



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

**MUJERES Y MÚSICA. OBSTÁCULOS VENCIDOS Y CAMINOS POR RECORRER.
AVANCES HACIA LA IGUALDAD Y METAS POR ALCANZAR EN EL CAMPO
DE LA COMPOSICIÓN, INTERPRETACIÓN Y DIRECCIÓN ORQUESTAL.**

Sandra Soler Campo

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

**Mujeres y música. Obstáculos vencidos
y caminos por recorrer**

**Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo
de la composición, interpretación y dirección orquestal.**

Sandra Soler Campo

TESIS DOCTORAL

Tarragona 2017

DOCTORANDA: SANDRA SOLER CAMPO

**TESIS DOCTORAL TITULADA: MUJERES Y MÚSICA. OBSTÁCULOS
VENCIDOS Y CAMINOS POR RECORRER.**

TESIS DIRIGIDA POR LA Dra: M^a INMACULADA PASTOR GOSÁLBEZ

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, FILOSOFÍA Y TRABAJO SOCIAL

**PROGRAMA DE DOCTORADO: INTERVENCIÓN SOCIAL - GÉNERO Y
JUVENTUD**



**UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI**

UNIVERSIDAD ROVIRA I VIRGILI

TARRAGONA 2017

La imaginación, el sentimiento, la novedad, lo imprevisto que surge de un espíritu desarrollado son cosas desconocidas para ellos, mentes obturadas, cerebros obtusos, eternamente cerrados a la luz, que necesitan de alguien que les provea. Le decían: ... *nos servimos de una alucinada para encontrar lo que buscamos*. Los hay que, al menos, poseen estómagos agradecidos y serían capaces de dar alguna compensación a la pobre mujer a la que han despojado de su talento: ¡un manicomio!, ¡no!, ¡ni siquiera el derecho de poseer una casa propia! Porque debo permanecer en su poder. Es la explotación de la mujer, el aniquilamiento de la artista a la se quiere hacer sudar sangre...

Carta desde el manicomio, Camille Claudel



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

HAGO CONSTAR que el presente trabajo, titulado "**MUJERES Y MÚSICA. OBSTÁCULOS VENCIDOS Y CAMINOS POR RECORRER**", que presenta **Sandra Soler Campo** para la obtención del título de Doctor, ha sido realizado bajo mi dirección en el Departamento de Antropología, Filosofía y Trabajo Social de esta universidad.

Tarragona, 26 de mayo de 2017

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'MIP' followed by a long horizontal stroke.

María Inmaculada Pastor Gosálbez directora de la tesis doctoral

Dedicado a mi familia, amigos y a vosotras.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN.....	10
2. PRESENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	15
2.1. Estado de la cuestión.....	16
2.2. Objetivos. Objetivos generales y Objetivos secundarios	24
2.3. Hipótesis de la Investigación	28
2.4. Metodología	30
2.5. Técnicas de Investigación: La entrevista	37
3. MARCO TEÓRICO	45
3.1. Historia de las mujeres en la música: aportaciones y dificultades que han frenado su desarrollo.....	45
3.1.1. Introducción: mujeres en la música	47
3.1.2. Periodo Medieval.....	51
3.1.3. Periodo Renacentista	59
3.1.4. Periodo Barroco	68
3.1.5. Periodo Clásico.....	74
3.1.6. Periodo Romántico	80
3.1.6.1. Las escuelas nacionales	89
3.1.6.2. Música popular española	90
3.1.7. S. XX en adelante	95
3.2. Enfoques teóricos para explicar la evolución de la música: qué es la musicología y su evolución como disciplina	105
3.3. Musicología feminista.....	117
3.4. Aportaciones realizadas desde los estudios de género al análisis de la historia de las mujeres y la musicología	117

4. ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN ACTUAL.....	138
4.1. Análisis del ámbito laboral	143
4.2. La música en el Sistema General de Educación Español.....	150
4.3. La música en las Enseñanzas de Régimen Especial	152
4.4. La LOGSE aplicada a los Conservatorios y Centros Reconocidos	154
4.5. Nuevas estrategias educativas	157
4.6. Acciones de mejora.....	163
5. MUJERES Y DIRECCIÓN.....	174
5.1. La orquesta y su evolución.....	174
5.2. El músico de orquesta en el siglo XXI.....	177
5.3. La práctica orquestal y su difusión educativa	181
5.4. Dirección y liderazgo	183
5.5. La figura del director/a.....	189
5.6. Mujeres directoras de orquesta	205
6. MUJERES COMpositorAS.....	218
6.1. Público y música contemporánea.....	218
6.2. Las mujeres en la creación musical.....	223
7. MUJERES E INTERPRETACIÓN.....	241
7.1. Intérpretes pioneras	241
7.2. Intérpretes del siglo XX e inicios del s. XXI	251
7.3. La Performance	260
8. ANÁLISIS ENTREVISTAS	265
8.1. Entrevistas exploratorias	265
8.2. Entrevistas estructuradas.....	271
8.3. Análisis de la información	281
9. CONCLUSIONES.....	290
10. BIBLIOGRAFIA	296

11. WEBGRAFIA 333

12. MATERIAL ANEXO..... 339

- Programación Auditori de Música de Barcelona (años 2007 – 2013)

- Programación Palau de la Música Catalana (2003 – 2009)

- Almaclara. Orquesta de cámara de mujeres

- New Standards: Women in Orchestras in the 21st Century presentation by Lin Foulk,
horn professor, Western Michigan University

1.- INTRODUCCIÓN

Si recorremos, palmo a palmo, la historia... esta historia que nos ha llegado escrita-narrada-contada-manipulada por el hombre, sentimos claramente que está compuesta por una ausencia: ¿Y las mujeres? ¿No existían?

¿A caso no sentían, no pensaban, no soñaban, no gestaban, no creaban?

Por supuesto que lo hacían.

Creadoras natas, nuestras antecesoras ya gestaban sus obras, pero lo hacían en silencio, a escondidas, temiendo ser acusadas de brujas, locas o prostitutas.

Virginia Woolf nos cuenta en *Una habitación propia*:

Siempre estaría oyendo esta afirmación: No puedes hacer esto, eres incapaz de lo otro, contra la que tenía que protestar, que debía refutar. Probablemente este germen no tiene ya mucho efecto en una novelista, porque ha habido mujeres novelistas de mérito. Pero para las pintoras sin duda sigue teniendo cierta virulencia; y para las compositoras, me imagino, todavía hoy día debe de ser activo y venenoso en extremo. La compositora se halla en la situación de la actriz en la época de Shakespeare. Nick Greene, pensé recordando la historia que había inventado sobre la hermana de Shakespeare, dijo que una mujer que actuaba le hacía pensar en un perro que bailaba. Johnson repitió esta frase doscientos años más tarde refiriéndose a las mujeres que predicaban. Y aquí tenemos, dije, abriendo un libro sobre música, las mismísimas palabras usadas de nuevo en este año de gracia de 1928, aplicadas a las mujeres que tratan de escribir música. (Acerca de Mlle. Germaine Tailleferre, sólo se puede repetir la frase del doctor Johnson acerca de las predicadoras, trasladándola a términos musicales. Señor, una mujer que compone es como un perro que anda sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero ya sorprende que pueda hacerlo en absolut). Con tal exactitud se repite la historia. Así pues, concluí cerrando la biografía de Mr. Oscar Browning y empujando a un lado los demás libros, está bien claro que ni en el siglo XIX se alentaba a las mujeres a ser artistas. Al contrario, se las desairaba, insultaba, sermoneaba y exhortaba.

(...) Muchas de vuestras abuelas, de vuestras bisabuelas, lloraron hasta saciarse. (Gray, 2001 pp. 246).

¿Y no continúa todavía, hoy en día, siendo mayoritariamente el narrador del género masculino? Quizás no hayamos avanzado demasiado ¿Quién cuenta la historia?

¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan? preguntaba en grandes letras negras el cartel con que el grupo de activistas feministas *Guerrilla Girls* empapeló en 1989 las calles de Nueva York. La mujer como objeto de representación habita en los museos, y sin embargo resulta ser invisible como creadora.

Linda Nochlin pregunta: *¿Por qué no hay grandes artistas femeninas?*

Ella misma nos responde: *El centro de la cuestión es que, por lo que sabemos, no ha habido grandes artistas, puesto que ha habido algunas muy interesantes y capaces no estudiadas y apreciadas suficientemente, como no hay grandes pianistas de Jazz lituanos o grandes tenistas esquimales (...Y) la situación, ahora como antes, en las artes como en cientos de otros campos, es desfavorable, pesada y descorazonadora para quien no haya tenido la suerte de nacer hombre, de raza blanca, preferiblemente de clase media o superior (...)*

En realidad el milagro es que, a pesar de la desigualdad aplastante en la que viven las mujeres, tantas hayan conseguido llegar a posiciones que siempre han representado una prerrogativa masculina en la ciencia, en la política, en el arte. (Nochlin 1971).

Revisemos la historia de la pintura, la escultura, el teatro, el cine, la música etc., es decir, investiguemos en cualquiera de las distintas artes y nos nacerá, probablemente, a todas la misma pregunta: ¿Dónde habitan las mujeres artistas? Anuladas por sus padres, hermanos y maridos, crearon hogares y gestaron hijos, renunciando a lo que más amaban:

- El arte que poseían en las entrañas.
- La necesidad vital de nutrirse, aprender y crecer.
- El espacio propio e íntimo para poder gestar y crear.

Renunciaron a la artista, tal vez ni ellas mismas pensaban que eran merecedoras de serlo, tal vez ellas mismas se habían creído el discurso tantas veces escuchado y era, pues, evidente, que no merecían tampoco ninguna educación... Asesinaron a la artista, a la mujer, a la persona, al ser humano.

Sí. Las asesinaron. Hay muchas maneras de matar, de anular y morir. Y cuando no lo consiguieron fueron acusadas.

Dicen que soy egoísta.

Yo soy una combatiente.

Ethel Smyth (Smyth, 2009 pp. 28)

Al fin, nuestras ancestras despertaron.

Es necesario, ahora, continuar trabajando. Queda mucho por labrar, tanto si hablamos de la artista plástica, la compositora, la escritora, la actriz, la directora, etc., como si lo hacemos de rendir homenaje y agradecimiento a nuestras *ausentes*, a las que fueron obligadas a *ser invisibles*.

El tema central de la tesis doctoral es la participación de las mujeres en la creación e interpretación musical. Mujeres que han dedicado (y dedican) una parte de su vida a la música clásica. A pesar de que el campo musical es muy amplio, me he centrado sobre todo en el campo de la composición, la interpretación y la dirección orquestal. Campos en los cuales la presencia de la mujer es escasa. He investigado concretamente la situación del sexo femenino en dichos campos precisamente porque he visto y conocido escasos ejemplos durante mis años como estudiante y en la actualidad como docente.

En el plano musical, el campo compositivo, interpretativo y el de la dirección orquestal, han estado tradicionalmente dotados de un mayor estado de poder¹. Por ello, el acceso de las mujeres a estos ámbitos ha sido muy restringido y en determinados periodos históricos inexistente.

Mi interés por querer recuperar mujeres, y cuando digo mujeres me refiero a su obra y aportación artística a la historia, se debe a la invisibilidad y poco reconocimiento de muchas de ellas. Como estudiante de música y como docente, han sido muy pocas las referencias que he encontrado de mujeres en manuales de historia de la música, como ejemplos a la hora de conocer los métodos compositivos y características musicales de cada periodo musical (barroco, clásico, romanticismo...), escasas (por no decir ninguna) partituras de mujeres que compusieron obras de un elevado nivel compositivo que fueron silenciadas... A pesar de que poco a poco podemos encontrar más manuales y editoriales que publican (tanto a nivel sonoro como en partitura) obras creadas por mujeres y aunque hay más mujeres que dirigen orquestas sinfónicas de prestigio, queda todavía una gran labor por hacer.

En la actualidad existen diversas iniciativas que favorecen la difusión del trabajo de mujeres compositoras, intérpretes, directoras... A modo de ejemplo, me gustaría citar de nuestro país la asociación *Mujeres en la música*. Dicha asociación potencia, divulga y promueve la presencia de las profesionales de la música y en la actualidad. Una de

¹ Paetcher, C. (2003). Learning masculinities and femininities: power/knowledge, and legitimate peripheral participation. *Women's Studies International Forum*, 26(6), 541-552.

las maneras de llevarlo a cabo es mediante la programación anual de conciertos y festivales de música donde se interpretan obras de autoras de siglos anteriores y actuales.

Cuando un niño o niña decide iniciar los estudios de música, seguramente no se plantea si hay más o menos representación de uno u otro sexo en la composición, la dirección, la interpretación, o en el mundo de la pedagogía musical. Pero a medida que van pasando los años de estudio, y sobre todo cuando nos explican la historia de la música, la falta de referentes femeninos sí puede ser un condicionante a la hora de elegir una u otra rama dentro de los estudios musicales.

Los condicionantes que generan los diversos estereotipos² de género, llegan a ser determinantes en muchos casos. Por ejemplo, la preferencia de un estilo musical u otro; la elección de un instrumento musical; el comportamiento que se tiene en un determinado ambiente musical, etc. Por ello, es necesario conocer los factores socioeducativos que influyen en la elección de un instrumento o de ciertas prácticas musicales para poder evitar los sesgos de género latentes y así generar nuevas alternativas que posibiliten la superación de tal situación.

Con esta tesis, no pretendo tan sólo dar a conocer la labor artística de mujeres que han aportado (y aportan) su granito de arena en el panorama musical en los ámbitos de la composición, interpretación y dirección orquestal, sino también citar y explicar quiénes son los diferentes mecanismos, asociaciones, concursos...que hacen todo lo posible con tal de favorecer la situación de las mujeres en estos. Así también, exponer posibles acciones de mejora que hagan posible que algún día llegue a alcanzarse la igualdad de género.

² Definimos **estereotipos de género** como el conjunto de características que se atribuyen a un grupo humano (su aspecto, su cultura, sus costumbres), que sirve de factor generalizador para categorizar a las personas, negando su identidad individual.

2. PRESENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO:

El objeto de estudio de esta tesis doctoral, se enmarca dentro de la musicología feminista. Esta rama estudia de forma científica la música y su eje central es la mujer. Uno de los principales objetivos de la musicología feminista, es analizar, descubrir, discutir y promover la representación de las mujeres en las distintas disciplinas de la música. En este trabajo de investigación, las mujeres son el eje central. Y en concreto las mujeres compositoras, directoras de orquesta e intérpretes.

En las sociedades patriarcales, la lengua (y el lenguaje) reflejan cuál es la situación de la mujer en la cultura patriarcal y además la mantienen y reproducen. Si estamos de acuerdo que el lenguaje es una de las principales formas de comunicación, no debemos extrañarnos de que las mujeres y lo femenino quede en un segundo plano o incluso sea invisible.

2.1. Estado de la cuestión

En 1991 Susan McClary, investigadora de la Universidad de Minnesota, publica en Estados Unidos *Femine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Esta obra marcará un antes y un después en la investigación de estudios musicales. Se trata de la primera compilación/enciclopedia de mujeres compositoras. Desde ese momento se empieza a visibilizar la aportación musical de mujeres de varios países del mundo y de diferentes generaciones. *La crítica feminista ha abierto el campo al estudio de los géneros, sexualidades, cuerpos, emociones y subjetividades articuladas en una vasta gama de músicas –populares y clásicas, occidentales y no occidentales, antiguas y contemporáneas-; en otras palabras ha llevado a la musicología las conversaciones que han dominado a las humanidades en los últimos veinte años.* (McClary, 2000 pp. 122-128).

En nuestro país debemos destacar el proyecto presentado el 24 de marzo de 1998 por Marisa Manchado³, comprometido con los estudios de género y la música. Con esta publicación se abarcará por primera vez en España un trabajo que incluya estudios de género en música dentro de la denominada historia compensatoria⁴. Es necesario mencionar también publicaciones anteriores como la del Dr. Emilio Casares Rodicio (1978) a cerca de la compositora exiliada en México María Teresa Prieto; los estudios realizados por Collin Baade sobre conventos castellanos y la traducción española en 1995 de *Donne in música* de (Chiti A, 1982).

En el proceso de transmisión oral de la música, el papel de la mujer ha sido y es fundamental⁵. Así, a través de las madres y abuelas, el recién nacido escucha las

³ Manchado Torres, M. (1998). *Música y Mujeres. Género y poder*. Madrid: Horas y horas.

⁴ El manual de Duby y Perrot titulado *Historia de las Mujeres en Occidente* (2000), recoge en cinco volúmenes un discurso histórico compensatorio donde se recupera la presencia histórica de las mujeres.

⁵ Olarte, M. (2005). La imagen de la mujer y la música como transmisora de la tradición oral musical. *El Conocimiento del Pasado*. Salamanca, Plaza Universitaria, pp. 7-24.

primeras melodías. No obstante, los críticos han infravalorado (apoyándose en argumentos formales y estilísticos) tales aportaciones musicales de las mujeres. Este primer contacto del infante con el mundo que le rodea, es pues seguramente, donde inicia su socialización musical, casi siempre, a cargo de voces femeninas. El patriarcado, cargado de categorizaciones y estereotipos que se han mantenido a lo largo de los años, sin deconstruirse, ha logrado silenciar a las mujeres en el ámbito musical.

El concepto, teorías y perspectivas de género, así como el moderno entendimiento de lo que conforma el patriarcado o el sistema de dominación patriarcal son producto de las teorías feministas, es decir, de un conjunto de saberes, valores y prácticas explicativas de las causas, formas, mecanismos, justificaciones y expresiones de la subordinación de las mujeres que buscan transformarla. El género y el concepto de patriarcado se enriquecen dinámicamente en el marco del desarrollo de opciones políticas de transformación de las relaciones entre los sexos en nuestras sociedades, que plantean los diversos feminismos. Es definido por la real academia española (DRAE) como una *organización social primitiva en la que la autoridad es ejercida por un varón, jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje*.

Las creaciones musicales llevadas a cabo por mujeres fueron menospreciadas y confinadas a los estratos más bajos de las tipologías musicales que fueron construidas por el patriarcado (concepto del que hablaré más adelante en el apartado de musicología feminista)⁶.

La musicología feminista se ha centrado en hacer visible lo que se ha ocultado durante años. Ha dado voz a dicho silencio. Ha sido (y todavía es) necesario realizar un trabajo de investigación a cerca de tales prácticas musicales silenciadas, dado que la atención

⁶Según Marcela Lagarde, el patriarcado se caracteriza por tres aspectos:

- La oposición entre el género masculino y el femenino, asociada a la opresión de las mujeres y al dominio de los hombres en las relaciones sociales, normas, lenguaje, instituciones y formas de ver el mundo.
- La ruptura y la rivalidad entre las propias mujeres, basado en una enemistad histórica en la competencia por los varones y por ocupar los espacios que les son designados socialmente a partir de su condición de mujeres.
- El patriarcado se caracteriza por su relación con un fenómeno cultural conocido como machismo, basado en el poder masculino y la discriminación hacia las mujeres.

hacia las manifestaciones musicales femeninas han sido ignoradas durante centenares de años. La tendencia hasta los años 80 del pasado siglo XX en musicología, se ha basado fundamentalmente en la recogida y acumulación de datos.

El canon de obras clásicas, el cual excluye todas aquellas obras musicales que han sido compuestas por mujeres, es uno de los puntos fundamentales sobre los que se ha centrado la crítica feminista. No hay ninguna duda de que ha habido a lo largo de la historia intérpretes y compositoras poseedoras de un gran talento musical. Por el mero hecho de ser mujeres se les impidió desarrollar esta actividad del mismo modo que lo hicieron sus colegas masculinos. Todo ello, además, parece sorprendente si tenemos en cuenta que el origen del término música, procede de las musas de la antigua Grecia, vocablo el cual es femenino.

El hecho que la incorporación del feminismo⁷ a la musicología haya sido considerablemente tardía, ha comportado consecuentemente una falta de tradición, una carencia de estudios en los cuales se refleje el gran número de mujeres con talento, que fueron marginadas en su época. No nos equivocamos al afirmar que la musicología es una de las ciencias más conservadoras.⁸ Por ejemplo, el campo de los estudios de música antigua, tradicionalmente un bastión del conservadurismo metodológico dentro de la musicología, está teniendo cada vez mayor dependencia de fuentes de

⁷ Definimos **Feminismo** como el *Movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII (aunque sin adoptar todavía esta denominación) y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación, y exploración de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación del sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquélla requiera.* (Victoria Sau Diccionario Ideológico Feminista (3a Edición revisada y ampliada) Icaria Editorial)

⁸ Madrid atribuye un carácter nacionalista a la musicología europea por haber nacido con el proyecto político de construcción nacional en la Alemania de fines del siglo XIX y formar parte de él. Y el impulso colonialista avanzó por exportar sus principios constitutivos (valores estéticos y nacionalismo) a la musicología de los países periféricos de Europa y de Latinoamérica. Madrid apunta que el estudio de la música en Latinoamérica está aliado, todavía hoy, con los proyectos locales de Estado – nación y su ideología de carácter esencialista. Sostiene que las músicas de los países europeos periféricos y de los latinoamericanos, debido a su lejanía de los valores germinales, solo pueden entrar en la narrativa de la denominada «música universal» si se ubican «en el rol del Otro exótico» (Madrid, 2010:19–20).

investigación digital (como por ejemplo los textos del *Thesaurus Musicarum Latinarum* o el manuscrito *Digital Image Archive of Medieval Music*)⁹.

El hecho que los estudios musicológicos hayan sido elitistas y muy especializados hasta fechas recientes, ha acentuado todavía más el retraso y el lento avance producido en la musicología con respecto al resto de las ciencias sociales.

Algunos de los temas que han suscitado gran interés a la musicología feminista son: la relación entre el compositor y su obra, la terminología de la teoría musical, la periodización histórica y el mencionado canon de obras clásicas.

La etnomusicología¹⁰, ya desde el inicio de sus estudios e investigaciones, tuvo cierto interés por las prácticas musicales llevadas a cabo por mujeres en los más diversos lugares del planeta tierra. Es prácticamente imposible encontrar referencias bibliográficas que puedan encuadrarse bajo los epígrafes de *musicología feminista* en el periodo anterior a los años 90 del pasado siglo XX.

Debemos destacar la importancia en este contexto de lo que la autora Celia Amorós denominó *Hermenéutica de la sospecha* (Amorós, 2000 pp. 98), la cual se basa en cuestionar todos aquellos documentos o discursos históricos, que han estado influenciados por el patriarcado. Así, lo que trata de hacer la historia en la actualidad es la construcción de una historia de la música, (incluyendo en ésta la vida y obras de mujeres) a diferencia de la Historia de la Música que ha llegado hasta nuestros días. No obstante, y a pesar de que en la actualidad contamos con una mayor bibliografía de mujeres que fueron excelentes intérpretes y compositoras musicales, es necesario no

⁹ *Computerized Mensural Music Editing Project* (CMME, <http://www.cmme.org>). More than a repository for online scores, the CMME Project focuses on digital encoding and representation of music notation, providing software Tools for editing and Beijing 14th- 16th Century compositions with interactions denied to the static printed Edition. A new form of musical publication thus comes into existence: the Interactive “dynamic” music Edition.

¹⁰ El New grove dictionary define que la etnomusicología *es el estudio de la música de tradición oral, encontrada en áreas que están dominadas por altas culturas; o sea, la música folclórica no sólo de Europa y América, sino de todo el mundo*. El término etnomusicología fue utilizado por primera vez en el subtítulo del libro *Musicología: un estudio de la naturaleza de la etnomusicología, sus problemas, métodos y personalidades* (Ámsterdam, 1950), por Jaap Kunst.

centrarse solamente en su biografía. También se deben tener en cuenta sus creaciones musicales. Es decir, describir cual es la forma, el fraseo, analizar la armonía de sus piezas...y no adecuarse tan solo a patrones masculinos.

Desde el punto de vista de la Musicología feminista, el hecho que el gran canon de la música occidental esté formado por obras de los grandes maestros, es una imposición que olvida totalmente la contribución artística del sexo femenino. Es necesaria una remodelación de este, teniendo en cuenta el considerable volumen de repertorio musical que sabemos que fue compuesto por mujeres (y del que cada vez más, gracias a investigaciones científicas, conocemos más profundamente). La denominada musicología postcolonial y afroamericanista coinciden con este modo de entender el repertorio musical occidental. Debo citar como referencia el manual *Representing African Music*, Agawu, 2003 el cual ofrece al lector una revisión crítica del repertorio musical africano. El objetivo de este libro es estimular el debate al ofrecer una crítica del discurso sobre la música Africana. ¿Qué escribe sobre la música africana, cómo y por qué? ¿Qué suposiciones y prejuicios influyen en la presentación de los datos etnográficos? Incluso el término música africana, sugiere que hay un modo reconocido de significado, pero la música africana significa diferente para diferentes personas. Este libro inspirará sin duda caliente el debate - y un nuevo pensamiento - entre los musicólogos, teóricos culturales y pensadores post- coloniales.

Los etnomusicólogos han explicado cómo y de qué modo la mujer ha participado (en mucho casos activamente) desde tiempos memoriales en celebraciones populares en las que la música tenía cabida. Entre los historiadores que han incluido a las mujeres como agentes activos en diferentes eventos musicales (a la hora de realizar una historia de la música en la cual por primera vez formaban parte tanto hombres como mujeres) debemos mencionar a José Tejedor, destacado músico y compositor de nuestro país. Además de su interés por las aportaciones musicales femeninas, ha pasado a la historia como autor de la primera historia de la Música escrita en España. Aun así, no será posteriormente, hasta la década de los 80, cuando volveremos a encontrar cierto interés por incluirlas y reconocer su aportación musical en los diferentes ámbitos artístico - musicales. Pese a esto, la primera fase de la musicología feminista (aunque ha sido una labor necesaria y de gran importancia) se centró en la búsqueda incesante de datos, olvidando otros aspectos tanto o más importantes a la hora de recoger

información. En una segunda fase, se cuestionaron aspectos como el canon, juicios de valor, jerarquías de géneros, el papel de los intérpretes. Sin duda alguna, la musicología feminista en la actualidad, no puede comprenderse sin la influencia del postmodernismo y los vínculos que alrededor de éste se establecen.

Esta tesis doctoral, como ya he comentado anteriormente, se enmarca en la revisión que hace la musicología feminista (en el marco teórico, he dedicado un apartado que explico detalladamente). Los primeros estudios relacionados con el género y la música proceden de la sociología. Las manifestaciones culturales e ideológicas que se desarrollaron en torno a la música popular a finales de los 70 llamaron la atención de centros de investigación sociológica. De este periodo destaca la *Escuela de Birmingham*¹¹. A pesar de que no existe una teoría postmoderna unificada, se considera que existe un pensamiento que proliferó aproximadamente en la década de los 80, el cual critica ideas propias del periodo ilustrado tales como la razón, la identidad, el progreso, la objetividad¹². Debemos tener en cuenta también, que el postmodernismo cuestiona la validez de algunos conceptos que son claves para el feminismo, así como también fundamentos de la musicología: el concepto de música, el canon, el concepto de obra de arte...

La denominada *popular music* ha hecho posible que tengan cabida y hayan sido más reconocidos ciertos tipos de música que han estado durante décadas infravalorados: la música de cine, de la televisión, música ambiental...Este tipo de música interesa a grandes sectores de población.

La red de relaciones que constituye la música es muy compleja y significativa. Como seres humanos, somos seres sociales, y toda vida social (independientemente al género al que pertenezcamos) está impregnada de música desde el momento en que nacemos

¹¹ **Escuela de Birmingham:** Grupo de investigación formado en los años 60 en torno al Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham. Su trabajo se centra en el ámbito de la cultura popular y en las prácticas de consumo desarrolladas por distintos grupos sociales. Destacan autores como Stuart Hall, Dick Hebdige o Angela McRobbie.

¹² Solie, R. (1991). What Do Feminist Want? A Reply to Pieter van den Toorn. *The Journal of Musicology IX*, pp. 399-410.

y durante toda nuestra vida. La existencia de varias musicologías ha puesto de relieve la idea de que no hay una sola música importante, sino que cada una de ellas debe valorarse en los términos de su propia cultura. Además, como la música es ambigua y abstracta, puede dar lugar a varias opiniones y a más de un significado diferente. Denominaremos a este hecho *pluralismo metodológico o historiográfico* de la Musicología actual¹³.

Hay muchas preguntas sin responder respecto del conocimiento de las propias músicas. Ello sucede sobretodo en la música académica (también denominada música clásica). En la década de los 90, debido a la necesidad de un *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*¹⁴, y a la solicitud de relevamiento de fondos musicales provinciales por parte del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, se tomó conciencia de las carencias en el conocimiento científico de nuestras propias músicas. Durante el camino, se topó con las debilidades teóricas del estado de la investigación musicológica en temas locales: falta de métodos adecuados, escasas propuestas... La obra se inició en 1988, en el Departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo. El 17 de febrero de 2000, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, se presentó el Diccionario de la música española e hispanoamericana, culminándose de este modo más de diez años de intenso trabajo. El Diccionario ha sido dirigido y coordinado por el Dr. Emilio Casares Rodicio, catedrático de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

Debido a que en la actualidad conviven muchas (y muy diferentes) formas de estudio bajo el nombre de Musicología, la fragmentación (originaria) de la disciplina se está intensificando. Por ello, se han multiplicado las maneras de trabajar. Los trabajos de investigación que se están publicando recientemente han demostrado que pueden

¹³ Las conexiones intradisciplinarias también se dan con la historia de la familia, con la historia regional (Ferrá de Bartol y García, 1985), la historia de las mentalidades y con el modelo del pluralismo cultural (Sábato, 1988) como el que ha postulado Hilda Sábato, enfoques relativamente recientes de la nueva historia, para adoptar categorías teóricas y métodos a fin de configurar una historia de la música que amplíe las fronteras disciplinarias iniciales y dialogue con la historia de la música nacional.

¹⁴ El Diccionario de la música española e hispanoamericana, que se concluyó de editar a fines de 2002, es un trabajo monumental en 10 tomos, imprescindible para cualquier estudio que se desee emprender sobre la música en España y en los países de Hispanoamérica.

trabajarse (y orientarse) de modos muy distintos. Un tema puede abordarse desde diferentes ángulos, y todos ellos pueden enriquecer tanto a la disciplina en sí misma como a la sociedad en general.

Una vez expuesto el estado de la cuestión de este estudio de investigación, expondré cuáles han sido mis objetivos generales y secundarios así como las hipótesis que me he planteado al inicio. Tal y como he ido avanzando en el proceso de investigación, he podido ir contrastando estas hipótesis iniciales e incluso ampliar muchos de los apartados gracias a la adquisición de nuevos conocimientos que tanto me han enriquecido. Como último punto en esta presentación del objeto de estudio, he incluido un apartado dedicado a la metodología, explicando detalladamente todas las fuentes que me han sido útiles a lo largo de todo este proceso de investigación.

2.2. Objetivos. Objetivos generales y objetivos secundarios

El objetivo principal de esta Tesis Doctoral es conocer las aportaciones que están realizando las mujeres de nuestro país en la música clásica. He tenido en cuenta la labor realizada por pedagogas, musicólogas, intérpretes, compositoras, directoras y directores de orquesta...pero en concreto me he centrado en los campos de la composición, interpretación y dirección orquestal.

Con esta tesis doctoral se quiere mostrar que, a pesar de las dificultades y obstáculos pasados y presentes, las mujeres llevan a cabo aportaciones relevantes a la producción musical que, sin embargo, no son conocidas ni reconocidas de la misma manera que la producción musical producida por los hombres. He hipotizado que todavía en el siglo XXI se mantienen varios mecanismos (muchos de ellos invisibles), y una serie de estereotipos que dificultan la dedicación profesional de las mujeres en la música clásica. Así también, persisten una serie de dinámicas sociales que relegan a un segundo plano la producción musical del sexo femenino.

Además de mostrar los diversos obstáculos, con este trabajo se pretende identificar cuáles son los organismos, instituciones, cambios sociales, etc. que están haciendo posible que la situación de las mujeres en los tres ámbitos de estudio mencionados vaya mejorando notablemente y que esta situación de desigualdad no se perpetúe.

Esta tesis se suma a los estudios de género y a los estudios de musicología feminista analizando la situación actual de las mujeres en la música clásica. Como ya he comentado, se centra en los ámbitos de la composición, la interpretación y la dirección orquestal.

Cuando hablamos de producción musical nos estamos refiriendo en concreto a la música clásica y academicista. Por lo tanto, en mi investigación no se contempla cuál es la situación de la mujer compositora, directora o intérprete en otros estilos musicales como puede ser la música pop, rock, jazz...

Este centro de interés se concreta en el estudio de la situación de las mujeres en tanto que compositoras, directoras e intérpretes. Por ello, en esta tesis, se expone el análisis de la situación de una selección de mujeres que nos permite identificar qué obstáculos han sido superados y, paralelamente, qué otros obstáculos permanecen como barreras a la actividad musical de las mujeres, así como a su reconocimiento profesional y social.

En general podemos establecer que los objetivos de esta Tesis son:

- Objetivos Generales:

1. Explicar cuál es la situación general de la mujer dedicada a la música en nuestro país.
2. Mostrar las dificultades que ha tenido la mujer música a lo largo de la historia.
3. Conocer la situación actual de la mujer dedicada a la música (en el campo de la composición, dirección e interpretación) en nuestro país.
4. Identificar cuáles son sus posibilidades de acceso al mundo laboral

- Objetivos Secundarios:

1. Mostrar que ha habido (y hay) discriminación por razón de sexo
2. Identificar cuál es la situación del sexo masculino y femenino dentro del mundo artístico musical.
3. Buscar posibles soluciones para alcanzar la igualdad de género.

Para desarrollar los objetivos de la tesis he realizado primero un recorrido histórico que se explica en el capítulo 3 (marco teórico). Éste ofrece al lector una amplia visión

de cuáles han sido las aportaciones musicales de las mujeres a lo largo de la historia y de las circunstancias políticas, económicas y sociales que las han rodeado en los diferentes periodos históricos. En el marco teórico, también se incluye un apartado dedicado a la musicología feminista en el cual se explica qué es la musicología y cuáles han sido sus aportaciones.

A continuación, en el capítulo 4, realizo un análisis de la situación actual. Expondré diversas medidas llevadas a cabo (por el gobierno y entidades públicas y privadas) para que la situación de la mujer en la música sea cada vez más favorecedora en términos de igualdad. Además, he dedicado un apartado a la música y a la inclusión de ésta en nuestro sistema educativo (tanto en las enseñanzas de régimen especial como las de régimen general).

El capítulo 5 se centra en la mujer directora de orquesta. El capítulo, comienza explicando cuál ha sido la evolución de la orquesta como conjunto instrumental. Se tratará también el tema de la mujer en el ámbito de la dirección orquestal, así como el rol de líder que debe adoptar cuando lleva la batuta.

A continuación, el capítulo 6, se centra en el ámbito de la composición. No sólo se hablará de la mujer compositora, sino también de las creaciones musicales contemporáneas, las cuales están dirigidas a un público muy acostumbrado a las obras de los clásicos, y muy poco a las creaciones artísticas recientes.

En el capítulo 7, nos centramos en las mujeres intérpretes. Comenzaré hablando de las pioneras para terminar el capítulo hablando de la performance y de los elementos que intervienen en ella y que la hacen posible.

Después de realizar varias entrevistas a mujeres y hombres compositores/as, directores/as e intérpretes, el capítulo 8 se centra en realizar un análisis de la valiosa información aportada por todos ellos/as.

En el capítulo 9, se recogen las conclusiones a las que he llegado una vez finalizado el trabajo de investigación y que son fruto de la reflexión que he realizado durante todos estos años de trabajo.

El capítulo 10, recoge toda la bibliografía y páginas webs consultadas. Finalmente, el capítulo 11, incluye el material anexo (las programaciones del Auditori de Música de Barcelona de los años 2007-2013, las programaciones del Palau de la Música Catalana de los años 2003 al 2009...).

2.3. Hipótesis de la Investigación

Con el objetivo de averiguar cuál es la situación actual de la mujer compositora, intérprete y directora de orquesta, propongo una serie de hipótesis de tipo relacional (que guardan por tanto relación entre sí) con el fin de descubrir la incidencia de los diferentes factores que hacen que la situación que envuelve al sexo femenino en este ámbito sea ésta y no otra diferente. El trabajo de investigación que presento está articulado alrededor de una hipótesis general que ha orientado toda la tesis, esa hipótesis general es la siguiente:

H1: Las mujeres que hacen de la música su profesión han tenido (y tienen) que vencer varios estereotipos y un conjunto de dificultades sociales que se han mantenido hasta la actualidad.

Esta hipótesis general se completa con otras hipótesis que serán contrastadas a lo largo de la investigación y que han permitido orientar las decisiones metodológicas tomadas a lo largo de la tesis. Estas subhipótesis son:

- De los diferentes campos musicales, la composición, la interpretación y dirección orquestal son aquellos en los que las mujeres tienen que vencer más obstáculos.

He dedicado los capítulos 5, 6 y 7 a desarrollar ampliamente dichos campos musicales en los que las mujeres han tenido (y continua teniendo) un difícil acceso.

- Las políticas de igualdad aplicadas al ámbito o la producción musical están promoviendo una mejora en la situación de las mujeres que se dedican a él.

Entre las políticas desarrolladas destacan aquellas como la realización de concursos, la inclusión de mujeres en los programas de estudios de institutos, universidades..., la creación de agrupaciones musicales femeninas, etc.

- La falta de referentes (mujeres compositoras, compositoras y/o directoras de orquesta) hace que las jóvenes generaciones, a la hora de decidir qué estudios musicales continuar realizando, se declinen por otros campos musicales como la dirección coral, la docencia de cualquier instrumento o del lenguaje musical...

La escasa presencia de mujeres compositoras, intérpretes y directoras sobre el escenario, en libros de historia de la música, en las programaciones de conciertos... es un factor que puede influir en los/as estudiantes de conservatorio a la hora de elegir una u otra carrera musical.

A lo largo de este trabajo de investigación, trataré de ampliar información, conocer la situación real y dar respuesta a las diferentes hipótesis que han ido surgiendo en un inicio.

En general todas las hipótesis tratan de conocer a fondo y a la vez buscar mecanismos que sitúen a las mujeres en términos de igualdad respecto a sus iguales masculinos en la música (sobre todo en los campos de la composición, la interpretación y la dirección orquestal). Se hará un análisis de ellas tanto en el marco teórico como en el apartado dedicado a la situación actual. En ambos, gracias al recorrido histórico, el conocimiento de los enfoques teóricos que explican la evolución de la música, el análisis de la situación actual, la entrevista...podremos conocer cuál es la situación actual de las mujeres dentro del campo musical así como también los cambios y logros que se han ido alcanzando a lo largo de nuestra historia.

2.4. Metodología

Puesto que la investigación que estoy llevando a cabo se aplica en el ámbito de lo social, podemos afirmar que este trabajo es una investigación social. Ésta, es el proceso que, utilizando el método científico, nos permitirá obtener nuevos conocimientos en el campo de la realidad social y estudiar varias situaciones para diagnosticar necesidades y problemas a efectos de aplicar los conocimientos con fines prácticos (investigación aplicada). Podemos afirmar que la investigación social es una realidad que *está ahí*, es algo que por lo tanto *se hace*¹⁵.

He consultado una amplia variedad de documentos que me han facilitado la obtención de información con vistas a la realización de un programa de trabajo social. Esta consulta la he realizado durante todo el trabajo de investigación. Ha sido una tarea ardua y laboriosa. Seleccionar debidamente el material no es una tarea sencilla. Ha sido fundamental el tener presente en todo momento la finalidad de la investigación, pues ello ha permitido que juzgara lo que es apropiado y/o aprovechable. Dos manuales me han sido de gran ayuda en lo que a metodología me refiero. Uno de ellos es *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología* de J. L. Álvarez - Gayou (2003). Otro manual es *Fundamentos de la investigación social* de E. Babbie (2000).

Lo que ha ocurrido también a lo largo de mi trabajo de investigación (sobretudo durante la fase inicial de la investigación), ha sido que al consultar un material (bien un libro, revista científica, un informe, una tesis doctoral...), éste me ha remitido a otro documento, persona o información que me ha sido de gran utilidad y que quizás si no hubiera utilizado dicho manual no hubiera llegado a dicha información. Es por ello (entre otros motivos) que el hecho de investigar es tan enriquecedor y que la investigación podemos afirmar que es un *proceso abierto*. Cuando digo abierto, me refiero a los innumerables caminos que se van abriendo tal y como avanzas en la investigación.

¹⁵ Della Porta, D. (2013). *Enfoques y metodologías en las Ciencias Sociales. Una perspectiva pluralista*. Madrid: Akal.

De los diferentes manuales, artículos, colecciones...que he ido leyendo durante todo el proceso de investigación, no todos me han sido igual de útiles. Es decir, algún libro que en principio pensaba que me sería de gran utilidad, ha resultado no estar tan relacionado en la temática de la tesis como creía. Aun así, me ha enriquecido en otro ámbito cultural que aunque no esté tan directamente relacionado con música y género me ha ayudado a matizar ciertos apartados.

Si analizamos metodológicamente la palabra método vemos que deriva de las raíces griegas *méta* y *odos*. **Méta** es una proporción que da idea de movimiento y *odos* significa camino. Por esto, en su estructura verbal, la palabra método quiere decir *camino hacia algo*. De ahí que el método pueda definirse como *el camino a seguir mediante una serie de operaciones, reglas y procedimientos fijados de antemano de manera voluntaria y reflexiva, para alcanzar un determinado fin que puede ser material o conceptual*. (Egg, 1987 pp. 12).

El método no basta ni es todo. Así, se necesitan procedimientos y medios que hagan operativos los métodos. A este nivel se sitúan las técnicas. Éstas, como los métodos, son respuestas al *cómo hacer* para alcanzar un fin o resultado propuesto, pero se sitúan a nivel de los hechos o etapas prácticas. El método de conocer y proceder que tiene la ciencia se denomina **método científico**. Gracias a éste método he podido establecer una serie de reglas¹⁶ o procedimientos generales que me aseguraran una investigación científicamente significativa. Estos pasos operativos los resumo en:

- Formular correctamente el problema y descomponerlo (el problema).
- Proponer una alternativa de explicación verosímil y contrastable con la experiencia.
- Derivar consecuencias de estas suposiciones.
- Elegir los instrumentos metodológicos para realizar la investigación.
- Someter a prueba los instrumentos elegidos.
- Obtención de los datos que se buscan mediante contraste empírico.

¹⁶ Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación*. Madrid: McGraw-Hill.

- Analizar e interpretar los datos recogidos.
- Estimar la validez de los resultados obtenidos y determinar su ámbito de validez: hacer inferencias a partir de lo que ha sido observado o experimentado.

Aplicada al campo de la ciencia, la **investigación** es un procedimiento reflexivo, sistemático, controlado y crítico que tiene por finalidad descubrir o interpretar los hechos y fenómenos, relaciones y leyes de un determinado ámbito de la realidad. Constituye una búsqueda de hechos, un camino para conocer la realidad, un procedimiento para descubrir verdades parciales. Para poder aportar información en mi trabajo de investigación, he utilizado diferentes fuentes:

- **Documentos primarios:** uso de manuales, libros, catálogos, artículos de revistas, obras biográficas, artículos científicos, visualización de vídeos documentales...

Debo citar el catálogo *La Creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (Álvarez, 2008). A modo de índice alfabético cita un gran número de compositoras y proporciona información acerca de la vida y obras de éstas.

- **Consulta de Tesis doctorales y trabajos de final de Máster.** El hecho de leer tesis realizadas y presentadas por otros doctorandos/as me ha ayuda mucho para estructurar mi tesina y revistar los puntos más importantes en los que dividirla.
 1. Elsa María Gonçálves de Abrantes: *Canciones de embalar de tradición oral infantil portuguesa: análisis y transcripción*. Defendida en la Facultad de Geografía e Historia (Universidad de Salamanca), el 28/06/2001.

2. Matilde Chaves de Tobar: *La vida musical en los conventos femeninos de Alba de Tormes (Salamanca)*. Defendida en la Facultad de Geografía e Historia (Universidad de Salamanca), el 04/11/2009.
 3. Virginia Sánchez Rodríguez: *La Banda Sonora Musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años 60*. Defendida en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca el 15/07/2013.
 4. Elena Blanco Rivas: *Recopilación, transcripción y análisis del repertorio de canciones infantiles a través de fuentes orales femeninas*. Defendida en la Facultad de Geografía e Historia (Universidad de Salamanca), el 24/07/2009.
 5. Ana Belén Muñoz Fernández. *La revista Feminal (1907-1917). Análisis de la música vocal de cuatro compositoras*. Defendido en la Facultad de Geografía e Historia (Universidad de Salamanca), el 08/07/2011.
 6. Ana Quintana Cerezo. *Dar sonido al silencio. Estudios de género sobre la discriminación y violencia de la mujer en la música*. Defendido en la Facultad de Derecho (Universidad de Salamanca), el 18/07/2014.
 7. Silveria Pascual Morenilla. *Comienzo de un estudio: la música y la Sección Femenina*. Defendido en la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Granada), el 30/10/2014.
- **Consulta de Actas**
 - Simposio *El conocimiento del pasado VII: La mujer en los rituales, creencias y liturgias*. (2008).

- Simposio *El conocimiento del pasado VI: Hijas de Eva: la figura femenina en el origen de la naturaleza y la sociedad*. (2006).
- III jornadas de Historia de la mujer (2001).

• **Recogida de datos existentes. Datos secundarios y documentos:** (en ambos casos he recogido información procedente tanto de fuentes primarias como secundarias).

• **Recogida de datos estadísticos.** El **INE** (Instituto Nacional de Estadística) me ha proporcionado gran cantidad de datos relacionados con el objeto de estudio que estoy investigando. Los datos son por lo tanto a nivel nacional. Uno de los tipos de información más importante proveniente de las fuentes estadísticas son los datos censales. También en la Web del **Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad** he encontrado muchos datos estadísticos. En concreto en el apartado referido al **Instituto de la mujer y para la Igualdad de Oportunidades**.

• **Recogida de documentos de género.** En la citada Web del Instituto de la mujer y para la Igualdad de Oportunidades he obtenido información recogida desde los años 2009 a la actualidad a cerca de: Mujer y educación (capítulo 4); Mujer y poder y toma de decisiones (capítulo 5); Mujer y conciliación (capítulo 5); Mujer y reconocimiento social (se trata en los capítulos 4 y 5).

La información recogida de la Web del Instituto de la mujer, me ha servido para contrastar información obtenida en las entrevistas y que analizo posteriormente en el capítulo titulado *Análisis de entrevistas*. Me ha servido también para realizar las conclusiones finales de este trabajo de investigación.

La recopilación documental, es un instrumento o técnica de investigación social cuya finalidad es obtener datos e información a partir de documentos escritos y no escritos,

susceptibles de ser utilizados dentro de los propósitos de una investigación en concreto.

Es necesario mencionar que esta búsqueda y recopilación de datos no ha bastado con la reunión de documentos, puesto que ha sido necesaria una lectura crítica de éstos. La utilidad del examen crítico de las fuentes documentales ha sido indispensable (y lo es en toda ciencia social) sobretodo porque muchos de los datos tienen carácter secundario. Es decir, han sido recogidos o establecidos por otros.

- **Observación directa:** Mediante la observación he intentado captar aquellos aspectos que son más significativos de cara al fenómeno o hecho a investigar para recopilar los datos que he estimado pertinentes. La observación abarcará también todo el ambiente (físico, social, cultura, etc.) donde ellas (en este caso) desarrollan su vida. Por este motivo he asistido a un gran número de conciertos de música clásica tanto en salas pequeñas como en teatros de renombre con tal de observar, escuchar y sentir obras del repertorio clásico dirigidas tanto por hombres (en su gran mayoría) como mujeres. Además, he tenido la suerte de poder asistir a algunos de los ensayos previos en los que he podido observar la relación que se establece entre:
 - Director/a e intérpretes
 - Entre los mismos intérpretes
 - Entre los intérpretes y la audiencia (en el momento del concierto)
 - Entre el director/a y la audiencia (en el momento del concierto)

La observación directa me ha permitido ser testimonio directo del momento en que director/a y los intérpretes dan vida a la partitura compartiéndolo con una audiencia. Así también de las relaciones sociales que se establecen en este momento de *intercambio* entre todos los asistentes al hecho musical. Utilizando tan sólo la entrevista y/o la recogida de datos (de diversas fuentes) no me hubiera sido posible obtener este tipo de información, la cual considero

muy importante para la realización de una investigación más profunda y completa.

- **Fuentes hemerográficas:** he consultado varios periódicos y revistas de los siglos XVIII y XIX que me han sido de gran utilidad para conocer la situación de la mujeres compositoras, directoras e intérpretes. Debe tenerse en cuenta que son opiniones subjetivas, pero éstas nos permiten saber que hubo mujeres que fueron partícipes en el mundo artístico musical.

- *Correo de los Teatros*: Núm. 11, 2-II-1851; Núm. 12, 9-II-1851
- *La Correspondencia Musical*, Núm. 11, 16-III-1881; Núm. 29, 20-VII-1881; Núm. 116, 22-III-1883; Núm. 103, 13-IV-1833.
- *Diario de Avisos*, Núm. 54, 24-XII-1843.
- *Diario de Madrid*, Núm. 137, 17-V-1817.
- *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXVII, Núm. 289, 16-X-1894.
- *La Iberia*, Año XXVIII, Núm. 7477, 14-III-1881; Año XXX, Núm. 8263, 12-VI-1883; Año XXXVII, Núm. 11956, 28-IV-1890.
- *El Liberal*, Año XXIII, Núm. 7778, 22-I-1901; Año XXV, Núm. 8569, 28-III-1903; Año XXVIII, Núm. 9633, 4-III-1906.
- *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XVII, Núm. 762, 6-IX-1906.

2.5. Técnicas de Investigación: La entrevista

La entrevista ha sido la técnica de investigación principal que he utilizado. Gracias a ésta, he podido realizar una valiosa recogida de información que en el capítulo 8 analizo con mucha más precisión. Como es lógico, una entrevista consiste en una conversación entre dos personas al menos, en la cual una es la entrevistadora y otra(s) son las entrevistadas. Como técnica de recopilación va desde la interrogación estandarizada hasta la conversación libre. En ambos casos se recurre a una guía o pauta que puede ser un formulario o un esquema de cuestiones que han de orientar la conversación. La entrevista ha sido un recurso que me ha permitido el contacto directo entre el investigador (en este caso yo misma) y los/las interlocutores/as (compositores, compositoras, directores, intérpretes...). Conforme al propósito profesional con que he utilizado la entrevista, ésta ha cumplido con las siguientes funciones:

- Obtener información de individuos (o grupos).
- Facilitar información.
- Influir sobre ciertos aspectos de la conducta (opiniones, sentimientos, comportamientos...).

La realización de entrevistas, me ha permitido un acercamiento a varios sujetos (en este caso mujeres y hombres de nacionalidad española y dos de nacionalidad americana) dedicados a la composición, interpretación, docencia y/o dirección orquestal.

Este contacto directo, me ha proporcionado información muy importante narrada en primera persona a cerca de experiencias, opiniones, vivencias, situaciones pasadas y presentes en el contexto musical y a nivel personal. Cada persona tiene un bagaje cultural (y en este caso musical) diferente, por ello, las respuestas de las personas entrevistadas son similares en algunos puntos, pero totalmente diferentes en otros.

La técnica de la entrevista me ha permitido además, obtener respuestas objetivas, más allá de mi propia opinión y de las conclusiones que yo haya podido extraer

previamente. Así como también sensaciones y opiniones que han hecho que la información que pueda aportar esta tesis sea mucho más rica. De hecho, la información novedosa en esta tesis doctoral, la aportan las 26 personas entrevistadas y las conclusiones que se han extraído de sus opiniones y vivencias.

Las preguntas que he incluido en el guión de entrevistas han sido diferentes. Así, en un principio realicé 9 entrevistas exploratorias y más adelante, tal y como avanzaba el trabajo de campo, he realizado 17 entrevistas más. Estas entrevistas realizadas a posteriori, son entrevistas estructuradas, las cuales incluyen un mayor número de preguntas y de mayor complejidad. (En el capítulo dedicado al análisis de las entrevistas, capítulo 9, explicaré con más detalle el perfil de las personas entrevistadas, las características comunes observadas, las conclusiones a las que he llegado, etc.).

- Perfil de los/las entrevistados/as: como ya he comentado, las 26 personas entrevistadas son mujeres y hombres que se dedican a diferentes campos musicales: a la composición, dirección, interpretación, pedagogía, instrumentistas...He creído oportuno no sólo entrevistar a mujeres sino también a hombres, para así tener diferentes puntos de vista, experiencias, vivencias...

Además de entrevistar a personas pertenecientes a ambos sexos, son personas de edades diferentes. Hay un sector de entrevistadas/os que ronda los 25 años; otro es mayor a los 30 y otro gira entorno a los 50 años. Esto también me ha sido útil, puesto que pueden variar mucho las experiencias vividas (sobre todo por el contexto social y cultural) por generaciones más mayores que por los jóvenes que hace pocos años que han salido del conservatorio. Las nuevas generaciones de músicos, se desarrollan en una sociedad bastante diferente a la de hace por ejemplo 30 años.

Los 26 sujetos de investigación son validadores del material que he ido consultado antes, durante y después del proceso de investigación. Su aportación al campo de investigación es tan importante porque con fundamento y propiedad, validan los datos encontrados en las fuentes consultadas. Los/las entrevistados son personas físicas, que

de una u otra forma brindan información para desarrollar de la mejor manera esta investigación. Gracias a su testimonio, se pueden determinar las causas y las posibles soluciones del problema planteado inicialmente.

Por otra parte, la planificación y trabajo previo a la entrevista ha sido fundamental para obtener la información que necesitaba. Para ello he determinado cuáles eran mis objetivos y he formulado unas preguntas que he creído adecuadas. Durante el desarrollo de la entrevista, he intentado que el clima sea adecuado, de familiaridad y manteniendo una actitud abierta y no interviniendo en la opinión del entrevistado ni dar mi propia opinión (en el caso de las entrevistas realizadas a nivel personal).

En la preparación previa a la entrevista he tenido en cuenta los siguientes puntos:

- Determinar los objetivos de la entrevista.
- Identificar las personas a quienes voy a entrevistar.
- Formular las preguntas y secuenciarlas (las primeras preguntas son más abiertas y generales y las segundas tratan de aspectos más concretos y claves para obtener una información más profunda).
- Pensar el lugar donde se realizará la entrevista.

Para facilitar la comunicación entre la persona entrevistada y yo misma, he explicado en primer lugar:

- Mis orígenes y formación (a nivel profesional).
- Cuáles son los objetivos y motivos por los cuales estoy interesada en realizar la entrevista.
- Establecer condiciones de confianza y seguridad de la información que se va a proporcionar y su difusión.
- Indicar la duración aproximada de la entrevista y si serán necesarios o no más encuentros.

Las entrevistas que he realizado han sido registradas en formato papel. Algunas de ellas se han realizado a través del correo electrónico, facilitando a las personas en

cuestión una batería de preguntas. Para poder registrar de un modo exhaustivo toda la información (en el caso de las entrevistas que he hecho personalmente), he utilizado una serie de abreviaciones.

El motivo por el cual algunas entrevistas (la mayoría) se han realizado a través de correo electrónico, se debe fundamentalmente a dos motivos: por una parte la localización geográfica de ciertas personas entrevistadas, y por otra parte, los horarios y movilidad que comporta su trabajo. La mayoría de entrevistadas/os disponen de poco tiempo para quedar en un lugar físico, un día y hora concretos.

Puesto que los diferentes tipos de entrevista, sirven para recoger una información concreta, he decidido plantear dos tipos de entrevista:

- **Entrevistas exploratorias:** entrevistas a profesores; investigadores especializados y expertos en el ámbito de la investigación en el ámbito que estoy investigando; a testimonios privilegiados; a grupos directamente afectados por el estudio en cuestión.

La realización de la entrevista exploratoria tiene fundamentalmente las siguientes funciones:

- Especificar el nivel de profundidad/detalle que se busca con preguntas de continuación, de clarificación o de profundización.
- Pedir que el entrevistado termine una explicación.
- Mostrar al entrevistado el interés del entrevistador. Ej. *Puedo citar eso que ha dicho.*

Al comienzo del trabajo de campo, realicé 9 entrevistas exploratorias. En éstas, las preguntas que planteé a las entrevistadas fueron las siguientes:

- ¿Cómo crees que es la participación de la mujer en el panorama musical en la

actualidad?

- ¿Cuál piensas que ha sido tu mayor logro a nivel musical? ¿Y a nivel personal?
- ¿Qué factores (y/o personas) crees que te influyeron a la hora de dedicarte a este campo musical?
- ¿Has tenido algún referente femenino a lo largo de tu trayectoria musical? ¿Cuál/es?
- ¿Cómo piensas que ven los demás tu trabajo? ¿Cómo te ves a tí misma?
- ¿Observas alguna diferencia entre tu trabajo y el de un compositor y/o intérprete masculino?
- ¿Cómo explicarías estas diferencias (en caso que existan)? ¿Qué factores explican tal diferencia?
- ¿Consideras necesaria alguna regulación que haga posible que esta situación cambie?
- A nivel legislativo, conoces lo que prevé la ley respecto a la igualdad de sexos? En caso afirmativo, ¿Qué opinas al respecto?
- ¿Qué crees que han aportado los estudios de género a la música?

Las preguntas que he planteado en estas primeras entrevistas (en el capítulo 9, donde analizo las entrevistas realizadas, amplio dicha información), podrían organizarse en los siguientes apartados:

- MOTIVACIÓN
 - TRATO RECIBIDO
 - EL PESO DEL GÉNERO
 - AVANCES
 - RETOS PENDIENTES
-
- **Entrevistas estructuradas:** es la más estática y rígida de todas, ya que se basa en una serie de preguntas predeterminadas e invariables que deben responder todos los aspirantes a un determinado puesto. He usado un guión de preguntas que me ha servido como material de apoyo. Este tipo de entrevista también se denomina formal o estandarizada. En el cuestionario he ido anotando las respuestas de las entrevistadas (a veces textualmente y otras de modo

abreviado).En ocasiones las entrevistas estructuradas se han realizado vía email (por motivos logísticos).

La mayoría de entrevistas que he realizado han sido estructuradas. En el caso de la entrevista estructurada, he realizado una batería de preguntas previamente preparada. La información obtenida me ha ayudado a conocer la situación que ha envuelto (y envuelve) a cada mujer: sus inquietudes, qué les llevó a realizar los estudios de composición musical y/o dirección orquestal, qué opinión tienen de la situación actual a nivel de posibilidades, obstáculos, camino avanzado, retos pendientes...Las preguntas realizadas han sido las siguientes:

1.- Datos personales:

- ¿Qué estudios has realizado?
- ¿Cuáles son los motivos que te llevaron a estudiar música?
- Dedicación actual a la música: ¿Cuál es tu profesión? ¿Cuál es tu relación con la música? ¿Tienes vinculación con instituciones musicales? (Profesionales o de otro tipo).
- ¿Cuál piensas que ha sido tu mayor logro a nivel musical? ¿Y a nivel personal?
- ¿Qué factores (y/o personas) crees que te influyeron a la hora de dedicarte a éste campo musical?
- ¿Has tenido algún referente femenino a lo largo de tu trayectoria musical?
- ¿Cómo piensas que ven los demás tu trabajo? ¿Cómo te ves a ti mismo/a?
- ¿Ha influido tu vida familiar en tu trabajo? ¿De qué modo? Descríbeme como organizas tu vida diaria para hacer compatible tu dedicación a la música con tu vida familiar y personal.

2.- Conocimiento sobre la situación de las mujeres en la música: qué conocen y cómo explican esta situación.

- ¿Cómo crees que es la participación de las mujeres en el panorama musical en la actualidad?

- ¿Crees que las mujeres se encuentran en una situación distinta al sexo masculino? ¿En qué aspectos?
- ¿Cuáles crees que son las causas de las diferencias entre sexos en el ámbito artístico/musical?
- ¿Observas alguna diferencia entre tu trabajo y el de un compositor y/o intérprete masculino?
- ¿Consideras necesaria alguna actuación que haga posible que esta situación cambie?
- ¿Conoces algunas acciones que se estén llevando a cabo para mejorar la situación de las mujeres y/o lo que prevé la ley respecto a la igualdad de sexos? En caso afirmativo, ¿Qué opinas al respecto?
- ¿Cuáles ves necesarias y todavía no se llevan a cabo?

3.- Sobre las (supuestas) diferencias entre los hombres y las mujeres.

- ¿Cuáles son los principales estereotipos masculinos y femeninos que crees que se mantienen hoy en día en la práctica profesional?
- ¿De qué modo se ha avanzado los últimos años en este aspecto?

4.- Sobre las aportaciones de las mujeres a la música:

- ¿Ves posible que se alcance la igualdad de género en los campos de la composición y dirección orquestal?
- ¿Qué aportaría (a nivel social y musical) una mayor presencia de mujeres en la música?
- ¿Qué crees que han aportado los estudios de género a la música?

Las personas entrevistadas son todas personas que se enmarcan dentro del mundo de la música y que están activas en éste ámbito. Como ya he comentado, todas forman parte del mundo de la docencia, de la composición, interpretación o dirección orquestal (en algunos casos en están en activo en más de un campo musical). Más adelante, en el capítulo titulado *Análisis de entrevistas*, he realizado un análisis de dichas entrevistas

en el que se observa de modo esquemático las preguntas y respuestas de cada una de las personas entrevistadas. En el capítulo en el que analizo las entrevistas (capítulo 8) también se puede observar en una tabla (de modo esquemático) la edad, sexo, nivel de estudios, profesión...de todos/as los entrevistados/as.

3. MARCO TEÓRICO

En el marco teórico se integran las diversas teorías, enfoques teóricos, estudios y antecedentes relacionados con el problema de investigación. Por ello, para poder elaborarlo ha sido necesario, en primer lugar, obtener y consultar la literatura y documentos adecuados (partituras, artículos, manuales...) para el problema de investigación. Posteriormente ha sido imprescindible un largo e intenso trabajo de extracción y recopilación de datos para seleccionar a posteriori la información que he creído relevante.

Roberto Hernández Sampieri¹⁷ destaca las siguientes funciones que cumple el marco teórico dentro de una investigación:

1. Ayuda a prevenir errores que se han cometido en otros estudios.
2. Orienta sobre cómo habrá de realizarse el estudio (al acudir a los antecedentes, nos podemos dar cuenta de cómo ha sido tratado un problema específico de investigación, qué tipos de estudios se han efectuado, con qué tipo de sujetos, cómo se han recolectado los datos, en qué lugares se han llevado a cabo, qué diseños se han utilizado).
3. Amplía el horizonte del estudio y guía al investigador para que se centre en su problema, evitando desviaciones del planteamiento original.
4. Conduce al establecimiento de hipótesis o afirmaciones que más tarde habrán de someterse a prueba en la realidad.
5. Inspira nuevas líneas y áreas de investigación.
6. Provee de un marco de referencia para interpretar los resultados del estudio

Una de las funciones principales del marco teórico (además de ampliar el horizonte de estudio, inspirar nuevas ideas de investigación, delimitar el área de investigación...) es proveer de un marco de referencia para poder interpretar los resultados del estudio.

El primer punto con el que comienzo el desarrollo del marco teórico es la historia de las mujeres en la música. Se trata de un recorrido histórico de la mujer compositora,

¹⁷Hernández S. (1991). *Metodología de la Investigación*. Madrid: McGraw Hill.

intérprete y directora de orquesta a lo largo de los siglos hasta nuestros días. Es necesario conocer nuestro pasado para poder comprender nuestro presente. Por ello, mediante este recorrido histórico/musical, el lector puede situarse y conocer cuál ha sido la evolución histórica tanto desde el punto de vista social como a nivel histórico y musical.

Más adelante, en el punto 3.2., expondré los enfoques teóricos para poder explicar la evolución de la música. Me detendré a explicar qué es la musicología como ciencia, las diferentes ramas que existen dentro de ésta (dentro de las cuales se incluye la musicología feminista) y cómo ha evolucionado como ciencia.

El capítulo 4, se centra en el análisis de la situación actual en diversos ámbitos: en el ámbito laboral, educativo... Considero que conocer cuál ha sido nuestro sistema educativo desde que se incluyeron los estudios de música en él, hasta nuestros días, pienso que es importante también para poder comprender los procesos evolutivos y por tanto de cambio.

Como he comentado, este trabajo se centra fundamentalmente en las aportaciones musicales de mujeres compositoras, directoras e intérpretes. Por ello, he dedicado tres capítulos a dichos ámbitos musicales, los cuales he desarrollado ampliamente. Mujeres y dirección orquestal, corresponde al capítulo 5. Mujeres y composición corresponde al capítulo 6, y Mujeres e interpretación corresponde al capítulo 7.

Finalmente, el capítulo 8, está dedicado al análisis de las entrevistas realizadas, a partir de las cuales hago una reflexión y análisis de éstas. Por último, en el capítulo 9, expondré cuáles han sido las conclusiones generales a las que he llegado tras la realización del trabajo de investigación.

3.1 Historia de las mujeres en la música: aportaciones y dificultades que han frenado el desarrollo de las mujeres a la música

3.1.1. Introducción: mujeres en la historia de la música

A lo largo de la historia, las mujeres han contribuido en las artes de modos muy diversos. Notables mujeres artistas a lo largo de los siglos han quedado en un segundo plano e incluso han sido olvidadas. Son muchas las mujeres que han escrito, creado y realizado algunas de las obras más inspiradoras de la historia. Sin embargo, la mayor parte del tiempo, estas mujeres han sido olvidadas a lo largo del camino.

Durante muchos siglos, ha existido la creencia de que, más allá de la biología, las mujeres y los hombres poseen esencialmente diferentes capacidades y funciones. La comprensión de este supuesto ayuda a dar sentido a la perpetuación e incluso institucionalización de sexo masculino (frente al sexo femenino) en relación con las expectativas de comportamiento, posición dentro de la familia, derechos, la situación pública, la educación, y tipos de trabajo. Esta situación ha dado lugar a la subordinación de la mujer en la sociedad.

El objetivo de este apartado es conocer cuál ha sido el papel de las mujeres en la música a lo largo de la historia. Para ello haremos un recorrido histórico desde que se conoce que ésta fue partícipe en el acto musical hasta nuestros días. De cada periodo he seleccionado una serie de mujeres cuya aportación musical es relevante. No he hablado de todas las mujeres de las que he encontrado información puesto que el objetivo de mi trabajo no es el de elaborar un diccionario o lista exhaustiva de mujeres que hayan sido partícipes en la música.

Conocer las circunstancias sociales, políticas y/o económicas de cada periodo histórico, nos ayudará a comprender mejor nuestro pasado, y el del contexto en que mujeres compositoras, intérpretes y directoras desarrollaron su labor artística. Por ello,

conocer las diferentes etapas históricas en las que ha vivido la mujer (en los citados ámbitos musicales) hará posible que podamos comprender mejor la situación en la que se encuentran hoy día las mujeres que deciden estudiar música y que posteriormente quieren dedicarse a la composición, dirección y/o interpretación musical. Como añade el historiador José Vargas *El estudio de la historia permite descubrir cómo la humanidad ha llegado a ser una sola y apreciar el movimiento indetenible de ella, con las diferencias que introducen las dimensiones de espacio y tiempo. En síntesis la historia es importante porque permite el conocimiento del pasado de la humanidad, facilita la comprensión del presente y porque pone a disposición del hombre experiencias y conocimientos que le permiten hacer proyecciones del futuro.* (Vargas, 2013)¹⁸.

La presencia de las mujeres en el ámbito musical no es reciente. Además, la situación y sociedad en la que se desarrollan, no será la misma en todos los periodos históricos. Si bien es cierto que ha estado en la sombra durante siglos, debemos tener presente que en determinados periodos de la historia ha gozado de mayores reconocimientos. Por ejemplo, durante la civilización egipcia, griega e incluso en algunas cortes renacentistas y barrocas, las mujeres se han podido sentir incluídas en los diferentes

¹⁸ La Historia no es sinónimo de pasado. El pasado es lo que ocurrió. La Historia es la investigación que explica y da coherencia al pasado. Por ello, plantea cuestiones fundamentales sobre el pasado, desde el presente, en tal sentido, es una reflexión de gran contemporaneidad, por eso, susceptible de compromiso.

La Historia debemos estudiarla dentro de su contexto, de lo contrario se corre el riesgo de hacer análisis errados y caer en anacronismos sin fundamentos de ningún tipo. El contexto histórico lo integran dos grandes dimensiones: tiempo y espacio, y, cuando a éstas le agregamos el hombre actuando en sociedad, tenemos el escenario histórico completo, el cual es dinámico.

Para comprender los hechos y situarlos en su contexto, es necesario saber ubicarlos en una secuencia temporal y utilizar las convenciones cronológicas adecuadas. Por otra parte, los hechos ocurridos en el tiempo nunca pueden explicarse de manera aislada, ellos tienen sus causas y consecuencias. De modo similar, para poder contextualizar históricamente los hechos, debemos considerar los rasgos de las formaciones sociales y estar conscientes de las motivaciones humanas que hubo en referencia con los acontecimientos. Tampoco es posible contextualizar el pasado sin comprender que los acontecimientos históricos tienen, generalmente, más de una causa y diversas consecuencias, y que, tanto las causas como las consecuencias pueden ser de naturaleza muy diferente.

Recuperado de: <https://josevargasponce.wordpress.com/2013/06/24/importancia-del-presnte-y-del-pasado-para-comprender-el-futuro-prof-jvp/>

contextos musicales. También en las sociedades no industrializadas, las mujeres participaron activamente en la creación musical.

Una de las primeras compositoras de la historia de la música de las que tenemos constancia es **Safo** (Éreso, 600 a. C.). Considerada una de las mejores poetisas de la antigüedad. Las poetisas de este periodo (además de leer) cantaban y se acompañaban con instrumentos musicales como la cítara, la lira y/o la flauta. La creadora de estas composiciones líricas se encargaba también de componer la música e incluso los pasos de danza.

Pero es a partir del siglo IX d. C (a excepción de algunos casos concretos como la mencionada Safo) en adelante cuando tenemos más información a cerca de la participación de la mujer en la música. Dicha información es no obstante escasa.

Durante el Imperio Bizantino nacía **Kassia** (810 – 867 d. C.). Compositora y poetisa que escribió más de treinta himnos (usados todavía en la actualidad en la ortodoxia oriental), cánones...y fundó un convento, convirtiéndose ella misma en su primera abadesa. Debemos mencionar que sus piezas son las únicas compuestas por una mujer que se incluyeron a posteriori en el *Triodion* (impreso el año 1601 en Venecia). La participación de Kassia en la ceremonia para seleccionar a una de las candidatas y sus palabras se han conservado en las crónicas bizantinas: *Teófilo, pasando lentamente delante de las dos filas de bellezas que rivalizan, queda impresionado por la belleza de Kassia. El emperador, intentando entablar conversación con ella, emite un juicio negativo sobre las mujeres diciendo que Eva es el origen del mal, esperando que ella asienta en el mismo sentido; pero Kassia retiene su mirada y sin dudar le responde que la Virgen María es igualmente la causa del bien.* (Magraner, 2013)¹⁹.

A partir del siglo X d.C. se han documentado numerosos rituales musicales en los cuales las mujeres eran partícipes. Con esta afirmación me apoyo en los manuales de texto de Silvia Martínez²⁰ y la investigadora Beatriz Porqueres²¹. A pesar de que los rituales musicales estaban fundamentalmente protagonizados por voces masculinas, se

¹⁹ Recuperado de:

<http://mujeresenlamusicagetafe.blogspot.com.es/2013/06/kassia-810-c-867.html>

²⁰ Martínez, S. (2003). *No me arrepiento de nada: mujeres y música*. Dossiers Feministes 7. Castellón: Universitat Jaume I.

²¹ Porqueres B. (1994) *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid: Horas y horas.

tiene referencia de la existencia de coros femeninos. Entre estos coros, destaca el de las Monjas del Monasterio de las Huelgas de Burgos, lugar donde la praxis musical era de un elevado nivel y de una calidad excelentes²². A pesar de ello, su participación estaba restringida y el repertorio era muy limitado. Fue la abadesa María González de Agüero, quien ordenó que se realizara el compendio de cantos litúrgicos de los Códices de las Huelgas en el siglo XIV²³.

Las mujeres tendrán un papel destacado a nivel musical desde los inicios del imperio musulmán. **Qainat**²⁴ (hijas de Caín) fue como se llamaron las cantoras y músicas árabes. Éstas destacaron en composición e interpretación musical. Pertenecían a diferentes clases sociales: unas procedían de la nobleza y otras eran esclavas (formadas en música y arte desde la infancia). Cuando demostraban cierta destreza en el dominio de tales conocimientos musicales, eran las encargadas de transmitir sus conocimientos a otras *qainat*. En algunos casos, llegaron a ser creadoras de escuelas y orquestas de música.

Estas mujeres eran admiradas y respetadas por la sociedad. El tipo de música que compusieron influyó posteriormente a la música que se estaba realizando en los reinos peninsulares más septentrionales como por ejemplo en las Cantigas de Alfonso X. Posteriormente tendrá influencia en el estilo compositivo de trovadores y troveros.

²² Harper, J. (1993). Nuns and Canonesses. *The Forms and Orders of Western Liturgy from the 10th to the 18th Century*, pp. 39-40.

²³ Baade, R. (1997). La música sutil del Monasterio de la Madre de Dios de Constantinopla: aportaciones para la historia de la música en los monasterios femeninos de Madrid a mediados del siglo XVI-siglo XVII. *Revista de Musicología XX*, pp. 21-30.

²⁴ Las *qainat* se acompañaban con un antecesor del 'ud (el actual laúd de mango corto), llamado *mizhar*, *kiran*, o *sanj*, al que podía estar asociado un instrumento de lengüeta (*mizmar*), y una pandereta (*duf*). Medina se convirtió en un importante centro de formación para cantores y *qainat*. A pesar de la intensa vida musical de la que tenemos constancia, no se ha transmitido ninguna partitura escrita. Sin embargo, ya en esta *época clásica* tenemos constancia de las indicaciones del modo (establecido por las notas inicial y el segundo o tercer grado, tocados en el mástil del laúd según que dedo), del ritmo de acompañamiento, del texto y del poeta de algunas canciones.

3.1.2. Período Medieval

La Edad Media es un período de la historia occidental que se extiende desde el siglo V al XV. Durante esta etapa se produjo una ruptura total con el pasado, dejando en un segundo plano las enseñanzas y los descubrimientos de las culturas antiguas. Durante la Edad Media (del s. V al IX) se produjo un gran vacío musical. A nivel social no hubo una estabilidad y las guerras (tanto internas como externas) eran constantes. En este contexto, tan sólo una institución mantuvo la estabilidad, la Iglesia. La autoridad papal tomó el canto eclesiástico como motivo de cohesión entre los pueblos, aplicando su idea de evangelización y expansión.

En el año 590 fue nombrado el Papa Gregorio, *El Grande*. Éste completó las melodías del canto eclesiástico para configurar un antifonario único para todo el año. Este canto se denominó *canto gregoriano* y consistía en monodias sobre textos litúrgicos y de registro estrecho.

La música de este periodo tan sólo pudo propagarse mediante vía oral, y la mayor parte del repertorio musical se ha perdido y por lo tanto no ha podido llegar hasta nuestros días. No obstante, la fe por conservar este canto divulgándolo por todas las congregaciones impulsó los primeros intentos de escritura²⁵.

Otro desarrollo de esta época fueron los misterios y dramas litúrgicos. Éstos se escenificaban en las iglesias. Las artes escénicas surgieron de dichas escenificaciones. Durante la Semana Santa, por ejemplo, se realizaba una escenificación de la Pasión de Cristo. La Iglesia utilizó este tipo de celebraciones (las cuales reunían un gran número de personas) para atraer más público a la congregación.

²⁵ Los más antiguos que se conocen son los neumas, signos que colocados sobre el texto orientan de manera aproximada la entonación deseada. Poco más tarde quedó la línea horizontal como punto de referencia de la altura de las notas. A continuación aparecieron una segunda y tercera líneas que se coloreaban de manera distinta para diferenciarlas. Por último, el canto gregoriano comenzó a escribirse en cuatro líneas y se optó por marcar una de las líneas con una letra que representaba una nota de referencia, como nuestra actual clave. Además, las notas se representaban en un principio con las letras del abecedario de la A, que representaba la nota la, hasta la G, que hacía referencia a la nota sol. Esto ya se hacía también en la antigua Grecia.

De la Etapa Medieval se desconoce la totalidad de obras que estuvieron realmente escritas por mujeres. De este modo, es muy posible que algunas de las obras firmadas por hombres, en realidad las hubiera escrito una mujer. Existía también un gran desinterés por parte de historiadores y musicólogos hacia aquellas obras que habían sido compuestas por mujeres. Consecuentemente también era poco atractivo tanto la difusión de éstas como su estudio. Por lo tanto, no es cierto admitir que éste fue un periodo en el cual las mujeres no compusieron, sino que las circunstancias sociales de la época fueron la causa fundamental de que el trabajo realizado por ellas no fuera de su interés. Además, debemos tener en cuenta, que las mujeres participaban en la monodia profana, no en la polifonía²⁶. Esto se debe a que la polifonía²⁷ se desarrolló fundamentalmente en la Iglesia (lugar al cual no tenía acceso la mujer para realizar tal actividad). Sí pudieron, sin embargo, desarrollar su actividad musical como compositoras e intérpretes en los conventos²⁸.

En cuanto a música polifónica, el Códice del Monasterio de Las Huelgas es el más sobresaliente en nuestro país²⁹. Contiene composiciones monódicas (una voz) y polifónicas (varias voces) de los siglos XII al XIV. También debo nombrar el *Llibre Vermell* el cual incluye cantos y danzas de los peregrinos del Monasterio de Montserrat³⁰.

Lo que sí se conoce en mayor profundidad de este periodo y es además de gran importancia para comprender la historia de la música, es la función social que ocuparon los juglares. A pesar de que la historia les ha presentado como si éstos fueran hombres que se dedicaban fundamentalmente a ir de aldea en aldea cantando y recitando poemas, también hubo mujeres que optaron por este tipo de trabajo como *modus vivendi*. Así, a estas mujeres se les denominaba *juglaresa*, *plañidera*, *danzadora*, *trovairetz*...

²⁶ Álvarez, A. (2008). *Compositoras españolas: La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: INAEM. Centro de Documentación de Música y Danza.

²⁷ Definimos polifonía como aquella música compuesta por varias melodías simultáneas en que cada una expresa su idea musical, pero formando con las demás un todo armónico.

²⁸ Labarge, M. (1989). *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Ed. Nerea.

²⁹ El manuscrito 1bis del Monasterio de Santa María de Vallbona. *Recerca Musicològica IX-X*, pp. 59-72.

³⁰ Paredes, J. (2010). *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

El *Libro de Apolonio*³¹, que data del siglo XIII, es un rico testimonio que nos acerca a la figura de la juglaresa y a su oficio en la Edad Media³².

El arte desarrollado durante los siglos XII y XIII en las cortes occitanas por estas mujeres poetisas y compositoras, es una de las primeras muestras de mujeres dedicadas a la música profana en la Historia de la Música Occidental. Debido a que ésta lírica trovadoresca comenzó en Aquitania, la lengua usada en estas obras es *Lange d'Oc*. El fenómeno trovadoresco se extendió por diferentes zonas geográficas de Europa (Alemania, Cataluña, el norte de Italia...)³³.

Los trovadores solían ser personajes refinados que eran grandes improvisadores. Se inventaban la letra y música de canciones acompañándose de un laúd o de la biela de rueda. El tema recurrente de sus canciones era el amor. Debemos destacar al trovador gallego Martín de Codax, de quien nos han llegado seis cantigas. En nuestro país, uno de los trovadores de más prestigio fue Alfonso X el Sabio y sus *Cantigas de Santa María* (escritas en gallego). Se trata de unas cuatrocientas canciones monódicas que relatan los milagros de la Virgen. Una de las obras más representativas del medievo en España es el *Códice Calixtino*. Se trata de una obra dividida en cinco partes al final de las cuales aparece una sección musical donde se recogen muchas piezas monódicas³⁴.

Durante la primera mitad del siglo XIII, aparecen también las *chansons de toile* (canciones de tela). Estas piezas musicales aluden a los quehaceres principales de las mujeres medievales, es decir, a las actividades de hilar y tejer. Sus textos expresaban el punto de vista femenino y a menudo se completaban con otras composiciones, cuyo canto también corría a cargo de mujeres. A nivel musical, las *Chanson de toile* solían ser piezas breves (en torno a los 50 versos) constituídas por estrofas simples con estribillo que relataban historias de amor con un final trágico.

³¹ M. Alvar. (1976). *Libro de Apolonio. Estudios I*. Valencia: Fundación Juan March y Editorial Castalia.

³² I. Lozano-Renieblas, en *Novelas de aventuras medievales. Género y Traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel, 2003, p. 37-74, traza una panorámica acerca de los problemas de origen, lengua y transmisión de la *Historia Apollonii regis Tyri* y subraya que ésta *contó con una excepcional acogida en la Edad Media, a juzgar por el centenar largo de manuscritos latinos conservados*. (p. 38).

³³ Borgunyó, M. (1933). *La música, el canto y la escuela*. Barcelona: Conservatorio de música de Sabadell.

³⁴ Boone, D.R. (1983). *La voz y el tratamiento de sus alteraciones*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.

Una de las diferencias fundamentales entre los trovadores³⁵ (hombres) y trovairitz³⁶ (mujeres) era su clase social. Mientras los primeros solían pertenecer a clases sociales humildes, las mujeres solían ser de origen noble o estaban casadas con algún varón perteneciente a la nobleza³⁷. **Tibors de Sarenom** (1130 – 1198) es la primera trovairitz que aparece documentada. Debemos destacar también a Beatriz, conocida como Comtesse de Die (1140 – ?) quien escribió canciones dedicadas a su enamorado Raimbaut d’Auvergne, y a otras mujeres como María de Ventadorn, Azalais de Porcairagues, Garsenda de Proença, Gormonda de Montpellier entre otras.

Gran parte del repertorio que nos ha llegado hasta la actualidad no tiene autoría. Veamos un ejemplo de poesía de amor cortes escrito por una trovadora (anónimo).

*He estado muy angustiada
por un caballero que he tenido
y quiero que por siempre sea sabido
cómo le he amado sin medida;
Ahora comprendo que yo me he engañado, porque no le he dado mi amor,
por eso he vivido en el error
tanto en el lecho como vestida.
Cómo querría una tarde tener
a mi caballero, desnudo, entre los brazos y que él se considerase feliz
con que sólo le hiciese de almohada,
lo que me deja más encantada
que Floris de Blancaflor;*

³⁵ El trovador no sólo redactaba el texto, o letra, de la poesía, también componía la música con la que aquélla tenía que cantarse. El trovador era, pues, músico y poeta a la vez; y los cancioneros medievales han conservado un buen número de notaciones musicales de poesías trovadorescas. Esta necesidad de componer musicalmente exigía al trovador una elevada formación y una especialización que, en principio, cerraba el paso a los meros diletantes. La rígida técnica poética tampoco permitía las improvisaciones.

³⁶ El planteamiento de las trovairitz rompe con el de las canciones trovadorescas tradicionales y son ellas las que como mujeres reclaman al amado su afecto. Algo bastante arriesgado y transgresor para la época.

³⁷ *Las trovairitz inauguran una importante tradición de canción femenina en lengua no latina. La canción que tiene por sujeto y autor la dama, se caracteriza por una transparencia interior extrema. Parece como si la poesía femenina rehuyera de malabarismos poéticos y su objetivo fuera, únicamente, transmitir la emoción y la sensibilidad.* Els Trobadors Catalans – d’Antoni Rossell.

*Yo le dono mi corazón y mi amor,
mi razón, mis ojos y mi vida.
Bello amigo, amable y bueno,
¿cuándo os tendré en mi poder?
¡Podría yacer a vuestro lado un atardecer y podría daros un beso apasionado! Sabed que
tendría gran deseo
de teneros en el lugar del marido,
con la condición de que me concedierais hacer todo lo que yo quisiera.*

Mairi Martilengo, *Las trovadoras. Poetisas del amor cortés.*

Trad. María – Milagros Rivera Garretas y Ana Mañeru Méndez.

Madrid, Horas y Horas, 1997, pp.62

Además de los monasterios o conventos femeninos, había otro tipo de comunidades más heterodoxas. Las mujeres agrupadas en este tipo de comunidades, lo hicieron principalmente porque si se independizaban de la sociedad sin protección masculina, eran muy vulnerables a ser acusadas de herejía. A partir del siglo IX, cuando inicia el *monacato femenino*³⁸, se conocen grupos de mujeres dedicadas a la vida religiosa fuera de reglas y monasterios. Por ejemplo, las llamadas *Deodicatae* y *Devotae* de la Cataluña del siglo X.

Hacia finales del medievo aumentan los escritos de mujeres laicas, como por ejemplo los de Juliana Berners (1388), quien escribió sobre caza, pesca y armamento. O los de Christine de Pizan (1364-1431), quien escribió el conocido libro de la ciudad de las mujeres entre otros muchos escritos no religiosos³⁹.

Si tenemos en cuenta que la iglesia siempre fue en contra de este tipo de actividades lúdicas, las represiones sufridas por las mujeres en este contexto, podemos imaginar que fueron terribles. A modo de ejemplo, los bailes que llevaban a cabo estas mujeres

³⁸ **Monacato femenino:** locución que se emplea para hacer referencia a la situación de las mujeres en el estado, actividad, institución y dignidad monástica, definidos en el sustantivo monacato.

³⁹ Masmano, I. (2010). De cómo y cuándo se comenzó a investigar sobre las mujeres medievales y la música. *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, pp. 107-138.

mientras cantaban, fueron calificados de eróticos y sensuales⁴⁰. A pesar de que fueron vistos con malos ojos por la iglesia, ésta tuvo que aceptar este modo de hacer y practicar música y el modo en que los juglares y las juglaresas la compartían con la sociedad. Aun así, no podemos contar con ejemplos de mujeres que vieron reconocida su virtud como poetisas y/o cronistas, ya que éstas eran consideradas meras cantadoras o instrumentistas⁴¹.

Durante la Edad Media, paulatinamente y con ciertas restricciones, las mujeres fueron participando cada vez más en la vida musical. Según Lorenzo Ribas J. (1998, pp. 30-41), esta labor artística podía llevarse a cabo si se daba alguno de éstos condicionantes:

- Si eran **monjas**. Debemos destacar la figura de **Hildegard von Bingen**, (Alemania, 1098-1179) quien compuso uno de los más extensos repertorios musicales del medievo. Nació en el seno de una familia perteneciente a la nobleza. Además de poseer amplios conocimientos de lenguas como el latín y el griego, a nivel musical conocía las teorías de Guido de Arezzo. Los conventos, era uno de los pocos lugares donde estaba bien visto que una mujer desarrollara una carrera musical o intelectual. Las monjas, si no se casaban, podían continuar su carrera musical durante la madurez. En caso contrario, tenían que abandonar los estudios para dedicarse íntegramente a su familia. En el caso de Hildegarda, el año 1136 asume la dirección del convento. Un gran número de antologías que recogen piezas musicales del periodo medieval incluyen obras suyas. La totalidad de su producción alcanza alrededor de 159 composiciones. Quizás las más destacadas son sus 77 canciones y la Ópera *Ordo Virtutum*. De sus obras debemos mencionar que rompen en varios sentidos la estética de la música del periodo. Así, abarcan un amplio registro musical (tanto hacia los graves como los agudos); las melodías son muy ricas y elaboradas (más teniendo en cuenta que se le da tanta o más importancia a la música como a la poesía). Por otra parte, debemos destacar que a pesar de que era una mujer, fue respetada por personajes destacados de la época (monarcas, frailes...), situación atípica en el periodo histórico que estamos describiendo.

⁴⁰ Rivera, M. (1991). *Parentesco y espiritualidad femenina en Europa. Una aportación a la historia de la subjetividad*. Barcelona: Revista d'Història Medieval, 2.

⁴¹ Vega, E. (1992). *La mujer en la historia*. Madrid: Editorial Anaya.

Otro de los grandes méritos que debemos atribuir a Hildegarda es que, a pesar de que no fue la única mujer que compuso música durante el periodo medieval, sí fue prácticamente ella quien consiguió mantener la autoría de sus piezas musicales⁴².

- Si pertenecía a una familia noble (y en este caso la práctica musical se desarrollaba en el ámbito doméstico).
- Si pertenecía a familias que contaban con una tradición musical. Es decir, que alguno de sus miembros hubiera sido músico anteriormente.

Tan sólo una escasa minoría de mujeres pudo desarrollar su carrera artística en el campo de la música. Situaciones como la viudedad, permitieron acceder a las mujeres al ámbito musical. Así entonces, si una mujer dedicada a la música se quedaba viuda, podía centrarse en su carrera para poder de este modo cubrir los gastos económicos necesarios.

La relación entre el sexo femenino y *lo natural*, estuvieron predestinadas a componer obras funcionales⁴³ que se consideraban que no alcanzaban a la categoría de obra de arte. Eso no quiere decir que no estuvieran capacitadas, pero en los casos en que se aceptaba que compusieran, se aceptó que lo hicieran componiendo géneros menores, música de salón o bien canciones de cuna. Como vemos, obras que no se exponían al gran público sino que estaban predestinadas a interpretarse en el ámbito privado⁴⁴.

Además del repertorio de *música culta*, existe otro tipo de repertorio musical que debemos destacar: las **canciones del ciclo de la vida**, relacionadas con el nacimiento, las celebraciones de rituales...que muchas de ellas han perdurado hasta la actualidad.

⁴² Feldmann, C. (2009). *Hildegarda de Bingen: Una vida entre la genialidad y la fe*. Barcelona: Editorial Herder.

⁴³ Entendemos por **música funcional** aquella que ha sido compuesta por encargo o con una finalidad concreta. De hecho, antiguamente toda la música tenía una aplicación práctica por lo tanto diremos música de circunstancia. Era la encargada para un motivo concreto: la música de misas de grandes festividades; banquetes, tratados de paz, la Victoria de una batalla...

⁴⁴ Hoppin, R. (2004). *La música medieval*. Madrid: Ediciones Akal.

En la letra de estas canciones frecuentemente se alude a mujeres. A modo de ejemplo, las canciones de cuna estaban interpretadas fundamentalmente por mujeres. Se sabe de estas músicas populares que tenían una rítmica constante y que las melodías eran muy sencillas y monótonas. Se transmitían fundamentalmente de forma oral de madres a hijas. El repertorio de músicas tradicionales más numeroso era el de boda. Hay gran cantidad de canciones para cada parte de la ceremonia. Era muy común que antes del casamiento, las mujeres se reunieran para obsequiar a los futuros esposos con melodías conocidas. Un ejemplo de este canto, es el recogido por Federico Olmeda⁴⁵, en su cancionero publicado en 1902.

El canto que expongo a continuación se titula *Esta noche contratada*:

*Esta noche contratada,
Mañana serás casada.
Te echarán por la cabeza,
Y una colonia blanca. (bis).
Salga, señor cura, salga,
Salga de la sacristía
Con esa capa de flores,
Para casar a la novia (bis).
Échale la despedida
La que traje de Belén,
Que os gocéis por muchos años
Por siempre jamás. Amén (bis).*

La transmisión oral de música de canciones de cantos y del ciclo de la vida se realizaba ya desde la antigüedad. Quienes se han encargado de realizar dicha tarea han sido mayoritariamente las mujeres. Ya desde el nacimiento, el primer sonido que escucha un bebé, es el de su madre. Desde las canciones infantiles, canciones de siega, de siembra del grano, pasando por el repertorio de boda, hasta las canciones de difuntos... etc., las mujeres han sido agentes activos en todos estos actos culturales. Podemos afirmar por lo tanto, que las mujeres han sido un foco de información fundamental de la tradición oral musical. Sin esta actividad tan vital llevada a cabo por mujeres, desconoceríamos gran parte de las tradiciones de nuestros antepasados.

⁴⁵ Olmeda, F. (1975). *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Burgos: Ed. Facsímil. pp. 11-14.

3.1.3. Período Renacentista

Con el Renacimiento da comienzo la Edad Moderna. Es un periodo que abarca los siglos XV y XVI, y cronológicamente se sitúa entre la Edad Media y el Barroco. Es una etapa corta, pero de las más intensas dentro del mundo cultural y artístico.

Es un periodo histórico en el que el poder está en manos de las monarquías absolutas, (terminando con el feudalismo medieval). En este contexto, los grandes nobles y aristócratas van a ser los mecenas de los artistas, que trabajarán en sus cortes a costa de su protección y de un salario. Es una etapa de gran desarrollo económico, por lo que se experimentará un avance y mejora en los medios de comunicación y los transportes (facilitando la movilidad de los músicos) y el intercambio y propagación de ideas musicales dentro y fuera de las fronteras de cada país⁴⁶.

En el ámbito cultural, uno de los ideales que van a triunfar en este periodo es el del Humanismo, que considera al hombre como el centro de todas las cosas (antropocentrismo). De este modo, se abandonan las teorías e ideales teocentristas característicos del medievo⁴⁷. Se establece también una vuelta a los ideales clásicos, por lo que el periodo de la Edad Media es visto por los renacentistas como una época de escaso interés artístico⁴⁸.

Durante el Renacimiento va a darse un gran desarrollo de la técnica polifónica. En este periodo podemos hablar ya de las cuatro voces que llegarán hasta nuestros días (soprano, contralto, tenor y bajo). Además, debido a la complejidad que ha alcanzado la polifonía, los sistemas de notación tienen que desarrollarse en cuanto a la métrica, por ello se abandona totalmente el ritmo libre del gregoriano para establecer una música con medidas fijas.

⁴⁶ Burke, P. (1999). *El Renacimiento*. Barcelona: Editorial Crítica.

⁴⁷ Los teocentristas explican la realidad a partir de la **voluntad divina**: todo está supeditado a **Dios**. La **ciencia**, en este marco, queda en un segundo plano debido a que cualquier fenómeno, por mínimo o insignificante que resulte, es regido en última instancia por la divinidad. Durante muchos siglos, el teocentrismo fue la doctrina predominante. Desde el comienzo de la era cristiana hasta el inicio del **Renacimiento**, las distintas corrientes filosóficas solían ubicar a **Dios** en el centro de la escena. El panorama empezó a cambiar a partir del **Renacimiento**, cuando se colocó al **ser humano** como protagonista central del universo.

⁴⁸ Pérez, J. (2013). *Humanismo en el Renacimiento Español*. Madrid: Gadir Editorial S.L.

Se dará también una lenta pero progresiva laicización del arte. Así, las obras de arte dejan de concebirse como alabanzas a Dios y los artistas buscarán como fin la belleza y el placer de los sentidos en la creación de sus obras. Debido a que la música va creciendo en complejidad, surgirá la profesionalización de los músicos. Esta situación va a obligar a los músicos a especializarse y a dedicar su vida a este arte.

La música profana e instrumental se verá también influida por el espíritu humanista. Cada vez se crea más música de carácter no religioso en detrimento de la música sacra.

La crisis e inestabilidad sufrida por la Iglesia Católica en el siglo XVI fue uno de los acontecimientos relevantes del Renacimiento. Posteriormente se denominó Reforma. Este proceso dividió a la Iglesia entre católicos y protestantes⁴⁹.

Desde 1545 hasta 1563 se celebra el denominado *Concilio de Trento*, en el que se tratan de establecer las directrices de la nueva iglesia católica. Las consecuencias más destacadas a nivel musical fueron:

- Evitar la polifonía compleja a la que se había llegado (debido a que era muy difícil entender los textos religiosos).
- Prohibir los cantos profanos en los templos y que tan solo se interpretara música religiosa.

Uno de los iniciadores del proceso de ruptura definitiva con la Iglesia Católica fue el monje alemán Martín Lutero (1483-1546)⁵⁰. Lutero pensó que era necesario utilizar la lengua alemana en las celebraciones religiosas (en lugar del latín) porque consideraba importante que la gente comprendiera lo que se estaba diciendo en la liturgia y que además pudiese cantarlo.

Lutero será uno de los creadores de una nueva forma musical, el coral. (Género más importante de la iglesia protestante).

⁴⁹ Brocklehurst, R. (2014). *El Renacimiento*. London: Usborne Publishing.

⁵⁰ Fliedner, F. (2002). *Martín Lutero: Su vida y su obra*. Barcelona: Editorial Clie.

La iglesia, manteniéndose firme a sus creencias y principios, no vio bien que las mujeres formaran parte de los coros que hasta la fecha habían estado formados única y exclusivamente por voces masculinas⁵¹. Se negaban a aceptar las tan extraordinarias cualidades que poseen las voces femeninas (aquellas que han sido correctamente educadas).

Los sonidos más agudos que podría haber interpretado una mujer, fueron llevados a cabo por los castrati.⁵² Éstos eran hombres que habían sido castrados y consecuentemente podían interpretar piezas musicales de registro agudo. La figura de los castrati es muy significativa para poder entender la marginación social de las mujeres del periodo renacentista (período que data del 1400 al 1600 d. C). ¿Por qué no aprovechar las cualidades que tenía una voz femenina, en lugar de castrar un hombre, dejando de aprovechar también sus cualidades vocales masculinas? El manual del londinense Patrick Barciber *The World of castrati* (1996) nos proporciona una información detallada del mundo de los castrati y un acercamiento al contexto social y pensamiento de dicho periodo.

El fenómeno de los castrati y de la escasa (o inexistente) importancia dada a la voz femenina, es un claro ejemplo de la mentalidad de la época. La imposición de *sacrificar* a adolescentes (antes de hacer el cambio de voz) antes que permitir que una mujer (o un grupo de mujeres) cantara en una iglesia es una muestra clara y evidente del aislamiento con el que se encontraba el sexo femenino en esos momentos. Hoy en día nos puede parecer inverosímil un hecho como el que acabo de describir, y más teniendo en cuenta que la mayoría de estos niños castrados fracasaban luego como cantantes y tenían que continuar viviendo durante toda su vida en estas condiciones. Pero esta fue la situación que se mantuvo hasta el siglo XIX. Durante el pasado s. XX

⁵¹ Mazuela-Anguita, A. (2012). *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

⁵² En el S. XVI, se inició la costumbre en el sur de Europa de castrar a los niños que poseían dotes para la música antes de que comenzaran a mudar la voz. La ablación de los genitales impedía el crecimiento de la laringe, y por tanto, de las cuerdas vocales, manteniendo una voz blanca de niño en un cuerpo adulto con la capacidad torácica y pulmonar de un hombre. El joven castrato recibía durante diez años y de forma gratuita una completa instrucción musical, literaria e histórica. Después, eran normalmente adoptados o protegidos por algún alto personaje de la aristocracia o de la iglesia que se aseguraba de proporcionarles una brillante carrera.

y en la actualidad este papel lo asumen los contratenores, aprendiendo una técnica depurada que les capacita para agudizar sus voces.

Desde el punto de vista ético, está claro que el arte era mucho más importante que la vulneración de los derechos de esos niños, quienes estaban obligados a aceptar cuál sería su futuro. Los compositores más destacados del periodo renacentista, componían piezas (óperas, oratorios...) a propósito para los castrati, teniendo en cuenta su tesitura.

En este contexto, es importante comentar que a partir de las óperas de Mozart, las mujeres comenzaron a aparecer en escena. Esto fue posible, en gran parte, porque los argumentos de las óperas empiezan a tener gran similitud con la vida cotidiana y real. Por ello, no será hasta el año 1692 cuando una cantante de ópera llamada *Marguerite de l'Epine*⁵³ aparezca en escena en la capital inglesa, Londres. Parece ser que las intenciones de la cantante fueron las de abandonar la ciudad el año 1703, pero debido al éxito y las buenas críticas que tuvo por parte del público, decidió quedarse en la capital y fijar en ésta su residencia. Su gran triunfo tuvo lugar el año 1705 en el *Drury Lane Theatre* de la misma ciudad. Todas las piezas que interpretó la cantante pertenecían al mismo compositor, Giacomo Gremer. A partir de los triunfos que cosechó Marguerite de L'Epine, fueron más las mujeres que aparecieron paulatinamente a escena interpretando papeles femeninos de óperas.

Como vemos, en el s. XVIII (al menos en Inglaterra), las mujeres tendrán más oportunidades que en periodos anteriores en cuanto a la puesta en escena de una obra musical (operística en este caso). No obstante, esta situación, que tan importante avance supuso para las mujeres, no fue igual en todos los países. A modo de ejemplo, en Francia ocurrió todo lo contrario que en Inglaterra. Los castrati continuaron gozando de mucha fama entre el público. Eran quienes aparecían en escena sustituyendo el papel de las voces femeninas. Así, no estaba permitido que una mujer ocupara el lugar de un castrati.

⁵³ Dorris, G. (1967). *Paolo Rolli and the Italian circle in London 1715-1744*. Paris: Mouton&Co.

Durante el Renacimiento, las cortes de las principales ciudades europeas (sobre todo en países como Francia y sobretodo Italia) son centros de creación musical de un elevado nivel. En este contexto la mujer adquiere el papel de organizadora de eventos musicales. Es además en este periodo cuando la voz femenina empieza a adquirir protagonismo en la sociedad. Diversos sectores sociales van progresivamente dándose cuenta de la gran belleza que tiene la voz femenina, y esto dará pie a la creación de agrupaciones mixtas formadas tanto por voces masculinas como femeninas.

El nacimiento de la imprenta, obra del alemán Johannes Guterberg, permitió un mayor desarrollo de la cultura en todos sus ámbitos. Se produjo una auténtica transformación en política, religión y artes, permitiendo que el saber escrito dejase de ser un patrimonio de unos cuantos (elitista) y se expandiera a amplias capas de la sociedad. Esta situación, musicalmente hablando, va a favorecer tanto a hombres como mujeres que se dediquen a la composición y al hecho de poder difundir sus obras y conocer qué es lo que estaba ocurriendo en el resto del mundo.

La imprenta permitió realizar tiradas de múltiples ejemplares de libros. Fue una verdadera revolución, permitiendo el acceso a la cultura a toda la sociedad (acceso que siempre había estado en manos de la iglesia). Además, las mujeres (pocas) empiezan a tener la posibilidad de poder publicar las obras musicales que ellas mismas componen (generalmente con seudónimos). Los conventos y monasterios que ya anteriormente habían sido centros de creación musical femenina, continúan gestando composiciones nuevas⁵⁴.

Algunas de las mujeres que debemos destacar de este periodo (en el contexto musical) fueron:

- **Maddalena Casulana** (1540 – 1590). Realizó su labor compositiva en la ciudad Italiana de Florencia. De su obra debemos destacar *Il Desiderio*, una antología donde se recogen sus primeros madrigales. Una de sus obras fue dirigida a posteriori por el prestigioso músico Orlando di Lasso. Ello es una muestra de que fue una compositora de gran talento.

⁵⁴ Rodríguez, B. (2014). *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*. Madrid: Ollero y Ramos Editores.

- **Lucrecia Tournabuoni de Medici** (1425 – 1482), hija de nobles florentinos. De ella nos ha llegado a la actualidad varios laudi, sonetos y trinari. Además se conservan alrededor de unas cuarenta y nueve cartas gracias a las cuales podemos conocer mejor cómo eran las celebraciones musicales del periodo renacentista en Italia. Además, en estos escritos se explica que las mujeres eran sujetos receptivos en la gran revolución que hubo durante esos años en Italia tanto a nivel filosófico como cultural.
- De nuestro país, debemos destacar a **Gracia Baptista**. Se sabe que vivió en la primera mitad del siglo XVI. Hasta la fecha tan sólo se conserva la glosa para órgano a tres voces del himno *Conditor alme siderum*. Ésta es la primera obra femenina datada en la península (al menos hasta el momento).
- **Anna Bolena** (1507 – 1536) es quizás la compositora más destacada de Inglaterra de este periodo. Tenía gran destreza para tocar instrumentos como el laúd y el virginal. Además de compositora, también se dedicó a la interpretación. De su producción son destacadas las arias de voz y laúd.

Del periodo Renacentista debemos destacar los *Concerto Di Donne*, trío de intérpretes e instrumentistas femeninas de un elevado talento artístico que alcanzó una gran fama en la corte de Ferrara. Este conjunto se fundó a finales del s. XVI por el duque Alfonso II d'Este y ofrecía conciertos para el círculo privado de la corte. Podemos hablar de una profesionalización de estas mujeres, puesto que figuraron en la corte como *mujeres músicas con deberes especiales* y no como meras damas de acompañamiento o categoría diferente. Este tipo de agrupación musical formado por mujeres fue imitado en otras cortes en Mantua o Florencia, e incluso se competía por ser el mejor. Interpretaban fundamentalmente madrigales muy ornamentados. El primer grupo formado por mujeres (aficionadas a la música) fue el formado por: las hermanas Lurezia e Isabella Bendidio, Leonora Sanvitale y Vittoria Bentivoglio. Normalmente, tocaban en los conciertos conocidos bajo el nombre *música secreta*. Éste tipo de concierto privado se ofrecía a diario por las noches en la corte del duque.

Por lo tanto, no estaban pensados para un gran número de espectadores, sino una audiencia selecta y minoritaria. Los *Concerto Di Donne* perdurarán hasta finalizar el siglo XVI. Así, en 1850 se crea un nuevo grupo (en este caso ya profesional) en honor a la nueva esposa del Duque, Margherita Gonzaga d'Este. El grupo lo constituían diversas damas de su corte: Laura Peverara (quien además era compositora y la directora del grupo), Anna Guarini, Livia d'Arco, Tarquinia Molza y Giulio Cesare Brancaccio.

A pesar de que la iglesia menospreció la música instrumental, en este periodo experimenta un gran desarrollo. Por primera vez en la historia podrá componerse música instrumental pura, es decir, música compuesta sin ningún otro fin que el deleite del oído. Este tipo de música evolucionará en campo profano, puesto que la Iglesia prohíbe el uso de instrumentos durante los actos religiosos. El hecho de que se compusiera bastantes obras instrumentales, favorecerá también a la mejora de las técnicas de construcción y técnicas instrumentales.

Las referencias a instrumentos musicales de percusión tañidos por mujeres (calificadas como brujas) son constantes en documentos inquisitoriales de este periodo histórico. Los documentos de la Inquisición con los que contamos, son una interesantísima fuente donde explorar la actividad musical femenina en la vida musical de la Edad Moderna⁵⁵. El compositor y musicólogo **Lothar Siemens** (1977) expone varios casos de mujeres tocando un instrumento y a las que se calificó de brujas. En general, eran los instrumentos musicales de pequeña percusión (sobretudo panaderos) los que estaban más frecuentemente relacionados con las mujeres acusadas de brujería. En realidad, éstas eran mujeres sabias que cultivaban diversos conocimientos o saberes.

La asociación de estos instrumentos con las mujeres en nuestro país se remonta a la Edad Media y se vincula tanto a la comunidad cristiana, como a la musulmana y la judía. Mauricio Molina ha estudiado la fuerte tradición de mujeres tañedoras de panderos durante la Antigüedad y la Edad Media a través de fuentes iconográficas y literarias. (García, 1988, pp. 275-285)⁵⁶.

⁵⁵ Bataillon, M. (1996). *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Princeton: Princeton Theological Seminary Library.

⁵⁶ García, M. C. (1988) *Mozas sirvientas en Zaragoza durante el siglo XV, El trabajo de las mujeres en la Edad Media Hispana*. Madrid: Laya

La condición de las mujeres, no obstante, no varía mucho si lo comparamos con la Edad Media. Mientras el hombre es el centro del Universo, ella ocupa el mismo lugar de sumisión y obediencia. A inicios del siglo XVI, los moralistas perfilaron su versión de la mujer ideal, a la imagen de la encarnación de la Virgen María cuya semblanza sobre todo encarnaba la pureza, la honestidad y la buena voluntad. Estas descripciones estaban basadas en la *Instrucción de la mujer cristiana* del humanista valenciano Luis Vives (1523)⁵⁷.

Durante Renacimiento aumentan los discursos sobre el ideal perfecto de la mujer, como Fray Luis de León *La perfecta casada* y el humanista valenciano Luis Vives, *La educación de la mujer cristiana*. Estos escritos no sólo exigen qué virtudes eran necesarias para la mujer, sino que además, determinaban el ideal femenino contrario al masculino. Aparece en esta época una cierta elevación de la mujer cortesana, esta corriente europea (sobre todo en Italia) no llega a penetrar en España.

Vives publicó un programa de comportamiento adecuado y forma de vestir para las jóvenes damas, vírgenes, adolescentes, casadas y viudas. Las mujeres tenían que dedicarse a las tareas domésticas y complacer a su marido (siempre con un semblante complaciente, sumiso y con amor). Además, desaconseja a las mujeres que lean libros de caballerías, siguiendo los cánones establecidos por Santo Tomás que determinaba nuestra conducta y modo de vestir según nuestro estado civil.

Las propiedades de la mujer casada son que tenga gravedad para salir fuera, cordura para gobernar la casa, paciencia para sufrir al marido, amor para criar los hijos, afabilidad con los vecinos, diligencia para guardad hacienda, cumplida en cosas de honra, amiga de honesta compañía y muy enemiga de liviandades de moza. (Guevara, 2007, pp. 273).

Los dogmas religiosos no dejaban ver a la mujer renacentista como ser humano en toda su plenitud, ya que los roles estaban marcados y el sexo femenino no podía salirse de ellos. Cada vez más conocemos la historia de las mujeres del renacimiento gracias a

⁵⁷ Niccoli, O. (1994). *La mujer del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

trabajos de investigación, publicaciones...no obstante falta mucho todavía por
conocer.

3.1.3. Período Barroco

El periodo **Barroco** estará lleno de cambios sociales, políticos, económicos que repercutirán directamente en el arte, y consecuentemente en la música. Fue en Italia donde nació el estilo Barroco, y desde allí se extendió por el resto de Europa. El arte Barroco se caracterizó por su mayor dramatismo y tensión en las obras de arte. El hombre es tan sólo una parte de la Naturaleza, gran fuente de inspiración artística. Existe una renovación litúrgica la cual conlleva una serie de reformas eclesiásticas. La Contrarreforma reforzará la idea de que el mensaje de la iglesia es la única realidad que conduce a la salvación. Por ello, la institución eclesiástica controlará la creatividad y expresividad del hombre. La Iglesia junto al Estado (las dos grandes instituciones) generarán inseguridad en los ciudadanos/as, quienes tenían que someterse a la autoridad absoluta del rey sin expectativas de seguridad alguna.

El control de la expresividad humana repercutirá directamente a la creación musical. A partir de la Contrarreforma, el arte estará a total disposición de la Iglesia, por ello se establece una estrecha relación entre el espíritu Barroco y la Contrarreforma.

En este contexto, las mujeres tendrán ciertas dificultades para poder desarrollar su creatividad musical.

En general, podrá hacerlo en tres ambientes:

1.- En la **corte**, aquellas mujeres que procedían de familias acomodadas. Únicamente podían hacerlo antes de contraer matrimonio, puesto que una vez casadas debían dedicarse a formar una familia y al cuidado y bienestar de ésta.

2.- Los **Conventos** continuarán siendo centros de producción musical (música compuesta para finalidad concreta en las celebraciones religiosas). Existe un gran número de conventos en la península italiana donde se han encontrado obras firmadas por mujeres. Algunos de ellos son: los Conventos de Sta. Ágata y el de San Marino de Leano en Pavía; Los Conventos de Sta. Caterina, el de Sta. Margarita en Milán; El de Sta. Cristina en Bologna. El convento de Radegonda (Milán) debió ser un centro de gran importancia por las alusiones que hacen de él viajeros de la época. Veamos un fragmento del manual de Filippo Picinelli: *Las monjas de Santa Radegonda de Milán*,

en el proceso de la música están dotadas de tal rara exquisitez, que deben ser reconocidas como las primeras cantantes de Italia. Visten el hábito Cassinense de la orden de San Benito, y sin embargo bajo su túnica negra, a quien las escucha le parecen candorosos y armoniosos cisnes, que llenan el corazón de maravillas, y embelesan las lenguas en sus oraciones. Entre estas religiosas Donna Chiara Margarita Cozzolani merece la mayor alabanza, Chiara [Clara] es su nombre pero incluso lo es más su mérito, y Margarita [perla] por la inusual y excelente nobleza de su invención musical... (Picinelli, 1670)⁵⁸.

3.- Contraer matrimonio con un músico para poder trabajar con él (en ocasiones bajo anonimato).

Una de las mujeres que debemos destacar en este punto es la florentina **Francesca Caccini**, conocida también como *la Cecchina* (1587 – 1641). Nació en el seno de una familia de músicos que trabajan para los Medici. Hija de uno de los inventores del género operístico, Giulio Caccini, tuvo facilidad para la música desde pequeña. También su hermana, Settimia y madrastra Marguerita, eran partícipes en la vida musical de la familia. El padre de Francesca se implicó para que su hija pudiera dedicarse a la música y pudiera obtener un salario por su trabajo.

Debido a que éste era un músico de prestigio y estaba al servicio de una de las familias más poderosas del momento pudo conseguirlo. No estaba permitido que las mujeres tuviesen una profesión remunerada, entonces la Duquesa Cristina de Lorraine ofertó a Francesca un contrato peculiar. Éste incluía un *marido a medida*, el cantante Giovanni Battista Signorini, quien, a pesar de no gozar de una buena posición económica aceptó el trato. Se considera además que esta mujer ha sido la primera compositora de ópera de la historia de la música. Ésta obra pionera, se titula *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (1625).

⁵⁸ Recuperado de:

http://books.google.es/books?id=X892UdgmSgC&dq=Picinelli+Ateneo+dei+letterati+milanesi&printsec=frontcover&source=bl&ots=2iM4UNID-N&sig=3TPWPdQB1cU26i9kY8LYL_jrp0A&hl=es&ei=AnrSsfzJ4aqsAavrInxBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#v=onepage&q=&f=false. 1670.

Muy diferente fue la vida profesional de la también italiana **Bárbara Strozzi** (1619 – 1677). Se educó en la corte veneciana de Giulio Strozzi. Durante este periodo histórico, en Venecia florecieron los centros donde se discutía de poesía, música, cultura... a estos ambientes tuvo acceso Bárbara, quien participaba activamente como intérprete. Debemos destacar también que su padre creó una academia especialmente para ella, la denominada Accademia deglui Unisoni. Además de contar con el apoyo de su padre, también lo tuvo del mecenas Fernando II de Austria. Todo ello, además de su extraordinario talento, hizo posible que fuese la primera mujer que llegara a desarrollar su trabajo como compositora e intérprete fuera de la corte. De sus obras destacan los ocho libros de madrigales (el op.4 no ha llegado hasta nuestro días). El primero de ellos, *Il primo libro de madrigali* se publicó en 1644. El segundo *Cantate, ariette e duetti* en 1651. El tercero *Cantate e ariette* en 1654 y el Quinto *Sacri musicali affetti* en 1655. El sexto (1656), séptimo (1659) y octavo (1664) volúmenes son colecciones de cantatas y arias a solo. A pesar del gran número de cantatas compuestas, ha estado muy descuidada por la mayoría de editores e intérpretes, ya que sus obras en contadas ocasiones se llevan a escenario.

Hasta el momento no se han encontrado noticias acerca de su matrimonio. No se sabe si se casó o no. Lo que sí se conoce es el apoyo y protección que gozó por parte de aristócratas y reyes después de que su padre falleciera en 1652.

Es importante mencionar a la francesa **Élisabeth – Sophie Chéron** (1648 – 1711) puesto que es un claro ejemplo de artista integral. Dominaba la música, las artes plásticas y la literatura. Fue quizás a nivel literario donde se reconoció más su aportación artística (fue becada por Luis XIV). Algunas de sus obras destacadas son *Esssay des pseumes et cantiques mis en vers, et enrichis de figures; Le Cantique d'Habacuc; Les Cerises renversées*. A pesar de ser una mujer, vio reconocido su trabajo y esfuerzo en vida. Además fue nombrada miembro de la Accademia dei Ricovrati de Padua en 1699.

Quizás una de las compositoras más prolíficas de este periodo y más reconocidas (al menos hasta la fecha) es la parisina **Elisabeth Jacquet de la Guerre** (1667 – 1729). Niña prodigio y procedente de la familia de músicos Jacquet, es considerada una de las mejores compositoras del barroco. Alcanzó la fama y reconocimiento desde su niñez, tocando en la corte de Luis XIV para entretener a Madame de Montespan. Cuando en

1684 se casa con el organista Marin de la Guerre inicia su carrera profesional como pedagoga (de clave), compositora e intérprete. De su prolífica obra debemos destacar su *Premier Livre de Pièces de Clavessin*; Su primera gran obra, la ópera pastoral *Céphale et Procris* (con libreto de Joseph-François Duché de Vancy, representada y publicada en 1694 por Ballard. Luego se produce un lapso de tiempo, hasta 1700, en el cual la compositora no publica ninguna obra. Ello se debe al fallecimiento de varios de los miembros de su familia (su padre, un hermano, su marido y su único hijo). Posteriormente compone y publica en París varias Cantatas y Sonatas adaptadas a los modelos franceses del momento: *Cantates françoises, libre I* (1708); *Cantates françoises, libre II* (1711) entre otras.

La autora era totalmente consciente de la originalidad de sus obras y que era una pionera y una aventajada al ser mujer y poder dedicarse a la música en sus diferentes ramas. En su obra biográfica se recogen algunos de sus pensamientos. Merece la pena destacar el siguiente fragmento: *No es cosa de hoy que las mujeres hayan ofrecido en él (en el teatro) excelentes composiciones poéticas de gran éxito. Pero ninguna, hasta el momento, intentó musicar toda una ópera; la ventaja que obtengo de mi empeño es que su carácter extraordinario la hace tanto más digna de vos, Señor [...]*. (Lescat, 1687)⁵⁹.

Así como en el Renacimiento surgen los castrati, en el periodo barroco aparecen en escena las **Primadonna**, coincidiendo con el nacimiento de la ópera. No eran simples cantantes, sino que podemos compararlo con lo que son en la actualidad los ídolos de masas. Además de cantantes, se dedicaban a la composición. Estas intérpretes tenían cierta libertad sobre el escenario. Es decir, a pesar de salir con partitura, no debemos entender ésta como una partitura donde están todas las notas, dinámicas y otros elementos musicales (y/o extra musicales) representados.

Se trataba de meros esquemas que contenían las partes fundamentales a partir de los cuales el/la intérprete improvisaba con adornos, florituras, transiciones... Ello hacía de cada interpretación un hecho musical único, diferente e irrepetible donde el/a intérprete tenía la posibilidad de crear con libertad. El papel de estas mujeres

⁵⁹ Recuperado de:
<http://musicaesferas-izarraketailargia.blogspot.com.es/2011/09/elisabeth-jacquet-de-la-guerre-mujer.html>

intérpretes de ópera ha cautivado a la audiencia desde que comenzó a aparecer en escena. A lo largo de los siglos XVIII y XIX, la devoción del público hacia estas mujeres se convirtió en un culto a la celebridad. Algunos ejemplos de mujeres Primadonna fueron **Andreana Baroni** (1580 – 1640) y **Francesca Cuzzoni** (1700 – 1772) entre otras.

Además de las compositoras citadas, contamos con un número de mujeres compositoras e intérpretes que desarrollaron su carrera artística entre el periodo barroco tardío y el clásico e incluso algunas entre el clásico y romántico. De entre ellas, me gustaría destacar a:

La portuguesa **Bárbara de Braganza** (1711 – 1758) procedente de familia noble, recibió clases en Portugal del mismísimo Domenico Scarlatti. Lamentablemente no se conservan obras de Bárbara, pero gracias a varios escritos de la época se sabe de ella que era una apasionada de la música, además de notable compositora. Escribió un total de siete óperas. Algunas de las más destacadas son *Il ristoro d'Arcadia* (1747) y *Ciro en Armenia* (1753).

María Teresa d'Agnesi (1720 – 1795), procedía de una familia de intelectuales milaneses. Con frecuencia se reunían en su hogar los más intelectuales e ilustres del momento. En estos encuentros, María Teresa interpretaba piezas musicales (algunas de otros autores y otras composiciones propias).

El piano⁶⁰, instrumento inventado por Bartolomeu Cristofori, de Padua, debutó el año 1750, y sirvió como un factor de gran importancia en el desarrollo de las mujeres como compositoras e intérpretes. Las ilimitadas opciones que ofrecía el piano (de dinámica, acción, estilo, sonoridad...) hicieron posible que éste llegara a ser el

⁶⁰ El piano fue inventado en torno al año 1700 por el paduano Bartolomeo Cristofori. Entre sus antecesores se encuentran instrumentos como la cítara, el monocordio, el dulcemele, el clavicordio y el clavecín. Bartolomeo Cristofori, fue contratado por el príncipe Fernando II de Médici como conservador de instrumentos. Fue un experto fabricante de clavicémbalos y fue así como pudo familiarizarse con las técnicas de fabricación de instrumentos de cuerda con teclado.

instrumento más popular en toda Europa. Las familias que podían permitírselo económicamente deseaban tener un piano en el salón de sus hogares. Pronto se convertiría en el instrumento ideal para ser tocado por las mujeres. Muchas familias adquirirían el instrumento para que sus hijos/as supieran tocarlo y recibieran una educación musical desde la infancia. Sin embargo, la mayoría de músicos no se dieron cuenta que la versatilidad del piano y el crecimiento del repertorio musical fue uno de los medios a través de los cuales la mujer empieza a introducirse en el apasionante mundo de la composición.

3.1.5. Período Clásico

El Clasicismo es un periodo histórico que se enmarca desde el año 1750 (muerte de l compositor y organista J.S. Bach) hasta 1827 (año de la muerte de Beethoven). Es una etapa corta que marca la transición de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea.

En la segunda mitad del siglo XVIII se van a dar una serie de acontecimientos históricos importantes y reformas sociales. Uno de los más destacando fue *La Revolución Francesa* de 1789. Este hecho romperá con las monarquías absolutas. El lema revolucionario de *Libertad, Igualdad y Fraternidad*, será llevado a todos los contextos, y la música no fue una excepción. La música llegará a un público más amplio. Los músicos se dirigen a un público dispuesto a escuchar música por el simple placer de escucharla y no con el objetivo de quedarse desconcertado por las melodías compuestas o asombrado por la complejidad de su lenguaje.

El Clasicismo es la época de la Ilustración, movimiento intelectual promovido por la burguesía y la pequeña nobleza. Su principal creación fue La Enciclopedia de Diderot y D' Alambert. Los principios de la Ilustración, se recogieron en la Enciclopedia. Dichos conocimientos, fueron considerados como el exponente más claro de la nueva filosofía. La Enciclopedia, recogía todos los ámbitos del conocimiento. Por ello, la posibilidad de leerla así como su difusión, causó un verdadero revulsivo cultural y social e hizo posible que ciertos sectores de la población que hasta entonces habían estado marginados (y por lo tanto eran ajenos a cualquier tipo de conocimiento), comprendieran las nuevas ideas intelectuales⁶¹.

En este periodo se produce una vuelta a los ideales de la cultura clásica grecorromana, cuyos principios eran *equilibrio*, sencillez y belleza. El paso del Barroco al Clasicismo se debió especialmente al estilo galante⁶². Se persigue por lo tanto un lenguaje

⁶¹Small, Ch. (1977). *Music-Society-Education*. London: John Calder.

⁶²**Estilo galante:** fue cultivado en Francia, debido a que mucha de la música nueva fue compuesta para el entretenimiento de la aristocracia y para el mundo a la moda en general. El

sencillo, a la vez que entretenido. Un lenguaje musical de fácil comprensión por parte del público y para el disfrute de éste.

Los músicos encontraron en la burguesía a un nuevo público. Éste, paga por apreciar sus creaciones musicales⁶³. Además, la música abandonará poco a poco los círculos eclesiásticos y palaciegos para desenvolverse en casas privadas (fundamentalmente de burgueses o gente adinerada) y en espectáculos públicos. Se continuarán componiendo los mismos géneros musicales en el ámbito de la música religiosa, sobretodo misas. Un tipo de misa que adquirió mucha fama y desarrollo durante el clasicismo fue el *Réquiem*⁶⁴ (misa de difuntos). En cuanto a la música instrumental y la ópera, se convertirán en los géneros más solicitados por el público general⁶⁵. El hecho de que los compositores no compusieran única y exclusivamente para un patrocinador, fue un cambio muy importante. Ahora, la intención del músico es componer para la posteridad.

El Clasicismo fue uno de los periodos históricos más importantes para el género operístico. Durante el periodo clásico, se eliminarán los excesos barrocos y se tenderá a la naturalidad y al acercamiento del argumento al público. Había quienes defendían la tradición de la ópera seria francesa, (más compleja que la ópera bufa italiana). Uno de los defensores de éste grupo era el teórico Rameau⁶⁶. Por otra parte, estaban los

estilo se conoció en Francia como el *style galant*, derivado de las ornamentaciones refinadas que encontramos en algunas obras de *François Couperin*.

⁶³Pugh, A. (1992). *Women in Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁶⁴El Réquiem es la música compuesta para la misa de los difuntos de la Iglesia católica. Dicha música, es ligeramente distinta de la de otras misas, ya que se prescinde de las partes consideradas demasiado alegres para una ocasión de duelo. Dentro de este tipo de género podemos destacar el *Réquiem* de Mozart, obra maestra de la música clásica. Según cuenta la leyenda, esta obra le fue encargada a Mozart por un desconocido. El compositor, que entonces ya estaba gravemente enfermo, creyó que se trataba de un encargo del *más allá* para su propio funeral y murió componiendo la séptima parte de la obra que lleva por título *Lacrimosa*. Esta parte termina con la palabra Amen, palabra que se utilizaba al final de la misa, algo extraño teniendo en cuenta que a Mozart aún le quedaba la mitad del réquiem por componer. La obra sería completada, siguiendo las instrucciones que el compositor dejó escritas, por su alumno Susmayr.

⁶⁵Gergis, S. (1993). *The power of women musicians in the ancient and near East: the roots of prejudice*. London: British Journal of Music Education, 10/3.

⁶⁶**Jean – Philippe Reameau:** compositor francés y uno de los principales del siglo XVIII, y eminente teórico musical. Los libros teóricos de Rameau, que él consideraba su producción más importante, sistematizan las prácticas armónicas de los 100 años anteriores a él y los

defensores de la ópera bufa llegada de Italia, la cual consideraban que encajaba mejor en los ideales del periodo clásico: sencillez y claridad del Clasicismo.

Las orquestas se fueron uniformando paulatinamente. Ya hacia finales del siglo XVIII puede hablarse de un modelo de orquesta clásica con una sección de cuerda (violines, violas, violonchelos y contrabajos), una de viento (flautas, oboes, clarinetes, fagots, trompas...) y una de percusión (timbales, platillos,...) similar a la que tenemos hoy en día.

Los instrumentos experimentan cambios importantes durante el Clasicismo. Por una parte, algunos de los instrumentos barrocos caen en desuso. Así, por ejemplo, el clave, es reemplazado por el piano, el cual posee mejores posibilidades dinámicas y tímbricas. Otros como el laúd, la flauta de pico o la viola de gamba tienden a desaparecer⁶⁷.

Los instrumentos de viento, fueron mejorados técnicamente por los constructores. De este modo, se logró ampliar registros, mejorar el timbre, etc.

Las características compositivas⁶⁸ en las obras clásicas se resumen en los siguientes puntos:

- Belleza esquematizada: en contraste a la música barroca (muy recargada y con muchos ornamentos), el Clasicismo musical parece contener las emociones.
- Sencillez melódica y rítmica: las melodías son fáciles y el ritmo regular.
- La melodía no tiene tantos ornamentos.
- Gran trascendencia de la música pura (compuesta para distraer a un público) y el estilo galante.
- Abandono del bajo continuo.
- Tendencia a la homofonía y pérdida del sentido contrapuntístico.

conceptos teóricos codificados que han seguido siendo básicos para la armonía europea hasta 1900.

⁶⁷Chailley, J. (1991). *Compendio de Musicología*. Madrid: Alianza Editorial.

⁶⁸Comellas, J. (1995). *Nueva Historia de la Música*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

- Bases de la orquestación moderna.

Las mujeres cantantes e instrumentistas durante el clasicismo, buscaron su independencia a través de la práctica profesional de la música y la docencia. Además, impulsaron academias donde se podía estudiar música. En cuanto a la publicación de obras, un gran número de mujeres (no todas) pudieron ver sus obras editadas y publicadas⁶⁹.

La mujer sale a escena como intérprete, sobretodo en salones, lugares de reunión de los burgueses, quienes querían que el arte representara la sociedad. En estos salones se trataba todo tipo de temas de interés del momento: ideas filosóficas, literatura⁷⁰, arte en general⁷¹.

El papel de las mujeres compositoras durante la evolución de la música clásica, ha quedado en un segundo plano. La razón es obvia: la música clásica abarcó un período histórico en el que las mujeres no tenían muchos derechos y libertades. Durante este tiempo fue generalmente visto poco ortodoxo que una mujer dedicara parte de su tiempo a la composición. Era una actividad que tan sólo los hombres debían realizar. Las mujeres que componían lo hacían en la privacidad, pero tenían prohibida tanto la publicación de sus obras como la interpretación de éstas⁷². Aunque el movimiento feminista comenzó ya a mediados del siglo XIX, las primeras ocho décadas fueron dominadas principalmente por las actividades de las sufragistas, cuyo principal objetivo era promover la equidad femenina con respecto a la votación⁷³.

De entre las compositoras que desarrollaron su carrera musical en este periodo me gustaría destacar a **Casdrona Schroter** (1751 – 1802) de quien se han perdido la

⁶⁹ Cohen, A. (1988). *International Encyclopedia of Women Composers*. New York: Books and Music Company.

⁷⁰Waterman, E. (1994). Cassandra's Dream Song: A Literary Femenist Perspective. *Perspectives of New Music (XXXII)*, pp. 154-173.

⁷¹Briscoe, J. (1987). *Historical Anthology of Music by Women*. Indiana: Indiana University Press.

⁷²Barkin, E. (1981). *Reponse from women composers*. New York: Perspectives of New Musica.

⁷³ Debe tenerse en cuenta que las mujeres querían votar no sólo para ejercer un derecho sino sobre todo para cambiar las leyes que las tenían en inferior social.

mayor parte de obras. Se conservan de ella dos colecciones de lieder que han sido los primeros y más extensos compuestos por una mujer. He elegido esta compositora debido al gran apoyo que tuvo por parte del compositor **Johan Adam Hiller**. Éste músico luchó mucho por los derechos de la mujer y la emancipación de ésta como músico. Fue además un gran defensor del derecho a la educación musical (en escuelas de música y academias) tanto de hombres como mujeres. Además dio la oportunidad a muchas mujeres que quisieron dedicarse al canto. Así pues, estaba convencido de que la mujer poseía las mismas (si no mejores) cualidades vocales que el género masculino.

Marianne de Martínez (1744 – 1813) procedía de una familia de origen español. Recibió clases de tres grandes maestros: del mismo Haydn, Nicola Porpora y Johann Hasse. Cuando su padre falleció, transformó su hogar en un centro musical frecuentado por los músicos más destacados del Clasicismo: Haydn, Beethoven y Mozart. El año 1773 consiguió ser admitida en la prestigiosa Academia Filarmónica. Entre las obras que nos han llegado a la actualidad destacan: *Letanía a la Beata Virgen María*; *El nido de los amores* (cantata con orquesta); tres conciertos para clavicémbalo y orquesta; una Sinfonía en Do mayor, varias cantatas, etc⁷⁴.

María Anna Walburga Ignatia, más conocida como **Nannerl Mozart** (1751 – 1829) fue una mujer dotada de unas extraordinarias facultades para la música. Fue también hermana de uno de los compositores más célebres y nombrados de la historia de la música, W. A. Mozart. Su padre, Leopold (compositor, violinista y director musical en el arzobispado de Salzburgo), estuvo obsesionado por enseñar e introducir a sus hijos en el mundo musical. A pesar de que Nannerl disfrutó de una buena educación musical y de que poseía un gran talento musical, no pudo desarrollar una trayectoria paralela por las convenciones sociales de género de la época. Aunque mantenía una estrecha relación con Mozart, Nannerl siempre quedó en un segundo plano. No obstante, Mozart compiló en 1759 el *Libro de Música de Nannerl* y se dice que tocaba algunas de sus piezas cuando ofrecía conciertos públicos. Además, escribió varias obras

⁷⁴Adkins, P. (1995). *Las mujeres en la historia de la música*. Madrid: Alianza Musical.

dedicadas a su hermana como la *Sonata en Re Mayor* (1776); *Capricio* (1778) y *Preludio y Fuga*⁷⁵.

Debo destacar el libro de Rita Charbonnier *Nannerl, la hermana de Mozart* (2011), donde se narran las luces y sombras de esta brillante compositora y pianista que siempre quedó a la sombra de su hermano.

Hélèle de Montgeroult (1764 – 1836) está considerada una de las pioneras de la escuela pianística francesa. Fue una de las intérpretes más destacadas del siglo XVIII. Tuvo a su cargo un salón de música en París y se convirtió en una de las primeras mujeres que dio clases en el Conservatorio de la capital francesa. Su catálogo está dedicado esencialmente al piano.

⁷⁵Rosen, C. (1986). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.

3.1.6. Período Romántico

El siguiente periodo, el **Romanticismo**, se desarrolla durante el siglo XIX⁷⁶. Como todo periodo artístico, se llevarán a cabo una serie de transformaciones políticas, sociales y económicas que afectarán directamente a la música.

Tras la celebración en 1815 del congreso de Viena, se dibujan las nuevas fronteras políticas europeas. Los diferentes representantes de las potencia europeas que vencieron a Napoleón, decidieron reunirse con el objetivo de ordenar el continente europeo.

La revolución industrial se impone en todos los lugares con sus grandes consecuencias económicas, sociales y culturales. Durante la Revolución Industrial Europa experimentó un fuerte crecimiento demográfico y urbano, una revolución de los transportes, y el desarrollo del capitalismo. La revolución de los transportes hizo que el transporte fuese más rápido y barato, poniendo las bases de un mercado mundial.

La sociedad estamental del Antiguo Régimen fue sustituida por una nueva sociedad de clases donde las personas se diferenciaban por la riqueza. En ella, la burguesía fue el grupo social dominante, que accedió al poder político, se enriqueció con sus actividades económicas e impuso su ideología fundamentada en el trabajo y en el éxito personal. En cambio, el proletariado, o clase obrera, estaba formado por trabajadores asalariados, sometidos a largas jornadas de trabajo, falta de protección ante despidos o enfermedades y bajos salarios. Para mejorar su situación, los trabajadores llevaron a cabo acciones colectivas y formaron organizaciones. La nueva sociedad, surgida de la Revolución Francesa, exalta la libertad del ser humano por encima de todas las cosas. En la última época del Romanticismo surgirá el movimiento nacionalista.

En el terreno religioso, las revoluciones burguesas establecieron la libertad religiosa y promovieron la secularización, esto es, la disminución de la influencia de la Iglesia. En

⁷⁶ Delimitamos cronológicamente el Romanticismo entre los años 1800 y 1890, aunque en algunos países se extenderá hasta bien entrado el siglo XX sin una línea divisoria estricta entre Clasicismo y el Romanticismo.

el terreno educativo casi todos los estados europeos implantaron la enseñanza primaria obligatoria y gratuita. En el terreno cultural, la prensa se convirtió en un destacado medio de influencia.

La clase burguesa toma el poder social. La burguesía accedía a la práctica y conocimientos musicales. Era frecuente que en los hogares de las familias burguesas hubiese un piano puesto y que familiares y amigos se reunieran para interpretar música o para celebrar tertulias en torno a él. El piano, era el instrumento preferido de los compositores por sus cualidades sonoras y técnicas. Los compositores románticos vieron en este instrumento el medio de comunicación ideal, para poder expresar sus pasiones y sentimientos⁷⁷.

El Romanticismo es posiblemente el periodo más brillante de la historia de la música, puesto que, por primera vez en la historia, este arte brilla por encima del resto de las artes. Uno de los principios fundamentales del Romanticismo es la continua búsqueda de la exaltación de las emociones y las pasiones. Los artistas se independizan de los mecenas y van a crear obras para una audiencia (público). Harán por tanto obras según su propio gusto y criterio. Además, se construyeron teatros en todas las capitales de Europa y los cantantes se convirtieron en verdaderos divos⁷⁸.

El fundamento básico de la música de este periodo es *la exaltación de las pasiones*. Los músicos intentarán implicar emocionalmente al oyente buscando nuevas formas de expresión (tras la perfección formal del Clasicismo). Un concepto que triunfará en este periodo es el del *arte por el arte*⁷⁹.

⁷⁷ Argullol, R. (1994). *El romanticismo hoy. Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica editorial.

⁷⁸ Garrido, F. (1968). *Los orígenes del Romanticismo*. Barcelona: Editorial Labor. Granja, A. (1991). Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II. *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, pp. 19- 41.

⁷⁹ *L'art pour l'art* fue un movimiento relacionado con el romanticismo. Nació en el período postrevolucionario del mundo burgués, junto con el realismo, que se proponía explorar y criticar la sociedad. Su origen radica en la decisión del artista de no producir mercancías en un mundo donde todo era mercancía.

Las características musicales (generales) que caracterizan este periodo son:

- Independencia del autor, cada vez menos sujeto a las normas de los mecenas y más relacionado con los editores de partituras.
- Aparición de nuevos géneros musicales: el lied, los poemas sinfónicos o el drama musical.
- Búsqueda de la expresividad y los sentimientos en el oyente.
- La melodía ocupará un lugar privilegiado y estarán cargadas de cambios de dinámica; todo ello con la finalidad de expresar los sentimientos.
- La armonía aprobará la expresividad de la música y para ello usará frecuentes cambios de tonalidad y cromatismos⁸⁰.

La vida musical europea fue testigo de un periodo de gran intensidad en torno a ciudades como París, Viena, Londres... Se celebraban en grandes salas propiedad del Estado o de empresas privadas conciertos públicos con músicos de un alto nivel. A ellos se accedía pagando una entrada (como lo hacemos hoy día). También se realizaban conciertos en las casas de los aristócratas y de ricos empresarios burgueses. A veces, los artistas también solían reunirse con familiares o amigos para celebrar fiestas.

Durante el Romanticismo el género operístico experimenta una gran evolución que lleva a este género a su cumbre más elevada, convirtiéndolo en el espectáculo preferido de la clase burguesa. La música de cámara también alcanzó su máximo desarrollo en este periodo⁸¹.

La orquesta del siglo XIX se convirtió en la gran protagonista del Romanticismo. Casi todos los compositores escribieron obras musicales para este tipo de formación. Puesto que el número de conciertos públicos era cada vez más elevado, las grandes ciudades contaron con varias orquestas sinfónicas que realizaban giras por toda Europa⁸².

⁸¹ Gies, David T. (1989). *El romanticismo*. Madrid: Taurus.

⁸² Platina, L. (1984). *La música romántica*. Madrid: Ediciones Akal.

Entre las principales causas que impedía la emancipación de la mujer en el siglo XIX se encuentran las de índole social y cultural. Durante el Romanticismo, la mujer continúa ocupándose de las tareas de servidumbre y domésticas. Para los intelectuales de la época era de lo más frecuente cuando manifestaban: *el papel que a la mujer corresponde en las funciones reproductivas de la especie, determina y limita las restantes funciones de su actividad humana, quitando a su destino toda significación individual, y no dejándole sino la que puede tener relativamente al destino del varón. Es decir, que el eje de la vida femenina para los que así piensan (y son innumerables), no es la dignidad y la felicidad propia, sino la ajena, la del esposo e hijos, y si no hay hijos ni esposo, la del padre o del hermano, y cuando éstos faltaren, la de la entidad abstracta del género masculino.* (Pardo, E. 1890, pp. 124-125).

El analfabetismo entre la población femenina en el siglo XIX era muy elevado. Esperanza Clarés expone que a comienzos del año 1900, *tan solo un 25% de las mujeres españolas sabían leer y escribir.* (Clarés, 2014). Las mujeres que tuvieron acceso a la cultura fueron aquellas que pertenecían a la aristocracia. Por norma general, en las escuelas femeninas se enseñaba lectura, escritura, costura y bordado, moral y religión. Solo en determinados ámbitos la formación se tornaba más completa, por ejemplo: se impartían nociones de economía, geografía, historia y asignaturas de adorno, tales como la música y dibujo (Sánchez, 2008)⁸³.

La práctica musical en la mujer decimonónica está asociada fundamentalmente al diletantismo⁸⁴. Según la opinión de Leticia Sánchez, *una de las razones que impidió el desarrollo musical de la mujer era su escasa formación académica. Bajo la perspectiva masculina, el conservatorio potenciaba las habilidades artísticas, el buen gusto y la sensibilidad de la mujer. Si bien, en la práctica, los planes docentes no buscaban su profesionalización sino que se concebían como lugares para el esparcimiento y el recreo. Por otra parte, el siglo XIX se caracterizó por la*

⁸³ Clares, M^a E. Educació musical i dones a València: la Institució per a l'Enseyament de la Dona. *Quadrivium Revista Digital de Musicología* [en línea]. 2014, n. 5. Recuperado de: www.avamus.org/revista_qdv/QDV_5/qdv_5_Cla_Mic.html

⁸⁴ **Diletantismo:** comportamiento que se caracteriza por el interés o cultivo de un campo del saber tan sólo como aficionado y no como profesional, sin la capacidad o preparación necesarias: muchos grandes escritores, reconocidos en nuestros días, fueron acusados en su tiempo de diletantismo.

hegemonía de los hombres, siendo la figura femenina relegada a un segundo estatus social. (Sánchez, 2008, pp. 56)⁸⁵.

Por otra parte, el plan docente destinado a la educación musical de la mujer en el Conservatorio de Madrid constaba de las siguientes materias: composición, piano, solfeo, canto, arpa, lengua castellana, italiano, baile, religión y cultura en general⁸⁶.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la mujer se incorpora progresivamente en el sistema educativo, y ello acrecentó la educación de las jóvenes y consecuentemente su profesionalización⁸⁷. Aun así, en el ámbito compositivo, todavía no pudo superar la brecha sociocultural. La mayor parte de las obras compuestas por mujeres no llegaron a publicarse. Por ello, la mayor parte de mujeres optó por ejercer de docentes, intérpretes o cantantes.

Algunas autoras de este periodo, fueron capaces de salir a escena (al menos en más ocasiones que en periodos anteriores). En algunos casos como intérpretes (sobretudo operísticas) y en otros para difundir la música de otros autores⁸⁸.

Los espacios en los que la mujer pudo mostrar a un público sus dotes musicales fueron:

- Las grandes salas de concierto para las obras de gran formato como óperas y zarzuelas, siempre en calidad de cantantes solistas.
- La música de salón, de carácter privado, interpretando sobretudo repertorio pianístico, para arpa y muy especialmente el género lírico con acompañamiento de piano. Varias compositoras vieron en los salones de familias adineradas una opción para poder interpretar obras (bien suyas o de otros compositores). No obstante, la conocida como *música de salón* fue considerada un género menor lejos de la profesionalidad. Es este un ejemplo de que la mujer en este periodo no tuvo tantas posibilidades de hacer de la música su *modus vivendi*.

⁸⁵ Recuperado de:

<https://levantemusicaycultura.wordpress.com/page/2/>

⁸⁶ Olarte, M. (2000). Situación de los estudios musicales para la mujer española a comienzos de nuestro siglo. *El espacio social femenino. Studia Europea Navarrensis* II, pp. 29-36.

⁸⁷ Fletcher, P. (1987). *Education and Music*. Oxford: Oxford University Press.

⁸⁸ Drinker, S. (1997). *Music and Women: The Story of Women in Relation to Music*. Berkeley: University of California Press

- La música religiosa, con la aportación de obras como misas, salves y motetes⁸⁹. Una de las compositoras más excelentes de este periodo es **Clara Wieck Schuman**. A menudo considerada la más notable compositora del S. XIX, fue la encargada de difundir la obra de su esposo. Como compositora, tuvo poco tiempo para desarrollar sus destrezas y componer obras. Además, tuvo el apoyo de su marido, el también pianista (considerado uno de los mejores del s. XIX) Robert Schumann. A pesar de estar orgullosa de sus propias composiciones y ser consciente del talento que poseía, presentaba las piezas a su esposo (y también a los demás) con humildad. Parece ser que sintió que su papel era el de intérprete y no el de compositora. Es muy probable que esto se deba a las convenciones sociales de ese momento que sostenían que la mujer no debía dedicarse a la composición⁹⁰.

Para comprender mejor las preocupaciones y pensamientos de muchas mujeres compositoras contemporáneas a Clara Wieck (finales del s. XVIII inicios del s. XIX), comparto a continuación los sentimientos que tenía **Carola Shroter** cuando expuso el año 1789: *He tenido que vencer muchas dudas antes de decidirme seriamente a publicar una colección de poemas breves a los que había dotado de melodías. Un cierto sentimiento hacia la decencia y la moralidad está marcado en nuestro sexo, que no nos permite aparecer solas en público ni sin un acompañante. ¿Cómo puedo presentar entonces mi obra musical al público sino con timidez? La obra de una mujer (...) puede incluso llevar a un grado de conmiseración a ojos de algunos expertos*⁹¹.

La forma musical *Lieder* fue sin duda la más utilizada por las mujeres compositoras a finales del siglo XVIII e inicios del s. XIX. No obstante algunas se atrevieron a entrar en terreno masculino y componer otras formas musicales. Clara Schumann y Fanny Mendelssohn son dos de las más notables compositoras que se atrevieron a componer otras formas además del *Lieder*⁹².

⁸⁹ Kirkpatrick, S. (1991). *Las Románticas*. Madrid: Castalia.

⁹⁰ Samuel, C. (2007). *Clara Schumann, secretos de una pasión*. Madrid: El Ateneo.

⁹¹ Extracto de *Cramer's Magazine* (1785).

⁹² Fuller, S. (1994). *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and the United States*. New York: Pandora.

Otra figura a destacar es **Fanny Mendelssohn**, hermana del conocido compositor y pianista Félix Mendelssohn. Ambos hermanos crecieron y se educaron en un ambiente familiar donde la situación económica era favorable.

Aunque fue Félix quien continuó formándose como músico y Fanny como buena esposa y ama de casa cuando abandonaron la niñez. En la biografía de Fanny se recoge algunos de los consejos que su padre decía a la joven cuando ésta le expresaba su deseo de dedicarse a la composición: *para Félix la música es un basso ostinato, mientras que para las mujeres es tan solo un ornamento. De un ornamento se puede prescindir, de un basso ostinato no.* O las de su abuelo, Moses Mendelssohn, destacado filósofo del siglo XIX: *El saber moderado sienta bien a una dama, pero no la erudición. Una joven que gastó sus ojos leyendo merece que se rían de ella.*⁹³ (Citron, 1987).

El propio Félix reconocía que ella era mejor pianista y contrastaba con ella las obras que él mismo componía. No obstante a ella no se le permitió tocar en público (a excepción de un concierto benéfico que tuvo lugar en 1838) aunque sí lo hizo en muchas ocasiones en el salón de su hogar, organizando reuniones de amigos interpretando obras suyas al piano. De este modo mantuvo el contacto con los talentos musicales más destacados de ese momento. Afortunadamente en la actualidad, se están volviendo a catalogar y publicar sus obras (que son más de cuatrocientas). Este es pues el ejemplo de otra extraordinaria pianista y compositora que quedó a la sombra en vida y después de ésta. Fue compositora de un gran número de obras para piano, música de cámara, obras dramáticas...pero tan sólo muy pocas son conocidas hoy en día.

Tanto Clara Schuman como Fanny Mendelssohn (entre otras compositoras contemporáneas a ellas) deseaban enseñar al público sus obras pero debido a las situaciones que las rodeaban, o bien no pudieron hacerlo o en ocasiones utilizaron un nombre masculino (o bien pseudónimo). En una de las cartas a su hermano la compositora expone: *Estoy empezando a publicar (...) si al público le gustan las piezas y recibo más ofertas, sé que será un gran estímulo para mí, el que siempre he necesitado para crear. Si no, estaré en el mismo punto en el que siempre he estado*⁹⁴.

⁹³ Citron, M. (1989). *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. California: University of California Press.

⁹⁴ Carta del 9 de Julio de 1846 a Félix Mendelssohn.

Me gustaría destacar el manual de Claude Samuel titulado *Clara Schumann, retratos de una pasión* (2007) en el cual se narra la apasionante vida de la compositora e intérprete. De la misma compositora merece la pena mencionar *Clara Schumann. La vida a cuatro manos de Catherine Lépront* (1980).

Amy March Cheney Beach (1867 – 1944) fue una extraordinaria compositora y pianista americana. Además de niña prodigio, he querido citar a esta compositora puesto que desafió todas las convenciones tradicionales decimonónicas consiguiendo hacerse respetar y creando algunas de las obras más notables de su período. Conocida por su amplio repertorio de éxitos musicales, sorprendió al mundo por la complejidad compositiva de sus obras⁹⁵.

La compositora, pianista y directora **Augusta Holmès** (1847 – 1903) fue una de las muchas mujeres que publicaron su obra con un pseudónimo masculino. Ella utilizó Hermann Zenta. Quiso alejarse de la música de salón, en gran parte por su consideración como género menor, y compuso fundamentalmente canciones y piezas orquestales y dramáticas. Destacó su obra *La Montaña Negra*, de la cual escribió también el libreto.

Fue admirada por los músicos de más prestigio y reconocimiento del momento como César Franck, Franz Liszt, Richard Wagner, Camille Saint – Saens... entre otros.

De Alemania me gustaría nombrar a **Louise Adolpha le Beau** (1850 – 1927). Fue alumna de la célebre Clara Schumann que hemos nombrado anteriormente. Es un ejemplo de mujer que dedicó toda su vida a la música. No se casó ni formó una familia. Por ello precisamente, fue muy criticada y tuvo que enfrentarse en muchas ocasiones a una sociedad alemana de raíces tradicionales.

En el terreno operístico debemos destacar algunas mujeres que se convirtieron en verdaderas divas como es el caso de **María Malibrán** y **Paulina García-Viardot**.

⁹⁵ Fried, A. (1998). *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer*. Oxford: Oxford University.

Uno de los puntos que tienen en común la mayor parte de mujeres que vivieron a lo largo del siglo XIX (y en el mayor caso de mujeres de siglos anteriores) y que se dedicaron a la música (bien a la ópera, la composición...) es que prácticamente no se reeditó ninguna de sus obras. Su música no se interpretaba en los conciertos que se ofrecía al público y en gran parte es por ello que ninguna de sus obras forma parte del canon de obras clásico que se ha interpretado durante todo el s. XX y continua interpretándose en la actualidad. Tampoco sus nombres estuvieron presentes en los tratados y compendios musicales. Por lo que respecta a la publicación de obras, a modo de ejemplo, Fanny Mendelssohn publicó por última vez en 1850 y la posterior publicación no será hasta 1987⁹⁶.

Se esperaba de las mujeres que se hicieran cargo de sus familias mientras sus maridos estaban trabajando (evidentemente fuera del hogar), que mantuviera la casa en condiciones, y que tuvieran la comida preparada cuando éstos llegaran a casa del trabajo. Las mujeres que trabajaban fuera de casa eran vistas (tanto por hombres como mujeres) muy poco femeninas y eran duramente criticadas. Una mujer que trabajara fuera de su hogar, no sólo era vista poco femenina, sino que en ocasiones se la tachaba de mala madre, mala mujer...y ello afectaba de modo negativo a su familia⁹⁷.

Por otra parte, las compositoras que no lograban reunir el coraje para probar suerte en el mundo de la composición, con frecuencia desistían y detenían su sueño por el deseo de ser madres y formar una familia.

Además de todos estos obstáculos a los que tuvieron que hacer frente las compositoras, a muchos compositores y críticos no les gustaba la idea de que la mujer entrara en el campo de la composición. Incluso a inicios del s. XX, muchos compositores destacados y críticos juzgaron esta música por ser demasiado *femenina*. En general, la música compuesta por mujeres recibió esta etiqueta⁹⁸.

Por ello, es mucho lo que debemos a compositoras como Clara Schumann y Amy Beach, quienes se atrevieron a desviarse de las normas sociales del S. XIX con el fin de seguir su inclinación artística y desarrollar su carrera musical.

⁹⁶ Green L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata S.L.

⁹⁷ Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianz Editorial.

⁹⁸ Fuller, S. (1996). *The women in Music Guide*. London: AAS Council England.

3.1.6.1. Las escuelas nacionales

La historia de la música europea desde el siglo XVII hasta comienzos del siglo XIX es, casi exclusivamente, la historia de la música italiana, francesa y alemana. A lo largo del siglo XIX, Europa vivió un agitado periodo nacionalista en el que muchos pueblos defendieron el derecho a su autonomía, apoyándose en la lengua o en razones de tipo literario, histórico... Este contexto tuvo gran repercusión en el campo musical, desencadenándose un movimiento que volvió su mirada hacia la tradición y buscó materiales musicales en el folklore de cada territorio. El Nacionalismo tuvo importancia sobre todo en aquellos países que habían estado sometidos a gustos musicales extranjeros: Rusia, los Países Escandinavos, Hungría, España, etc.⁹⁹ Se produjo por tanto, un surgimiento durante el siglo XIX, y con mayor intensidad y frecuencia durante la segunda mitad del siglo, de varios centros autónomos de producción en diversos países. Tales centros han sido reunidos bajo la denominación común de *escuelas nacionales*. En los países sometidos a potencias extranjeras, donde las ideas de *pueblo* y *naturaleza* alimentaban una aspiración a la independencia cada vez más ardiente, la impronta nacionalista en la cultura musical fue mucho más relevante y marcada.

No hay que olvidar que los motivos de fondo en las manifestaciones del nacionalismo musical, lo emparentan al movimiento romántico en general: la voluntad de indagar caracteres originales, de expresar, con la música, una idea poética fuertemente caracterizada¹⁰⁰.

⁹⁹ Conde, E. (1983). *El Romanticismo español y sus circunstancias*. Madrid: Ediciones Monte Casino.

¹⁰⁰ Wiora W. (1984). *Of Art Music and Cultural Classes*. London: Music and Civilisation: Essays in Honour of Paul Lang. E. Strainchamps press.

3.1.6.2. Música popular española¹⁰¹

En el repertorio de música popular española, las referencias a las mujeres son constantes desde la edad media. No obstante, la mayor parte de las manifestaciones musicales entendidas como música folclórica o de transmisión tradicional en España, datan del período entre 1800 y 1950. Muchas de éstas, además son de carácter discriminatorio. A pesar de que la mayor parte de este repertorio fue escrito por hombres, lo interpretaron sobre todo mujeres.

La recuperación y conservación de este importante patrimonio musical es labor de educadores, investigadores, intérpretes, pedagogos...Se debe tomar conciencia sobre la importancia y la necesidad de salvaguardar lo ancestral y mantener vivas las tradiciones. Estas obras son parte de nuestro patrimonio musical y cultural.

La presencia de la mujer en la recogida de cancioneros folklóricos tuvo sus inicios con la figura de la escritora *Cecilia Bhöl de Faber*. Quizás sea más conocida por el seudónimo de *Fernán Caballero*, con el que se vio obligada a publicar sus obras¹⁰².

Los autores Berrocal de Luna y Gutiérrez Pérez (2002) realizaron un estudio en el que analizaron la sintaxis de 13 canciones tradicionales españolas (procedentes de varios periodos históricos, algunas incluso difíciles de clasificar a un periodo concreto). Después de éste, observaron una clara distinción de sexos. El sexo femenino era el que en muchos casos era descrito en estas letras de canciones de modo discriminatorio.

A modo de ejemplo, las principales acciones que hacía la mujer (según el texto de las canciones analizadas) eran barrer, fregar (tareas domésticas en general)...sin embargo él era caballero, soldado, barquero...Además, la mujer es siempre la que espera a su amado, es la que se queda desprotegida, es él quien sale fuera del hogar, quien va a la

¹⁰¹ Entendemos música **popular** aquella música con la que una comunidad se expresa y reconoce, sea ella la anónima del área rural, sea comercial o de consumo, propia de los aglomerados urbanos e industriales.

¹⁰² Crivillé, J. (1988). *Historia de la música española 7. El Folklore Musical*. Madrid: Alianza Musical.

guerra... En la tabla siguiente se observa de modo esquemático el análisis realizado por estos dos autores (siguiendo el método propuesto por Bardín¹⁰³, 1986, mediante la realización de un sistema de categorías)¹⁰⁴.

Tabla 1. Análisis de canciones¹⁰⁵

CANCIONES	VERBO/ SUSTANTIVO S/ADJETIVO	VERBO/ SUSTANTIVO/ ADJETIVO	FUNCIÓN SOCIAL	VERBOS/SUS TANTIVOS/ ADJETIVOS
	HOMBRES	MUJERES	HOMBRES	MUJERES
<p>1) Al pasar la barca. Al pasar la barca me dijo el barquero: «las niñas bonitas no pagan dinero». Yo no soy bonita ni lo quiero ser, yo pago dinero como otra mujer. La volví a pasar, me volvió a decir: «las niñas bonitas no pagan aquí». Al volver la barca me volvió a decir: «esa morenita me ha gustado a mí».</p>	<p>Verbos: Dijo, decir, ha gustado. Sustantivos: Barquero, Adjetivos:</p>	<p>Verbos: Pasar, pagan, ser, volví, volver. Sustantivos: Niñas, mujer. Adjetivos: Bonitas, morenita.</p>	<p>En esta canción el hombre es el que desempeña un oficio, en este caso barquero.</p>	<p>La mujer tiene unos privilegios como no pagar en determinados sitios por el hecho de ser bonita, que es la única virtud que se le observa. Pese a esto, se observa el interés de la mujer por conseguir una igualdad.</p>

¹⁰³ Bardín, L. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid: Ediciones Akal.

¹⁰⁴ Para la elaboración de este sistema de categorías hemos seguido un proceso inductivo que ha generado los siguientes núcleos categoriales: a) Acciones implícitas en el texto. Identificadas según los verbos utiliza - dos y cómo éstos se vinculan con hombres o mujeres; b) Calificativos que se utilizan en función del género c) Funciones sociales de cada uno. Papel que desempeña en la canción el sujeto (hombre-mujer) de la acción, en la mayor parte de los casos asociado a una profesión.

¹⁰⁵ Tabla extraída del estudio realizado por Berrocal de Luna y Gutiérrez Pérez (2002). Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/158/15801830.pdf>

2) Esa señorita. Esa señorita del mandil de seda, con la escoba barre, con los ojos friega, con la boca dice quién fuera soltera y no casadita en tierras ajenas.		Verbos: Barre, friega, dice, fuera. Sustantivos: señorita soltera, casadita.		Se muestran los trabajos que lleva a cabo la mujer en la casa, los cuales son fruto del matrimonio.

Tabla extraída del estudio realizado por Berrocal de Luna y Gutiérrez Pérez (2002).

En el análisis del contenido de las canciones establecieron varias categorías tanto para hombres como para mujeres como puede observarse en las tablas siguientes:

Tabla 2. Análisis vocabulario utilizado en las canciones¹⁰⁶

PARA MUJERES

REFERENTE A LAS PROFESIONES	CUALIDADES PERSONALES	FUNCIÓN SOCIAL
Lavandera (38,4%); Ama	Bonita (15,3%); Morenita	Lavar (38,4%); Estar triste

¹⁰⁶ Tabla extraída del estudio realizado por Berrocal de Luna y Gutiérrez Pérez (2002).
 Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/158/15801830.pdf>

de casa (7,6%); Costurera (23%); Planchadora (7,6%), etc.	(15,3%); Bella (7,6%); Linda (7,6%); etc.	(15,3%); Estar cautiva (7,6%); Llorar (7,6%), etc.
---	--	---

PARA HOMBRES

REFERENTE A LAS PROFESIONES	CUALIDADES PERSONALES	CUALIDADES PERSONALES (CALIFICATIVOS)
Barquero (7,6%); Soldado (7,6%); Caballero (7,6%); etc.	Pobre (7,6%); Muchachito (7,6%); Chiquito (7,6%); Cansado (7,6%); etc.	Regalar (38,4%); Gastar dinero (7,6%); Dar (7,6%), etc.

Tabla extraída del estudio realizado por Berrocal de Luna y Gutiérrez Pérez (2002).

A modo de conclusión, los autores exponen que *Se puede observar de lo analizado en estas canciones que el papel de la mujer no está igualado con el del hombre, estableciéndose claras diferencias entre ambos. Pese a que estas canciones son bastante antiguas en su mayoría muchas de ellas se siguen cantando hoy en día, ya que algunas son canciones tradicionales infantiles bastante conocidas. Podemos observar la clara distinción que se establece entre el papel del hombre y el de la mujer, lo cual, aunque de manera inconsciente, puede ser un impedimento para lograr la igualdad entre ambos géneros. Las sociedades modernas cada vez están más necesitadas de programas educativos que mentalicen este tipo de influencias y aporten modelos no sexistas al imaginativo folklore de antaño...*

(...) Ante este panorama, el profesor/a, puede tener varias opciones de cara a ejercer una labor coeducativa e interdisciplinar desde su aula: Enseñar las canciones tal cual e invitar a identificar críticamente los roles sociales, empleando procedimientos didácticos adecuados al caso y cambiar la letra de las canciones clásicas e incorporarle revisiones prácticas políticamente correctas (Conde y Calvo, 1999),

*pudiendo realizar estas letras los propios alumnos desde una perspectiva de enseñanza constructivista*¹⁰⁷. (Berrocal, 2002 pp. 9-12).

¹⁰⁷ Berrocal, E. Gutierrez J. (2002). Música y género: análisis de una muestra de canciones populares. Granada: *Revista Científica de Comunicación y Educación*.

3.1.7. Siglo XX en adelante

Desde el punto de vista cronológico, a la música de este periodo se le llama música contemporánea y tiene su origen en los movimientos nacionalistas del último Romanticismo comentados en el punto anterior.

El siglo XX es un periodo en el que los cambios y las novedades en el mundo del arte se van a dar con gran velocidad. Varios acontecimientos como la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolución Rusa (1917) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) sacudieron las conciencias de la población. Además, hubo millones de muertos y muchas personas se vieron obligadas a emigrar de su país de origen. Con el auge de la tecnología, de los medios de transporte y las telecomunicaciones, el planeta se transformó en una aldea global donde saber con total inmediatez lo que ocurre en el mundo entero¹⁰⁸.

Desde finales del siglo XIX, la música manifiesta una clara tendencia a deshacerse del sistema tonal y encaminarse hacia una libertad absoluta en la composición musical¹⁰⁹. Del mismo modo que en la pintura se rompe la forma de las figuras o se crean de nuevas según su imaginario, el compositor/a va rompiendo los moldes de la música: tonalidad, modos, ritmos, timbres... Las nuevas corrientes musicales se van sucediendo hasta llegar a la total desintegración de estos moldes. Ya era hora de abrir nuevos caminos y romper con el pasado. Gran cantidad de estilos vanguardistas musicales se irán yuxtaponiendo a lo largo del siglo XX en busca de la novedad y la experimentación¹¹⁰.

¹⁰⁸ Morgan, R. (1994). *La música del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.

¹⁰⁹ Giráldez, A. (2010). La composición musical como construcción: Herramientas para la creación y la difusión musical en Internet. *Revista iberoamericana de educación*, 52, 109 – 125.

¹¹⁰ Ross, A. (2009). *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.

En este periodo se producen una serie de tendencias simultáneas y opuestas entre ellas. Es decir, no hay una idea unificada de cómo debe componerse, o qué normas armónicas y melódicas seguir. Por una parte había quienes se engloban en el movimiento impresionista; otros/as al expresionismo (atonalismo); otros/as al futurismo; otros/as siguieron los principios de la Escuela de Viena¹¹¹. Otros compositores/as continuaron cultivando los métodos compositivos del siglo anterior. Por lo tanto, tenemos un siglo XX extraordinariamente rico y variado en concepciones musicales. En el siglo XX se produce un replanteamiento estético y formal del arte. Todos los movimientos que fueron surgiendo tuvieron un nexo común: el deseo de ruptura con el pasado¹¹².

Los recursos tradicionales, como he comentado, ya habían sido explotados hasta la saciedad por los autores del romanticismo. La aparición de géneros nuevos como el jazz o el rock arrebató a la música culta el protagonismo (prácticamente exclusivo) que había gozado durante siglos. En la segunda mitad de siglo, con la llegada de la tecnología, la forma de componer e interpretar la música iba cambiando a marchas forzadas¹¹³.

A pesar de que es difícil establecer unas características generales de las diferentes corrientes musicales que se desarrollaron en el siglo XX, citaré algunas ideas esenciales:¹¹⁴

- Pérdida de la unidad estilística y técnica. Cada compositor/a busca su propio lenguaje musical para expresarse.
- Ruptura con el pasado: abandono progresivo del lenguaje tonal. Además, el ritmo adquiere gran protagonismo.

¹¹¹ **Escuela de Viena:** entendemos por Escuela de Viena aquella que, bajo el liderazgo del tratadista y compositor Schönberg, rompe definitivamente la tonalidad y establece unas bases académicas nuevas para la música más revolucionaria, de manera que el compositor que las siga no tenga ninguna relación tonal con el pasado.

¹¹² Morgan, R. (1994). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América Modernas*. Madrid: Ediciones Akal.

¹¹³ Girández, A. (1999). *Música y nuevas tecnologías. Perspectivas para el siglo XXI*. Madrid: Eufonía.

¹¹⁴ Ramos, F. (2013). *La música del siglo XX*. Madrid: Turner.

- Búsqueda de la novedad, ninguna obra puede parecerse a otra. Cualquier objeto puede ser capaz de producir música.
- El compositor pretende llamar la atención del oyente componiendo piezas que no tienen nada que ver con la música compuesta hasta el momento.
- En algunas corrientes, sobre todo en la segunda mitad de siglo, el compositor acompaña su obra con textos explicativos propios para que la obra se pueda interpretar y comprender. Además, entrarán en juego los avances electrónicos e informáticos.

Uno de los mayores cambios del siglo XX ha sido la incursión de la mujer en la vida social, política, y económica, y su participación activa en todos estos ámbitos. A medida que avanzaba el siglo, la mujer ocupó, cada vez nuevos espacios. Su presencia se hizo habitual en el teatro, las salas de cine, los salones de té y aun en los clubes sociales, en los cuales, a principios del siglo, sólo se permitía la presencia masculina¹¹⁵.

Uno de los factores decisivos en este cambio, han sido las guerras. En numerosas situaciones las mujeres tuvieron que reemplazar a los hombres. Éstos, al tener que irse al ejército, delegaron sus trabajos y ocupaciones a sus mujeres.

Durante los años 20, y como consecuencia del impacto de la primera Guerra Mundial en los roles femeninos, sectores de mujeres de la sociedad local tuvieron la oportunidad de viajar al exterior y estar en contacto con publicaciones europeas. Estas mujeres adoptaron la actitud y comportamiento que adoptaron estas mujeres, se distanciaban del ideal femenino convencional. Numerosas publicaciones católicas que existían en las ciudades y que iban dirigidas ante todo a las amas del hogar, expresaron airadas protestas contra estas nuevas actitudes femeninas. Los puntos centrales de ataque fueron las *malas lecturas*, el cine, la moda escandalosa, la práctica de deportes y los bailes. La influencia del *American way of life* que se reflejaba en el cine, las revistas y la publicidad, tuvo un fuerte impacto en la vida femenina cuando las ideas de confort, libertad y gusto por lo moderno se fueron imponiendo¹¹⁶.

¹¹⁵ Mombiedro, P. (2014). *En clave de red. La música del siglo XX*. Madrid: Alfonsópolis.

¹¹⁶ Marias, J. (1997). *La mujer en el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

A continuación citaré algunas mujeres que formaron parte del panorama musical del S. XX (algunas incluso nacieron en el S. XIX):

La compositora y clavecinista **Wanda Landowska**¹¹⁷ (1879 – 1959) recibió una educación musical desde muy pequeña. Aunque se casó en 1900, su esposo Henry Lew (también músico) la apoyó a que continuase su carrera artística. Fue una gran defensora del clave y de que se interpretaran las obras que se habían compuesto para este instrumento con él y no con el piano. Esto fue visto una rareza en ese momento.

Alma Mahler (1879 – 1964) también recibió una educación musical de calidad desde la infancia. Pero a diferencia de Wanda, cuando en 1901 contrajo matrimonio con el director de ópera Gustav Mahler el rumbo de su carrera musical dio un giro de 360 grados. El músico pidió a Alma que abandonara la carrera como compositora y ella cedió a las exigencias de su marido. Si bien es cierto que antes de que Gustav falleciera, la animó a volver a componer, tantos años apartada del mundo creativo no se podían recuperar.

La compositora y pianista francesa **Nadia Boulanger**¹¹⁸, pudo dedicar su vida a la música. Además lo hizo en varios ámbitos: era compositora, pianista, organista, pedagoga y directora de orquesta. Fue pionera como directora orquestal. Debemos señalar también que redescubrió parte del repertorio ya olvidado de compositores como Monteverdi, del barroco francés y del Renacimiento. Como maestra, tenía algo diferentes a las demás, ya que no impuso un determinado estilo compositivo a sus alumnos, dejando a éstos libertad y les aconsejaba según el desarrollo estilístico de cada uno de ellos. Poseía un conocimiento exhaustivo de la música clásica. Tuvo brillantes profesores como Gabriel Fauré y ha influido a destacados músicos del siglo XX como Astor Piazzola. Además, colaboró en el estreno del concierto *Dumbarton Oaks* de Stravinsky (quien era amigo suyo) en Washington el año 1938.

¹¹⁷ Thomson, V. (1965). *Landowska on Music*. London: Stein and Day.

¹¹⁸ Rosentiel, L. (2013). *Nadia Boulanger: A Life in Music*. London: Paperback.

Su hermana **Lili Boulanger** también se dedicó a la composición musical creando obras de un elevado talento artístico. Su vida y aportaciones al legado musical tienen lugar entre los siglos XIX y XX.

Como se observa, a medida que van transcurriendo los siglos y la sociedad va transformándose, la situación de la mujer también va cambiando. Paulatinamente la mujer tendrá más oportunidades para crear libremente, poderse expresar, aparecer en actos públicos...y no quedarse a la sombra, dedicándose única y exclusivamente a las labores domésticas y a cuidar de la familia.

En nuestro país, debemos mencionar un medio de comunicación, la revista, el cual sirvió como medio de reivindicación de la mujer artista. En concreto debemos destacar **La revista Feminal**¹¹⁹, proyecto personal de Carme Karr. Surgió en 1907 en la ciudad condal, Barcelona, como suplemento del periódico la *Il·lustració Catalana*. La situación catalana era bien diferente a la del resto del país. Ello fue debido sobre todo a que la burguesía catalana tuvo un gran ascenso las últimas décadas de finales del siglo XIX y ello dio lugar a un panorama más aperturista. La revista Feminal, se publicó ininterrumpidamente durante diez años hasta que estalló la Primera Guerra Mundial. El objetivo de Karr fue el de publicar una revista que estuviera destinada a la cultura de la mujer. Cualquier manifestación cultural era bien acogida en la revista: manifestaciones literarias, científicas, sociales, artísticas...El campo musical no fue una excepción, puesto que se publicó y comentó la carrera musical de diversas instrumentistas, cantantes y compositoras, se incluía algunas piezas musicales en determinados números... El repertorio publicado de mujeres era de un 78% frente a un 22% de obras compuestas por hombres. Estos datos son de relevante significación, teniendo en cuenta el escaso número de mujeres que pudieran dedicarse a este campo.

Otro de los objetivos de Kerr (además de la publicación de obras de mujeres) fue el de animar a las jóvenes mujeres a que participaran en cualquier campo de acción (bien

¹¹⁹ **Feminal**: publicación mensual en catalán publicada en Barcelona del 28 de abril de 1907 al 30 de diciembre de 1917 como suplemento de *La Il·lustració Catalana* (considerada como la primera gran revista ilustrada escrita íntegramente en lengua catalana, que en 1883 pasará a ser propiedad y dirigida por Francesc Matehu i Fornells (1851-1938).

fuese el educativo, cultural, derecho al voto...). Pretendiendo así, acercar los derechos de la mujer a los que ya poseía el sexo masculino.

Otra de las grandes compositoras de este periodo fue la francesa **Germaine Tailleferre** (1892 – 1983) a pesar de tener un gran talento tuvo varios obstáculos que esquivar en su trayectoria musical. En primer lugar su padre se negó a que realizara los estudios de composición. Ante tal situación, ella prescinde de su nombre y apellido de nacimiento. Afortunadamente contó con el apoyo de su madre y pudo ingresar en el conservatorio de París y continuar con sus estudios musicales. Por otra parte, se casó dos veces y en ambos casos parece ser que ninguno de sus maridos apoyó su carrera musical. Algunas de sus obras destacadas son *Concerto Grosso para dos pianos* (1934); *Cantata du Narcisse* (1938); piezas para instrumentales y vocales para bandas sonoras de cine, radio y televisión...

Destacado es el caso de la violinista vienesa **Alma Rosé** (1906 – 1944) quien fundó y dirigió en 1935 la orquesta de señoritas Wiener Walzermadeln, que ha pasado a la historia por ser una de las primeras orquestas cuyas intérpretes son en su totalidad mujeres. En 1943 fue deportada a Auschwitz, donde al tocar el violín fue tal impresión que causó que en seguida fue nombrada directora de una orquesta de mujeres. Gracias a ello, salvó la vida a un gran número de mujeres que iban a ser exterminadas.

Elisabeth Maconchy (1907 – 1994) estudió piano armonía y contrapunto. Un hecho que destacó en su carrera musical fue la dirección de la orquesta Filarmónica de Praga en 1930. Reconoció no haber recibido un trato diferente por parte de sus compañeros por el hecho de ser mujer, aunque sí por parte de algunos editores.

Galina Ustvolskaya (1919 – 2006) compositora y alumna del maestro Dimistri Shostakovich, a quien sorprendió gratamente con sus dotes musicales. Éste reconocía en escasas ocasiones el talento de sus alumnos, pero sí lo hizo en esta ocasión. En varios momentos de su carrera artística se vio obligada a seguir las pautas marcadas

por el gobierno soviético. Prácticamente ninguna de sus obras se había interpretado hasta 1968. A partir de entonces y sobre todo desde la caída de la Unión Soviética su música se ha programado mucho más.

En términos generales, las mujeres (sobre todo cuando nos estamos refiriendo a la música culta), han estado discriminadas y su figura además se ha visto oculta y devaluada a favor del sexo masculino. Durante siglos la mujer ni tuvo los medios necesarios ni una formación académica adecuada para su óptimo desarrollo y crecimiento personal e intelectual. Por ello, no podemos permitir que el trabajo y esfuerzo realizado por mujeres a lo largo de tanto tiempo se quede en el olvido. Es necesario luchar para que dicho esfuerzo sea reconocido, puesto que es ignorado por gran parte de la sociedad. Para ello se están llevando a cabo grandes esfuerzos. Así por ejemplo son numerosos los manuales biográficos que se están publicando los últimos años, en los cuales se recoge la vida y obras de magníficas compositoras nacidas en diferentes siglos y países¹²⁰. En los apartados *Musicología feminista* y *Aportaciones realizadas desde los estudios del género* explicaré con detalle cuáles han sido los avances más destacados e importantes.

En nuestro país, el manual *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (2008) es una obra de referencia. Esta edición colectiva, es un valioso manual que recoge gran cantidad de nombres, obras...de mujeres desde la edad media hasta nuestros días.

Es de gran importancia para nuestro patrimonio artístico puesto que ha servido para rescatar del olvido a un gran número de mujeres compositoras que en su día realizaron una valiosa aportación artística que hasta la fecha no se había reconocido. A nivel internacional, se ha publicado un gran número de libros y compilaciones de mujeres compositoras. Por ejemplo, el manual de Margaret Ericson *Women and music: a selective annotated bibliography on women and gender issues in music* (1992) Nueva

¹²⁰ Robert, M. (1999). *La música del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.

York. O el de Aaron Cohen *International Encyclopedia of Women Composers* (1987) Nueva York. Así también, existen publicaciones específicas de obras instrumentales exclusivamente realizadas por mujeres. En obras pianísticas destacamos la de Eva Rieger *Female composers: 22 piano pieces from the 18th – 20th Century*. (1992); El libro de Jana MacAuslan y Krisan Aspen *Guitar Music by Women Composers: An Annotated Catalog*. (1991). (Álvarez, 2008).

Éstos y otros manuales, además de ser de gran utilidad para comprender nuestro pasado y poder explicar la historia de un modo más fidedigno desde el presente, nos ayudan a comprender la mentalidad y el comportamiento humano de la época. Así, a modo de ejemplo, la obra *Historias de Mujeres* de Rosa Montero recoge las sorprendentes palabras del compositor Gustav Mahler, cuando se refiere a su mujer, Alma Schindler, quien amaba la música y fue una excelente compositora: *Qué pasará si, justo cuando te llegue la inspiración, te ves obligada a atender la casa o cualquier quehacer que se presentara, dado que, como tú has escrito, querrías evitarme las menudencias de la vida cotidiana? Tú no has de tener más profesión: la de hacerme feliz. Has de renunciar a todo lo que es superficial, a todo aquello que concierne a tu personalidad o a que trabajo....* (Montero, 2007)¹²¹.

Aunque estas palabras no dejan indiferentes a nadie, tampoco puede hacerlo las que el mismo compositor pronunció después de escuchar una de las composiciones de su esposa. *Pero, ¿Qué has hecho? Son magníficas, has de seguir componiendo....* Parece irónico que si bien Mahler (de acuerdo con la mentalidad y principios de la época) aconsejara a su mujer que su misión era la de hacerle feliz, por otra parte la animara a continuar componiendo viendo el gran talento que ésta tenía. (Montero, 2007).

Cada vez más se reeditan obras pertenecientes a estas compositoras *olvidadas* en el pasado. Algunas obras se editan hoy día por primera vez, son por tanto ediciones inéditas. Además las/los intérpretes están cada vez más concienciados de nuestro pasado musical y prestan más atención a estas creaciones compositivas para llevarlas a escena. Algunos musicólogos/as también están llevando a cabo serias investigaciones de composiciones pasadas y redescubriendo biografías de mujeres que aportaron su

¹²¹ Kipen, A, y Caterberg, M. (2006). *Maltrato, un periso milenario. La violencia contra la mujer*. pp, 64. Barcelona: Grafime.

granito de arena en la música y que son por tanto parte de nuestra historia y patrimonio artístico.

Además, contamos con varios ejemplos de mujeres que presiden o dirigen (o han dirigido hasta hace poco) centros artísticos de gran interés. Por ejemplo, **Phyllis Margaret Duncan** (1911 – 1987) ha sido la primera mujer en dirigir la Fundación de Asistencia de la Sociedad de Autores Británicos; la australiana **Peggy Glanville – Hicks** (1912 – 1990) fue una de las fundadoras del Fondo Musical Internacional y colaboró activamente con la Liga de Compositores de Nueva York...

En el campo de la pedagogía e interpretación musical destacan mujeres como **Violet Archer** (1913-2000), **Yvonne Loriod** (1924), **Matilde Salvador** (1918- 2007), **Esperanza Abad** (1944) o **Margarita Soto Viso** (1957)...entre otras muchas.

En el campo de la investigación musical debemos mencionar a **Cathy Barberian** (1925 – 1983); las españolas **María Rosa Calvo Manzano** (1946) y **Maria Manchado** (1956); **Lucrecia R. Kaslig**...etc.

Existe un gran número de compositoras e intérpretes que se han dedicado (y algunas continúan haciéndolo) a la música a lo largo del siglo XX. Más adelante hablaré de algunas de éstas mujeres que se dedican actualmente a la docencia, a la interpretación, a la composición, dirección de orquesta... Así como también analizaré la situación actual para poder conocer el camino que hemos recorrido y poder reflexionar hacia dónde continuar caminando.

Cuando hablamos de mujeres dedicadas a la música en la actualidad, debemos tener presentes a todas aquellas mujeres que forman parte de la escena musical popular.¹²² Así pues, no sólo se produce discriminación¹²³ por razón de sexo en la música clásica.

¹²² Ramos, P. (2003). *Feminismo y Música*. Madrid: Narcea.

¹²³ Definimos **discriminación** como: dar un trato de inferioridad a una persona o colectividad por motivos raciales, religiosos, políticos, de sexo, etc. (definición de la Real Academia de la Lengua Española. Edición 22).

En la música popular también ha existido (y existe) un discurso de género discriminatorio lleno de mensajes sexistas. Lo encontramos en la música rock, en el pop, en el jazz...¹²⁴

Lo que ocurre en el caso de las músicas populares, es que el sistema patriarcal se ha perpetuado de forma implícita. Una de las ramas de la musicología en la actualidad, se dedica al estudio e investigación de las músicas populares y de los mecanismos de género en la formación de la identidad de los jóvenes. El investigador Montesinos, considera que *nuestra sociedad está atravesando por un cambio que afecta en la manera como estamos construyendo las identidades femeninas y masculinas, al exponer que se destacará el efecto de un cambio social que se expresa a partir de la emergencia de una nueva cultura en la que la ruptura con los estereotipos de la identidad tradicional de la mujer conlleva también la transformación de la identidad masculina.* (Montesinos, 2002, pp.17)¹²⁵.

¹²⁴ Rawlins, S. (2003). *The Singer's Book of Jazz Standards*. London: Hal Leonard.

¹²⁵ Montesinos, R. (2015). *Rutas de masculinidad*. Madrid: Gedisa.

3.2. Enfoques teóricos para explicar la evolución de la música: qué es la musicología y su evolución como disciplina.

He creído oportuno incluir un capítulo referido a la musicología, sus orígenes y el papel de la mujer dentro de esta disciplina. De este modo, podremos conocer por una parte cómo ha sido la lenta pero progresiva incorporación de la mujer en los campos de estudios universitarios, en la investigación, en la publicación de su vida y obras... y por otra, los nuevos planteamientos y perspectivas que se plantea la musicología a partir de la segunda mitad del siglo XX.

En primer lugar, definiremos qué es la musicología, disciplina que surge en Europa en el siglo XIX como ciencia histórica. Existen varias definiciones que establecen que la musicología es una disciplina:

Según *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* la musicología es *una forma académica caracterizada por procedimientos de investigación*. Una definición más amplia la podemos encontrar en Rubén López Cano¹²⁶ (2007) que describe a la musicología de esta manera: *En realidad la musicología no es una disciplina, sino una constelación de métodos, tradiciones y prácticas de investigación sumamente diferentes. Las diferentes musicologías pueden anclar sus principios metodológicos ya sea en la esfera epistemológica de las humanidades o dentro de las metodologías de las ciencias experimentales. El único denominador común de todas las musicologías es su interés por la música.* (López, 2007, pp.2).

En esta segunda definición, no se habla de una sola música, sino varias músicas que confluyen simultáneamente. De ahí la necesidad de varios métodos y prácticas de investigación para cada caso.

El concepto musicología no ha tenido la misma acepción a lo largo de su existencia. Así pues, en 1777 el teórico **Johann N. Forkel** prestó una visión global de la música.

¹²⁶López, R. (2007). Musicología manual de usuario.
Recuperado de: <http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/Musicologia.pdf>

En su obra *Jber die Theorie de, Musik*, el autor incluyó tanto aspectos históricos como los científicos. En este período, el término musicología todavía no existía. **Forkel**¹²⁷ divide la ciencia musical en cinco puntos:

- Sonido físico (acústica).
- Sonido matemático (construcción de instrumentos).
- Gramática musical (notación y teoría).
- Retórica musical (forma y estilo).
- Criticismo musical (estética e interpretación).

El teórico **Waldo S. Pratt**, en 1888 divide la musicología en siete secciones:

- Física musical (acústica).
- Psíquica musical.
- Poética musical (composición y teoría).
- Estética musical.
- Gráfica musical (notación).
- Técnica musical (Interpretación).
- Práctica musical (organización de la práctica musical).

Posteriormente, en 1915, **Pratt** presenta una revisión de su esquema:

- Historia de la Música
- Enciclopedia musical
- Criticismo musical
- Pedagogía Musical

A grandes rasgos, podemos definir musicología como el campo de conocimiento académico propio de la música¹²⁸. Engloba entonces todos los contenidos que tienen que ver con ella:

¹²⁷ García, J. (2005). *Musicología*. Madrid: Libros Pórtico.

¹²⁸ Leppert, R. (1989). *Music and society: the politic of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Lo que se sabe sobre el sonido y su uso musical.
- Lo que se observa sobre los músicos y sus actividades.
- Lo que se opina sobre su valor estético, estilístico o formal.
- Lo que se hace para que se difunda.
- Lo que sucede cuando se escucha.
- Lo que significa para la gente.

La actividad del musicólogo/a es necesaria para hacer posible que:

- Los músicos tengan materiales para tocar
- Los oyentes dispongan de una orientación sobre lo que oyen
- Los especialistas conozcan los problemas de cada tipo de obra o de cada obra musical
- Las empresas culturales programan música adecuada a sus fines
- Las instituciones sepan qué actividades musicales existen y cómo funcionan antes de contratarlas
- Para crear una opinión fundada sobre cualquier aspecto de la música, distribuyendo la información necesaria.

La Musicología surgió en los países de lengua germánica a finales del siglo pasado y se incorporó en los estudios universitarios como la última de las Humanidades. En España no existirá como especialidad universitaria hasta los años 80 (y como Licenciatura desde 1995). Por ello, podemos afirmar que la Musicología es una ciencia reciente¹²⁹.

Los estudios académicos de música nacieron más tarde que los de literatura o que las artes plásticas. No obstante, cuando la musicología fue definida como disciplina académica a finales del siglo XIX, la situación comenzó a cambiar¹³⁰.

¹²⁹ Córdoba, D. (2005). *Teoría Queer*. Barcelona: Editorial Egales.

¹³⁰ Exineno, A. (2010). *Del origen y reglas de la música, con la historia de su proceso, decadencia y restauración*. Madrid: Maxtor.

Los primeros musicólogos, tan sólo podían escuchar música de tradición escrita occidental¹³¹, pues la fonografía era un fenómeno muy limitado. Debido a que la notación musical occidental tan sólo estaba diseñada para la música culta occidental, se ha perdido mucha música popular (que normalmente se transmitía oralmente). Algunos musicólogos, han hecho posible la transcripción de algunas de estas piezas gracias a poseer conocimientos de paleografía musical (manera de leer notaciones antiguas). Realizaron algunas transcripciones a escritura moderna para que las pudiéramos leer. También usaron información literaria para reconstruir las biografías de los autores de dichas músicas¹³².

Así entonces, los primeros musicólogos se apoyaban en:

- Lo que se podía indagar en la escritura musical.
- En la literatura y los instrumentos musicales.
- Opiniones vigentes en su época sobre la historia, el conocimiento, la ciencia...
- Prejuicios subjetivos personales.

El profesor universitario de Musicología de las primeras generaciones fue Guido Adler (1855 – 1941)¹³³. En 1885 elaboró un esquema en el que quedan reflejados los trabajos que realizan los musicólogos del momento. Dicho esquema contaba con las siguientes divisiones y subdivisiones.

- **Musicología Histórica:** se dedica a estudiar la evolución de la música según épocas, pueblos, imperios o estados, países, regiones, escuelas...
- **Musicología sistemática:** trataba de establecer las leyes más importantes de los distintos apartados del arte de la música.

¹³¹ Ros-Fábregas, E. (2006). Retos de la musicología en la España del siglo XXI: de la relexión a la aplicación práctica en el aula. In: *Revista de Musicología*, XXIX, pp. 10-16.

¹³² Domínguez, Y. (2003). *Caminos de la musicología*. Cuba: Letras Cubanas.

¹³³ Sanz, L. (2012). *La música en la naturaleza y en el hombre. Aplicación de la Teoría de Darwin a la musicología*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Tabla 3. Musicología historia y musicología sistemática

MUSICOLOGÍA HISTÓRICA	MUSICOLOGÍA SISTEMÁTICA
Paleografía musical	Armónicas, Rítmicas y Mélicas
Historia de la Música	Estética
Historia de la Teoría Musical	Pedagogía y Didáctica
Historia de los Instrumentos	Musicología Comparada ¹³⁴

Tabla de elaboración propia.

En esta primera sistematización de la musicología, presentada como una ciencia, con una metodología y sus ramas auxiliares, la posición del autor es vigente en nuestros días desde el punto de vista estructural, pero no desde el punto metodológico. Es decir, se centra fundamentalmente en la autoría de las obras musicales. Esto no es de extrañar, ya que en este periodo se publican numerosas biografías de los grandes compositores (magnificados románticamente). Un ejemplo de ello es la primera biografía de Johann Sebastian Bach (1880) publicada por el musicólogo alemán Philipp Spitta.

En esta división no se alude a la música folclórica, puesto que la tendencia en esta primera oleada de musicólogos, como ya he comentado, fue la de estudiar piezas musicales escritas en partitura. Además, para Adler eran más interesantes las composiciones de los grandes maestros que las que tocaban los músicos populares ya que pensaba que en las primeras se manifestaban mejor las leyes de la música. No es de extrañar entonces, que las dos obras más destacadas del autor sean una colección de obras maestras de la música austríaca *Monumentos del arte musical en Alemania*, 1894 y un manual de Historia de la Música editado en 1924.

¹³⁴Es a finales del siglo XIX, 1885, cuando Guido Adler en el primer número de *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* realiza una primera división del estudio de la música en: la musicología sistemática y la musicología comparada la cual posteriormente se convertirá en la etnomusicología (área académica que comprende varios enfoques del estudio de la música que enfatiza sus dimensiones culturales, sociales, materiales, cognitivas, biológicas, y otros contextos, en lugar de o adicionalmente, como sonidos aislados o un repertorio particular).

Otro musicólogo destacado de este primer período fue Hugo Riemann (1849 – 1919). Su principal interés fue el de descubrir las leyes generales subyacentes en la composición musical (independientemente del contexto en el que se desarrollaran).

En general, las dos primeras generaciones de musicólogos (y hasta la primera mitad del siglo XX) se vieron influenciados por la idea de que la música funciona siguiendo determinadas leyes universales y el musicólogo trabaja para descubrirlas (musicología como ciencia). Ello dio lugar a que los primeros trabajos de este período tuvieran determinados planteamientos implícitos¹³⁵. Algunos de ellos fueron:

- La música es una manifestación artística destinada a expresar la belleza.
- La belleza musical es algo objetivo, y las obras musicales son mejores o peores según expresen más o menos de esa belleza.
- Todos los tipos de música del mundo son manifestaciones de un mismo sistema, cuyas leyes se podrían descubrir científicamente.
- La música está en las partituras.
- La Musicología debe ser una actividad científica.

Con el ascenso del nazismo, muchos musicólogos europeos se vieron obligados a exiliarse. Una gran mayoría lo hizo a América, donde se hicieron un lugar en las Universidades, lugar donde la musicología no era todavía una actividad académica bien implantada¹³⁶.

Durante las primeras décadas del siglo XX, los estudios de antropología evolucionan¹³⁷. A pesar de que la *música exótica* se incluye en el esquema de Adler,

¹³⁵ Adler en su artículo *The scope, method and aim of musicology* (1885) describe a la musicología como una ciencia musical, que describe al arte tonal, desde una experiencia musical-estética, tomando en cuenta el periodo histórico, y describiendo las ciencias auxiliares de la musicología como pueden ser la literatura, la historia, la paleontología, la descripción Biográfica del autor, etc., creando una estructura científica, sin embargo la visión de Adler es la de alguien que vive dentro del siglo XIX en donde, contrariamente a toda su teoría científica, logra ver al compositor como un genio creativo sublime e inspirado, con los conceptos estéticos de su época. (Adler & Muglesstone, 1981).

¹³⁶ Lolo, B. (2001). *Campos interdisciplinarios de la musicología*. Madrid: SEDEM.

¹³⁷ Los trabajos de Roger Chartier y Peter Burke valorizan la conexión de la historia con la antropología (por el énfasis en la experiencias de los individuos) y la microhistoria (por la reducción de la escala y el microanálisis de la cultura cotidiana del pasado). La renovación epistemológica de la «nueva historia cultural» colabora en la teorización de una historia local de la música.

los antropólogos (estudiosos de las formas de vida de todo el mundo) evitarán hablar de culturas primitivas o evolucionadas. Ni tan sólo aceptarán que exista una evolución en la misma dirección dentro de un mismo grupo social. Comparar unas culturas con otras no tiene sentido. Por ello, la denominada Antropología Moderna, suprimió la Musicología Comparada, dando lugar en los años 50 a una nueva disciplina: la Etnomusicología. Su resultado fue en gran parte gracias a los grandes esfuerzos que realizaron los antropólogos, estudiando las diferentes culturas que conviven en el mundo¹³⁸.

Dentro de la Musicología Sistemática, la pedagogía musical se expandió de modo progresivo, debido a que poco a poco el sistema educativo iba ampliándose en todas las sociedades (y en las diferentes capas de población)¹³⁹. El estudio de las leyes armónicas y rítmicas de la música, derivó a mediados del siglo XX al desarrollo de una disciplina: el Análisis Musical y la Teoría Musical.

El cambio más destacado en la Musicología Histórica, ha sido que ha tenido que ir asumiendo las tendencias que se desarrollaron antes en el campo de la Historia general¹⁴⁰.

Teniendo en cuenta que la música:

- Depende de factores sociales como el uso que se le va a dar, los efectos que puede producir.
- Es algo que no dura en el tiempo.
- Depende de factores materiales y del ambiente acústico del lugar donde se produce el acto musical.
- No tiene un solo responsable, sino muchos.
- Es un proceso en el que pueden darse muchos cambios a partir de un solo original (en caso de haberlo).

¹³⁸Cruces, F. (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.

¹³⁹Cámara de Landa, E. (2003). *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. ICCMU.

¹⁴⁰Henry Lang, P. (1963). *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires.

El musicólogo debe ser capaz de sensibilizarse respecto a los importantes aspectos sociales que rodean el acto musical; asumir la complejidad de los factores que intervienen en la producción del hecho musical; desarrollar una buena memoria musical; ser capaz de moverse en los planos de lo visual, lo sonoro y lo corporal; y conseguir trabajar con versiones múltiples o cambiantes de la música que le interesa.

El hecho que la Musicología haya estado dividida en tantas áreas desde sus inicios, ha dado lugar a una ciencia muy fragmentada. La falta de comunicación entre tantas y tan diversas áreas, han caracterizado los resultados de finales del s. XX e inicios del XXI. Puesto que la música es inmaterial, depende de la elección de unas fuentes y otras para analizarla, va a condicionar el resultado de los trabajos de un modo considerable. Según esto, las posiciones de musicólogos durante estas últimas décadas se han agrupado en torno a varias tendencias fundamentales: (Rodríguez, 2002 pp. 30-38).

- Los musicólogos interesados en conocer cómo es la música *por dentro* y que por lo tanto trabajan haciendo Análisis y Teoría Musical.
- Etnomusicología. Si bien los analistas y teóricos se centraron en aspectos internos de la música, los etnomusicólogos/as lo hicieron en aspectos aparentemente más externos. Se plantearon cuestiones generales y de definición. Ello favorece la intervención en este campo de personas ajenas profesionalmente a la música: filósofos, sociólogos, antropólogos...
- Historiadores de la música. El historiador actual, construirá su discurso partiendo de los elementos del pasado que encuentra en las fuentes.

Por lo que respecta al contexto musical español, no será hasta finales del siglo XIX cuando en nuestra cultura irrumpe la historia y el concepto nacionalista de música española. La música teatral será en un principio el principal foco de atención en la narrativa histórico musical. Hay varios autores españoles que debemos destacar por su gran aportación a la musicología. Los más destacados fueron: **Francisco Asenjo Barbieri** (1823 – 1894), quien nos dejó gran cantidad de obras musicales religiosas; **Felipe Pedrell** (1841 – 1922); **Higinio Inglés** (1888 – 1969); **Rafael Mitjana** (1869 – 1921) y **José Subirá** (1882 – 1980).

A pesar de que las obras de estos autores (entre otros) nos han aportado una valiosa información y nos ha servido para conocer mejor nuestro legado musical, debemos tener en cuenta, que todavía hace falta que se lleven a cabo estudios críticos y rigurosos de tales obras¹⁴¹.

Si bien a inicios del s. XX, la división de la musicología (musicología histórica y musicología sistemática) según Adler (explicado anteriormente) continúa estando vigente, en los años 40 los musicólogos empezarán a preocuparse por una nueva definición del concepto. En este contexto debemos destacar a **Paul Henry Láng**, quien dijo que la musicología *une en su campo todas las ciencias que tienen que ver con la producción, aparición y aplicación del fenómeno físico llamado sonido*¹⁴². (Lang, 1962, pp. 34). Además, en 1955 el musicólogo **Hans – Heinz Drager** redefine algunos de los campos que constituyen el esquema de Adler. Incorporará además en este esquema las categorías de temas interdisciplinarios y la sociología de la música.

El rápido desarrollo de la musicología en América y en Gran Bretaña después del periodo de guerras fue debido en gran parte a que la generación de músicos de postguerra no quería estar más tiempo dominados por Alemania (como había ocurrido con sus generaciones anteriores).

En los años 50, los musicólogos abordarán la musicología cada vez más como un concepto que mira a una integración hacia el pensamiento humanista. Es precisamente en la segunda mitad del siglo XX cuando la musicología comienza a plantearse nuevas metodologías de estudio y perspectivas más acorde con las necesidades sociales del momento. Debemos destacar de esta década a autores como **Irvine, Clerx, Hibberd, Fellerer**...En este período además, se publicará la quinta edición del **Gove's Dictionary**. El encargado será **E. J. Wallace**, para quien la ciencia de la música *es la composición musical y las condiciones de su creación, desarrollo e interpretación*.

¹⁴¹ Green, L. (2003). Why Ideology is still relevant for critical thinking in music education. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. Vol.2, pp.2-18.

¹⁴² Henry Lang, P. (1963). *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires.

(Wallace, 2005). **Carl Dalhaus**¹⁴³ por su parte en su libro *Fundamentos de la historia de la música* (1977) expone que *la historia no es el pasado como tal, sino aquello que el conocimiento histórico ha abarcado de él: lo que pesca la red del historiador. Los objetos comprendidos por las exigencias del conocimiento están acuñados por el carácter selectivo, perspectivista y categorizante de dichas exigencias. Las verdaderas cadenas causales entre acontecimientos del pasado son irreconstruibles. Las vinculaciones de hechos que proponen los historiadores (...) son, en principio, construcciones.* (C. Dalhaus, 1997, pp. 53).

La propuesta de **Merriam**¹⁴⁴ en 1964, supuso una mayor exigencia para los etnomusicólogos. Así pues, al estudio de la música en sí se agregó lo concerniente a la conceptualización acerca de la música y al comportamiento de los protagonistas del acto musical (en relación con los hechos musicales).

El musicólogo **Bruno Nettl**¹⁴⁵ establece un estrecho nexo entre la etnomusicología y la musicología histórica y la antropología cultural. Según el autor, la etnomusicología se encarga del estudio de la música del mundo dividida en tres categorías:

- La **música de las sociedades ágrafas** (en este grupo se incluyen los indios norteamericanos, negros africanos, Oceanía, los aborígenes australianos y un gran número de tribus asiáticas).
- Las culturas que han cultivado la música de un modo similar a la civilización occidental. Nos referimos a las altas culturas de Asia y del Norte de África (China, Japón, Java, Bali, India, Irán, países de habla árabe...).
- La **música folclórica** cuya principal y común característica es su transmisión vía oral y su localización en áreas dominadas por culturas consideradas superiores.

¹⁴³ Dalhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal.

¹⁴⁴ Francisco, C. (2008). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta Editorial.

¹⁴⁵ Nettl, B. (2004). *En el transcurso de la interpretación*. Madrid: Ediciones Akal.

Nettl se enorgullece cuando afirma que la etnomusicología ha comenzado a mostrar que la música del mundo entero es algo más que un *artefacto*, es (incluso en las culturas más simples), una parte esencial de la vida humana.

El musicólogo **Charles Seeger**¹⁴⁶ expone que la musicología tiene mucho que aprender de la lingüística. La lingüística *escapó* del excesivo historicismo de la filosofía comparada durante la mitad del siglo XIX, mientras que la musicología no lo hará hasta los años 70 del s. XX. Hasta hace relativamente poco, la *etnomusicología* se había centrado casi por completo en los sistemas musicales no europeos. Dedicándose entonces a un estudio musical detallado de etnias minoritarias o bien países que hasta el momento a penas se habían estudiado (algunas incluso desconocidas para muchos occidentales). **Seeger** no privilegia unas músicas sobre otras ni tampoco excluye ningún tipo de aportación artística musical. El autor en 1961, considera peligroso denominar musicología a la investigación integrante por la musicología histórica y la etnomusicología, puesto que es fácil pecar de excesivo historicismo¹⁴⁷.

Debemos destacar la importancia que tuvo para la musicología la incorporación del factor social durante los años 70 del s. XX. A pesar de que este factor ya lo tuvo presente Guido Adler, es ahora cuando se publican más obras que contemplan la sociedad y personas que son agentes activos del hecho musical. Citaremos como ejemplo la obra de **Henry Raynor**¹⁴⁸ *A social history of music, from middle age to Beethoven* (1972). En su libro expone el autor: *Intentar relacionar el desarrollo de la música con el mundo en que existe y considerar la relación del compositor con el mundo en que vivió es contestar a una gran variedad de preguntas que, aunque son cruciales, no son respondidas por el historiador de los estilos.* (H. Raynor, 1972, pp. 20).

¹⁴⁶ Fernández, C. (2013). *Charles Seeger. Tradición y Experimentación en la Nueva Música*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

¹⁴⁷ Martí, J. (1996). *El folclorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.

¹⁴⁸ Henry R. (1972). *A social history of music, from middle age to Beethoven*. Madrid: Siglo XXI de España general.

Durante este periodo, (años 70) surgen los estudios de género y sexualidad. La musicología iniciará un estudio activo de lo cotidiano. De este modo, la disciplina tomará nuevos rumbos. Además, surgirán también los estudios de sexualidad. Los estudios de género (y sexualidad), darán un nuevo enfoque a la musicología, tratando el tema de la mujer en la historia de la música. Estos estudios, junto a los de música popular se engloban dentro de lo que se ha denominado *Nueva Musicología*¹⁴⁹.

La investigación feminista en música, tal y como explico en el siguiente capítulo, no se desarrollará plenamente como una corriente crítica hasta finales de la década de los 80 e inicios de los 90 (sobre todo en el ámbito anglosajón)¹⁵⁰.

¹⁴⁹ *La Nueva musicología* implicará entonces re-pensar las descripciones historiográficas tradiciones de una musicología que ha defendido un coherente y unificado proceso histórico y cultural, cuya organización y evolución se ha desarrollado atendiendo a un coherente y unificado *ente* acotable y centrífugo, al cual se asocian otros procesos históricos de manera ordenada y siguiendo sus mismos principios.

¹⁵⁰ Comas, D. (1995). *Trabajo, género y cultura*. Barcelona: Icaria Editorial.

3.3. Musicología feminista.

El discurso feminista y el movimiento social (el cual se identifica con dicho discurso) necesitan una nueva realidad que se va construyendo, la sociedad. La teoría feminista se configura como marco de interpretación de la realidad que nos rodea, la cual visibiliza el género como una estructura de poder¹⁵¹. Al conceptualizar la realidad, la teoría feminista pone al descubierto los elementos de subordinación y desventaja social que privan de recursos y derechos la vida de las mujeres¹⁵².

El feminismo formó parte como disciplina en la musicología en la década de los 70 del pasado siglo. Fue en gran parte gracias a la atención que algunos musicólogos prestaron a la participación de la mujer en la música a lo largo de la historia. **James R. Briscoe**¹⁵³ publicó en 1987 dos antologías de mujeres compositoras titulado *Antología de Música de mujeres y Antología Contemporánea de música de mujeres*. **Karin Pendle** produjo y editó una colección de ensayos sobre mujeres en la música *Mujeres y música: Una historia*. Varios musicólogos van redescubriendo la música de mujeres compositoras como Hildegard von Bingen, Barbara Strozzi, Clara Schuman...

Gracias a esta labor realizada por musicólogos de todo el mundo, las compañías de música venden en la actualidad más partituras y grabaciones musicales de mujeres compositoras.

Una de las aportaciones más importantes de las activistas feministas ha sido el giro epistemológico que ha hecho que muchas estructuras se hayan tambaleado. La crítica del arte (desde la perspectiva de género) ha introducido la voz y mirada de sujetos que anteriormente han sido excluidos del espacio y del discurso público (Mulvey, 1975).

¹⁵¹ El movimiento feminista, surgió en la década de 1840 en Estados Unidos. En concreto en la primera conferencia feminista en Séneca Falls (Nueva York). El movimiento feminista, buscó aumentar la felicidad y libertad de las mujeres, en un mundo sin opresión. (Riegel, 1965).

¹⁵² Postigo, M. (2007). *Género y Ciudadanía: el discurso feminista en la ciudadanía liberal*. Málaga: Universidad de Málaga.

¹⁵³ Briscoe, J. (2004). *New Historical Anthology of Music by Women*. Indiana: World.

Según R. Williams, *se asegura la hegemonía cuando la cultura dominante utiliza la educación, la filosofía, la religión, la publicidad y el arte para lograr que su predominio les parezca natural a los grupos heterogéneos que constituyen la sociedad*, (Miller, T. y Yudice, G., 2004). No obstante, tal renovación epistemológica se diluye en el paradigma del canon¹⁵⁴. Cuestionar el canon es poner en entredicho el relato aceptado. De este modo, se abre la posibilidad a plantear nuevas narrativas. Nochlin, L. (1971, pp. 2) añade que *una crítica feminista de la disciplina es necesaria para poder perforar sus limitaciones culturales e ideológicas, revelar diagonales e insuficiencias no simplemente respecto a la cuestión de las artistas mujeres, sino en la reformulación de cuestiones cruciales para la disciplina en su totalidad*.

Debemos tener en cuenta, que a pesar de que la musicología feminista ha trabajado en concordancia con las teorías feministas tradicionales, el nacimiento del feminismo en música ha sido posterior. Por ello, podemos decir que se trata de una ciencia que es relativamente nueva. Se sitúa en el centro del posmodernismo y critica el positivismo desarrollando un nuevo concepto de obra generalizada del patriarcado, el aburguesamiento que refleja la tradicional historia de la música culta y el eurocentrismo. La sociedad patriarcal, se ha encargado de definir qué es lo masculino y qué es lo femenino. Esta distribución se realiza de un modo desigual, puesto que al sexo femenino lo sitúa en una posición inferior respecto al masculino¹⁵⁵.

Como he comentado en el capítulo anterior, los estudios feministas se engloban dentro de la corriente postestructuralista denominada *Nueva Musicología*. Esta corriente rechaza el análisis realizado hasta el momento, el cual considera la música un elemento aislado el cual se crea y consume. El término *Nueva Musicología* es acuñado en 1990 por Lawrence Kramer¹⁵⁶. Uno de los puntos fundamentales (además del

¹⁵⁴ El **canon** es la norma que produce la hegemonía politicosocial y que genera categorías binarias de desigualdad: dentro/fuera; masculino/femenino; alta/baja cultura, etc., estableciendo una estructura de dominación, exclusión y marginación sobre lo que no está aceptado como norma. Destruir esta concepción del canon obliga a modificar la estructura y a construir nuevas perspectivas sobre la definición, análisis e interpretación de lo artístico.

¹⁵⁵ Hernández, H. (2012). *Teoría feminista y antropología: claves analíticas*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

¹⁵⁶ Kramer, L. (2011). *Interpreting Music*. California: University of California Press.

citado) es *el rechazo de la música de ser autónoma del mundo que la rodea*. (Cook, 1998, pp. 145)¹⁵⁷.

La musicología feminista se propone fundamentalmente los siguientes objetivos:

- Restaurar la posición de la mujer a través de la *historia compensatoria*¹⁵⁸.
- Investigar si existe un lenguaje musical femenino distinto al masculino.
- Género y organología, formas musicales, tímbrica vocal, significados atribuidos según los parámetros establecidos.
- Críticar al sistema del patriarcado en el ámbito musical.
- Indagar en las construcciones plurales de género. Ello dará lugar a los estudios de género.

La revisión que plantea la musicología feminista, pasa por la deconstrucción¹⁵⁹ del discurso tradicional. Aquel que a través de los siglos ha ido transmitiéndose de generación en generación sin apenas modularse. La revisión de este discurso, hará que se planteen cambios (deconstrucción) de toda la base del pensamiento occidental.

De modo general podemos afirmar que el posmodernismo es una crítica de los valores de la época moderna. A través del intelecto, el posmodernismo señala una primera desventaja: que la esfera corporal se suprime completamente. Los conciertos públicos en el sentido postmodernista, son criticables porque suprimen cualquier reacción corporal.

Nietzsche¹⁶⁰ critica la pretensión de conseguir la verdad absoluta. Decía *la verdad no existe, sólo son metáforas*. (Nietzsche, 2015). Esta frase es un punto de partida para los

¹⁵⁷ Cook, N. (2004). *Empirical Musicology: Aims, Methods, and Prospects*. Oxford: Oxford University Press.

¹⁵⁸ **Historia Compensatoria:** es aquella que ha redescubierto a la mujer en todas las facetas musicales desde la Antigüedad hasta nuestro días, desarrollando su labor como compositoras, intérpretes, mecenas, docentes con una recepción clara.

¹⁵⁹ **Deconstrucción:** Término acuñado por el filósofo post-estructuralista Jacques Derrida. Es un método de trabajo que se basa en ir desmontando los supuestos ideológicos que subyacen en el pensamiento occidental, basado en la ficción de una identidad completa y monolítica, sin fisuras ni contradicciones. A través de la desconstrucción se van identificando una a una las ideas sobre las que se sostiene este discurso y se pone en evidencia su carácter construido, no natural (Lechte, 1994: 105-110).

¹⁶⁰ Jimenez, L. (2001). *Nietzsche: Antropología y Nihilismo*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

deconstructivistas como Derrida¹⁶¹, quien reprocha a la filosofía de Platón y Aristóteles que esté construida a través de la palabra y la escritura. La escritora sólo se tolera según éste, porque no existe un medio mejor. Lo ideal sería la palabra presente y verdadera, pero no existe.

El posmodernismo es una crítica a los principios de las ciencias tradicionales y un intento de romper las presiones del sistema mediante métodos propios a menudo eclécticos.

El deconstructivismo, parte de la idea de desmontar y montar de nuevo un asunto. Los valores tradicionales están criticados y se pone en duda la objetividad científica. Este fue el punto de partida del físico **Alan Sokal** para criticar el posmodernismo. En primer lugar publicó un artículo con el fin de mostrar que en el posmodernismo la realidad física es una construcción social y del lenguaje. Publicó *Imposturas Elegantes* en el que analizó textos de los posmodernistas franceses. Como conclusión el autor afirma que los autores no tienen ni idea cuando hablan de matemáticas, física...hacen interpretaciones falsas y combinan conceptos. Para él existen verdades que no son fenómenos históricos sino hechos ontológicos. Además, añade el autor, existen verdades intercambiables (mecánica de las estrellas) pero por otra parte en el campo del arte hay creaciones artísticas que no tienen que cumplir las reglas de la naturaleza.

En realidad, fue la etnomusicología quien realizó los primeros estudios sobre las mujeres y la música en las diferentes culturas. A posteriori la musicología se dedicó al estudio de la música (en el caso que estamos describiendo de mujeres) en Occidente. Una de las obras pioneras que trata esta temática es el manual de la musicóloga **Sophie Drinker**, publicado en 1948. A partir de aquí en adelante, fueron varios los autores curiosos por explorar nuestro pasado y buscar información de nuestras compositoras, intérpretes, de las veladas musicales en los salones...A modo de ejemplo, el manual *Women making music: The Western art tradition, 1150 – 1950* de **Jane Bowers y Judith Tick**.

¹⁶¹ Menke, C. (1997). *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Las pioneras Jane Bowers¹⁶² y Judith Tick argumentaron la historia de la música no sólo mediante la adición de músicos excepcionales sino a nivel grupal. Ello les ha permitido discutir los roles de las mujeres en el ámbito doméstico (como artistas y maestras) y considerar su ausencia. El ámbito de la interpretación es quizás el área en el que las mujeres han tenido más presencia desde el siglo XVII hasta la actualidad. Lamentablemente (argumentan las autoras) la musicología ha estado más preocupada por la autoría de los textos que la participación de éstas. (Bowers and Tick, 1987).

Otras autoras como **Bloom** (1994), piensan que la formación del canon musical sugiere que los estudios de género pueden llevarse más allá de la simple documentación de mujeres en la música (a pesar de su valía). Deben tenerse en consideración también los constructos de género en música y sus instituciones¹⁶³.

Suzanne Cusick¹⁶⁴ (2015), identifica la doctrina de *la música por sí misma*, como la última de las cuestiones del feminismo. Añade la autora que *la imagen de autonomía se asigna a las normas culturales de la masculinidad. Con el fin de descubrir la codificación de género integrada en la idea de música por sí misma, necesitamos examinar las premisas de la teoría musical.* (Cusick 2011). Cusick muestra claramente cómo la musicología es una disciplina percibida como masculina (o denominémosla masculinizada). Cuando se fundó la Sociedad de Musicología de Nueva York en 1934, Ruth Crawford fue excluida de la inauguración. Muchos años después, expone Cusick, Charles Seeger confesó en una entrevista que la supresión de la contribución de Crawford fue un intento deliberado de evitar las críticas de que la musicología era también el trabajo en el que las mujeres podían ser partícipes. En resumen, Crawford fue excluida de un evento que fue decisivo en la elaboración de una disciplina que trata de controlar un objeto estetizado cuando se resistía a su atractivo físico.

¹⁶² Bowers J. (1987). *Women making music: The Western Art Tradition, 1150 – 1950*. Illinois: Paperback.

¹⁶³ Bloom, H. (2015). *Poemas y poetas: el canon de la poesía*. Madrid: Páginas de espuma.

¹⁶⁴ Cusick, S. (2015). *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*. Chicago: University of Chicago Press.

Una de las conclusiones a las que llega la periodista **Amelia Die Goyanes** (1998)¹⁶⁵ es que *la mayor parte de las ocasiones en que la mujer ocupa un papel musical, lo hace desde una posición que se aleja de las funciones que conllevan poder en cualquiera de sus dimensiones. Tradicionalmente, dentro del plano musical, las posiciones que eran dotadas de un mayor estado de poder eran las de compositor y director; razón por la cual ha resultado de mayor dificultad encontrar sujetos femeninos que ejercieran dichas funciones (...)*. En realidad, las primeras obras publicadas de musicología feminista fueron recopilaciones del trabajo de mujeres intérpretes, compositoras...a lo largo de la historia.

Hacer frente a las percepciones y estereotipos que han ido creándose con el tiempo no tiene principio ni fin, pero podemos hacer mucho al respecto. No sería del todo cierto atribuir la creación de ciertos estereotipos a las dificultades a las que se han enfrentado las mujeres compositoras, pero no debemos olvidar que tales prejuicios existieron y que debemos continuar luchando para que no sigan existiendo estas diferencias de género (a pesar de lo logrado hasta la actualidad). Lo que sí es cierto es que es necesaria la deconstrucción del entramado ideológico que la sociedad patriarcal ha creado y mantenido a lo largo de centenares de años.

Los años 70 fueron como hemos comentado de suma importancia para la musicología feminista. A partir de la *Liga Internacional de las Mujeres compositoras*, que tuvo lugar el mismo *Año Internacional de la Mujer* (1975), se inicia la denominada *historia compensatoria*. Ésta tiene como objetivo principal la recuperación de todas aquellas mujeres compositoras a quienes no se les había reconocido su trabajo y esfuerzo y habían quedado por lo tanto en el olvido. Otro objetivo fue la edición y publicación tanto de partituras como de biografías y registros. *Es necesario que se realicen cursos de formación al respecto para poder desarrollar un eje transversal no sólo centrado en la historia compensatoria o en la exposición de los estudios de género, sino también centrado en la participación de chicos y chicas en actividades que favorezcan*

¹⁶⁵ Die Goyanes, A.(1998). *Mujeres en la música*. en Manchado Torres, M., (ed.): *Música y Mujeres. Género y poder*, Madrid, Horas y horas.

la integración y la igualdad al tiempo que profundicen en el respeto a las manifestaciones musicales de cada uno de los participantes. (Cruz, 2004, pp. 409).

Desde la década de los 70 del pasado siglo XX el arte feminista no ha dejado de expandirse geográficamente. También lo ha hecho a través de la incorporación de nuevas generaciones, tomando nuevas estrategias en sucesivas oleadas llegando a formar una tradición que deja su huella en el arte contemporáneo.

Una de las feministas de más prestigio internacional **H. Gottner – Abendroth**¹⁶⁶, ha estudiado el porqué del patriarcado sacando como conclusión que éste es consecuencia del desarrollo histórico. Al principio había una *estética matriarcal* que giraba en torno a la mujer: el eje de la cultura fue el mito y el rito en los que la mujer (símbolo de la fertilidad) jugaba un papel predominante. El problema comienza cuando con el patriarcado se teme la libertad de las *musas matriarcales*.

Tres de sus axiomas para una estética matriarcal son:

- El arte matriarcal es unificado.
- No se admite división entre emoción y pensamiento.
- El arte matriarcal no es la oposición del arte patriarcal.

En los textos de canciones o lieder, (tal como explico y muestro ejemplos en el capítulo *Historia de las mujeres en la música*) encontramos a menudo que las mujeres aparecían como culpables de la mala suerte del protagonista. Teniendo en cuenta que nuestra cultura es patriarcal, tiene sentido que nuestra lengua sea sexista. El lenguaje refleja la dicotomía entre lo femenino y lo masculino. El feminismo crítica no sólo el lenguaje que refleja el dominio del patriarcado, sino también las estructuras escondidas de segunda fila que afirman esa desigualdad. Por ejemplo, el concierto. La subordinación en el concierto clásico no es exclusivamente de la mujer, sino también del hombre: todos los que forman el auditorio se someten al rito de celebrar un

¹⁶⁶ Gottner-Abendroth, H. (1991). *The Dancing Goddess: Principles of a Matriarchal Aesthetic*. Boston: Bacon Paperback.

concierto y aceptan o han interiorizado las estructuras que hacen posible tal acto. Sin embargo, es evidente que en la mayoría de los casos los directores de orquesta son hombres que dominan tanto la orquesta como el auditorio¹⁶⁷.

La psicología diferencial ha establecido recientemente antagonismos entre la estructura mental de hombres y mujeres desmintiendo creencias que se han ido manteniendo. Aunque la oposición femenino/masculino ha sido el foco central de muchos de los mitos sociales que se han ido creando a lo largo de la historia, la óptica de la complejidad nos permite considerar tal dicotomía. A principios de los 80 se extendió la falsa creencia de que era mayor el tamaño del cuerpo caloso en el cerebro de las mujeres, asociándose a un mayor grado de comunicación entre los dos hemisferios (estereotipo femenino cerebral). En la primera década del siglo XXI, las investigaciones centradas en el tamaño y forma del cerebro cambian algunas ideas preestablecidas en torno al desarrollo neuronal. Por ejemplo, si bien es cierto que el tamaño del cerebro del varón supera unos 100 centímetros cúbicos al de la mujer, ello no repercute a la capacidad cognitiva. *La dominancia varía según cuál sea el sexo, aunque también según los individuos y, en un mismo individuo, según las circunstancias.* (Morín, 1986, pp. 92).

Dos de las musicólogas más representativas en el campo de la musicología feminista son **Susan McClary** y **Marcia J. Citron**.

Marcia Citron, se doctoró en California en 1971. Del mismo modo que muchas musicólogas feministas, se introdujo en los estudios de investigación de mujeres y música, y paulatinamente se interesó más por temas que estaban emergiendo como la musicología feminista. Ha contribuido en numerosas publicaciones en este campo. Ha realizado una importante investigación del papel de las mujeres en la música desde mediados de 1970. Citron expone que la música se crea fuera de los contextos sociales específicos. Es decir, una música determinada, puede aportarnos una valiosa información acerca de la cultura de la que procede.

¹⁶⁷ Gutman, L. (2013). *Amor O Dominación. Los estragos del patriarcado*. Madrid: Nuevo Extremo.

La música es capaz de representar un fenómeno social, por ello, podemos afirmar que la música es cultura. Desde el inicio de la humanidad, la música es una de las manifestaciones más importantes dentro del contexto cultural de cualquier época o civilización.

Tanto McClary como Citron, han demostrado gracias a sus investigaciones que la historia de las mujeres en la música no ha sido la misma que la historia de los hombres. Los estudiosos continúan investigando la musicología feminista con el objetivo de que la historia de las mujeres y lo que denominamos *femenino* en la música no sean olvidadas. (Bernstein, 2004). Citron denomina a la inseguridad que la mujer ha tenido a lo largo de siglos *ansiedad de la autoría* y la atribuye a la falta de tradición por no formar parte del canon musical. (Citron, 1993 pp. 54).

En la crítica de **Susan McClary**¹⁶⁸, vemos un acercamiento desde dentro de la música. La autora señala que incluso la música lleva estructuras del sistema dominante, es decir, del patriarcado. La Teoría Musical del s. XVIII muestra en su lenguaje musical un concepto patriarcal cuando asocian las tonalidades menores a lo femenino y las Mayores a lo masculino. La relación de los sexos fue considerada desde el s. XVIII como algo *natural*; la naturaleza femenina y la masculina estaban opuestas de modo dicotómico. Los teóricos del género argumentan contra las reducciones de las formas clásicas (sobre todo la forma sonata) que sean de valor neutral. Basándose en trabajos de narratólogos, Susan McClary (1995) argumenta que el modelo normativo de la forma sonata, sugiere un varón activo frente a una dócil mujer (típicamente un segundo tema de la forma sonata). McClary ha recurrido al examen de los códigos semióticos que en la mayoría de los casos son utilizados en la teoría de la música para describir el segundo tema, y frecuentemente se asocian con la feminidad y fragilidad.

El s. XIX desplaza la feminidad al lado de la naturaleza. Lo masculino al lado de la cultura y la razón. También por ejemplo la forma sonata trabaja con dos temas opuestos: el primer tema masculino frente a un segundo tema femenino. Como

¹⁶⁸ McClary, S. (2002). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.

conclusión. La homosexualidad se ha visto siempre suprimida en un mundo patriarcal donde rige el poder (heterosexual). Una hermenéutica de este modo no revela verdades, sino posibilidades que dan una pista hacia una nueva interpretación. En el fondo no se trata de hablar sobre el significante sino que siempre nos movemos en el nivel de los significados. En este sentido, la interpretación de **McClary** es también un *juego libre de significados*.

El concepto feminista es sobre todo un modo de criticar y cuestionar las estructuras tradicionales. Podemos enmarcar este concepto dentro del posmodernismo, el cual pretende oponerse a todo lo que está sistematizado, dado por naturaleza y/o es incambiable. La diferencia entre los sexos, no es una diferencia biológica sino sobre todo una diferencia social y construida a través del patriarcado. Partiendo de la categoría de la obra en sí misma, toda la historia de la música afirma la superioridad del patriarcado¹⁶⁹.

Si la perspectiva feminista es una crítica sobre todo al patriarcado, el posmodernismo va más allá con su crítica. El método histórico es sólo una posibilidad entre otras, siempre y cuando se someta el propio actuar a la crítica. El acercamiento posmodernista pretende ser un mundo de multiplicidad, diversidad.... La crítica del posmodernismo es que cualquier clasificación siempre lleva de fondo una jerarquización. El *ethos* posmodernista expone que *debemos dudar de todo, pero no podemos escapar de opinar o juzgar, de decir nuestra opinión*¹⁷⁰. (Cobo, 1995, pp.42).

Otra de las propuestas por parte de las musicólogas feministas fue la redefinición de algunos conceptos. Uno de ellos fue la categoría *varón* (como *bien social* y como *bien dominante*). Gracias en gran parte a la redefinición de algunos vocablos y conceptos y el hecho de recopilar tantos nombres, obras y datos de mujeres que se dedicaron a la música en los diferentes periodos de la historia, se consiguió revisar el *New Grove*

¹⁶⁹ Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.

¹⁷⁰ Cobo, R. (1995). *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*. Madrid: Ediciones Cátedra.

*Dictionary of Music*¹⁷¹, y la compilación del *New Grove Dictionary of Women Composer*. Se trata de un diccionario enciclopédico que recoge a un gran número de músicos (hombres y mujeres). Es junto con el *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (la mayor enciclopedia alemana de música) una de las mejores fuentes de referencia de nuestra música Occidental.

Como he comentado, uno de los objetivos de la musicología feminista fue redefinir conceptos. Es decir, realizar una deconstrucción del discurso musical tradicional y consecuentemente de la base del pensamiento occidental. En este sentido, el investigador **Chris Small**¹⁷² (1998), considera que la música sólo tiene sentido cuando se interpreta (bien en directo o grabada). Por ello, acuña el término *musicking* en 1995. Éste término engloba a todas las personas que forman parte del acto musical: desde el personal de limpieza de la sala donde se realiza el concierto, a los intérpretes, al público, a quienes venden las entradas...

La música juega un papel muy importante en la creación de identidades, y por lo tanto, en la construcción o deconstrucción de estereotipos¹⁷³. Dentro del entramado ideológico del sistema patriarcal, debemos tener presente (cuando nos referimos a las identidades de género) la distinción que se establece entre lo público y lo privado. Como hemos descrito en apartados anteriores, las mujeres siempre se ha hecho cargo del hogar, del cuidado de los hijos y la familia (ámbito privado). Así, una de las críticas de la musicología feminista es la existencia de tales modelos estereotipados. Por ello, se ha puesto de manifiesto esta situación en numerosas letras de canciones y en la configuración del concepto.

¹⁷¹ *The Grove Dictionary of Music and Musicians* (Diccionario Grove de la Música y los Músicos) es un diccionario enciclopédico de música y músicos, considerado por muchos estudiosos como la mejor fuente referencial en su tema en inglés. Inicialmente realizado con la visión y el estilo de George Grove. Posteriormente adquirió una nueva talla con Stanley Sadie.

¹⁷² Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. London: Paperblack.

¹⁷³ Hargreaves, D., Macdonald, R. y Miell, D. (2012). Musical Identities Mediate Música Development. En MacPherson and Welch (Edit) *The Oxford Handbook of Music Education 1*. Chapter 1.7, pp.129-142. Oxford University Press.

Será a partir de los años 80 cuando se produce un extraordinario desarrollo y expansión de la musicología feminista en los Estados Unidos. Ahora los temas de interés no eran tan solo recopilar el nombre de compositoras o vocalistas, sino también el estudio de la exclusión de las mujeres en los repertorios clásico y romántico, las músicas de repertorios no occidentales, las músicas populares propias de cada país o región...etc. En los 80 se produce una verdadera explosión de publicaciones.

Entre las publicaciones de música compuesta por mujeres más destacadas en las últimas décadas, me gustaría destacar **Karin Pendle** (1991) en USA y la de **Julie Ann Sadie** y **Rhian Samuel** (1995) en Inglaterra. También se han publicado antologías y partituras como la de **James R. Briscoe** (1987). Aparecerán además algunas editoriales que se especializan en la publicación de partituras. También cabe destacar las editoriales que ofrecerán al mercado las biografías de compositoras como Clara Schumann (Nancy Reich 1985), Jacquet de la Guerre (Catherine Cessac 1995), Fanny Mendelssohn (Francoise Tillard 1996)...etc.

Esta labor es de suma importancia no para acumular fechas, nombres, composiciones, partituras...sino para poder explicar nuestra historia desde el presente, acercándonos al pasado del modo más fiable posible. Otro objetivo es que dicho repertorio pueda llegar a los espectadores en las salas de conciertos y teatros de ciudades de todo el mundo. Aunque esto no es todavía una realidad, es trabajo de todos que algún día llegue a serlo.

El musicólogo **Joseph Kerman**, en su obra *Contemplating Music* (1986), hará una crítica a los musicólogos americanos que se centraron sobretudo en la recogida de datos, análisis musicales...La recogida de datos realizada hasta el momento, no se había hecho desde un punto de vista crítico (entendiendo la crítica desde la visión de Kerman, es decir, la realización de una valoración y una hermenéutica). Kerman acusa a los historiadores de positivistas, es decir, de acumular estudios y ediciones monumentales de fuentes sin ni siquiera plantearse cómo entenderlas en su contexto. También les acusaba de no tener en cuenta los intereses de la sociedad. Kerman criticó también a los etnomusicólogos por no ser capaces de comprender el cambio histórico

y por preferir los temas sociales en sus trabajos por encima de los propiamente sonoros.

Por otra parte, a los analistas les criticó también por su formalismo y su poco comunicativo lenguaje y de observar las obras musicales fuera de su contexto histórico y social.

Todas estas críticas coincidieron con movimientos como el post-estructuralismo, el deconstruccionismo o la filosofía moderna y dieron como resultado el hecho de que para muchos musicólogos el único esquema que antaño explicaba la historia o teoría musical dejó de tener validez. Por lo tanto, llegados a este punto, se abren nuevos caminos, y se incorporan nuevas preocupaciones y métodos diversos. Así, se publicaron bastantes trabajos basados en:

- Reconocer que no existe una única perspectiva que explique todo lo que rodea al fenómeno musical.
- El Análisis Musical, la Historia de la música y la Antropología pueden enriquecerse entre sí.
- Asumir la pluralidad metodológica. No se puede pretender que se resuelvan todos los planteamientos usando un solo método.
- Aceptar que las preocupaciones privadas de los musicólogos condicionan los resultados de sus investigaciones.
- Los resultados de los trabajos musicológicos deben responder a los intereses de la sociedad.
- Exponer los resultados de los trabajo en un lenguaje que sea accesible y comprensible a personas especializadas.

La Musicología feminista considera que el género es una categoría fundamental del análisis musical e histórico que no ha sido aceptado ni considerado en la actualidad debido a que el papel de las mujeres ha sido menospreciado en las sociedades patriarcales. Sin embargo, el número de mujeres compositoras, suplementos de revistas femeninas, folletos dedicados a ellas, fue enorme.

A finales de la década de los 80, las conferencias organizadas por la Sociedad Americana de Musicología¹⁷⁴, empiezan a aceptar trabajos y presentaciones de la teoría y crítica feminista. En 1988 se celebran conferencias en la Universidad de Carleton (Ottawa) y en Dartmouth. En ambas uno de los temas a tratar fue la crítica feminista. En el verano de 1991 tuvieron lugar conferencias internacionales centradas en el feminismo y la música en Utrecht, Holanda, Minneapolis, Minnesota y en Londres. A partir de ese momento, la teoría feminista y la crítica que ésta expone se convierte en un tema destacado en las diferentes conferencias internacionales que tendrán lugar.

En la década de los 80 también se publican libros que recogen la actividad musical femenina en los diferentes estilos de música pop, jazz, blues, rock... Algunos ejemplos son: *Women and music incross – cultural perspective* de Ellen Koskoff (1989); *Feminism and pop culture* de Andi Zeisler (1972).

Algunas de las obras que se publicaron en la década de los 90 que merecen ser destacadas son: *Music, Gender, and Culture* (1990), de Marcia Herdon y Susanne Ziegler (edit.); *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality* (1991), de Susan MacClary; *Gender and the Musical Canon* (1991), de Marcia Citron y Cecilia Reclaimed entre otros...

Las musicologías nuevas conviven con las antiguas o incluso algunas se están fusionando. Así, una musicología feminista se interesa por el papel y punto de vista de las mujeres en la música; una *musicología homosexual* se interesa por el papel y punto de vista de los/as homosexuales, etc. Lo que sí tienen en común todas ellas, es que de un modo u otro están transformando a pasos agigantados las ideas vigentes que hasta nuestros días se tenía de la música.

En los 90 aparece una nueva corriente de estudio: *la musicología gay y lesbiana*. La obra más destacada es posiblemente la obra del estadounidense Philip Brett titulada *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*¹⁷⁵. Ésta obra no dejó

¹⁷⁴ En Estados Unidos se creó en 1978 la *Society for Music Theory (SMT)* y su propia revista oficial *Music Theory Spectrum* a partir de miembros hasta cierto punto descontentos con la *American Musicological Society (AMS)* y la línea editorial de su revista *Journal of the American Musicological Society*.

¹⁷⁵ Brett, P. (2006). *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*. New York: Routledge.

indiferente a nadie. Supuso un nuevo trabajo innovador y diferente a lo anteriormente publicado en musicología. Abarca además una amplia gama de temáticas desde el análisis de las obras compuestas por músicos gays, a comentarios de obras pertenecientes al canon clásico.

En dicha obra expone Brett: *de maneras diversas estamos trabajando con roles y representaciones; trabajamos con la reconstrucción de la ciencia musical para revelar su ideología subyacente; con la producción y reinvestigación de una historia que podamos considerar propia: con la noción de la música como el lugar de la política de la identidad y de la formación de la identidad (...). En otras palabras, trabajamos con todas las cuestiones que la musicología ha venido ignorando constantemente al autocontrolarse firmemente en un esfuerzo por alcanzar una disciplina racional masculina.* (Brett, 1994 pp. 374).

Una de las obras de musicología feminista más destacadas de los años 90 es el trabajo de la musicóloga **Susan McClary** *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* publicada en EEUU en 1991. En todos los ensayos que forman parte de este manual, subyace la idea de que la música es una recreación metafórica del acto físico sexual. Ésta musicóloga (entre otros) ha analizado la relación existente entre música y sexo. En los diferentes tratados de composición de finales del s. XIX y principios del s. XX subyace esta idea implícita de música - sexo.

A modo de ejemplo veamos cómo conciben la estructura de la obra musical compositores de la talla de Vicent d'Indy en 1909, *La primera idea (o tema) debería encarnar características masculinas esenciales como fuerza y energía, concisión y claridad. La segunda idea, por contraste, absolutamente delicada y con una elegancia melódica, es afectiva casi por medio de su verbosidad y su vaguedad moduladora de lo femenino eminentemente seductor: sutil y elegante, la curva de su ornamentada melodía va extendiéndose progresivamente. Tras la activa batalla del desarrollo (la sección central de la forma sonata), el ser de la delicadeza y la fragilidad ha de someterse, bien por violencia o por persuasión, a la conquista del ser de la fuerza y el poder.* (Cook, 2005 pp. 139).

McClary, ha realizado interesantes aportaciones musicológicas. Una de ellas ha sido el estudio de determinados aspectos de género de la teoría de la música tradicional. Establece que en siglos anteriores, los compositores optaron por establecer características musicales *femeninas o masculinas* en su música para crear su composición (ya fuera intencionadamente o no). Es decir, al plasmar características femeninas en la música, ésta tendía a ser suave, pasiva... Pero cuando se intentaba representar un papel masculino (por ejemplo en la ópera), se elegía una música que transmitiera agresividad, energía...

Cuando se publica en 1991 su citada obra *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, hacía tan sólo tres meses que había tenido lugar el congreso de la Sociedad Americana de Musicología en Oakland, donde se trataron temas (desde temas relacionados con el feminismo hasta la música rap y la crítica a la música gay y/o lesbiana) que hasta el momento no se habían expuesto. Su trabajo, incluye artículos de Monteverdi, Bizet, Tchaicovsky, Laurie Anderson y Madona. Basándose en las publicaciones de Foucault, de Catherine Clement y de Teresa de Lauritis, Susan trata de conectar la música y la musicología con otros discursos. La mayoría de los ensayos en su libro, intentan identificar y analizar las diferentes maneras a través de las cuales la música está influenciada por diversas construcciones de género y sexualidad: representaciones de mujeres y hombres en la ópera, construcciones de placer y deseo en la música en varios momentos históricos y las metáforas de género que prevalecen en el discurso musical.

Además, McClary destaca cinco puntos (en lo que respecta a la práctica musicológica orientada al feminismo) que cree importantes de analizar:

- Construcciones musicales de género y sexualidad (la asociación del cromatismo y la síncopa con la sexualidad femenina en la obra *Carmen*).
- Aspectos de género de la teoría musical tradicional (como las cadencias o temas *femeninos y masculinos*).
- Género y sexualidad en la narrativa musical
- Música como discurso de género (música denominada y/o considerada femenina o músicos femeninos o afeminados).
- Estrategias discursivas de mujeres dedicadas a la música (lo que se espera de las mujeres compositoras o intérpretes en un periodo histórico concreto).

3.4. Aportaciones realizadas desde los estudios del género al análisis de la historia de las mujeres y la musicología.

Durante siglos, se ha perdido (además de ignorado) una valiosa información para poder conocer la historia de las mujeres. Tal y como afirma Virginia Woolf las mujeres no han tenido el protagonismo creativo que les corresponde. (Wolf, 1996). A todas aquellas mujeres que en su momento desafiaron la sociedad en la que se desarrollaron, poniendo de manifiesto su labor artística y mostrándola a los demás tenemos mucho que agradecerles. Gracias a estas pioneras (a quienes tanto les debemos), las mujeres del s. XXI podemos desarrollar una labor artística.

A lo largo de centenares de años, las mujeres no han tenido a su alcance los medios necesarios ni la formación adecuada para desarrollarse en el mundo musical. Si miramos atrás en el tiempo, tanto en el Renacimiento como en el posterior periodo Clásico, sólo aquellas mujeres que pertenecían a familias nobles o a la aristocracia podían ejercer como músicos. Eso sí, en su casa. Ni mucho menos en la esfera pública. Ya en el periodo Romántico contamos un mayor número de mujeres documentado como por ejemplo Clara Wieck Schumann (mujer del pianista y compositor Robert Schumann); Alma Mahler (mujer de Gustave Mahler), etc. A pesar que no hay duda alguna del talento de estas mujeres, siempre quedaron en un segundo plano. A la sombra de sus esposos o hermanos (como fue el caso de Fanny Mendelssohn, hermana de Félix Mendelssohn). Todavía en el s. XIX, para que una mujer pudiese publicar sus propias composiciones tenía que hacerlo bajo un pseudónimo masculino.

Hasta bien entrado el siglo XX, la presencia de mujeres en el ámbito artístico no ha sido notoria¹⁷⁶. Los círculos intelectuales y culturales han estado a lo largo de la que en pleno s. XXI figuren tan pocas mujeres directoras de orquesta en el ranking mundial, (debo destacar a las directoras de orquesta de primera fila Susanna Mälkki y

¹⁷⁶ Schorck, D., Schwalbe, M. (2009). Men, masculinity, and manhood acts. *Annual Review of Sociology*, 277-295. Recuperado de: <http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-soc-070308-115933>

Mirga Grazinyte – Tyla) y el hecho que dos de las filarmónicas más prestigiosas que existen en la actualidad (la Filarmónica de Berlín y la de Viena) no hayan aceptado hasta finales del siglo XX a mujeres en su plantilla instrumental, son hechos que ponen de manifiesto que la integración de las mujeres en este contexto, se está realizando muy lenta y paulatinamente.

Los principales ámbitos para situar las investigaciones de los Estudios de Género en la Educación Musical son:

- **1.- La investigación compensatoria.**
- **2.- La relectura histórica.**
- **3.- La investigación sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje.**
- **4.- La asignación de roles de género y la construcción de identidades de forma equitativa.**

1.- La investigación compensatoria tiene como objetivo compensar los vacíos generados desde la tradicional perspectiva androcéntrica. Aquí se incluyen los trabajos que han recuperado nombres de multitud de mujeres que hasta hoy desconocíamos o conocíamos bien poco. En la actualidad, la tendencia es incluir la Pedagogía Feminista dentro de la Pedagogía Tradicional.

Uno de los primeros trabajos compensatorios dentro del ámbito educativo-musical fue el realizado por R. Lamb en la década de los 80. También publicó varias de sus obras más representativas en la década de los 90. Estas publicaciones han hecho posible que un gran número de mujeres compositoras se incluyan en las obras que forman parte de nuestra Historia de la Música. A partir de los años 90 se continuarán realizando publicaciones de esta índole, además de artículos relativos a la Historia de las Mujeres en la Música, los cuales incluyen biografías de compositoras, intérpretes... Información de suma importancia para poder elaborar una práctica docente compensatoria. Lamb, Roberta. *Feminism as Critique in Philosophy of Music Education* (1994).

2.- Uno de los pilares fundamentales en los Estudios de Género es la deconstrucción del discurso androcéntrico. Para ello, será necesario que se pongan en práctica nuevos procedimientos metodológicos con el objetivo de poder realizar nuevas y más

completas lecturas. En los últimos años, ha suscitado un gran interés la Historia de la Educación. Gracias a ello, autores como Livingston y Humphreys han hecho posible que se realicen historiografías más equitativas. (Livingston, 1991). Livingston hace un repaso a aquellas mujeres cuyas vidas puedan servir de modelo a aquellas niñas, chicas y/o mujeres interesadas en carreras musicales. Nombra a Mary Salter, Carrie Jacobs Bond, Eleanor Freer, Amy Beach, Mary Howe entre otras compositoras que han vivido o nacido en el siglo XIX y a Ruth Crawford Seeger, Louise Talma, Marga Richter, Emma Lou Diemer, Nancy Van de vate y otras nacidas en el siglo XX. (Humphreys, 1998).

3.- Respecto a la investigación sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje, debemos tener en cuenta que el docente es una pieza clave en todo proceso de enseñanza-aprendizaje¹⁷⁷. Por ello, es necesario e imprescindible analizar cuáles son sus prácticas. El presente siglo XXI se ha comenzado a trabajar en una línea relacionada con la *Pedagogía Emancipatoria*. Ésta demanda a los/las docentes una implicaciones individual, es decir, que sean críticos/as con los estilos de enseñanza que ellos/as mismos utilizan. Es muy común entre los profesores/as la tendencia de percibir la voz femenina más apta para el canto y facetas interpretativas y relacionar el sexo masculino con facetas creativas y/o otras actividades que relacionan música y tecnología. Es entonces necesario una revisión de éstos (entre otros) planteamientos y expectativas, haciendo que sea posible un acceso más equitativo, libre de prejuicios y que permita superar (o al menos facilitar) la tradicional división de roles.

Los libros de texto, material que utilizan la mayor parte de profesorado el día a día en las aulas, continua siendo una herramienta recurrente tanto en educación primaria, como secundaria y conservatorios. Es imprescindible que el manual de texto que se use se revise y actualice. Sin embargo, los libros que se continúan utilizando están sin actualizar y continúan perpetuando la situación androcéntrica¹⁷⁸. Koza, Morton y O'toole (2005) son autoras que trabajan en este campo. Su conclusión es que los manuales que continuamos utilizando estereotipan la participación de las mujeres en la

¹⁷⁷ Paynter, J. (1977). *The Evaluation of Classroom Music Activities: Music in the School Curriculum*. Working Paper 4, Part 1. York: University of York.

¹⁷⁸ Galán, M. A. (1999). La formación del profesorado de música en secundaria. *Eufonía. Didáctica de la música*, 15, 41-50.

música. Tras escribir una disertación de música en el siglo XIX titulada *Godey's Lady's Book*, Koza ha publicado artículos relacionados con la igualdad de género e ilustraciones de los *chicos invisibles* en los coros escolares. Por su parte Patti O' Toole ha publicado artículos relacionados con las relaciones de poder que se establecen en las agrupaciones corales como *Threatening Behaviours: Transgressive Acts in Music Education* (2002), *Philosophy of Music Education Review* (2002).

Deben destacarse las investigaciones que han realizado en este ámbito Cristina Mora Barranco, *Estudio sobre Música y Género* (2007); Carmen Cecilia Piñero, *La Transgresión de Euterpe: Música y Género* (2001) e Irma Velasco Pérez. *Nacionalismo y Música* (2001). Estos estudios se han centrado en temas tan diversos como:

- Las diferencias entre gustos, hábitos de consumo musical...
- La educación para la igualdad entre los sexos en el área de música (en la etapa de Educación Secundaria Obligatoria).
- La igualdad de oportunidades entre ambos sexos en la educación musical.

Los libros de historia de la música que todavía se utilizan en la actualidad o bien no citan a ninguna mujer o bien lo hacen mediante pequeñas contribuciones (breves biografías generalmente). Dicha contribución es muy breve y pobre. Además, crea en el alumnado (o a cualquier persona que se lea el manual) una sensación de que aquella mujer que se nombra es una excepción. Existen y han existido (como hemos visto) un gran número de mujeres compositoras, directoras, pedagogas, intérpretes...que deben ser conocidas, explicadas, y que los alumnos conozcan cuál ha sido su aportación en la historia de la música.

4.- Son muchos los trabajos de investigación centrados en la investigación sobre la asignación de roles y la construcción de identidades. Durante varios siglos la práctica de la enseñanza musical ha ido siendo una práctica fundamentalmente femenina.¹⁷⁹ No obstante, los líderes en este sector son (y siguen siendo) los hombres. Como bien hemos comentado en apartados anteriores, las actividades que exigen liderazgo acostumbran a tener mayor presencia masculina. Así, mientras que las mujeres son

¹⁷⁹ De Lorenzo, L. C. (2003). Teaching music as democratic practice. *Music Educators Journal*, 90, pp. 35-40.

mayoría dirigiendo corales o enseñando en una escuela, quienes dirigen grandes agrupaciones orquestales son los hombres. Las últimas tendencias de investigación de los Estudios de Género no sólo se centran en las mujeres, sino que incluyen otros colectivos de mujeres e incluso de hombres. En este sentido me gustaría destacar los estudios de *hombres ausentes*. Entre otras cosas, estos estudios pretenden dar una explicación a la tradicional ausencia del sexo masculino en determinadas facetas musicales, poniendo énfasis a cómo se desenvuelven éstos en determinados ámbitos musicales que han sido tradicionalmente femeninos. *Los profesores de música deben enfatizar que el canto es una actividad masculina. Los cantantes masculinos adultos necesitan ser introducidos como modelos a seguir. Grabaciones y fotografías de hombres en coros, también pueden ser utilizados para fomentar el interés masculino en el canto.* (Kenneth, 1998 pp. 26-32).

La investigadora americana Koza¹⁸⁰, ha realizado un interesante estudio acerca de la situación de los varones en el mundo coral. Observó que los hombres solían descartar el hecho de formar parte de una coral fundamentalmente debido a:

- La percepción de que cantar no es una actividad apropiada para el sexo masculino.
- Los programas de canto coral no atendían los intereses y preferencias masculinas.
- Los cambios (a veces traumáticos) que se producen en la voz.
- Los chicos evitaban cantar porque percibían esta actividad poco (o nada) relacionada con sus futuros planes de carrera.

No podemos entender el ámbito de la creación artística sin la labor desempeñada por mujeres. A pesar de que a lo largo de la historia muchas de ellas han sido silenciadas e incluso olvidadas, el camino a seguir (además de recuperar nuestro pasado histórico y premiar la trayectoria de todas las mujeres artistas olvidadas) es la de hacer efectivo el principio de igualdad entre sexos y por lo tanto de oportunidades y abordar este problema social y cultural para no repetir la misma situación (tan desfavorecedora para el sexo femenino) que históricamente se ha ido repitiendo.

¹⁸⁰ Scott, H. (2012). *Perspectives on Males and singing*. London: Springer.

4. ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN ACTUAL

En este capítulo, expondré las diferentes leyes, concursos e iniciativas que se están llevando a cabo con el objetivo de mejorar la situación de la mujer y específicamente en la práctica de la música clásica en términos de igualdad. También explico cuál ha sido el lento proceso de inclusión de la música en los currículums de los centros que imparten enseñanzas de régimen general y régimen especial (conservatorios). He dedicado también dos apartados en los que señalo por una parte cuáles son algunas de las nuevas estrategias educativas que se están realizando con el fin de alcanzar una igualdad de género y varias de las acciones de mejora que paralelamente se están llevando a cabo en nuestro país.

El artículo 14 de la Constitución Española, hace referencia al derecho a la Igualdad y a la no discriminación por razón de sexo. Por otra parte, el artículo 9.2 explicita la obligación de los poderes públicos, para promover las condiciones para que la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sea real y efectiva.

Si continuamos leyendo y tenemos en cuenta los dos artículos mencionados, podemos observar que la igualdad entre hombres y mujeres es un principio jurídico universal que además, está reconocido en muchas manifestaciones y textos sobre derechos humanos a nivel internacional. Así podemos destacar la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación Contra la mujer, la cual se aprobó el 18 de diciembre de 1979 por la Asamblea General de Naciones Unidas y consta de 30 artículos. El año 1989, décimo aniversario de la Convención, alrededor de 100 naciones declararon considerarse obligadas por sus disposiciones. Los principales puntos¹⁸¹ en torno a los cuales se articulan los 30 artículos son los siguientes:

¹⁸¹ Protocolo Facultativo de la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer.

- *Considerando que la Carta de las Naciones Unidas reafirma la fe en los derechos humanos fundamentales, en la dignidad y el valor de la persona humana y en la igualdad de derechos de hombres y mujeres*
- *Considerando que la Declaración Universal de Derechos Humanos reafirma el principio de la no discriminación y proclama que todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos y que toda persona puede invocar todos los derechos y libertades proclamados en esa Declaración, sin distinción alguna y, por ende, sin distinción de sexo.*
- *Considerando que los Estados Partes en los Pactos Internacionales de Derechos Humanos tienen la obligación de garantizar a hombres y mujeres la igualdad en el goce de todos los derechos económicos, sociales, culturales, civiles y políticos.*
- *Teniendo en cuenta las convenciones internacionales concertadas bajo los auspicios de las Naciones Unidas y de los organismos especializados para favorecer la igualdad de derechos entre el hombre y la mujer.*
- *Teniendo en cuenta asimismo las resoluciones, declaraciones y recomendaciones aprobadas por las Naciones Unidas y los organismos especializados para favorecer la igualdad de derechos entre el hombre y la mujer.*
- *Preocupados, sin embargo, al comprobar que a pesar de estos diversos instrumentos las mujeres siguen siendo objeto de importantes discriminaciones.*
- *Recordando que la discriminación contra la mujer viola los principios de la igualdad de derechos y del respeto de la dignidad humana, que dificulta la participación de la mujer, en las mismas condiciones que el hombre, en la vida política, social, económica y cultural de su país, que constituye un obstáculo para el aumento del bienestar de la sociedad y de la familia y que entorpece el*

pleno desarrollo de las posibilidades de la mujer para prestar servicio a su país y a la humanidad.

- *Preocupados por el hecho de que en situaciones de pobreza la mujer tiene un acceso mínimo a la alimentación, la salud, la enseñanza, la capacitación y las oportunidades de empleo, así como a la satisfacción de otras necesidades.*
- *Convencidos de que el establecimiento del nuevo orden económico internacional basado en la equidad y la justicia contribuirá significativamente a la promoción de la igualdad entre el hombre y la mujer.*
- *Subrayado que la eliminación del apartheid, de todas las formas de racismo, de discriminación racial, colonialismo, neocolonialismo, agresión, ocupación y dominación extranjeras y de la injerencia en los asuntos internos de los Estados es indispensable para el disfrute cabal de los derechos del hombre y de la mujer.*
- *Afirmando que el fortalecimiento de la paz y la seguridad internacionales, el alivio de la tensión internacional, la cooperación mutua entre todos los Estados con independencia de sus sistemas sociales y económicos, el desarme general y completo, en particular el desarme nuclear bajo un control internacional estricto y efectivo, la afirmación de los principios de la justicia, la igualdad y el provecho mutuo en las relaciones entre países y la realización del derecho de los pueblos sometidos a dominación colonial y extranjera o a ocupación extranjera a la libre determinación y la independencia, así como el respeto de la soberanía nacional y de la integridad territorial, promoverán el progreso social y el desarrollo y, en consecuencia, contribuirán al logro de la plena igualdad entre el hombre y la mujer.*
- *Convencidos de que la máxima participación de la mujer en todas las esferas, en igualdad de condiciones con el hombre, es indispensable para el desarrollo pleno y completo de un país, el bienestar del mundo y la causa de la paz,*

- *Teniendo presentes el gran aporte de la mujer al bienestar de la familia y al desarrollo de la sociedad, hasta ahora no plenamente reconocido, la importancia social de la maternidad y la función tanto del padre como de la madre en la familia y en la educación de los hijos, y conscientes de que el papel de la mujer en la procreación no debe ser causa de discriminación, sino que la educación de los niños exige la responsabilidad compartida entre hombres y mujeres y la sociedad en su conjunto.*
- *Reconociendo que para lograr la plena igualdad entre el hombre y la mujer es necesario modificar el papel tradicional tanto del hombre como de la mujer en la sociedad y en la familia.*
- *Resueltos a aplicar los principios enunciados en la Declaración sobre la eliminación de la discriminación contra la mujer y, para ello, a adoptar las medidas necesarias a fin de suprimir esta discriminación en todas sus formas y manifestaciones.*

En el ámbito de la creación y producción artística e intelectual en España, la Ley de igualdad establece en el artículo 26 que:

- *Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma.*
- *Los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural, desarrollarán las siguientes actuaciones:*
 - a) *Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa.*
 - b) *Políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las*

condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades.

c) Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública.

d) Que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural.

e) Adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes.

f) En general y al amparo del artículo 11 de la presente Ley, todas las acciones positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres.

La administración musical en España, se realiza a través del INAEM, instituto autónomo del Ministerio de Cultura. Éste se articula a través de centros de producción, exhibición, documentación y formación artística. La Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, fue citada y recomendada en la convocatoria pública de ayudas del INAEM, de 27 de febrero de 2008, tanto para la composición paritaria en los órganos de asesoramiento, como para la incentivación de la participación femenina en la creación, producción y dirección musical.

Según expone Rosario Valpuesta¹⁸², los años posteriores a la aprobación de la citada Ley de Igualdad (3/2007), se observa una evolución positiva y de cambio a favor de las mujeres artistas. Fundamentalmente estos nuevos derechos que adquiere la mujer van a suponer un cambio importante en:

¹⁸² Rosario Valpuesta, Catedrática de Derecho Civil de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

Recuperado de:

<http://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/importados/Actualidad19.pdf>

- La relación laboral entre los trabajadores y empresarios.
- La vida familiar (mejoría en la conciliación de la vida familiar y laboral).
- Mayor número de mujeres que se incorporan en el mercado de trabajo.
- Mejora de las condiciones laborales de aquellas mujeres que ya estaban dentro del mundo laboral.

Desde que las primeras feministas reivindicaron el papel de la mujer en la sociedad, y los derechos que debería tener a su alcance se han dado muchos cambios en la estructura social, política y académica. Ello conlleva consecuentemente un cambio de valores.¹⁸³

La realidad social de nuestro país, ha sufrido en las últimas décadas cambios en el ámbito educativo, laboral, familiar y político. Se ha producido un cambio en los valores, en las formas, en las demandas y consecuentemente en la actitud de los ciudadanos. Ello, afectará a los ámbitos personales y sociales de la ciudadanía. La dimensión educativa es quizás la que ha experimentado un mayor desarrollo en lo que respecta al cambio de valores en relación a la igualdad de género. En el ámbito laboral los cambios son progresivos pero lentos. En el político, y debido a que en la dimensión política está implicado el poder, el avance es también lento.

Como sostiene el Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA), *los valores culturales deben armonizar con las expectativas acerca de los derechos humanos*. Es decir, las prácticas o tradiciones que estén en conflicto con los derechos universales de las personas deben adaptarse a las normas y los marcos establecidos universalmente y acordados por la comunidad internacional (por ejemplo, la Declaración Universal de Derechos Humanos, la CEDAW, la Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer, etc.)¹⁸⁴.

¹⁸³ George, A. (2014). *El cambio de valores: análisis y respuestas*. Cantabria: Sal Terrae.

¹⁸⁴ UNFPA, *Estado de la población mundial. Ámbitos de convergencia: cultura, género y derechos humanos*. (2008), pág 9.

4.1. Análisis de la situación laboral de las mujeres en el ámbito musical

Una de las razones más importantes por las cuales la mujer ha podido acceder al mercado de trabajo ha sido su mayor presencia en escuelas y universidades durante las últimas décadas.

La gran mayoría de mujeres trabajadoras, se ven sometidas hoy en día a un doble trabajo: por un lado su jornada laboral y por otra las labores que realizan en el hogar (cocinar, limpiar, cuidado de los hijos...). Esta situación que se repite a lo largo de la historia (desde que la mujer se incorpora al mundo laboral), se ha perpetuado hasta la actualidad. Esta serie de barreras, obstaculiza la carrera artística de la mujer debido a la asociación *natural* que se hace al sexo femenino cuando nos referimos a las tareas reproductivas y domésticas. Tal situación coloca a la mujer en una posición inferior a su igual masculino. La mujer compositora, directora de orquesta o intérprete, necesita una gran cantidad de horas diarias para componer, estudiar, centrarse en la preparación de las obras, en muchas ocasiones viajar a otras ciudades o países...

Teniendo en cuenta estas circunstancias, es sencillo comprender lo difícil que es la conciliación familiar con la laboral¹⁸⁵. En el capítulo dedicado al análisis de las entrevistas, este es precisamente uno de los puntos que se comenta: la dificultad de las mujeres compositoras, directoras de orquesta o intérpretes para compaginar los horarios de trabajo y atender a sus familias.

Según la EPA, en España, entre 1994 y 2017 se ha incrementado el número y la proporción de mujeres que han abandonado la ocupación por razones personales o responsabilidades familiares¹⁸⁶, especialmente a partir de 1997. Con respecto a los

¹⁸⁵ Definimos **conciliación de la vida personal, familiar y laboral** como: introducción de sistemas de permiso por razones familiares y de permiso parental, de atención a la infancia y a personas de edad avanzada, y creación de una estructura y organización del entorno laboral que facilite a hombres y a mujeres la combinación del trabajo y de las responsabilidades familiares y hogareñas. (100 palabras para la igualdad. Glosario de términos relativos a la igualdad entre hombres y mujeres, Comisión Europea, Dirección General de Empleo, Relaciones Laborales y Asuntos Sociales, 1998)

¹⁸⁶ La **corresponsabilidad o el reparto de responsabilidades** puede definirse como la distribución equilibrada en el seno del hogar de las tareas domésticas, el cuidado de personas

hombres, el abandono del empleo por *razones personales o responsabilidades familiares*, apenas ha presentado variaciones en términos absolutos en el periodo de referencia. Sin embargo, en términos relativos, esta razón ha perdido peso respecto al total de causas (del 2,5% en 1992 al 0,4% en 2004)¹⁸⁷.

La investigadora Ana Guil afirma que *al iniciar la mujer su incorporación al mundo público, desempeñando roles fuera de los arquetípicamente atribuidos a su condición femenina, sea tenido que masculinizar, viviendo terribles luchas internas contra su socialización tradicional si quería trabajar al mismo nivel que los hombres en un mundo competitivo hecho a medida del varón*. (Guil, 1999, pp. 99).

La sociedad patriarcal mantiene muchos estereotipos que se han perpetuado a lo largo de la historia. Esta situación ha dado lugar a que:

- Exista una menor demanda del trabajo realizado por parte de mujeres artistas.
- Como consecuencia de lo anterior, su visibilidad es escasa e incluso nula en algunos casos.
- Ello implica un menor reconocimiento y a su vez, una menor difusión de su trabajo.
- Se produce un desaprovechamiento del talento artístico femenino, influyendo negativamente en nuestro patrimonio artístico (tanto pasado como presente y futuro).

dependientes, los espacios de educación y trabajo, permitiendo a sus miembros el libre y pleno desarrollo de opciones e intereses, mejorando la salud física y psíquica de las mujeres y contribuyendo a alcanzar una situación de igualdad real y efectiva entre ambos sexos.

¹⁸⁷ Segundo informe sobre la situación de las mujeres en la realidad socio-laboral española. 10 diciembre 2003. CES. Cifras de Eurostat, Labour Force Survey. El informe del CES apunta como posible causa del incremento de los abandonos femeninos del mercado de trabajo por razones familiares la existencia de otras fuentes de ingresos en los hogares. Así, en un contexto de relativa prosperidad y crecimiento del empleo, la aportación económica de las mujeres se consideraría prescindible frente a las exigencias de cuidado familiar. Como veremos, en el presente estudio se confirma la tendencia al incremento de los abandonos femeninos de la ocupación debidos a motivos familiares (si bien las diferencias en las fuentes exigen relativizar las inferencias de esta comparación).

La *feminización del trabajo* ha hecho posible que progresivamente la mujer acceda al mundo laboral. De este modo, se minimizan las formas de dominación patriarcal pero por otra parte, existe una precarización de la situación laboral de las mujeres al acceder a puestos de trabajos menos remunerados y menos estables.

Los patrones familiares han ido cambiando, dando lugar a que en muchas familias las mujeres también trabajen fuera de casa. No obstante, las mujeres continúan siendo las primeras responsables de atender a los niños y personas mayores. Esta situación, representa un problema si se quiere compaginar con una jornada laboral (sobre todo si es una jornada completa). Bajo estas circunstancias, suelen ser las mujeres las que sacrifican sus empleos a favor de los trabajos masculinos¹⁸⁸. En relación a la división entre tareas domésticas y trabajo fuera del hogar, Carrasco (1996, pp. 35) expone que debe tenerse presente el peligro que supone la legitimación de un nuevo modelo en el que los hombres trabajan a jornada completa en el mercado de trabajo, mientras las mujeres reparten su tiempo entre el trabajo doméstico y un trabajo asalariado a jornada parcial¹⁸⁹.

Al esfuerzo y sacrificio que conlleva cualquier carrera artística, debemos sumarle que un gran número de mujeres por el hecho de ser madres dejan su carrera laboral en un segundo plano (sea temporalmente o sea para siempre).

Por otra parte, una gran mayoría de mujeres han quedado relegadas de las jerarquías masculinas en el trabajo y del ambiente laboral competitivo. A medida que se asciende

¹⁸⁸ Este hecho se observa cuando la familia debe desplazarse por causa del trabajo del marido y es la mujer quién sacrifica su empleo para seguirle. La explicación de los economistas radica en que ese es el modo de maximizar sus ingresos totales, ya que eligen conservar el trabajo mejor remunerado que suele ser el del hombre. La división tradicional del trabajo evita que la mujer contribuya financieramente a la familia y que el hombre la vea como un competidor preservando su dominio sobre ella (Reskin & Padavic, 1994, pp. 153-155).

¹⁸⁹ En opinión de Rubery (1995 pp.110) no se puede identificar empleo temporal con empleo a tiempo parcial, ni considerarse como sustitutivos directos, ya que el empleo a tiempo parcial se genera explícitamente como empleo permanente y estable, mientras que el empleo temporal por definición lo es. Lo que ocurre es que los dos tipos de trabajo mencionados pueden ser igualmente aceptados por trabajadores que tienen acceso a otras formas de ingreso (por ejemplo, las mujeres y los jóvenes) y eso provoca que surjan similitudes por el lado de la demanda.

en la jerarquía piramidal, la presencia de mujeres en posiciones de poder o que asumen responsabilidades laborales disminuye. *Esta discriminación vertical*¹⁹⁰ *se observa tanto si comparamos los porcentajes de varones y mujeres por categoría laboral en un determinado sector, como si se toma en consideración la cantidad de mujeres que, hoy en día, figura entre la población activa, teniendo en cuenta, además su nivel de formación y preparación profesional. Según datos recientes, el porcentaje de mujeres que desempeñan actividades laborales situadas en la cúspide de la pirámide organizacional se sitúa en torno a un 2 %, cifra que presenta pocas variaciones en países como España, Gran Bretaña, Italia, Canadá y EE.UU.* (Barberá, 2002 pp. 56).

La segmentación laboral atendiendo al sexo de los trabajadores es un fenómeno relevante en el mercado de trabajo, el cual necesita especial atención si queremos alcanzar una sociedad igualitaria y justa (Anker, 1997)¹⁹¹.

Entre los años 2012 y 2017, la Sociedad francesa SACD (Société Des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) ha realizado un estudio estadístico¹⁹² con el objetivo de conocer cuál es la presencia de la mujer en los diferentes ámbitos artísticos en Francia. En este estudio, la presencia del sexo femenino en las artes escénicas representa al 52%, pero tan solo un 1% en el ámbito de la composición; un 4% en el ámbito de la dirección de orquesta; un 5% son libretistas; un 21% actrices; un 23% instrumentistas solistas; un 27% en el ámbito escénico y un 37% son coreógrafas. Teniendo en cuenta las directrices para la creación de lugares y actuaciones en directo subvencionado por el Ministerio de Cultura (2012-2016), la presencia femenina (como gestora y/o organizadora) es del 12% en Teatros Nacionales; el 18% en centros de coreografía nacionales; 11% en teatros de ópera; el 20% en centros dramáticos nacionales y regionales.

¹⁹⁰ La segregación ocupacional vertical hace referencia a la poca representación de las mujeres en los niveles jerárquicos superiores.

¹⁹¹ Anker, R. (1997). La segregación ocupacional entre hombres y mujeres. Repaso de las teorías. *Revista Internacional del Trabajo*, 116/3, pp. 343-370.

¹⁹² Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication, 2016

En España, aunque no contamos con publicaciones que analicen la presencia femenina en los diferentes ámbitos musicales (dentro de la música clásica) de manera exhaustiva debo destacar las publicaciones anuales de la asociación *Mujeres en las Artes Visuales* (MAV). En su último informe publicado en 2017 en el que se analiza la presencia de artistas españolas en la feria de arte ARCO de Madrid, exponen que *la desigualdad persiste en el mercado del arte. Las artistas españolas siguen ausentes en ARCO, aunque aumenta su presencia en las ferias más alternativas*¹⁹³.

La investigadora francesa Reina Pat, expone en su estudio *Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant* (2006) que el umbral para saber si un grupo es minoritario o no, se encuentra en el 33%. Así entonces, si observamos el estudio de la SACD, las mujeres partícipes en la programación de espectáculos en teatros, centros dramáticos nacionales, orquestas nacionales y óperas se distribuye del siguiente modo:

- **Centros Dramáticos Nacionales**

- Comédie de Béthune: 40%
- Comédie de Valence: 35%
- Théâtre de Marseille. La Criée: 30%
- Nouveau Théâtre d'Angers: 24%
- Comédie de Saint-Etienne: 23%
- Théâtre National Populaire Villeurbanne: 18%

Si observamos las estadísticas, tan sólo los centros *Comédie de Béthune* y *Comédie de Valence*, están por encima del 33%.

- **Orquestas Nacionales**

- Orquesta de París: 12%
- Orquesta Filarmónica de Radio Francia: 11%
- Orquesta Nacional de Francia: 9%

¹⁹³ Recuperado de: <http://www.mav.org.es/index.php?start=2>

Ninguna de las orquestas nacionales más importantes en Francia alcanza ni siquiera el 15%. Por ello, observamos que la presencia de la mujer en éstas es muy escasa y por tanto una gran mayoría de los intérpretes de dichas orquestas son hombres. Algo similar ocurre en los teatros de ópera.

- **Teatros de Ópera**

- Ópera de Lille: 30%
- Théâtre du Capitole – Toulouse: 11%
- Ópera Nacional de París: 9%
- Théâtre des Champs-Élysées: 7%

Todos los teatros de ópera están por debajo del umbral. Es una minoría la presencia de la mujer. Es incluso sorprendente el porcentaje de mujeres tanto en el Teatro de ópera Nacional de París (el más relevante y de mayor prestigio del país) y el Teatro de los Campos Elíseos con un 9% y 7% respectivamente.

Tras la realización de este estudio, la SACD concluye que, la presencia de la mujer sigue siendo muy escasa. Pese a las afirmaciones en los medios de comunicación y los compromisos políticos, las cifras demuestran durante los últimos años que, nada o muy poco ha cambiado realmente. Ya es hora de ir más allá de las promesas y los incentivos simples y tomar de una vez por todas medidas fuertes y concretas ante este problema social.

La SACD, además, hace un llamamiento a las autoridades públicas a tomar fuertes medidas para promover la igualdad de género en el arte y la cultura estableciendo 7 objetivos:

1. *Establecer objetivos en la reducción de las desigualdades en la política: + 5% de mujeres por año en la programación de espectáculos durante 3 años.*
2. *La obligatoriedad de la paridad en la composición de los jurados y los demás comités de expertos del Ministerio de Cultura y Comunicación y en las instituciones públicas.*

3. *Firmar compromisos concretos que favorezcan la presencia y las obras creadas y/o protagonizadas por las mujeres en las especificaciones de las instituciones y los servicios públicos culturales y audiovisuales de las mujeres.*
4. *Sistematizar el aumento de los indicadores mixtos en las programaciones.*
5. *Que exista una paridad entre mujeres y hombres en el corazón de la cooperación entre el Ministerio de Cultura y Comunicación y las autoridades, a la hora de nombrar a los/las responsables en el ámbito cultural.*
6. *Dedicar la paridad en el nombramiento de los directores de las instituciones culturales.*
7. *Promover la igualdad entre mujeres y hombres, especialmente en el acceso a los recursos productivos.*

4.2. La música en el Sistema General de Educación Español

He incluido un apartado dedicado a la educación puesto que ésta tiene una importancia vital en el desarrollo de una sociedad. Este capítulo permite conocer cuál ha sido el proceso de inclusión de la música en el sistema educativo de nuestro país.

La enseñanza de la música en el sistema educativo español, ha experimentado grandes cambios a lo largo del pasado siglo XX. Este proceso en cambio, ha tenido lugar tanto en las enseñanzas de régimen general como en las de régimen especial, donde se incluyen los estudios musicales que se imparten en los Conservatorios, Centros Autorizados y escuelas de música. A continuación, mencionaré algunas de las reformas educativas más destacadas de los últimos años, así como también cómo se ha contemplado la educación musical en éstas.

En 1990 se promulga en España la LOGSE, que incluyó por primera vez a la música como disciplina obligada en todos los niveles educativos. Además contempla la contratación de profesores especialistas en Primaria. Sin embargo, LOMCE (Ley Orgánica de Enseñanza de Mejora de la Calidad Educativa - Ley Orgánica 8/2013 de 9 de diciembre) reduce su presencia en la escuela, pasando a presentarse en un bloque de materias de carácter optativo, tanto en educación Primaria como en educación Secundaria.

En lo que respecta a las enseñanzas especializadas previas a la LOGSE, estuvieron vigentes dos planes de estudio: el Plan del 42 y el Plan del 66. Los conservatorios albergaban en sus aulas, tanto al alumnado que estudiaba un grado superior para profesionalizarse, como al que quería adquirir unas destrezas musicales pero sin tener intención de obtener una titulación profesional. La LOGSE, Ley 1/1990 de 3 de octubre (BOE del 4 de octubre) dará un giro en las enseñanzas, estableciendo dos centros diferenciados: los conservatorios o centros superiores de música y las escuelas de música.

La LOGSE, Ley 1/1990 de 3 de octubre (BOE del 4 de octubre), constituye una reforma global que reordena el conjunto del sistema educativo y abre una vía

importante de desarrollo desde los tres ámbitos que nos interesan en este trabajo: la formación musical profesional, la formación docente y la formación general.

Con la LOGSE¹⁹⁴, la educación musical se incluye en la educación infantil, primaria y secundaria (obligatoria y bachillerato). La enseñanza de la música en el régimen general se contempló en la Educación Infantil dentro del área de Comunicación y Representación, y en la Educación Primaria formó parte de las Enseñanzas Artísticas junto con la plástica y la dramatización. En la Educación Secundaria tenía una entidad totalmente definida, constituyendo un área curricular independiente del área artística (Oriol, 2014). Además, se exige que sea impartida por profesorado especializado. En el año 1991 cambia el plan de estudios de Magisterio y se crea la especialidad de Maestro en Educación Musical: *La educación primaria será impartida por maestros que tendrán competencia en todas las áreas de este nivel. La enseñanza de música, de la educación física, de los idiomas extranjeros o de aquellas enseñanzas que determinen serán impartidas por maestros con la especialización correspondiente* (Ley Orgánica 1/1990, Capítulo II artículo 16). En este aspecto tiene especial relevancia el perfil de maestro especialista en educación musical que se crea en la Universidad (Ley Orgánica 1/1990 BOE no 238 Jueves 4 de Octubre de 1990). Y, como expone Oriol (2005) fue éste el paso más importante para el asentamiento definitivo de la música en la Enseñanza Primaria.

Con la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo (LOE), de Educación, la música continua siendo materia de obligado cumplimiento tanto en primaria como en secundaria, si bien en el último curso de secundaria tendrá un carácter optativo.

Con la Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa, 8/2013 de 9 de diciembre (LOMCE), el retroceso es total siendo la materia de música de carácter

¹⁹⁴ La ley aborda por primera vez en el contexto de una reforma del sistema educativo una regulación extensa de las enseñanzas de la música y de la danza, del arte dramático y de las artes plásticas y de Diseño, atendiendo al creciente interés social por las mismas, manifestado singularmente por el incremento notabilísimo de su demanda. Diversas razones aconsejan que estén conectadas con la estructura general del sistema y que a la vez, se organicen con la flexibilidad y especificidad necesarias para atender a sus propias peculiaridades y proporcionar distintos grados profesionales, alcanzando titulaciones equivalentes a las universitarias, que en el caso de la Música y las Artes Escénicas, que comprenden la Danza y el Arte dramático, lo serán a la de licenciado. Ley Orgánica 1/1990 BOE no 238 Jueves 4 de Octubre de 1990 p. 28929

optativo, *en función de la regulación y de la programación de la oferta educativa que establezca cada Administración educativa y en su caso de la oferta de los centros docente.* (Ley Orgánica 8/2013 de 9 de diciembre sec. I pág. 97873 y 97875).

4.3. La Música en las enseñanzas de Régimen Especial

Durante los siglos XIX y XX han sido los conservatorios los encargados de albergar la enseñanza de la música a la sociedad. El primer conservatorio europeo lo podemos fechar en 1795 en París. En España, el Real Decreto de 16 de Junio de 1905 establece las normas para la creación de estos centros, otorgándose los Diplomas de Capacitación correspondientes. Posteriormente se dictan Reales Órdenes donde se da reconocimiento a los estudios de música de otras provincias.

El Real Decreto de 11 de septiembre de 1911, es un intento de adecuar las enseñanzas de música y declamación al nivel y modelo de organización de los mejores conservatorios europeos. En este decreto se establece y se ordena la estructura organizativa académica y docente. En 1931, otro Decreto modifica la denominación de Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid por Conservatorio Nacional de Música y Declamación (Díaz, 2005).

El Decreto de 15 de Junio de 1942 (BOE de 4 de Julio) derogó el de 1905 y organizó una planificación en la gestión de los diversos conservatorios de provincias y emitiera la titulación de profesor y profesora. Los Conservatorios oficiales de Música y Declamación se dividían en tres etapas: Superiores, Profesionales y Elementales. El Real Conservatorio de Madrid era el único que tenía el carácter de Conservatorio Superior y por ello podía expedir titulaciones superiores. Los títulos a los que daba acceso la enseñanza profesional eran: compositor, instrumentista, cantante, declamación y actor teatral.

El siguiente cambio experimentado en la enseñanza musical vendrá de la mano del Decreto 2618/1966 (BOE 24 de 1966). En éste se clarifican las materias correspondientes a cada grado: elemental, medio y superior. Además, se amplía el número de conservatorios con rango de superior.

Las enseñanzas que se impartan en los conservatorios de música se distribuirán en cursos y se agruparán en tres grados: elemental, medio y superior (BOE del 24 de Octubre de 1966). Las exigencias para optar a la titulación Superior serán mayores y para acceder al grado superior será necesario superar una prueba de acceso.

A parte de la titulación superior de instrumento o canto, surgen otras nuevas titulaciones: Título de Profesor Superior de Solfeo, teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento; Título de Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación; Título de profesor Superior de Musicología; Título de Profesor Superior de Música Sacra; Título de Profesor Superior de Dirección de Orquesta, Título de Profesor Superior de Dirección de Coros; Título de Profesor Superior de Pedagogía musical y Título de Profesor Superior de música de cámara.

Del mismo modo, en estos planes de estudio, convivían estudiantes cursando estudios con carácter profesional con alumnado que no tenía ninguna intención de profesionalizar su afición a la música, lo que llevó a la proliferación de conservatorios, tanto profesionales como superiores.

El año que se implanta el grado superior LOGSE (2000-2001), los conservatorios que impartían enseñanzas superiores según el *Plan del 66*, eran 26.

4.4. La LOGSE aplicada a los Conservatorios y centros reconocidos.

Según la Ley Orgánica 1/1990 de 3 de Octubre de Ordenación General del Sistema Educativo BOE no 238, las enseñanzas de música y danza comprenderán tres grados:

- Grado elemental. que tendrá cuatro años de duración.
- Grado medio, que se estructurará en tres ciclos de dos cursos académicos de duración cada uno.
- Grado superior, que comprenderá un solo ciclo cuya duración se determinará en función de las características de estas enseñanzas.

Tras los cambios surgidos a partir de la LOGSE en el currículum de la enseñanza especializada, surge la Ley Orgánica 2/2006 (LOE) de 3 mayo que regula las enseñanzas artísticas superiores y, por ende las musicales, y las adecua al marco europeo.

Los cambios que presenta esta nueva Ley, que son de interés para nuestro objeto de estudio son los siguientes:

- *Se establece el sistema europeo de créditos ECTS. En esta unidad de medida se integran las enseñanzas teóricas y prácticas, así como otras actividades académicas dirigidas, con inclusión de las horas de estudio y de trabajo que el estudiante debe realizar para alcanzar los objetivos formativos propios de cada una de las materias del correspondiente plan de estudios. Se unifican los créditos por materias.*
- *La estructura de las enseñanzas artísticas se modifica. Los centros de enseñanzas artísticas superiores a los que se refiere el artículo 58.3 de la Ley Orgánica, de 3 de mayo, de Educación podrán ofertar enseñanzas de Grado y Master, así mismo se fomentarán convenios con las universidades para la organización de estudios de doctorado propios de las enseñanzas artísticas.*
- *Las Administraciones educativas, de acuerdo con el artículo 58.5 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, fomentarán convenios con las universidades para la organización de estudios de doctorado propios de las enseñanzas artísticas. Estos convenios deberán incluir los criterios de admisión y las condiciones para la realización y elaboración de la tesis doctoral y su adecuación a las particularidades de las enseñanzas artísticas superiores entre las que se podrá considerar la interpretación y la creación de conformidad con lo establecido en este real decreto.*

La sentencia dictada el 21 de Diciembre de 2012, anula las expresiones de *grado* y *graduado o graduada* contenidas en el título articulado y anexos del Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo. Según se expone en el mencionado Decreto:

- *Las enseñanzas artísticas superiores de Música comprenderán una formación básica y una formación específica orientada a la preparación para el ejercicio*

profesional. Para la consecución de dicha finalidad, estos estudios desarrollarán de modo integrador, capacidades artísticas, científicas y tecnológicas.

- *Los planes de estudios conducentes a la obtención del Título Superior en Música deberán contener las competencias transversales, las competencias generales, y las competencias específicas y los perfiles profesionales definidos para cada una de las especialidades, que se determinan en el anexo I del presente real decreto.*
- *Estos planes de estudios comprenderán para cada una de sus especialidades, 4 cursos académicos de 60 créditos cada uno, con un total de 240 créditos. La distribución de los créditos correspondientes al contenido básico será la siguiente:*
 - *La formación básica tendrá un mínimo de 24 créditos.*
 - *La formación especializada tendrá un mínimo de 102 créditos.*
 - *El trabajo fin de estudios- TIF- tendrá un mínimo de 6 créditos y se realizará en la fase final del plan de estudios.*

Al cierre de esta tesis he tenido en cuenta de la publicación en el Boletín Oficial del Estado en fecha de 7 de febrero de 2015, del Real Decreto 21/2015 del 23 de Enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, en el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, instaurando la estructura de las enseñanzas superiores en Grado y Postgrado, quedando fuera de efecto, el recurso contencioso administrativo anteriormente reseñado (B.O.E, del 7 de Febrero, Sec. I, No 33, Pág. 10319-10324).

4.5. Nuevas estrategias educativas

Los centros educativos juegan un papel fundamental en la educación de las futuras generaciones de jóvenes y en la deconstrucción de estereotipos. El/la docente, por lo tanto, debe procurar no sólo impartir conocimientos, sino hacerlo en un ambiente de respeto, fomentando la igualdad de género y ofreciendo las mismas posibilidades a todo el alumnado. Para poder ofrecer al alumnado una visión inclusiva de género debe tenerse en cuenta el currículum.

Se han comenzado a editar documentos de apoyo para colegios e institutos con el fin de alcanzar una **coeducación** en el aula¹⁹⁵. Para que sea posible, este material debe tener presente:

- Temas de género con una perspectiva inclusiva.
- Seguir un modelo que fomente la integración.
- El consenso de todos los/las partícipes en la elaboración (o mejor dicho reelaboración) de dicho currículum. De modo que el tema se aborde conjuntamente (desde colegios, institutos, escuelas de música, conservatorios, universidades...) de manera adecuada y propicie un cambio de perspectiva que sea efectivo.

Estas nuevas estrategias educativas, deberían favorecer en materia de igualdad, llegando a alcanzar una igualdad de género. El pedagogo Stuart expone que *cuando yo enseño hay, generalmente, una relación de 50/50 entre hombres y mujeres y no creo que las mujeres duden tanto al considerar una carrera como directoras en la*

¹⁹⁵Definimos **Coeducar** como: educar a las personas al margen de todos los roles y estereotipos que nos impone la sociedad, de manera que todas tengan las mismas oportunidades y no se les inculquen diferencias culturales (juguetes, colores, formas de comportarse, etc.) por ser varón o por ser mujer. (Álvarez, 2008 pp.11).

actualidad...Pero sería ingenua no darse cuenta de que no hay directores de música mujeres en las orquestas más importantes del mundo. (Jeffries, 2005)¹⁹⁶.

La figura del docente es muy importante y fundamental por la gran riqueza de intercambios que se establece entre profesor-alumno¹⁹⁷. La escuela juega un papel importante en la reproducción de las divisiones de género musicales preexistentes en la sociedad, mediante el refuerzo las construcciones discursivas sobre el género, las prácticas musicales y la música en sí misma¹⁹⁸.

Lucy Green¹⁹⁹ en 2000 realizó un estudio el cual incluye a 78 profesores de música de centros de educación secundaria de Inglaterra. La autora incluye en su estudio varias de las conclusiones a las que llegaron los maestros a partir de su observación diaria en las aulas en lo que respecta a música y construcciones de género y prácticas musicales. Algunas fueron:

- *Para un chico, apuntarse a la coral del instituto o a un grupo orquestal, o a prácticas musicales que se asocian a la música clásica, implica afrontarse con su masculinidad.*
- *En el contexto educativo, la música clásica y el aprendizaje de ésta, lleva implícita la connotación de feminidad. La música popular interrumpe esta feminidad. Por lo tanto, la interrupción de dicha feminidad y el acertamiento de la connotación masculina musical reproducen el legado histórico.*

¹⁹⁶ Recuperado de:

<http://www.guardian.co.uk/music/2005/jun/02/classicalmusicandopera.gender>> (Consulta 1 de agosto de 2010)

¹⁹⁷ Tabachnick, R. & Zeichner, K. (1988). Influencias individuales y contextuales en las relaciones entre las creencias del profesor y su conducta en clase: estudios de caso de de dos profesores principiantes de Estados Unidos. En L. M. Villar (Ed.), *Conocimiento, creencias y teorías de los profesores* (pp. 135-148). Alcoy: Marfil.

¹⁹⁸ Muñoz, L. (1996). La música contemporánea en el aula. *Eufonía. Didáctica de la música*, 4, 117-126.

¹⁹⁹ Green, L. (2000). *Exploring the gendered discourse of music education*. London: Institute of Education, University of London.

- *Los chicos no temen ser inventivos y/o creativos. Las chicas tienden a repetir las formas musicales estándar.*
- *Las chicas suelen ser más tradicionales y conservadoras en sus composiciones.*

Por otra parte, Loizaga expone *existe una tendencia en los profesores/as a realizar diferencias entre un estilo masculino y femenino. Generalmente asocian a los chicos con facetas creativas (composición, improvisación), con las actividades que relacionan música y tecnología y con el pop y el rock. Entre los/las docentes persiste una tendencia de percibir a las chicas más aptas para el canto y las facetas interpretativas. Estos planteamientos consideran que si los profesores/as reexaminan sus expectativas podría conseguirse un acceso más equitativo, más libre de prejuicios, que ayudaría a superar o modificar esta tradicional división.* (Loizaga, 2005 pp. 167-169).

Aunque no debe generalizarse y afirmar que esto ocurre en todos los centros de educación secundaria, sí es una muestra de que todavía existen varios estereotipos, creencias y constructos sociales. Los/las jóvenes realizan (o sienten interés) por las prácticas musicales de acuerdo con las connotaciones de género preexistentes. Eligen entonces, actividades que afirman simbólicamente el discurso constructivista convencional de feminidad o masculinidad. (Cureses, 1998 pp. 211-232)²⁰⁰.

La **pedagogía feminista** está realizando una extraordinaria tarea en esta labor de transformación educativa²⁰¹. La pedagogía feminista establece un modo de pensar el proceso de enseñanza-aprendizaje que contempla los siguientes puntos:

²⁰⁰ Cureses, M. (1998). La música contemporánea en la educación secundaria. *Aula abierta*, 71, 211-232.

²⁰¹ Sosa, R. (2010). Estrategias artísticas feministas como factores de transformación social: un enfoque desde la sociología de género, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 15, Departamento Periodismo III. U. Complutense, Madrid.

- Resistir la jerarquía: el alumno es un agente totalmente activo en el proceso de enseñanza aprendizaje. Por lo tanto, los alumnos también ofrecen contenido e influyen en el ambiente educativo.
- Uso de la experiencia para aprender: además de las fuentes tradicionales que ya se usan, es necesario que los alumnos aporten sus experiencias y las compartan con los demás para poder aprender los unos de los otros. De este modo, se produce un aprendizaje transformador. Cada experiencia individual, es evidente que será única y diferente.
- Aprendizaje transformador: el/la docente debe animar a los alumnos a que sean agentes activos en la sociedad, aportando su opinión y nuevas ideas que sean capaces de transformarla. Todo ello, hará posible que los fenómenos sociales (algunos de los cuales parecen ser intocables, naturales e inamovibles), pueden ser re-leídos e interpretados de un nuevo modo bajo una (o varias) mirada crítica.

Los desafíos más destacados a los que se enfrenta la pedagogía feminista son los siguientes:

- ¿Cómo pueden los estudiantes obtener igualdad con el profesorado en el aula?
- ¿Quién es capaz de hablar en el aula?
- ¿Qué cambios de formas de pensar puede ocurrir en un ambiente de aprendizaje institucionalizado?
- ¿Existe el riesgo de transformación que ocurre como refuerzo de una narrativa feminista dominante?

Los actuales Estudios de Género, a diferencia de los discursos académicos tradicionales, se caracterizan por realizarse mediante el uso de una metodología interdisciplinar. Es decir, el motor que los impulsa es un nuevo criterio de lectura de los diversos discursos de conocimiento que existen. Estos estudios rechazan la

singularidad esencialista y optan por los plurales diferenciadores de aquellos que han sido olvidados/as a lo largo de la historia.

A nivel cronológico, los Estudios de Género establecen una estrecha relación con la Historia del Feminismo. La historia del feminismo suele dividirse en tres periodos o también denominados olas.

1.- La **Primera Ola** abarca el periodo que va desde la mitad del siglo XIX hasta la mitad del pasado siglo XX. Es entonces cuando se empieza a desarrollar la Teoría Feminista. En este periodo sobretodo se lucha por la igualdad a nivel de derechos (consecución de sufragio universal; conseguir una situación de igualdad entre hombres y mujeres...). Debemos destacar la figura de Virginia Woolf.

2.- La **Segunda Ola** se desarrolla entre los años 60 y 80 del siglo XX. Se empieza a usar el vocablo *género* en lugar de *sexo* en asuntos relativos a procesos culturales y sociales. Se busca una reconstrucción de la categoría de mujer. Se considera que el *constructo* de mujer que se había mantenido hasta la fecha se alzaba bajo perspectivas androcéntricas y poco realistas. Eso dará lugar a que se comiencen a debatir dichos temas entre diversos colectivos sociales.

3.- La **Tercera Ola** surgirá en la última década del siglo XX. En este periodo inician propiamente los que en la actualidad conocemos como Estudios de Género. Sus aportaciones ofrecen una visión crítica y sus propuestas de intervención se apoyan en teorías y métodos variados. Este periodo no se centra tanto en las diferencias entre hombres y mujeres sino también en las diferencias entre mujeres. Se pretende conseguir que el género se utilice como un criterio de relectura de los fenómenos culturales que nos rodean en los cuales tanto hombres como mujeres son partícipes.

Cuando nos referimos a la Educación Musical, no parece tan evidente que la clasificación de las tres olas esté tan clara. Quizás el motivo principal sea que este tipo de perspectiva ha llegado más tarde en dicho campo. La visión más común que

encontramos para analizar el desarrollo de los Estudios de Género y música es la siguiente: (Loizaga, 2005).

- **Presencia de influencias no reconocidas a nivel disciplinario:** comienza a manifestarse en los años 80. Irán publicándose estudios en los cuales empiezan a incluirse cuestiones relacionadas con los Estudios de Género.
- **Investigación compensatoria:** comienza a desarrollarse en los años 90. Se publican varias investigaciones cuyo objetivo es recuperar el lugar negado en las actividades musicales realizadas por mujeres relacionadas con la Educación como por ejemplo la elección de instrumento musical, la preferencia de una determinada práctica instrumental o vocal, etc.
- **Crítica de las corrientes academicistas tradicionales:** se desarrolla también en los años 90. Se trata de la corriente propiamente denominada Estudios de Género. Su objetivo será doble: deconstruir las propuestas de Educación Musical atendiendo a la perspectiva de género. Por otra parte la elaboración (por parte de investigadores/as) de propuestas de intervención desde la nueva perspectiva. Todo ello pretende que se consiga un desarrollo igualitario de las diferencias que definen a hombres y mujeres.

4.6. Acciones de mejora

En nuestro país, tal y como expongo en este capítulo, se están llevando acciones positivas y de transversalidad de las políticas de igualdad. Además, se han incluido diversos informes de impacto de género en todos los Ministerios, en los proyectos de ley y en la definición de los Presupuestos del Estado. Por lo tanto, todas estas medidas que se han tomado, son en principio sinónimo de avance en términos de igualdad. Si bien queda todavía mucho por hacer para convertir esa igualdad formal en igualdad efectiva, específicamente en el ámbito de la práctica musical.

En las líneas marcadas por el **Plan Estratégico de Igualdad de Oportunidades**²⁰² (2014-2016), la materia cultural se encuentra incluida en el Eje 6: *Desarrollo de acciones en el marco de otras políticas sectoriales*. En este punto, se especifica que *se pueden desarrollar, por tanto, actuaciones que faciliten en este ámbito la presencia de mujeres, al tiempo que es preciso ajustar la oferta a la diferente demanda cultural existente entre hombres y mujeres, para que ambos tengan similares oportunidades de acceso y disfrute. También cabe fomentar la mayor participación de la mujer en el ámbito de la creación literaria, científica, musical, audiovisual y artística.*

En virtud de todo ello, se articulan, en este ámbito, las siguientes líneas de actuación:

- Promover una presencia más equilibrada de las mujeres en el ámbito de la cultura, la creación y la producción artística e intelectual:
 - 156. *Profundizar en el desarrollo de políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, haciendo especial incidencia en la difusión de la misma.*
 - 157. *Integración de la perspectiva de género en las acciones de fomento de la cultura diseñadas en el marco de las enseñanzas de educación primaria, secundaria y Formación profesional.*

²⁰² Plan Estratégico de Igualdad de Oportunidades 2014-2016
Recuperado de: <http://www.inmujer.gob.es/actualidad/PEIO/docs/PEIO2014-2016.pdf>

- *158. Desarrollo de nuevos indicadores que permitan una mejor visibilización de la presencia de las mujeres en el ámbito cultural y, de manera particular, en los puestos de responsabilidad.*
- *159. Realización de un estudio que vincule las diferencias en los hábitos culturales entre mujeres y hombres con la oferta cultural existente, de cara a poder introducir las medidas correctoras precisas en relación con los desequilibrios que pudieran existir.*
- *160. Velar por una composición equilibrada de los Jurados encargados de otorgar los premios concedidos por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.*
- Impulsar el reconocimiento de la contribución de las mujeres en el ámbito cultural y artístico, tanto en el pasado como en el presente:
 - *161. Dar a conocer el papel de las mujeres en la historia y en la sociedad a través de los discursos museográficos, las colecciones, y las actividades que organicen los museos. Así como, favorecer la presencia y atención en los museos a mujeres que formen parte de colectivos vulnerables. Esta medida se deberá ver reforzada a partir de la aprobación y puesta en marcha del Plan Museos-Sociales.*
 - *162. Promoción de la labor desarrollada por centros, como la Biblioteca de Mujeres, cuyo objetivo fundamental es recoger todo tipo de producciones realizadas por, para y sobre mujeres.*
 - *163. Fomento y apoyo al desarrollo de festivales, certámenes y otro tipo de espacios o eventos monográficamente dedicados a dar a conocer las aportaciones de las mujeres en los ámbitos literario, científico, musical, cinematográfico, audiovisual o artístico.*

A favor de la Igualdad de Género (dentro del ámbito musical, que estamos comentando) deben destacarse las siguientes medidas que se han llevado a cabo desde el Ministerio de Cultura:

- **Portal Web Mujeres en la Cultura**, creado en 2007. Tiene un carácter informativo y se recogen los premios concedidos a mujeres, publicaciones u actividades desarrolladas por el Ministerio relacionadas con cuestiones de género y las aportaciones de las mujeres a la cultura en todas sus disciplinas. Adecuación de estadísticas y extensión de estudios y recopilación de datos desagregados por sexo, e incorporación de indicadores género.
- Programa de actividades anuales en todos los departamentos para la celebración del día 8 de marzo (conferencias, conciertos...).
- El **Barcelona Festival of Song**, festival que trata de dar a conocer repertorio iberoamericano, se celebra en la ciudad de Barcelona. En 2015 celebra su 11 edición y la dedica al papel de la mujer en la música dedicando el primer día de festival a repertorio compuesto por compositoras.
- Destacar también el festival **Mujeres en la música** que se celebra en la localidad de Getxo desde el año 2001. En este festival, se han programado obras de la mayor parte de compositoras españolas: Mercedes Zavala, María Luisa Ozaita, Marisa Manchado, Consuelo Díez, Beatriz Arzamendi, Pilar Jurado, Cruz López de Rego, Mercè Capdevila, Magaly Ruiz, María Dolores Malumbres, Alicia Coduras, Encarna Beltrán, Anna Bofill, Diana Pérez Custodio... así como otras históricas: Fanny Mendelssohn, Clara Schumann entre otras.
Además de interpretar las obras de las compositoras citadas, se celebran a posteriori mesas redondas y conferencias donde las compositoras pueden hablar de sus obras. Con esta iniciativa, se pretende que la música de estas mujeres se programe y reconozca no sólo en Getxo, sino en el mayor número de festivales y salas de conciertos tanto de nuestro país como más allá de sus fronteras.
- El **Festival de Cádiz**, aunque dirigido por un hombre, integra un espacio dedicado a mujeres compositoras denominado *Taller de compositoras*. Es éste un espacio destinado a *ellas* donde se debaten, comentan y estrenan sus obras.

- Festival cultural *Ellas Crean*: una muestra de la cooperación interministerial para la promoción de las mujeres en la música, el cine, las artes y otras manifestaciones culturales²⁰³.
- Colaboración con asociaciones de mujeres de diferentes sectores culturales. Se ha establecido una línea de trabajo con las asociaciones de mujeres en el ámbito de la cultura que no solo se traducen en subvenciones nominativas de apoyo a su labor, sino en iniciativas concretas que se han llevado a cabo conjuntamente.
- Aumento de las adquisiciones de obras realizadas por mujeres (ARCO, MNCARS).
- Hacer visibles las colecciones desde una perspectiva de género: convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura y la Universidad Complutense de Madrid (a través del Instituto de Investigaciones Feministas), cuyo objetivo es el estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género, para la creación de itinerarios, estadísticas, etc., en el Museo Arqueológico Nacional, el Museo del Traje, Museo del Prado y MNCARS.
- *Con ojos de mujer y Mujer, sociedad y cultura*: publicación de boletines bibliográficos de carácter monográfico relacionados con las actividades de mujeres en los campos de la creación artística e intelectual.²⁰⁴
- **DONESenART**, asociación valenciana cuyo objetivo es el de crear un espacio dinámico y vivo en el ámbito de la creación e investigación escénica. Está dirigido por mujeres con el fin de promocionar las obras artísticas creadas por éstas²⁰⁵.

²⁰³ <http://www.comuarte.org/>

²⁰⁴ <http://www.ellascrean.com>

²⁰⁵ <http://www.donesenart.es>

- Participación del **Ministerio de Cultura** en los informes europeos sobre género en cine, televisión y teatro coordinados por la Federación Internacional de Actores (FIA), y representación en los foros europeos de Marsella y Bruselas, realizando interesantes aportaciones al documento de buenas prácticas que se elaboró a raíz de sendos encuentros.

Asimismo, es necesario mencionar también la labor que lleva a cabo el **Observatorio de Igualdad**. Está gestionado por el Instituto de la mujer y fue creado para poder dar respuesta a la necesidad de que se estableciera una igualdad de oportunidades entre Mujeres y Hombres, mediante el Real Decreto 1686/2000, de 6 de octubre. No entraría en funcionamiento hasta el año 2001.

Sus dos objetivos más importantes son:

- Evaluar la situación de la mujer en diversas áreas (Empleo, Educación, Reparto de Responsabilidades, Poder y toma de decisiones, Salud, Exclusión social...).
- Evaluar los efectos producidos por las políticas de igualdad puestas en marcha.

La Fundación Adkins Chiti - Women in music: es una organización cultural italiana, cuyo lema es la *Igualdad de oportunidades para las mujeres en las Artes y en la Música*. Esta asociación, nació el año 1978 como movimiento cuyo objetivo fue la promoción y presentación de música compuesta y creada por mujeres de todo el mundo. La Fundación, ha colaborado en la publicación de obras como la *International Encyclopaedia of Women Composers*²⁰⁶, *The Biographical Dictionary of Scottish Women*²⁰⁷, *The Musical Woman*²⁰⁸, *Genere e Potere*²⁰⁹, etc.²¹⁰.

²⁰⁶ International Encyclopaedia of Women Composers 2^o edition Columbia: Books and Music. (1985)

²⁰⁷ The Biographical Dictionary of Scottish Women. Edinburgh: Edinburgh University Press. (2006).

²⁰⁹ Birsi, S. (2008) *Genere e Potere*. Roma: Bonanno Editore.

Los principales objetivos de la fundación son:

- Promover y fomentar la investigación, la conservación y la difusión de los documentos y la música clásica, tradicional, popular y electrónica en cualquier tipo de soporte (siempre y cuando esta obra sea fruto de la creatividad femenina).
- Establecer, mantener y promover los contactos con las bibliotecas y centros de documentación de la música de todo el mundo.
- Organizar y participar en estudios históricos y musicológicos de investigación, reuniones, seminarios, publicaciones y otras iniciativas relacionadas que involucran todo tipo de tecnología, espectáculos públicos.

Debo destacar el proyecto trienal (apoyado por la Fundación Adkins Chiti) denominado **WIMUST** (*Woman in Music Uniting Strategies por Talent*). Su principal objetivo es hacer presión para que se adopte definitivamente la Resolución del Parlamento Europeo del 10 de marzo de 2009 sobre la igualdad de trato y el acceso de hombres y mujeres en las artes del espectáculo, para que la igualdad jurídica, social y económica de las mujeres dentro del mundo musical sea una realidad. Además de España, participan en el este ambicioso proyecto organizaciones de Mujeres en la Música de los siguientes países: Austria, Chipre, República Checa, Inglaterra, Finlandia, Francia, Alemania, Italia, Luxemburgo, Montenegro, Países Bajos, Rumanía, Serbia, Suecia, Turquía, Bélgica, Dinamarca, Liechtenstein, Polonia y Eslovenia.

El 19 de diciembre de 2011, la **Asociación de ámbito nacional Mujeres en la Música** (AMM), reunió a compositoras, intérpretes, musicólogas y gestoras de renombre nacional e internacional en el Instituto de la Mujer de Madrid. El principal objetivo de tal encuentro fue debatir acerca de la obtención de un mayor reconocimiento de las mujeres compositoras por parte de los responsables de las principales instituciones europeas a nivel político, cultural, educativo y mediático.

²¹⁰ www.donneinmusica.org

Otra iniciativa que me gustaría mencionar es la *League of American Orchestras*. Se fundó en 1942. A partir de los años 50, esta liga comienza a elaborar programas de formación. En 1999, se constituye la Academia de Liderazgo de la Orquesta, cuyo objetivo fundamental fue reconocer y fomentar la realización efectiva y el liderazgo en las profesiones que comporta la orquesta. Ello se realizó bajo el compromiso de reforzar los conocimientos del personal, posibilitar el desarrollo de los líderes y en general una mejora de las prácticas. Todos estos esfuerzos han permitido que los líderes artistas tengan los conocimientos necesarios para ocupar un puesto de esta índole y que tengan la capacidad de realizar las funciones musicales, artísticas y de liderazgo de un modo equilibrado. Esto ha servido también para mostrar que los puntos fuertes que todo ser humano tiene no varían por cuestiones de género, sino de individuo a individuo, del mismo modo que las necesidades que tiene cada orquesta, al estar formadas por individuos diferentes, también tendrán unas necesidades distintas.

Las actividades de la **Asociación de Mujeres en la música**, son otra de las iniciativas destacadas en nuestro país. Comenzaron a llevarse a cabo el año 1993. Dicho año, la asociación ofrece una conferencia y un concierto para conmemorar el centenario del nacimiento de Lili Boulanger. En mayo del mismo año, celebran un ciclo de conciertos bajo el nombre de *La Otra Historia De La Música* que comenzaba en Las Trovadoras, interpretadas por Alison Gould, seguía con *Del Renacimiento al Barroco*, *El Romanticismo*, *El Piano Contemporáneo*, y para cerrar el ciclo la *Orquesta de Cámara Mujeres en la Música* bajo la batuta de Pilar Couceiro. La compositora y pianista María Luisa Ozaita (miembro de la Asociación) expone: *resumiendo puedo decir que, por el momento hemos estrenado un elevado número de obras que incrementan el acervo musical de nuestro país, así como nos hacen a las compositoras más presentes. Sin duda hemos contado siempre con buenos intérpretes, fueran hombre o mujer, que han colaborado de manera muy positiva a que nuestra música sea tenida en cuenta cada vez más habitualmente en los programas de las diversas salas. Reflexionando sobre el trabajo realizado, creo que la Asociación de Mujeres en la Música, aunque por supuesto no ha logrado todos los objetivos previstos (entre los que se encontraban disponer de grupos asentados de cámara e inclusive una orquesta aunque fuera pequeña, cosa que espero consigan mis sucesoras al frente de la organización) ni ha conseguido un elevado número de socias*

compositoras (pienso que en parte debido a la falta de visión de algunas de ellas, y tal vez a mi manera de hacer las cosas, puesto que me gusta hacerlo de una manera seria, y quizá debiera haber sido más flexible ...), considero que de alguna manera hemos hecho posible la inclusión cada vez más frecuente de la música escrita por mujeres en programaciones habituales, aunque las orquestas sinfónicas se resisten más, y generalmente solo programan obras femeninas premiadas. Y esto último no es muy frecuente (...). (Ozaita, 2007)²¹¹.

Se realizan también registros sonoros en ésta década (la mayoría de ellos impulsados por la Dirección General de la mujer con la colaboración de la Comunidad Autónoma de Madrid y de RNE. Así como también se lleva a cabo el registro sonoro de monográficos de compositoras o de tipo general como los discos compactos *Lalai, canción de cuna para despertar; Trío de Damas. Donne di Maestá* el cual incluye obras de Francesca Caccini, Isabella Leonarda, Lucrecia Orsina Vizzana y Barbara Strozzi o *Compositoras españolas del siglo XX*. Este último incluye obras de compositoras de varias épocas de nuestro país y de otras geografías.

En nuestro país, del mismo modo que en la mayor parte de Europa, los estudios de género y educación musical son proyectados fundamentalmente a través de las universidades (sobre todo desde las Ciencias Sociales). Gracias al esfuerzo conjunto de asociaciones como el Ministerio de Educación, la Unidad Mujer y Ciencia (UMYC), La Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM), y otros organismos se está consiguiendo una lenta pero paulatina inclusión de los estudios de género a nivel universitario. Expone la Dra. Piñero Gil que *la Universidad Computense de Madrid, la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad de Barcelona, la Universidad Jaume I, la Universidad de la rioja, las universidades de Granada, Navarra, Salamanca, Oviedo y Santiago de Compostela, han facilitado la constitución de espacios académicos dedicados a esta disciplina desde finales de la década de los noventa, dando como resultado importantes trabajos de investigación y*

²¹¹ Recuperado de:
http://mujeresenlamusica2007-2010.blogspot.com.es/2007_11_01_archive.html

publicaciones en lengua castellana. (...). Es de absoluta necesidad que estos estudios se implanten de forma general en los grados y postgrados universitarios como parte de la formación de los músicos, necesidad que es también incuestionable en los estudios impartidos en los conservatorios superiores y profesionales de nuestro país. (Piñero, 2010).

Por otra parte, *La Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres* (AUDEM) reúne binualmente un foro de discusión para los estudios de género en España.

En 2016, esta ocasión, la Universidad de Murcia acogió el IX Congreso Internacional con el tema: *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Se realizó durante los días 20 y 21 de octubre de 2016.

Fue el año 1998 cuando se leyó en nuestro país la primera tesis doctoral sobre mujer y música (dentro del programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música: *Cuatro compositoras iberoamericanas del siglo XX*) de Carmen Cecilia Piñero. Debo destacar tal evento ya que fue la primera publicación de género y música en España.

La universidad pionera en nuestro país por lo que respecta al establecimiento de cursos de doctorado sobre estudios de género y música y sobre mujeres compositoras ha sido la Universidad Autónoma de Madrid. Debe destacarse también la Universidad Jaume I de Castellón y su fundación ISONOMÍA, donde se ofertan cursos Postgrado y Masters en igualdad y género e incluye la materia de *Mujeres en el arte*.

En el 2006, se celebró en Madrid el 1er Congreso *Los Estudios sobre las mujeres, de género y feministas. Grado y postgrado en el Espacio Europeo de Educación Superior*. En éste participaron tres docentes del ámbito musical: el Dr. Josemi Lorenzo, la compositora Mercedes Zavala y la Dra. Carmen Cecilia Piñero.

En las universidades occidentales la oferta académica en Estudios de Género es en la actualidad amplia y variada. Podemos encontrarlos en Grados, Doctorados, Masters, Postgrados... No obstante, debemos tener en cuenta que la tendencia más generalizada es que éstos se integren como una asignatura o línea de especialización. Con los Estudios de Género en Educación musical sucede más o menos lo mismo. Es decir, aparecen como una corriente dentro de otras disciplinas. Fuera del ambiente universitario solemos encontrar estos estudios en instituciones y asociaciones preocupados por los derechos de la mujer.

El pasado 30 de septiembre de 2016, se constituyó en Madrid la **Plataforma Universitaria de Estudios Feministas y de Género**. Cuenta con la participación inicial de más de 40 entidades universitarias, agencias de investigación y asociaciones, las cuales, se unen para pedir un reconocimiento oficial de la investigación de los Estudios de Género y Feministas en España. Esta plataforma, tiene como objetivos fundamentales conseguir: el cumplimiento de la ley en materia de igualdad de género, trabajar para la creación de un área de conocimiento específica, y no retroceder en los avances conseguidos hasta la fecha.

El 20 de enero de 2017, ha tenido lugar el segundo encuentro nacional de dicha plataforma en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Se han realizado recientemente estudios de investigación musicológica que trata de aspectos como cuál fue la recepción de las obras que se han encontrado a lo largo de estas últimas décadas (que pertenecen a siglos pasados), o cómo fue su difusión. La sociología, por otra parte, ha aportado valiosa información acerca del público que asistía a eventos musicales en otros periodos históricos. Con la mera observación del texto (musical) no podemos conocer las circunstancias que rodeaban a tal obra musical. Así, una visión más amplia siempre nos aportará una información más amplia y rica, puesto que hay muchos aspectos que la partitura en sí no refleja.

También, gracias a los trabajos de investigación que se viene realizando los últimos años desde la nueva musicología de músicas populares, se está investigando como

actúan los mecanismos de género en las formaciones de las identidades de las nuevas generaciones y qué papel han desempeñado las mujeres como intérpretes, compositoras...²¹²

En nuestro país los estudios de género en música están en continua expansión desde finales del pasado siglo XX. Se iniciaron tarde (en la década de los 80) por pioneras como Joaquina Labajo (1981), Eva Rieger (1986), Marisa Manchado Torres. Destacaron también difusoras como Amelia Die Goyanes y Pao Tanarro Escribano (desde el programa de Radio Nacional *Mujeres en la música* en 1983. También debemos mencionar a María Luisa Ozaita, fundadora de la Asociación de Mujeres en la música. Desde esta asociación, se organiza un festival de música y se crea la orquesta de Cámara *Mujeres en la Música*. Ozaita es además autora del apéndice *Las compositoras españolas* de la traducción de *Mujeres en la música* de Patricia Adkins Chiti.

En el S. XXI, parece que las Administraciones hayan comenzado a tener en cuenta la situación en la que se encuentra la mujer artista. Es necesario que se actúe aportando la máxima ayuda posible y diversas soluciones a este problema social y cultural. La cultura, que está financiada con dinero público de todos los españoles y españolas, debe actuar también de acuerdo a unos objetivos que tengan sentido y pongan de manifiesto la igualdad de sexos en este sistema democrático. Realizar estadísticas y poder evaluar el proceso, es de suma importancia para saber si realmente se ha avanzado o no. Así también para poder analizar las decisiones que se han ido tomando a lo largo del tiempo.

En resumen, se trata de una recopilación de los pasos seguidos y las medidas que se han adoptado para poder extraer unas conclusiones desde una mirada crítica que nos permita al conjunto de la sociedad analizar las circunstancias que nos rodean.

²¹² Kemp, A. (Comp.) (1993). Acercándose a la investigación. En E. Kemp. (Recop.), *Aproximaciones a la Investigación en Educación Musical*. (pp. 7-18). ISME número 5-Comisión de Investigaciones. Buenos Aires: Collegium Musicum.

5. MUJERES Y DIRECCIÓN

5.1. La orquesta y su evolución

Antes de adentrarme en explicar el rol del director²¹³ de orquesta y la situación de la mujer directora, creo que es importante explicar qué es una orquesta, cuál es su origen y cuál ha sido su evolución.

En el siglo XII se fundaron los primeros gremios de músicos. Amenizar los enlaces matrimoniales, ceremonias y festividades se convirtió en tareas profesionales para los integrantes de estos gremios. No obstante, habrá que esperar al siglo XVII para que los músicos se empleen como directores de escuelas de música, como organistas en alguna iglesia o músicos de corte o municipios, y posteriormente se fueron incorporando a servicios militares. En el siglo XVII, existe una gran demanda de músicos para establecerse en las orquestas de los nobles adinerados, ya que era propio de un estatus social elevado poseer una orquesta. Además, en este periodo se celebran innumerables festivales y eventos, y ello facilitó la proliferación de las orquestas²¹⁴.

Posteriormente, en el siglo XVIII, se produjeron una serie de recortes presupuestarios que supusieron el final de muchas orquestas privadas. Era frecuente, que los músicos, además de pertenecer a alguna orquesta, impartieran clases, vendieran instrumentos, o bien ofrecieran conciertos de cámara. (Bennett, 2010)²¹⁵.

A principios del período clásico, la orquesta estaba compuesta por primeros y segundos violines, violas, violonchelo, un contrabajo, dos oboes, dos trompas y

²¹³ El Diccionario de la Real Academia Española, denomina a la orquesta como: *Conjunto de instrumentos de cuerda y viento que tocan unidos en los teatros y en otros lugares*. Según su composición, se distingue entre orquesta sinfónica, de cámara, de cuerdas... y según el género que interpretan podemos denominarlas de ópera, de música ligera, de baile... (Michels, 1982). En el siglo XVII se establece una distinción clara entre música de cámara y música orquestal, esto es, músicos que tocan distintas líneas melódicas o músicos que doblan iguales partes musicales estableciendo un concepto concertante (Grout y Paliska, 1995).

²¹⁴ Bennett, R. (2001). *Los instrumentos de la orquesta*. Madrid: Akal Ediciones.

²¹⁵ Bennett, D. (2010). *La música clásica como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*. Barcelona: Editorial Graó.

timbales. Progresivamente se fueron incorporando otros instrumentos de viento, como las flautas traveseras, el clarinete introducido por Mozart hacia 1750 y el fagot. Hacia finales del siglo XVIII, Beethoven amplía la orquesta introduciendo dos trompetas y dos timbales.

Aproximadamente entre 1750 y 1800 se asiste a la consolidación de la orquesta sinfónica. Las indicaciones sobre la orquestación en las partituras tendrán un carácter más claro y preciso. Además, será un periodo de avances técnicos en los instrumentos, por lo que se dará una mejora en su sonido y mayores posibilidades técnicas. Mannheim y Viena fueron los centros de producción musical más importantes de aquella época²¹⁶.

En el siglo XIX el músico comienza a disfrutar de la autonomía y poco a poco es más independiente. De este modo, ya no tiene que estar al servicio de un mecenas. A mediados del XIX, comienzan a aparecer las primeras orquestas profesionales constituidas para festivales concretos o como orquestas de teatro u ópera como la Filarmónica de Liverpool (1840), la Halle (1860) o la Sinfónica de Londres (1900). Durante el siglo XIX, denominado Romanticismo, se dieron una serie de transformaciones que afectaron al conjunto orquestal. El compositor deja de ser el funcionario de corte para convertirse en un artista independiente. Claros ejemplos fueron Beethoven, Schubert y Berlioz, quienes vivieron y murieron por y para su arte (Platinga, 1992)²¹⁷.

Berlioz, además, añadió el corno inglés en la orquesta y la amplió con: cuatro trompetas, de tres o cuatro timbales, clarinete bajo, arpas e incluso el piano tocado a cuatro manos. Además, la gran evolución técnica de algunos instrumentos de viento metal con la introducción de los pistones, permitieron descubrir un nuevo potencial sonoro. Wagner modificó el tratamiento de la orquestación destacando la importancia de los metales y la percusión. En el post-romanticismo con Mahler y Strauss, y posteriormente durante el siglo XX, asistimos al nacimiento de la gran orquesta tal y como la conocemos hoy en día. (Bennet, 2010).

²¹⁶ Aster, M. (2012). *La Orquesta del Reich*. Madrid: Edhasa.

²¹⁷ Platinga, L. (1992). *La Música Romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Ediciones Akal.

Actualmente, la orquesta sinfónica, consta de unos 60-65 músicos variando en algunos casos dependiendo del repertorio a ejecutar. Los instrumentos se seleccionan según el carácter y la instrumentación de la obra.

Las diferentes expresiones artísticas atraviesan (desde hace ya algunas décadas) momentos críticos debido a la falta de financiación y público asistente.²¹⁸ Esta situación afecta gravemente a la música clásica y a las personas y organismos que le dan vida. Hoy en día, nuestras orquestas sinfónicas tienen un nivel de virtuosismo muy superior al que nunca han tenido, pero la emisión de conciertos de música clásica en franjas horarias de baja audiencia y la práctica inexistencia del aspecto divulgativo-educativo no favorece en absoluto esta situación. Además, la escasa presencia de la música en el sistema educativo, hace que la música clásica se mantenga un tanto alejada de la población en general.

²¹⁸ Hemsy de Gainza, V. (2007). *En música in dependencia: Educación y crisis social*. Argentina: Lumen Argentina.

5.2. El músico de orquesta en el s. XXI

Una vez que el músico de orquesta ha finalizado sus estudios, debe decidir qué camino tomar. Bien dedicarse a la docencia, a ser instrumentista, o, como es habitual compaginar ambas facetas (ya sea trabajando en una orquesta o en una agrupación de cámara e impartiendo clases en algún centro de música).

Un tema a analizar es si, desde los conservatorios o centros superiores de música, se dota al alumnado de herramientas y habilidades suficientes para adaptarse a su futuro profesional. Frecuentemente, los jóvenes acceden a los conservatorios superiores para formarse como instrumentistas, sin ni siquiera conocer las diferentes salidas profesionales que los diferentes estudios musicales pueden brindarles. Bennet (2010).

La labor que realizan las orquestas actuales (a diferencia de las orquestas de siglos pasados) incluye una función interpretativa y la realización de proyectos de carácter social y educativo. Para ello, es necesaria una reflexión sobre la figura del músico, imprimiéndole un carácter más flexible y un perfil más completo y multifuncional. Es necesario por tanto adaptar el perfil de nuestros futuros músicos profesionales a las necesidades que desde las orquestas se vienen demandando. Como expone Bennett, *a medida que las orquestas asumen un papel educativo y comunitario mayor, es fundamental que los músicos dominen las habilidades que les permiten interactuar satisfactoriamente con esos programas. Parece ser que muchas organizaciones entienden que faltan recursos para dicha formación.* (Crouch y Lovric, 1990)²¹⁹.

La investigadora Laguna²²⁰, realizó el pasado 2012 un interesante estudio en el que participaron 309 músicos de un total de 26 orquestas sinfónicas españolas. El objetivo principal de dicha investigación, fue la elaboración del perfil socio-laboral del músico. Participaron orquestas de Cataluña, Madrid, Euskadi, Canarias, Andalucía y Extremadura. (Orquestas pertenecientes a la AEOS – Asociación Española de Orquestas Sinfónicas).

²¹⁹ Recuperado de: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0255761407085925>

²²⁰ Laguna, M. (2002). *La organización del trabajo y la estructura de la empresa, elementos de riesgos laborales en las orquestas sinfónicas*. Madrid: CCOO.

Las conclusiones a las que llegó Laguna una vez realizada la investigación, fueron las siguientes:

- El músico profesional de orquesta trabaja de músico y es músico, fuera de los tiempos de trabajo establecidos. La música ocupa un lugar muy importante en su vida.
- La felicidad personal, está condicionada a la felicidad como músico.
- Necesita realizar un trabajo importante en soledad y otro en coordinación perfecta con el resto de la orquesta.
- El músico es perfeccionista y exigente tanto para él como para el resto de compañeros. Esto hace que la tolerancia al error sea baja.
- Existe una escasa cohesión grupal, circunstancia que choca con la coordinación perfecta con otros en el trabajo.
- El músico, al hacerse desde pequeño, configura una personalidad en donde los valores de disciplina, trabajo, exigencia personal y nivel de sacrificio para conseguir un objetivo están presentes.
- El músico muestra hostilidad al bajo reconocimiento que recibe por parte de la orquesta, puesto que ellos lo dan todo: Tiempo y dedicación permanente.
- Presentan cierta dificultad en ponerse en el lugar de otro músico que toca otro instrumento.
- Existen deficiencias en la forma de interaccionar entre compañeros, surgiendo conflictos por el espacio: guerra territorial. Sobresale el desconocimiento profundo que existe entre músicos que tocan instrumentos, en cuanto al nivel de exigencia que tienen otros.
- El instrumento musical, no es un equipo de trabajo para ellos, es una parte más de su cuerpo, una prolongación del mismo.
- El músico está sometido a una doble presión: la interna y la de contexto, que le lleva a tener insatisfacción y baja realización personal en el trabajo, por sobrepasar muchas veces los límites de afrontamiento al estrés.
- La lucha por el perfeccionismo les lleva a menudo a no estar satisfechos con lo mucho que consiguen.

Aunque socialmente la figura del músico da la sensación que sea más una actividad ociosa que laboral, es un trabajo que lleva asociadas multitud de patologías y de riesgos laborales como muestra el estudio de Apellániz, Pascual y De Mier (2008)²²¹, en el que señala que más de un 75% de los músicos presentan, a lo largo de su carrera, lesiones derivadas de su actividad.

En un estudio realizado en 2000 llevado a cabo por el investigador Metier, dos de los más de 150 músicos entrevistados expusieron que: *es difícil hacer interpretaciones inspiradas. Cuando se trabaja entre 20 y 24 horas semanales, el trabajo se convierte en una rutina, salvo que se tenga auténtica pasión; Muchos músicos de orquesta, si participaran de un modo más activo en la planificación de las mismas, se verían mucho más motivados. De esta forma, el papel de las orquestas sería más dinámico, fluido y polifacético.* (Bennet, 2010, pp.67).

Estos dos últimos estudios, no incluyen la perspectiva de género, por lo que es necesario analizar la realidad de las mujeres en estas profesiones teniendo en cuenta este aspecto.

La concepción romántica que consideraba que los buenos directores nacen y no se hacen ha sido refutada por múltiples estudios actuales (Varvaigo Durrant, 2011). Por tanto partimos de la base de que un director/a de orquesta, debe poseer ciertas habilidades además de una sólida formación académica. Estas habilidades, de acuerdo con Apfelstadt (1997) pueden clasificarse en dos grupos:

- Habilidades relacionadas con aspectos musicales como intuición técnica, etc. artística, musicalidad, expresión.
- Habilidades extramusicales: como por ejemplo confianza, entusiasmo, iniciativa, autoestima, etc.

²²¹Apellániz A. Riesgos Laborales en la profesión de músico. Prevención: Revista técnica de seguridad y salud laborales, 2008, N. 186, pp. 32-48.

Además, los grupos instrumentales de música de cámara, palaciega y de danza, usaron gestos y códigos simples. No obstante, ninguno de los músicos ejercía la función de director como lo entendemos en la actualidad²²².

Finalmente, y debido al crecimiento de los componentes de las agrupaciones musicales y al progresivo abandono del bajo continuo²²³ (realizado por el clavicémbalo en la mayoría de los casos), se instauró la figura del director de orquesta. (Gustems y Elgström, 2008)²²⁴.

²²² De la Villa, R. (2003). *El origen de la crítica de arte y los Salones*. Madrid: Ediciones del Serbal.

²²³ El **bajo continuo** (del it.: *basso continuo*, en ocasiones aparece abreviado *b. c.*) es una técnica de composición y ejecución propia y esencial del período barroco, que por ello suele ser denominado *época del bajo continuo*.

²²⁴ Gustems, J., y Elgström, E. (2008). *Guía práctica para la dirección de grupos vocales e instrumentales*. Barcelona: Graó, Biblioteca de Eufonía.

5.3. La práctica orquestal y su difusión educativa

El impulso hacia la práctica orquestal en España, se generó (como he comentado anteriormente) a partir de la implantación de la LOGSE. La lenta pero progresiva creación de orquestas profesionales se produjo hacia los años 80.

Debido al escaso número de músicos profesionales, multitud de músicos de otros países coparon las plazas de nuestras orquestas (mayoritariamente de países del este). Ellos fueron a la vez, quienes formaron a muchos jóvenes en los conservatorios del Estado.

La escasez de profesionales en especialidades sinfónicas se debe a la falta de práctica orquestal que imperaba en los planes de estudio en nuestro país en el siglo XX. Había una falta de coherencia entre formación inicial y mercado laboral.

En este contexto, surge en 1983 la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España). Ello abrió las puertas a los estudiantes de instrumentos sinfónicos, animándolos a participar en una experiencia grupal única. Por primera vez se ofrecía a los jóvenes la posibilidad de trabajar con grandes maestros, estudiar repertorio sinfónico y de cámara y actuar en salas de concierto. Según datos estadísticos realizados por el equipo directivo de la JONDE, las solicitudes de ingreso en el año 2003 fueron de 660 jóvenes. (Roche, 2010).

Los cambios que se han experimentado en los últimos veinte años, han posibilitado la formación de músicos sinfónicos, que han visto en la orquesta una experiencia musical de formación y una salida profesional futura para su desarrollo personal. En la actualidad la AEJO (Asociación Española de Jóvenes Orquestas) cuenta con 18 orquestas asociadas pertenecientes a distintas comunidades autónomas.

Actualmente, desde las orquestas sinfónicas se ve la necesidad de crear espacios de divulgación y educación que eduquen y acerquen el repertorio sinfónico a la sociedad. Consideramos que la orquesta tiene un papel importante en el entramado social y cultural de la comunidad.

En nuestro país, de 1976 a 1980, el director de la orquesta de Radio Televisión Española Enrique García Asensio, dirigió y presentó unos programas educativos dirigidos al público infantil titulados *El mundo de la música*.

A finales de los 80, algunas orquestas españolas, empiezan a ofrecer conciertos didácticos²²⁵ que incluían repertorios dirigidos el público infantil como, por ejemplo, *Pedro y el lobo*, de Prokofieff y *El carnaval de los animales*, de Saint Saëns.

Por otra parte, durante el curso académico 1999-2000, se inicia un Master Universitario de 500 horas de duración titulado *La Animación en los Conciertos Didácticos*, organizado por los Cursos Manuel de Falla y la Universidad de Granada. Una experiencia única en el campo de la especialización de postgrado relacionada con las acciones educativas y musicales.

En el 28 Congreso Internacional de ISME (2008), celebrado en Bolonia, se llevó a cabo un simposio con el título *Educación- Proyectos Musicales: Un desafío para las instituciones* en la que se exponían que los cambios sociales y políticos que transforman una sociedad deben tener un reflejo en el papel que las instituciones tienen a nivel cultural.

Ante la necesidad de intercambiar experiencias y actividades destinadas a la difusión y la educación de la música se crea la Red de Organizadores de Conciertos Educativos-ROCE²²⁶. En febrero del 2010 en el Auditorio Baluarte de Pamplona tuvo lugar la firma del acta de Constitución, cuyo objetivo es ser centro de coordinación de las acciones educativas desarrolladas por sus entidades asociadas y estimular la cooperación entre ellas.

²²⁵ Neuman, V. (2004a). Los conciertos didácticos para escolares. *Eufonía: Didáctica de la música*, 32, 17-28.

²²⁶ www.rocemusica.org

5.4. Dirección y liderazgo

Como seres sociales que somos, nos organizamos. Toda organización implica una coordinación y organización social y en este contexto la figura de un *líder* es fundamental. El vocablo *líder* proviene de la lengua inglesa *to lead*, es decir, guiar.²²⁷ Así entonces, en un grupo de personas (independientemente del sexo y del número de éstas) el líder es la persona que se encarga de guiar a las demás.

En las organizaciones encontraremos seres sociales que son líderes y otros que son subordinados. La presencia de líderes está en muchos y muy variados ámbitos: en el político, en el deportivo, en el educativo, en el mundo empresarial...el ámbito musical no es una excepción. La organización de una orquesta es un claro ejemplo de ello. Así pues, los miembros de una orquesta, son una organización que está compuesta por varios músicos altamente cualificados que siguen las instrucciones de un coordinador y/o líder. En este caso el líder es el director/a de orquesta.

Los estudios de liderazgo parten de la existencia de, al menos, una persona que siga a dicho líder y, algún tipo de ritual que lo acredite como tal (Peterson y Seligman, 2004)²²⁸. Al situar el liderazgo como una competencia social, podemos decir que hablar de liderazgo es hablar de integridad, autoridad, poder, dominio, asertividad social... (Bass, 1985).

Un líder, es capaz de enfrentarse a una situación compleja, así como resolver conflictos, tomar la palabra en nombre del grupo al que representan, tomar la iniciativa en situaciones sociales e implicarse en situaciones de emergencia o peligro. Según Goleman²²⁹ (2014), los líderes marcan estrategias, motivan, crean una misión implantan una cultura.

²²⁷ Molero, F. (2009). *Mujer y liderazgo en el siglo XXI*. Madrid: Instituto de la mujer.

²²⁸ Peterson, C. (2004). *Character Strengths and Virtues: A Handbook and Classification*. New York: OUP USA.

²²⁹ Goleman, D. (2014). *Liderazgo. El poder de la inteligencia emocional*. Barcelona: B de Bolsillo.

Nuestra sociedad se transforma a diario y muy rápidamente va adaptándose a los nuevos cambios. En este proceso de cambio, la mujer va dejando atrás su rol secundario del mundo privado que las mantenía alejadas del mundo público. Así, la mujer del siglo XX y XXI ha ido incorporándose a la población económicamente activa, está mejorando su calidad de vida, se ha incorporado a la educación...

No obstante, persisten todavía los mitos que fometan la dicotomía femenino/masculino en torno a la actividad de liderazgo. Así, todavía hoy permanece la imagen de hombre arquetipo maestro/director (estereotipo líder – macho). Otro mito que parece pervive es el que difunde que la mujer no ha desarrollado las capacidades necesarias para ocupar puestos de liderazgo. Expone McClary *la confusión sobre si la música corresponde a la mente o al cuerpo se intensifica cuando la oposición binaria fundamental entre masculino y femenino se proyecta sobre ella. En la muy importante medida en que la mente se define como masculina y el cuerpo como femenino en la cultura occidental, la música corre siempre el riesgo de que se la considere como un asunto completamente femenino, y uno de los medios de afirmar el control masculino del medio consiste en negar la misma posibilidad de la participación de las mujeres, porque ¿cómo puede ser femenino un asunto si se excluyen de él a las mujeres de carne y hueso?* (McClary, 1991 pp.76).

A lo largo del pasado siglo XX, aparecieron las teorías del liderazgo paulatinamente. A grandes rasgos podemos decir que las cuatro tipologías más destacadas son:

- **Liderazgo autocrático**, el líder lo establece todo y es el encargado de otorgar recompensas o castigos (poder personal absoluto).
- **Liderazgo democrático**, el líder procura implicar en la toma de decisiones a los subordinados.
- **Liderazgo Liberal (también denominado laissez – faire)**, el líder otorga libertad total a los integrantes del grupo (y además no interviene).
- **Liderazgo transformacional**, se cuestiona cómo transforman los/as líderes las organizaciones.

Motivación, independencia, tolerancia a la ambigüedad, interés por la participación y experiencia, capacidad perceptiva y creación del estímulo adecuado... son necesarias para que una directora – líder pueda desarrollar su trabajo.

La presencia de mujeres ocupando la posición de líder, coordinadora y/o guía es más bien escasa e incluso inexistente en muchos ámbitos. Volviendo al ejemplo anterior, ha sido impensable durante cientos de años que la figura del director de una orquesta sea una mujer. Hasta tiempos recientes, el mundo de la música clásica ha estado dominado por el sexo masculino. Los condicionantes de género son perpetuados a lo largo de la historia a través de los procesos de socialización. Como bien indica Flecha²³⁰ (2000) *es fundamental en los diversos contextos educativos donde se transmiten o difunden los códigos de género que cada sociedad o grupo cultural impone, entendidos estos como las reglas sociales que marcan el significado de lo que se considera masculino o femenino.* (Flecha, 2005, 106-108).

Según la especialista en género y directora de las escuelas de Liderazgos Femeninos del estado español Miriam Bastidas²³¹, los nuevos estilos de liderazgo, sugieren la necesidad de un cambio de los modelos tradicionales basados en acciones directivas y autocráticas. Por ello, propone asumir un nuevo modelo de liderazgo femenino²³², un liderazgo abierto y comprensivo, emocional y cooperativo, racional e intuitivo, orientado en el proceso, en la diversidad y en el desarrollo de las personas, aparente para el mundo actual. Según expone, *las mujeres, ya no necesitamos imitar modelos del pasado para liderar, con la recomposición social actual, las mujeres, hemos empezado a descubrirnos a nosotras mismas y desde esa identidad propia, comenzado a dejar de lado los referentes masculinos a la hora de liderar. Hoy la impostura del liderazgo masculino, no es la única vía, existen nuevos paradigmas para liderar.* (Bastidas, 2009)²³³.

²³⁰ Flecha, R. (2001). *Cultura, política y práctica educativa*. Barcelona: Editorial Graó.

²³¹ <http://adc.org.pe/el-liderazgo-masculino-no-es-la-unica-via-para-el-exito-de-las-mujeres/>

²³² Denominamos **liderazgo femenino** a la utilización de las características propias de las mujeres para ejercer el papel de líder y/o coordinadora en el interior de una organización.

²³³ Recuperado de:

<http://liderazgofemeninoperu.blogspot.com.es/>

Los comportamientos de un arquetipo que ha sido previamente preestablecido tienden a convertirse en cánones y generar consecuentemente estereotipos. Por ello, al colectivo de personas que posee las imágenes mentales del estereotipo masculino construido sobre las poderosas bases del patriarcado, les resulta extraña la figura de la directora de orquesta. El hecho que haya una mujer al frente de una orquesta, para esos que ven al género femenino desde una perspectiva arcaica, puede parecerles incluso una provocación. Como propone Susan Campos *el caso de las especialidades musicales ha hecho necesaria una crítica musical feminista de la historia, con el fin de recuperar las voces silenciadas y poner en discusión los constructos sobre los cuales el mito patriarcal se sustenta. Pero esto no debe significar que pasemos de un mito patriarcal a un mito feminista. El asunto es crear espacios para las personas. A tantas influencias resultantes de la sociedad y la cultura, es preciso añadir la influencia de la historia: los individuos son llevados, bamboleados en una historia que aporta sometimientos y liberaciones, que no solamente opone sino también asocia civilización y barbarie, y cuyo juego, cuya continuación...no conocen.* (Campos, 2006)²³⁴.

Otro de los principales motivos por los cuales ha sido tan difícil que la mujer llegue a ocupar el cargo de directora de orquesta es el que se denomina *techo de cristal*²³⁵. Es decir, la barrera transparente que no permite a la mujer acceder a cargos directivos o coordinación por el simple hecho de ser mujer. El sexo femenino ha tenido (y continua haciéndolo) que realizar un intenso esfuerzo para poder superar una serie de barreras sociales y culturales. Además, es muy frecuente que las mujeres que ocupan altos cargos se encuentren solas debido a la carencia de redes de contacto.

Lupano y Castro (Lupano, 2008) añaden que las mujeres que llegan a ser *líderes*, pueden ser calificadas negativamente debido a dos motivos:

²³⁴ Campos, S. (2006). ¿Directoras de Orquesta o mujeres directoras). Recuperado de: <http://susancampos.blogspot.com/2006/04/directoras-de-orquesta-o-mujeres.html> (Consulta 1 de agosto de 2010)

²³⁵ Barrera invisible resultante de un complejo entramado de estructuras en organizaciones dominadas por varones, que impide que las mujeres accedan a puestos importantes. (100 palabras para la igualdad. Glosario de términos relativos a la igualdad entre hombres y mujeres, Comisión Europea, Dirección General de Empleo, Relaciones Laborales y Asuntos Sociales, 1998).

- Porque no ponen en marcha las características que las personas comúnmente relacionamos con el liderazgo.
- En caso de desplegarlas, son consideradas muy poco femeninas.

El hecho de que las mujeres no encajan en los moldes de líder – estereotipo da lugar a que aquellas que quieren ser líderes normalmente necesitan estar extremadamente bien cualificadas, demostrar que son muy buenas en ese puesto de trabajo y demostrarlo (cartas de recomendación) y estar muy preparadas para dicho puesto. (Campos, 2008).

La mayor parte de las mujeres que tenían éxito y la oportunidad de llegar a ser líderes, lo hacían adoptando el estilo masculino de liderazgo. Existen indicativos desde los años 90 que muestran que éstas están empezando a realizar un impacto en organizaciones usando su propio estilo de liderazgo. Rosener califica esta situación como *la segunda generación de mujeres directivas*. El autor atribuye el comportamiento de éstas mujeres a su socialización y la trayectoria de su carrera. (Rosener, 1995).

De acuerdo con Eisler, el lugar de trabajo moderno ha sido modelado siguiendo los requerimientos del modelo dominador (heredados), el cual se caracteriza por su autoritarismo y hieratismo. En este tipo de organización, la mujer se encuentra bajo una gran presión tanto interna como externa para tener que comportarse como un hombre si quiere triunfar. (Eisler, 1991).

Los estudios realizados Eagly, Johannesen – Schmidt & van Engen²³⁶ mostraron que las mujeres están más interesadas en los estilos democráticos y participativos, en la credibilidad y honestidad y en la gentileza y la comprensión cuando hablamos de liderazgo.

Otros expertos en gestión han señalado que las organizaciones actuales necesitan transformarse si quieren tener éxito y prosperar en un futuro. El hecho de mantener la rigidez de los estereotipos de género (y los roles), han perjudicado tanto a hombres

²³⁶ Eagly, A. & Johnson, B. (1990). *Gender and Leadership style: A meta-analysis*. Indiana: Psychological Bulletin.

como mujeres. Tenemos que ser conscientes de que las personas, somos diferentes los unos a los otros y debemos observarnos en primer lugar a nivel personal e individual y no como simples miembros de un género u otro. Ni todos los hombres son iguales ni todas las mujeres lo son. Estamos delante de un problema que tiene la humanidad y no sólo un problema que atañe al sexo femenino. Cuando las instituciones sean capaces de implicar ambos sexos de modo equitativo sin hacer diferencias de sexo en la base de los méritos como individuos que somos, se establecerá una mejora en la humanidad.

Uno de los desafíos de las organizaciones del futuro es aceptar una variedad de estilos de liderazgo. No existe el mejor estilo de liderar. Dependerá de la organización y del tipo de trabajo a realizar. Tanto hombre como mujeres deberían sentirse libres de adoptar las estrategias de liderazgo que consideren más adecuadas en cada caso. El reconocimiento de tal diversidad de estrategias, va a hacer posible que las personas que se encarguen de la gestión de empresas (sin importar el sexo al pertenezcan) no se vean obligadas a repetir unos patrones de liderazgo que en décadas pasadas se asociaban al sexo masculino y/o femenino, sino según sus habilidades, cualidades, destrezas y según los objetivos a conseguir actuará de un modo u otro.²³⁷

En la actualidad, no podemos negar que está presente la dicotomía femenino - masculino en torno a la actividad de liderazgo, y consecuentemente a la de director/a de orquesta. Persiste también el mito de que la mujer no ha desarrollado las capacidades necesarias para ocupar puestos de líder.

²³⁷ Anderson, G. M. (2005). In the name of diversity: Education and commoditization and consumption of race in the United States. *The Urban Review*, 37, pp. 399–423.

5.5. La figura del director/a

En general, la figura del director/a de orquesta es a menudo representada con cierto estatus y poder absoluto. A menudo se la presenta como un artista inspirado, dedicado y comprometido con la música y encargado de dirigir la orquesta con una mano *maestra*. No obstante, no todos los directores/as imponen el mismo grado de autoridad sobre los músicos a los que dirige²³⁸. Esta visión excluye cualquier circunstancia externa que puede dañar su estatus autoritario. Como por ejemplo, las dificultades que puede llegar a tener con ciertos músicos (o sectores de músicos), el saber adaptarse (y que los músicos se adapten a él/ella) a una orquesta ya establecida institucionalmente.

En la actualidad, la figura del director/a de orquesta parece ser un constructo social que se va creando detrás de los escenarios durante los ensayos²³⁹. La figura del director de orquesta, ha adquirido gran notoriedad en las últimas décadas. En algunos casos, directores como Berstein, von Karajan o Barenboim, han estado rodeados de un poderoso entorno mediático. Éste último, Barenboim, expone que *la dirección de orquesta como actividad única es una invención sociológica, no artística, del siglo XX*. (Lebrecht, 1997)²⁴⁰.

La primera orquesta documentada de la historia fue la del rey Saúl, en 1025 a. c., que tenía veinticuatro instrumentistas de viento y cuerda. En la Antigua Grecia, durante las prácticas musicales, los intérpretes seguían los movimientos del intérprete principal. En la Europa medieval, los maestros de coro empezaron a marcar el tempo con un bastón corto. Los grupos instrumentales barrocos seguían al primer violín y Claudio Monteverdi (1567- 1643) crearía en Venecia el título de Maestro de Capilla. Éste se encargará de coordinar a los músicos para que toquen juntos. En Alemania, a esta figura se le denominaba *Kapellmeister*. En el siglo XVII el responsable del bajo continuo dirigía desde el teclado la agrupación y, normalmente, era el *Kapellmeister*, quien además organizaba los ensayos del grupo (Lebrecht, 1997).

²³⁸ Carrillo, J. (2003). *Crítica de la crítica*. Madrid: Ediciones del Serbal.

²³⁹Morgan, R. (1994). *La música del siglo XXI. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Ediciones Akal.

²⁴⁰Lebrecht, N. (1997). *Who killed Classical Music? Maestros Managers and Corporate Politics*. London: Birch Lane.

Recuperado de: http://elpais.com/diario/1997/04/16/cultura/861141604_850215.html

A lo largo del siglo XVIII, se desplaza la importancia que tenía el teclado durante el siglo anterior, y toma su relevo el primer violinista. Éste se posiciona frente a la orquesta, lo que le daba suficiente visión del conjunto y además le permitía tener un buen contacto visual con los músicos. Este modo de dicción, se continuó utilizando (en óperas y en música de concierto) durante el siglo XVIII e inicios del XIX en países como Inglaterra, Alemania e Italia.

A Louis Spohr (1784-1859) se le atribuye el inicio del uso de la batuta en abril de 1820. Desde mediados del siglo XIX, será habitual utilizar batuta de madera para dirigir. No obstante, continuarán permaneciendo unidas las figuras de director y compositor. Berlioz fue el primer compositor en considerar la dirección orquestal como un arte en sí. En 1844 publicó su *Grand Traite d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, al que amplió un capítulo en 1855 sobre la dirección orquestal.

En la segunda mitad del siglo XIX la profesión de director se desarrolla independientemente y fue adquiriendo importancia. El primer director considerado profesional será Hans Von Bulow. (Bowen, 2005)²⁴¹.

La autoridad de los directores de orquesta²⁴², es una autoridad fundada sobre la reglamentación de la actividad profesional. Ella misma es heredera de la tradición sinfónica de los siglos XIX y XX. La tradición sinfónica, cuenta con nombres de directores de orquesta tiránicos como Arturo Toscanini o Herbert von Karajan.

El teórico Max Weber²⁴³ fue el primero en proponer una clasificación hierática de las diferentes justificaciones de autoridad. Distinguió tres tipos de normas legítimas: autoridad tradicional, autoridad carismática, y autoridad racional. Las dos últimas son particularmente interesantes puesto que muestran la autoridad ejercida por la mayor parte de directores de orquesta²⁴⁴. La autoridad racional asegura automáticamente la

²⁴¹ Bowen, H. (2005). *Does the music matter? Motivations for attending a music festival*. New York: Cognizant Communication Corporation.

²⁴² García Vidal, I. (2008). Historia de la dirección de orquesta. *Música y Educación. Revista trimestral de pedagogía musical*. 21,2, 74, pp.30-36.

²⁴³ Parkin, F. (2009). *La sociología de Max Weber*. Madrid: Hacer.

²⁴⁴ Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ed. Cátedra.

legitimidad básica del director/a. Es suficiente para garantizarle (a él o ella) un mínimo apoyo por parte de los instrumentistas (acudiendo a los ensayos, ejecutando lo que la partitura indica independientemente del nivel técnico que requiera, siguiendo los gestos del director/a...). Además, la autoridad racional previene actos de resistencia u oposición por parte de los músicos. El conjunto orquestal, es en resumen, un constructo social resultante de los objetivos potencialmente divergentes y del interés de los diferentes participantes.

La teoría weberiana de la autoridad, el poder y la dominación, se impone con el objetivo de comprender la creación que realiza una agrupación orquestal. Ante todo, la autoridad de un director de una orquesta, se impone como legítima. Un director no puede dar un *golpe de estado* para reafirmar su autoridad, como si de un político se tratara. La autoridad de un director se basa en el significado que da Max Weber al concepto poder: *toda posibilidad de hacer triunfar dentro de una relación social bajo su propia voluntad, incluso en contra de sus pensamientos, independientemente de a quien corresponda esta oportunidad*²⁴⁵. (Weber, 1971). Existe una diferencia muy grande entre la autoridad musical y la autoridad política según Weber²⁴⁶, y es que no existe policía musical. Un director no puede forzar a un músico a tocar de un modo u otro. Las metáforas del director de orquesta como dictador, encuentran un límite irreductible. El poder absoluto de un director, y el tiempo que dura un concierto, no tienen nada en común con un dictador y las consecuencias políticas y sociales de sus acciones.

Es durante el momento del ensayo, cuando el director/a intenta trascender la relación contractual para poder establecer una legitimidad profesional. Dicha legitimidad, es construida a través de la interacción y puede ser invalidada en cualquier momento. A

²⁴⁵ Weber, M. (1971). *Économie et société*. París: Pocket.

²⁴⁶ Según expone Weber, el autoritarismo puede ser de tres tipos:

- Autoridad racional legal (fundada según unas reglas).
- Autoridad tradicional (concedida por la tradición y la historia).
- Autoridad carismática (asociada al carácter heroico).

grandes rasgos podemos establecer tres componentes sobre los cuales se basa la legitimidad profesional²⁴⁷:

- Dominio de la actividad que se está llevando a cabo. Aquí se incluyen también la precisión de sus gestos (la precisión del gesto es en sí misma una forma de autoridad).
- Interpretación musical con fundamento. El director tiene que ser capaz de explicar de modo coherente por qué ha decidido interpretar de una manera determinada un pasaje de la obra. Es decir, explicar y/o justificar el porqué de su interpretación personal de la pieza musical. El objetivo principal sigue siendo la adherencia de la orquesta.
- Destreza para gestionar el grupo (la orquesta). No todos los directores/as de orquesta logran una comunicación y cohesión fluida con la orquesta (el caso de muchos directores invitados es un claro ejemplo).

El sociólogo Claudio Benzecry²⁴⁸, a raíz de su estudio de la evolución en el campo de la dirección de orquesta en Argentina, establece que existen cuatro tipos de relación entre director y músicos: el director carismático; el director racional; el director ritualista; i el director igualitario. El autor añade a la tipología weberiana una cuarta acepción y plantea que el director/a de orquesta de hoy día, se decanta más por el tercer y cuarto tipo que por los dos primeros.

Otros trabajos recientes se centran en investigar las ventajas de las orquestas *sin director*, en concreto las orquestas de cámara profesionales. El funcionamiento de estas agrupaciones musicales, se fundamenta en la cordialidad, sin ausencia total de un líder.

²⁴⁷Wallis, B. (1984). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal.

²⁴⁸Bencecry, C. (2012). *Curtain Rising, Baton Falling: The Politics of Musical Conducting in Contemporary Argentina*. Argentina: Siglo Veintinuo Editores.

El investigador Dimitry M. Khodyakove²⁴⁹, muestra la relación de confianza que se establece entre los músicos que no son dirigidos por un director. Este tipo de organización, debe estar basado en la confianza y el respeto entre todos los integrantes. Además, la dirección creativa beneficia por una parte a la espontaneidad de las proposiciones de cada músico y por otra a la necesidad de repartir energías hacia direcciones a veces divergentes.

La mayoría de las orquestas de más renombre a nivel mundial son orquestas permanentes. La movilidad es una parte significativa de la carrera de los músicos que forman parte de una orquesta (durante sus giras acostumbran a viajar por varios países). Por otra parte, las orquestas permanentes suelen representar una estructura fija de trabajo para los músicos, para quienes trabajar en una orquesta permanente es a menudo una parte de su identidad profesional. El/la director de la orquesta debe considerar esta situación. Sobre todo porque debe asumir la responsabilidad de dirigir a un conjunto de músicos que llevan ya tiempo trabajando juntos y por lo tanto tendrán ya unos hábitos, rutinas y en definitiva una identidad que los defina.

Las temporadas orquestales programadas no se limitan tan sólo a conciertos que se ofrecen dirigidos por el director principal. Así, se invita a directores y directoras de diversos países del mundo. Estos se denominan directores invitados.

Los directores invitados, deben imponer una cierta autoridad y ganarse a los músicos durante los ensayos que se realicen antes de los conciertos. Dicha tarea no es fácil. Menos aún, teniendo en cuenta que el número de ensayos (y por lo tanto momentos clave en los cuales el director conoce a sus músicos, y los músicos intentan conocer a quien lleva la batuta) es limitado y a menudo escaso. Establecer cierta autoridad en este contexto es una tarea difícil. Otros factores como por ejemplo, no hablar la lengua del lugar donde vas a dirigir la orquesta (a pesar de que se hable en inglés) hacen que la relación que se establezca entre músicos y director sea diferente. Si no se domina a la perfección el lenguaje, la música no fluirá del mismo modo, puesto que seguramente muchos de los mensajes, detalles y/o matices musicales que al director le gustaría que sus músicos interpretaran, serán omitidos.

²⁴⁹ Khodyakove, D. (2007). *The complexity of Trust-Control Relationship in Creative Organizations: Insights from a Qualitative Analysis of a Conductorless Orchestra*. Oxford: Oxford University press.

El vínculo que se establece entre los músicos y el director/a es como ya he comentado, muy fuerte. Puede ser más o menos fuerte, pero lo que sí está claro, es que se establece una relación de dominante/dominados. No siempre es el director quien domina la situación, también puede darse la situación a la inversa. Los músicos pueden ser más o menos cooperantes, estar más o menos atentos, o resistentes a las objeciones del director/a.

El director/a podrá ser más o menos autoritario. Ello, dependerá por una parte de su personalidad, y por otra de factores como: la respuesta de los músicos de la orquesta hacia él/ella y/o el ambiente que haya habido durante los ensayos previos a la actuación (o actuaciones).

Las dos situaciones de mayor intensidad en las que se establece una relación entre el director y los músicos son: durante el ensayo (o ensayos) y durante el concierto.

- Durante los ensayos, el director procura hacer un uso oportuno de los gestos adecuados a las intervenciones técnicas y expresivas. Lo hará de modo que visualmente sea comprendido por todos los miembros de la orquesta.
Por otra parte, intentará hablar lo menos posible, con el objetivo de disminuir la fatiga vocal (muy importante durante ensayos con un nivel sonoro alto). Entre otros motivos, los gestos son también importantes debido a que pueden llegar a sustituir las informaciones orales. (Gitlin, 2005). Que un director escoja una u otra obra musical, se debe en ocasiones a la facilidad en adaptar sus gestos y estética corporal.
- Durante los conciertos, el director se convierte en un mediador entre el público, la obra musical y los músicos. El director/a hará que ello sea posible mediante la vía gestual. Algunos directores de orquesta, son muy expresivos, y su teatralidad puede hacer más entendible al público y a la audiencia sus intenciones.

Me gustaría explicar de un modo más detallado la situación o situaciones que se dan durante los ensayos, puesto que a pesar de la importancia que tiene el concierto en sí, los ensayos son el momento clave de intercambio de información entre director y músicos.

En relación con el concierto, las mismas direcciones de interpretación y las mismas formas de intercambio, se observan durante la repetición. La repetición de un pasaje (o de más de uno de ellos) da lugar a la reflexión, mientras que el concierto está completamente orientado a la mejor realización posible realizada al instante. En las repeticiones (ya sean iniciadas por el director o por algunos de los músicos), las interacciones verbales o no verbales, gestos, palabras, miradas, escuchar...se complementan y se encuentran interrelacionadas.

Durante los primeros ensayos y trabajo diario, los directores pueden partir de su particular visión de la obra y de la interpretación que hacen de ésta, centrándose en toda la obra musical o en una selección de pasajes.

Los directores, con frecuencia, utilizan un vocabulario visual (texturas, colores...) o metáforas con un fin expresivo. Por otra parte, los directores anticipan ciertos pasajes dificultosos de realizar, y lo explican durante los ensayos a los músicos a quienes les afecta dicho pasaje. Pueden darles consejos de cómo le gustaría que se interpretase cierta figura rítmica, pronunciar una determinada frase, evitar variaciones de tempo...etc.

Si el director está satisfecho con la ejecución de un pasaje o de la realización global de la obra, debe transmitirlo a los músicos. Por otra parte, la insatisfacción de la interpretación de la obra, da lugar a cierto número de correcciones o incluso la repetición inmediata del pasaje. Esta actividad evaluativa, y la manera de dar a entender y de ver implica por una parte el poder de autoridad por parte del director y la colaboración activa de los músicos por otra. De manera correlativa a esta actividad evaluativa, los directores tienen a menudo el apoyo de los músicos. Éstos últimos, se encuentran ante una situación de sumisión, y tienen que afrontar la fatiga producida por la constante repetición de la obra (o de una parte de ella).

Por ello, es importante que el director, sea capaz de animarles, a pesar de que sea un trabajo duro, y no guste repetir varias veces el mismo fragmento. Dar ánimos y apoyo y exigir a la vez, son conceptos que tienen conexión entre sí. Los directores pueden moverse entre los dos registros del discurso en cada momento.

La repetición en sí misma, puede ser también un momento privilegiado para dar las gracias al grupo instrumental por el trabajo realizado conjuntamente durante el (los) ensayo. El director no puede hacerlo en el momento del concierto, por ello durante los ensayos, puede premiar verbalmente el esfuerzo realizado conjuntamente.

Crear colectivamente, innovar, inventar, construir una visión de pertenencia al grupo, parece ser la visión ideal de los directores de orquesta de hoy día. Ejercer el control de un modo autoritario, rígido y que los músicos se sientan sumisos, puede provocar un conflicto.

La película *Ensayo de orquesta* (1979) del italiano Federico Fellini, muestra en forma de parodia, a un conjunto musical, furioso y en contra de su director. En el film, los músicos van llegando en pequeños grupos mientras cada uno habla de su instrumento ensalzándolo hasta tal punto que lo considera como el pilar fundamental de la orquesta.

Los comentarios van desde las frases más retóricas y pedantes hasta lo más banal y grosero. Se comienza a ver poco a poco cuáles son las relaciones entre los músicos. Después sale a escena el director, que habla con un fuerte acento alemán. La orquesta empieza a ensayar, pero nadie se llega a entender y poco a poco se llega al desorden más absoluto. El director pide orden, el delegado sindical y algunos de los músicos comienzan a discutir y a pintar slogans. Los músicos más ancianos permanecen al lado de la figura del director mientras la mayoría de la orquesta descansa bebiendo y fumando en un pequeño bar.

La película citada es ficción y en ella hay también un trasfondo político y una crítica de la sociedad de la época. No obstante, he querido citar este ejemplo, porque está claro que, todo conjunto instrumental que quiera trabajar en un ambiente de respeto y orden, debe estar dispuesto a llegar a un acuerdo, escucharse y trabajar conjuntamente con la persona que va a dirigirle.

Más allá de la sociología, la antropología o la etnomusicología, las *interacciones musicales*, parecen necesariamente sociales, dada la naturaleza del hecho musical.²⁵⁰

La expresión *interacciones sociomusicales*²⁵¹, tiene en cuenta la doble naturaleza de los fenómenos musicales, lo que significa no favorecer una dimensión a expensas de la otra.

Las interacciones realizadas por las palabras y los gestos (tanto interacciones verbales como no verbales como por ejemplo gestos, compromiso corporal, expresiones, etc.) son información de suma importancia tanto para el emisor (director) como para los receptores (músicos y audiencia)²⁵².

El investigador musical francés François Delalande, a partir del análisis gestual del pianista Glenn Gould²⁵³, establece que un director/a de orquesta se ciñe a uno de estos tres tipos de gesticulación:

- El **gesto efectivo** (hacer como si frotara o tocara un instrumento)
- El **gesto acompañante**. Éste implica que el cuerpo entero forme parte del proceso de producción sonora.
- El **gesto figurado**. Éste representa un movimiento que puede ser percibido por el público, como por ejemplo, un pequeño balanceo con el cuerpo que indique al grupo orquestal la disminución de la velocidad de la obra en un momento concreto.

Este último tipo de gesticulación, se basa en un simbolismo cinético explica Delalande. Los gestos que realiza el director, añade Delalande, están llenos de significado. Estos movimientos, acompañan la producción del sonido producida por los músicos y que se entrega a un público²⁵⁴.

²⁵⁰ Howard, B. (1988). *Les mondes de l'art*. París: Flammarion.

²⁵¹ **Interacciones sociomusicales**: por interacción entendemos la influencia recíproca que las personas ejercen sobre sus acciones respectivas cuando están en presencia física inmediata las unas con las otras; una interacción, se entiende como el conjunto de la interacción que se produce en una situación concreta, cuando los miembros de un grupo dado se encuentran en presencia continua los unos con los otros.

²⁵² Faulkner, R. (1973). Orchestra Interacion: Some Features of Communication and Authority in an Artistic Organisation. *The Sociological Quarterly* n.14.

²⁵⁴ Delalande, F. (2013). *Las conductas musicales*. Cantabria: Editorial Universidad de Cantabria.

Según Delalande, las diferentes interacciones iniciadas por un director/a de orquesta durante un concierto (desde su llegada al escenario, los aplausos iniciales, los gestos y mímica realizados durante la actuación...) determinarán sin duda alguna el éxito o fracaso de éste. Es el director/a quien se encarga de levantar la batuta e indicar a los músicos el inicio de la obra, él indica el tempo, las dinámicas. Con la mano derecha e izquierda, va indicando cuando entra un instrumento o conjunto instrumental, cuando entra un segundo grupo, cuando deja de tocar el primero, cuando debe intervenir un solista...por ello, el conocimiento de la obra musical por parte del director, debe ser muy profundo.

Además de los gestos, hay dos elementos claves en el intercambio de información que se produce durante la ejecución instrumental (bien sean en los ensayos, bien en el momento del concierto mismo). Estos son: la escucha y el contacto visual. Si la escucha entre un director y los músicos es buena, si los músicos tienen experiencia, entonces la respiración fisiológica corresponde a la articulación del discurso musical. En determinados repertorios musicales, la elección de distintos tipos de respiración (en uno o varios pasajes) darán lugar a discursos musicales diferentes.

La socióloga y pedagoga francesa Hyacinthe Ravet²⁵⁵, establece una descripción analítica de los tipos de interacción y formas de intercambio que se establecen entre director de orquesta y músicos. Para ello he elaborado unas tablas que a continuación explicaré:

²⁵⁵ Ravet, H. (2011). *Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique*. París: Editions Autrement.

Tabla 4. Tipos de interacción verbal y no verbal

Interacciones iniciadas por el director/a		Interacciones iniciadas por los músicos	
Verbales	No verbales	Verbales	No verbales
Pedir	Apreciar	Cuestionar	Conectar/ desconectar
Elegir	Apoyar	Sugerir	aplaudir
Evaluar	Interpretar	Aprobar/contestar	
Animar	Dirigir	Charlar	
Felicitar		Burlarse	←Proponer
Sancionar			←Poner en práctica las habilidades musicales
→Indicar			
→ <i>manager</i>			

Interacciones iniciadas por el director/a		Interacciones iniciadas por los músicos	
Verbales	No verbales	Verbales	No verbales
Escuchar		Cuestionar	Conceder
Comparar		Explicar	Mostrar
Aconsejar		Negociar	Proponer
↔Situarse			↔Autorregularse

Tablas extraídas de Hyacinthe, R. (2015). *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*, pp. 116. París: Howard S. Becker.

Esta tabla intenta explicar la compleja interacción que se establece entre un director de orquesta y sus músicos. La comunicación entre éstos, puede ser verbal o no verbal.

A grandes rasgos, de izquierda a derecha, el espacio se distribuye entre la situación controlada por el director de orquesta y la situación controlada por los músicos. De arriba abajo, se describe la situación entre la posición globalmente favorable para la construcción de la interpretación y la situación general desfavorable. El horizontal

(descendiente de izquierda a derecha), representa la autoridad del director. Finalmente, el eje vertical, (descendiendo de la parte superior a la inferior), simboliza la colaboración y compromiso voluntario de los miembros dentro de la acción colectiva.

El esquema permite identificar cuatro casos ideales-típicos:

- Arriba a la derecha: una relación, favorable en la acción, de cooperación y compromiso con la actividad.
- Abajo a la derecha: una situación más desfavorable y de conflicto abierto, donde la autoridad del director no es absoluta, puesto que algunos músicos pueden ser críticos con sus decisiones.
- Entre estos dos extremos se encuentran dos casos intermedios. En estos casos no se pone impedimento alguna que provoque la ruptura de la acción. Los músicos participan en la acción de un modo positivo.

En resumen, las cuatro posiciones ideal-típicas serían las de cooperación, negociación, distanciamiento y conflicto.

Tabla 5. Cuatro situaciones ideales – típicas de interacción

Cooperación	Negociación
Distanciamiento	Conflicto

Tabla extraída de Hyacinthe, R. (2015). *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*, pp. 118. París: Howard S. Becker

Este esquema es dinámico, puesto que las situaciones se sitúan a menudo dentro de dos de las cuatro posiciones. La tipología de las interacciones identificadas en el trabajo colectivo, se apoya en las observaciones realizadas durante varios años por la socióloga Ravet.

Hyacinthe expone que, la mayoría de directores/as a los que ha observado trabajando durante los ensayos, optan por no dar toda la información (musical) a sus músicos y

que sean ellos mismos/as quienes a partir de ciertas instrucciones dadas por el director/a, dejen trabajar a su imaginación.

Si bien en el apartado dedicado al liderazgo hablábamos de distintos tipos de líderes, en este apartado explicaré los tipos de líderes que existen según Goleman (2014), Oriol, Campos e Izquierdo (2011) y Marina (2008) en el ámbito de la dirección orquestal. Y son los siguientes:

- El **líder autoritario**, es el que impone sus normas dentro del grupo (en este caso del conjunto de intérpretes de la orquesta), las conclusiones y los objetivos a los que se debe llegar y el modo cómo hacerlo. Este tipo de liderazgo nos hace pensar en un director respetado de cierto renombre, quien es invitado por una orquesta profesional.
- El líder **semiautoritario**, éste tiene muy claros los objetivos que el grupo tiene que conseguir pero deja un espacio libre hacia la consecución de éstos. No obstante, utiliza diversos mecanismos para hacer que el grupo decida lo que él realmente desea. Por lo tanto, en realidad crea una falsa apariencia de libertad.
- El **Laisser Faire**, es el que simplemente deja hacer a sus músicos. Su mayor preocupación no es de si lo que el grupo hace está bien o no. Este tipo de líder, lo podemos encontrar en el papel de un director elegido al azar en el seno de un grupo amateur que disfruta haciendo música.
- El **democrático**, es el que marca unos objetivos y un modo de conseguirlos, pero escucha y acompaña al grupo escuchando sus opiniones, teniendo en cuenta que pueden sucederse cambios. Este tipo de líder es más habitual en las formaciones musicales pequeñas.
- El **líder visionario** es el más movilizador, es decir, recae en una persona que debe estar buscando conciertos, locales donde tocar... Es más común en los grupos de música moderna que no una orquesta sinfónica.

- El *líder organizador*, es aquel que establece vías de realización sacándole partido a los recursos al máximo nivel. Este tipo de líder, es frecuente tanto en pequeños como grandes grupos musicales.
- El *líder afirmativo*, se centra sobre todo en la defensa de los intérpretes y las emociones de éstos. Persigue un clima de cooperación y armonía en su grupo.
- El *líder ejemplarizante*, establece unos niveles de rendimiento muy elevados y los ilustra personalmente.

Según Goleman²⁵⁶ (2014), la inteligencia musical es de suma importancia para ejercer el liderazgo. Sin inteligencia emocional, a pesar de que un director/a esté muy preparado y posea la mejor de las formaciones académicas, le faltará la *madera* de gran líder para poder dirigir a sus músicos.

Kammerman²⁵⁷, en su contribución titulada *Dirección Sinfónica como ocupación*, analiza la dirección orquestal en términos de organización y trabajo desde la perspectiva de líder. En esta obra se analizan los contornos de esta compleja actividad. Por una parte la figura del director comporta la sentencia de una actividad musical (él decide cómo van a ejecutar los músicos la pieza en concreto) y del carisma de éste hacia los músicos. (Kammerman, 2000).

Ramos²⁵⁸, establece cinco similitudes entre un director/a de orquesta y un empresario (Ramos, 2011):

- El director de orquesta no es necesariamente el mejor ejecutante de cada instrumento aunque es quien mejor conoce la melodía en su conjunto, su papel es liderar. En la empresa, que la *melodía* suene bien, depende de la calidad de director de orquesta que tenga el empresario que conduce el proceso.

²⁵⁶ Goleman, D. (1996). *Inteligencia Emocional*. Madrid: Kairos.

²⁵⁷ Kamerman, S. (2000). *La privatización y el estado benefactor*. Madrid: S.L. Fondo de la cultura económica de España.

²⁵⁸ Ramos, M. (2011). *Sobre directores de orquesta y líderes de empresa*. Recuperado de: <http://blog.orientaronline.com.ar/?tag=liderazgo>. Consultado en 7 de noviembre de 2012.

- El director de orquesta sabe cómo y cuándo debe sonar cada instrumento para que el conjunto armonice y la música suene como el director quiere que sea interpretada. El empresario debe saber armonizar las distintas capacidades de la gente para que el conjunto se desenvuelva de un modo coordinado.
- El director de orquesta no sigue la música, más bien se adelanta y señala al instrumento o familia de instrumentos que deben entrar un segundo después. Del empresario depende que el desempeño colectivo sea armónico y que cada uno ocupe su lugar en el momento preciso.
- El director de orquesta ejecuta a la orquesta, pues es el responsable de la mejor interpretación que ese conjunto de músicos pueda lograr. El empresario debe conformarse con los recursos con que cuenta.
- El director de orquesta también se apoya en la confianza puesto que es parte vital de su capacidad de liderazgo. Los músicos confían en que el director les lleve a una ejecución excelente de la pieza. La confianza es un requisito tácito del líder de una empresa.

La formación de equipos de dirección formados por miembros de ambos sexos permite compartir diferentes tipos de valores, de aptitudes y puntos de vista que hacen posible que el clima laboral sea más favorable y satisfactorio. Consecuentemente, la empresa será más eficaz. Diversos estudios han demostrado la relación del liderazgo transformacional con la mejora de la eficacia, el clima y la satisfacción laboral (Ramos, 1993). Por este motivo, el hecho de ir incorporando mujeres en el mundo empresarial, y en concreto en el directivo (o en el caso que nos incumbe, en la dirección orquestal) puede representar un beneficio para las organizaciones. Para poder comprender mejor este contexto, debemos tener presente también las aportaciones de la musicología a cerca de la historia social de la orquesta²⁵⁹.

²⁵⁹ En particular los trabajos de Joël-Marie Fauqueti su participación en el Diccionario de la música en Francia en el siglo XIX (París, Fayard, 2003). Por otra parte se puede mencionar todo el trabajo que estudia el nacimiento y el desarrollo de la orquesta y todos los agentes activos que trabajan en ella. Un ejemplo es la Jean – Pierre Bartoli (1991). La obra sinfónica de Berlioz: forma y desarrollo. (tesis doctoral). Paris: Universidad de la Sorbona.

En el trabajo que realiza el director/a de orquesta y el grupo de músicos, hay un conjunto de personas, que contribuyen a la creación y ejecución de un programa musical para un público. Estamos hablando de acomodadores, técnicos de sonido, directores de salas de teatro, personal de limpieza, personal de la taquilla...

In situ, los directores y los músicos se encuentran cara a cara durante los ensayos y durante el concierto, momento en el que un tercer elemento interviene, un público. El público, independientemente del nivel musical que tenga y de lo poco o mucho que conozca las obras que van a ser interpretadas, no presenciara las horas de trabajo previas (ensayos, repeticiones de pasajes...). Por ello, cada concierto será único y diferente a los demás. El contexto, personas y otros elementos (musicales y extramusicales) serán determinantes cada vez que la obra se interprete (a pesar de ser los mismos músicos, mismo director/a y misma sala de conciertos donde se realice).

En resumen, vemos que la orquesta no es un instrumento inanimado sino más bien al contrario. Si la relación que se establece entre orquesta y director/a no es siempre la misma, se debe a que la naturaleza de la relación que se establece entre ellos es una construcción en la cual ambas partes ayudan a crear²⁶⁰. El teórico Alfred Schutz (1972), expone que entre la agrupación orquestal, el director/a y el público, se establece una construcción de un nosotros dentro de una relación de sintonía, que encuentra su originalidad en la posibilidad de vivir juntos simultáneamente en las dimensiones específicas del tiempo²⁶¹.

²⁶⁰ Berger, P. (1995). *La construcción social de la realidad*. Madrid: Amorrortu.

²⁶¹ Schutz, A. (1972). *Fenomenología del mundo social*. Buenos Aires: Paidós.

5.6. Mujeres directoras de orquesta

El papel del director/a de orquesta tiene una gran responsabilidad. Pues tiene bajo el mando de su batuta a decenas de personas que siguen sus *órdenes*. Por ello, se ha utilizado muchas veces como símbolo de poder absoluto. Este es uno de los motivos que explica por qué el número de mujeres que se dedican a esta profesión es menor²⁶². Antes de que una orquesta interprete una obra musical para un público, el hecho que la persona que dirija a los músicos sea un hombre o una mujer no deja indiferente a nadie. Esto se debe a la escasa presencia de mujeres en esta profesión²⁶³.

En el marco de la dirección orquestal (a diferencia de la dirección coral), el uso de la batuta es vista como un indicador de virilidad y de deseo por dar órdenes a un conjunto de músicos. Las burlas y comentarios discriminatorios hacia la mujer directora de orquesta (por parte de los músicos, sobretodo hombres, que forman parte de ella), se dan en ocasiones para conocer cuál es su reacción y nivel de autoridad²⁶⁴.

En el ámbito de la dirección orquestal, el dominio masculino es un hecho evidente. Así, los estudiantes de dirección de los Conservatorio Superiores de nuestro país pertenecen la mayoría al sexo masculino²⁶⁵. La presencia de mujeres que estudian dirección orquestal es todavía en la actualidad escasa (incluso en algunas Escuelas Superiores de Música no hay ninguna mujer matriculada en alguna promoción). La compositora y pianista española **Mercedes Zabala** afirma que la aparición en escena de la mujer que se dedica a la música y su vocación, están muy condicionadas a su cuerpo que, o bien tiende a ser censurado o bien se convierte en objeto y parte del propio espectáculo... (Zabala, 1995).

²⁶² Manchado, M. (1998). *Música y mujeres: género y poder*. Madrid: Horas y horas.

²⁶³ Ravet, H. (2015). *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*. París : Vrin.

²⁶⁴ Gibault, C. (2013). *La musique à mains nues: itinéraire passionné d'une femme chef d'orchestre*. París: L'Iconoclaste.

²⁶⁵ Estadística de las Enseñanzas no universitarias. Datos Avance - Curso 2015-2016. Sistema Educativo. Ministerio de Educación Cultura y Deporte

La aportación femenina en el mundo de la dirección orquestal es un fenómeno relativamente nuevo²⁶⁶. A pesar de que contamos con algunos antecedentes aislados como el de la vienesa Marie Gruner en el siglo XIX, no será hasta la segunda mitad del siglo XX cuando contaremos con mayor presencia de mujeres directoras de orquesta.

En la primera mitad del pasado siglo XX, no se concibe la presencia femenina en el podio. En un ambiente donde los directores solían ser líderes autoritarios la mujer no tenía cabida. Incluso dos de las dos filarmónicas más importantes de Europa (la de Berlín y Viena) hasta tiempos recientes no aceptaban que una mujer formara parte de su plantilla instrumental. Es gracias (en gran parte) a la revolución feminista de los años 60 que la integración de la mujer en todos los ámbitos es más favorecedora²⁶⁷.

Los estudios de dirección orquestal en los conservatorios de nuestro país no pudieron realizarse oficialmente hasta el año 1969 en Madrid (a pesar de varios intentos de hacerlo anteriormente y teniendo en cuenta que la reforma educativa de 1942 contempló la implantación de dicha especialidad en el currículo de los conservatorios). Se deduce que todas aquellas personas interesadas en estudios de composición (tanto hombres como mujeres) antes del año 1969 aprendían mediante clases privadas o marchando al extranjero (aquellos que tenían un elevado poder adquisitivo, más teniendo en cuenta el periodo de postguerra de esos años en nuestro país)²⁶⁸.

En España, no se ha impedido que la mujer accediera a los estudios de orquesta durante la segunda mitad del siglo XX. En otros países de la actual Unión Europea, ocurría totalmente lo contrario. Así pues, una mujer no podía realizar este tipo de estudios musicales (mientras sí podía estudiar piano, violín, arpa, canto...). Sin embargo, esta situación que en principio parece favorecedora para la mujer debe conocerse a fondo. Si bien la mujer tenía libre acceso a estudiar dirección orquestal, no podía escoger las mismas asignaturas que un hombre. Su formación académica se

²⁶⁶ Nochlin, L. (1989). *Why Have There Been No Great Women Artists?* London: Thames and Hudson.

²⁶⁷ Liébert, G. (1990). *Ni empereur, ni roi: chef d'orchestre*. París: Gallimard.

²⁶⁸ Pajares, A. (2014). *Historia de la música para conservatorios*. Madrid: Visión Libros.

limitaba a estudiar piano, declamación y materias que le enseñaran a ser lo que la sociedad esperaba de ellas, es decir, una señorita capaz de hacer lo que la sociedad espera de ella: las tareas del hogar (con buenos modos). Las materias de contrapunto, fuga y composición eran a las que accedían aquellos hombres que accedían a estos estudios (materias imprescindibles para adentrarse en el complejo mundo de la técnica de la composición y/o dirección orquestal)²⁶⁹.

Por ello, negar el acceso de la mujer a estas materias de tan importante peso en los estudios de dirección, era sinónimo de discriminación e impedimento de su pleno acceso. Como en la mayoría de los casos, existes excepciones. En nuestro país debemos destacar la vida y obra de **Elena Romero**, quien de modo autodidacta (debido a las circunstancias descritas anteriormente) se inició en el mundo de la dirección orquestal cosechando grandes éxitos dentro y fuera de nuestro país. Ya en el año 1953 obtuvo el prestigioso **Premio de Composición Felip Pedrell**. Podemos decir que fue ella la primera mujer que dirigió en España una orquesta sinfónica.

Son muchas las situaciones en las que la mujer directora ha tenido que luchar por su dignidad y por poder desarrollar su trabajo con cierta normalidad. Citaré dos ejemplos que creo son dignos de comentar en este apartado. La directora **Simone Young**, primera mujer a la que se le permitió dirigir la Filarmónica de Viena, tuvo que discutir con la administración de la Filarmónica de Hamburgo por poder dirigir una sinfonía de Antonio Bruckner y no solo piezas sinfónicas de Mozart²⁷⁰.

Por otra parte, la directora de orquesta **Marin Alsop**, inició por la vía judicial una ardua lucha por poder llegar a ser directora permanente con la orquesta sinfónica de Baltimore. Finalmente, ha ganado la batalla y ha podido dirigir la temporada 2007-2008.

²⁶⁹ Vernet, A. (2010). Contra la leyenda del arte. Una historia plural y feminista de las artes. *Nuevos debates III*, pp. 178-189. 2010.

²⁷⁰ Lakof, G. (1987). *Women Fire and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press.

La respetadísima directora de orquesta española **Isabel López Calzada** (directora de la Orquesta de Mujeres de Madrid), ha desarrollado (y continúa haciéndolo) su labor artística entre el pasado s. XX y el actual s. XXI. Exponen su punto de vista acerca de la situación de la mujer directora de orquesta en base a su experiencia propia. Así, en las jornadas que tuvieron lugar el año 2014 a cerca de la mujer y la música en el Real Conservatorio de Música de Madrid, expuso algunas de sus vivencias como directora: *La verdad es que, como decía Mercedes, no había ningún problema para hacer tu acceso, entrar al conservatorio y por supuesto para cursar todas las asignaturas que incluye la carrera de Dirección de Orquesta. A mí me tocó con el maestro García Nieto, y en mi curso de cuatro alumnos éramos tres mujeres, curiosamente. Pero también es cierto que la única mujer que ha continuado con la carrera fui yo, y es que –efectivamente– hay que tener en cuenta que no es solo hacer una carrera, sino ejercerla después. Esto es una pasión, una forma de vida, y por supuesto que uno tiene que estar bien formado, eso es indiscutible. Es cierto que en los primeros cinco minutos delante de una orquesta te ven si les puedes aportar algo, si no, si eres un buen profesional o no quieren saber nada de ti. Pero claro, tienes que tener carisma, saber expresar, tienes que realmente unificar a setenta personas como si fuesen solamente una y que respiren y sientan contigo, y que crean que la música como ellos la entienden es como la entiendes tú; es decir: te respetan por lo profesional y porque entiendes. Y lo que les estás ofreciendo y enseñando, qué sentimiento vas a producir, qué expresividad vas a sacar con esa música y con esas frases, hará que digan: sí, sí, es que tú tienes razón; o sea, esa química que tiene que haber entre ochenta o setenta personas y el director, realmente es mágica, es llegar a unos niveles muy importantes.*

Entonces, es verdad que hay muchas mujeres que se han quedado en el camino, quizás porque no han tenido suficiente empuje, carisma, una familia que apoye... Se ha tenido también mucho en la cabeza el tema de familia e hijos, que ha afectado a la cuestión del trabajo: yo no tengo tiempo pero tengo hijos. Pero se puede, teniendo ayuda familiar, por lo que tampoco es un impedimento. Pero sí es cierto que lo comentas y dentro del tema social que nos envuelve, por lo menos en España, sí es a tener en cuenta por qué no hay mujeres directoras, porque estudiantes sí ha habido, que hayan terminado la carrera pocas, pero incluso terminando la carrera, muy pocas que hayan ejercido o que ejerzan como directoras de orquesta(...) Pero si encima de estar sola quieres ser la única, de verdad que no tiene ni pies ni cabeza, por esto el tema del orgullo de la mujer. Si eres mujer, es un orgullo que seas una de esas mujeres, y hay que abrir camino y ser punta de flecha para el resto. Yo creo que deberíamos apoyarnos más, y quizás muchas de estas mujeres directoras de orquesta que acaban de terminar la carrera, no tienen ese apoyo entre nosotras... es muy posible también. Porque claro, yo he visto reacciones de otras mujeres directoras que no quieren tener mucha relación contigo, que

quieren ser bastante independientes: a ver si me vas a quitar la fama... esto es una realidad. También es cierto que hay muchas mujeres instrumentistas que no quieren que les dirija una mujer, porque eso también lo he vivido yo en mi propia orquesta cuando hemos estado haciendo pruebas de acceso a la orquesta. Entonces, este mundo, ese machismo de la mujer, todavía queda mucho que andar dentro del campo de la música, y creo que nosotras somos las que tenemos la sartén por el mango... (López, 2013)²⁷¹.

En España se constituyó en 2012 la **Asociación de Directores de Orquesta** (AESDO). Está formada tanto por hombres como mujeres que son directores/as de orquesta. Su principal objetivo es el de apoyar e impulsar el desarrollo de dicha profesión y la transmisión de conocimiento a la sociedad. Es importante la aparición de estas asociaciones para poder estar unidos y caminar en una misma dirección. Es curioso que desde su reciente creación, de los cuarenta y cuatro miembros asociados, tan sólo cuatro sean mujeres. En este sentido, Lara Diloy, directora asistente de la Barbieri Symphony Orchestra expone: *creo que desde la asociación también debemos implicarnos en la labor de difusión del trabajo que estamos haciendo las mujeres en la Dirección de Orquesta, con objeto de normalizar la profesión como algo tan masculino como femenino. (Diloy, 2013)²⁷².*

La musicóloga **Victoria Palma**, pone su grano de arena en este contexto, dentro de un espacio radiofónico retransmitido en *Catalunya Radio* denominado *Femeninas y singulares*. Éste programa es un espacio donde las protagonistas son mujeres que dedicaron una parcela de sus vidas a la música (compositoras, libretistas...tanto nacionales como internacionales). Según Victoria Palma, *Desde los años 70 del pasado s. XX hay muchas ganas de rescatar cosas. Hay, por ejemplo, mucho material que proviene de escrituras hechas en talleres medievales donde también había mujeres. Lo mismo ocurre cuando los cuadros hechos por discípulos de grandes maestros de los que no se sabe el nombre. ¿Quién nos dice que no fueron hechos por mujeres?(...)*. Revista electrónica Asociación de mujeres periodistas (2009 pp. 4-9).

²⁷¹ http://www.rcsmm.eu/download.php?table=sn_repositorio&id=139

²⁷² Diloy, L. (2013). La Musa invisible. Actas de las Jornadas sobre música y mujeres Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 22, 23 y 24 de noviembre de 2013. Recuperado de: http://www.rcsmm.eu/download.php?table=sn_repositorio&id=139

Por otra parte, asociaciones como la **IAWN** (*International Alliance for Women in Music*), ha llevado a cabo una extraordinaria labor proporcionando oportunidades a mujeres (de todas partes del mundo) en el ámbito musical. Su propósito fundamental es mejorar el acceso orquestal. Es decir, que la mujer tengas más oportunidades de poder formar parte de una orquesta.

En este contexto quiero destacar el reciente estudio titulado *La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas* elaborado por el grupo de música de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, dirigida por **Javier Noya y Maria Setuain Belzunegui**. Para la realización de este estudio, entrevistaron a unos dos mil intérpretes musicales. La principal conclusión a la que llegaron de este proyecto fue que la situación actual en el mundo de la interpretación musical, dista mucho de ser homogénea. Aun así, añade el autor, la situación ha mejorado y cambiado con creces en los últimos años, sobre todo gracias a la presencia de intérpretes (femeninas) extranjeras. Después de la observación de los resultados del estudio concluye que *la causa de la discriminación de la mujer no es social, es musical: el conservadurismo del género sinfónico. (...). Todavía tienen connotaciones sexuales. Hasta el siglo XX estaba mal visto que las mujeres tocaran el violoncelo porque se coloca entre las piernas. Los instrumentos grandes (a excepción de los de salón: arpa y piano) son coto de los intérpretes masculinos. (...). Además del tamaño, el timbre importa. Lo grave está asociado a lo masculino y lo agudo a lo femenino. La sección de cuerdas es siempre la más feminizada. Es especial el violín.... En el viento soplan aires diversos: sólo la flauta tiene un 40% de mujeres intérpretes. No es un asunto de capacidad pulmonar afirma Noya. En la percusión, los porcentajes todavía son más sorprendentes, ya que según este estudio, tan sólo un 2% de percusionistas son mujeres*²⁷³. (Noya, 2010 pp. 17-28).

A la hora de elegir quién va a ponerse al frente de una orquesta (tanto si es un hombre como una mujer), pueden existir ciertos prejuicios. Es necesario que quienes

²⁷³ Este estudio puede ampliarse con el manual publicado por **Beatriz Porqueres** *Perspectivas históricas de la situación de las artistas*. Madrid.

seleccionen a la persona adecuada lo hagan de modo crítico²⁷⁴. Basándose en aspectos como la técnica, la cualidad musical, etc. **Fèlix Palomero**²⁷⁵, el que ha sido presidente del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (**INAEM**) entre el 2008 y el 2012, atribuye la persistencia de la discriminación por razón de sexo a la hora de contratar de músicos intérpretes en orquestas a plantillas históricas heredadas, en las cuales el peso masculino es considerable.

La socióloga y musicóloga francesa Ravet, tras la realización de un estudio basado en la observación de una misma orquesta dirigida por un director (Claudio Abbado) y por una directora (Claire Gibault), concluye que cuando una orquesta es dirigida por una mujer, ésta debe hacerse valer y esforzarse mucho más que un hombre para que los músicos acepten su autoridad. Además expone la autora *en general, los modos de desestabilización de las mujeres directoras y las burlas y chistes hacia éstas por parte de músicos (sobretudo hombres), se dan con mayor frecuencia hacia ellas que hacia el sexo masculino*. (Ravet, 2006 pp.128-138)²⁷⁶.

Noya, investigó qué es lo que hacen en otros países a la hora de elegir al candidato/a idóneo para dirigir una orquesta. Observó que en determinados teatros de EEUU, al jurado se le vendan los ojos y consecuentemente éste elije en función a la información que sus oídos le proporcionan (sin saber si es un hombre o una mujer quien está realizando la audición). En un artículo publicado en el periódico *La Vanguardia* con fecha 21 de febrero del 2001 titulado *Ellos llevan la batuta Noya*, en relación al estudio del grupo *Musyca* (de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Computense) que está dirigiendo, expuso que (...) *El estudio propone mejorar la presencia femenina mediante audiciones a ciegas, para que se desconozca*

²⁷⁴ Helgesen. S. (1992). *La ventaja de ser mujer formas femeninas de liderazgo*. Madrid: Granica.

²⁷⁵ http://elpais.com/diario/2011/02/21/sociedad/1298242805_850215.html

²⁷⁶ Ravet, H. (2006). *L'interpretation musicale comme performance: interrogations croisées de musicologie et de sociologie*. Musurgia.

*el sexo del candidato. Eso aumenta en un 50% las probabilidades de contratar a una mujer, afirma Noya basándose en una investigación estadounidense*²⁷⁷.

En la actualidad, todavía se duda acerca de las capacidades que pueda tener una mujer a la hora de dirigir una orquesta. La crítica y la prensa cuestionan con frecuencia temas como la programación y la interpretación, exponiendo que las mujeres tan sólo son capaces de dirigir *música de mujeres* o pequeñas obras y no grandes sinfonías románticas o postrománticas. Se señala también la existencia de una autoridad específicamente femenina. Y lo que es peor todavía, se afirma que las mujeres dirigen de un modo diferente. Otro de los tópicos y comentarios recurrentes en la prensa, es presentar a la mujer directora como algo exótico, como curiosidad y como una excepción²⁷⁸.

Se puede esperar de los músicos, que a priori, tengan una visión positiva o neutral del director/a que los va a dirigir. Desde los primeros compases interpretados en los ensayos, los intérpretes intentan saber si el director/a es competente en su trabajo. Cuando una mujer lleva la batuta, la visión suele ser a priori de sorpresa y de duda. Si partimos de la base que los músicos de hoy día no aceptan fácilmente que una persona autoritaria los dirija de forma autoridad, la situación se complica si dicha dirección es realizada por una mujer²⁷⁹.

Por otra parte, los músicos a menudo temen ser dirigidos por una autoridad forzada. Es decir, que imponga sus ideas sin opción al diálogo. Cuando son dirigidos por una mujer, no presuponen como algo natural que una autoridad femenina va a hacerlo de ese modo. Más bien al contrario, la autoridad femenina, suele verse artificial.²⁸⁰

²⁷⁷ Recuperado de: http://elpais.com/diario/2011/02/21/sociedad/1298242805_850215.html

²⁷⁸ Schweitzer, S. (2010). *Femmes de pouvoir: une histoire de l'égalité professionnelle en Europe*. París : Payot.

²⁷⁹ Schwartz, O. (1993). *L'empirisme irréductible*. París: Nathan.

²⁸⁰ Ravet, H. (2015). *Sociologie des arts*. París: Armand Colin.

Entre los diez directores de orquesta más reconocidos a nivel mundial no se encuentra en la actualidad ninguna mujer²⁸¹. Las escasas veces que ha habido alguna mujer en este ranking, no ha llegado a tener una posición permanente en éstas. Esta situación no es una excepción en nuestro país. Son muchas las mujeres que deciden en España realizar los estudios de composición. En el capítulo dedicado al análisis de las entrevistas que he realizado, puede apreciarse que hay un número importante de mujeres que se dedican a la dirección (bien dedicándose exclusivamente a ello o bien compaginándolo con actividades docentes, conferencias, talleres...).

A continuación me gustaría destacar algunas de éstas mujeres:

- **Isabel López Calzada** (Madrid, 1968). Es la promotora y directora titular de la Orquesta Sinfónica de Madrid (**OSMUM**). Ha intervenido en los inconvenientes actuales con los que se encuentra la mujer de hoy a la hora de acceder al cargo de directora de orquesta. *Exclusivas sí, nunca excluyentes* es el eslogan usado para promocionar la versatilidad y capacidad de interpretación de la OSMUM. Entre las diferentes labores que ha realizado, debemos destacar la de divulgar obras compuestas por mujeres (muchas de las cuales desconocidas por la audiencia).

Algunas de las obras interpretadas en sus conciertos son:

1. Chiche Itzá, poema sinfónico, de **María Teresa Prieto (1896 – 1982)**.
 2. Una mañana de primavera, de **Lili Boulanger (1893 – 1919)**.
 3. Sinfonía Breve, de María Teresa Prieto.
 4. Obertura en Do M, 1830, de Fanny Hensel – Mendelssohn (1805 – 1847).
- **Silvia Sanz Torre** (Madrid, 1969). Entre sus innumerables éxitos me gustaría destacar en este contexto sus conferencias sobre el mundo de la dirección orquestal y el papel de la mujer en éste. Es además fundadora de la Asociación

²⁸¹ <http://www.classicfm.com/discover/music/great-conductors/sir-simon-rattle/>

Internacional de Mujeres Directoras de Orquesta y ofrece conferencias a cerca de la dirección y el papel que juega la mujer en éste contexto. En 2011 recibe el reconocimiento de la Asamblea legislativa de El Salvador por promover la participación de la mujer en espacios que contribuyen a erradicar desigualdades en el mundo.

- **Maite Aguirre** (Bilbao, 1980), pianista y directora de orquesta española afincada en Londres. Directora y profesora de piano de la Academia de Música y Cañada Blanch de Londres, así como el coro BLP. Dirigió su primera ópera a los 24 años, *La Serva Padrona*, con Alessandro Corbelli en el rol principal. En Agosto de 2014, estuvo al cargo de la dirección musical de la ópera de G. Menotti *The Medium* para el festival londinense Grimeborn, recibiendo igualmente muy buenas críticas de la prensa, como *The Guardian* o *Evening Standard*, entre otros. En la edición del festival en 2015 Maite trabajó como Directora asistente en Grange Park. Anteriormente Maite colaboró con la BBC Symphony Orchestra en el Barbican como directora de coro y actuación retransmitida por la BBC3.
- **Lucía Marín** (Jaén, 1968) es una de las directoras de orquesta más brillantes y con mayor proyección artística de su generación, actualmente ostenta el cargo de directora de la University of Kentucky Philharmonia y directora asistente de la University of Kentucky Symphony Orchestra (UKSO) & Opera Theater. Tiene un amplio repertorio sinfónico y lírico, entre los que destacan títulos como *Las Bodas de Fígaro* y *Don Giovanni* de Mozart, *La Bohème* y *Suor Angelica* de Puccini, *Little Nemo in Slumberland* de Daron Hagen, *Les Misérables* de Schönberg. A lo largo de su carrera ha dirigido las distintas orquestas en España, Italia, Portugal, y Estados Unidos entre las que destacan Ensemble Contemporáneo de Musikene, Orquesta Jóvenes Virtuosos de Moscú, Orquesta de Cámara de Musikene, Orquesta del Conservatorio Superior de Sevilla, Orquesta Sinfónica de Baza, la Orquesta de Cámara del Algarve, Orquesta de Sinfónica de Illinois State University, Sofía Festival Orchestra, Salzburg Chamber Soloist, Banda Municipal de Jaen, Central Kentucky Youth Orchestra, University of Kentucky Philharmonia,

UKSO, y ha sido como directora asistente de la Northwest Indiana Symphony Orchestra y New Philharmonic Symphony Orchestra (EEUU).

- **Beatriz González** (Cádiz, 1985), ingresa en la Orquesta Joven de Andalucía en 2003, donde ha recibido clase de prestigiosos violonchelistas como Álvaro Fernández, Gretchen Talbot, Mick Stirling e Israel Martínez, entre otros, y donde ha sido dirigida por Michael Thomas, Gloria Isabel Ramos, Enrique Mazzola, José Luis Témez, Daniel Barenboim y Pablo González, de quien, además, ha recibido consejos de dirección. Habitualmente forma dúo con su padre, el pianista Alberto González Calderón, con el que abarca un amplio repertorio de música de cámara. En 2007 funda la Orquesta de Cámara de Mujeres Almaclara, estrenada en marzo de 2008, cuya dirección ejecutiva y artística ocupa desde su fundación.
- **Inma Shara** (Amurrio, 1972), una de nuestras directoras de orquesta más universales y con mayor trayectoria internacional. Fue en 1993 cuando asumió por primera vez la dirección de una orquesta (en un marco profesional). Ha dirigido innumerables filarmónicas como la de Israel (en 2008), la orquesta de Parma (también en 2008), la Orquesta Sinfónica Checa (en 2010), etc. Ha colaborado también con diversos conciertos cuyo destino era benéfico, como por ejemplo los conciertos homenaje a las víctimas del terrorismo. El pasado 2008 dirigió con éxito en el Vaticano ante el Papa Benedicto XVI con motivo de la celebración del 60 Aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

En resumen, podemos concluir este apartado afirmando que la orquesta no es un instrumento inanimado sino más bien al contrario. Si la relación que se establece entre orquesta y director/a no es siempre la misma, se debe a que la naturaleza de la relación que se establece entre ellos es una construcción, y en ésta, ambas partes ayudan a crear. A medida que los objetivos de la mujer en la sociedad se han ido desarrollando, las percepciones de lo que son capaces de hacer por la sociedad, han ido cambiando.

- En las programaciones de los últimos años de los tres principales auditorios de la ciudad de Barcelona: L'Auditori, el Palau de la Música Catalana y el Gran Teatro del Liceu (ver material anexo) la presencia de mujeres a las que se les ha programado alguna obra es muy escasa. Algunas de las obras programadas compuestas por mujeres en el Palau de la música de Barcelona a destacar son: *Colors d'arborescència* de Núria Giménez Comas, programada dentro de los conciertos de Jóvenes Compositores en 2011; *Nana del Sillón Cansado*, compuesta y dirigida por Beatriz Corona en 2003; *Collarets de llum*, pieza coral compuesta por Elisenda Carrasco, 2004; la pieza *Balancen per a orquestra* de Isabel Mundry (1963) interpretada en 2008...

En el caso de la dirección, sí encontramos más conciertos programados. No obstante, se trata fundamentalmente de dirección coral (género considerado como menor frente a la dirección de una gran orquesta, puesto ocupado mayormente por el sexo masculino). A continuación mencionaré alguna de las directoras que estuvieron presentes en la programación de dos de los auditorios que he mencionado.

- **Palau de la Música Catalana**

1. Beatriz Corona *Nana del Sillón Cansado*. Concert socis. Año 2003.
2. Ludmila Litsora (dirección coral). Concert extraordinari obres de A. Borodín/Carl Orff. 2003.
3. Elisenda Carrasco. (dirección coral). Cor Infantil de l'Orfeó Català. Año 2003.
4. Antònia Vilàs. *Mare, vull ser pescador; La cançó del Mestral; Gavina de Nit. Havaneres* al Palau. Año 2004.
5. Rosa M. Ribera. (dirección coral). Cor Veus Mixtes. Año 2005.
6. Buia Reixach. (direcció coral). Concert de Noies de l'Orfeó català. (temporada 2007/2008).

- **Auditori de Barcelona**

1. Virginia Martínez (dirección orquestal) con la OBC. Concierto de Reyes. Año 2007.
2. Stamatia Karampini (dirección orquestal con la OBC. Año 2007.
3. Virginia Martínez (dirección orquestal) con la OBC. La música del cinema Fantàstic. Año 2007.
4. Anne – Sophie Mutter (dirección orquestal). Temporada 2007 /2008.
5. Rachel Worby (direcció orquestal) Música de pel.lícules. Temporada 2008/2009.
6. Marta Carretón (direcció cobla) Segón cicle de Música per la Cobla. Temporada 2009/2010.
7. Elisenda Carrasco (direcció coral). Cor femení Voxalba de Barcelona. Temporada 2010/2011.
8. Júlia Sesé (direcció coral). Música per a cor de veus femenines. Temporada 2011/2012.

6. MUJERES COMPOSITORAS

Antes de explicar la situación de la mujer compositora en la actualidad, me gustaría explicar qué entendemos por música contemporánea y las características del público receptor de dichas composiciones.

6.1. Público y música contemporánea

El término música contemporánea, suele asociarse a las corrientes de Vanguardia de inicios del siglo XX. En las primeras décadas del pasado siglo XX, los compositores inician una exploración de nuevos dominios sonoros, huyendo de los estilos musicales que recuperaban valores del pasado²⁸². A la hora de componer, podía utilizarse cualquier sonido. De este modo, se dio una mayor libertad en el modo en que estos sonidos podían estructurarse. Los principios convencionales sobre los que se había construido la música son modificados, o incluso descartados. El compositor vanguardista, busca la libertad en la creación musical. En palabras del músico John Cage (1992), *el siglo XX fue una época de muchas corrientes, un delta. Nunca existió una vanguardia unificada. Es un paisaje en cambio permanente.* (Ross, 2009 pp.427)²⁸³.

Aunque la irrupción de música contemporánea en la educación tuvo lugar a mediados de la década de los 60 de la mano de grandes pedagogos como M. Schafer, J. Paynter, F. Delalande...está a menudo olvidada en la enseñanza general. La falta de conexión entre las enseñanzas musicales y la creación contemporánea en el sistema educativo español, dificulta su comprensión, quedando esta actividad relegada a circuitos

²⁸² Hemsy de Gainza, V. (2004). La educación musical en el siglo XX. *Revista musical chilena*, 201, 74-81.

²⁸³ Ross, A. (2009). *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música* Barcelona: Seix Barral.

culturales minoritarios, frecuentados, casi exclusivamente, por profesionales de la música y personas de su entorno. (Téllez, 1999)²⁸⁴.

En la música contemporánea, se establece una separación entre los intérpretes y el público, debido al respeto que infunden los tan complejos métodos de composición, muy difíciles de comprender por la mayor parte del público que suele ir a conciertos de música culta²⁸⁵. En lo que respecta a la música culta (incluimos aquí las composiciones contemporáneas), el aficionado medio prefiere unas épocas muy precisas y unos cuantos nombres muy concretos: el periodo clásico-romántico y, bastante después, el Barroco, y entre los compositores, los preferidos son Haydn, Mozart, Schubert y Beethoven entre los clásicos y Bach, Vivaldi, Haendel o Albinoni entre los barrocos. Y las nuevas tendencias son las menos preferidas por los oyentes. (Iges, 1996)²⁸⁶.

En España, años después de la dictadora, cuando los compositores presentaron sus nuevas obras, se produjo todo un escándalo ya que, el público estaba acostumbrados a obras folclórico-neoclásica. Ni siquiera el público mejor intencionado estaba preparado para las nuevas tendencias. Incluso en la actualidad, la música contemporánea tiene una escasa presencia tanto en las diferentes manifestaciones artísticas y culturales como en la educación. La composición en estos últimos años ha adoptado numerosos estilos pero ninguno parece tener la supremacía. El público, consume casi exclusivamente música popular y en menor medida música culta. Además, la mayor parte de música culta que se programa en nuestros auditorios y teatros, es música tonal²⁸⁷. (Delalande, 2008).

²⁸⁴ Téllez, E. (1999). *La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica*. Madrid: Efonía.

²⁸⁵ Martínez, R. M., Pardo, V. P., Riego, M. P., Sánchez, M. D., Sánchez, F. J., & Tirado, M. A. (2004). ¿Y por qué no música contemporánea en la escuela? *Eufonía. Didáctica de la música*, 30, 103-110.

²⁸⁶ Iges, J. (1996). *Cultivated or serious music: Guidelines and Performance Routines*. Madrid: Eufonía.

²⁸⁷ Denominamos **música tonal**, al Sistema musical basado en las escalas diatónicas mayores y menores, que consisten básicamente en la ordenación de los elementos melódicos y armónicos alrededor de un eje llamado tónica, y con unas características melódico-armónicas

Varios investigadores están intentando llegar a la raíz del problema que se establece entre la música contemporánea y la recepción del público. De este modo, autores como **Muñoz** (2003), han realizado una investigación en Madrid para conocer la comprensión musical del alumnado de primaria ante las estéticas del siglo XX. Se preguntó si estamos educando a los estudiantes en la realidad de su tiempo. Basándose en su investigación, llegó a la conclusión de que la mayoría de los procesos de enseñanza musical siguen basándose en el lenguaje del pasado sin tener en cuenta las creaciones musicales más próximas. Los resultados mostraron que los niños más pequeños, tenían una mayor aceptación de los modelos de vanguardia y se mostraron más receptivos, mientras que en los mayores había una inclinación hacia un mayor rechazo de los modelos contemporáneos²⁸⁸.

Por otra parte, Muñoz sostiene que esta situación *se debe: por una parte al rechazo social hacia la música de Vanguardia y por otra, al proceso educativo en el que se han formado actuales profesores de música*²⁸⁹. (Muñoz, 2003 pp. 11).

La gran difusión de la música hoy en día, además de la valoración de los conocimientos históricos del siglo XX, ha fomentado el cultivo de la música histórica, ya asimilada por la sociedad, frente a la música actual que exige un cierto esfuerzo de escucha porque contiene novedades²⁹⁰. El investigador Marco establece que *la música va así museificándose y se aparta un poco de las otras artes donde museo y actualidad están claramente diferenciados. La música nueva debe coexistir en el mismo medio de difusión (sea orquesta, teatro de ópera o radio) con toda la del pasado...Si Picasso,*

bien definidas. Los pilares básicos de la tonalidad son las escalas diatónicas, desde el punto de vista melódico, y las funciones de tónica, dominante y subdominante desde el punto de vista armónico. Este sistema se desarrolla en la música culta occidental a partir del siglo XVII y, a pesar de que durante el s. XX ha perdido su hegemonía y de que llegó a ser cuestionada su viabilidad, sigue estando en pleno vigor en diversos estilos, sobretodo en la música denominada comercial.

²⁸⁸ Younnis, J. (1993). *A Classroom outsider the Classroom: The Invisible Education of the Audio-Visual Culture*. Madrid: Nogal.

²⁸⁹ Muñoz, E. (2003). Tesis doctoral. *El desarrollo de la comprensión musical del niño de E. Primaria: Las estéticas del s. XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

²⁹⁰ Álvarez A. (1991). Academias, Sociedades musicales y Filarmónicas. *Revista de Musicología* XI, pp. 63-69.

Kandinsky o Mondrian no tenían por qué competir a diario con Velázquez, Rembrandt o Tiziano; en cambio Stravinsky, Bartók o Schoenberg debían hacerlo con Bach, Beethoven o Brahms. Esta anomalía llegó a forzar la creación del concierto de música especializado, del festival de música contemporánea o de sociedades musicales dedicadas a la música de su tiempo. Ello facilitaba ciertas cosas aunque cernía sobre la música contemporánea la sombra del gueto y el problema de no poder crear un repertorio puesto que se trataba de dar un cauce a las nuevas creaciones que naturalmente no se detienen en un momento determinado. El proceso se acentuaría después de 1945 y está lejos de haberse resuelto²⁹¹. (Marco, 1995 pp. 155 – 156).

Hay en realidad un gran desconocimiento (por parte de la sociedad) de la música contemporánea. Esta situación perjudica evidentemente a las nuevas generaciones de compositores(as), deseosos de que algún auditorio le haga encargos o decida programar una de sus obras²⁹².

Debemos tener en cuenta también que la actual situación económica (tanto a nivel europeo como a nivel nacional) no es nada favorecedora. Las constantes restricciones financieras y recortes en la financiación de conciertos, becas y ayudas económicas están dando lugar a la realización de menos conciertos en directo (tanto de agrupaciones de cámara, como operísticas, orquestales...). También debemos tener en cuenta el número de programas de radio, teatros de óperas, orquestas sinfónicas y coros profesionales que antes podían sostenerse económicamente y ahora no pueden hacerlo. El crítico Daniel Verdú (2012), añade al respecto que, *la música culta en España es una actividad subvencionada en la mayoría de casos y en época de crisis, si hay que recortar, dice el manual del político, conviene hacerlo en aquellas actividades que la gente asocie al lujo y a las élites....Así que, sin ayudas, muchos festivales o ciclos de música desfallecen...Los festivales, que durante años han puesto en el mapa a pequeños municipios españoles, sufren ahora más que nadie. Sus ingresos dependen principalmente de patrocinios y aportaciones de administraciones*

²⁹¹ Marco, T. (1995). Historia general de la música, Vol. IV. El siglo XX. Madrid: Istmo.

²⁹² Hemsy de Gainza, V. (1995). Didáctica de la música contemporánea en el aula. *Música y Educación*, 24, 17-24.

*públicas (diputaciones, ayuntamientos y comunidades autónomas)...Tampoco hay dinero en las arcas públicas para convocar audiciones y renovar plazas en las orquestas que quedan vacantes o para sustituir a directores salientes. En el otro lado de la trinchera, los agentes y promotores se quejan a diario del dinero que les deben las administraciones. En algunos casos, el retraso acumulado es de dos años*²⁹³.

²⁹³ Verdu, D. (2012). Una Sinfonía de records *in rescendo*. *El país*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/13/actualidad/1331653621_301191.html

6.2. Las mujeres en la creación musical

La historia de la música ha mantenido al margen a un gran número de mujeres que se han dedicado a la música. Este vacío cultural que ha ido pasándose de generación en generación ha perjudicado enormemente al sexo femenino. El peso de la cultura, tan importante en muchas de nuestras decisiones vitales, ha condicionado a la mujer en ciertas ocasiones. Así, son escasas las compositoras que se incluyen en los manuales de música de nuestros centros educativos y en las programaciones de los principales teatros.

A pesar de haber mujeres creadoras desde hace siglos, realizaban tal actividad en la privacidad, en sus casas, y sin llegar a publicar sus obras ni exponerlas al público (o en caso de que llegaran a publicarse o ponerse en escena lo hicieron bajo pseudónimo, y por lo tanto, quedando siempre ellas en la sombra). Aparecer en la escena pública era cosa de hombres, los cuales no tenían ningún tipo de prejuicio ni inconveniente de mostrar al público qué sabían hacer o cómo hacían *hablar* a los instrumentos (en el caso de los intérpretes)²⁹⁴.

Como expone Max Weber²⁹⁵ *en la cultura occidental, el predominio de lo masculino es un hecho social inseparable del primado absoluto de la racionalidad, llevado a todos los órdenes de la vida, incluida la música.* (Churnside, 2007).

En cuanto a la presencia femenina en la esfera pública (en la práctica musical), ya hemos comentado que se la dejó en un segundo plano hasta bien entrado el siglo XX. Esto, se debe en gran parte al vínculo que se ha establecido entre las mujeres y el ámbito doméstico y privado. Existe un gran número de publicaciones que hablan de esta temática. Me gustaría destacar dos. Por una parte, Lewis (1990) afirma que las

²⁹⁴ Cook, D. (1959). *The language of music*. Oxford: Oxford University Press.

²⁹⁵ Churnside, R. (2007). *Espacio y tiempo en ciencia social*. Madrid: EUNED.

Para continuar esta reflexión sobre el dominio patriarcal es muy interesante leer en la Dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer, el capítulo titulado: Odiseo, o Mito e Ilustración.

mujeres han sido oprimidas gran parte de nuestra historia de la música *This has been the pattern of female-musician repression. When total exclusion of women is impossible, a separate sphere of creation is established and then systematically devalued. Only when devaluation occurs in social arenas that make use of music are female musicians offered a place in them.* (Lewis, 1990 pp. 57).

Por otra parte, la musicóloga **Lucy Green**, en su obra *Música, género y educación* (1997) intenta mostrarnos que tanto las prácticas musicales de las mujeres como los significados musicales marcados por el género se han perpetuado a lo largo de la historia en relación al concepto de patriarcado musical y la teoría de la construcción social del significado musical. *Tras la música, hay un hombre; el perfil cerebral de la composición sigue llevando una abrumadora cantidad de connotaciones masculinas.* (Green, 1997 pp. 54).

Que el número de mujeres compositoras sea reducido, se debe en gran parte a la **falta de referentes femeninas**. Al no hacerse pública la mayor parte de la obra de estas mujeres, ni considerarse un hecho normal que ellas subieran al escenario, o presentaran sus obras en teatros y salas de conciertos, dio lugar a que esta situación marginal continuara perpetuándose. Al no reconocerse el maravilloso trabajo de estas mujeres, sus obras no llegaron a formar parte del canon de obras clásicas que todavía en la actualidad continua programándose en nuestras salas de conciertos temporada tras temporada. Me refiero al conjunto de obras de compositores clásicos que cualquier persona (aunque no posea grandes conocimientos musicales) reconoce: Mozart, Beethoven, J.S. Bach, Schubert, Brahms, Haydn, Wagner, Chopin, Vivaldi...entre otros.

Cureses, en el prólogo que escribe en el libro de Pilar Bayona añade *que la presencia de mujeres compositoras en la vida musical española ha estado y aún está hoy en una fase de estabilización. Las dificultades siguen existiendo, no solamente en la música sino en las artes en general, y de ahí la necesidad de seguir demandando espacios que*

*dediquen la atención necesaria a las creaciones realizadas por mujeres.*²⁹⁶ (Bayona, 2009).

Imitar es una de las formas de aprendizaje más elementales que poseemos los seres humanos. Pero para poder imitar, son necesarios modelos y referentes. Es imprescindible, por tanto, que nuestra sociedad tenga modelos tanto femeninos como masculinos de referencia a quienes poder imitar, admirar y en definitiva de quien poder aprender²⁹⁷.

En relación a la falta de referentes femeninos, la compositora catalana Anna Bofill añadió en un artículo del periódico La Vanguardia: *Cuando comencé a componer en 1971 pensaba que yo era la única mujer de este país, porque no me habían enseñado ningún nombre de mujer, ninguno. Hoy el cambio es brutal...*; En mis tiempos se consideraba que la mujer no era creativa y además era absurdo que se dedicase a algo que no daba para vivir, tenía que ser una actividad añadida. Yo empecé cuando ya estaba fuera de la casa paterna y lo combiné con el trabajo *doméstico*. (...). (Bofill, 2011)²⁹⁸.

Aquellas mujeres que desarrollan su carrera en el ámbito artístico, como he comentado, tuvieron una carencia de referentes femeninos. Aunque el sexo masculino ha asimilado progresivamente el hecho de compartir las tareas del hogar durante el último cuarto de siglo, la mujer continúa asumiendo la carga principal. Además, las mujeres que forman una familia tienen más restricciones en viajar y reubicarse que los hombres en una situación similar. La sociedad todavía no ve con buenos ojos el hecho que una mujer por cuestiones de trabajo tenga que ausentarse unos días, semanas o meses mientras que esta situación sí es aceptada y/o asimilada (al menos de mejor

²⁹⁶ Bayona P. (2009). *Pilar Bayona: 30 miradas*. Madrid: Libros Del Innombrable.

²⁹⁷ Harman, A. (1962). *Man and his Music*. London: Barnie and Jenkins.

²⁹⁸ Chavarría, M. (2011). La ardua lucha de las compositoras contemporáneas en un mundo de hombres. La Vanguardia.

Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110308/54124219884/la-ardua-lucha-de-las-compositoras-contemporaneas-en-un-mundo-de-hombres.html>

modo) cuando lo hace un hombre. La compositora Elisenda Fábregas, expone al respecto: *en países como EEUU existen muchas ayudas a mujeres compositoras. Lo que ocurrirá seguramente es que se casarán y tendrán hijos. Yo no he tenido hijos porque tengo más vocación de artista que de madre.* (Extracto de la entrevista realizada en este trabajo de investigación, 2014)

Patricia Adkins Chiti, presidenta de la Asociación de Mujeres en la Música (fundación que recibe el mismo nombre *Fondazione Adkins Chiti - Donne In Musica*), expuso el pasado 2003 una serie de quejas y/o obstáculos vivenciados por varias compositoras con las que había conversado. Algunos de ellos son:

- *Muchos de los organizadores que se encargan de los compositores promueven sólo a sus propios estudiantes o compositores a los que ofrecen oportunidades de aparecer en los programas de otras partes. Ellos normalmente no consideran los trabajos que representan una estética musical diferente. Las mujeres compositoras soportan la discriminación / la envidia por parte de compositores – hombres que son directores artísticos.*
- *Las mujeres creadoras de música no están aún incluidas en los libros usados por los estudiantes de música, y los cursos sobre las mujeres y la música no forman parte de los currículos de las escuelas y universidades. El programar depende de la adulación y las mujeres no tienden a ello o no pueden arreglárselas para hacerlo.* (Adkins, 2003)²⁹⁹.

Las aportaciones de Patricia Adkins reflejan la realidad en la que se encuentran muchas de nuestras mujeres compositoras. Por lo que respecta el primer punto, es evidente el gran número de hombres que se encargan de la dirección de teatros, auditorios, salas de conciertos...es precisamente en estos lugares donde se representan

²⁹⁹ Chiti, A. (2003). La mujer como compositora. Rol actual. Conferencia de Patricia Adkins Chiti. Presidenta de la Fundación Adkins Chiti Donne in Musica. Recuperado en: <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes12/atkins-chiti.html>

las obras artísticas en las que la música juega un papel indiscutible. Si en dicha programación la mujer es invisible o bien su presencia es prácticamente inexistente, se continúan manteniendo (e incluso acentuando) las diferencias por razón de sexo. Debemos tener presente que durante muchos años la relación entre la mujer y la música ha sido considerada como algo excepcional, mientras que ha sido natural la relación con lo masculino.

Debido a la problemática de la escasa programación de obras compuestas por mujeres, algunos países como Reino Unido han empezado a aplicar una serie de leyes que parece están siendo efectivas. Llegaron a la conclusión de que en los principales teatros del país existía un predominio de representaciones y material escrito por hombres. Con el fin de promover la igualdad de género, una decena de los principales teatros ingleses, ha incluido en sus programas un mayor porcentaje de obras escritas por mujeres³⁰⁰.

Según la musicóloga **Pilar Ramos** *la imposibilidad de establecer una genealogía de compositoras ha resultado asfixiante para mujeres enfrentadas a la tarea de componer. Si nadie recordaba a una compositora brillante no es porque no las hubiera, como está demostrando la historiografía en las últimas décadas, sino justamente, porque no han formado parte del canon.*³⁰¹ (Ramos, 2003 pp.65).

Aquellas mujeres que quieren iniciar los estudios de composición, pueden sentir que son pocos los referentes de mujeres que se dedican a la pedagogía de esta disciplina musical. Así, en el caso de España, son un escaso número las mujeres que se dedican a la docencia de composición. Algunos ejemplos son **Claudia Montero**, quien pertenece al Cuerpo de Catedráticos de Música y Arte Escénica de la Generalitat Valenciana; **Teresa Catalán Sánchez**, compositora y Catedrática de Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. **Elena Mendoza**, es la única mujer que ha obtenido el Premio Nacional de Música (en su caso como compositora).

³⁰⁰ Leeuwen, T. (1999). *Speech, music, sound*. London: McMillan.

³⁰¹ Pilar, R. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.

Fue el pasado 2010 cuando ganó el premio, y en las siguientes convocatorias, de momento, todo han sido hombres los ganadores de este galardón. Este es el ejemplo de una compositora que ha tenido que marchar fuera para ver reconocido su trabajo como compositora, en concreto ha emigrado a Alemania. En relación a la pobre situación económica que está viviendo nuestro país desde los últimos años añade Mendoza: *Hace tan sólo unos pocos años en toda Europa se admiraba la escena musical española, parecía que, por fin, habíamos salido del agujero negro. Ahora estamos dando marcha atrás a toda velocidad. He intentado durante mucho tiempo mantener el optimismo, pero cada vez es más difícil. Parece volver a cobrar vigencia aquélla célebre (y triste) frase acerca de las tres salidas de la música española: por aire, por mar o por tierra*³⁰².

Mercedes Zavala (1963), compositora y ex presidenta de la *Asociación de Mujeres en la Música*, expone que la principal causa de esta discriminación de la mujer en este ámbito se debe a la incapacidad de la sociedad para concebir la mujer como creadora.... Añade también que, cuando ha habido compositoras destacadas, se han calificado de excepcionales a pesar de que en todos los períodos ha habido mujeres dedicadas a la música de demostrada profesionalidad y validez.

Si tenemos en cuenta las mujeres que forman parte de diferentes asociaciones de compositores, podemos observar (tal y como veremos en los datos que más adelante comento) que confirman lo expuesto anteriormente. Es decir, una gran mayoría de hombres forman parte de dichas asociaciones, mientras que las mujeres quedan en un segundo plano y muy pocas son las que ven reconocido y premiado su trabajo. Aun así, las mujeres estamos presentes y no tenemos que menospreciar (sino todo lo contrario) todas las manifestaciones femeninas a la sociedad y la cultura. Sus aportaciones son tan válidas y dignas como las de sus iguales masculinos.

La musicóloga feminista **Marcia Citrón** expone en su obra *Gender and the Musical Canon* que el canon se ha mantenido a través de la enseñanza a través de la estandarización de las prácticas pedagógicas en los Conservatorios, la selección del

³⁰² M. Seco, A. (2014). Entrevista a Elena Mendoza. *La Revista de Música Clásica*.

repertorio culto desde el criterio euro centrista y burgués dónde sólo se realiza la historia de la música de los grupos dominantes, el resto no existe. Así se ordena la Historia de la música cronológicamente y geográficamente seleccionando los principales acontecimientos aislados de acuerdo a la existencia de ciertos compositores considerados genios o productores de obras de arte y así se genera el concepto de estilo que ha dirigido la práctica interpretativa y pedagógica hasta nuestros días. (Citron, 1993 pp. 190-201)

Otro punto a comentar más detalladamente es la inclusión de las mujeres en los libros de texto. En los manuales de música de colegios de educación primaria y secundaria, e incluso de conservatorios profesionales y/o superiores, las referencias que encontramos a mujeres que se han dedicado a la música o bien aquellas que forman parte de nuestro pasado musical son escasas. En la mayoría de los casos, las referencias a compositoras, directoras de orquesta o bien mujeres que de algún modo han realizado una aportación musical a lo largo de la historia de la música son bien pocas. Algún ejemplo de dichas mujeres lo encontramos en los manuales de música que incluyen algún tema de música de la segunda mitad del siglo XX adelante (divas de pop como Madona, Kylie Minogue...o bien cantantes más jóvenes que desarrollan su carrera artística en la actualidad como Rihanna, Jennifer López...). Debemos mencionar el manual de la editorial Santillana realizado por Emilio Fernández (1999) el cual incluye como audición recomendada (en versión CD) el segundo movimiento del Concierto para piano y orquesta en la menor de Clara Schumann. El conjunto de libros de texto que utilizan diariamente los alumnos en las aulas de colegio, institutos, universidades, conservatorios...que no contemplan el tema de la mujer compositora son sin duda alguna un factor que perpetúa el estereotipo de que todos los compositores que ha habido a lo largo de la historia y los que hay en la actualidad son hombres. Además, la mayoría de los libros que podemos encontrar en las estanterías de las bibliotecas o librerías no contemplan este hecho³⁰³.

³⁰³ Díaz, M. (2004). Enseñar música en el siglo XXI. En Andrea Giráldez (coord.). *Didáctica de la música en primaria*, pp. 13-30. Madrid: Síntesis

Es necesario que estos centros de cultura, que contienen tanta información de nuestro pasado y presente, contemplaran la realidad tal y como conocemos en la actualidad, sin omitir información o considerarla poco importante. Es primordial que expliquemos y difundamos nuestra historia tal y como ha sido (o al menos lo que conocemos de ella hasta el presente) para poder visualizar mucho más la aportación de las mujeres a la historia de la música occidental, la cual es para la mayoría desconocida en su totalidad. Pero no debemos detenernos ahí, puesto que la realidad social de las mujeres, ha cambiado más que la representación que se hace de éstas³⁰⁴.

El *canon de obras*³⁰⁵ representadas en los teatros y salas de conciertos, apenas varía en las programaciones de cada temporada. Año tras año se interpretan prácticamente las mismas óperas, sinfonías, conciertos (aunque por diferentes agrupaciones musicales). Esto impide el acceso a nuevos repertorios creados por jóvenes compositores (de ambos sexos). Éste canon de obras, es muy familiar por el público, el cual muchas ocasiones no comprende la música contemporánea, o simplemente prefiere otras obras musicales más conocidas y/o acostumbradas por sus oídos³⁰⁶.

En relación al mencionado canon musical, me gustaría comentar el artículo publicado en el periódico digital *El día*. En concreto la entrevista realizada a **Candelaria Rodríguez**, (2011) la que era en su momento directora del festival de Música de Canarias³⁰⁷. Cuando se le pregunta a cerca de la programación de Música Contemporánea en el Festival, ésta afirma: *estoy trabajando para crear un espacio dedicado a la música contemporánea dentro del festival, pero me es difícil hacerlo con la mitad del presupuesto que éste tenía hace unos años. He tenido que hacerme con las riendas de un festival que, a la hora de planificar, no me ha permitido atender*

³⁰⁴ Serrano, L. *La educación de la mujer de mañana*. Biblioteca Nueva. 2007.

³⁰⁵ El **canon** es la norma que produce la hegemonía político social y que genera categorías binarias de desigualdad: dentro/fuera; masculino/femenino; alta/baja cultura, etc., estableciendo una estructura de dominación, exclusión y marginación sobre lo que no está aceptado como norma. Destruir esta concepción del canon obliga a modificar la estructura y a construir nuevas perspectivas sobre la definición, análisis e interpretación de lo artístico. Nochlin, L. (1971).

³⁰⁶ Citron, M. (2000). *Gender and the Musical Canon*. Illinois: University of Illinois Press.

³⁰⁷ Recuperado de: <http://web.eldia.es/cultura/2011-08-07/4-Si-quiero-llenar-auditorios-puedo-hacerlo-musica-contemporanea.htm>

mis propios deseos de forma inmediata. Quiero, repito, que la música contemporánea tenga su propio espacio, no desmerecerla ni segregarla del festival, sino que tenga lugar en espacios más acordes a la demanda, como son las salas de cámara de nuestros auditorios. Cuando hablaba de conservadurismo me refería no tanto a la elección de los compositores de siempre como de las obras espigadas de sus catálogos. Por ejemplo, si se programa Beethoven, ¿por qué no ofrecer la Gran Fuga o alguna de sus obras religiosas en vez de repetir, una y otra vez, sus sinfonías? O la Missa Solemnis... El hecho es que incluso he tenido peleas porque quiero hacer la Novena, que no se ha programado mucho aquí y que requiere grandes efectivos, coro y solistas...

El panorama en que se encuentra la mujer compositora en la actualidad, no es muy favorecedor. Por lo tanto, no es de extrañar que en las programaciones de conciertos de auditorios, teatros, salas de conciertos...la presencia de obras compuestas y/o dirigidas por mujeres sea escasa o prácticamente nula. Las prácticas de mentalidad inmovilista, no facilitan en absoluto este proceso de inserción de la mujer artista en la sociedad y el mundo laboral. Por ello insisto, que la sociedad no debe obstaculizar el camino, sino avanzar en términos de Igualdad. Es imprescindible y necesario que los mecanismos y políticas culturales que tengan en cuenta la Igualdad de género se lleven a la práctica en su totalidad y se apliquen las medidas de acción positiva que tales leyes propugnan³⁰⁸.

Es necesario que las mujeres tengamos un imaginario que nos refleje y nos de legitimidad a nuestras vivencias, sentimientos y aspiraciones en los diferentes ámbitos. Como afirma la cantautora de pop/rock española Christina Rosenvinge *Una de las causas del desequilibrio es la escasez de figuras femeninas en las que inspirarse*. Ésta fue la encargada de escribir el prólogo del recién libro publicado del periodista musical **Toni Castarnado** *Mujer y Música: 144 discos que avalan esta relación* (2011). Rosenvinge añade en el citado prólogo: *El primer impulso de un chico que se cuelga la guitarra es imitar a su ídolo. Hay abundancia de talento masculino del que*

³⁰⁸ Menger, P. (2009). *Le travail créateur: s'accomplir Dans l'incertitude*. París: Éditions du Seuil.

aprender y la historia se ha contado exhaustivamente desde ese lado, pero el arquetipo cultural no ha diferido mucho del social y a las mujeres les ha tocado un papel que no incluye llevar la voz cantante en ningún sentido.

No obstante, se están llevando a cabo durante los últimos años concursos, premios, ponencias, festivales...donde las nuevas generaciones de compositores (tanto masculinos como femeninos) han podido mostrar al público sus creaciones. A continuación mencionaré algunos de los más destacados en nuestro país:

- **Festival SON**, apoyado por la fundación CajaMadrid. Festival de gran importancia, puesto que su principal objetivo es apoyar a los nuevos/as talentos creativos a nivel musical.
- **Festival COMA** (Festival Internacional de música Contemporánea de la Asociación Madrileña de Compositores). El objetivo de este festival es la divulgación de la obra de compositores que están en activo en la ciudad de Madrid.
- **Festival Internacional de Música Contemporánea ENSEMS**. *ENSEMS propone muchas músicas, muchas fórmulas de belleza, muchas maneras de explicar el mundo, muchos sonidos para componer nuestro mapa sonoro. pero sobre todo quiere trazar un mapa, una cartografía sonora que oriente, indique y sirva de apoyo a aquel que entiende que la creación musical es una manera de explicar y de entender el mundo, el de cada uno...* Expuso en 2004 el director del festival, Joan Cerveró.
- **Festival de Música Contemporánea de Córdoba (FMC)**. Éste está organizado por el ayuntamiento de la ciudad de Córdoba.

Actualmente, el número de obras compuestas por mujeres que se programan en auditorios y salas de concierto, como he comentado, es escaso. A pesar de ello, cabe destacar que además de las citadas acciones de mejora, existen también grupos de

trabajo en algunos conservatorios del país que procuran que las composiciones contemporáneas se integren en las aulas. Por ejemplo debemos destacar el artículo de **Violeta Hemsy de Gainza** publicado en la revista *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical* (1995) o el Artículo de Luisa Muñoz Cortés publicado en la revista *Eufonía: Didáctica de la música La música contemporánea en el aula* (1996).

La compositora **Iris Litchfield** (2013), matemática de profesión, añade al respecto: *Para ganarse la vida como músico profesional es muy difícil (tanto para los hombres como para las mujeres). Hablando a título personal, si no fuera por el hecho de que tengo una segunda profesión con la que ganar dinero, yo sería incapaz de seguir componiendo y produciendo CDs*³⁰⁹.

El compositor aragonés **Antón García Abril**, el cual se ha acercado a la nueva generación de creadores, añade respecto a esta situación: *Desgraciadamente no hay una demanda de la creación musical culta. Los jóvenes van al cine actual, al teatro de ahora, a ver pintores contemporáneos... Pero con la música no sucede así. Los compositores de hoy tienen verdaderos problemas para que se programe su obra. Hay una cerrazón de sensibilidad y de mente respecto a lo nuevo en la música que les perjudica mucho...* (Verdú, 2011. Extracto periódico digital *El País*)³¹⁰.

Debo citar también la opinión del compositor **Hermes Luaces**, quien expone que *la precariedad en el mundo de la música contemporánea es anterior a esta crisis. No es solo una crisis económica, es una crisis cultural, sentencia.* (Luaces, 2011. Extraído del periódico digital *El cultural*)³¹¹. El público actual, prefiere escuchar una y otra vez las obras que forman parte del mencionado canon musical. Obras que son conocidas

³⁰⁹ Schulslaper, Rober. (2013). Meant for Each Other: a Conversation with Iris Litchfield and Tom Salvatori. *The magazine for Serious Record Collectors*. Recuperado de http://www.tomsalvatori.com/press_reviews/

³¹⁰ http://elpais.com/diario/2011/10/26/cultura/1319580006_850215.html

por sus oídos. Como consecuencia, los teatros, auditorios y salas de conciertos más importantes del país, programan continuamente en sus temporadas anuales este conjunto de obras que saben que no les fallarán y les asegurarán la asistencia de un público fiel a este tipo de eventos.

Existe en la opinión pública la idea de que la cultura es hoy en día igualitaria en lo que a género se refiere. Se cree que existe una mayor igualdad entre la juventud que está realizando sus estudios universitarios pero la realidad es completamente diferente. A pesar de ser muchas las mujeres que inician sus estudios a nivel universitario, cuando se trata de estudios superiores (postdoctorado, cátedras...) se observa que van disminuyendo en número. De este modo, quienes ocupan altos cargos en instituciones, universidades son sobretodo hombres. En este contexto me gustaría citar *El Libro blanco de las mujeres en la ciencia* (2011), cuyo prólogo inicia del siguiente modo: *La relación de las mujeres con el mundo de la ciencia y la innovación no ha sido fácil, como tampoco lo ha sido el camino emprendido por tantas mujeres que se han adentrado en entornos dominados por los hombres. Aunque muchos de los obstáculos con los que se encontraron las pioneras en la ciencia y la tecnología están hoy superados, aún queda un largo camino por recorrer y en eso debemos centrarnos. La igualdad efectiva de las mujeres en todos los ámbitos de la vida social, y también en el sistema de ciencia y tecnología, es una cuestión de gran importancia para nuestro país y para nuestra economía. Durante años la sociedad no ha tenido en cuenta esta realidad pero, si realmente queremos avanzar como país, no podemos seguir desaprovechando el 50% del talento disponible. A pesar de que hoy en día las mujeres son mayoría entre el alumnado universitario y terminan sus estudios con expedientes académicos mejores en promedio que los de sus compañeros, ciertas ramas del saber se resisten aún a la participación femenina. Es el caso de las ingenierías y algunas ciencias experimentales donde la presencia de mujeres es inferior al 30%.*

Estudios recientes llevados a cabo por periodistas musicales en Francia e Italia, han puesto de relieve que en la actualidad en Europa, tan sólo viven de sus composiciones (y de los derechos a interpretarse las nuevas creaciones) alrededor de 85 músicos³¹².

³¹² Nathalie, H. *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Gallimard. 2005.

De estos 85, tan sólo contamos con la presencia de dos mujeres: **Kaija Saariaho** y **Sofía Gubaidulina**. Debemos añadir que los números están posiblemente simplificados y basados en los compositores en activo en las principales agrupaciones orquestales y programaciones. También debemos tener en cuenta que algunos compositores/as parecen formar parte de una profesión todavía sin clasificar o difícil de clasificarse. Incluso en algunos países se los califica con la etiqueta de trabajadores/as anómalos³¹³.

- **Kaija Saariaho**, nació el año 1952 y es de origen francés. En su Finlandia natal se inició en la música, formándose en el prestigioso conservatorio Jean Sibelius. A pesar de que sus primeras composiciones musicales no fueron muy innovadoras, será a partir de la década de los 90 del pasado siglo cuando compone piezas con nuevos timbres y música electrónica. Cuando Kaija visitó la ciudad de Barcelona en 2007 con motivo de su obra Orión, un periodista le preguntó *¿cree que al escuchar su música se puede notar que está escrita por una mujer?*, a lo que Kaija respondió: *¿se nota en mi música que soy zurda? El único reto es escribir música interesante*. (J.P.S., 2007. Extracto periódico digital *El País*).

La obra *L'Amour de Loin* de la compositora Saariaho es la primera ópera compuesta por una mujer que se estrenará dentro de la programación 2016-2017 en el Metropolitan (MET) en 100 años. Anteriormente, en 1903 se representó *Der Wald*, obra compuesta por la compositora inglesa Ethen Smyth.

- **Sofía Gubaidulina**, es sobretodo conocida por la religiosidad de sus composiciones musicales. Lo que más caracteriza a esta compositora de origen ruso-tártaro, es la inusual combinación instrumental de sus obras. Posteriormente, en la década de los 80 utilizará la conocida Serie Fibonacci (la encontramos también en obras anteriores de compositores como el húngaro Béla Bartók) con el fin de estructurar sus piezas musicales.

³¹³ Grimely, T. (2014). Will Orchestras be Female in the Future. *BBC Magazine*. Recuperado de <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-25881668>.

Algunas de las compositoras destacadas de nuestra historia (entrevistadas para este proyecto la mayoría) reciente son:

- Nacidas en los años 40: Anna Bofill (1944); Mercè Capdevila (1946).
- Nacidas en los años 50: Teresa Catalán (1951); Consuelo Díez (1957); Zulema de la Cruz (1958);
- Nacidas en las últimas décadas: Carmen Verdú (1962); Mercedes Zavala (1963); Isabel Urrutia (1967); Iluminada Pérez (1972).

A continuación, comentaré con brevedad la biografía de algunas de ellas. Todas, ofrecen una interesante aportación a la vida musical de estas últimas décadas, presentando además un amplio abanico de estéticas en sus obras, las cuales abarcan la práctica totalidad de las distintas tendencias en la creación contemporánea. (Vega, 2005).

- **Marisa Manchado**, nacida en Madrid en 1956. Pianista, pedagoga y compositora. Ha compuesto obras de música electroacústica muy interesantes. Destacan también sus trabajos de musicoterapia. Algunas de sus obras más importantes son: *El Unicornio (1986)*; *Metamorfosis para piano (1989)*; *La mitología en las calles de Madrid (1990)*; *El Cristal de Agua Fría (1994)*. Expone Manchado: *lo que pasa es que en el terreno de la música para una mujer es mucho más difícil darse a conocer. Como profesional la mujer ha comenzado a independizarse cuando empezaron los movimientos feministas.* (Manchado, 2012).
- **Mercedes Zavala**, nace en Madrid en 1963. Implicada en prácticamente todos los ámbitos de la música: composición, investigación, pedagogía, pianista. Una de sus aportaciones más interesantes es su implicación en la recuperación histórica del repertorio de mujeres compositoras. Algunas de sus obras más destacadas son: *Variations, Persistencia y Suite para piano (1989)*; *Mirada, Instantes para una música vital (1991)*; *La sed, Un pájaro en el jardín (2004)*; *Aún nieva, El exilio y la lapa (2007)*.

- **Alicia Díaz de la Fuente**, nacida en Madrid en 1967. Estudió órgano y Composición. Ha recibido varios premios por sus trabajos, siendo algunos de ellos estrenados en ciudades como Nueva York, Pekín, Perpignan, Marsella...
- **Elisenda Fábregas**, compositora nacida en Cataluña con una gran proyección internacional. No será hasta los 33 años cuando se dé cuenta de que su verdadera pasión dentro de la música es la composición. Se inicia pues como compositora entre amigos y acompañando unas clases de danza. Se forma en el Conservatorio de Barcelona y en los Estados Unidos en la Escuela Julliard y obtiene el doctorado en la Columbia Teachers College. Uno de los eventos que destaca de su estancia en Nueva York es el festival *Mostly Women Composers Festival*³¹⁴. Éste se realiza desde 1995. Durante dos días se realizaron master clases, conciertos, fórums, presentaciones de obras. Los dos temas principales en torno a los cuales se centraron los fórums fueron: ¿Por qué no hay compositoras geniales? y ¿Por qué introducir la música de mujeres en los currículums escolares? Ambos puntos crearon una discusión viva entre los compositores y la audiencia. El poster publicitario del evento con el nombre de notables compositoras de siglos pasados y actuales que se mostró al público también creó una gran sorpresa. La participación de los compositores en dicho festival fue beneficioso no sólo para el público asistente sino también para los propios compositores/as. La compositora Jessica Krash que fue también ponente en el fórum expuso: *pasé unos días maravillosos desde el principio hasta el final. Disfruté preparando las charlas a cerca de la historia de la música de las mujeres y la estética de la mujer, y también revisando mi propia educación y desarrollo artístico en términos de género.*

Elisenda, expone que *fue fantástico que ya en la década de los 90 se pusieran estos temas sobre la mesa. Además me sorprendió que tan sólo hubiera un hombre entre tantas mujeres. En este evento me di cuenta del gran número de compositoras que había.* (Entrevista realizada para el presente trabajo de investigación, 2014).

³¹⁴ <http://womencomposersfestivalhartford.com>

En la actualidad, es un porcentaje muy pequeño de hombres y mujeres el que puede dedicarse única y exclusivamente a la composición. Son escasos los países de la Unión Europea que ofrecen buenas oportunidades a sus artistas musicales (tanto hombres como mujeres), garantizando un número de actuaciones de obras nuevas, becas para investigación...³¹⁵ La situación, como he comentado, no es muy diferente en nuestros países vecinos. A modo de ejemplo, en Francia las cifras referentes a las diferentes salas de conciertos de la temporada 2013/14 son las siguientes (según datos de la *Société des auteurs et compositeurs dramatiques*):

- 17 mujeres de los 574 directores
- 42 mujeres solistas (instrumentistas) frente a 271 hombres.
- La programación de obras compuestas por mujeres es tan solo del 10%. Dicha cifra es muy desconcertante cuando aproximadamente el 50% de los estudiantes de composición de conservatorio son mujeres.

En Europa, la mayoría de mujeres compositoras, son primero profesoras de conservatorio (pero no de este campo, sino de otras materias). Son pocas las que tienen la posibilidad de dedicarse única y exclusivamente a la composición. No obstante, (y debido en gran parte a la situación económica en la que nos encontramos), los hombres compositores viven una situación similar. Es decir, tienen que trabajar en otro campo además de realizar sus composiciones³¹⁶.

La compositora británica **Margaret Lucy Wilkins**³¹⁷, insiste en que tan sólo algunas mujeres compositoras tienen publicaciones. Debemos tener en consideración los esfuerzos que ha realizado la compositora por la inclusión de mujeres compositoras en la educación, festivales y programaciones de conciertos.

³¹⁵ Wallis, B. (1984). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ediciones Akal.

³¹⁶ Lippard, L. (1995). *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*. Nueva York: The New Press.

³¹⁷ Wilkins, M. (2006). *Creative Music Composition*. London: Routledge. 2006.

La estudiosa **Carmen Cecilia Piñero** añade al respecto: *no debemos olvidar que la actual creación musical española es una de las más interesantes a nivel internacional, habiéndose incluso hablado de una nueva Edad de Oro de la composición en nuestro país. (...). Y es precisamente en esta nueva Edad de Oro y en general en este contexto de incuestionable mejoría en que, al existir unas mayores ofertas educativas y laborales, la presencia de la mujer es cada vez más numerosa y de mayor peso. Sin embargo, algunos datos nos inquietan ya que siguen denunciando que hay todavía mucho camino por recorrer en pro de una igualdad real de oportunidades entre el hombre y la mujer en ámbito musical....* (Cruz, 2004 pp. 400).

Debemos apreciar la extraordinaria labor llevada a cabo por nuestra compositora española **Consuelo Díez**, quien durante años ha estado a cargo de la programación de música contemporánea para la Organización de Derechos de Interpretación en España (y en festivales realizados en diferentes puntos de la península Ibérica). Durante este tiempo, se ha encargado de programar un número significativo de composiciones realizadas por mujeres.

Me gustaría añadir (en relación a esta escasa representación femenina), la reflexión que hace la doctora **Pilar Ramos** en su artículo *Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música (2010)*. *En relación con la poca visibilidad de las mujeres quisiera llamar la atención sobre la auto presentación de las compositoras. Es quizás una impresión personal, obtenida por una muestra insignificante estadísticamente. Pero si se comparan las notas a los conciertos de música contemporánea, discos o páginas de Internet, salta a la vista que los currículums de las compositoras tienden a ser menos grandilocuentes. Lejos de mi intención está el sugerir que las autoras sean inmunes a la megalomanía. Como señalé al principio, no creo en esencias ni en un único modo de ser mujer u hombre. Sin embargo, pienso que, por razones socioculturales, por razones, justamente, de identidad de género, las compositoras tienden, al menos en la actualidad, a presentarse con menos alharacas que sus colegas varones. (...).* (Ramos, 2010 pp. 7-25).

Debido a que la composición se muestra menos atractiva para las mujeres que para sus iguales masculinos (quizás en gran parte debido a las dificultades que tiene la mujer compositora y directora de orquesta), las últimas décadas se han ido desarrollando una serie de organismos e instituciones (que he ido mencionando) que han brindado un mayor apoyo al sexo femenino³¹⁸. El apoyo de todas estas organizaciones ha sido de gran importancia. Ha hecho posible que muchas mujeres se abrieran camino en el campo de la composición; que se realizaran festivales en los que se interpretaran (e incluso en ocasiones se estrenaran) piezas compuestas por mujeres (tanto de siglos anteriores como obras contemporáneas); que se hayan registrado obras que hasta nuestros días nunca habían llegado al público...etc.

Todo ello, ha facilitado que se lleven a cabo proyectos, conciertos, e incluso fomentar estudios en el extranjero para continuar formándose. Las consecuencias no siempre han sido tan positivas y/o favorecedoras como se esperaba, ya que en algunas ocasiones, determinados cursos, libros y/o interpretaciones llevadas a cabo por mujeres, han estado dirigidas también por mujeres. Esta situación ha estado calificada (en ciertas ocasiones) por algunos críticos como segregacionista y visto desde la perspectiva de un feminista crítico, es a la vez un fracaso y un reto³¹⁹.

³¹⁸ Linker, K. (1983). *Sexualidad y representación*. Andalucía: Junta de Andalucía.

³¹⁹ Lippard, L. (1995). *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*. New York: The New Press.

7. MUJERES E INTERPRETACIÓN

En este capítulo, me he centrado en las mujeres intérpretes. Explicaré cuál ha sido el panorama de las mujeres en este ámbito musical, y la situación con la que se encuentra en la actualidad.

7.1. Intérpretes pioneras

El papel de las mujeres en el ámbito musical ha evolucionado muy lentamente. Ya en la Edad Media, (tal y como he explicado detalladamente en el marco teórico, en el apartado dedicado al desarrollo histórico) fueron apartadas de la música culta puesto que en el oficio religioso estaban excluidas. Más adelante, en el siglo XVII, se incorporaron por primera vez a la ópera, sustituyendo en algunos países a los castrati. En el siglo XVIII surge el papel de la mujer pianista aceptado socialmente. Durante el Romanticismo (siglo XIX), se generaliza el papel de *la pianista* e incluso se acepta socialmente en el ámbito profesional de la interpretación y la docencia (fundamentalmente en el ámbito privado).

La mujer del siglo XX, formará parte de la mayoría de las actividades musicales que se lleven a cabo. Aun así, en ocasiones lo hará en un plano de desigualdad e inferioridad. Como explicaré en este capítulo, las mujeres fueron bien aceptadas en épocas de conflictos bélicos, cuando por extrema necesidad sustituyeron a los hombres³²⁰.

Los avances sociales que han tenido lugar durante los diferentes periodos históricos, han sido responsables de los grandes cambios y transformaciones en la vida, las tradiciones y funciones de los músicos, especialmente de las mujeres³²¹.

³²⁰ Adkins, P. (1995). *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza Editorial.

³²¹ Fuller, M. (2009). *La mujer en el siglo XIX*. Madrid: Letra Capital.

El campo de la interpretación, ha sido más accesible para las mujeres en Occidente que la creación musical (composición)³²². No obstante, la composición, ha sido una actividad muy infravalorada desde el punto de vista teórico y académico ya desde la Antigüedad. Apenas nos han llegado a nuestros días datos de mujeres instrumentistas que desarrollaran su actividad musical durante la Antigüedad. Del mismo modo que la composición, la interpretación era un campo todavía por investigar.

No es que las mujeres no tocaran música, sino que lo hacían en sus propias casas o en el monasterio (como es el caso de la conocida y mencionada Hildegarda de Bingen, abadesa en Bingen). El conocimiento de la vida musical de los conventos, de sus repertorios, métodos de enseñanza y transmisión, conciertos, funciones y valoración económica de la música, etc., va desvelando un mundo hasta ahora desconocido. Fuera de los conventos, las tendencias moralistas de Europa pretendían que las mujeres no desarrollasen una actividad musical, sobre todo en España y Gran Bretaña, intentando establecer una relación entre la actividad musical y el comercio sexual³²³.

De las intérpretes de los siglos XII y XIII debemos destacar a las *trovairitz*, compositoras y poetisas que desarrollaron su arte en las cortes occitanas, supusieron el primer ejemplo en la Historia de la música occidental de mujeres dedicadas a la música profana. Durante el barroco y gran parte de romanticismo, la actividad musical femenina estuvo ligada a géneros considerados menores. De este modo, la práctica instrumental fue llevada a cabo en ámbitos privados (conventos, cortes, y salones nobles y burgueses).

Como ya he comentado, no será hasta las primeras décadas del s. XX, cuando la mujer es partícipe en la mayor parte de las prácticas musicales. En América, durante la Segunda Guerra Mundial, un gran número de hombres tuvieron que abandonar sus empleos. Durante su ausencia, muchas mujeres ocuparon sus cargos musicales en diversas orquestas. Esto, se dio fundamentalmente en las orquestas regionales y locales. Las mujeres que pudieron dedicarse a la música durante dicho periodo, lo

³²² Pellicer, J. (2002). *La mujer y el sexo en la cultura occidental*. Madrid: Topia Editorial.

³²³ Borrell, E. (2016). *El robo del espacio femenino. Espacio público/espacio privado*. Madrid: Autor- Editor.

hicieron de manera temporal³²⁴. Así, cuando los hombres volvieron de la guerra, éstos volvieron a ocupar sus puestos en las orquestas. Sin embargo, algunas mujeres lograron quedarse en algunas plantillas orquestales.

A pesar de no poder continuar ocupando su puesto en orquestas, las mujeres demostraron al mundo que eran capaces de realizar la misma labor que habían estado haciendo sus iguales masculinos. Además, mostraron que eran excelentes intérpretes y capaces de aguantar el estrés y las largas horas de ensayos.

La sociedad poco a poco ha ido cambiando el modo de ver a la mujer intérprete. Desde pensar que ninguna mujer debía formar parte de una orquesta, hasta que la mujer podía estar presente pero no ocupar una posición principal (solista)³²⁵.

Durante la década de los años 20 del pasado siglo XX, aquellas mujeres que tuvieron una formación musical, barajaron otras opciones además de tocar en una orquesta. Esto se debía a que no tenían la opción de formar parte de las principales agrupaciones orquestales³²⁶.

Una de las soluciones por las que optaron las mujeres durante las primeras décadas del siglo XX, fue la creación de agrupaciones orquestales femeninas. La creación de la *Noteworthy*³²⁷ es un claro ejemplo de ello. Se trata de la primera orquesta de la historia formada única y exclusivamente por mujeres. No obstante, a pesar de ser una iniciativa innovadora, estos conjuntos musicales se encontraron con numerosos problemas. Algunos de ellos fueron la falta de mujeres que tocaran instrumentos de viento metal; ser consideradas como una agrupación musical extraña a la que se contrataba como mero entretenimiento, o de un nivel musical inferior.

³²⁴ Fauser, A. (2013). *Sounds of War: Music in the United States during World War II*. Oxford: Oxford University Press.

³²⁵ Spitzer, J. (2012). *American Orchestras in the Nineteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.

³²⁶ Neuman, V. (2004a). Los conciertos didácticos para escolares. *Eufonía: Didáctica de la música*, 32, 17-28.

³²⁷ Patterson, M. (2014). *Women Change the World: Noteworthy Women on Cultivating Your Potential and Achieving Success*. London: BenBella Books.

Este tipo de conjuntos musicales lograron alcanzar una gran popularidad. Llegaron a formarse hasta 300 orquestas femeninas. Y muchas de ellas lograron una gran reputación como la Orquesta de Damas de Viena.

Incluso la Segunda Guerra Mundial facilitó el nacimiento de orquestas femeninas de música jazz³²⁸.

Por otra parte, no debemos olvidar que no todo el mundo estaba de acuerdo con este tipo de agrupaciones musicales ni la participación de mujeres dentro de ellas. La Filarmónica de Munich y la Filarmónica de Viena, fueron reticentes a admitir mujeres instrumentistas. En 1997 se admitió por primera vez a una mujer en la Filarmónica de Viena desde su fundación en 1852. La admitida fue la arpista Anna Lelkes. A pesar de tocar con la orquesta, Anna no constaba (a nivel legal) como una intérprete oficial de la plantilla orquestal. Su nombre nunca fue incluido en el programa. Tampoco fue reconocida públicamente. Algunos de los miembros masculinos de la filarmónica de Viena, poco después de la incorporación de Anna, expresaron su preocupación de que la admisión de las mujeres a las filas bajaría el nivel musical.

El caso de la filarmónica de Viena, ha traspasado fronteras llegando a comentarse en todo el mundo el proceso de selección de los intérpretes de la orquesta y el hecho de no aceptar (hasta hace apenas unos años) a mujeres en su plantilla de músicos³²⁹. A continuación, expondré algunas de las citas procedentes de miembros de la Filarmónica de Viena (bien del secretario, de músicos...).

Muchos músicos, aunque no lo admitan, en secreto creen que hay una diferencia en el sonido producido por un hombre y una mujer. Conozco tres directores que dicen esto... Sé que muchos de los hombres suenan como mujeres. Pero no con nosotros, que conste... Esto es algo que hemos denominado nuestro estilo personal. Y lo es, si se quiere caracterizarlo, masculino. Wolfgang Schuster, el secretario de prensa de la VPO (1997).

³²⁸ Willener, A. (1997). *Les instrumentistes d'orchestres symphoniques*. París: L'Harmattan.

³²⁹ VVAA. (1993). *Cross-National Study of Symphony Orchestras*. Cambridge: Harvard University.

Tres mujeres ya son demasiadas. En el momento en que tengamos un 20 por ciento de mujeres, se estropeará la orquesta. Hemos cometido un grave error. Miembro de VPO en la revista austríaca *Profil* 24 de febrero de 2003.

A finales del s. XIX, algunos conservatorios como el *Royal College of Music* de Londres y el *Boston Conservatory of Music* empezaron a aceptar a mujeres en sus programas de estudio. Esto fue un gran logro y avance para la mujer, y un gran impulso para que ésta pudiera aparecer en la esfera pública³³⁰.

El hecho de que entre finales del s. XIX hasta los años 30 del s. XX tanto en Europa como en los Estados Unidos hubiera la posibilidad de poder tocar en orquestas y se programara muchos conciertos, supuso un gran salto para mujer intérprete. Debido al progresivo incremento de mujeres que realizan sus estudios como intérpretes en el conservatorio, (de cualquier tipo de instrumento) la situación comenzará a cambiar³³¹. Esta situación, creará más presión a las orquestas, para que la mujer pueda llegar a formar parte de ésta.

Los años 40 del s. XX será la edad de oro para las intérpretes de bandas y orquestas, quienes se ven paulatinamente más aceptadas por la sociedad. Un gran número de hombres deciden dedicarse a profesiones más lucrativas (del sector técnico o de negocios). Esto, hizo que la competencia se redujera. La segregación ocupacional (ejemplificado en la formación de conjuntos instrumentales formados exclusivamente por mujeres) fue producto del conflicto entre la oferta y la demanda. Todos los grupos formados por mujeres, fenómeno que empezó a desarrollarse en la década de 1890, fueron un componente de la vida musical entre 1925 y 1945. En 1945, la mayor parte de las orquestas más destacadas (según la clasificación del ASOL), incluidas las de

³³⁰Greenberg, G. (1981). *Where Are the Symphony Women? Why a Minority?* Michigan: Western Michigan University.

³³¹Barrios, O. (2010). *La mujer en las artes visuales y escénicas*. Madrid: Instituto de la Mujer.

Boston y Chicago, habían contratado ya a sus primeras mujeres intérpretes. El porcentaje de mujeres aumentó de dos a ocho entre 1942 y 1948³³².

Los primeros instrumentos musicales que fueron aceptados para ser tocados por una mujer fueron los de teclado y el arpa³³³. Una de las principales razones fue porque el modo y postura adoptada para tocarlos se consideraba elegante. En 1853, una niña prodigio llamada Camilla Urso³³⁴, demostró al mundo que era una gran violinista a una edad temprana. A partir de este suceso, se abrieron las puertas a aquellas mujeres violinistas que deseaban tocar en público. Además, ello ayudó a que otras mujeres se animaran a estudiar violín y no sólo instrumentos de teclado o arpa.

Posteriormente, se aceptó que las mujeres pudiesen tocar en la sección de cuerdas en formaciones orquestales. Y así, paulatinamente comenzaron a surgir instrumentistas de viento. La flauta fue uno de los primeros instrumentos en ser reconocidos como adecuados para ser tocados por una mujer. De nuevo, el motivo fundamental fue que al tocar la flauta, la apariencia física de la mujer no era desagradable. Sí se consideraba que lo era tocar otros instrumentos de viento como el trombón, puesto que hacía que la cara de la mujer se distorsionara (pómulos rojos e hinchados). Del mismo modo que ocurrió con los instrumentos de cuerda, ninguna mujer tocó un instrumento de viento en una orquesta³³⁵.

Nature never intended the fair sex to become cornetists, trombonists, and players of wind instruments. In the first place they are not strong enough to play them as well as men; they lack the lip and lung power to hold notes which deficiency makes them always play out of tune...Another point against them is that women cannot possibly play brass instruments and look pretty, and why should they spoil their good looks?...
Opinions of Some New York Leaders on Women as Orchestral Players, Musical Standard 21 (Apr. 2 1904).

³³²VVAA (1993). *Cross-National Study of Symphony Orchestras*. Cambridge: Harvard University.

³³³Adenot, P. (2007). *Les musiciens d'orchestre symphonique. De la vocation au desencantement*. Paris: L'Harmattan.

³³⁴Barnard, C. (2014). *Camilla: A Tale of A Violin - Being the Artist Life of Camilla Urso*. London: Create Space Independent Publishing Platform.

³³⁵Carse, A. (2002). *Musical Wind Instruments*. London: Dover Publications.

Otra familia de instrumentos que también se ha asociado a la mujer, son los instrumentos de cuerda frotada (violín, viola, violoncelo y/o contrabajo). Estos, también como los instrumentos de teclado, han sido comúnmente interpretados en ambientes domésticos como acompañando a la voz. Estas prácticas con instrumentos de teclado y de cuerda frotada, añade la autora, se dieron ya en la Edad Media y durante el Renacimiento y se mantendrán hasta el siglo XVIII y XIX³³⁶. En la actualidad, estos instrumentos continúan siendo interpretados en gran parte por mujeres (a pesar de que existe un gran número de hombres que también lo hacen) en detrimento de otros instrumentos (sobre todo los de viento metal)³³⁷.

Algunos estudios, demuestran que determinados instrumentos musicales están masculinizados y otros feminizados. Me gustaría destacar varios de estos estudios, así como las conclusiones a las que han llegado sus investigadores/as.

El primero, es el llevado a cabo por la pedagoga británica **Lucy Green**. Se trata de su estudio *Music, Gender, Education* (1977)³³⁸. En dicho manual, la autora explica cómo algunos instrumentos son interpretados de modo usual por mujeres (siempre dentro de sus hogares, nunca exponiéndose en público). Un claro ejemplo son los instrumentos de teclado como el piano. Su manera de sentarse ante él, la manera recatada de tocar este tipo de instrumentos... A lo largo de muchos años, la mujer ha interpretado instrumentos de teclado para acompañar a un/a cantante. Puesto que el piano (expone Lucy), es un instrumento con el que podemos interpretar invenciones a dos partes, arreglos sinfónicos, (además nos permite interpretar melodías, armonías o contrapunto) etc., ha sido indispensable para el entretenimiento en el hogar. Evidentemente la práctica de tocar el piano y mero entretenimiento para la educación musical de niños en el hogar, no es algo que tan sólo haya hecho la mujer, pero es una afirmación de la feminidad.

³³⁶ Gillett, P. (2000). *Musical Women in England 1870-1914. Encroaching on All Man's Privileges*. London: St. Martin's Press.

³³⁷ Rossing, T. (2010). *The Science of String Instruments*. New York: Springer.

³³⁸ Green L. (1977). *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.

En este contexto me gustaría también mencionar la investigación realizada en 2002 por la Universidad de Windsor³³⁹. El estudio consistió en pedir a un conjunto de estudiantes universitarios que aplicaran los términos *masculino* o *femenino* cuando vieran a músicos tocando ciertos instrumentos de la orquesta. En general, los músicos de sexo masculino que tocaron instrumentos tradicionalmente femeninos, fueron juzgados como líderes menos dominantes.

Un estudio publicado en *Psicología de la música* (2000)³⁴⁰ afirmó que, si los estudiantes ven músicos de ambos sexos que tocan un instrumento que está tradicionalmente dominado por hombres o mujeres, estarán más abiertos a la idea de tocar el instrumento en cuestión.

Por otra parte, el timbre instrumental expresa una serie de connotaciones ilustrativas alrededor de una serie de parámetros sensoriales, conceptuales y/o afectivos fundamentalmente debido a su naturaleza sonora.

Citaré a continuación una serie de instrumentos y la connotación que de éste se desprende.

Tabla 6. Instrumentos y connotaciones

Flauta	Intelectualidad, lo sublime, la dulzura, la feminidad, la infancia.
Oboe	Mediterráneo, romanticismo, lo pastoral.
Clarinet	Elegancia, corrección, caballeridad.
Fagot	Simpatía, jocosidad,

³³⁹ Timmers, R, R. Ashley, P. Desain, H. Windsor. (2002). Timing of ornaments in the there from Beethoven's Paisiello variations: Empirical data and a model. *Music Perception* 20: 3-33.

³⁴⁰ <http://pom.sagepub.com/content/28/1/81.refs?patientinformlinks=yes&legid=sppom;28/1/81>

	intrascendencia, masculinidad.
Trompas	Majestuosidad, la caza, lo épico.
Arpa	Feminidad, fantasía, delicadeza, infancia, agua, transparencia.
Trompetas, trombones y tuba:	Marcialidad, belicosidad, lo popular.
Órgano	Religiosidad, fe, piedad, misterio.
Violines	Elegancia, romanticismo, trascendencia.
Violonchelos	Expresividad, romanticismo.
Contrabajos	Oscuro, nebuloso.
Instrumentos electrónicos	Remiten a la modernidad.
Instrumentos étnicos	Señalan contenidos culturales.

Tabla extraída de Lejeune, J. (2013). *A Guide to Musical Instruments (Vol II) 1800-1950*. París: Ricercar.

La musicóloga **Victoria Palma** expuso en la entrevista realizada por la revista digital *Associació de dones periodistes (2009)*: *son instrumentos que, más que por el sonido, se caracterizan por la posición a la hora de tocarlos i porque no requieren una gran fuerza física. Las mujeres tocan, por ejemplo, el arpa, que se toca prácticamente abrazándola. Cuesta ver un hombre arpista. De hecho, durante muchos años la única mujer aceptada en una orquesta era arpista. En contraste, un instrumento tradicionalmente muy poco femenino ha sido el bandoneón, que se toca abriendo y cerrando las piernas. Aun así, la primera mujer que lo tocó fue, hace ya muchos años Paquita Bernardo, quien consiguió vencer las reticencias de sus padres y se convirtió en una pionera y en la mejor bandoneonista del momento. Si nos adentramos en el análisis del alumnado que está estudiando hoy día en las Escuelas Superiores de*

Música observamos que en música moderna, las mujeres ocupan porcentajes muy bajos....³⁴¹.

³⁴¹ Revista Electrónica (2009). *Associació de dones periodistes* n.37 pp. 4-9.

7.2. Intérpretes del siglo XX e inicios del s. XXI

El paso de la mujer intérprete de la esfera privada a la pública significó un avance muy importante. No obstante, la mujer solista, (sobre todo como pianista o violinista), tan sólo podía serlo bajo la dirección de un hombre. Los autores **Tick** (1986, pp.333) y **Ehrlich** (1985, pp. 156) exponen que el principal motivo por el cual se da esta situación es para proteger el trabajo masculino. Así, incluso a inicios del s. XX, en Estados Unidos era legal para la Musical's Union excluir a las mujeres del mundo de la dirección orquestal. Aunque cuando dicha unión se afilió a la American Federation of Labor, la situación cambió.

Será en Inglaterra donde se empezó a romper esta tradición. El prestigioso director de orquesta Henry Wood, incorporó el año 1913 a seis intérpretes de cuerda en su plantilla en la Queen's Hall Orchestra de Londres³⁴². Aun así, las posibilidades que tenía la mujer de poder afirmar su feminidad en este contexto, (teniendo siempre en cuenta los grandes logros conseguidos) no fueron del todo positivas al verse constantemente subordinadas por el sexo masculino.

Centrándonos en la situación de la mujer intérprete en España, debemos tener presente que el s. XX ha estado marcado por la guerra civil. Es importante tener en cuenta esta situación, ya que está íntimamente relacionado con el mundo laboral y el acceso de la mujer a éste. El final de la dictadura de Franco en la década de los 70, favoreció el acceso de la mujer al mercado laboral³⁴³. Esta situación, por tanto, afectó al mayor acceso que tuvo el sexo femenino para formar parte de una orquesta sinfónica.

El porcentaje de mujeres intérpretes en las orquestas sinfónicas españolas en 2010 era del 31,4%. El año 2013 no parece haber cambiado mucho la situación. Hay una tímida mejoría, el 32% de mujeres son intérpretes en las principales orquestas sinfónicas de nuestro país. Del conjunto de la población activa en 2010, (según los datos disponibles

³⁴² Wood, H. (1938). *My Life of Music*. London: Gollancz.

³⁴³ Aller, B. et al. (2009). *Creadoras de música*. Madrid: Instituto de la Mujer.

del INE), la tasa de ocupación femenina es del 41,5%. Por lo tanto, el diferencial entre el mundo sinfónico y la media del mundo laboral es de 10 puntos porcentuales³⁴⁴.

Para comprender los datos estadísticos expuestos, también debemos tener en cuenta que la situación económica que estamos viviendo en la actualidad es precaria. Se han realizado numerosos recortes en educación y en cultura, a lo que debemos sumar el incremento del IVA (España es uno de los países de la eurozona con el IVA cultural más elevado). Todo ello, perjudica no sólo al acceso de la mujer al sector laboral de la interpretación, sino a todo el país en general. La situación en que se encuentran las orquestas españolas (y los músicos que tocan en ella) no es la más óptima. El pasado 23 de septiembre de 2013, orquestas de 16 ciudades españolas realizaron un concierto simultáneo con el objetivo de llamar la atención sobre su precaria situación (reducciones salariales, nóminas pagadas con retraso, músicos que son retirados y no son sustituidos...)³⁴⁵. Según los datos del INE, desde el año 2000 al 2013 se han recortado un 12% de plazas en plantillas orquestales. De este 12% de plazas que se han recortado, es el sexo masculino quien se ha visto ligeramente más perjudicado (13% varones frente al 11% de mujeres).

En el ámbito de la interpretación observamos, que es mayor la presencia masculina en las plantillas orquestales. Así como también la elección de un instrumento en detrimento de otro³⁴⁶. En las plantillas de las orquestas sinfónicas, en pleno siglo XXI, la presencia femenina es notoria en la sección de cuerdas (violines, violas y violoncelos) el violoncelo es una excepción. Este instrumento arrastra una larga tradición puesto que durante siglos estuvo mal visto que una mujer lo tocara, sobre todo por la forma en que debe posicionarse ante éste para hacerlo sonar³⁴⁷. La participación de intérpretes femeninas continúa siendo escasa en la sección de

³⁴⁴Datos procedentes de la BOSE (Base de Orquestas Sinfónicas Españolas). Los datos se enmarcan dentro del proyecto del Grupo MUSYCA sobre el sexismo en la música en España en el que se compara la música clásica, el jazz y el rock.

³⁴⁵http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/23/actualidad/1379951454_123071.html

³⁴⁶ Giráldez, A. (2000). Guía de recursos: Escuchar el siglo XXI. *Eufonía. Didáctica de la música*, 18, 56-61.

³⁴⁷ Applebaum, S. (1985). *Beautiful Music for Two String Instruments, Bk 2: 2 Cellos*. London: Alfred Music.

percusión, y todavía es inferior en la sección de viento metal (trompeta, trombón, tuba...). Los instrumentos de viento metal, todavía en la actualidad (posiblemente por su herencia militar) arrastran una serie de connotaciones masculinas. El caso de la trompa es una excepción, puesto que no tiene una tradición militar y socialmente está más aceptado. Es curioso, que paulatinamente el porcentaje de mujeres intérpretes de trompa en los últimos años haya ascendido (desde el año 2010 al 2015 del 7% al 9%). En la sección de viento madera, el instrumento estrella interpretado por mujeres continua siendo la flauta travesera (aproximadamente la mitad de flautistas en orquestas españolas son mujeres y la otra mitad hombres). Este instrumento parece rozar la paridad. Sin embargo esto ocurre tan sólo con la flauta travesera en la sección de viento madera también debido a los estereotipos que continúan manteniéndose. El modo como se colocan los labios para hacer sonar un clarinete o un fagot se ha considerado muy poco femenino³⁴⁸.

En cuanto a intérpretes solistas la situación es similar. Hay muchos más solistas masculinos que femeninos. La Orquesta Nacional de España (ONE), no contó con una solista concertino hasta el año 2006, ésta fue la violinista donostiarra Ane Matxain. Según datos estadísticos proporcionados por el INE (como he indicado anteriormente), el porcentaje de hombres solistas el año 2010 en la sección de cuerda frotada es del 19% mientras que las mujeres representan un 13%³⁴⁹. En la sección de viento, ya hemos comentado que la flauta travesera es el único instrumento más interpretado por mujeres. El número de mujeres solistas de flauta travesera es mayor respecto al sexo masculino. A excepción del arpa, es el único instrumento donde existe una dominación femenina.

En este sentido, **Carmen Cecilia Piñero** afirma: *en el campo de la interpretación, y a pesar de que a lo largo del siglo XX podemos rastrear numerosas españolas que triunfaron en el mundo de la lírica y, en menor medida, en el instrumental, siguen existiendo estereotipos que predeterminan la elección de un instrumento por razón de*

³⁴⁸ Baines, A. (2012). *Brass Instruments: Their History and Development*. London: Dover Publications.

³⁴⁹ Datos proporcionados por el INE (Instituto Nacional de Estadística). 2013.

género, aunque bien es cierto que, por fortuna, se tiende a una normalización cada vez mayor en este sentido. Sin embargo, es alarmante el caso de la dirección orquestal, ya que existe una clara relación jerárquica de poder entre el director y la orquesta... (Cruz, 2004 pp. 22).

Si analizamos la cuota de participación femenina de España con la de otros países, observaremos que es similar. La principal diferencia que existe, es que ellos, la alcanzaron hace ya 20 años. Así, por ejemplo, el porcentaje de mujeres intérpretes en orquesta sinfónicas a inicios de los 90, era ya del 35% en los EEUU o en Reino Unido. La situación de la mujer intérprete en Alemania, es una excepción si lo comparamos con el panorama europeo (explicado en el punto 7.1.), puesto que todavía en el siglo XXI cuenta con tan sólo un 17% de ocupación femenina en las principales orquestas sinfónicas³⁵⁰.

En lo que respecta el sistema educativo español, debemos comentar que, los estudiantes en conservatorios de música en España en la actualidad (año 2012) son el 40% mujeres³⁵¹. Si en la orquesta, contamos con tan poca presencia femenina, podemos afirmar que hay un desajuste entre la oferta educativa y la demanda en nuestras orquestas. Es importante destacar, que el porcentaje de mujeres que terminan el grado superior (40%) es muy inferior al de las que terminan el grado profesional (también denominado grado medio), un 60%. Por lo tanto, parece que la vía de la profesionalización (que es a lo que da acceso el grado superior), podría ser el motivo por el cual las mujeres músicas se van apartando de estos estudios. Con estos datos estadísticos presentes, uno puede preguntarse si hay realmente menos mujeres en las orquestas porque hay menos tituladas superiores, o porque saben que las probabilidades de entrar en las orquestas son menores por el hecho de ser mujer.

Lo que sí podemos exponer, teniendo presentes estos datos, es que el sistema educativo español en el ámbito musical (desde la formación más básica a estudios de grado superior), es más paritario que el mercado laboral.

³⁵⁰ Datos procedentes de la BOSE (Base de Orquestas Sinfónicas Españolas). Los datos se enmarcan dentro del proyecto del Grupo MUSYCA sobre el sexismo en la música en España en el que se compara la música clásica, el jazz y el rock.

³⁵¹ Datos proporcionados por el INE (Instituto Nacional de Estadística). 2012.

El rango de participación femenina en nuestras orquestas españolas oscila entre el 20 y el 40%. De entre las orquestas sinfónicas más destacadas de nuestro país, conviene analizar el caso de la Sinfónica del Vallés. Esta formación orquestal es la que está más masculinizada de todas (un 20% de ocupación femenina el año 2011)³⁵². Por otra parte, la Sinfónica de Oviedo y la de Santiago de Compostela cuentan con un 40% de ocupación femenina. No obstante, en la Sinfónica de Oviedo, tres de cada cuatro mujeres (el 75%) son extranjeras. Más sorprendente es el caso de la Real Filarmónica de Galicia (la segunda orquesta más feminizada), en la cual de las 22 componentes del sexo femenino, 20 son extranjeras³⁵³.

En nuestro país, la mayor parte de orquestas sinfónicas profesionales se sustentan gracias a fondos públicos. En las últimas décadas se han aplicado nuevas normativas que fomentan la igualdad de género. Los datos estadísticos anteriormente expuestos, muestran que ninguna formación orquestal española roza en la actualidad la paridad entre hombres y mujeres.

Aunque la situación de la mujer en el mundo de la música no ha sido (ni es) favorecedora en muchas circunstancias, merece la pena por otra parte, contar con la trayectoria y experiencia positiva de algunas intérpretes. Un claro ejemplo es la violinista **Anne – Sophie Mutter**, quien afirma que nunca ha tenido un trato diferente por el hecho de ser mujer. Este es, no obstante, un caso excepcional y minoritario, puesto que contamos con numerosos ejemplos de discriminación de género en el mundo artístico, y en concreto en el musical. Mutter, ha llegado a ser una de las violinistas de más prestigio en la actualidad, gracias en gran parte al director de orquesta alemán **Karajan**. Éste es conocido en todo el mundo (además de su talento como director), porque la orquesta que dirige está íntegramente formada por intérpretes masculinos. Mutter, a los 13 años de edad debutó en Salzburgo y a partir de ese momento, colaboró intensamente con Karajan en la grabación de discos y conciertos por todo el mundo. Esta es una situación un tanto extraña, teniendo en cuenta (como ya he dicho) que en la orquesta del director, la presencia femenina es

³⁵² Datos proporcionados por el INE (Instituto Nacional de Estadística). 2011.

³⁵³ Datos proporcionados por el INE (Instituto Nacional de Estadística). 2014.

nula, y precisamente él ha impulsado la carrera musical de ésta violinista. En una entrevista que le hicieron a la intérprete, le preguntaron si pensaba que las mujeres interpretaban la música de un modo diferente a los hombres y ella respondió: *No, no creo, o por lo menos yo no me he encontrado en una situación así. Yo doy conciertos con la Filarmónica de Viena y en cierta forma soy, como solista, quien dice cómo se tienen que tocar los conciertos, y eso ocurre con una orquesta en la que aceptan mujeres. Pero ahí estoy...creo que la música, en última instancia, lo que hace es unir a la gente, no importa ser negro, blanco, amarillo, hombre o mujer. Es un lenguaje universal. (La Vanguardia (2011))³⁵⁴.*

Por otra parte, la experiencia vivida por **Isabel López Calzada**, la cual está en activo en la actualidad, es capaz de sorprender a cualquiera. Isabel López, tiene bajo el brazo cinco titulaciones musicales y un master en dirección empresarial musical. Con este bagaje musical, decidió crear una formación musical protagonizada por mujeres el año 2004. Me estoy refiriendo a la prestigiosa Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid (**OSMUM**). Lo que más sorprende fue el gran número de currículos que recibió. Y no sólo eso, sino que muchas de las mujeres que querían formar parte de esta orquesta eran percusionistas e intérpretes de instrumentos de viento metal. Este hecho muestra que la afirmación que Noya hizo después de su estudio científico, puede matizarse, puesto que hay muchas mujeres que tienen algo que decir y aportar a la música en estos ámbitos.

Este proyecto cultural ha sido elaborado por mujeres cuyos objetivos principales son:

- Promover e indagar en el extensísimo repertorio musical de las compositoras a lo largo de la historia.
- Reunir en una orquesta instrumentistas (gracias al mecenazgo de entidades públicas y privadas).
- Recopilación, investigación y divulgación de la obra de compositoras.
- Actuaciones periódicas de dichas obras musicales.

³⁵⁴<http://www.lavanguardia.com/musica/20111010/54229149100/mutter-la-violinista-perfecta-celebra-35-anos-de-carrera-en-espana.html>

Otro ejemplo de agrupación musical formada por mujeres que me gustaría destacar es la **Orquesta de Cámara de Mujeres Almaclara – Inés Rosales**. Las 19 componentes de esta orquesta, tienen en común (además de ser mujeres) dos cosas: son menores de 30 años y son todas licenciadas en estudios musicales superiores. La orquesta, ha estrenado obras de compositoras españolas como Consuelo Díez o Dolores Serrano, además de obras menos conocidas de destacados compositores como Vivaldi, Mozart, Dvorak, Liszt, Elgar, Britten, Turina...etc.

El día 8 de marzo, día en que se celebra *la mujer trabajadora*, ha pasado a calificarse el día de las mujeres. La asociación cultural creada el año 2000 *Magistralia*, celebra ese mismo día un *Concurso Internacional de creación para mujeres compositoras* (que se celebra desde el 2005). El objetivo principal de este Concurso es el de la promoción musical de las obras artísticas creadas por mujeres.

De los diferentes análisis y estudios que se han realizado en este campo, me gustaría destacar el de **María José Laguna** titulado *La organización del trabajo y la estructura de la empresa, elementos clave de los riesgos laborales en las orquestas sinfónicas* de 2012 editado por la Federación de Servicios a la Ciudadanía de CCOO. Se trata un estudio pionero en nuestro país que tiene como objetivo identificar los factores de riesgo psicológico y emocional que sufren los intérpretes de una Orquesta Sinfónica (independientemente al sexo al que pertenezcan). Su conclusión fue que son las mujeres quienes sufren un mayor riesgo psicológico, puesto que las condiciones a las que acceden al puesto de trabajo son diferentes:

- La mujer intérprete accede a un puesto de trabajo que está tradicionalmente masculinizado.
- Sufren una dominación masculina (mayor presencia de hombres que mujeres en las plantillas orquestales).
- En algunos casos incluso su identidad psicosocial se pone en juego (mujeres que tocan instrumentos adoptando actitudes masculinas para ser más aceptadas por sus compañeros hombres).

- Las mujeres que ocupan puestos de *tutti*, añade el autor, sufren una doble dominación: por una parte están sometidas al director de la orquesta y por otra al solista o jefe de sección, (que en la mayor parte de los casos en ambas situaciones éste es un varón).
- Las mujeres intérpretes solistas por una parte son juzgadas como solistas profesionales y por otra como mujeres que ocupan un puesto que ha sido, por tradición, ocupado durante siglos por el sexo masculino.
- Por último, expone el autor, no hay que olvidar el tema de la conciliación de la vida familiar y laboral. Ser intérprete implica muchas horas de ensayo más las horas que estás sobre el escenario. Y no solo eso, sino los desplazamientos, viajes a nivel nacional y/o internacional (por lo que puede ser que la mujer se ausente un tiempo del hogar familiar), etc.

Algunos autores como **Goldin y C, Rouse** (2000), piensan que el proceso de selección de los/as instrumentistas de una plantilla orquestal debería realizarse a través de la interpretación es éstos/as detrás de una pantalla (audición a ciegas). Éstas afirman que *el uso de la pantalla aumenta en un 50% la probabilidad de que una mujer se adelante en ciertas rondas preliminares y se incrementa en varias veces la probabilidad de que una mujer sea seleccionada como instrumentista en la ronda final. Llegamos a la conclusión de que la adopción de la pantalla y las audiciones a ciegas han servido (y sirven) para ayudar a las mujeres intérpretes a la hora de buscar una posición en una plantilla orquesta*³⁵⁵. (Goldin, 2000 pp. 715 – 741).

El progreso realizado por las mujeres que van integrándose en el ámbito instrumental, está siendo positivo. El sexo femenino ha realizado un gran avance llegando a formar parte de la plantilla instrumental de orquestas mundialmente conocidas y respetadas por su prestigio y nivel musical. Por ejemplo, las composiciones de las orquestas principales de Harvard (la Orquesta de Harvard-Radcliffe, la Sociedad Bach, Mozart y La orquesta de Harvard del área metropolitana de Boston), cuentan en la actualidad

³⁵⁵ Goldin, C., Rouse, C. (2000). Orchestrating Impartiality: The Impact of Blind Auditions on Female Musicians. *American Economic Review*, 90(4): 715-741.

con una distribución de casi el mismo número de hombres que de mujeres³⁵⁶.

La igualdad de género es en este caso, tan sólo es superficial. Si hacemos un análisis más detallado de las cifras de estas orquestas, podremos observar que instrumentos como el contrabajo y la sección de vientos tienden a ser dominado por los hombres. Además, la sección de trompeta y trombón es totalmente masculina. En el caso de instrumentos como la flauta, los músicos son en su mayoría mujeres. En los bajos, oboes, trompetas, trombones, percusión y clarinetes de la Orquesta Sinfónica de Boston, solamente contamos con la presencia masculina.

Mientras que las comunidades de música clásica, (tanto en Harvard como en los países del primer mundo) han avanzado a pasos agigantados desde el mundo totalmente dominado por los hombres, la música todavía tiene un gran recorrido por realizar para que se logre alcanzar una verdadera igualdad de oportunidades. Lo que antes era un campo dominado por los hombres, se *rellena* cada vez más por artistas femeninas, compositoras e intérpretes.

³⁵⁶ Ghaffari, E. (2014). *Tapping the Wisdom Than Surrounds You: Mentorship and Women*. New York: Praeger.

7.3. La Performance

La música popular actual, está influenciada por la música clásica en muchos aspectos. A pesar de mantenerse algunas de sus características (hay un emisor y un receptor en el mensaje musical; la acción se sucede dentro de un contexto que bien puede ser una sala de conciertos, un teatro, auditorio...), me gustaría comentar cómo ha cambiado el modo de presentarse sobre el escenario, es decir, la *performance*³⁵⁷.

En primer lugar vamos a especificar qué es una performance. Este término es de origen inglés y significa actuación, realización, hecho, interpretación o rendimiento.

En la performance, el cuerpo del artista es de suma importancia. La puesta en escena de cualquier concierto (no importa el estilo musical al que pertenezca) es fundamental. Por ello, en un concierto de música (además de aspectos como las características de la sala, la acústica, la iluminación...) la disposición del músico en escena será clave. A través de su cuerpo en movimiento, hará posible que el público forme parte del momento, estableciéndose una compleja situación entre emisor y receptor(es)³⁵⁸.

La performance, ha hecho posible que las mujeres puedan expresarse sin obstáculos. Así pues, son ellas mismas quienes controlan sus propios cuerpos, sus movimientos y se expresan en total libertad en escena³⁵⁹. La performance es también un arte contextual. Es decir, el contexto en el que se lleva a cabo la acción es fundamental. Prácticamente hasta el siglo XX, era impensable la presencia femenina en el escenario.

³⁵⁷ La Enciclopedia Universal 2012 la define como [...] *El arte en el que el trabajo lo constituyen las acciones de un individuo o un grupo, en un lugar determinado y un tiempo concreto. Puede ocurrir en cualquier lugar, iniciarse en cualquier momento y puede tener cualquier duración. [Este] arte lo puede constituir cualquier situación que involucre cuatro elementos básicos: tiempo, espacio, el cuerpo del performer y una relación entre el performer y la audiencia. En este sentido es opuesto a la pintura o la escultura, por ejemplo, en las que el trabajo lo constituye un objeto.*

³⁵⁸ Alcazar, J. (2014). *Performance. Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. Madrid: Siglo XXI Editores.

³⁵⁹ Peñafiel, A. (2001). *Mujer, mentalidad e identidad en la España moderna*. Murcia: Universidad de Murcia.

Cuando así fue, se la menospreció o hizo quedar en un segundo o tercer plano. A nivel interpretativo, aparecen en el escenario sobretodo como cantantes o pianistas (actividades relegadas a su sexo)³⁶⁰.

Si en el siglo XIX era inimaginable una mujer encima del escenario abrazada a su violín e interpretando una pieza, en la actualidad es totalmente normal presenciar esta situación. Así como tampoco nos llama la atención ni nos deja perplejos ver una mujer tocando una batería o una guitarra eléctrica, cosa que sí lo era a inicios del siglo XX. No obstante, todavía hoy son escasas las ocasiones en las que vemos una mujer en el escenario tocando un bajo eléctrico, una tuba, una batería o incluso dirigiendo una orquesta.

Uno de los modos de enfoque sociológico de la interpretación musical es el estudio de los artistas y su profesión. Ello puede llevarse a cabo de acuerdo a las diferentes perspectivas teóricas y empíricas. **Pierre – Michel Menger**³⁶¹ utiliza la teoría económica para especificar el trabajo creativo e identificar el impacto en el análisis sociológico de trabajo e innovación. El autor construye una teoría de la acción artística basada en la incertidumbre: *Es posible construir un modelo para explicar la desproporción entre la brecha de rendimiento y la calidad del subyacente, lo que permite aislar el coeficiente de individualización y la originalidad del trabajo creativo. En la inmersión de la red social y económica (sin anular los datos fundamentales de incertidumbre) los artistas son socios públicos cerca de la calidad de lo que es convincente nuevo, diferente y original.* (Menger, 2009 pp. 44-65).

Menger, pone en duda la profesionalización de los primeros conjuntos de música desde la perspectiva de la sociología económica, centrándose en cómo la innovación estética que constituyen las nuevas formas de interpretación de la obra se han impuesto en el mercado musical.

³⁶⁰ Ramos, D. (1993). *Mujeres e historia: reflexiones sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Málaga: Universidad de Málaga.

³⁶¹ Menger, P. (2009). *Le travail créateur: S'accomplir dans l'incertain*. París : Seuil.

Según **Emmanuele Pedler**³⁶² *la originalidad de la sociología de la recepción reside en la consideración de todos aquellos que le dan sentido a la actividad creativa e interpretativa.* (Pedler, 2005 pp. 24-26). Este planteamiento abarca también la construcción del valor artístico de las obras, especialmente desarrollado en la sociología de la recepción³⁶³ y la mediación.

La dimensión colectiva de la construcción de una interpretación está reflejada por la teoría del mundo del arte de Becker. *El mundo del arte se compone de todas las personas cuyas actividades son necesarias para la producción de obras de arte. Son muchos los actores que dan sentido a la creación música.* (Becker, 2009 pp. 58).

Una buena reflexión sobre la importancia de los mediadores y el papel del oyente se recoge en el manual *Pour une sociologie de l'interprétation musicale* de A. Willener³⁶⁴. A raíz de los ideales del pensador W. Adorno, Willener busca entender cómo se produce una obra a partir del concierto para trompeta de Joseph Haydn. Éste

³⁶² Pedler, E. (2005). *Sociologie de la communication*. París: Armand Colin.

³⁶³ Esta teoría fue desarrollada a partir de los trabajos de Hans Robert Gauss (1921-1997) y Wolfgang Iser (1926), y en torno a esta teoría surgió la llamada *Escuela de Constanza*, por ser en esta universidad alemana donde enseñaban sus primeros maestros y donde se formaron otros importantes representantes de esta corriente metodológica. Supuso un cambio a la hora de valorar la obra de arte, al considerar al lector o receptor como punto de referencia histórica para el estudio de una obra. La historia de la literatura, como la del arte en general, se ha ocupado preferentemente de las obras en sí o de los autores.

Al incidir especialmente en el receptor, no sólo entendido como público que consume un producto, sino, y esto es fundamental, como elemento constitutivo del hecho artístico, la teoría de la recepción abre un nuevo enfoque de la obra artística. Una aplicación sistemática y pormenorizada de la teoría de la recepción al ámbito musical requiere sin duda un detenido estudio que pudiera deparar materia para realizar incluso una tesis doctoral. Intentaremos ahora una aproximación sucinta a dicha aplicación, buscando campos relacionados que puedan afectar analíticamente a la literatura o la pintura con la música, y guiados por la terminología utilizada anteriormente, cuando hablábamos propiamente de la Teoría de la Recepción. De esta forma, conceptos como campos semánticos, relaciones entre emisor y receptor, horizontes de expectativas, fenomenología, etc., nos guiarán para buscar su correspondencia musical, además de otros términos o situaciones puramente musicales, que, junto con los primeros nos permitan vislumbrar un acercamiento a una posible Teoría de la Recepción Musical. La Teoría de la Recepción nos dice que *la función social de la obra artística está en relación con las expectativas que transmite.*

También Jauss nos dice que: *el horizonte de expectativas codificado en la obra es fijo, es parte del sistema de la obra. El horizonte social es, por el contrario, variable, pues es parte del sistema de interpretación del lector histórico en cada caso, en cada época.* Efectivamente son de inmediata aplicación estos conceptos al ámbito musical. Incluso en la obra musical pudiera darse una subdivisión más, ya que podríamos diferenciar entre el horizonte de expectativas del compositor, el horizonte de expectativas de la obra y el horizonte social de la misma.

³⁶⁴ Willener, A. (1990). *Pour une sociologie de l'interprétation musicale*. París: Payot Lausanne.

examina los diversos grados de libertad en la interpretación musical, de la creación y de su recepción. Todo ello partiendo de la observación participante, de entrevistas, resultados y análisis de cuarenta grabaciones del citado concierto...

Willener nos expone un proyecto innovador basado en las diferentes formas que existen de interpretación musical.

El escenario, o el hecho de salir a escena, se constituyen como entorno habitual de las prácticas musicales en los procesos de formación profesional según plantea **Green**³⁶⁵. Aprender cómo actuar, y que acciones son más adecuadas adoptar delante del público (que evidentemente no siempre será el mismo) es parte del proceso de aprendizaje. Mediante dichas prácticas, se desarrollan (consciente o inconscientemente) varios tipos de exhibición que pueden trasladar sesgos de género. Éstas prácticas también, crearán una serie de percepciones en el oyente (público) que luego podrá condicionar situaciones similares que tengan lugar en el futuro. Por lo tanto, es de suma importancia educar la percepción auditiva sin que alguno (o algunos) estereotipos de género estén condicionando significados a partir de la percepción³⁶⁶.

Expone Lucy Green: (...) *la influencia de las practicas musicales marcadas por el género (...) actuando en los significados musicales marcados por el género, la integración de estos significados en nuestras experiencias de la música y nuestras mismas interpretaciones de nosotros mismos, y su traducción, de nuevo, a nuestras prácticas musicales.* (Green, 2001 pp. 241).

Parece evidente que la situación de la mujer intérprete no es nada fácil teniendo en cuenta el contexto en el que se encuentra. La pianista y docente Montserrat Muñoz Ávila declaró las *Jornadas sobre música y mujeres en Madrid (2013): soy profesora, pianista y compositora. Puedo asegurar que, hoy por hoy, una mujer tiene que demostrar sacrificar mucho más que un hombre para dedicarse y conseguir reconocimiento profesional. Tuve que interrumpir mi carrera cuando decidí ser*

³⁶⁵ Green L. (2001) *Música, género y educación*. Morata. 2001.

³⁶⁶ Delalande, F. (2008). Un millón de compositores. En A. Giráldez (Coord), *Percepción y expresión en la cultura musical básica* (pp. 7-17). Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.

madre. El padre de mi hijo no. ¿Elección libre? Aparentemente sí, realmente NO. Parfraseando a la lúcida y sabia Clara Campoamor: sólo hay una cosa que hace un sexo solo: parir. Todo lo demás lo podemos hacer unas y otros por igual.

La pianista Yuja Wang, quien ha ofrecido varios coloquios en la Universidad de Harvard, es un claro ejemplo de artista que intenta hacerse un lugar en el campo musical de la interpretación ofreciendo al público algo diferente. Además del virtuosismo y nivel técnico que posee, Yuja se presenta ante su público vestida de manera provocativa, con entusiasmo y alegría, lejos del carácter distante de todo intérprete de música culta. La pianista explica en la entrevista del periódico digital *El País* (2012) que: *los tipos de personas que tienden a hacer muy bien en este tipo de carrera son las mujeres que tienen lados masculinos y los hombres que tienen lados femeninos. Supongo que ser andrógino es el camino. La gente, dice que es más difícil para las mujeres debido al aspecto físico, a que tenemos las manos pequeñas, y que se necesita una gran cantidad de energía. Pero yo no trabajo, tan sólo juego durante mis conciertos y es genial.*

8. ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

La metodología cualitativa se plantea para descubrir o plantear preguntas que ayuden a reconstruir la realidad tal como la observan los sujetos de un sistema social definido (Sampieri y Cols, 2003).

8.1. Entrevistas exploratorias

Las preguntas que he planteado en las nueve primeras entrevistas exploratorias, podrían organizarse en los siguientes apartados:

- MOTIVACIÓN
- TRATO RECIBIDO
- EL PESO DEL GÉNERO
- AVANCES
- RETOS PENDIENTES

MOTIVACIÓN

Las personas entrevistadas, en general han contestado que el/los motivos por los cuales se sintieron motivadas al iniciarse en el mundo de la música fueron:

- Ambiente musical familiar, el cual hace que la música se integre en su vida como lengua materna.
- Motivación/ganas de aprender música desde la infancia.
- Durante la realización de estudios de ballet clásico.
- Inicio como extraescolar y posterior interés en realizar estudios musicales a nivel profesional.

TRATO RECIBIDO (trato diferente por el hecho de ser mujer)

El trato recibido no ha sido el mismo en todos los casos. Así, mientras algunas mujeres manifiestan no haberse sentido discriminadas por razón de sexo, otras exponen todo lo contrario. Al analizar las entrevistas, he observado que las generaciones más jóvenes son precisamente las que menos se han sentido discriminadas por razones de sexo a lo largo de su carrera musical (tanto durante su etapa como estudiantes como a posteriori). Las personas entrevistadas de 40 años en adelante, han sufrido la mayoría discriminación por razón de sexo, ya durante su etapa de formación en el conservatorio. Les ha sido muy difícil ser aceptadas socialmente y dedicarse a la composición. Además, la falta de referentes femeninos ha sido una constante durante la carrera musical de estas mujeres.

Por lo tanto, si las nuevas generaciones de compositoras se han sentido en menor grado discriminadas por razón de sexo, es un indicativo de que las cosas están cambiando, y que la situación está siendo más favorecedora para la mujer.

Algunas de las respuestas respecto a si han sufrido o no discriminación por razón de sexo han sido:

- *No, al menos que yo sea consciente.* (Entrevistada 2).
- *El mundo de la composición contemporánea es un mundo mayoritariamente masculino, pero yo nunca he tenido un trato diferente por el hecho de ser mujer; al contrario: hoy en día hay muchas iniciativas para fomentar y difundir la música hecha por mujeres.* (Entrevistada 1).
- *No, en absoluto.* (Entrevistada 6).
- *Un rotundo no. Sí que es verdad que a muchos músicos aún les impacta tener una directora, y tal vez dentro de esta faceta, sí que me haya encontrado con que necesito ganarme a los músicos (a algunos) en el primer ensayo.* (Entrevistada 8).
- *Siendo directora de una orquesta de mujeres he tenido que escuchar comentarios y bromas no siempre agradables.* (Entrevistada 7).

-Ser una mujer compositora conlleva sólo dificultades y no ventajas.

(Entrevistada 3).

PESO DEL GÉNERO EN LA PROFESIÓN

Las mujeres compositoras y/o directoras de orquesta, tienen dificultades similares a las mujeres que desarrollan su carrera en otros ámbitos artísticos: la maternidad y la conciliación familiar y la vida laboral.

La mujer tienen que responder a su faceta de madre (y todo el trabajo que conlleva) además del trabajo de compositora, directora, intérprete o pedagoga. A excepción del trabajo docente, (que acostumbra a regirse según un horario preestablecido), el horario laboral de una compositora, directora de orquesta o intérprete es muy variable y a veces incierto (se puede tener la necesidad de componer por la noche. Ciertas temporadas se debe viajar constantemente y pasar largas temporadas fuera de casa).

Cuando se pregunta a las entrevistadas por este punto, ellas responden:

- En algunas sociedades (o en ciertos sectores sociales) hay un estigma hacia la mujer joven que quiere ser madre. (Entrevistada 9).

- Los campos de la composición y dirección orquestal están absolutamente dominados por hombres. (Entrevistada 7).

- Ya en el conservatorio, un profesor me aconsejó que siguiera la carrera de piano y que me olvidara de la composición, ya que tendría dificultades para que me tomaran en serio o me hicieran encargos por el hecho de ser mujer. (...). Luego he comprobado lo difícil que lo tenemos las mujeres porque apenas he coincidido en los conciertos (...). Cuesta que los programadores a la hora de confeccionar los programas de las temporadas incluyan obras de mujeres (...). En un par de ocasiones, unos estrenos muy interesantes, no se llevaron adelante por intereses personales de otros compositores hombres que me pasaron adelante. (Entrevistada 5).

- Las mujeres tenemos que demostrar lo que valemos por duplicado y elegir y renunciar constantemente cosas que muchos hombres ni siquiera se plantean (...) Lo razonable es juzgar o evaluar a las personas por su trabajo, por su eficacia y , en nuestro caso, por su musicalidad y capacidades técnicas. El día en que no importe otra cosa más que esto, creo que habremos llegado a la verdadera igualdad entre hombres y mujeres. (Entrevistada 6).

AVANCES QUE HA EXPERIMENTADO LA MÚSICA PARA LAS MUJERES

A pesar de que las respuestas en este apartado pueden ser variadas, y unas hacer más énfasis en unos avances respecto a otros, en lo que sí están de acuerdo todas ellas, es en que se ha logrado avanzar en cuestiones de género.

- Al haber llegado la mujer a más cargos de poder, esto ayuda a hacer visibles a las mujeres artistas. (Entrevistada 2).

- El reconocimiento a mujeres compositoras (del pasado y que están en activo hoy en día). (Entrevistada 6).

- Se ha conquistado un poco el terreno de la interpretación (sobre todo de instrumentos de viento). (Entrevistada 7).

- La admisión de la mujer en todos los conservatorios (en todos los campos musicales) como estudiante. (Entrevistada 4).

- Que cada vez más estén presentes en escenarios y no sea una rareza ver una mujer dirigiendo. (Entrevistada 3).

RETOS PENDIENTES

Respecto al quinto y último punto a destacar, retos pendientes, también se observa en las respuestas de las entrevistadas, que todas están de acuerdo con el hecho de que todavía quedan muchas cosas en las que avanzar, cosas que cambiar, ámbitos en los que continuar trabajando con el fin de lograr una mayor igualdad de género.

Siendo conscientes de la realidad, las personas entrevistadas realizan las siguientes propuestas para mejorar la situación de la mujer compositora y directora de orquesta:

- Entrevistada 2:

Pienso que vamos por buen camino, pero entiendo que hoy en día a muchos hombres les resulte incómodo que les dirija una mujer; en este sentido falta mucho camino todavía, pero no creo que cambie hasta que no cambie la imagen de lo que es ser una mujer en la sociedad actual.

- Entrevistada 3:

Creo que falta por hacer que en los libros de historia se nombre por igual a las compositoras que a los compositores. También falta por hacer que en los conciertos importantes, el nombre de una compositora no resulte exótico, o no sea el único en un programa de hombres.

-Entrevistada 4:

Creo que la imagen de la mujer que recibimos en los medios está fuera del alcance de la mayoría: Guapas, atractivas, independientes, con carrera, pero con marido e hijos...No creo que debemos ser conformistas, pero los valores también me parecen un poco incongruentes. Parece que tenemos que alcanzar el mismo éxito profesional y económico que los hombres, pero estar soltera y sin familia sigue siendo un estigma. No sé lo suficiente como para dar una solución, pero creo que sería bueno si nos miráramos más hacia el interior y persiguiéramos aquellos valores que nos hacen felices, y no la imagen distorsionada de revistas y anuncios.

- Entrevistada 6:

Creo que la clave principal está en la educación. Sólo una educación en igualdad a todos los niveles, respetando a las personas, sin importar su sexo ni su raza, sino lo que son, lo que defienden, sin que las libertades queden coartadas entre iguales por las costumbres machistas que pesan en nuestra sociedad, puede hacer que la lucha por la igualdad deje de ser machista, para convertirse en un hecho.

- Entrevistada 9:

Pienso que no está todo hecho. Hay que actuar desde el seno de la familia para poder cambiar patrones que aún prevalecen. El sistema en si no es discriminatorio sino, más bien, son las conductas sociales y los patrones que arrastramos desde el siglo XIX donde la mujer, aun teniendo capacidades, no podía salir del entorno familiar y debía ser la responsable del cuidado de la casa y la familia.

- Entrevistada 9:

Hay muchas actuaciones posibles, entre otras el dar más espacio a las obras de compositoras en los programas de los conciertos, en los de las radios, hacer más encargos a mujeres o en proporción a las mujeres compositoras que hay en nuestro país, poner nombres de compositoras en los libros de la enseñanza musical, etc. Dar puestos de trabajo a más mujeres en los centros de gestión musical, poner más mujeres en los jurados de los premios...

8.2. Entrevistas estructuradas

Tal y como he comentado, además de las nueve entrevistas exploratorias (primeras entrevistas realizadas), he realizado 17 entrevistas estructuradas. En éstas, he planteado otro tipo de preguntas a las personas entrevistadas, con el objetivo de obtener más información.

Este segundo guion de entrevistas incluye cuatro apartados generales:

- **Datos personales.**
- **Conocimiento sobre la situación de las mujeres en la música: qué conocen y cómo explican esta situación.**
- **Sobre las (supuestas) diferencias entre los hombres y las mujeres.**
- **Sobre las aportaciones de las mujeres a la música.**

Y las preguntas planteadas han sido las siguientes:

Datos personales:

- ¿Qué estudios has realizado?
- ¿Cuáles son los motivos que te llevaron a estudiar música?
- Dedicación actual a la música: ¿Cuál es tu profesión? ¿Cuál es tu relación con la música? ¿Tienes vinculación con instituciones musicales? (Profesionales o de otro tipo).
- ¿Cuál piensas que ha sido tu mayor logro a nivel musical? ¿Y a nivel personal?
- ¿Qué factores (y/o personas) crees que te influyeron a la hora de dedicarte a éste campo musical?
- ¿Has tenido algún referente femenino a lo largo de tu trayectoria musical?
- ¿Cómo piensas que ven los demás tu trabajo? ¿Cómo te ves a ti mismo/a?
- ¿Ha influido tu vida familiar en tu trabajo? ¿De qué modo? Descríbeme como organizas tu vida diaria para hacer compatible tu dedicación a la música con tu vida familiar y personal.

Con este apartado pretendo conocer la situación personal de cada persona entrevistada. Su nivel de estudios, profesión actual, edad, trayectoria...en resumen, pretendo recoger datos biográficos y experiencias vividas en primera persona, que me faciliten contrastar la hipótesis inicial (y las subhipótesis) y poder extraer unas conclusiones del trabajo de investigación.

Conocimiento sobre la situación de las mujeres en la música: qué conocen y cómo explican esta situación.

- ¿Cómo crees que es la participación de las mujeres en el panorama musical en la actualidad?
- ¿Crees que las mujeres se encuentran en una situación distinta al sexo masculino? ¿En qué aspectos?
- ¿Cuáles crees que son las causas de las diferencias entre sexos en el ámbito artístico/musical?
- ¿Observas alguna diferencia entre tu trabajo y el de un compositor y/o intérprete masculino?
- ¿Consideras necesaria alguna actuación que haga posible que esta situación cambie?
- ¿Conoces algunas acciones que se estén llevando a cabo para mejorar la situación de las mujeres y/o lo que prevé la ley respecto a la igualdad de sexos? En caso afirmativo, ¿Qué opinas al respecto?
- ¿Cuáles ves necesarias y todavía no se llevan a cabo?

Este segundo bloque de preguntas, se centra en la música y el sexo femenino. Por ello, gracias a las preguntas planteadas, podré conocer cómo viven su trabajo día a día, si son conocedoras (o no) de las medidas que se están llevando a cabo desde el gobierno, asociaciones privadas, iniciativas de músicos...

Sobre las (supuestas) diferencias entre los hombres y las mujeres.

- ¿Cuáles son los principales estereotipos masculinos y femeninos que crees que se mantienen hoy en día en la práctica profesional?
- ¿De qué modo se ha avanzado los últimos años en este aspecto?

Este tercer bloque de preguntas, va a permitirme saber si se han sentido discriminadas o no, si creen que persisten (o no) ciertos estereotipos...

Sobre las aportaciones de las mujeres a la música:

- ¿Ves posible que se alcance la igualdad de género en los campos de la composición y dirección orquestal?
- ¿Qué aportaría (a nivel social y musical) una mayor presencia de mujeres en la música?
- ¿Qué crees que han aportado los estudios de género a la música?

El cuarto y último bloque, intenta conocer la opinión de las entrevistadas de un modo más futurista. Es decir, cómo creen que será la situación (en los campos musicales que se están analizando) en un futuro.

Tabla 7. Análisis general de las personas entrevistadas

Entrevistada/o		Entrevista 1	Entrevista 2	Entrevista 3	Entrevista 4	Entrevista 5	Entrevista 6	Entrevista 7	Entrevista 8
Sexo	Sexo	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer
Edad	Edad	47	41	34	32	51	31	52	49
Lugar Estudios	Lugar Estudios	Nueva Zelanda	Oviedo, Bilbao, Vigo	Almansa, Murcia, Madrid, NY	Bilbao, Barcelona, Londres	Barcelona, Reino Unido	Cádiz, Sevilla	Tarragona, Barcelona	EEUU
Nivel de Estudios	Nivel de Estudios	G. S. Composición	G. S. composición e interpretación	G. S. composición e interpretación	G. S. dirección e interpretación	G. S. armonía, composición, orquestación, pedagogía. Licenciada arte. Doctora musicología	G. S. dirección e interpretación	G. S. interpretación	G. S. composición
Situación familiar	Situación familiar	Soltera sin hijos	Soltera sin hijos	Soltera sin hijos	Soltera sin hijos	Soltera con hijos	Sin hijos	Soltera sin hijos	Sin hijos
Sector laboral	Sector laboral	Compositora	Compositora, intérprete y pedagoga	Compositora	Directora de orquesta, intérprete	Compositora, pedagoga	Directora de orquesta, pedagoga	Pedagoga	Compositora
Otros aspectos/información relevante	Otros aspectos/información relevante	No discriminación por razón de sexo durante su formación y vida laboral.	Dificultad compaginar la vida laboral con la familiar.	No discriminación por razón de sexo durante su formación y vida laboral.	No discriminación por razón de sexo durante su formación y vida laboral.	Discriminación por razón de sexo durante su formación y vida laboral.	La clave está en la educación.	Se ha avanzado pero todavía queda camino por recorrer para alcanzar una igualdad de género.	Necesidad de normalizar que haya mujeres compositoras y directoras en activo.

Entrevista 18	Entrevista 17	Entrevista 16	Entrevista 15	Entrevista 14	Entrevista 13	Entrevista 12	Entrevista 11	Entrevista 10	Entrevista 9
Hombre	Hombre	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer
48	52	50	45	35	45	55	35	25	30
Tarragona, Barcelona, París	Navarra, Barcelona, San Sebastián	Jaén, EEUU	Barcelona	Málaga	Madrid	Barcelona, París	Madrid, Inglaterra	Barcelona, Alemania	Tarragona, San Sebastián
G. S. composición y Master composición	G. S. dirección e interpretación. Posgrado interpretación	G. S. dirección	G. S. dirección	G. S. composición	G. S. composición	G. S. composición y pedagogía	G. S. composición e interpretación	G. S. interpretación	G. S. composición y pedagogía
Soltero sin hijos	Sin hijos	Soltera sin hijos	Sin hijos	Casadas con hijos	Sin hijos	Soltera y sin hijos	Soltera y sin hijos	Soltera sin hijos (depende padres)	Soltera sin hijos
Compositor	Director orquesta	Directora orquesta	Directora coral, pedagoga	Compositora y pedagoga	Compositora, intérprete y pedagoga	Directora de orquesta y pedagoga	Compositora y pedagoga	Intérprete	Compositora y pedagoga
Necesidad de normalizar que haya mujeres compositoras y directoras en activo.	Necesidad de normalizar que haya mujeres compositoras y directoras en activo.	Necesidad de normalizar que haya mujeres compositoras y directoras en activo.	Discriminación por razón de sexo durante su formación y vida laboral.	Dificultad compaginar la vida laboral con la familiar.	No discriminación por razón de sexo durante su formación y vida laboral. Es necesario que se programen más obras de	Discriminación por razón de sexo durante su formación y vida laboral.	Discriminación por razón de sexo durante su formación y vida laboral.	No discriminación por razón de sexo durante su formación y vida laboral.	No discriminación por razón de sexo durante su formación y vida laboral.

Entrevista 26	Entrevista 25	Entrevista 24	Entrevista 23	Entrevista 22	Entrevista 21	Entrevista 20	Entrevista 19
Mujer	Hombre	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer	Mujer
57	40	52	37	51	49	23	48
Barcelona	Barcelona, París	Barcelona, NY	Argentina	Buenos Aires	Barcelona	Barcelona	Barcelona
Doctora Arquitectura. Piano y teoría musical	G. S. Composición e interpretación. Master composición	G. S. composición interpretación y pedagogía	G. S. composición, dirección y pedagogía	G. S. composición y pedagogía. Master estética y creatividad	G. S. Composición	G. S. Interpretación	G. S. composición y pedagogía
Soltera sin hijos	Con Hijos	Sin hijos	Casada con hijos	Casada con hijos	Casada con hijos	Sin hijos (depende padres)	Casada con hijos
Compositora y arquitecta	Compositor y pedagogo	Compositora y pedagoga	Compositora	Compositora y pedagoga	Compositora y pedagoga	Instrumentista	Compositora y pedagoga
Necesidad de normalizar que haya mujeres compositoras y directoras en activo.	Dificultad compaginar la vida laboral con la familiar.	Dificultad compaginar la vida laboral con la familiar.	Dificultad compaginar la vida laboral con la familiar.	Dificultad compaginar la vida laboral con la familiar.	Dificultad compaginar la vida laboral con la familiar.	Necesidad de normalizar que haya mujeres compositoras y directoras en activo.	Falta de referentes femeninos durante la etapa formativa y posterior.

G. S.: Grado Superior

Tabla de elaboración propia.

A través del cuestionario, he recogido una información amplia y variada sobre mi objeto de estudio. Tras la recogida de datos (de las entrevistas) procedentes de compositoras y compositores, directoras, docentes e instrumentistas, hemos procedido a su análisis. Se ha realizado un análisis descriptivo mediante una tabla y a posteriori se ha realizado un análisis más detallado de cada uno de los/as entrevistados.

- **Sexo:** he entrevistado a un total de 26 personas pertenecientes a ambos sexos (23 de las entrevistadas son mujeres y 3 son hombres) entre los años 2011 y 2016.
- **Edad:** las edades comprendidas de los/as entrevistadas van desde los 23 a los 57 años. La diferencia de edad entre ellos, me permite observar si hay un cambio (o cambios) importante (y si lo hay identificarlo y explicarlo) entre las diferentes generaciones de mujeres que se dediquen a la composición y/o dirección orquestal. Podemos dividir en diferentes franjas de edad a las personas entrevistadas: de 20-30 años; de 30-40; de 40-50 y más de 50 años. En el gráfico 1, observamos que las personas que comprenden los 20-30 años son el 11,5 de las entrevistadas; de 30 a 40 años son 23% de las entrevistadas. La franja de edad de los 40-50 años corresponde al 34,61 (la mayoría) y por último, las mayores de 50 años, un 30,76%.

Gráfico 1. Personas entrevistadas según grupos de edad (en %)

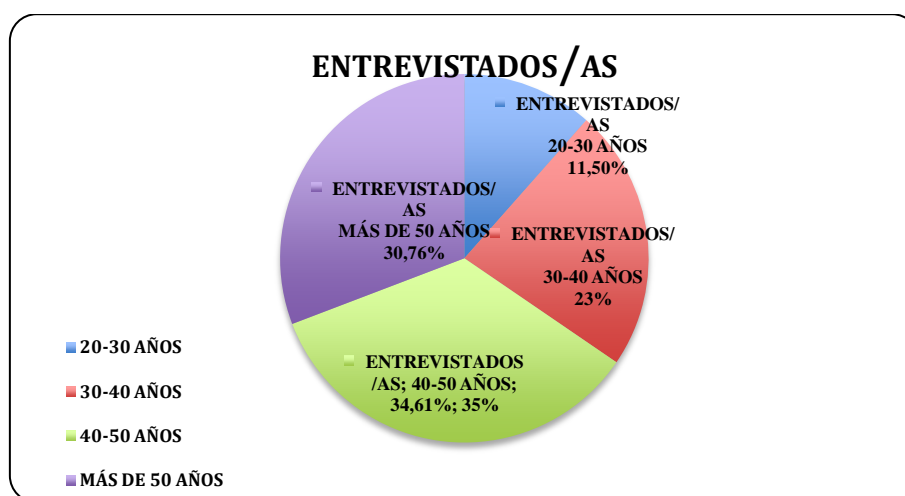


Gráfico de elaboración propia.

Si observamos los datos de la tabla 2, las compositoras/es, directoras, pedagogas e intérpretes entrevistadas, tienen en su mayoría 40 años en adelante.

1. **Lugar de estudios:** Todos ellos/as tienen en común que su profesión gira en torno a la música bien en el ámbito de la composición, dirección orquestal, interpretación o docencia. A excepción de 4 compositoras, el resto de los/las entrevistados son de nacionalidad Española y han realizado sus estudios en conservatorios de Grado Profesional y Superior en ciudades como Oviedo, Bilbao, Murcia, Málaga, San Sebastián y sobretodo Madrid y Barcelona. También hay quienes se han continuado formando en universidades, obteniendo una tesis doctoral (tanto en universidades españolas, como europeas y americanas). En algunos casos, la formación posterior a los grados Medio y Superior, se ha realizado en centros musicales de Nueva York, París y Reino Unido.
2. **Nivel de estudios:** la mayoría de los/las entrevistadas, han realizado estudios de grado superior en los diferentes Conservatorios Superiores de nuestro país. En los mismos, algunos han optado por estudiar más de una especialidad. Si se observa la tabla, varios de los entrevistados han realizado los estudios de grado superior en las ramas de composición y pedagogía o dirección y composición, o interpretación y composición...Posteriormente a estos estudios, algunos han finalizados tesis doctorales o han completado su formación con estudios de Master (bien en España, o bien en otras ciudades Europeas o de los EEUU).
3. **Situación familiar:** la mayor parte de las personas entrevistadas, no están casadas ni tienen hijos. No parece extraño (más bien normal) en el caso de aquellas que podríamos enmarcar en el grupo que comprende los 20-30 años de edad, pero sí las que tienen 40 años en adelante. Las que han decidido casarse, tener hijos, y por lo tanto formar una familia, están de acuerdo en que compaginar el trabajo de compositor/a y/o

director/a que no tiene horarios y que implica muchas horas de dedicación, es muy complicado. Por otra parte, muchas de las entrevistadas, reconocen haberse dedicado a la música por la influencia familiar durante su infancia (el padre o la madre era músico y el ambiente musical en casa era el día a día). En lo que respecta a este punto, exponen algunas de las entrevistadas:

- Durante los años en que mis dos hijos eran pequeños fue un poco complicado llevar las dos facetas adelante. Ahora que se han emancipado puedo trabajar más libre. (Entrevistada 7).

-Soy madre de dos niños pequeños y esposa de un hombre que trabaja mucho. Trato de equilibrar y no siempre es fácil. Mi día puede comenzar poniendo la lavadora, alguna comida en el horno, y notas en el pentagrama. Ayudo a mi hijo con sus tareas, peino a mi hija y respondo mensajes.... Es hacer todo al mismo tiempo. Mi mayor tiempo de concentración es por la noche, cuando todos duermen, entonces relego muchas veces horas de descanso, salidas sociales, etc., en función de estudiar o trabajar. Pero no me arrepiento. Lo disfruto plenamente. (Entrevistada 12).

-Durante el periodo cuando estaba con mis padres, siempre me dejaron hacer pero sin demasiado entusiasmo; después, ningún problema. No tengo hijos y por lo tanto lo tengo más fácil en ese aspecto. (Entrevistada 9).

-No tengo hijos ni tengo un marido instalado en la comodidad del matrimonio o vida en pareja con una mujer que le resuelve muchos aspectos íntimos y personales. Esto hace que este terreno privado y personal no sea un problema para mí. Tengo muchas compañeras que sí responden a esta situación descrita y evidentemente, ni pueden hacer tantas cosas y, si las hacen, lo viven a menudo con un complejo de culpabilidad. (Entrevistada 14).

4. Sector laboral: todas las personas entrevistadas se dedican al mundo de la música. Sobre todo a los campos de la composición, dirección orquestal. En segundo lugar, he entrevistado también a intérpretes y docentes. Algunas, como ya he comentado, compaginan ambas profesiones (compositora y docente; intérprete y docente; directora de orquesta e intérprete...).

5. Otros aspectos: algunas de las personas entrevistadas, han sufrido discriminación de sexo bien durante su etapa como estudiante, bien estando en activo. Otras, afirman no haberse sentido discriminadas por razones de sexo en ningún momento. Un aspecto que se ha comentado en varias de las entrevistas, es la necesidad de normalizar la situación de la mujer compositora y sobretodo directora de orquesta y romper con la tradicional visión que excluía (o se veía como algo *exótico*) a la mujer en este ámbitos.

8.3. Análisis de la información

Una vez extraída la información más relevante de las entrevistas realizadas, citaré en este apartado cuáles observo que son las mayores dificultades y/o obstáculos que se encuentran (y/o han encontrado) las mujeres compositoras, intérpretes y/o directoras de orquesta. He decidido presentarlas agrupadas en diferentes ejes porque de este modo se identifican con mayor rapidez. Además, ello permite recoger las distintas opiniones y vivencias de las entrevistadas.

1. Equilibrio familia/trabajo.

Son varias las/los entrevistadas/os las que comentan la gran dificultad de poder conciliar la vida familiar con la laboral teniendo en cuenta el número de horas que necesitan, la energía, concentración, viajar... En general, he observado que la mayoría de las personas que he entrevistado no tienen hijos ni están casadas. Las que sí lo están y han formado una familia, todas están de acuerdo con lo que acabo de comentar.

- La entrevistada 4 añade al respecto:

La gran dificultad de la mujer del siglo XXI es lograr el equilibrio entre la realización personal y la carrera con la vida familiar. Me da la sensación de que en algunos sectores hay un estigma hacia la mujer joven que quiere ser madre, parece que se es menos mujer... Lograr ese equilibrio es difícil y volviendo a la música en particular, lograr conciliar ambos, es un juego de malabares, de timing.

- El entrevistado 17 expone:

La dedicación a la música puede llegar a ocuparte todo el día (y la noche). Lo más importante es ser consciente de la necesidad de tener tiempo para uno mismo y para sus seres queridos.

2. Falsa creencia sobre la poca ambición por parte del sexo femenino. Parece ser que las mujeres entrevistadas se han decantado por otro tipo de profesiones menos ambiciosas que la dirección de orquesta. Sin embargo, en el campo de la dirección

coral (ámbito considerado menor y el cual cuenta con una mayor tradición femenina) son más las mujeres las que se ponen al frente del conjunto musical.

- La entrevistada 3 añade:

Conozco más hombres que mujeres que se dediquen a la dirección orquestal. Pero estudiantes de dirección de orquesta hay por igual de los dos sexos. El problema, como ocurre en la composición, es que a las mujeres no suele faltar ambición...solemos tener miedo a brillar, miedo a que se reconozca nuestro poder...Por suerte, poco a poco nos vamos atreviendo. En cuanto a la dirección coral, hay más mujeres porque se considera más de andar por casa, ya que hay muchísimos coros amateur. Las mujeres, en general, preferimos dedicarnos a trabajos menos reconocidos, más escondidos, porque tenemos menos ambición que los hombres, menos ansias por mostrar nuestro talento.

3. La poca (a veces escasa) presencia de la mujer en libros de historia de la música. En el capítulo dedicado a la educación, ya comento que son pocos los libros de textos de colegios, institutos, instituciones de educación...en los que se aprecie la labor realizada por compositoras, directoras, intérpretes...En los conservatorios, durante siglos, se ha mantenido un repertorio de obras clásicas, en el cual las obras contemporáneas (o clásicas) compuestas por mujeres, tienen una escasa presencia e inexistente en la mayoría de los casos.

- La entrevistada 11 expone:

Es urgentísimo que el repertorio recuperado se incorpore en los estudios musicales, no solo a los teóricos, sino especialmente a los de instrumento. Hay un montón de piezas y estudios aburridísimo de compositores varones mediocres que se mantienen por inercia. Los principiantes tienen que tener en su repertorio un porcentaje de obras de mujeres, que además han enseñado y han escrito con especial dedicación y sensibilidad. Es la única forma de que aumente el número de mujeres compositoras en el futuro: que tengan modelos en los que mirarse.

4. La tradición. La escasa presencia de obras programadas por compositoras del siglo XX en adelante. El escaso número de mujeres que lleven la batuta y dirijan a una orquesta sinfónica (dejando a un lado las orquestas sinfónicas de más prestigio a nivel mundial, las cuales son todas dirigidas por el sexo masculino), propician que las mujeres de hoy en día, se desarrollen en un ambiente educativo y social muy tradicional y poco aperturista.

- La entrevistada 10 añade:

Continuamos arrastrando la tradición de que a lo largo de la historia solo los hombres tenían acceso a una educación musical o educación en general. Las mujeres quedaban relegadas al papel de madres o amas de casa...no se valoraba su capacidad o talento y por lo tanto no se le daba opción a poderlo mostrar.

5. La poca (a veces escasa) presencia de la mujer en los programas de conciertos.

En nuestro país, la programación de obras en los principales auditorios y salas de conciertos continúa siendo prácticamente la misma que hace 30 años (o incluso más). No sólo es difícil encontrar obras programadas de mujeres de otros periodos, sino también la de aquellas mujeres que están en activo.

- La entrevistada 5 añade al respecto:

En un par de ocasiones, unos estrenos muy interesantes (una ópera de pequeño formato y una sinfonía), no se llevaron adelante por intereses personales de otros compositores hombres que me pasaron adelante. Donde sí estoy recibiendo reconocimiento es en Estados Unidos, es decir, fuera de mi país. No se fijan en el sexo o la nacionalidad, si gustas te programan la música y te encargan nuevas obras. He estrenado en el prestigioso Carnegie Hall de Nueva York, mientras que aún estoy esperando desde hace años que me acepten una obra en el Auditori de Barcelona.

- La entrevistada 11 expone:

No se programan ni se difunden suficientemente obras ni de compositoras ni de compositores actuales en general en nuestro país. La creación actual sigue estando totalmente desatendida en muchos sentidos. En general, nuestros dirigentes y la sociedad no creen en el valor de nuestra aportación.

- La entrevistada 22 expone:

Todavía es muy escasa la participación de las mujeres en el panorama musical. Las estadísticas a nivel internacional dicen que ya casi un 40% de compositores son mujeres, sin embargo solo un 10% más o menos se ponen en los repertorios de los conciertos. Esto habría que comprobarlo exactamente. Pero sé que el desfase es muy grande. Lo mismo pasa con la dirección de orquesta. Hay un trabajo de tesis doctoral hecho por la profesora Gotzone Higuera de Bilbao (profesora de Musikene) que tiene datos de este tipo. Vale la pena consultarlo. Es amiga mía.

6. El escaso número de referentes femeninas que lleven la batuta o se dediquen a la composición. Tal y como apuntan los estudios presentados en el apartado 4 (tradición), nuestras entrevistadas coinciden en señalar que si no miramos más allá, permitiendo que se incluyan en libros de texto o en las programaciones de las salas de conciertos obras de nuestras compositoras, será muy difícil que haya una evolución positiva e inclusiva de la mujer. Lo mismo ocurre si no incluimos a mujeres en la escena bien en el ámbito de la interpretación o en el más masculinizado de todos, la dirección orquestal.

- La entrevistada 11 añade:

No es en absoluto normal que mientras las mujeres se incorporan a casi todas las carreras cada vez con más regularidad, no lo hagan al estudio de la composición, y aún menos, lleguen a incorporarse como

profesionales y considerarse a sí mismas compositoras. Mi experiencia en el aula es que las alumnas, están acostumbradas a que la creación venga encarnada en una figura masculina. No tienen modelos en los que reflejarse salvo en intérpretes y sobre todo en cantantes. Desde el principio del aprendizaje, suponen que las obras que van a interpretar las han realizado hombres. Y aciertan. Esta situación siempre mantendrá un número inferior de compositoras.

- La entrevistada 24 expone:

Solo supe de la existencia de compositoras que me precedieron al final de la década de los 80, hacia el 1990 cuando descubrí un diccionario alemán solo de mujeres compositoras, en el que además me habían incluido sin yo saberlo. Entonces me entusiasmé por compositoras del renacimiento y barroco italiano como Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Anna Bon di Venezia o del barroco francés como Elisabeth Jacquet de la Guerre, y del romanticismo como Fanny Mendelssohn, así como del siglo XX las rusas Sofia Gubaidulina y Galina Ustlovskaia.

7. La dominación masculina en ámbito de la dirección orquestal. El campo de la dirección orquesta es en el que la presencia de las mujeres es más escasa. Si bien es cierto que la figura del director/a de orquesta es más reciente que la de compositor/a e intérprete, persisten todavía los mitos que fomentan la dicotomía femenino/masculino en torno a la actividad de liderar a un conjunto instrumental (tal y como se expone en el capítulo 5). Cuando una mujer lleva la batuta es a menudo vista como algo anecdótico, extraño. El hecho de ser mujer, no implica poseer menos capacidad de liderazgo. Parece ser que las mujeres, tengan que demostrar constantemente de qué son capaces cuando se ponen delante de los músicos a los que debe dirigir.

- La entrevistada 5 añade:

Conozco mayoritariamente hombres que se dediquen a la dirección, por supuesto. Cuando una mujer tiene la ocasión de estar al frente de una orquesta, muchas veces se le intentan ver defectos, se pone en duda su capacidad de liderazgo. Parece, además, que solamente los hombres pueden ser directores titulares de orquestas mixtas. Únicamente conozco directoras que sean titulares de orquestas de mujeres, no mixtas, y por supuesto, será difícil encontrar una directora titular de una orquesta de gran prestigio o reconocimiento.

- La entrevistada 19 expone:

Hemos abierto muchos caminos, pero todavía no se nos considera igual en todos los ámbitos de la música. Las mujeres siempre tenemos que estar demostrando. Somos un poco las nenas todavía. En el ámbito masculino es todo muchísimo más fácil.

8. El canon musical. Como he comentado, existe un conjunto de obras clásicas que forman gran parte del conjunto de la programación de salas de conciertos de todo el país. Las obras más conocidas de Bach, Beethoven, Wagner, Puccini...se interpretan año tras año para un público que está más que acostumbrado a ello. Las piezas musicales que forman parte de este canon tradicional, están todas compuestas por compositores. A pesar de que progresivamente se van incorporando piezas de otros géneros musicales (la música contemporánea, por ejemplo), en los que la presencia de las mujeres es más notoria, falta todavía mucho camino por recorrer. La perpetuación del canon musical es un reflejo de la sociedad y el resultado de las relaciones sociales que la conforman. Por tanto, esta producción musical estandarizada, excluye al conjunto de obras compuestas por mujeres a lo largo de la historia.

- La entrevistada 11 añade al respecto:

A pesar de la revolución que supuso la investigación de la musicología feminista a finales del siglo pasado en Europa y en EEUU, el repertorio y la Historia de la Música académica todavía no ha

revisado su idea de que no ha habido compositoras en la Historia de la Música. Todavía no han puesto en el sitio que se merece la obra de las más significativas, incluso para una visión del canon tradicional. En España, la situación es aún más grave, porque la mayoría de los y las profesionales de la música del ámbito universitario en general no tiene noticia de estos resultados, o desconfía de ellos. En fin, todavía no hemos llegado al reconocimiento generalizado de las compositoras conocidas.

9. Necesidad de demostrar a los demás (a priori) lo que las mujeres son capaces de hacer. El periodo de encuentro al que se someten los individuos (sean hombres o mujeres) que entran en una organización a la que tienen que ajustarse (un trabajo, por ejemplo), se caracteriza por darse cuenta de la multitud de nuevas normas, valores y expectativas así como la necesidad de demostrar a la organización sus virtudes de desarrollo y ajuste. *No es de extrañar que un directivo (hombre o mujer) que quiera demostrar a los demás y a sí mismo que está comprometido con el modelo dominante deba carecer de cualquier atributo femenino, porque la feminidad per se no está relacionada con una dirección efectiva.* (Sloan, 1994, pp. 24-31).

- La entrevistada 6 expone:

Es cierto que las mujeres tenemos que demostrar lo que valemos por duplicado y elegir y renunciar constantemente en cosas que muchos hombres ni siquiera se plantean. Creo que la mujer que quiere dedicarse profesionalmente a la música hoy en día, tiene las mismas dificultades que en cualquier otra profesión. A la hora de enfrentarse a un contrato laboral, por ejemplo, se encontrará con más trabas que un hombre. En música, de forma específica, he escuchado en ocasiones comentarios del tipo: esta música necesita un sonido de hombre, lo que me resulta completamente absurdo. Creo que el hecho de que el machismo se haya politizado, perjudica aún más la situación de las mujeres. Lo razonable es juzgar o evaluar a las personas por su trabajo, por su eficacia y, en nuestro caso, por su musicalidad y

capacidades técnicas. El día en que no importe otra cosa más que esto, creo que habremos llegado a la verdadera igualdad entre hombres y mujeres.

10. Ficticia igualdad de género. La diferencia entre hombres y mujeres a la hora de trabajar es todavía un tema pendiente en la mayoría de países. A pesar de que se han ido desarrollando diversas normativas en favor de la igualdad de género, no podemos afirmar que la discriminación por razón de sexo forma parte del pasado.

- La entrevistada 4 añade respecto a la ficticia igualdad de género:

Creo que las dificultades que tienen las mujeres hoy en día para dedicarse a la música, son las mismas que las que tienen las mujeres cuya vida laboral se desarrolla en otro ámbito. Parte de la discriminación que puedo sentir radica más en la ficticia igualdad, que creo que el feminismo ha impuesto a las mujeres del siglo XXI. Obviamente nos merecemos las mismas oportunidades que los hombres y valemos lo mismo, no hay ni que planteárselo, pero creo que no somos iguales. Y no tenemos las mismas necesidades. Esto, vuelve a ser una generalidad, y como todas las generalidades es imperfecta. Y es ahí donde creo que está el mayor problema, y es que queremos una sociedad cortada en patrones iguales, y eso no existe, es imposible y genera frustraciones.

A modo de conclusión, las propuestas de mejora (tanto de las entrevistas iniciales que he analizado como las que he realizado a posteriori) son las siguientes:

- Inclusión de un mayor número de obras compuestas por mujeres en los programas de teatros, conservatorios, auditorios...
- Inclusión de mujeres en debates (musicales, de actualidad...).
- Inclusión de mujeres compositoras en libros de historia.

- Inclusión de composiciones realizadas por mujeres en los programas de estudio de los conservatorios y escuelas de música.
- Creación de Asociaciones que apoyen a la mujer compositora y/o directora de orquesta.
- Sólo una educación en igualdad a todos los niveles, puede hacer que la lucha por la igualdad deje de ser necesaria, para convertirse en un hecho.

9. CONCLUSIONES

La historia, tal y como la conocemos (y del mismo modo que la ciencia), se ha escrito en masculino (androcentrismo). Nuestra sociedad patriarcal ha definido aquello que es masculino y lo que es femenino de un modo desigual, situando al sexo femenino en una posición inferior de subordinación. Debido a que las mujeres estuvieron ligadas a lo natural (frente a la asociación masculina a la mente, cultura, razón, ser racional y científico), se consideró que no estaban capacitadas para crear obras de arte. Tan sólo se les permitía crear obras funcionales y menores (tales como música de salón, canciones de cuna...) que no llegaban a la categoría de obra de arte.

Tras la introducción y presentación del objeto de estudio de este trabajo de investigación, donde se expone el estado de la cuestión, los objetivos las hipótesis y metodología utilizada, el capítulo 3 (marco teórico), nos ayuda a comprender mejor cuál ha sido el papel de las mujeres en la historia de la música (y en la historia en general) a través de los distintos siglos. Este recorrido histórico y social, nos permite comprender mejor la situación actual de las mujeres en el ámbito de la música clásica en los ámbitos de la composición, interpretación y dirección orquestal.

Durante la Edad Media, eran los monasterios y conventos los lugares donde se encontraba las mujeres podían dedicarse a la música. Además, de este periodo debemos destacar a las trovadoras (fundamentalmente mujeres pertenecientes a la nobleza), quienes recitaban versos cuyo contenido era fundamentalmente amoroso. En el periodo renacentista, el Concilio de Trento cerrará las puertas a la libertad de expresión femenina y ello se reflejará también a nivel musical. Las mujeres continuarán haciendo música en conventos y monasterios, además de hacerlo en la corte y en círculos aristocráticos. No obstante, en el momento en el que una mujer se casaba, su principal obligación era atender a su familia. Las mujeres pertenecientes a las clases privilegiadas, aunque contrajeran matrimonio, podían continuar interpretando música y componiendo. No obstante, la dedicación era menor, puesto que la prioridad era el bienestar de su familia. Durante el periodo Barroco y Clásico, encontramos varios ejemplos de mujeres compositoras e intérpretes que poseían un

elevado nivel artístico tanto en Francia como en Italia. Debo destacar algunos nombres como Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Lavinia Fuggita, Jaquette de la Guerre, Nannerl Mozart...No obstante, sigue siendo un momento histórico complicado para aquellas mujeres que quieren dedicarse a la música. Así, la mayor parte de las que quería dedicarse a la composición, accedían si eran damas de la corte o bien si pertenecían a una clase social elevada o si estaban casadas con un músico.

Durante el siglo XIX, periodo también denominado Romanticismo, era muy frecuente que las mujeres de clases altas recibieran clases de música (fundamentalmente canto e interpretación pianística). No obstante, una vez más, esto tenía lugar hasta alcanzar una edad adecuada para el matrimonio. El ideal femenino era estar siempre al servicio del hombre. Durante el Romanticismo, algunas mujeres como Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Amy Beach...encauzaron sus carreras dentro de la faceta de la interpretación y la docencia. Incluso algunas se convirtieron en mecenas. El piano, considerado un instrumento *femenino*, no faltaba en la casa de aquellas familias que tuvieran cierto nivel adquisitivo. Además, se les permitía actuar en salones, lugar de socialización de la aristocracia y la burguesía.

A partir del siglo XX en adelante, la incorporación de las mujeres en el ámbito compositivo e interpretativo (para un público) ha sido más notoria. Al menos, sí ha sido mayor su visibilidad en escenarios, en conservatorios y en salas de conciertos. Y cada vez más su presencia en el ámbito educativo (en universidades, conservatorios superiores...) y laboral (dirigiendo orquestas de gran prestigio, ocupando cátedras de composición...) es mayor. Ha sido un siglo clave en la incorporación de la mujer como directora de orquesta. Faceta esta última, la que quizás todavía falta más camino por recorrer. No obstante, debemos tener en cuenta que la figura del director/a de orquesta es más reciente que la de compositor/a e intérprete.

Han sido necesarias varias décadas para que la musicología, (ciencia encargada entre otras cosas de estudiar y recuperar la música del pasado), recuperara las diversas aportaciones que las mujeres han hecho en la música en sus diversas disciplinas. Tal y como recogen los apartados 3.2 y 3.3, se debió fundamentalmente a que la musicología había estado dominada por hombres y se limitó a la investigación de la música realizada por ellos.

En el capítulo 4, he realizado un análisis de la situación actual tanto en el ámbito laboral como en el educativo. Además, se explican algunas de las acciones de mejora que se están realizando, con el objetivo de conseguir una igualdad de derechos y oportunidades entre personas de distinto sexo.

La incorporación de mujeres en organismos de gestión pública y expertos en género y transversalidad (tanto del sexo masculino como femenino) para poder seguir avanzando en esta materia es imprescindible. Además, es necesario que se cumplan y respeten los diferentes puntos que engloba la Ley de Igualdad (2007) para seguir venciendo las dificultades que se encuentran las mujeres compositoras, intérpretes y/o directoras orquestales en nuestro país. En lo que respecta al ámbito de la creación y producción artística e intelectual, la Ley para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, establece en el capítulo 26 que:

- Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma.
- Los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural

Se debe continuar luchando para que las comisiones de valoración y la composición de los jurados encargados de otorgar becas, ayudas y subvenciones sean más igualitarias y estén compuestas tanto por hombres como por mujeres de un modo equilibrado. En definitiva, son estos organismos (y las personas que los conforman) quienes defienden el trabajo de los candidatos y candidatas. Además, una mayor presencia femenina en la configuración de dichos jurados (formados mayoritariamente por hombres), aportará una mirada de paridad. Hay modalidades en las cuales las mujeres han sido premiadas en poquísimas ocasiones, y lo que es más desolador, en algunas nunca lo han sido. Tanto el análisis de la composición de jurados como la concesión de premios desde una perspectiva de género, aportan datos esenciales a cerca de la presencia minoritaria de las profesionales en estos órganos de decisión.

La escasa presencia de mujeres en estos organismos y la consecuente desigualdad en la composición de los jurados, dificulta el reconocimiento y prestigio de las mujeres artistas y de su trabajo.

La ya citada asociación de Mujeres en la Artes Visuales (MAV), expone que *es absurdo considerar que las mujeres aprovechan peor la formación que comparten con sus compañeros. Es alarmante concluir que los hombres (que integran un porcentaje en torno al 33% como receptores de las enseñanzas artísticas en las últimas décadas) disponen del triple de oportunidades en comparación a las mujeres en la progresiva selección en el tramo de profesionalización. Consideramos, además, que esta desigualdad impide una apertura hacia criterios de calidad más amplios que consigan equiparar la excelencia artística de España respecto a los países de nuestro entorno.*

Desde MAV, Mujeres en las Artes Visuales, se demanda:

- La obligatoriedad de la composición paritaria (entre el 40% y el 60%) en los jurados.
- La inclusión obligatoria del Artículo 26 de la Ley de Igualdad en las bases de las convocatorias de ayudas, becas, bolsas de adquisiciones, subvenciones y premios.
- La importancia de establecer porcentajes paritarios en la concesión en proporción al número de concursantes, discriminado por género de acuerdo con el Art. 26 de la Ley de Igualdad y para los premios en sus diversas modalidades dirigidos a jóvenes (menores de 35 años)³⁶⁷.

Por otra parte, aspectos como la conciliación familiar y el hecho de tener o no hijos, son aspectos que hacen que nuestras compositoras, intérpretes, directoras...tengan que hacer malabares para llegar a todo. Pero eso no sólo ocurre en los citados campos musicales. En general, las mujeres trabajadoras tienen un gran peso en la organización

³⁶⁷ Recuperado de:

<http://www.mav.org.es/documentos/INFORME%20MAV%204%20JURADOS%20Y%20PREMIOS.pdf>

y conciliación familiar. Debemos tener en cuenta que las mujeres de hoy en día ya no se dedican tan sólo al ámbito doméstico y las tareas que ello conlleva. Por ello, no es de extrañar que un número reducido de mujeres se dedique a este tipo de profesiones que implican largas jornadas laborales, tareas docentes, un espacio creativo, viajar (en la mayoría de los casos).

En lo que concierne a la formación académica, pienso que una buena formación musical debe comenzar a una edad temprana. Lo ideal sería hacer de la música una lengua materna. Y hacer que este aprendizaje sea vital. En cada etapa de nuestra vida, como es lógico, nos acercaremos a nuevos aprendizajes.

Cuando un/a estudiante de conservatorio, después de finalizar los estudios de grado profesional, debe decidir qué continuar estudiando (estudios superiores que posteriormente le darán acceso al mundo laboral): composición, pedagogía, dirección, instrumentista...hay un factor que desde mi punto de vista es de suma importancia, y es la motivación. Tal y como expone Green, *tanto la educación musical como la música en general se encuentran envueltas en una red de significados intrínsecos y extrínsecos*. (Green, 2011).

Podemos hablar de dos tipos de motivaciones: extrínseca e intrínseca.

- Motivación extrínseca: las mujeres compositoras y/o directoras (o estudiante de composición) tienen poca suerte que no existen muchos modelos (aunque cada vez más) donde puedan verse reflejadas. Esta falta de referentes, sobre todo en el campo de la composición y dirección orquestal son uno de los muchos obstáculos con los que una mujer se encuentra a la hora de elegir su futuro musical.
- Motivación intrínseca: proviene de tu interior, porque tienen muchas inquietudes musicales además de una buena formación musical.

En relación a la motivación intrínseca y la formación musical, pienso que es necesario que la formación musical de las actuales y futuras generaciones esté involucrada en el proceso de deconstrucción de mitos y estereotipos y fomentar que los estudiantes tengan un espíritu crítico ante la sociedad que les rodea. Es decir, es importante que

los docentes que el alumno se va encontrado a lo largo de su vida hagan visible el trabajo y las aportaciones musicales femeninas que ha habido (y hay) a lo largo de la historia de la música. No de un modo aislado o explicado como algo excepcional, sino como algo que forma parte de nuestra historia. Del mismo modo que las composiciones de Mozart son explicadas y comentadas en los conservatorios, ¿Por qué no trabajar con la misma profundidad y admiración las obras de Clara Schumann?

Es necesario continuar incidiendo en la aplicación de medidas educativas para que se produzca un cambio de roles e identidad de género. Esto significa que los miembros de ambos sexos deben ser capaces (o estar abiertos) a compartir los roles familiares y sociales. Para ello, es importante que las políticas de empresa de los diversos países estén dispuestas (o abiertas) a asumir los costes que suponen las necesidades personales, la conciliación familiar y laboral, a la ampliación de horarios comerciales, a facilitar el reparto igualitario entre hombres y mujeres...

Creo, además, que es necesaria una formación en cuestiones de género del profesorado en los diferentes grados de enseñanza: educación primaria, educación secundaria y superior, estudios universitarios, grados de conservatorio. Para ello, es necesario también que los manuales (libros de texto, enciclopedias, libros de partituras, material sonoro y visual (cuando sea posible), páginas web...incluyan a estas mujeres y su labor musical que nos facilite el aprendizaje. Es necesario e imprescindible que los docentes y personas encargadas en el proceso de enseñanza y aprendizaje de los futuros estudiantes transmitan unos valores que respeten la igualdad de género y sean capaces de re-mirar nuestro pasado y presente de modo crítico, incluyendo personas de ambos sexos que hayan destacado en el mundo de la composición, de la dirección, de la interpretación...*Por ello es necesario investigar conjuntamente en el currículum oculto de la educación musical que se ofrece en colegios, escuelas de música, conservatorios...para poder activar acciones coherentes y que el alumnado sea consecuentemente capaz de ser crítico con las construcciones de género que él/ella mismo hace del entorno que le rodean y que se sienta partícipe en el proceso de enseñanza – aprendizaje, viendo que sus necesidades, opiniones y valoraciones se tienen en cuenta. Es necesario conocer las controversias, discursos, ideologías y*

significados musicales existentes para así poder investigar sobre sus posibles consecuencias. (Castro, 2007 pp. 231-243)³⁶⁸.

Los capítulos 5 (mujeres y dirección), 6 (mujeres compositoras) y 7 (mujeres e interpretación), son los ejes centrales de este trabajo. Así pues, como he explicado en la presentación del objeto de estudio, me he centrado en conocer la situación de las mujeres en los ámbitos de la composición, interpretación y dirección orquestal.

El capítulo 8, dedicado al análisis de las entrevistas realizadas durante el periodo de investigación, es el que realmente aporta información inédita a este trabajo. Las personas entrevistadas se dedican bien a la composición, dirección o interpretación.

Hace escasos días, se anunció que en la programación 2016/17 del Metropolitan de Nueva York, que se incluía una ópera compuesta por una mujer. Es la primera que se estrena en este emblemático teatro de ópera neoyorkino después de cien años. Me refiero a *L'Amour de Loin* de Kaija Saariaho con libreto de Amin Maalouf. Que hayan tenido que pasar cien años hasta que un teatro de la envergadura del Metropolitan no estrene una obra compuesta por una mujer, es un hecho que demuestra cuál es la situación de la mujer compositora en la actualidad. La programación de los teatros de ópera, teatro, auditorios, continúa incluyendo obras pertenecientes a autores de siglos anteriores que se ofrecen a una audiencia que está acostumbrada a dichas piezas.

Es importante que las nuevas generaciones sean capaces de apreciar críticamente los elementos de interés expresivo y estético y desarrollar criterios propios de evaluación. Deben conocer y respetar las principales manifestaciones artísticas presentes en el entorno. La música contemporánea, que es más compleja para un público que no está acostumbrado a ella (y es menos conocida por nuestros oídos), es más difícil de comprender y/o escuchar que un vals de Strauss (por poner un ejemplo). Aun así,

³⁶⁸ Castro, P. (2007). John A. Sloboda. En Díaz M. y Giráldez A. (Coords.), *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical* (pp. 231-243). Barcelona: Editorial Grao.

debería programarse con más frecuencia e ir poco a poco educando a nuestros oídos. En este sentido, debida a la escasa programación, es complicado tanto para el sexo femenino como masculino que les encarguen obras y den por lo tanto oportunidades a las nuevas generaciones de compositoras/es. Uno de los problema y/o obstáculos a los que debe enfrentarse un estudiante de composición (pertenezca a uno u otro sexo) es la mentalidad inmovilista de una gran parte de la sociedad que no está dispuesta a ampliar sus horizontes musicales.

Del mismo modo que estamos siendo capaces de adaptarnos a nuevas formas de comunicación, a las nuevas tecnologías, a las nuevas formas de vida...también tenemos que estar dispuestos a que las programaciones de nuestras sales de conciertos, auditorios, teatros...entren a formar parte obras de nuestros jóvenes compositores/as y sean dirigidas e interpretadas por seres humanos de ambos sexos.

Es evidente que nuestro oído no está todavía acostumbrado al vocabulario musical de nuestra época. Pero es casi imposible que en la música contemporánea (la cual engloba muchas y muy diferentes estéticas) no encontremos nada que no nos interese. Creo que es muy importante dar a conocer aquellas obras musicales compuestas por jóvenes compositoras/es, o compositores que están en activo, o bien obras que aún están sin descubrir porque no han sido nunca tocadas o, si se han interpretado, ha sido en contadas ocasiones. Las diferentes iniciativas que se han ido realizando como conciertos en los que la programación es íntegramente de mujeres, agrupaciones orquestales formadas por mujeres, concursos y premios dedicados a reconocer el trabajo de la mujer... pienso que pueden ser positivos pero excluyentes a la vez.

Aunque pienso que ha habido un gran avance en términos de igualdad y oportunidades, todavía no se habla de un gran número de mujeres que se dediquen a la composición y/o dirección orquestal, ni tampoco se encuentran en las aulas manuales que incluyan a las brillantes compositoras, pedagogas, intérpretes... que ha habido a lo largo de la historia. Así como tampoco hay un número importante de obras programadas compuestas por mujeres ni mujeres que lleven la batuta y dirijan a las más prestigiosas orquestas del mundo. . El propio lenguaje musical continúa estando repleto de alusiones al sexo femenino como el débil, sensible...A modo de ejemplo las llamadas cadencias femeninas, son aquellas que son conocidas también como

imperfectas, frente a las masculinas que son las perfectas; el tema secundario de la forma clásica sonata es denominado tema femenino frente al tema principal de la pieza denominado tema masculino...

Por tanto, no podemos afirmar que existe en el siglo XXI una plena igualdad de sexos en el ámbito musical, puesto que a pesar de los grandes esfuerzos, logros y avances realizados, todavía nos falta un largo camino por recorrer. Como expone Valdebenito, *para generar cambios desde la educación musical en perspectiva de género, estos deberían construirse equilibrando los aportes de las diferentes identidades; deconstruyendo, redefiniendo y tensionando ciertas construcciones estereotipadas de género y generando conciencia crítica de los problemas de poder y de invisibilización perpetuados a lo largo del tiempo.* (Bolaño, 2015 pp. 305).

10. BIBLIOGRAFIA

- Adenot, P. (2007). *Les musiciens d'orchestre symphonique. De la vocation au desencantement*. Paris: L'Harmattan.
- Adorno, T. W. et. al (1965) *La personalidad autoritaria*. Trad. Dora y Aída Cymber. Madrid: Proyección.
- Adorno, T. (1976). *Introduction to sociology of music*. New York: The Seabury Press.
- Adkins, P. (1995). *Las mujeres en la historia de la música*. Madrid: Alianza Musical.
- Alcazar, J. (2014). *Performance. Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Aliaga, J. V. (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Aller, B. et al. (2009). *Creadoras de música*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Alvar, M. (1976). *Libro de Apolonio. Estudios I*. Valencia: Fundación Juan March y Editorial Castalia.
- Álvarez A. (1991). Academia, Sociedades musicales y Filarmónicas. *Revista de Musicología XIV*, PP. 63-69.
- Álvarez, A. (2008). *Compositoras españolas: La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: INAEM. Centro de Documentación de Música y Danza.
- Álvarez, R. (1988). Una nueva sonata atribuída a Doménico Scarlatti. *Revista de Musicología XI*, pp. 83-93.

- Ammer, Ch. (1980). *Unsung: A History of Women in American Music*. Londres: Greenwood Press.
- Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Amorós, C. (1997). *Tiempo de Feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Amorós, C. (2000). *Feminismo y filosofía*. Madrid: Síntesis.
- Anderson, G. M. (2005). In the name of diversity: Education and commoditization and consumption of race in the United States. *The Urban Review*, 37, pp. 399–423.
- Anker, R. (1997). La segregación ocupacional entre hombres y mujeres. Repaso de las teorías. *Revista Internacional del Trabajo*, 116/3, pp. 343-370.
- Applebaum, S. (1985). *Beautiful Music for Two String Instruments, Bk 2: 2 Cellos*. London: Alfred Music.
- Argullol, R. (1994). *El romanticismo hoy. Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica editorial.
- Aster, M. (2012). *La Orquesta del Reich*. Madrid: Edhasa.
- Auerbach, S. (1989). *From singing to Lamentating: Women's Musical Role in a Greek Village*. Chicago: University of Illinois Press.
- Baade, R. (1997). La música sutil del Monasterio de la Madre de Dios de Constantinopla: aportaciones para la historia de la música en los monasterios femeninos de Madrid a mediados del siglo XVI-siglo XVII. *Revista de Musicología XX*, pp. 21-30.
- Baines, A. (2012). *Brass Instruments: Their History and Development*. London: Dover Publications.

- Baldauf-Berdes, J.L. (1993). *The Women Musicians of Venice. Musical Foundations, 1525-1855*. Oxford: Oxford University Press.
- Barberá, E. (2002). Más allá del techo de cristal. *Revista del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales*, No 40, pp. 55-68.
- Bardin, L. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid: Ediciones Akal.
- Baremboin, D. (2008). *El sonido es vida. El poder de la música*. Barcelona: Belacqua.
- Barkin, E. (1981). *Reponse from women composers*. New York: Perspectives of New Musica.
- Barnard, C. (2014). *Camilla: A Tale of A Violin - Being the Artist Life of Camilla Urso*. London: Create Space Independent Publishing Platform.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- Bataillon, M. (1996). *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Princeton: Princeton Theological Seminary Library.
- Battersby, C. (1989): *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetic*. Londres: The Woman's Press.
- Bayona P. (2009). *Pilar Bayona: 30 miradas*. Madrid: Libros Del Innombrable.
- Bayton, M. (1998). *Frock Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford: University Press.
- Beauvoir, S.d. (1981). *El segundo sexo* (1a edición titulada le deuxième sexe, 1949). Madrid: Aguilar.

- Bencecry, C. (2012). *Curtain Rising, Baton Falling: The Politics of Musical Conducting in Contemporary Argentina*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Bennet, D. (2010). *La música como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*. Barcelona: Ed. Grao.
- Bennet, R. (2001). *Los instrumentos de la orquesta*. Madrid: Editorial Akal.
- Bennett, D. (2010). *La música clásica como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*. Barcelona: Editorial Graó.
- Benson, P. (1992). *The inventor of the Renaissance woman. The Challenge of Females Independence in the Literature and Thought of Italy and England*. Boston: University Park.
- Berger, P. (1995). *La construcción social de la realidad*. Madrid: Amorrortu.
- Bernstein, L. (2002). *El maestro invita a un concierto*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Berrocal, E. Gutierrez J. (2002). Música y género: análisis de una muestra de canciones populares. Granada: *Revista Científica de Comunicación y Educación*.
- Birsi, S. (2008) *Genere e Potere*. Roma: Bonanno Editore.
- Bisquerra, R. (2004). *Metodología de la investigación educativa*. Madrid: La muralla.
- Blacking, J. (2010). *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Música Alianza Editorial.
- Bloom, H. (2015). *Poemas y poetas: el canon de la poesía*. Madrid: Páginas de espuma.

- Bogin, M. (1978). *The Woman Troubadors*. New York: Norton.
- Bolaño, M. (2015). Los sesgos de género a través del currículum oculto de educación musical. *RES, Revista de Educación Social*. Num.21. pp. 300 – 314. Miscelánea. Universidad de Santiago de Compostela.
- Boone, D.R. (1983). *La voz y el tratamiento de sus alteraciones*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.
- Borrell, E. (2016). *El robo del espacio femenino. Espacio público/espacio privado*. Madrid: Autor- Editor.
- Borgunyó, M. (1933). *La música, el canto y la escuela*. Barcelona: Conservatorio de música de Sabadell.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bowen, H. (2005). *Does the music matter? Motivations for attending a music festival*. New York: Cognizant Communication Corporation.
- Bowers, J & Tick, J. (1986). *Women making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. London: Macmillan Press.
- Bresler, L. (2006). Paradigmas cualitativos en la investigación en educación musical. En M. Díaz (Coord.), *Introducción a la investigación en Educación Musical* (pp. 60-82), Madrid: *Enclave Creativa Ediciones*.
- Brett, P. (2006). *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*. New York: Routledge.
- Briscoe, J. (2004). *New Historical Anthology of Music by Women*. Indiana: University Press.

- Brocklehurst, R. (2014). *El Renacimiento*. London: Usborne Publishing.

- Broude, N. y Garrard, M. D. (eds.) (1992). *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. Nueva York: Harper Collins.
- Bruner, J. (1995). *The Culture of Learning*. Cambridge: Harvard University Press.

- Bustos, R. (2002). *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Chile: Ediciones UC.

- Bukofzer, M. (1986). *La música en la época barroca*. De Monteverdi a Bach. Madrid: Alianza.

- Burke, P. (1999). *El Renacimiento*. Barcelona: Editorial Crítica.

- Cabello, A., Hormigos, J. (2004). El sonido de la cultura postmoderna. Una aproximación desde la sociología. *Saberes. Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*. 2. ISSN: 1695-6311.

- Calle, I. (2013). *Fundamentos histórico-artísticos de la música como medio terapéutico en Europa desde la Edad Media hasta el Preromanticismo*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, España.

- Cámara de Landa, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU.

- Carrillo, J. (2003). *Crítica de la crítica*. Madrid: Ediciones del Serbal.

- Citron, M (1990). Gender, professionalism, and the musical canon. *The Journal of Musicology* 8, pp. 201-117.

- Citron, M. (1993). *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Comellas, J. (1995). *Nueva Historia de la Música*. Madrid: Ediciones Internacionales Universtiarias.

- Campos, S. (2011). La musicología feminista ante el Plan de Educación para todos. *Música y Educación*, nº 85.
- Cant, S. (1990). Women composers and the music curriculum. *British Journal of Music Education*, 7/1.
- Carrasco, C. (1996). Presente y futuro del trabajo. Apuntes para una discusión no androcéntrica en Rodríguez A., Goñi, B. y Maguregi, G. (eds.) (1996): *El futuro del trabajo. Reorganizar y repartir desde la perspectiva de las mujeres*. Bakeaz y CDEM, Bilbao. pp. 19- 46.
- Carrasco, J. B. y Caldero, J. F. (2000). *Aprendo a investigar en educación*. Madrid: RIALP.
- Carrillo, J. (2003). *Crítica de la crítica*. Madrid: Ediciones del Serbal.
- Carse, A. (2002). *Musical Wind Instruments*. London: Dover Publications.
- Castro, P. (2007). John A. Sloboda. En Díaz M. y Giráldez A. (Coords.), *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical* (pp. 231-243). Barcelona: Editorial Grao.
- Chailley, J. (1991). *Compendio de Musicología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chadwick, W. (1990). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino.
- Chiti, A. (2003). La mujer como compositora. Rol actual. Conferencia de Patricia Adkins Chiti. Presidenta de la Fundación Adkins Chiti Donne in Musica. Recuperado en:
<http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes12/atkins-chiti.html>
- Churnside, R. (2007). *Espacio y tiempo en ciencia social*. Madrid: EUNED.
- Citron, M. (1993). *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Citron, M. (1989). *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. California: University of California Press.
- Citron, M. (1993). *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press
- Cobo, R. (1995). *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cohen, A. (1988). *International Encyclopedia of Women Composers*. London: Books and Music Company.
- Comas, D. (1995). *Trabajo, género y cultura*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Conde, E. (1983). *El Romanticismo español y sus circunstancias*. Madrid: Ediciones Monte Casino.
- Cook, D. (1959). *The language of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (2004). *Empirical Musicology: Aims, Methods, and Prospects*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (2005). *De Madona al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza editorial
- Cooper, E. (1991). *Artes plásticas y homosexualidad*. Barcelona: Alertes.
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación*. Madrid: McGraw-Hill.
- Córdoba, D. (2005). *Teoría Queer*. Barcelona: Editorial Egales.

- Crivillé, J. (1988). *Historia de la música española 7. El Folklore Musical*. Madrid: Alianza Musical.
- Cruz, J y Zecchi, B. (2004). *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria.
- Crouch, M., & Lovric, J. (1990). *Paths to performance: Gender as a theme in professional music careers: A pilot study of players in two orchestras*. Sydney: Australia Council.
- Cureses, M. (1998). La música contemporánea en la educación secundaria. *Aula abierta*, 71, 211-232.
- Cureses, M. (2008). Compositoras españolas desde la década de los setenta. Memoria histórica, memoria reciente. En A. Álvarez (Eds.), *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (pp. 91- 106). Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- Cruces, F. (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Cusick, S. (2015). *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dalhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Deem, R. (1980). *Schooling for Women's Work*. London: Rotledge and Kegan Paul.
- De Guevara, A. (2017). *Libro primero de las epístolas familiares*. Barcelona: Red Ediciones
- Delalande, F. (1995). *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi.

- Delalande, F. (2007). De la exploración sonora a la invención musical. En M. Díaz y M. E. Riaño (Eds.), *Creatividad en educación musical* (pp. 71-76). Santander: Publican Ediciones, Universidad de Cantabria.
- Delalande, F. (2008). Un millón de compositores. En A. Giráldez (Coord.), *Percepción y expresión en la cultura musical básica* (pp. 7-17). Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.
- De la Villa, R. (2003). *El origen de la crítica de arte y los Salones*. Madrid: Ediciones del Serbal.
- Della Porta, D. (2013). *Enfoques y metodologías en las Ciencias Sociales. Una perspectiva pluralista*. Madrid: Akal.
- De Lorenzo, L. C. (2003). Teaching music as democratic practice. *Music Educators Journal*, 90, pp. 35-40.
- Deepwell, K. (1995). *Nueva crítica feminista de arte*. Estrategias críticas. Madrid: Cátedra.
- Díaz Viana, L. (1993). *Música y culturas*. Madrid: Eudema.
- Díaz, M. (2003). Investigar en Educación Musical. En África Rodríguez Blanco (Coord.), *II Jornadas de Investigación en Educación Musical* (pp.17-28). Universidad de Granada.
- Díaz, M. (2004). La educación musical en la etapa 0-6 años. *Revista electrónica léeme nº14*. Lista electrónica europea de música en la educación.
- Díaz, M. (2005). *La música en la educación primaria y en las escuelas de música: La necesaria coordinación para futuros planes de intervención educativa en la comunidad autónoma vasca*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.
- Díaz, M. (2014). Enseñar música en el siglo XXI. En Andrea Giráldez (coord.). *Didáctica de la música en primaria*, pp.13-30. Madrid: Síntesis.

- Díaz, M. y Giráldez, A. (Coord). (2014). *Música en tiempos de crisis*. Barcelona: Editorial Graó.
- Diaz, M. & Muñoz, E. (2011). La musique contemporaine à l'école: entre le savoir musical et l'apprentissage créatif. En M. Giglio y S. Boechat-Heer. *Innovations et réformes dans l'enseignement et la formation d'enseignants, Actes de la recherche*. Suiza: Ed. HEP-BEJUNE
- Díaz, S. (2002). Las nuevas músicas en la educación. *Música y educación*, 51, p. 29-42. Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Ediciones Akal.
- Domínguez, Y. (2003). *Caminos de la musicología*. Cuba: Letras Cubanas.
- Dorris, G. (1967). *Paolo Rolli and the italian circle in London 1715-1744*. Paris: Mouton&Co.
- Drinker, S. (1948). *Music and Women: The Story of Women in Relation to Music*. Nueva York: Coward and McCann.
- Drinker, S. (1994). *Women and Music*. California: University of California Press.
- Drösser, C. (2012). *La seducción de la Música. Los secretos de nuestro instinto musical*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Duby G. y Perrot M. (2000). *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols. Madrid: Taurus Minor/Santillana.
- Eagly, A. & Johnson, B. (1990). *Gender and Leadership style: A meta-analysis*. Indiana: Psychological Bulletin.
- Exineno, A. (2010). *Del origen y reglas de la música, con la historia de su proceso, decadencia y restauración*. Madrid: Maxtor.

- Faulkner, R. (1973). Orchestra Interaction: Some Features of Communication and Authority in an Artistic Organisation. *The Sociological Quarterly* n.14.
- Fauser, A. (2013). *Sounds of War: Music in the United States during World War II*. Oxford: Oxford University Press.
- Feldmann, C. (2009). *Hildegarda de Bingen: Una vida entre la genialidad y la fe*. Barcelona: Editorial Herder.
- Fernández, C. (2013). *Charles Seeger. Tradición y Experimentación en la Nueva Música*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Fiske, H. (1995). Educación musical basada en la investigación. *Boletín de Investigación Educativo Musical*, nº 4. Buenos Aires: Collegium Musicum.
- Flanagan, R. (2012). *The Perillous Life of Symphony Orchestras*. New York: Yale University Press.
- Flecha, R. (2001). *Cultura, política y práctica educativa*. Barcelona: Editorial Graó.
- Fletcher, P. (1987). *Education and Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Fliedner, F. (2002). *Martín Lutero: Su vida y su obra*. Barcelona: Editorial Clie.
- Francisco, C. (2008). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta Editorial.
- Franco-Lao, M. (1980). *Música Bruja*. Barcelona: Icaria.
- Fried, A. (1998). *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer*. Oxford: Oxford University.

- Frith, S. (1988). *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge: Polity Press.
- Fuller, M. (2009). *La mujer en el siglo XIX*. Madrid: Letra Capital.
- Fuller, S. (1994). *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and the United States*. Londres: Pandora.
- Fuller, S. (1996). *The women in Music Guide*. London: AAS. Council England.
- Fubini, E. (1991). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- Fuller, S. (1994). *The Pandora Guide to Women Composers: Britan and the United States*. New York: Pandora.
- Fundación Autor (2003). *Repertorio de las orquestas Sinfónicas en España*. Madrid: Fundación Autor.
- Galán, M. A. (1999). La formación del profesorado de música en secundaria. *Eufonía. Didáctica de la música*, 15, 41-50.
- Gallego, S. (1999). Cómo planificar el desarrollo profesional. *Actividades y estrategias de autoorientación*. Barcelona: Alerta Garagorri, X. Currículo basado en competencias: aproximación al estado de la cuestión. *Aula de innovación educativa*, 161, 47-55.
- García, E. (2013). *El Camino hacia la empresa*. Comunicación presentada en el encuentro anual de ROCE-Red de Organizadores de Conciertos Educativos *El público: Música y Comunidad*, Barcelona, 8-10 julio. Reproducido en CD Encuentro Roce 2013.
- García Vidal, I. (2008). Historia de la dirección de orquesta. *Música y Educación. Revista trimestral de pedagogía musical*. 21,2, 74, pp.30-36.

- García, J. (2005). *Musicología*. Madrid: Libros Pórtico.
- García, M. C. (1988) *Mozas sirvientas en Zaragoza durante el siglo XV. El trabajo de las mujeres en la Edad Media Hispana*. Madrid: Laya
- Gardner, H. (1987). *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. México: Fondo de cultura Económica.
- Garre, A. (2008). *Modelos de Gestión de las Orquestas de Jóvenes en España. Estudio de casos*. Trabajo Fin del Master en Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Garrido, F. (1968). *Los orígenes del Romanticismo*. Barcelona: Editorial Labor.
- Geertz, C. (1988). *Works and lives. The anthropologist as author*. California: Stanford University press.
- George, A. (2014). *El cambio de valores: análisis y respuestas*. Cantabria: Sal Terrae.
- Gersis, S. (1993). The power of women musicians in the ancient and near East: the roots of prejudice, 10/3. *British Journal of Music Education*.
- Ghaffari, E. (2014). *Tapping the Wisdom Than Surrounds You: Mentorship and Women*. New York: Praeger.
- Gibault, C. (2013). *La musique à mains nues: itinéraire passionné d'une femme chef d'orchestre*. París : L'Iconoclaste.
- Gies, David T. (1989). *El romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Gillett, P. (2000). *Musical Women in England 1870-1914. Encroaching on All Man's Privileges*. London: St. Martin's Press.

- Giráldez, A. (2000). Guía de recursos: Escuchar el siglo XXI. *Eufonia. Didáctica de la música*, 18, 56-61.
- Giráldez, A. (2005). *Internet y educación musical*. Barcelona: Graó.
- Giráldez, A. (2007). *Competencia cultural y artística*. Madrid: Alianza Editorial.
- Giráldez, A. (2010). Entrevista a Francois Delalande. *Eufonia. Didáctica de la música*, 49, 115-122.
- Giráldez, A. (2010). La composición musical como construcción: Herramientas para la creación y la difusión musical en Internet. *Revista iberoamericana de educación*, 52, 109 – 125.
- Goffman, E. (2008). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goldin, C., Rouse, C. (2000). Orchestrating Impartiality: The Impact of Blind Auditions on Female Musicians. *American Economic Review*, 90(4): 715-741.
- Goleman, D. (1996). *Inteligencia Emocional*. Madrid: Kairos.
- Goleman, D. (2014). *Liderazgo. El poder de la inteligencia emocional*. Barcelona: B de Bolsillo.
- Gómez, M. (1989). El manuscrito 1bis del Monasterio de Santa María de Vallbona. *Recerca Musicològica IX-X*, pp. 59-72.
- González, I. (2004). Las reformas educativas: Proyectos de futuro. En G. Rodríguez Espada (Ed.), *Las reformas educativas ante los retos del siglo XXI* (pp.9- 25). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- González, I. (2010). La nueva formación del profesorado de secundaria. Introducción En I. González (Coord.). *El nuevo profesor de secundaria. La*

formación inicial docente en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior (pp. 131- 135). Barcelona: Graó.

- Granja, A. (1991). Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II. *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, pp. 19- 41.
- Green, L. (2000). *Exploring the gendered discourse of music education*. London: Institute of Education. University of London.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata S.L.
- Green, L. (2001). *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Aldershot: Ashgate.
- Green, L. (2003). Why Ideology is still relevant for critical thinking in music education. *Action, Criticism, and Theory for Music Education. Vol.2, pp.2-18*.
- Green, L. (2016). *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*. Oxford: Routledge.
- Greenberg, G. (1981). *Where Are the Symphony Women? Why a Minority?*. Michigan: Western Michigan University.
- Grimely, Terry. (2014). Will Orchestras be Female in the Future. *BBC Magazine*. Recuperado de <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-25881668>.
- Gottner-Abendroth, H. (1991). *The Dancing Goddess: Principles of a Matriarchal Aesthetic*. Boston: Beacon: Paperback.
- Guil Bozal, Ana. (1999). El papel de los arquetiposen los actuales estereotipos sobre la mujer. *Comunicar*, nº 12. Andalucía: Grupo Comunicar. Colectivo andaluz para la Educación en Medios de Comunicación: 95-100.

- Gould, E. (2007). Social justice in music education: The problematic of democracy. *Music Education Research* 9, pp. 29-40.
- Gutman, L. (2013). *Amor O Dominación. Los estragos del patriarcado*. Madrid: Nuevo Extremo.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales.
- Hargreaves, D. J., & North, A. C. (Eds.). (1997). *The social psychology of music*. New York: Oxford University Press.
- Hargreaves, D. J. (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Editorial Grao.
- Hargreaves, D., Macdonald, R., y Miell, D. (2012). Musical Identities Mediate Música Development. En MacPherson and Welch (Edit) *The Oxford Handbook of Music Education* 1. Chapter 1.7, pp.129-142. Oxford University Press.
- Harman, A. (1962). *Man and his Music*. London: Barnie and Jenkins.
- Harper, J. (1993). Nuns and Canonesses. *The Forms and Orders of Western Liturgy from the 10th to the 18th Century*, pp. 39-40.
- Helgesen, S. (1992). *La ventaja de ser mujer formas femeninas de liderazgo*. Madrid: Granica.
- Heller, N. G. (1987). *Women Artists. An Illustrated History*. Londres: Virago Press.
- Hemsy de Gainza, V. (1995). Didáctica de la música contemporánea en el aula. *Música y Educación*, 24, 17-24.
- Hemsy de Gainza, V. (2004). La educación musical en el siglo XX. *Revista musical chilena*, 201, 74-81.

- Henry R. (1972). *A social history of music, from middle age to Beethoven*. Madrid: Siglo XXI de España general.
- Henry Lang, P. (1963). *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires.
- Hernández, H. (2012). *Teoría feminista y antropología: claves analíticas*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Hernández S. (1991). *Metodología de la Investigación*. Madrid: McGraw Hill.
- Hernández, Z. (2012). *Influencia de tocar un instrumento musical sobre las inteligencias musical y lingüística en alumnos de educación primaria*. Logroño: Universidad Internacional de la Rioja.
- Higgins, L. (2012). The Community within Community Music. En the *Oxford Handbook of Music Education* McPherson G. Y Welch G. (Ed.). 2, 2.3 (pp.104-119). Oxford University Press.
- Hodges D., O'Connell D. (2005). The Impact of Music education on Academic Achievement .En *Sounds of Learning. The impact of Music Education*. (pp 12-44). USA: IFMR International Foundation for Music Reseach. USA.
- Hormigos, J. (2008). *Música y Sociedad. Análisis Sociológico de la cultura musical de la postmodernidad*. Madrid: Fundación Autor.
- Howard, B. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.
- Iges, J. (1996). *Cultivated or serious music: Guidelines and Performance Routines*. Madrid: Eufonía.
- Jezic, D. (1988). *Women Composers: The Lost Tradition Found*. Nueva York: Feminist Press.

- Jimenez, L. (2001). *Nietzsche: Antropología y Nihilismo*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Kaye, J. & Quinn, S. (2010). *Funding Journalism in the digital Age. Business Models, Strategies, Issues and trends*. New York: Peter Lang Publishing.
- Kamerman, S. (2000). *La privatización y el estado benefactor*. Madrid: S.L. Fondo de la cultura económica de España.
- Kemp, A. (Comp.) (1993). Acercándose a la investigación. En E. Kemp. (Recop.), *Aproximaciones a la Investigación en Educación Musical*. (pp. 7-18). ISME número 5- Comisión de Investigaciones. Buenos Aires: Collegium Musicum.
- Khodyakove, D. (2007). *The complexity of Trust-Control Relationship in Creative Organizations: Insights from a Qualitative Analysis of a Conductorless Orchestra*. Oxford: Oxford Universtiry press.
- Kipen, A, y Caterberg, M. (2006). *Maltrato, un periso milenario. La violencia contra la mujer*. Barcelona: Grafime.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las Románticas*. Madrid: Castalia.
- Koskoff, E. (1987). *Women and music in cross-cultural perspective*. Westport: Greenwood Press.
- Koskoff, E. (2000). *Music in Lubavicher life*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kozol, J. (2005). *Shame of the Nation: The Restoration of Apartheid in America*. New York: Crown Publishing.

- Kramer, L. (2011). *Interpreting Music*. California: University of California Press.
- Labarge, M. (1989). *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Ed. Nerea.
- Laduke, B. (1992). *Women Artists: Multi-Cultural Visions*. Nueva Jersey: Red Sea Press.
- Lagarde, M. (2005). *Para mis socias de la vida*. Madrid: Horas y horas.
- Laguna, M. J. (2012). *La organización del trabajo y la estructura de la empresa, elemento clave de los riesgos laborales en las orquestas sinfónicas*. Madrid: CCOO.
- Lakof, G. (1987). *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lash, S. (2013). *The Sociology of Postmodernism*. London: Routledge.
- Lázaro, R. (2008). Proyecto adoptar un músico. *Eufonía: Didáctica de la música* 42, pp 111-120.
- Lebrecht, N. (1997). *El mito del maestro. Los grandes directores de orquesta y su lucha por el poder*. Madrid: Acento editorial.
- Lebrecht, N. (1997). *Who killed Classical Music? Maestros, Managers and Corporate Politics*. London: Birch Lane.
- Leeuwen, T. (1999). *Speech, music, sound*. London: McMillan.
- Lejeune, J. (2013). *A Guide to Musical Instruments (Vol II) 1800-1950*. París: Ricercar.

- Leppert, R. (1989). *Music and society: the politic of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lerdahl, F., Jackendoff, R. (2003). *Teoría degenerativa de la música tonal*. Madrid: Akal Música.
- Lescat, P. (1687). *Sheet music facsiile Jacquet de la Guerre Elisabeth*. París: París S.D.
- Levitín, D. (2011). *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*. Barcelona: RBA Divulgación.
- Lewis, A. (1990). *Gender politics and MTV. Voicing the difference*. Philadelphia (USA): Temple University Press.
- Liébert, G. (1990). *Ni empereur, ni roi: chef d'orchestre*. París: Gallimard.
- Linker, K. (1983). *Sexualidad y representación*. Sevilla: Junta de Andalucía
- Lippard, L. (1976). *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York: Dutton Paperback.
- Lippard, L. (1995). *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*. Nueva York: The New Press.
- Loizaga, M. (2005). *Los Estudios de Género en la Educación Musical. Revisión Crítica*. In: Musiker.
- Lolo, B. (2001). *Campos interdisciplinarios de la musicología*. Madrid: SEDEM.

- López, R. (2007). Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 104. pp. 30-36.
- Lyon, D. (1996). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza.
- Lothar, S. (1977). La música en Canarias: síntesis de la música popular y culta desde la época aborigen hasta nuestros días. Canarias: Las Palmas de Gran Canaria: el Museo Canario, D.L.
- Magrini, T. (2003). *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago.
- M. Seco, A. (2014). Entrevista a Elena Mendoza. *La Revista de Música Clásica*. Recuperado de <http://www.demusicaensemble.com/wp-content/uploads/2016/11/LibroDeOro%202016-2017-VERSION-DIGITAL.pdf>
- Malbran, S. (2006). La investigación musical cuantitativa, un recorrido desde la práctica. En M. Díaz (Coord.) *Introducción a la Investigación Musical* (pp.32-59). Madrid: Enclave creativa.
- Malbrán, S. (2007). *El oído de la mente*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Malm, W. (1985). *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*. Madrid: Alianza Música.
- Manchado Torres, M. (1998). *Música y Mujeres. Género y poder*. Madrid: Horas y horas.
- Marco, T. (1995). Historia general de la música, Vol. IV. El siglo XX. Madrid: Istmo.
- Marias, J. (1997). *La mujer en el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martí, J. (1996). *El folclorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.

- Martín, C. & Centeno, J. (2000). Investigación aplicada en didáctica de la música y el currículo de educación Primaria. *Revista electrónica de LEEME*, 5.
- Martínez, S. (2003). *No me arrepiento de nada: mujeres y música*. Dossiers Feministes 7. Castellón : Universitat Jaume I.
- Martínez, M. (2011). *La música en la Guerra Civil Española*. Madrid: SEDEM.
- Martínez, R. M., Pardo, V. P., Riego, M. P., Sánchez, M. D., Sánchez, F. J., & Tirado, M. A. (2004). ¿Y por qué no música contemporánea en la escuela? *Eufonía. Didáctica de la música*, 30, 103-110.
- Masmano, I. (2010). De cómo y cuándo se comenzó a investigar sobre las mujeres medievales y la música. *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, pp. 107-138.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Mayer, C. (ed.) (1998). *Komponistinnenn im Musikvelag*. Kassel. Furore.
- Mazuela-Anguita, A. (2012). *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Menger, P. (2009). *Le travail créateur: s'accomplir Dans l'incertitude*. Paris: Gallinard/ Éditions du Seul.

- Menke, C. (1997). *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Merriam, A. (1983). *Antropología della musica*, Palermo: Sellerio. Retfrow.
- Meyer, L. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Michel, F. (2001). *Dits et écrits*. Paris: Gallimard.
- Michels, U. (1982). *Atlas de la Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Miller, T. y Yúdice, G. (2004). *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa Editorial
- Mithen, S. (2007). *Los neardentales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*. Madrid: Ed. Crítica.
- Mirra, R. (2008). *El cambio Organizacional y su impacto e las orquestas sinfónicas. Estudio de caso*. Memoria para optar al Grado de Máster. Universidad Complutense de Madrid. España.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Mockus, M. (2007). *Sounding out: Pauline Oliveros and lesbian musicality*. New York: Routledge.
- Moisala, P. (2000). *Music and Gender*. Illinois: University of Illinois.
- Molero, F. (2009). *Mujer y liderazgo en el siglo XXI*. Madrid: Instituto de la mujer.
- Mombiedro, P. (2014). *En clave de red. La música del siglo XX*. Madrid: Alfonsópolis.

- Montero, R. (2007). *Historia de mujeres*. Madrid: Alfaguara
- Montesinos, R. (2015). *Rutas de masculinidad*. Madrid: Gedisa.
- Morgan, R. (1994). *La música del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Morgan, R. P. (1991). *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style on Modern Europe and America*. New York: Norton.
- Morín, E. (1986). *La Méthode 3. La Connaissance de la Connaissance*. Paris: Seuil.
- Morín, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Madrid: UNESCO.
- Muñoz, E. (2003). *El desarrollo de la comprensión musical del niño de E. primaria: Las estéticas del siglo XX*. Tesis doctoral publicada, Facultad de Psicología Universidad Autónoma de Madrid.
- Muñoz, A. (1996). *Educación Intercultural*. Madrid: S.A. Escuela Española.
- Muñoz, E. (2003). Tesis doctoral. *El desarrollo de la comprensión musical del niño de E. Primaria: Las estéticas del s. XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Muñoz, L. (1996). La música contemporánea en el aula. *Eufonía. Didáctica de la música*, 4, 117-126.
- Nathalie, H. *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Gallimard. 2005.

- Negus, K. 1999. *Music genres and corporate cultures*. Londres: Routledge.
- Nettl, B. (1985). *Música Folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid.: Alianza Música.
- Nettl, B. (2004). *En el transcurso de la interpretación*. Madrid: Ediciones Akal.
- Neuman, V. (2003). *Los conciertos didácticos y la audición musical en el aula. La experiencia de la Orquesta Ciudad de Granada y su influencia en la acción docente*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. España.
- Neuman, V. (2004a). Los conciertos didácticos para escolares. *Eufonía: Didáctica de la música*, 32, 17-28.
- Neumann V. (2004b). La formación del profesorado y los conciertos didácticos. *Profesorado, revista de currículo y formación del profesorado*, 8 (1) *Universidad de Granada*. ISSN-e: 1138-414X.
- Neuman, V. (2009). *El Departamento Educativo de la Orquesta Ciudad de Granada (OCG)*. Comunicación presentada a las I Jornadas sobre Conciertos Didácticos. Cádiz, 28-29 Noviembre. Reproducido en Fernández Manzano (Dto.) *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz. I Jornadas sobre conciertos didácticos*, (4): 69-75, ISSN 1886-4023.
- Niccoli, O. (1994). *La mujer del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nochlin, L. (1989). *Why Have There Been No Great Women Artists?* London: Thames and Hudson.
- Olarte, M. (2000). Situación de los estudios musicales para la mujer española a comienzos de nuestro siglo. *El espacio social femenino. Studia Europea Navarrensis II*, pp. 29-36.
- Olarte, M. (2005). La imagen de la mujer y la música como transmisora de la tradición oral musical. *El Conocimiento del Pasado*. Salamanca, Plaza Universitaria, pp. 07-24.

- Olarte M. (2005). Aportación femenina a la creación musical cinematográfica. *La Música en los medios audiovisuales.*, pp. 67-74.
- Oliver, A. y Sarwel, R. (1994). *The new Grove Dictionary of women composers*. Londres: Mc Millan.
- Olmeda, F. (1975). *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Burgos: Ed. Facsímil. pp. 11-14.
- Ozaita, M. (1995). *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza Música.
- Paetcher, C. (2003). Learning masculinities and femininities: power/knowledge, and legitimate peripheral participation. *Women's Studies International Forum*, 26(6), 541-552.
- Pajares, A. (2014). *Historia de la música para conservatorios*. Madrid: Visión Libros.
- Palacios, F. (1997). Las puertas de la música. En P. Del Campo (Coord.). *La música como arte y proceso* (pp.89-101). Salamanca: Amarú.
- Palacios, J. I. (2010). Una perspectiva de la educación musical. En I. González (coord.). *El nuevo profesor de secundaria. La formación inicial docente en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior* (pp. 221-237). Barcelona: Graó.
- Palomares, J. y Roldán, G. (1998). Los conciertos didácticos. *Actas del seminario celebrado en Granada en el ámbito de los XXVIII. Cursos Internacionales Manuel de Falla con el título Los conciertos didácticos*. Centro de documentación musical de Andalucía. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Pardo, E. (1890). La mujer española, EM, 2, num. 10 pp. 124-125.

- Patterson, M. (2014). *Women Change the World: Noteworthy Women on Cultivating Your Potential and Achieving Success*. London: BenBella Books.
- Paynter, J. (1977). *The Evaluation of Classroom Music Activities: Music in the School Curriculum*. Working. Paper 4, Part 1. York: University of York.
- Paynter, J. (1982). *Music in the Secondary School Curriculum*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paynter, J. (1997). El significado de la música está en todo su proceso. *Música, arte y proceso*, 3, 65-72.
- Paredes, J. (2010). *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Parkin, F. (2009). *La sociología de Max Weber*. Madrid: Hacer.
- Pellicer, J. (2002). *La mujer y el sexo en la cultura occidental*. Madrid: Topia Editorial.
- Peñafiel, A. (2001). *Mujer, mentalidad e identidad en la España moderna*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Peretz, I. Zatorre, R. (2003). *The cognitive neuroscience of music*. New York: Oxford University Press.
- Peterson, C. (2004). *Character Strengths and Virtues: A Handbook and Classification*. New York: OUP USA.
- Philippe, B. (2011). *Sociologie politique*. Paris: Éditions LGDJ.
- Piccinelli, F. (1670). Ateneo dei letterati milanesi, Milan. Digitalizado en: <http://books.google.es/books?id=X892UdgmSgC&dq=Picinelli+Ateneo+dei+letterati+milanesi&printsec=frontcover&source=bl&ots=2iM4UNID->

N&sig=3TPWPdQB1cU26i9kY8LYI_jrp0A&hl=es&ei=AnrSsfzJ4aqsAavrInx
Bw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#v=onepage&q=&f=false

- Pini, M. (2001). *Club cultures and female subjectivity: The move from home to house*. New York: Palgrave.
- Piñero, C. (2001). *Los estudios de género en la música. Cuadernos de Historia, 2*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Plantinga, L. (1992). *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Editorial Akal.
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the mastery of nature*. London and New York: Routledge.
- Porqueres B. (1994) *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid: Horas y horas.
- Postigo, M. (2007). *Género y Ciudadanía: el discurso feminista en la ciudadanía liberal*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Pozo, J. I. (2006). Las concepciones del aprendizaje ante la nueva cultura educativa. En J. I. Pozo, N. Scheur, M. P. Pérez, M. Mateos, E. Martín y M. de la Cruz (Eds.), *Nuevas formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje. Las concepciones de profesores y alumnos* (p. 29-53). Barcelona: Graó.
- Pugh, A. (1992). *Women in Music*. Cambridge: University Press.
- Putnam, R. (2000). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster.
- Quiroga, J. (2000). *Tropics of desire: Interventions from queer Latino America*. New York: New York University Press.

- Ramos, D. (1993). *Mujeres e historia: reflexiones sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Ramos, F. (2013). *La música del siglo XX*. Madrid: Turner.
- Ramos, M. (2011). Sobre directores de orquesta y líderes de empresa. Consultado en 7 de noviembre de 2012. Disponible en: <http://blog.orientaronline.com.ar/?tag=liderazgo>
- Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- Ramos, P. (2009). Temas para la Educación. *Revista digital para profesionales de la Enseñanza*. Recuperado de <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd4836.pdf>
- Ramos, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. En: *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, n° 213; pp. 7-25.
- Randall, A. (2008). *Dusty! Queen of the postmods*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Ratner, L. (1980). *Classic music: expression, form, and style*. New York: Schirmer Books.
- Raynor, H. (1972). *A Social History of Music: From the Middle Ages to Beethoven*. University of California: Barrie & Jenkins.
- Ravet, H. (2006). *L'interprétation musicale comme performance: interrogations croisées de musicologie et de sociologie*. Musurgia.
- Ravet, H. (2011). *Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique*. Paris : Editions Autrement.

- Ravet, H. (2015). *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*. Paris: Vrin.
- Rawlins, S. (2003). *The Singer's Book of Jazz Standards*. London: Hal Leonard.
- Reardon, C. (2001). *Holy Concord Within Sacred Walls: Nuns and Music in Siena, 1575 – 1700*. Oxford: Oxford University Press.
- Reskin, B. y Padavic, I. (1994). *Women and Men at Work*. California: Pine Forge Press, Thousand Oaks.
- Rieger, Eva. (1980). *Frau und Musik*. Frankfurt: Fischer Taschenbücher.
- Rivera, M. (1991). *Parentesco y espiritualidad femenina en Europa. Una aportación a la historia de la subjetividad*. Barcelona: Revista d'Història Medieval, 2.
- Robert, M. (1999). *La música del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Roche, E. (2010). *El secreto es la pasión. Reflexiones sobre educación musical*. Barcelona: Editorial Clivis.
- Rodríguez, B. (2014). *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*. Madrid: Ollero y Ramos Editores.
- Rodríguez, P. (1972). *Fray Antonio de Guevara*. Madrid: Rialp Ediciones.
- Ros-Fábregas, E. (2006). Retos de la musicología en la España del siglo XXI: de la relexión a la aplicación práctica en el aula. In: *Revista de Musicología*, XXIX, pp. 10-16.

- Rosen, C. (1986). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rosentiel, L. (2013). *Nadia Boulanger: A Life in Music*. London: Paperback.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.
- Ross, A. (2012). *Escucha esto*. Barcelona: Seix Barral.
- Rossing, T. (2010). *The Science of String Instruments*. New York: Springer.
- Salazar, A. (1984). *La música en la sociedad europea*. Madrid: Alianza Música.
- Samuel, C. (2007). *Clara Schumann, secretos de una pasión*. Madrid: El Ateneo.
- Sanz, L. (2012). *La música en la naturaleza y en el hombre. Aplicación de la Teoría de Darwin a la musicología*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Schaeffer, P. (1959). *¿Qué es la música concreta?* Buenos Aires: Nueva visión.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza editorial, S. A.
- Schafer, R. M. (1965). *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi.
- Schafer, R. M. (1967). *Limpieza de oídos*. Buenos Aires: Ricordi.
- Schafer, R. M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi.

- Schrock, D., & Schwalbe, M. (2009). Men, masculinity, and manhood acts. *Annual Review of Sociology*, 277-295. Recuperado de: <http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-soc-070308-115933>
- Schulslaper, Rober. (2013). Meant for Each Other: a Conversation with Iris Litchfield and Tom Salvatori. *The magazine for Serious Record Collectors*. Recuperado de http://www.tomsalvatori.com/press_reviews/
- Schutz, A. (1972). *Fenomenología del mundo social*. Buenos Aires: Paidós.
- Schwartz, O. (1993). *L'empirisme irréductible*. París: Nathan.
- Schweitzer, S. (2010). *Femmes de pouvoir: une histoire de l'égalité professionnelle en Europe*. París: Payot.
- Serrano, L. *La educación de la mujer de mañana*. Biblioteca Nueva. 2007.
- Sloan, E. (1994). Assessing and developing versatility: Executive survival skill for the brave new world. *Consulting Psychology Journal*, 46 (1), 24-31.
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. London: Paperblack.
- Small, Ch. (1977). *Music – Society – Education*. Londres: Jonh Calder.
- Smith, H. (2005). *Guía de exportación de música en Reino Unido*. Madrid: Fundación Autor.
- Solie, R. (1991). What Do Feminist Want? A Reply to Pieter van den Toorn. *The Journal of Musicology IX*, pp. 399-410.
- Sopena, F. (1984). *Las reinas de España y la música*. Madrid: Banco de Bilbao.

- Sosa, R. (2010). Estrategias artísticas feministas como factores de transformación social: un enfoque desde la sociología de género, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 15, Departamento Periodismo III. U. Complutense, Madrid.
- Spencer, M. (2013). Arte, Cultura y las nuevas resonancias con la comunidad. *Comunicación presentada en el encuentro anual de ROCE-Red de Organizadores de Conciertos educativos El público: Música y Comunidad, Barcelona*, 8-10 julio. Reproducido en CD Encuentro Roce 2013.
- Spitzer, J. and Zaslav, N. (2001). *Orchestra*. Recuperado en Stanley Sadie (Edit) *The New Grove Dictionary of Music and musicians. Volumen 8, pp.530-548. United Kingdom: Macmillan Publishers.*
- Spitzer, J. (2012). *American Orchestras in the Nineteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stravinsky, I. (1977). *Poética Musical*. Madrid: Ed. Taurus.
- Jeffries, S. (2005). *Where are all the women conductors? Conducting has always been a male preserve, but now one woman is storming the podium*. The Guardian <<http://www.guardian.co.uk/music/2005/jun/02/classicalmusicandopera.gender>> [Consulta 1 de agosto de 2010]
- Swanwick, K. (1979). *A Basis for Music Education*. Slough: NFER.
- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Tabachnick, R., Zeichner, K. (1988). Influencias individuales y contextuales en las relaciones entre las creencias del profesor y su conducta en clase: estudios de caso de de dos profesores principiantes de Estados Unidos. En L. M. Villar (Ed.), *Conocimiento, creencias y teorías de los profesores* (pp. 135-148). Alcoy: Marfil.
- Taylor, T. (1993). The Gendered Construction of the Musical Self: The Music of Pauline Oliveros. *Musical Quarterly LXXVII*, pp. 385-396.

- Tellez, E. (1999). *La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica*. Madrid: Efonía.
- Téllez, E. (1999). Enseñanza musical y creación contemporánea en el sistema educativo español. *Música y Educación*, 38, 86-94.
- Thackray, R. (1975). Music Education in 18th-C Italy: The background to Porpora's 'Qui habitat'. *Studies in Music IX*, pp. 1-7.
- Thomson, V. (1965). *Landowska on Music*. London: Stein and Day.
- Timmers, R, R. Ashley, P. Desain, H. Windsor. (2002). Timing of ornaments in the there from Beethoven's Paisiello variations: Empirical data and a model. *Music Perception* 20: 3-33.
- Toorn, P. (1991). Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory. *The Journal of Musicology IX*, pp.275-299.
- Torija, M. (2004). La investigación sobre el pensamiento del profesor como forma de mejorar la enseñanza de la música en secundaria. *Eufonía. Didáctica de la música*, 30, 44-52.
- Tranchefort, F. (1996). *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Música.
- Trehub, S. (2003). Musical predispositions in infancy: an update. *The Cognitive Neuroscience of music*. Oxford University Press. New York. pp.3-21.
- Ulrich, D. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal Ediciones.
- Upton, G. (1899). *Women in Music*. Chicago: Mc Clury Press.

- Valcárcel, A. (2000). *Las filosofías políticas en presencia del feminismo. En: Feminismo y Filosofía*. Madrid: Síntesis.
- Valles, M. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Vega, E. (1992). *La mujer en la historia*. Madrid: Editorial Anaya.
- Verdú, D. (2012). Una Sinfonía de recordos *in rescendo*. *El país*. Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/13/actualidad/1331653621_301191.html
- Vernet, A. (2010). Contra la leyenda del arte. Una historia plural y feminista de las artes. *Nuevos debates III*, pp. 178-189.
- Viñuela, L. (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK.
- VVAA. (1993). *Cross-National Study of Symphony Orchestras*. Cambridge: Harvard University.
- Wallis, B. (1984). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Waterman, E. (1994). Cassandra's Dream Song: A Literary Femenist Perspective. *Perspectives of New Music (XXXII)*, pp. 154-173.
- Warwick, J. (2007). *Girl groups, girl culture: Popular music and identity in the 1960s*. New York: Routledge.
- Weaver, E. (2002). *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weber, M. (1971). *Économie et société*. París: Pocket.

- Whiteley, S. (2000). *Women and popular music: Sexuality, identity, and subjectivity*. New York: Routledge.
- Wiggins, J. (2008). *When the music is theirs: scaffolding young songwriters*. In *A cultural psychology for music education*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilkins, M. (2006), *Creative Music Composition*. London Routledge. 2006.
- Willener, A. (1990). *Pour une sociologie de l'interpretation musicale*. París : Payot Lausanne.
- Willener, A. (1997). *Les instrumentistes d'orchestres symphoniques*. París: L'Harmattan.
- Willis, P. (2008). Los soldados rasos de la modernidad. La dialéctica del consumo cultural y la escuela del siglo XXI. *Revista de la Asociación de Sociología de la Educación*, 1, 3, pp. 43-66.
- Wiora W. (1984). *Of Art Music and Cultural Classes*. London: Music and Civilisation: Essays in Honour of Paul Lang. E. Strainchamps press.
- Wright, A. y Warne, M. (2008). *El Oído Sano. Regulaciones laborales de 2005 sobre el control del ruido y su impacto en las orquestas*. England: ABO Association of British Orchestras.
- Younnis, J. (1993). *A Classroom outsider the Classroom: The Invisible Education of the Audio-Visual Culture*. Madrid: Nogal.
- Wood, H. (1938). *My Life of Music*. London: Gollancz.

- Woodford, P. (2003). *Democracy and music education: Liberalism, ethics, and the politics of practice*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zaragoza, J. L. (2009). *Didáctica de la música en la educación secundaria. Competencias docentes y aprendizaje*. Barcelona: Graó.

11. WEBGRAFIA

- Association of British Orchestra – ABO
<http://www.abo.org.uk/>
- Agencia Estatal del Boletín del Estado
<http://www.boe.es/>
- Asociación Española de Fundaciones
<http://www.fundaciones.org/es>
- Asociación Española de Jóvenes Orquestas- AEJO -
<http://www.aejo.org/>
- Asociación Española de Orquestas Sinfónicas
<http://www.aeos.es/>
- BandArt
<http://bandart.es/>
- BBC Concert Orchestra
<http://www.bbc.co.uk/symphonyorchestra>
- Boletín Oficial del País Vasco
<http://www.jusap.ejgv.euskadi.eus/>
- Buskaid Soweto String Ensemble
<http://www.buskaid.org.za/>
- El mundo de la música
<http://www.garciaasensio.com/Semilla-de-una-batuta.aspx>

- El Sistema France

<http://www.elsistema-france.org/>

- El Sistema en Kenya

<http://www.elsistemakenya.org>

- El Sistema en Miami

<http://miamimusicproject.org/>

- El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela

<http://fundamusical.org.ve/el-sistema/>

- El Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Argentina

<http://www.sistemadeorquestas.org.ar/>

- El Sistema en USA

<https://elsistemausa.org/>

- Enrique García Asensio

<http://www.garciaasensio.com/>

- Estadísticas de Cultura.CULTURABase

<http://www.mcu.es>

- FAO: Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la alimentación

<http://www.fao.org/Gender/GENERO.htm>

- Federación Española de Municipios y Provincias. Área de Igualdad

http://www.femp.es/index.php/femp/areas_de_gesti_n/servicios_locales/asuntos_sociales/igualdad

- Fundación Barenboim-Said

<http://www.barenboim-said.org/es>

- Fundación Orquestas Juveniles e Infantiles
<http://www.orquestajuvenilchile.com/>
- Instituto de la Mujer. Ministerio de Igualdad.
<http://www.migualdad.es/mujer>
- Instituto Andaluz de la Mujer
<http://www.juntadeandalucia.es/iam>
- Instituto Aragonés de la Mujer
<http://portal.aragon.es/portal/page/portal/IAM>
- Instituto Asturiano de la Mujer
<http://tematico.asturias.es/imujer/>
- Instituto Balear de la Dona
<http://www.caib.es/govern/organigrama/area.do?coduo=232>
- Instituto Canario de la Mujer
<http://www.icmujer.org>
- Institut Català de la Dona
<http://www.gencat.es/icdona>
- Mi cerebro Musical
<http://www.youtube.com/watch?v=BROTbtULWLs>
- Ministerio de educación, cultura y deporte
<http://www.mecd.gob.es/>
- National Alliance of El Sistema Inspired Programs (NAESIP)
<http://musicassociation.wordpress.com/>
- Orquesta de Cadaqués

<http://www.orquestradecadaques.com>

- Orquesta Ciudad de Granada

<http://www.questaciudadgranada.es>

- Orquesta de Córdoba

<http://www.questadecordoba.org>

- Orquesta de la Comunidad Valenciana

<http://www.lesarts.com/Palau/PalaudelesArts/Laorquesta>

- Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

<http://www.orcam.org/>

- Orquesta y Coro Nacionales

<http://ocne.mcu.es>

- Orquesta Escuela de la Orquesta Sinfónica de Madrid

<http://www.osm.es>

- Orquesta de Extremadura

<http://www.questadeextremadura.com>

- Orquesta Filármonica de Gran Canaria

<http://www.ofgrancanaria.com>

- Orquesta de Kaposoka

<http://www.dondevivenlasmujeres.es/>

- Orchestras Live

<http://www.orchestraslive.org.uk/>

- Orquesta Simfónica Balear

<http://www.simfonicadebalears.com>

- Orquesta Sinfónica de Galicia

www.sinfonicadegalicia.com

- Orquesta Sinfónica de Madrid

<http://www.osm.es>

- Orquesta Sinfónica de Navarra

<http://www.orquestadenavarra.es/>

- Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia

<http://www.sinfonicaregiondemurcia.com>

- Orquesta Sinfónica de Tenerife

<http://www.ost.es/>

- Orquesta Sinfónica de Valencia

<http://www.palaudevalencia.com>

- Orquesta Sinfónica del Vallés

<http://www.osvalles.com>

- Patrocinio y Mecenazgo

<http://patrocinioymecenazgo.com>

- Philharmonia Orchestra

<http://www.philharmonia.co.uk/>

- Royal Liverpool Orchestra,

<http://www.liverpoolphil.com/>

- Royal Philharmonic Orchestra

<http://www.rpo.co.uk/overview.php>

- Sistema England

<http://www.sistemaengland.org.uk/>

- Sistema Scotland-Big noise

<http://makeabignoise.org.uk/sistema-scotland/>

- Sociedad General de Autores y Editores

<http://www.sgae.es>

12. MATERIAL ANEXO

PROGRAMACIÓ AUDITORI DE MÚSICA DE BARCELONA

Any 2007

OBC

- Concert de Reis. Dirigit per Virginia Martínez. Obres de F. von Suppé; J. Sibelius; P. Mascagni; A. D vorak; J. Offenbach.
- Concert dirigit per Stamatia Karampini (substituint per malaltia al director titular Eiji Oue). Obres de Beethoven i R. Vaughan Williams.
- Música de Cinema. John Barry. Dirigit per Rachel Worby.

Anys 2007/2008

OBC

- La música del Cinema Fantàstic. Dirigit per Virgínia Martinez. Peces de Patric Doyle; B. Hermann; G. Ligeti; J. Williams; J. Navarrete.
- Nous Repertoris Musica s. XXI. Compositors Catalans Contemporanis. Peça d'Anna Cazorra "Petit Poema".

MÚSICA DE CAMBRA (cap obra dirigitada ni composada per dones)

ORQUESTRA SIMFÒNICA

- Peces de Bach i Tartini. Directora i solista Anne – Sophie Mutter.

CORAL

- Estudi XX. Cor de Tarrassa. “El bestiari de M. Oltra”. Dirigit per Rosa Ribera.
- Cor Infantil “La Cigale de Lyon”. Dirigit per Anne – Marie Cabut.
- Cor de la Universitat Rovira i Virgili. Dirigit per Montserrat Rios Hevia.

Anys 2008/2009

- El Pierrot Lunaire segons Konwitshchny (dintre dels festival “Nou Sons”). Dirigit per Virginia Martínez.
- Música de Pel·lícules (Gladiator, Robin Hood...). Dirigit per Rachel Worby.
- London Philharmonic Orchestra. Obres de Brahms (Concert per a piano i orquestra número 1. Sinfonía número 4). Dirigit per Marin Alsop.
- Música per a les feres. “El carnaval dels animals i Pere i el Llop”. Dirigit per Virginia Martínez.
- Concert coral a l’Auditori: De Schubert a Britten. Dirigit per Virgínia Martínez.
- Concerts “IberCamera”. Orquestra del Gran Teatre del Liceu. Obres de Mozart, Purcel, Mascagni, Verdi, Saint – Säens...) dirigit per Rachel Worby.
- Grup Instrumental BCN 216 a l’Auditori. Direcció musical Virgínia Martínez.
- Banda Municipal de Barcelona. Concerts d’estiu 2009. “Música Americana” (peces de Williams, Silva; Ginastera...). Dirigit per Marta Carretón.
- Requiem de W.A. Mozart. Dirigit per Mireia Barrera.
- Cor Madrigal. La música religiosa catalana al voltant del 1610. Dirigit per Mireia Barrera.
- Holland Baroque Society. Dirigit per Veronika Skuplik.

Anys 2009/2010

- Segon Cicle de Música per a Cobla: La Cobla convida Marta Carretón. Dirigit per Marta Carretón.
- ARVO PÄRT. Compositors a Barcelona. “Cor Madrigal”. Dirigit per Mireia Barrera.
- Cor de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. Dirigit per Montserrat Rios Hevia.
- Danses Fantàstiques. Dirigit per Marta Carretón.

Anys 2010/2011

- La Tercera de Mahler. Dirigit per Pablo González. Cor de dones dirigit per Mireia Barrera.
- Música Antiga: L’Arpeggiata”. Tiorba i direcció: Christina Pluhar.

- Cor Madrigal. Dirigit per Mireia Barrera.
- Holland Baroque Society. Violí i direcció: Veronika Skuplik.
- Nous Sons ‘ 10. “Smash Ensemble” (obres de Joan Riera; Gerard Grisey...). Dirigit per Marzena Diakun.
- La Cobla convida Marta Carretón. Dirigit per Marta Carretón.
- Cor femení “Voxalba de Barcelona”. Dirigit per Elisenda Carrasco.
- Coral “Nit de Juny de Palafrugell”. Dirigit per Rita Ferrer.
- Cor de Cambra “Tyrichee de Tortosa”. Dirigit per Raül Martínez i Lorente. Subdirecció: Cinta Ollé.
- Joves Compositors 2011. Núria Giménez Comas. Peça “Colors d’arborescència”.

Anys 2011/2012

- Música per a cor de veus Femenines. Dirigit per Júlia Sesé.
- Cantata de Nadal “Nit de nits”. Dirigit per Glòria Coma.
- Música Coral Catalana: “Els TOPTEN”. Dirigit per Mireia Barrera.

Anys 2012/2013

- Lisboa Zentral Cafe. Dirigit per Buia Reixach.
- Ensemble Kararia. Dirigit per Andrea Cazzaniga.

PROGRAMACIÓ PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Any 2003

Gener:

- Concert de Socis. Obra composta per Beatriz Corona “Nana del Sillón Cansado”.

Març:

- Concert Extraordinari. Obres de A. Borodin y Carl Orff. Direcció: Arkadi Feldman. **Direcció cor: Ludmila Litsova.**
- Concert de tarda al Palau (repertori de l'època d'or de la cançó cubana): Gemma 4 i Cor de Noies de l'Orfeó Català. “Mujeres a un mismo son”. Dirigit per Odette Tellería. Composicions de Beatriz Corona “El Marinero”; Silves/Marina Rossell “La gavina”; Beatriz Corona “Cantarina”; Leonor Suárez “Pero que te puedo ver”.

Maig:

- Concert nº8 “Els diumenges al Palau”. Concert del grup “The Swingle Singers” de Joana Forbes.

Octubre:

- “Orfeó Català in concert”. Varen interpretar una peça de la compositora Beatriz Corona “Nana del Silón cansado”.

Novembre:

- Cor Infantil de l'Orfeó Català. Dirigit per Elisenda Carrasco.

Desembre:

- Tradicional concert de Sant Esteve.
 1. “Cor Infantil”. Dirigit per Elisenda Carrasco.

Any 2004

Gener:

- Concert d'Any Nou de l'Escola Coral de l'Orfeó Català. Dirigit per Aida Espelt i Lluís Vilamajó.
 1. Cor Infantil. "Collarets de llum". Peça de Elisenda Carrasco.
 2. Cor de Noies. "El mariner". Peça de Beatriz Corona.

Març:

- La Passió segons Sant Joan de J.S. Bach. Dirigida per Arcadi Feldman. Direcció del cor: Ludmila Litsova.
- Missa de Requiem. Dirigida per Arcadi Feldman. Direcció del cor: Ludmila Litsova.

Abril:

- Giovanni Battista Pergolesi. A. Vivaldi. Dirigida per Arcadi Feldman. Direcció del cor: Ludmila Litsova.
- Coral i Banda de l'Agrupació Musical de Cerdanyola. "The Goffather Saga". Peça de Nino Rota i Carmen Coppola.

Juny:

- Havaneres al Palau.
 1. "Mare, vull ser pescador". Peça d'Antònia Vilàs.
 2. "La cançó del mestral". Peça d'Antònia Vilàs.
 3. "Gavina de Nit". Peça d'Alexandra Morera
- Concert dedicat al socis. Escola de l'Orfeó Català.
 1. Cor Infantil i Petits. Dirigit per M^a Josep Bosson i Aida Espert.
 2. Cor Nàiades. Dirigit per Buia Reixach
- Festa Major del Casc Antic.
 1. Cor Tessàlia. Dirigit per Gemma Tatay.

Juliol:

- Jornades Internacionals de cant coral.
 1. Coral Hongaresa: Dirigida per Àgnes Erdélyi.

Desembre:

- Concert Sant Esteve Orfeó Català.
 1. Cor Infantil. “El dimoni Escuat”. Peça arranjada per Elisenda Carrasco.

- Euroconcert XX Temporada. Concertino – Direcció: Mariana Sirbu.

Any 2005

Gener:

- Concert d'Any Nou de l'Escola Coral de l'Orfeó Català. Cor Infantil i Petits. Direcció: Elisenda Carrasco i Aida Espelt.

Febrer:

- Aida de G. Verdi. Òpera estatal Búlgara. Dirigit per Krasimira Kostova.
- Obres de C. Orff i L. Van Beethoven. Dirigit per Krasimira Kostova.

Març:

- Recital àries d'òpera i cançons. "Hasta la guitarra llora". Peça de Rosa Mercedes Ayarza de Morales.

Abril:

- Cicle de Concerts. Celebració 25è aniversari.
 1. Cors Infantils. Dirigits per Marta Fiol; Margarida López; Helena Parès i Genisa Ginè. S'ha interpretat la peça "Suite del mar" (lletra i música d'Eulàlia Antonés).
 2. Cor Veus Mixtes. Dirigit per Rosa M. Ribera.

Any 2006/2007

Gener:

- Concert de Sant Esteve: Cor Infantil. Dirigit per Elisenda Carrasco.

Setembre:

- Companyia Kamalundu. “Bim, bom nadons al Palau”. Dirigit per Marta Fiol.

Octubre:

- Companyia Kamalundu. “Zig, zag, passets al Palau”. Dirigit per Marta Fiol.
- Cobla, Cor i Dansa al Palau. Cobla Sant Jordi – Ciutat de Barcelona. Dirigit per Virgínia Martínez.

Any 2007/2008

- Concert de l’Orquestra de Cambra de Berlín. Violí i Direcció: Katrin Scholtz.
- Concert Infantil de l’Orfeó Català. Dirigit per Elisenda Carrasco i Ribot.
- Concert “Balancen per a orquestra d’Isabel Mundry (1963).
- Concert “Cor de Noies de l’Orfeò Català”. Dirigit per Buia Reixach.
- Concert d’Orquestra Barroca del Teatre de l’Òpera de Zúrich. Dirigit per Ada Pesh.
- Concert “Kammeronchester Berlin”. Violí i Direcció: Katrin Scholtz.

Any 2008

Gener:

- Strauss Festival Orchestra Gran Concert d'Any Nou
- Strauss Festival Orchestra Gran Concert d'Any Nou
- ** JONC-ALEVINS Concert de Nadal Manuel Valdivieso, director
- Strauss Festival Orchestra Gran Concert d'Any Nou
- Strauss Festival Orchestra Gran Concert d'Any Nou
- Strauss Festival Orchestra Gran Concert d'Any Nou
- George Moustaki
- Strauss Festival Orchestra Gran Concert d'Any Nou
- Strauss Festival Orchestra Gran Concert d'Any Nou
- Concerts Familiars al Palau “La Veu del Món”
- Strauss Festival Orchestra Gran Concert d'Any Nou
- Vladimir Spivakov Aleksandr Ghindin
- Quartet Manderling
- Los Chicos del Coro
- Concerts Familiars al Palau “La Veu del Món”
- OSV. Director;Pablo González
- Strauss Festival Orchestra Gran Concert d'Any Nou
- OSV. Director;Pablo González
- Strauss Festival Orchestra Gran Concert d' Any Nou
- Scharoun Ensemble
- Antonio Orozco Cadizifornia Tour
- Emir Kusturika &The non Smoking Orchestra

- Cor de Cambra del PMC: “El Vell s’apropa al Nou”. Director: Johan Duijk
- Orquestra de Cambra Conservatori del Liceu
- The Golden Gate Quartet
- Luis Eduardo

Març

- Cobla Sant Jordi Ciutat de Barcelona Francesc Cassú, director
- EnsembleBerlín
- Ana Belén
- Wim Mertens
- Rosana
- Marlango
- Marlango
- Swingle Singers
- MoonWinds
- Cor de Cambra del Palau. Joan Enric Lluna i Jordi Casas, directors
- Cicle ONCA L’Onca proposa Gerard Claret, concertino-director
- Jarabe de Palo
- Nana Moskouri
- OSV. Cor Madrigal. Francisca Beaumont, mezzosoprano. David Alegret, tenor; José Antonio López, baix. Víctor Pablo Pérez, director
- Promoconcert Concierto de Aranjuez
- María Dolores Pradera
- Chambao
- Mestres de la guitarra española El Amor Brujo i Carmen

- Ensemble Kapsberger
- Rolf Lislevand: llaüt, guitarra barroca i mandolina
- Simfonieta de Sofia 2
- OSV. Francesco Tristano Schlimé
- Rapsody in Blue. West side story
- OSV. Francesco Tristano Schlimé
- ONCA Salvador Brotons, director

Setembre

- Mestres de la Guitarra Espanyola, Alen Garagic, Obres de Rodrigo, Albéniz, Tárrega, Sors i Granados
- Mestres de la Guitarra Espanyola
- Manuel González, Obres de Rodrigo, Albéniz, Tárrega, Sors i Granados
- Ensamble de l'Orquestra d'Òpera de Barcelona Soprano, tenor i Grup Flamenc
- Obres de Sorozábal, Verdi, Bizet, Penella
- Orquestra Simfònica del Vallès Gerard Claret, violí
- Tribut als germans Claret: 40 anys de música
- Obres de Mendelssohn, Smetana, Brahms
- La quinta estación Caixa Penedès
- Solistes de l'Orquestra Virtuosi d'Òpera di Roma, director David Granato
- Àries d'òpera de Puccini, Verdi, Mozart i Rossini
- El amor brujo. Manuel de Falla
- Ensamble de l'Orquestra d'Òpera de Barcelona Soprano, tenor i grup flamenc
- Pedro Caride “Boleros y melodías de siempre”

Any 2009

Gener

- El Musical de Jason Robert Brown amb Daniel Anglés i Pilar Capellades
- El Musical més Petit presenta ‘Aquests 5 anys’
- Strauss Festival Orchestra Johann Strauss, Gran concert d’any nou
- Alabama Gospel Choir
- Strauss Festival Orchestra Johann Strauss, Gran concert d’any nou
- Strauss Festival Orchestra Johann Strauss, Gran concert d’any nou
- Georges Moustaki + Roger Mas
- Adamo ‘La Parte de l’Ange’
- Los Chicos del Coro + Cor Infantil de Sant Cugat
- Strauss Festival Orchestra Johann Strauss, Gran concert d’any nou
- Obres de Verdi, Giordano, Guastavino, Martínez Valls, Soutullo i altres
Obres de Händel
- Arcángel i Dorantes
- Dyango
- Dyango
- Peter Planyavsky i Hans Gansch
- Obres de Viviani, Böely, Heiller, Torelli, Mendelssohn, Bach, Planyavsky,
Saint- Saëns, Mozart i Franck
- The Sixteen i Cor jove de l’Orfeó Català , Harry Christophers, director
- Ayo
- Paco Ibáñez + Feliu Ventura ‘Canta a los poetas andaluces’
- Manuel Carrasco

- Orquestra Simfònica del Vallés, Llya Makinov
- Obres de Debussy, Ravel i Rachmaninov
- Strauss Festival Orchestra Johann Strauss, Gran concert d'any nou

Febrer

- Trencadís de Cançons. Factoria Mascaró, el Somni del Drac
- Strauss Festival Orchestra Johann Strauss, Gran concert d'any nou
- Cambra Trio Guarneri, Obres de Schubert
- The Philadelphia Orchestra
- Hagen Quartett
- Obres de Beethoven, Bartók i Mendelssohn
- Sin Red
- Cobla Sant Jordi - Ciutat de Barcelona Xavier Pagès, director
- Obres de Lamote de Grignon, Montsalvatge, Pagès, Blay i Moraleda
- Orquestra Foco
- Pasadena Roof Orchestra
- Salvatore Adamo
- Joan Manuel Serrat
- Joan Manuel Serrat
- Manu Guix. "Onze Llachs"
- Ainhoa Arteta
- Orquestra Simfònica Estatal Russa
- Orquestra Simfònica Julià Carbonell
- Orquestra Simfònica del Vallés; Josep Garcia, piano; David Giménez Carreras,
director

- Orquestra Simfònica Estatal Russa
- Orquestra de Cambra Solistes de Sofia. Mila , Obres de Bach, Haydn i Mozart, Plamen Djouroff, director
- L’herència del madrigal a l’Europa del S.XX. Obres de Nees, Debussy, Sansdröm i Badings.
- Luis Eduardo Aute
- Ensemble Mediterran
- Camerata Salzburg; L. Kavakos, violí i director, Obres de Mozart, Haydn i Beethoven
- Noa
- Pablo Milanés + Xavier Baró
- Facto Delafé y Las Flores Azules + Mishima

Abril

- Orquesta Sinfónica de Galicia; Cor de Cambra del Palau de la Música; Cor Infantil de l’Orfeó Català; Víctor Pablo Pérez, director
- Amaral
- Farruquito
- Ensamble de l’Orquestra d’Òpera de Barcelona, soprano, tenor i grup flamenc “El Duende”
- Orquestra i Cor de la Ràdio Nacional d’Ucraïna, Obres de Rodrigo i Beethoven
- Orquestra i Cor de la Ràdio Nacional d’Ucraïna, Verdi: La Traviata
- Orquestra i Cor de la Ràdio Nacional d’Ucraïna, Obres de Mozart
- Orquestra i Cor de la Ràdio Nacional d’Ucraïna, Obres d’Orff i Beethoven

- Orquestra Simfònica de la Radio Nacional d'Ucraïna , Obres de Vivaldi, Bach, Pachelbel i Albinoni
- Mestres de la Guitarra espanyola , Manuel González Rodrigo: Aranjuez ma pensée
- Antony & The Johnsons
- Orchestre Symphonique de Montréal Kent Nagano, director
- Raúl Prieto, orgue; i Ma Teresa Sierra, piano Obres de Bédard, Langlais, Txaikovski, Dupré i Lutoslawski
- Orquestra Simfònica Estatal de Dnepropetrovsk Obres de Vivaldi, Pachelbel i Albinoni
- Quartetto Stradivari; Albert Attenelle, Obres de Schumann i Brahms
- Soprano, tenor i grup flamenc “El Duende”
- David Byrne Festival de Guitarra de Barcelona
- Orquestra Simfònica Estatal de Dnepropetrovsk, Rakhmàinov: Concert per a piano núm.2
- Rafal Blechacz, Obres de Mozart, Beethoven i Chopin

Maig

- Orquestra Simfònica Estatal de Dnepropetrovsk, Txaikovski: Concert per a piano n.1
- Orquestra Simfònica Estatal de Dnepropetrovsk, Ravel: Bolero
- Ensamble de l'Orquestra d'Òpera de BCN Soprano, tenor i grup flamenc ‘El Duende’
- Òpera i Flamenc

- Orquestra Simfònica Estatal de Dnepropetrovsk, Obres de Vivaldi, Bach, Pachelbel i Albinoni
- Orquesta Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida Alfons Reverté, director
- Eleftheria Arvanitaky
- Madeleine Peyroux
- Orquestra Simfònica Estatal de Dnepropetrovsk, Obres de Rodrigo, Bizet i Falla
- Jackson Browne
- Pep Sala, Ocumé i Cinc de Swing
- Ivan Ferreiro
- Cobla Sant Jordi – Ciutat de Barcelona; Cor Madrigal; Mireia Barrera, directora
- Artemis Quartet; Jacques Ammon, Obres de Schubert, Piazzola i Beethoven

ORQUESTA DE CÁMARA DE MUJERES

ALMACLARA

La Orquesta de Cámara de Mujeres **ALMACLARA** surge con el objetivo de reivindicar y homenajear a todas las mujeres que, a lo largo de la Historia de la Música, no han conseguido alcanzar sus metas debido no a su falta de talento, sino a su sexo.

De ahí surge el nombre de nuestra Orquesta, en el que no sólo pretendemos reflejar el espíritu que nos mueve en la dirección del deleite musical, sino también rendir homenaje a las dos mujeres, quizás, más representativas de la Historia de la Música, como son Alma Mahler y Clara Schumann, que, si bien fueron músicos de un altísimo nivel creativo y técnico, se mantuvieron siempre a la sombra de una sociedad y un gremio eminentemente masculino.

No obstante, **ALMACLARA** no pretende llevar a cabo una lucha sexista, sino aunar a un grupo de mujeres jóvenes, perfectamente preparadas, con experiencia y ganas de disfrutar de la música orquestal.

OBJETIVOS DE ALMACLARA

La Orquesta de Cámara de Mujeres **ALMACLARA** es un proyecto creado para 19 músicos, en un principio, únicamente de cuerda, pero con la posibilidad de adaptarse, dependiendo del programa, el presupuesto y otros factores, a grupos 16 u 11 instrumentistas, o incluso agrupaciones de cámara como sexteto y cuarteto. Además de realizar conciertos para divulgar el amplísimo repertorio existente para orquesta de cuerda y orquesta de cámara, **ALMACLARA** pretende, así mismo, llevar a cabo una obra didáctico-social que abarque conciertos didácticos, conferencias, e incluso, un taller formativo en el que alumnas de música tengan la posibilidad de trabajar en **ALMACLARA**, con el objetivo de complementar la formación musical de los valores emergentes que aspiren a formar el futuro de nuestro panorama orquestal.

ALMACLARA: La Orquesta

ALMACLARA tiene una base de 19 intérpretes de cuerda, menores de 30 años, con una amplia formación técnica y musical, tanto a nivel solista como de cámara y

orquesta.

Las componentes, licenciadas en los Grados Superiores de cada especialidad, cuentan con una experiencia artística avanzada, ya que, en su mayoría, han sido formadas en la Orquesta Joven de Andalucía durante varios años, así como en diversas orquestas profesionales, del panorama nacional e internacional, que las ha llevado a diversos festivales europeos en países como Reino Unido, Francia, Italia o Portugal, entre otros. El altísimo nivel individual de las componentes, y los grandes conocimientos camerísticos, dados por la experiencia de grupos de cámara de diversas dimensiones, ofrece la posibilidad de formar un conjunto enérgico y dinámico, de sonido compacto y homogéneo y con altas pretensiones técnicas y musicales.

REPERTORIO

ALMACLARA cuenta con la posibilidad de divulgar un repertorio menos explotado, como es el de la orquesta de cuerda y la orquesta de cámara, que a lo largo de la Historia de la Música, ha contado con aportaciones de compositores de tal importancia como Vivaldi, Purcell, Pachelbel, Mozart, Mendelssohn, Dvorak, Tchaikovsky, Richard Strauss, Liszt, Elgar, Grieg, Britten, o españoles como Turina y Falla, quienes cuentan con verdaderas joyas musicales, dignas de acercar al espectador, como muestra de las múltiples posibilidades de expresión con que cuenta la música.

Así mismo, se han realizado diversas adaptaciones de Clara Schumann y está previsto realizar de otras mujeres compositoras, para revivir el espíritu de su creación y su estilo compositivo.

No obstante **ALMACLARA** apuesta por las mujeres compositoras contemporáneas y ha realizado estrenos y revisiones de obras de Consuelo Díez o Dolores Serrano.

PATROCINADORES

ALMACLARA cuenta con el respaldo de las siguientes instituciones:

- Universidad Pablo de Olavide.
- Instituto de la Mujer.
- Ministerio de Igualdad.

ACTIVIDAD CURRICULAR DE ALMACLARA

Desde su estreno en marzo de 2008, **ALMACLARA** ha realizado las siguientes actuaciones y actividades:

- Concierto en El Viso del Alcor, con motivo del día de la Mujer, 5 de marzo de 2008.
- Concierto en la Universidad Pablo de Olavide, con motivo del estreno de **ALMACLARA**, 6 de marzo de 2008.
- Concierto en el Colegio de Médicos de Sevilla, con motivo del estreno de **ALMACLARA**, el 7 de marzo de 2008.
- Concierto en el Palacio de los Marqueses de la Algaba de Sevilla, dentro del ciclo de Música de Cámara, de la Universidad Pablo de Olavide, el 5 de junio de 2008.
- Concierto del Sexteto solista de **ALMACLARA**, en el Palacio de los Marqueses de la Algaba de Sevilla, dentro del ciclo Mujeres y Música, de la Universidad Pablo de Olavide, el 20 de noviembre de 2008.
- Concierto en la Facultad de Filosofía y Letras de Cádiz, dentro del Festival de Música Española, el 22 de Noviembre de 2008, con Luiza Nancu como solista de violonchelo.
- Grabación para la productora El Silencio RTV de bandas sonoras originales, para su utilización en el programa de Canal Sur TV “Ratones Coloraos”, de Jesús Quintero.
- Concierto en el Palacio de los Marqueses de la Algaba de Sevilla, dentro del ciclo de Música de Cámara, de la Universidad Pablo de Olavide, el 23 de abril de 2009.
- Gira de conciertos organizada por Patrimonio Nacional y el Instituto de la Mujer, bajo el título Música para la reina, en las ciudades de Burgos, La Granja de San Ildefonso, Madrid y Aranjuez, entre los días 24-29 de abril de 2009.
- Curso de verano para mujeres instrumentistas, organizado por **ALMACLARA** con la colaboración del Ayuntamiento de Santiponce, realizado en dicha localidad entre el 29 de junio y el 4 de julio de 2009.
- Concierto del Quinteto solista de **ALMACLARA**, en el Museo de la Autonomía de Andalucía, con motivo de La noche larga de los museos, el 18 de septiembre de 2009.
- Concierto ofrecido en el Acto de apertura del curso académico 2009/2010 de la Universidad Pablo de Olavide, en Sevilla, el 23 de septiembre de 2009.

Entre los proyectos futuros de **ALMACLARA**, se encuentran, la ya consolidada participación en el ciclo de Música de Cámara de la Universidad Pablo de Olavide, así como distintas propuestas enviadas a entidades como el Instituto Cervantes, o la Fundación Barrié de la Maza.

BEATRIZ GONZÁLEZ CALDERÓN: *La Directora*

Beatriz González nace en Cádiz en 1985, donde comienza sus estudios musicales a la edad de cuatro años. Un año más tarde se inicia en el violonchelo, finalizando Grado Superior bajo la tutela de Israel Martínez e Ivo Cortés. Ha recibido diversos premios y menciones honoríficas a lo largo de su carrera en concursos de nivel nacional.

Ha realizado cursos de perfeccionamiento del violonchelo con los maestros César Jiménez, Lluís Claret, Álvaro Campos y Catherine Ryan-Pryce entre otros. Cabe destacar la beca otorgada por la Asociación de Amigos de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla en 2002, para el estudio del violonchelo durante dos años, bajo la tutela de Luiza Nancu, y su posterior renovación por otro año más, en 2004. Ingresó en la Orquesta Joven de Andalucía en 2003, donde ha recibido clase de prestigiosos violonchelistas como Álvaro Fernández, Gretchen Talbot, Mick Stirling e Israel Martínez, entre otros, y donde ha sido dirigida por Michael Thomas, Gloria Isabel Ramos, Enrique Mazzola, José Luis Témez, Daniel Barenboim y Pablo González, con quien actualmente realiza estudios de dirección.

Ha realizado colaboraciones con la orquesta Manuel de Falla de Cádiz, bajo la dirección de José Luis López Aranda, Juan Luis Pérez principalmente. Así mismo colabora asiduamente con la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, siendo dirigida por maestros como George Pelivanian, Anne Manson, Antoni Ros-Marbá o Pedro Halffter, entre otros.

Ha completado su educación artística realizando dos años de interpretación en la escuela de teatro "Viento Sur" de Sevilla, realizando además una obra de teatro musical con la compañía "Niños Perdidos". Actualmente se encuentra el segundo curso de la licenciatura de Escenografía, en Arte Dramático.

Habitualmente forma dúo con su padre, el pianista Alberto González Calderón, con el que abarca un amplio repertorio de música de cámara. En 2007 funda la Orquesta de Cámara de Mujeres **ALMACLARA**, estrenada en Marzo de 2008, cuya dirección ejecutiva y artística ocupa desde su fundación.

New Standards: Women in Orchestras in the 21st Century presentation by Lin Foulk, horn professor, Western Michigan University

Quotations and resources cited in the lecture

“I do not like, and never will, the association of men and women in orchestras and other instrumental combinations... As a member of the orchestra once said to me, ‘If she is attractive I can’t play with her, and if she is not then I won’t.’” *Sir Thomas Beecham, “The Position of Women in Music,” Vogue’s First Reader, 1942, p. 416*

“...indeed it can hardly be recommended or expected that the professors of fair faces and soft swelling lips should consent to puff out the one and conceal the other by use of the flute, while such a display of all the charms of grace and beauty wait upon the use of the harp.” *N. M. James, “A Word or Two on the Flute,” Quarterly Musical Magazine and Review 8, 1826, p. 54*

“Nature never intended the fair sex to become cornetists, trombonists, and players of wind instruments. In the first place they are not strong enough to play them as well as men; they lack the lip and lung power to hold notes which deficiency makes them always play out of tune...Another point against them is that women cannot possibly play brass instruments and look pretty, and why should they spoil their good looks?...” *Gustave Kerker, “Opinions of Some New York Leaders on Women as Orchestral Players,” Musical Standard 21 (Apr. 2 1904)*

“When I think of women as I see them in the musical world, what they are capable of doing, their fine spirit, excellent technique, I realize what a splendid power we are letting go to waste in this country, and in other countries, too. What poor economy it is to take it for granted that women are not ready to enter the world of art, are not capable of becoming fluent channels for the expression of genius...We are sacrificing accomplishment to tradition.” *Leopold Stokowski, “Women in the Orchestra,” The Literary Digest 52 (Feb. 26, 1916), p. 504*

A 1960 *Woodwind World* article gives advice parallel to this in a sidebar called “Advice to Girls:”

“Both the harp and cello are decorative instruments whose curves and grace lend themselves to the same attributes of the women who play them... You get to the trumpets and trombones and tubas, however, and the image of femininity declines in direct proportion to the stridency and volume of sound produced...In other words, it just isn’t a romantic sight to see a girl blowing through the mouthpiece of a trumpet or trombone and making a blasting sound...You wonder, in wool-gathering moments, whether female lips accustomed to compressing and making sounds through wind instruments aren’t a little tougher, less pliant, than those of non-wind players...” *John Sherman, American String Teacher, March-April 1962*

“I just don’t think women should be in an orchestra. They become men.” *Zubin Mehta, quoted in an October 18, 1970 New York Times article by Judy Klemesrud called “Mehta’s Mystique: Baton In Hand, Foot in Mouth?”*

Vienna Philharmonic Orchestra quotations

“Many musicians, even if they won’t admit it, secretly believe there’s a difference in the sound produced by a man and a woman. I know three conductors who say this...I know a lot of men that sound like women. But not with us, mind you...This is something that we label our personal style. And it is, if you want to characterize it, masculine.” *Wolfgang Schuster, Press Secretary of the VPO (1997)*

“Three women are already too many. By the time we have twenty percent, the orchestra will be ruined. We have made a big mistake, and will bitterly regret it.” *VPO member in the Austrian profil magazine, February 24, 2003*



UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI