

IGUALDAD DE OPORTUNIDADES ENTRE GÉNEROS EN EL ÁMBITO MUSICAL: DE LA FORMACIÓN A LA PROFESIONALIZACIÓN

Gender equality in music: from training to professionalization.

Sandra Soler Campo. *Universidad de Barcelona (España).*

Maria Antònia Pujol i Subirà. *Universidad de Barcelona (España).*

Contacto: Sandra.soler@ub.edu

Fecha recepción: 01/06/2020 - Fecha aceptación: 05/10/2020

RESUMEN

La historia nos proporciona conocimiento en relación a hechos sociales, los cuales ayudan a comprender acontecimientos y actuaciones. La música forma parte de la sociedad y el estudio de su realización y expresión, o sea, el hacer música, nos ofrece elementos de conocimientos sociales y culturales, además de estéticos. A lo largo de la historia, mujeres como Clara Schumann, Bárbara Strozzi, Alma Mahler, Nanerl Mozart entre otras han contribuido en la música de modos muy diversos. Sin embargo, notables mujeres artistas a lo largo de los siglos han quedado en un segundo plano e incluso han sido olvidadas.

El presente artículo quiere aportar datos relevantes que lleven a la reflexión a partir de un breve pero documentado recorrido por la historia social-musical, y de las vivencias de mujeres que en la actualidad hacen y/o interpretan música. Estas opiniones recogidas a través de tres investigaciones tienen como objetivo conocer el papel de la mujer en la música en la actualidad.

PALABRAS CLAVE

Música, mujeres, sociedad, estudio, profesionalización.

ABSTRACT

History provides us with knowledge in relation to social facts, which help to understand events and actions. Music is part of society and the study of its realization and expression, in other words, making music, offers us elements of social and cultural knowledge, as well as aesthetics. Throughout history, women like Clara Schumann, Barbara Strozzi, Alma Mahler, Nanerl Mozart and others have contributed to music in many different ways. However, notable women artists over the centuries have been left in the background and even forgotten.

This article aims to provide relevant data that lead to reflection based on a brief but documented tour of social-musical history, and the experiences of women who currently make and/or perform music. These opinions, gathered through three researches, have the objective of knowing the role of women in music today.

KEYWORDS

Music, women, society, study, professionalization, education

1. INTRODUCCIÓN

Durante la civilización egipcia, griega e incluso en algunas cortes renacentistas y barrocas, las mujeres se han podido sentir incluidas en los diferentes contextos musicales. También en las sociedades no industrializadas, las mujeres participaron activamente en la creación musical. Actualmente, las mujeres estudian y hacen música. Algunas de ellas, han escogido la música como profesión, esto quiere decir que desarrollan actividades profesionales relacionadas con la interpretación, la composición, la dirección musical y la docencia. En 1991 Susan McClary, investigadora de la Universidad de Minnesota, publica en Estados Unidos *Feminine 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, porque 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).

En España, cabe destacar el proyecto presentado el 24 de marzo de 1998 por Marisa Manchado, 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 compensatoria. Es necesario mencionar también publicaciones anteriores como la del Dr. Emilio Casares Rodicio (1978) acerca 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). Todavía en el siglo XXI persisten una serie de estereotipos sociales que afectan directa e indirectamente

al sexo femenino. Estos estereotipos sociales no están ausentes en el ámbito musical, tanto durante los años de formación (conservatorios, escuelas de música, entornos educativos no formales) donde aún existe la dificultad de romper el estereotipo instrumento-género (Abeles y Porter, 1978; Bruce y Kemp, 1993; Griswold y Chroback, 1981; O'Neill y Boulton, 1996; Walker, 2004; Wills y Cooper, 1988), como en la profesionalización, donde aún existe la disminución de estudiantes a profesionales femeninas, ya sean instrumentistas, directoras o compositoras (Pujol, 2014, 2017; Soler, 2017).

1.1 Orígenes musicales: ¿De dónde venimos?

Durante 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; situación que ha dado lugar a la subordinación de la mujer en la sociedad. 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, poetisas que además de leer, cantaban acompañándose con instrumentos musicales como la cítara, la lira y/o la flauta, y componían música y pasos de danza (Iriarte, 1997). Durante el Imperio Bizantino cabe hacer mención de 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. Sus piezas son las únicas compuestas por una mujer que se incluyeron a posteriori en el *Triodion*, impreso el año 1601 en Venecia (Magraner, 2013). A partir del siglo X d.C. se han documentado numerosos rituales musicales en los cuales las mujeres eran partícipes (Martínez, 2003; Porqueras, 1994). A pesar de que los rituales

musicales estaban fundamentalmente protagonizados por voces masculinas, se 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 excelentes (Harper, 1993). 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 XIV (Baade, 1997).

Desde los inicios del imperio musulmán las *qainat* o hijas de Caín, nombre que recibían las cantoras y músicas árabes provenientes de diferentes clases sociales y formadas en música y arte desde la infancia, tenían un papel destacado no sólo en composición e interpretación musical sino también en transmitir sus conocimientos a otras *qainat*. Estas mujeres eran admiradas y respetadas por la sociedad. El tipo de música que compusieron influyó posteriormente tanto en las Cantigas de Alfonso X como en el estilo compositivo de trovadores y troveros (Gurbino, 2009). Durante la Edad Media, del s. V al IX, se produjo un gran vacío musical. Las guerras eran constantes, hecho que provocaba inestabilidad social. 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. La música se propagaba por vía oral. Durante este período se desconoce la totalidad de obras que estuvieron realmente escritas por mujeres. Las mujeres participaban en la monodia profana, pero no en la polifonía, pues esta se desarrolló fundamentalmente en la Iglesia, lugar al cual no tenía acceso la mujer para realizar tal actividad (Álvarez, 2008). Pero en cambio, las mujeres pudieron desarrollar su actividad musical como compositoras e intérpretes en los conventos (Labarge, 1989), explicación que ilustramos con la figura de Hildegard von Bingen (Alemania, 1098-1179) quien compuso uno de los más extensos reperto-

rios musicales del medievo (Feldmann, 2009). En la baja Edad Media se tiene constancia de mujeres juglares, llamadas *juglarsa*, *plañidera*, *danzadora* o *trovairitz* (Alvar, 1976; Lozano-Renieblas, 2003, pp. 37-74). A diferencia de los juglares, que pertenecían a clases sociales humildes, las *trovairitz* eran de origen noble o estaban casadas con algún varón perteneciente a la nobleza (Rosell, 2006, pp. 14-15). Tibors de Sarenom (1130-1198) es la primera *trovairitz* que aparece documentada, y citamos también a Beatriz, conocida como Comtesse de Die (1140 - ?), María de Ventadorn, Azalais de Porcaira-gues, Garsenda de Proença, Gormonda de Monspelier, entre otras. Desde otro punto de vista, cabe señalar que hacia finales del medievo aumentan los escritos de mujeres laicas de temas distintos de la vida cotidiana como caza, pesca, armamento. Es decir, sobre temas no religiosos, actividades que compartían con la sociedad además de cantar, bailar y tocar (Rivera, 1991; Vega, 1992). En la vida familiar las mujeres tuvieron, y aún siguen teniendo, un papel muy importante de transmisoras de la tradición con las canciones del ciclo vital, que cantan y transmiten durante su vida a sus hijas e hijos (Soler, 2017, pp. 55-62). En el periodo histórico del Renacimiento, y concretamente con el Humanismo en el ámbito cultural, se abandonan las teorías e ideales teocentristas característicos del medievo por el antropocentrismo, donde se considera el hombre como el centro de todas las cosas (Pérez, 201).

La crisis e inestabilidad sufrida por la Iglesia Católica en el siglo XVI, que posteriormente se llamó Reforma, fue uno de los acontecimientos relevantes del Renacimiento (Brocklehurst, 2014). Se dará una lenta pero progresiva laicización del arte. 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 al arte musical. El poder se

traslada a manos de los monarcas absolutistas donde 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 (Burke, 1999). Manteniéndose firme a sus creencias y principios, la iglesia no permitió que las mujeres formaran parte de los coros que hasta la fecha habían estado. Posteriormente, en el periodo Barroco tendrán lugar diversos 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. De este periodo, célebres mujeres músico destacaron como es el caso de 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. También la italiana Bárbara Strozzi (1619 – 1677) quien se educó en la corte veneciana de Giulio Strozzi. Por otra parte, 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. 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. *Cantates françaises, libre I* (1708); *Cantates françaises, libre II* (1711) entre otras.

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.

El Clasicismo es un periodo histórico que se enmarca desde el año 1750 (muerte del 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*. 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. Los músicos encontraron en la burguesía a un nuevo público. Éste, paga por apreciar sus creaciones musicales (Plugh, 1992). 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. En cuanto a la música instrumental y la ópera, se convertirán en los géneros más solicitados por el público general (Gergis, 1993). 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.

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 votación. Algunas mujeres músico destacadas de este periodo histórico son: 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. 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 his-

toria de la música, W. A. Mozart. 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 quedó en un segundo plano. Hélène 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.

El siguiente periodo, el Romanticismo, se desarrolla durante el siglo XIX. Tras la celebración en 1815 del congreso de Viena, se dibujan las nuevas fronteras políticas europeas. Durante la Revolución Industrial Europa experimentó un fuerte crecimiento demográfico y urbano, una revolución de los transportes, y el desarrollo del capitalismo. 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. La clase burguesa toma el poder social. 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 sentimientos (Garrido, 1968). 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. 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 divos.

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 continuó ocupándose de las tareas de servidumbre y domésticas. 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. 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 sobre todo 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*.
- La música religiosa, con la aportación de obras como misas, salves y motetes (Kirkpatrick, 1991).

Una de las compositoras más excelentes de este periodo es Clara Wieck Schuman. 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 compo-

siciones y ser consciente del talento que poseía, presentaba las piezas a Robert con humildad. Parece ser que sintió que su papel era el de intérprete y no el de compositora. Es muy probable debido a las convenciones sociales de ese momento que sostenían que la mujer no debía dedicarse a la composición (Samuel, 2007). La forma musical *Lieder* fue sin duda la más utilizada por las mujeres compositoras a finales del siglo XVIII e inicios del s. XIX. Clara Schumann y Fanny Mendelssohn son dos de las más notables compositoras que se atrevieron a componer otras formas además del *Lieder* (Fuller, 1994). 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. El propio Félix reconocía que ella era mejor pianista y contrastaba con ella las obras que él mismo componía. Además, 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. 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. 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.

1.2 Musicología feminista

El discurso feminista y el movimiento social 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 poder. La musicología, es una disciplina que surge en Europa en el siglo XIX como ciencia histórica.

El discurso feminista y el movimiento social 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 poder. 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 mujeres. La musicología feminista se propone fundamentalmente los siguientes objetivos:

- Restaurar la posición de la mujer a través de la *historia compensatoria*.
- Investigar si existe un lenguaje musical femenino distinto al masculino.
- Género y organología, formas musicales, tímbrica vocal, significados atribuidos según los parámetros establecidos.
- Criticar 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 deconstrucción 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.

2. MÉTODO

La metodología utilizada en las dos investigaciones (tesis doctorales realizadas por la Dra. Sandra Soler Campo y la realizada por la Dra. Maria Antònia Pujol i Subirà) fue exploratoria a partir del análisis cualitativo de cuestionarios y entrevistas *ad hoc*, categorizando las respuestas y resaltando las variables que influían. En un primer momento se ha realizado una revisión histórica en la que se ha analizado el papel de la mujer música durante los diferentes periodos de la historia de la música occidental. Posteriormente, se ha utilizado la entrevista como herramienta de investigación. Las entrevistas se han realizado tanto a hombres como a mujeres músicos y músicas y se han analizado con el objetivo de identificar cuáles son los obstáculos con los que se encuentran las mujeres músicas en la actualidad a la hora de dedicarse profesionalmente a ello. En el Anexo se adjuntan las preguntas que se han planteado a los diferentes sujetos que forman parte de la muestra de este estudio de investigación.

2.1. Contexto

La investigación se centra en mujeres músicas que han nacido de la segunda mitad del siglo XX en adelante y se dedican por una parte a la composición, dirección y/o interpretación de música clásica y por otra a la interpretación de música tradicional.

2.2. Muestra

- 129 cuestionarios contestados por mujeres que tocan en cobla de sardanas –agrupación instrumental tradicional de Catalunya formada por 11 músicos que tocan flabiol y tamborí (1), tible (2), tenora (2), trompeta (2), trombón de pistones o de varas (1), fiscorn (2), berra o contrabajo (1)–,
- 66 entrevistas realizadas a profesores e intérpretes de música tradicional y popular en Catalunya, y
- 26 entrevistas realizadas a compositoras y/o directoras de orquesta del estado español.

2.3. Variables

Las diferentes variables son la edad y el sexo. Así, se han entrevistado tanto hombres como mujeres de diferentes franjas de edad (desde alumnas que están realizando los estudios de música en el conservatorio hasta aquellas que tienen más de 30 años de experiencia laboral en los citados ámbitos).

3. RESULTADOS

Las mayores dificultades que se encuentran las mujeres intérpretes de música tradicional catalana y compositoras y/o directoras de orquesta se agrupan en las siguientes 12 categorías excluyentes. Se ilustran las categorías con gráficos y segmentos de entrevistas representativos.

1. Balance 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, etc. En general, se observa que la mayoría de las personas entrevistadas no tienen hijos ni están casadas. En el colectivo de músicos tradicionales el balance familia/trabajo se encuentra presente como variable en el indicador *horario*, en las categorías excluyentes: condiciona la vida y sí afecta [el horario de hacer de músico tradicional y popular] (Pujol 2018: 227, 303-305).

2. Falta de 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. En el ámbito de la música tradicional, las mujeres instrumentistas que dejan de tocar explican que lo hacen por motivos laborales (45% del total) –relacionados con el hecho de trabajar durante la semana en otro trabajo– y personales (30%) –relacionados con inquietudes

y/o elementos que determinan movimientos de voluntad no relacionados con la música tradicional— (Pujol 2014: 66-67).

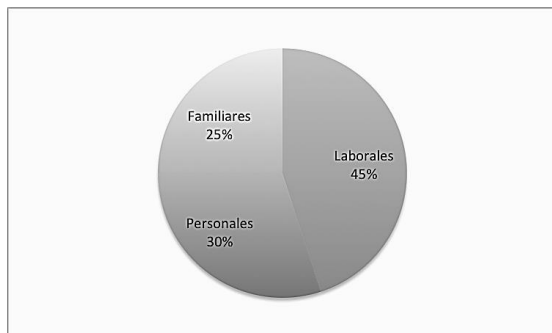


Figura 1. Motivos por los que las mujeres instrumentistas de cobla de sardanas dejan de tocar.

Conozco más hombres que mujeres que se dediquen a la dirección orquestal. 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 (Entrevistada 3, Soler 2017: 282).

3. La poca (a veces escasa) presencia de la mujer en libros de historia de la música.

En el entorno educativo se observa que los libros de textos de colegios, institutos, instituciones de educación... se aprecian poco la labor realizada por intérpretes femeninas, compositoras y directoras. 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 primera publicación en una revista de temática de música tradicional y popular donde se habla de una mujer instrumentista de tenora es en el año 1980 (Nonell 1980). A partir de este momento aparecen en Catalunya publicaciones donde va apareciendo la presencia de la mujer instrumentista de cobla y de agrupaciones tradicionales.

4. La tradición.

Existe una escasa presencia de obras programadas por compositoras del siglo XX en adelante. Es escaso número de mujeres que lleven la batuta y dirigen una orquesta sinfónica de prestigio.

En el estilo de la música tradicional catalana, agrupación cobla de sardanas, la mujer instrumentista se hace presente de una manera constante y en progreso a partir de 1977, constancia y progreso existente actualmente (Pujol 2014: 61-63).

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. (Entrevistada 10, Soler 2017: 283).

5. La poca (a veces escasa) presencia de la mujer en los programas de conciertos.

En España, 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. Lo mismo ocurre en las programaciones de música tradicional en Catalunya.

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. (Entrevistada 5, Soler 2017: 283).

6. El escaso número de referentes femeninas en interpretación, dirección y composición

Este punto está en relación con lo que se ha comentado en la categoría 4 La tradición. Si no miramos más allá, permitiendo que no se incluyan en libros de texto o en las programaciones de las salas de conciertos obras de compositoras, será muy difícil que haya una evolución positiva e inclusiva de la mujer.

Siendo directora de una orquesta de mujeres he tenido que escuchar comentarios y bromas no siempre agradables por parte de muchos hombres y también de algunas mujeres, que es aún más sorprendente. Pero, con el tiempo, he aprendido a defenderme y, sobre todo, a que no me afecte nada que no tenga que ver con la música (Entrevistada 6, Soler 2017: 266).

7. La dominación masculina en el campo de la composición y dirección orquestal.

El campo de la dirección y la composición, como hemos dicho en el punto anterior que son considerados los más prestigiosos dentro de las profesiones musicales, son los ámbitos en los que la presencia de la mujer es más escasa, tanto en la música clásica como en la música tradicional. En la agrupación cobla de sardanas se observa que sólo el 3% del total de las mujeres instrumentistas que contestaron el cuestionario componen sardanas, 1,5% ejercen de directoras de coblas, 0,77% ejerce de suplente del director externo. Sólo el 3% del total dan clases de instrumentos característicos de la cobla – tenora y tible–, siendo la tenora el instrumento que más mujeres lo tocan (26% del total) (Pujol 2014: 61, 58).

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 (Entrevistada 19, Soler 2017: 286).

8. El canon musical.

Existen diversas obras clásicas que forman parte del conjunto de la programación de salas de conciertos de todo el país. A pesar de que progresivamente se van incorporando piezas de otros géneros, falta todavía mucho camino por recorrer en la programación de obras nuevas de compositoras que si no se programan nunca llegaran a formar parte del corpus interpretativo-auditivo tradicional de la música clásica. Esto mismo ocurre cuando nos referimos a la música tradicional y popular catalana donde nombres de compositores como Morera, Serra, Saló, Moraleda... se encuentran más presentes que obras de compositoras como Ramió, Viladrich, Medina, Abad... en las programaciones de conciertos y bailes.

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 Mú-

sica académica todavía no ha revisado su idea de que no ha habido compositoras en la Historia de la Música. En fin, todavía no hemos llegado al reconocimiento generalizado de las compositoras conocidas (Entrevistada 11, Soler 2017: 286).

9. La investigación feminista.

A pesar de que hay entrevistadas que piensan que la investigación feminista que se ha realizado ha ayudado al reconocimiento o al hecho de hacer visibles a compositoras, directoras e intérpretes, hay otras que tienen una opinión diferente. La investigación feminista con relación a la música tradicional catalana tiene pocos estudios. Actualmente sólo existe una investigación publicada que haya tratado exclusivamente el tema de la mujer instrumentista de música tradicional en la cobla de sardanas (Pujol 2014).

10. Menor capacidad de liderazgo de las mujeres.

Cuando una mujer lleva la batuta es a menudo vista como un algo anecdótico, extraño. Similarmente ocurre cuando una mujer realiza el papel de primero o solista en una cobla de sardanas. 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 o con los que tocan y hacen conjunto, sean de cualquier estilo musical.

11. Necesidad de demostrar a los demás (a priori) lo que las mujeres son capaces de hacer.

Comentarios de público de música tradicional y popular -sardanas- como “ya podrás soplar este instrumento”, “¿sabrás tocar esta sardana?” o “tu sonido es muy masculino”, demuestran sobradamente que, aunque estemos tocando de una manera constante, algunas personas del público piden de una manera directa la demostración continua que las mujeres sabemos tocar, comentarios que no los realizan a los músicos del género masculino.

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, Soler 2017: 287).

12. Ficticia igualdad de género.

El colectivo consultado de músicos tradicionales y populares de Cataluña entrevistado están muy a la par cuando opinan en relación a la pregunta *¿Influye el género en la profesión?* El 51% del total opina que NO y el 44% opina que SÍ (Pujol, 2014). Las variables que influyen en la categoría «no» son: a iguales capacidades iguales oportunidades, todos somos iguales; cada uno decide qué quiere hacer; cambio de modelos; romper las barreras; carácter diferente en el tocar. Les variables que influyen en la categoría «sí» son: factor social relacionado con estereotipos sociales machistas tanto en la música tradicional como en otros aspectos de la sociedad (cerebros distintos, funcionamiento social diferente entre mujer y hombre, chicas más sensibles, disciplinadas y con más paciencia delante de la rapidez, más atrevimiento y menos paciencia de los chicos); condicionantes culturales de los instrumentos (falta de modelos en ambos sexos); discriminación en la profesionalización. Se observó que no había influencia en las respuestas según el género del entrevistado/a pero sí que se observó que distintos entrevistados masculinos utilizaban la expresión «no tendría que influir». En relación a la pregunta *¿El trato es diferencial según el género?* El 82% del total opina que NO y el 17% opina que SÍ.

Las variables que influyen en la categoría «no» son: ser hombre [expresión utilizada por distintos entrevistados del género masculino]; es una cuestión social; menos trato diferencial en la música que en la danza. Les variables que influyen en la categoría «sí» son: trato diferencial tanto positivo como negativo; perder credibilidad por ser mujer; es un mundo de hombres. Se observó que el género del entrevistado/a (mujer) influía el 100% en la categoría «sí» (Pujol 2017: 278-281). El 20% del total del colectivo consultado de mujeres que tocan en una còbla de

sardanas reconocían haber recibido o haber visto recibir trato diferencial. Sus comentarios voluntarios al respecto nos ofrecen está valiosa información:

- Trato diferencial negativo: comentarios negativos relacionados con la capacidad muscular de poder sostener el instrumento y con la habilidad musical de interpretación; intimidación dudando de si puedes tocar un pasaje concreto; desconfianza en el ámbito profesional; acoso sexual, etc.
- Trato diferencial positivo: en una còbla juvenil de los años 80 había 3 mujeres, en los años 90, 4; nunca hubo trato diferencial y actualmente tampoco; comentarios agradables por parte del público viendo que había mujeres tocando (Pujol 2014: 65).

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

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 recuperara las diversas aportaciones que las mujeres han hecho en la música en sus diversas disciplinas. 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.

Creemos, 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... 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. Aunque pensamos que ha habido un gran avance en términos de igualdad y oportunidades, todavía no se habla de un gran número de muje-

res que se dediquen a la interpretación, 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, etc. Sería interesante buscar estrategias que permitan a la mujer que accede al mundo laboral (en este caso en el ámbito artístico) compatibilizar la actividad familiar y la musical. Las mujeres que se dedican a la composición, interpretación o dirección orquestal, dedican gran parte de su vida a trabajos que no entienden de horarios. Por este motivo, la conciliación laboral y familiar no es una tarea sencilla.

Por tanto, tras el trabajo de investigación realizado y siempre teniendo en cuenta la revisión tanto de la historia de la música en Occidente como de la musicología feminista, no podemos afirmar que existe en el siglo XXI una plena igualdad de sexos en el ámbito musical. A pesar de los grandes esfuerzos, logros y avances logrados, todavía nos falta un largo camino por recorrer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvar, M. (1976). Libro de Apolonio. Estudios I. Valencia: Fundación Juan March y Editorial Castalia.
- Álvarez, A. (2008). Compositoras españolas: La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad en INAEM. Centro de Documentación de Música y Danza.

- Baade, C. (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 en *Revista de Musicología XX*, p. 21-30.
- Ben-Tovim, A. y Boyd, D. (1987). *Cómo escoger el instrumento más adecuado para su hijo: guía práctica para padres y educadores*. Barcelona: Urano.
- Brocklehurst, R. (2014). *El Renacimiento*. London: Usborne Publishing.
- Bruce, R. y Kemp, A. (1993). Sex-stereotyping in children's preferences for musical instruments en *British Journal of Music Education*, 10(3), p.213-218.
- Burke, P. (1999). *El Renacimiento*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Chiti, A. (1982). *Donne in música*. Roma: Bulzoni
- Clares, M. E. (2014). Educació musical i dones a València: la Institució per a l'Enseyament de la Dona en *Quadrivium Revista Digital de Musicología* [en línea]. n. 5. Recuperado de: www.avamus.org/revista_qdv/QDV_5/qdv_5_Cla_Mic.html
- Feldmann, C. (2009). *Hildegarda de Bingen: Una vida entre la genialidad y la fe*. Barcelona: Editorial Herder.
- Fuller, S. (1994). *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and the United States*. New York: Pandora.
- Garrido, F. (1968). *Los orígenes del Romanticismo*. Barcelona: Editorial Labor.
- Gergis, S. (1993). The power of women musicians in the ancient and near East: the roots of prejudice en *British Journal of Music Education*, 10/3.
- Griswold, P. y Chrobak, D. (1981). Sex-role associations of music instruments and occupations by gender and major en *Journal of Research in Music Education*, 29(1), p. 57-62.
- Gurbino, M. J. (2009). Damas y reinas: músicas en la corte. Renacimiento en *Creadoras de Música*. Instituto de la Mujer, p. 29-41.
- Harper, J. (1993). Nuns and Canonesses. *The Forms and Orders of Western Liturgy from the 10th to the 18th Century*. London: Clarendon Paperbacks.
- Iriarte, A. (1997). *Safo (siglos VII/VI a. C.)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las Románticas*. Madrid: Castalia.
- Labarge, M. (1989). *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Ed. Nerea.
- López, R. (2007). Musicología manual de usuario. Recuperado de: <http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/Musicologia.pdf>
- Lozano-Renieblas, I. (2003). *Novelas de aventuras medievales. Género y Traducción en la Edad Media hispánica*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Magraner, C. (2014). *La Mujer Caída. La cité des dames. Música y mujeres en la Edad Media*. Cdm Capella de Ministrers.
- Mazuela-Anguita, A. (2012). *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Nonell, J. (1980). Una noia instrumentista de tenora en SOM. *Publicació de Cultura Popular Catalana*, 9, p. 8-9.
- O'Neill, S. y Boulton, M. (1996). Boys and girls preferences for musical instruments: a function of gender? en *Psychology of Music*, 24(2), p. 171-183.
- Manchado Torres, M. (1998). *Música y Mujeres. Género y poder*. Madrid: Horas y horas.
- Martínez, S. (2003). No me arrepiento de nada: mujeres y música en *Dossiers Feministes*, 7. Castellón: Universitat Jaume I.
- Pérez, J. (2013). *Humanismo en el Renacimiento Español*. Madrid: Gadir Editorial S.L.
- Pugh, A. (1992). *Women in Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Porqueres B. 1994. *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid: Horas y horas.

- Pujol i Subirà, M.A. (2014). Les dones en el món de la cobla en Canemàs. *Revista de pensament associatiu*, 09, p. 48-71.
- Pujol i Subirà, M.A. (2017). L'ensenyament i l'aprenentatge de la música tradicional i popular a Catalunya: una anàlisi pedagògica i psicosocial.
- Rosell, A. (2006). *Els trobadors catalans*. Barcelona: Dinsic.
- Rivera, M.M. (1991). Parentesco y espiritualidad femenina en Europa. Una aportación a la historia de la subjetividad. Barcelona: *Revista d'Història Medieval*, 2.
- Samuel, C. (2007). *Clara Schumann, secretos de una pasión*. Madrid: El Ateneo.
- Soler, S. (2017). 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. (Tesis doctoral)
- Vega, E. (1992). *La mujer en la historia*. Madrid: Editorial Anaya.
- Walker, M. (2004). Influences of gender and sex-stereotyping of middle school students' perception and selection of musical instruments: A review of the literature en *Visions of Research in Music Education*, 4.

ANEXO

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 cómo 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?