

LO FEMENINO EN LA MÚSICA

Graciela Agudelo

EN LA ANTIGÜEDAD

La Historia, tomada tanto como un marco temporal del hacer cotidiano cuanto como una memoria colectiva de la humanidad, no sólo no se tomó la molestia de consignar la actividad musical femenina en Occidente, sino que, durante siglos, pretextando cuestionables razones de índole moral, religiosa, social, política, estética, etcétera, obstaculizó continuamente el buen desarrollo de la mujer en este campo, pese a lo cual, ella hizo música siempre y dondequiera que estuvo: en la escuela, en el templo, en el convento, en la calle, en el grupo itinerante de ministriles o juglares, en el palacio, en el harén, en la corte, en el teatro, en su casa, en el conservatorio, en la orquesta. Tal lo observamos con escudriñar un poco en esta materia y descubrir que lo escaso que sabemos al respecto es en buena medida gracias a la mención que otras mujeres han hecho de este acontecer, conscientes de la importancia de sus propios roles en el devenir de la actividad humana, aunque también, claro está, algunos varones interesados en el tema, han realizado un relativo número de publicaciones. Es así como conocemos del trabajo, las vicisitudes y las satisfacciones de esas mujeres que tuvieron el coraje suficiente para superar una gran cantidad de obstáculos que –paradójicamente– conforme avanzó la civilización, fueron imponiéndose en su contra.

Porque, si bien, entre los griegos fueron dignas de honor y culto estas hacedoras de música, bien lejos se estuvo de ello al despuntar el siglo XX, cuando Marie Curie (il.1) dictaba ya cátedra en La Sorbona, mientras a ellas, en cambio, apenas se les consideraba dignas de ser aceptadas en las clases de contrapunto y composición en los conservatorios de entonces, ya que por largo tiempo se argumentó que su capacidad intelectual no les permitiría entender un punto en la materia...



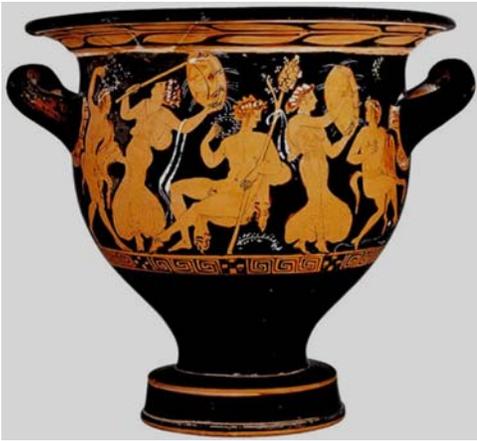
En efecto, las musas, esas diosas alegóricas de la estirpe de las ninfas, que fueron adoradas en todas partes de la antigua Grecia y de las que originalmente sólo se conocieron dos, la de la poesía y la de la música, pronto aumentaron su número a tres, para poder ser la personificación de las cuerdas de la lira. En Sicilia se conocieron siete, pero Homero nos habla de nueve que, veneradas como las diosas del canto, viven en el Olimpo y cantan en los banquetes y en los funerales de dioses y semidioses. Como deidades de la música, están en relación estrecha con Apolo, quien junto con ellas enseñó a los mortales el arte de la música y de la poesía. A cuatro de ellas se las representa con diversos instrumentos musicales: Calíope, la musa de la poesía heroica lleva una trompeta y un laurel en sus sienes; Euterpe, la de la música, una flauta y una corona de flores; la de la danza, Terpsícore, una lira y una guirnalda; y Erato, la de la poesía amorosa, lleva una corona de mirto y rosas, un laúd y dos tórtolas por atributos.

Las sirenas, ninfas mitad mujer y mitad pájaro, de quienes Homero sólo admite dos y Platón eleva a ocho, habitan islas rocosas en la costa oeste de Italia y, dotadas de una voz dulce y melodiosa, atraen a los marineros con el hechizo de sus cantos. Tienen por atributos una lira, una doble flauta, un rollo de música y un espejo. Osaron disputar a las musas el premio de canto y, vencidas, tuvieron que sufrir la

pérdida de sus alas. También las píerides (musas macedonias), por similar razón fueron castigadas. Este mito es visto por algunos estudiosos como la expresión de la rivalidad entre dos importantes sistemas musicales.

De Minerva, la Atenea romana, se dice que comunicó a los hombres el principio de la vida civilizada y de las artes, de la que es patrona, por haberlas inventado junto con las ciencias. También se le atribuye la invención de la flauta y de la trompeta, por lo que lleva los sobrenombres de “la musical” y “la cantadora”.

Las Gracias, esas tres vírgenes jóvenes y hermosas que presidían todos los juegos y las fiestas, fueron designadas con el sobrenombre de *philesimolpoi* (las que aman los cantos). En su honor se celebraban festividades y concursos musicales, ya que fueron ellas quienes reemplazaron con la inspiración, las frías reglas del arte. Habitaban la cumbre del Olimpo, y junto con las Horas y las Musas, formaban coros de danzas y cánticos.



Mitologías aparte, tanto en pinturas como en relieves y estatuillas y sobretodo en esa hermosa técnica plástica que fue la cerámica pintada y grabada de la antigua Grecia (il. 2), nos ha quedado información de la amplia participación que tenía la mujer en las actividades artísticas, especialmente la danza y la música, pues de tañe, se danza y se canta en casi todos los acontecimientos de la vida. Hay música guerrera, sagrada, festiva, de la tragedia, de la comedia, de los banquetes, de los funerales, del himeneo, etcétera, y en algunos vasos y vasijas de factura aún anterior al siglo V a. C., se puede observar indiscriminadamente hombres y mujeres bailando y tocando el “syrinx” (tubo de caña de embocadura lisa

biselada), la cítara, la lira, el arpa y diversos miembros de la prestigiosa familia de los “auloi” (ancestros de la flauta), mismos que se dividían en femeninos, masculinos e infantiles.

En la ciudad de Mitilene, en la costa oriental de la isla de Lesbos, se dio una organización social de viejas tradiciones dóricas, en las que la práctica de la danza, la música y la poesía desplaza el interés por las artes plásticas, y donde la mujer participa con importancia en la mayor parte de estas actividades. Es en esta sociedad donde la canción monódica no religiosa deriva en una forma lírica de gran prosapia. la oda lesbica, y es en esta región, precisamente, donde se dice que en el año 624 a. C. nace la pequeña y morena Psappha (il. 3), la clara, mejor conocida como Safo, quien cantó las delicias del amor platónico y erótico en algunas composiciones cortas y otras de mayores dimensiones, como la “Invocación a Afrodita” o la oda “Gloria y Angustia de Amor”, y a quien se le ha atribuido –y disputado- la invención de la estrofa llamada “sáfica”. Safo fundó y dirigió en Mytilene una escuela de



poesía, música y danza donde llegaron jovencitas de los más célebres alrededores para aprender a componer pequeñas odas amorias, epitalamios, cantos de himeneo y diferentes formas músico-poéticas para otras tantas circunstancias de la vida social, y donde la gente –tan aficionada a ella– acudía para hacer encargos.



También la Roma imperial, a través de una leyenda por demás alterada, olvidada y hasta desconocida, nos deja una figura femenina de gran trascendencia: Santa Cecilia (il. 4), invocada como patrona de los músicos desde el siglo XVI, esa joven cristiana que en el 229, durante su convite nupcial “entre cantos y sonidos de varios instrumentos, sólo a Dios cantaba”. Y es que en la sociedad paleocristiana, antes de que la naciente religión fuera reconocida por el Imperio Romano, la mujer, excluida del sacerdocio, cobró una gran importancia como cantante, no sólo de la asamblea, sino también del coro, toda vez que para cantar los himnos, antífonas y responsorios de los servicios, se instituyen dos coros: uno de hombres y otro de mujeres. Por desgracia, esta situación sólo alcanzó a llegar hasta el siglo IV, cuando en el 313, por medio del Edicto de Milán, los Padres de la iglesia, bregando por una organización de la liturgia y una regulación del culto, acatan tardía pero literalmente la lapidaria admonición paulina “*Mulier in ecclesia taceat*”*, asentada en la primera Epístola a los Corintios, con la que se origina la completa exclusión de la

actividad musical de la mujer en el templo y su consiguiente confinamiento para realizarla sólo en el interior de los conventos; situación que, si bien, les brinda un refugio de paz y estudio, donde las oraciones se mezclan con himnos, salmos y antífonas, muy lejos está de proporcionarles el conocimiento y las oportunidades de que disfrutaban sus excolegas, los músicos que de una manera profesional permanecen ejerciendo en los templos.

EN LA EDAD MEDIA

En los siglos subsecuentes se fundan a lo largo de toda Europa conventos de diversas órdenes religiosas, y casi todas ellas establecen reglas de rutina que dividen la jornada diaria en tres: trabajo, oración y recreo. La música y el canto se transmiten por tradición y vienen a ocupar un lugar preponderante. Las monjas benedictinas se reunían a cantar ocho veces al día, cada intervalo de tres horas; y en los oficios, las procesiones y los días festivos y luctuosos, el canto preside las ceremonias. Es así que algunas monjas escriben música coral, tanto en monodia como en polifonía, música que finalmente ha quedado incorporada al vasto repertorio anónimo medieval. Sin embargo, una mujer hay que se salva del olvido como autora: Hildegarda von Bingen (il. 5), nacida en 1098 y fallecida bien entrado el siglo XII. Conocida como autora de música sacra, lo



* “En la iglesia la mujer guarde silencio”

es también como visionaria, mística, escritora de textos científicos, consejera y maestra. En una carta dirigida a los preladados de Mainz, quienes, en ausencia del obispo castigaron a su comunidad con la suspensión de los oficios –y por ende de los cantos- por haberse ella negado a exhumar el cuerpo de una joven excomulgada enterrada en el cementerio del convento, expone sus apasionados conceptos sobre la música sacra, argumentando teológicamente que toda ella, tanto la vocal como la instrumental, es para la humanidad un puente hacia la vida después de la expulsión del paraíso, toda vez que el purísimo aliento que el Creador insufló en el primer ser humano es el mismo que se usa para cantar y tocar en alabanza de Dios, y que desde que este aliento se manifestó en Adán ya contenía todas las melodías y la dulzura total del arte musical antes de la transgresión; por lo que el mal, dondequiera que esté, aun en el corazón de la Iglesia, trata de perturbar estas manifestaciones de belleza divina que son los himnos y salmos. Al final, Hildegarda exhorta a los clérigos a tocar y dejar tocar la cítara, el arpa de 10 cuerdas y el salterio, y a no silenciar los cantos de alabanza a Dios, so pena de pagar estos errores cometidos en la tierra, quedándose privados de escuchar los angélicos himnos en el cielo. Von Bingen compuso tanto la música como los textos de sus canciones, de las que un gran número están dedicadas a mujeres: 15 a la Virgen María y 13 a Santa Úrsula. Ella misma recopiló 77 de sus canciones en un ciclo llamado “Sinfonía de la Armonía de las Relaciones Celestiales”.

Del siglo XII al XIV los idiomas europeos acuñan términos que denotan la actividad profesional de las mujeres en ese “mester” (ministerio) de los cantores populares que componían relatos en verso sobre



las proezas de caudillos famosos, y que luego cantaban en los mesones, las plazas públicas, las ferias y los palacios. De ahí, *menstreus* se feminiza en *menestrelles*, y *jongleurs* en *jongleresses*. Estas juglaresas (il. 6) son mujeres que no sólo cantan melodías de Bretaña y Gazcuña y danzan tonadas sarracenas y francesas, sino que también son diestras en el tañer de multitud de instrumentos, como liras, arpas, cítaras, salterios, rabeles (especie de laúdes tocados con arco, y predecesores del violín moderno, conocidos en inglés como *fiddles*), flautas, zanfonías y cornamusas

(gaitas), así como campanas de mano, tambores, cascabeles y crótalos, según se puede apreciar en ilustraciones a manuscritos, miniaturas, esculturas, grabados y tapicería de la época.

Si bien, la vida musical de las mujeres en sus retiros conventuales fue intensa, no lo fue menos en la actividad secular, ya que desde el sur de Francia nos llega la memoria de más de 20 mujeres trovadoras (il. 7). -denominadas en su propia lengua provenzal *trobaritz*- que en sus canciones rinden sentimientos de amor y nostalgia a sus hombres, esposos ausentes principalmente a causa de Las Cruzadas, que han dejado al cuidado de ellas –letradas, nobles o aristócratas- el gobierno de sus tierras y haciendas, lo que propicia el



floreCIMIENTO de sus propias habilidades. Fue en la región de Provenza donde más afectó esta situación



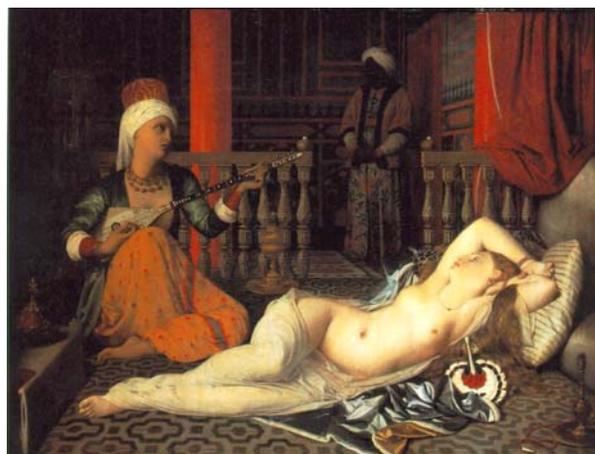
a las mujeres, quienes encontraron el valor suficiente tanto para asumir su responsabilidad de dueñas y señoras de sus dominios, cuanto para romper con la estética masculina de las canciones cortesanas, que tanto se iba alejando del pueblo al hacer alarde de procedimientos complicados en ritmo y estilo, para sustituirlas con la dulzura, la candidez y el encanto de las suyas propias. Así, este género que tuvo como representantes a Guillermo de Aquitania, Janfre Rudel, Bernard de Ventadour y Gui d'Ussel, encuentra su contraparte en la Condesa de Día, Castelozza, Azalais de Porcairges y María de Ventadorn.

La lírica medieval nos deja también el recuerdo de otra mujer que canta en espera del amado ausente, y que sin haber sido culta – noble, monja o aristócrata- es capaz de crear todo un género que los estudiosos clasificarán –y olvidarán posteriormente- con el nombre de Canciones de Hilanderas (il. 8).

EN EL CERCANO ORIENTE

Mientras todo esto sucedía en la Europa medieval, las extraordinarias historias de la entonces resplandeciente Bagdad del califa Harún-al-Rachid (cuyo gobierno se extendió del 789 al 809), que quedaron asentadas en ese maravilloso monumento de la literatura árabe que es *Las mil y una noches*, están tan llenas de referencias que nos dejan suponer que a la mujer, por muy esclava que fuere –o quizás debido a ello, para que pudiera proporcionar mayores deleites a su amo- , se le dotaba de una educación amplia y completa, tal es el caso de la bellísima “Dulce Amiga”, cuya historia se cuenta de la trigésimo segunda a la trigésimo sexta noche, y de quien su primer amo hace una reseña completa en el momento de la venta: “...porque ha tenido varios maestros y aprendió a escribir con muy buena letra, conoce también las reglas de la lengua árabe y de la lengua persa, la gramática y la sintaxis, los comentarios al Libro, las reglas de derecho Divino y sus orígenes, la jurisprudencia, la moral, la filosofía, la medicina, la geometría y el catastro. Pero sobresale especialmente en el arte de versificar, en tañer los más variados instrumentos (il.9), en el canto y en el baile, y por último ha leído todos los libros de los poetas e historiadores...”

También de la historia contada entre las noches 926 y 937 vale la pena reproducir algunos fragmentos que sobre Thofa, llamada “Obra maestra de los Corazones”, nos narra: *Un día entre los días, habiéndose dispersado por los jardines que les estaban reservados a sus compañeras, las jóvenes tañedoras de laúd y de guitarr;, y hallándose el palacio de la música completamente vacío de sus jóvenes lunas, la joven Obra Maestra de los Corazones se levantó del diván en que descansaba y entró sola en la sala de clase. Y se sentó en su sitio, y se puso el laúd contra el pecho, con el gesto del cisne que mete la cabeza bajo el ala (...)* Y completamente sola hizo cantar a su laúd sacándole del seno de madera

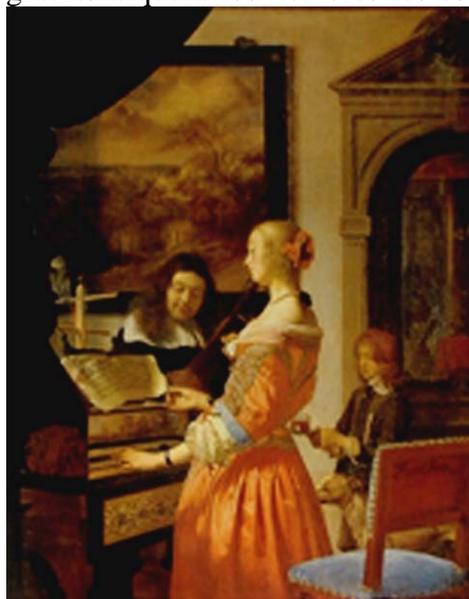


una serie de preludios que hubiera embriagado a la más refractaria de las criaturas. Luego volvió al primer tono, con un arte que superaba los trinos y gorjeos de las aves canoras, porque, en verdad, en cada uno de sus dedos había oculto un milagro.

Más adelante, la historia narra que el califa se levantó de su trono y descendió hacia la jovenzuela, y acercándose a ella, muy dulcemente le echó sobre el rostro su velillo de seda, lo que significaba que en adelante pertenecía a su harén... después de algunos párrafos prosigue, refiriéndose a Tohfa: "...y cogió el laúd y lo tocó maravillosamente hasta el punto de que a todos los que la escuchaban les pareció que el palacio bailaba como un navío anclado, lo cual era efecto de la música. Cerca del final, luego de algunas peripecias y que la chica demostró poder repetir a la perfección y al instante cualquier pieza escuchada, por difícil que fuera, la narración continúa: ... Y Eblis le dijo: "Hete aquí ahora, ¡oh Tohfa! en los límites extremos del arte. Así es que voy a extenderte un diploma signado por todos los jefes de los genn, en el cual se te reconocerá y proclamará como la mejor tañedora de laúd de la Tierra. Y en ese mismo diploma te nombraré Lugarteniente de los Pájaros. Porque los poemas que nos has recitado y los cantos con que nos has favorecido te hacen sin par, y mereces estar a la cabeza de los pájaros músicos".

EN EL RENACIMIENTO

De nuevo en Europa, pero esta vez en pleno Renacimiento. Con el surgimiento de las damas y los cortesanos, nuevos obstáculos se crean para el desempeño de la mujer como músico, pues la nueva estética social establece que las instrumentistas deben restringir la selección de sus instrumentos a aquellos que sean "femeninos" y vayan con su gracia y modestia, es decir, que no produzcan alteración facial, ni movimientos forzados ni enérgicos. Algunos críticos estiman como una desagradable imagen la vista de mujeres tocando tambores, pífanos, trompetas (il. 10) y otros instrumentos similares sólo porque "su estridencia destruye la dulce gentileza que embellece todo lo que la mujer hace". Mientras tanto, los instrumentos aumentan su número y se perfeccionan gracias a que a los hombres les está permitido tocar cualquiera de ellos. Sin embargo, debido a las



restricciones sociales impuestas a las mujeres, hay una familia de instrumentos que logra un desarrollo sorprendente: la de los teclados. Harpsicordios (clavecines), clavicordios, virginales y espinetas alcanzan un gran auge como instrumentos domésticos a lo largo y ancho de Europa, principalmente porque, debido a la naturaleza de su sonido, pueden perfectamente ser tocados en casa. El órgano portátil, y por supuesto, el órgano positivo, diseñados para el templo y el hogar, tuvieron también un gran florecimiento y las mujeres fueron sus principales tañedoras, como puede corroborarse con la observación de un gran número de ilustraciones de la época (il. 11); no así el órgano tubular, que por llevar teclado pedal exige la separación de las piernas, razón que le valió a Bach para nunca permitirle a Ana Magdalena tocar el suyo, pues estos criterios perduraron hasta la segunda mitad del siglo XIX.

La corte de Isabel de Este (il.12), donde el buen gusto de esta mujer, esposa del Conde de Mantua, reúne un selecto círculo de músicos y poetas que usan su lenguaje para hacer poemas sencillos, simplemente una “poesía per música”, pronto permite florecer un género de canción profana llamada *frottola*, dando por resultado una gran demanda de voces femeninas. Entonces, por fin, se vislumbra que la mujer pueda actuar en la música dentro de un marco profesional, sin embargo, entre las reglamentaciones de la Contrarreforma en la que la Iglesia Católica se debate, se dicta una de las más dramáticas y que más injustamente ha desplazado a la mujer. La instauración del *castrato*, esa salvaje mutilación o estrangulamiento de los testículos de los niños con voz superdotada, para que al crecer no perdieran el tono agudo de su voz que, potenciada por una caja torácica y unos pulmones de adulto, llegaba a adquirir una pujanza y una calidad tímbrica excepcionales.



Estos *castrati* comenzaron cantando en las iglesias las partes agudas que primero habían sido confiadas a falsetistas y niños, pero dados el color y la resonancia de su voz, fueron poco a poco asumiendo papeles de más responsabilidad, hasta llegar a ser solistas en el naciente género de la ópera, y tanto en la bufa como en la seria, van paulatinamente ocupando lugares preponderantes, al grado de que el único personaje que puede rivalizar con ellos es la diva soprano. Con la muerte de Carlo Broschi (Farinelli) en 1782, termina la estirpe de estos mutilados sopranos masculinos que reinaron casi por 200 años, y es hasta entonces que un lugar por derecho de naturaleza tan suyo, viene al fin a ser ocupado por la mujer.

EN EL BARROCO

En Italia los conventos alcanzaron fama de instituciones musicales serias. Contando con magníficos maestros y con el ingreso cada vez mayor de adineradas hijas de familia que han podido tener una educación musical previa, las ejecuciones de música polifónica se incrementan. Aunque también hay voces, los conjuntos instrumentales predominan: sistros y espinetas, cornetas, laúdes y arpas; flautas de pico, clavecines y hasta gaitas y trombones se cuentan entre los instrumentos que las monjas tocan. Sin embargo, las restricciones de la Contrarreforma también alcanzan los conventos que, silenciados, van perdiendo su actividad musical y, por consiguiente, su prestigio. Sólo 100 años después vuelven a escucharse estas orquestas, cuando comienzan a surgir los conservatorios, esas instituciones subvencionadas por el estado que acogen a niñas huérfanas o ilegítimas para ser entrenadas en el conocimiento y la práctica de la música. El más antiguo es el de Santa María de Loreto, fundado en Nápoles en 1537. En la Venecia de los siglos XVII y XVIII



florece cuatro: *I Mendicanti*, *La Pietà*, *L'Inurabili* y *Gli Derelitti*. De ellos, el que es líder por la perfección de sus ejecuciones es el de *La Pietà*. Aquí las niñas y jóvenes viven internas, y en los conciertos (il. 13) –privados los más y públicos algunos–, 40 mujeres vestidas de blanco con una

directora al frente, no sólo cantan, sino que tocan a la perfección sus instrumentos: violines, flautas, oboes, chelos, fagotes, cornos franceses y aun clavecín, órgano y contrabajos. Músicos de la talla de Antonio Vivaldi y Giovanni Pergolesi fueron *maestri de capella* de estos conservatorios, lo que indudablemente influyó en la excelencia de las orquestas; a pesar de que las personas con este cargo casi exclusivamente componían y dirigían, pues eran las muchachas mayores y más aventajadas las encargadas de enseñar a tocar a las novatas y más pequeñas. A finales del siglo XVIII estos conservatorios decayeron como parte de la decadencia general de la República de Venecia, y fueron tan olvidados que no pocos tratadistas consignan que el segundo en importancia cronológica es el de París, fundado hasta 1784.



Francesca Caccini (il.14) hija del compositor y cantante Giulio Caccini, nació en 1587 y creció en la corte de los Medici, para entrar oficialmente al servicio de la corte florentina un año después de haber debutado, en 1606, en la ópera *Eurídice* de Jacopo Peri. Comenzó a componer a los 18 años y nunca dejó de hacerlo: canciones seculares para las presentaciones de la corte, música para representaciones dramáticas y la ópera *La liberazione de Ruggiero dall'isola d'Alcina*.



Elizabeth Claude Jacquet de la Guerre (il. 15) fue compositora y clavecinista. Acogida bajo el patronazgo de Luis XIV, los anales de la época reseñan sobre ella “que canta a primera vista la música más difícil y se acompaña ella misma y a cualquier cantante en el clavecín, instrumento que toca de manera inigualable; que compone piezas y las toca en cualquier tonalidad que se le pida. Y todo esto cuando sólo tiene 10 años de edad. Jacquet de la Guerre nació en París en 1664 –casi 100 años antes que Mozart y 20 antes que Bach- y escribió un ballet, una ópera, una tragedia en cinco actos con prólogo, tres libros de cantatas, una colección de piezas para clavecín, un *Te Deum* para orquesta y gran coro, y muchos trabajos más, que quedaron en manos de sus herederos. Su padre era constructor de clavicémbalos, pero –divagando un poco- ¿Qué hubiera sido de ella si en tal parentesco le hubiera tocado un Leopold Mozart?



Durante los últimos años del siglo XVIII, mientras transcurrieron la niñez y adolescencia de Beethoven, Marianne von Martínez (il. 16), quien vivió de 1744 a 1812 y estudió el teclado con Haydn y el canto y contrapunto con Nicola Porpora, realizaba trabajos a gran escala, entre los que destacan misas, oratorios, cantatas, una sinfonía y dos conciertos para piano. Asimismo, la también vienesa María Theresia von Paradis (il. 17), cegada por un accidente a los dos años de edad y pianista en la corte de María Teresa, componía música para escena, cantatas, música de cámara y vocal y, al igual que von



Martínez, fundó y dirigió una escuela en su ciudad natal con el propósito de impartir educación musical a las mujeres.

EN EL ROMANTICISMO

Fanny Mendelssohn (il. 18), nacida en 1805, y su hermano Félix, cuatro años menor, estudiaron juntos piano y composición con los mejores maestros en Berlín. Ambos demostraron desde pequeños un gran talento musical en las dos disciplinas, sin embargo, ya desde entonces su padre se encargó de convencer a Fanny de que, si bien la música podría ser una carrera para Félix, ella sólo debería tomarla como un adorno -“*nunca como la raíz de su ser y su hacer*”-, invitándola a mantener sus sentimientos dentro de una línea de conducta “femenina”. Y mientras a él lo preparan para una brillante carrera musical, a ella la conminan a ser más diligente con su real vocación: “*la única vocación para una mujer joven, quiero decir, la de esposa y ama de casa*”.



Efectivamente, cuando Félix alcanza una deslumbrante carrera como compositor y director, ella contrae matrimonio con el pintor Wilhelm Hensel, y aunque sigue componiendo, principalmente piezas cortas para voz y piano que no logran encontrar acogida en el público de Berlín, su actividad principal se constriñe a participar como pianista y directora de un grupo coral en las sesiones musicales que la familia Mendelssohn organiza en casa cada domingo, pues su primera presentación en público la realiza a los 33 años, tocando el concierto para piano No. 1 en sol menor Op. 25 de su hermano. A pesar de que éste siempre se opuso a que se publicaran las piezas de Fanny, en 1837 apareció una canción publicada dentro de una colección de obras de diversos compositores. Félix se mostró complacido y agradeció a Fanny haber ido contra su voluntad, sin embargo su posición siempre se mantuvo en contra de que

Fanny siguiera publicando. En carta de Félix a su madre, fechada en Frankfurt el 2 de junio de 1837, se alegra por las composiciones de Fanny, que encuentra encantadoras y admirables, pero afirma resueltamente que no tratará de convencerla de no publicar –aunque la ayudará al máximo de sus posibilidades si ella decide hacerlo por gusto propio o por complacer a Hensel- y reitera que, como lo ha expresado en otras ocasiones en que se ha discutido el punto, ese hecho es del todo contrario a sus apreciaciones y a sus convicciones. Las razones de tal negativa son básicamente dos: en primer lugar, la convicción de que “*nadie debe publicar una obra si no está resuelto a aparecer como autor por el resto de su vida, publicando trabajos continuamente uno tras otro*”; y en segundo, la certeza de que Fanny no tiene ni la inclinación ni la vocación para ser autora: “*ella atiende su hogar y no piensa en el público ni en el mundo música, ni en la música siquiera hasta ver cumplidas sus primeras obligaciones*”.

Félix no podía pensar de otra manera, puesto que en sus propios opus 8 y 9, las piezas *Heinweh, Italien, Suleika und Hatem, Sehnsucht, Verlust* y *Die Nonne* fueron compuestas por Fanny y publicadas a nombre de él, ya que la familia consideró impropio hacerlo a nombre de su autora. Fanny siempre confesó sentirse estimulada con los elogios y deprimida con las censuras, por eso en 1846 –y gracias a la rivalidad entre dos editores- se sintió motivada a publicar algo de lo que consideró su mejor producción: dos libros de canciones, varias piezas para piano y otro libro de canciones probablemente escritas para su coro dominical. Con sentimientos de dicha por el amor y el trabajo, y de profunda

gratitud hacia la vida, fallece el 14 de mayo de 1847, después de haber escrito en su diario semanas antes: *“Apenas puedo superar mi propia felicidad.”* Félix, deshecho con la noticia de su muerte, sólo le sobrevivirá cinco meses.

Clara Wieck (il. 19) nació en Leipzig en 1819 y desde los cinco años fue consagrada por su padre a la carrera de pianista. Debido al gran talento que mostró como ejecutante, no sólo ha sido comparada con Thalberg, Anton Rubinstein y Franz Liszt, sino que el alto nivel técnico y artístico de sus programas influyó en el carácter de los recitales pianísticos del siglo XIX. Los estrenos de muchas de las obras de Chopin, Brahms y su esposo, Robert Schumann estuvieron a su cargo, y se distinguió como la primera pianista que ejecutó en público varias de las sonatas de Beethoven. Sus estudios de composición también fueron excelentes, y tanto su padre como Robert la animaron a componer; pero aunque varias de sus composiciones se ejecutaron y publicaron en vida -además de que



obtuvieron magníficas críticas-, ella jamás fue capaz de superar un profundo sentimiento de inferioridad frente a su esposo; y como ella misma lo dice, en carta del 23 de abril de 1839, no le gustaba enseñarle lo que componía, pues siempre se sentía avergonzada. Este sentimiento fue tan intenso que la hizo convencerse de que la mujer carecía de fuerza creativa, según queda asentado en su diario de noviembre de 1839: *“Alguna vez creí poseer talento, pero ya he rechazado esta idea. La mujer no debe aspirar a componer –ninguna ha sido capaz de hacerlo y, ¿por qué yo sí?-. Quizá fue arrogancia; aunque, bien mirado, mi padre me condujo a ello en mis tempranos días”*. Es por demás notoria -y comprensible-, la falta de información que la orilla a tales reflexiones. Seis años después, refiriéndose a su trío, vuelve a escribir: *“Tiene pasajes bonitos y su éxito es justo... si bien, es sólo el trabajo de una mujer y, como siempre, carece de fuerza y de invención aquí y allá.”* Compara este trío con el de re menor No. 1 Op. 36 de Schumann y lo siente cada vez más inocuo: *“Suena afeminado y sentimental”*. Es interesante observar cómo Clara, al igual que todavía lo hacen algunas compositoras



en nuestros días, trata de imponerse a sí misma una estética imitativa, reprimiendo su propia y natural expresividad, porque ¿cómo se puede calificar de “afeminado” a algo que por naturaleza es femenino?, y si por “sentimental” hace alusión a lo tierno, lo ligero, lo emotivo o lo carente de conflicto –que por otro lado es seguro que ella lo tenía, y en alto grado- es triste observar que se autocensure y se reprima de expresar sentimientos tan naturales al ser humano. Su música es fina, apasionada y bien escrita; y se advierte que esa severa autocrítica no era más que el producto de un condicionamiento mental subordinado a los prejuicios impuestos en su tiempo, que le impidió percibir que abundan los ejemplos de música de muy alto nivel artístico hecha por hombres, no necesariamente profunda, ni dramática, ni conflictiva, ni austera, ni especialmente viril; y que por otro lado, también abundan las obras –en Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Franck, Richard Strauss, Mahler, Debussy, Ravel, Bartók, Messiaen, por nombrar sólo algunos- cargadas de un sentimentalismo y una ternura

conmovedoras. Y es que el creador, cualquiera que sea su género y su arte, sólo se está sirviendo de una técnica para expresar su propia naturaleza y la intensidad y riqueza de la diversidad de sentimientos y emociones que es capaz de experimentar, imaginar o desear.

Cosima (il. 20), 24 años menor que su esposo, Richard Wagner, fue una destacada pianista en su juventud, pero Franz Liszt, su padre, se opuso a que siguiera profesionalmente la carrera musical. Ella, Clara Schumann y Alma Mahler encabezan la lista de esposas que se desgastaron soportando -en el sentido literal del término- la genialidad musical y el humor de sus hombres.

Luise Adolpha le Beau (il. 21), nacida en Alemania en 1850, fue compositora, concertista de piano y crítica. Como tal, se atrevió a polemizar sobre el papel de la mujer en la sociedad alemana de la época y tuvo el valor de comentar públicamente que la mujer, debido a su condición de madre y servidora de la familia, no disponía de tiempo para dedicarse a la creación, preguntándose siempre si era justo que sólo pudiera esperar que sus trabajos se consideraran de "calidad secundaria". La revista *Neue Musik Zeitung* la reconoció dedicándole su portada en un ejemplar de 1889; sin embargo, en el respectivo texto sobre su lograda trayectoria, el articulista no pudo evitar el "elogioso" comentario: "*La señorita Le Beau no sólo compone como un verdadero hombre, consiguiendo una musicalidad total...*". Venciendo numerosos obstáculos, y realizando continuos peregrinajes por diversas ciudades de Alemania, logró por fin que le fueran publicadas 35 de las 66 obras que escribió, entre ellas, varias de gran formato, como oratorios y ópera.



Alma María Schindler (il. 22), una joven vienesa culta e inteligente que toma lecciones de contrapunto con Josef Dabor y cursa la carrera de composición con Alexander von Zemlisky, futuro profesor de Arnold Schoenberg, conoce a Gustav Mahler en 1906. Alma tiene entonces 22 años, y él 41; pero de tal manera se enamora de ella que inmediatamente decide desposarla. Ocurre que debido a un trabajo de composición que le impedirá escribirle a Gustav por un tiempo, éste, apasionado y egocéntrico como lo será toda su vida, le prohíbe continuar con sus estudios y le hace prometer que renunciará a la composición. Ella llora amargamente, pero termina accediendo, incidente al que se referirá más tarde en estos términos: "*Entonces enterré mi sueño. Tal vez fue lo mejor,*

pero en alguna parte me quemaba una herida que jamás ha cicatrizado del todo". Una vez viuda de Mahler, Alma casó con el afamado arquitecto Walter Gropius.

Aunque las mujeres fueron activas como instrumentistas desde muy antiguo, sólo hasta el siglo XVIII encontraron aceptación, y únicamente como concertistas –principalmente de piano y de violín-, ya que orquestas y otros conjuntos constituidos principalmente por hombres les cerraron las puertas, motivo por el cual, a finales del siglo



XIX ellas mismas tuvieron que autoprocursarse entrenamiento y subsistencia fundando sus propias instituciones: las orquestas femeninas (il. 23).

Asimismo las compositoras, aunque hubieren iniciado su actividad en los conventos de la Edad Media y el Renacimiento (con mucho más limitaciones que los hombres, pues esta debía encajar con sus situación de instrumentistas), y aún habiendo escrito obras de diversos formatos y mayores dimensiones, siempre lo hicieron en menor proporción que ellos, simplemente porque nunca tuvieron posiciones de prestigio desde donde pudieran hacer oír sus producciones a un público y una crítica comprometidos, o adquirir experiencia práctica en esa empresa, ya que nunca fueron “maestras de capilla” en iglesias y cortes, y jamás dirigieron compañías de ópera ni orquestas. Por eso, a causa del dominio del hombre en este terreno y de la antiquísima asociación de la creación musical con la masculinidad, las compositoras de los siglos pasados se sintieron tímidas y dubitativas respecto a proseguir con sus trabajos, tal como lo denotan en sus escritos Madalena Casulana a mediados del siglo XVI, en el XVII Barbara Strozzi, y Clara Wieck en el XIX.

A partir de ese último siglo, los conservatorios se incrementan, y entre ellos surgen los que posteriormente abrirán sus puertas a las mujeres. Si bien, al principio sólo serán aceptadas como ejecutantes, hacia final del siglo, gracias al tesonero esfuerzo de luchadoras pioneras, también serán acogidas en composición. De este hecho surgirá un gran número de compositoras cuya producción quedará registrada en el siglo XX. Entre otras, destacan Paulina Hall, de Noruega, y las inglesas Elizabeth Lutyens, autora de *Tres preludios sinfónicos*, *Tres piezas para orquesta*, un *Concierto para corno* y un *Concierto para nueve instrumentos*, y Elizabeth Maconchy, que produce entre otros, un *Concierto para piano*, el poema sinfónico *The Land*, *Dialogue* para piano y orquesta, *Variations* para orquesta de cuerdas, *Concierto para clarinete y orquesta*, etcétera; la asturiana María Teresa Prieto que, estudiante del Conservatorio de Madrid, primero, y posteriormente en México alumna de Manuel M. Ponce, escribió cinco sinfonías, obras para voz y orquesta, un poema sinfónico, un *adagio y fuga* para violonchelo y orquesta; Germaine Tailleferre (il. 24), de Francia -la



única integrante del “Grupo de los seis” , junto con Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud y Francis Poulenc-, que escribió música para orquesta, música de cámara, conciertos para diversos instrumentos, obras para voz, óperas, música para cine, televisión, documentales, para obras radiofónicas, etcétera, completando un catálogo de cerca de 200 producciones; la estadounidense Ruth Crawford-Seeger, ganadora de premios y becas, y la multipremiada polaca Grazina Bacewitz (il. 25), autora de una vasta producción sinfónica y de cámara.



Debido al desempeño de ejecutantes de los más diversos instrumentos y el creciente número de solistas de talla internacional –principalmente cantantes, pianistas y violinistas-, se considera que,

entre 1880 y 1920, la participación femenina en la música fue la más activa y numerosa registrada hasta entonces.

Todo esto sin descontar que, la también antigua estirpe de las maestras, colegas de aquella Mme. de Fleurville, discípula de Chopin y profesora de Debussy, también elevó su número. Entre ellas se encuentran Amy Fay y Clara Baur; pero cabe destacar en un primerísimo lugar a aquella que fue maestra de compositores por más de 65 años y que contribuyó generosamente al desarrollo de la música en nuestro continente: la francesa Nadia Boulanger (il. 26). Nacida en 1887 en el seno de una



familia de músicos, estudió órgano y composición en el conservatorio de París, y en 1908 obtuvo el segundo lugar en el prestigioso Premio de Roma. Fue maestra en el Conservatorio y en la École Normale de París, y en el Conservatorio Americano de Fontainebleau, donde enseñó armonía, orquestación y composición, y fue maestra (il. 27) de una larga lista de alumnos particulares: Aaron Copland, Igor Markevitch, Jean Françaix, Darius Milhaud, José Rolón, Walter Piston, Virgil Thompson, Roy Harris, Leonard Bernstein, Elliot Carter, Harold Shapero y Astor Piazzola son sólo algunos de sus alumnos que de todas partes del mundo acudieron en busca de su tutela. Boulanger murió en 1979, dejando entre los músicos una profunda huella de reconocimiento, gratitud y respeto por el talento y la dedicación de una gran mujer hacia la música.



Imposible cerrar este angosto pero largo capítulo en la historia de lo femenino en la música, sin dejar de mencionar a siquiera algunas mujeres de ese otro gremio bajo cuyo patrocinio encontraron acogida y soporte grandes artistas. Garsenda de Forcalquier, Condesa de Provenza, compositora y poeta de la estirpe de las *trobaritz*, fue también una distinguida mecenas de los artistas occitanos, es decir, del sur de Francia, el área de Cataluña y algunos valles del Piamonte, en Italia. Después de haber mencionado a Isabel de Este y su corte mantuana de poetas y músicos, cómo olvidar a la millonaria Nadezhda Von Meck (il. 28), gran admiradora de Tchaikovsky, a quien le asignó un estipendio considerable con el que el compositor pudo trabajar libremente durante sus últimos años. Manon Gropius, hija del segundo matrimonio de

Alma Mahler, fue benefactora del genial compositor austriaco Alban Berg; y Elizabeth Sprague Coolidge, viuda millonaria que en Estados Unidos ha sido la gran patrocinadora de la música de cámara.

La mujer ha actuado tan constante y valientemente en el campo de la interpretación y la composición como en las más importantes vertientes que en la música derivan, y con un tesón admirable y una paciencia de siglos, ha logrado demoler viejas estructuras; empero, también es cierto, todavía existen muchos escollos por remover, tanto tradicionales como de reciente surgimiento. Entre los primeros, sobresalen los de origen formativo: por un lado, que no a todas las niñas se les inculca la misma autoconfianza y acometimiento profesional que a los hijos varones; y por el otro, la permanencia de patrones de conducta domésticos y sociales que siguen propiciando, salvo pocas excepciones, una general falta de respeto por el tiempo que la estudiante o la profesionista deben dedicar a su trabajo: horas continuas de estudio con aislamiento y concentración. Asimismo, la lucha que se ha dado, tanto en lo personal como en lo social, contra el arraigado mito de que la maternidad no se lleva con los estudios; es decir, que la vocación intelectual es incompatible con la crianza de los hijos. También se encuentran obstaculizaciones de orden laboral, como los salarios desventajosos en razón de su género; la no preñez como condicionante en la consecución de trabajo, y el degradante y subrepticio acoso sexual, como una condicionante laboral más.

Mención aparte merece un asunto de estética en el área de la composición: Si bien, como hemos visto, en el Renacimiento y en los dos siglos posteriores la mujer sufrió la imposición de componer música melodiosa, delicada, graciosa y de pequeñas proporciones, en atención a los supuestos atributos de su sexo, en el siglo XX se da un giro hacia lo opuesto, y ese concepto, ya dogmáticamente considerado ridículo, cede su lugar a otra postura no menos radical y absurda: sólo puede considerarse buena a una compositora si su música suena como la que componen sus colegas varones, lo que no deja de ser una nueva restricción, que ha pervivido sin suscitar especiales cuestionamientos –aún entre las compositoras-.

Conciente o no de estar acatando pasivamente este nuevo prejuicio; conciente o no de la necesidad de responsabilizarse consigo misma y con su medio de un verdadero compromiso estético, filosófico, político o de otra índole, como lo han hecho la mayoría de los grandes artistas a lo largo de la Historia, lo cierto es que la compositora hoy actúa con una libertad como jamás la pudo tener en el pasado, por cuanto a conseguido la preparación y los medios para ello.

Ejercer esta profesión comprometidamente y mantener una evolución sostenida en su producción, le permitirá, a corto plazo, alcanzar esa instancia cuya conquista tanto trabajo le ha costado hasta el presente: proyectar en la composición, más allá de falsos conceptos tradicionales, su más íntima y genuina identidad de mujer: lo femenino en la música, una aportación verdaderamente valiosa con que enriquecer, en este momento histórico, el acelerado y divergente discurrir del arte musical en nuestros días.