

UdG

Grau en Història

LA HISTORIOGRAFIA DELS ESTUDIS DE LES DONES: EN LA MÚSICA I LA COMPOSICIÓ



Fig. 1

Marta Sala i Masdemont

Tutora: Ma. Elisa Varela-Rodríguez

Setembre 2016

Agraïments:

En primer lloc agrair a la directora del present treball, Ma. Elisa Varela-Rodríguez, el suport, la col·laboració, dedicació i ajuda per dur a terme aquest treball. No voldria oblidar-me dels professors que al llarg d'aquests anys m'han transmès el seu saber i el seu entusiasme per la història.

En segon lloc donar les gràcies a Laura Villar pels consells lingüístics, i a Mireia Sala pel suport tècnic en la confecció del treball.

I per últim a la família i amics, Pilar Peraferrer, Laura Pous i Josep Calpe, pel recolzament al llarg d'aquests tres anys.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	4
ELS DIFERENTS CORRENTS HISTORIOGRÀFICS FEMINISTES.....	7
1. Feminisme materialista	8
2. Feminisme Lèsbic	10
3. La Teoria dels Gèneres	12
4. El pensament de la Diferència Sexual.....	13
MUSICOLOGIA I FEMINISME	14
LA HISTORIOGRAFIA MUSICAL EN EL SEGLE XX: EL POSTMODERNISME I LA NOVA MUSICOLOGIA.....	17
1. La Nova Musicologia o <i>New Criticism</i>	18
MUSICOLOGIA FEMINISTA	20
1. L'Estil Femení	20
2. Els Intèrprets	22
3. Teoria de la Recepció	23
4. La Periodització	24
CRÍTICA AL FEMINISME	24
LES DONES COMPOSITORES EN LA HISTÒRIA DE LA MÚSICA.....	26
1. L'Antiguitat i l'Edat Mitjana	27
2. Renaixement i Barroc	29
3. Classicisme	32
4. El Romanticisme	32
DONES OBLIDADES.....	33
1. Exemples de dones músiques Oblidades.....	36
Anna Maria della Pietà	36
Amy Beach.....	38
<i>Les Précieuses</i>	40
LLIBRES, EDUCACIÓ I LA SEVA RELACIÓ AMB LES DONES.....	42
CONCLUSIONS.....	44
BIBLIOGRAFIA.....	51
1. Webgrafia.....	52
2. Il·lustracions	52

INTRODUCCIÓ



Fig. 2

“In the grisly fairy tale of Bluebeard, the new bride, Judith, is given keys to all the Chambers in her husband’s castle with strict instructions that she is never to unlock the seventh door. Upon opening the first six doors, Judith discovers those aspects of Bluebeard that wishes to claim –his wealth, strength, political dominion, love of beauty, and so on. Bluebeard offers a form of symbolic self-representation in these Chambers: he reveals himself as the man he wants Judith to adore. But throughout her explorations- behind every door- she finds traces of something that resonates with the old tales of horror she has heard. And in opening the final door she comes face to face with that unspoken, forbidden factor.”¹

Susan McClary, a la introducció de *Feminine Endings*, utilitza una versió de la faula de *Bluebeard’s Castle*, el Castell de Barba Blava, conte de Jacques Perrault, per mostrar com Judith, i totes les dones de Barba Blava, no estaven satisfetes amb les versions contradictòries de la realitat que se'ls donava per part del patriarca i aspiraven a descobrir la veritat oculta darrere de la façana.²

Al mateix llibre, trobem una referència a l’òpera de Béla Bartok, llibret de Béla Balász, on Judith descobreix qui és realment Barba Blava i s’exilia amb les exesposes encara vives per protegir-se dels seus delictes, del seu dolor, de les seves pors i de les seves febleses. A l’obra, l’últim discurs és pronunciat per Barba Blava, que representa l’estereotip masculí, i que exposa la seva tragèdia: les dones no fan cas ni de la seva paraula ni les seves ordres i insisteixen a conèixer la veritat. La veritat de la seva condició d’ésser humà, i no del que suposa obtenir un estatus. Barba Blava diu que ell no pot viure amb algú que no entén la seva mortalitat i materialitat i que, per tant, està destinat a viure sol per sempre. Sol però segur, amb els seus deliris de control i magnanimitat sempre que ningú no interfereixi, tot obrint la setena porta.³

Susan McClary, com a musicòloga, revela que moltes vegades s’ha sentit com la protagonista de la faula, especialment quan en els estudis de musicologia era complicat formular noves preguntes o noves visions d’estudi, que com veurem en el present treball, la musicologia tradicional deixava de banda, com ara l’estudi de les dones. I no és fins que coneix les teories feministes, el *New*

¹ McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 3

² *Op. Cit.* 1 p. 3

³ *Op. Cit.* 1 p. 4

Criticism, el que li permet tenir una nova visió de la musicologia, obrint així la setena porta del Castell de Barba Blava.⁴

L'elecció de la faula de Jacques Perrault per començar la introducció del meu treball, la historiografia dels estudis de les dones: en la música i la composició, respon a diferents raons. La primera, perquè la música va ser la meva elecció des de ben petita quan qualsevol activitat artística relacionada amb la música era el que més m'agradava fer, com ho demostra el fet de participar en la coral de l'escola, de demanar als pares poder tocar un instrument als pocs anys d'edat o de cursar estudis musicals al llarg de la meua vida. A aquesta elecció primerenca, li hem d'afegir que al retornar a la facultat i cursar l'assignatura d'Història de les dones, amb la professora Ma Elisa Varela, va créixer el meu interès per l'estudi de les dones en la història, fins al punt de decidir que el meu treball de fi de grau havia d'estar relacionat amb la història, les dones i la música. Les converses mantingudes amb la professora Ma Elisa Varela en els últims mesos, van ajudar a concretar el tema del treball en com les dones han estat tractades per i en la historiografia al llarg dels anys.

La segona raó fa referència a la formació musical en el nostre país i a la seva consideració. Tot i que en els darrers anys ha canviat molt, la formació musical encara segueix sent considerada com a extraescolar, cursada en paral·lel a l'educació primària i a la secundària. Si parlem d'estudis superiors, com així ho exemplifica el meu cas personal i el de molts altres companys de Conservatori, ens trobem amb una duplicitat. Els estudis musicals, de règim especial, i els estudis reglats, en el meu cas, Història. En els estudis musicals als que em refereixo, els del pla del 66, hi havia assignatures anuals com ara *Història de l'art* o *Història de la música*, on només s'explicava a trets generals la història de la música, des de l'antiguitat fins a principis del segle XX. Malgrat tot, en aquestes assignatures dones compositores i dones músics no van aparèixer ni en llibres ni a les classes, sent invisibles. Aquest fet em fa plantejar diferents preguntes: *no hi havia dones que fessin música? No hi ha grans obres mestres de la música feta per dones? Perquè les dones no apareixen en molts llibres d'història de la música? Perquè les dones són invisibles en el passat, tant en la música com en la història?*

El present treball, en els diferents apartats que el conformen, pretén donar alguna resposta a aquestes i altres preguntes. En primer lloc, a *Les diferents corrents historiogràfiques feministes*, farem un repàs per les diferents tendències per tal d'entendre quines eren les seves bases ideològiques i teories de pensament. Establiré quins han estat els grans moviments feministes i quines són les seves principals bases de pensament, fet que ens permetrà entendre bé l'evolució en referència a l'estudi de les dones i poder estar d'acord o en desacord amb les teories feministes, que han posat sobre la taula qüestions com ara: *siguem home dona, nen hem de continuar actuant com si només forméssim part els homes? Com pensava la historiografia més conservadora? Perquè la historiografia i la musicologia no ha estudiat les*

⁴ *Op. Cit.* 1 p. 4-5

dones? Es produeix un canvi en la historiografia i la musicologia pel fet d'haver hagut els moviments feministes? I és que, sense elles no s'hauria fet cap estudi d'història de les dones?

En l'apartat *Musicologia feminista*, desenvoluparé l'evolució històrica que ha patit la musicologia, especialment pel que fa referència a l'estudi de les dones, i com les corrents més tradicionals, que estudiaven grans compositors i grans obres mestres, amb el *New Criticism* i les noves metodologies que apareixen a finals del segle XX, han canviat la perspectiva d'estudi sobre la musicologia. I sobretot com l'aparició de nous camps d'estudi, han ofert llum sobre la música que no fa referència a les grans composicions ni a les grans obres mestres.

Assentades les bases de l'evolució historiogràfica, tractaré, tot seguit, una breu història de la música feta per dones des de l'antiguitat fins al segle XX.

En l'apartat *Dones oblidades* emmarcarà el cas de tres exemples de dones que es van dedicar a la música i/o a potenciar-la: Amy Beach, Anna Maria della Pietà i *Les Précieuses*. Aquest apartat també ens permetrà veure com apareixien les dones en els plans d'estudi esmentats anteriorment, els del 66 i del 42: Clara Wiek, més coneguda com Clara Shumann, a l'assignatura d'*Història de la música* o Félicité Hullin, ballarina russa relacionada amorosament amb el compositor Ferran Sor.

Arribats a aquest punt, l'apartat *Llibres i educació*, és un anàlisi dels llibres amb els quals molts estudiants vam treballar i vam fer els nostres treballs, on les dones no apareixen i no formaven part de la història de la música. També és un apartat on l'estudi dels llibres de l'Educació Secundària de l'assignatura d'*Història/Socials* i els de l'assignatura de *Música*, servirà per comprovar com, actualment, les dones continuen sense ser nombrades, o mínimament esmentades en l'Educació Secundària, malgrat la importància de mostrar que les dones, en un treball on són molt presents, també formen part de la història. La realitat en els estudis superiors és un xic diferent però malgrat que la universitat és un espai on els nous estudis historiogràfics i les noves investigacions es presenten i difonen, es fan seminaris i conferències, la presència de les dones encara és lluny del que seria considerat com a raonable. Preguntes com ara *on són els estudis de les dones en els llibres d'història? Realment el que s'estudia a la universitat té a veure amb el que s'ensenya a secundària? A secundària s'està ensenyant una història que és la que s'explicava al segle passat, no hi ha hagut voluntat de canvi?* Els curricula establerts per Ensenyament, o el Ministerio de Educación y Ciencia realment estan revisats i d'acord amb els nous estudis historiogràfics i musicològics? Aquestes qüestions estaran presents en el desenvolupament de l'apartat.

Finalment, les *Conclusions*, recolliran les aportacions personals de la revisió bibliogràfica feta fins al moment i les reflexions fetes fruit de la lectura i anàlisi crítica dels diferents documents referenciats, de l'experiència personal com a professora de Música a l'ESO i de la realitat actual a la nostra societat.

El present treball, doncs, pretén convidar-vos a obrir la setena porta del Castell de Barba Blava i descobrir la realitat que s'hi amaga.

ELS DIFERENTS CORRENTS HISTORIOGRÀFICS FEMINISTES

A continuació veurem quines són les anomenades grans onades feministes i quina repercussió tenen tant en la història de les dones com en la musicologia de les dones.

És important destacar els que es consideren els tres grans moviments feministes perquè arrel d'aquestes tres grans onades es comença a plantejar en les Ciències Socials el paper de les dones en els diferents àmbits: la música, l'art o la literatura.

En l'àmbit anglosaxó es parla de tres grans onades feministes. La primera gran onada seria l'anomenada "onada de les sufragistes", que apareix en el període comprès entre finals del XIX fins a la dècada de 1920. Aquesta onada agafà el nom de "feminisme liberal" perquè perseguïen una reforma del sistema polític, sense qüestionar-lo. Una segona onada seria el "moviment d'alliberació de les dones" i serien les corrents que busquen una definició de gènere desenvolupada juntament amb els moviments civils i de les noves esquerres, apareixent als anys 1960 i perllongant-se fins a mitjans dels anys 80, i que suposa un trencament dels valors tradicionals com la família i el matrimoni. Per últim, però no per això menys important, tindríem la tercera onada, anys 1980 aproximadament, que seria l'anomenat "feminisme cultural", que està molt influenciat per la teoria i l'activisme gai, la qual busca una cultura femenina separada de la resta.⁵

Però en contraposició l'autora Maria Milagros Rivera Garretas, a *Nombrar el mundo en femenino* considera que s'han creat i teoritzat un gran nombre de categories d'anàlisi tan de la societat com de la història. Aquestes categories són molt variades, i s'han elaborat a través de les diferents disciplines que engloben les Ciències Socials (la sociologia, la psicologia, la història, l'art...) però sobretot intentant no perdre de vista la interdisciplinarietat i el moviment feminista. Ella estableix 4 instruments/categories d'anàlisi que esdevenen models de interpretació de la realitat i la història. Sempre ho fa des del punt de vista occidental i són els següents:⁶

1. Feminisme materialista
2. Els estudis lèsbics
3. La teoria dels gèneres
4. El pensament de la diferència sexual

Ara s'analitzaran els diferents corrents feministes en els diferents apartats que segueixen

⁵ Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea, p. 18

⁶ Rivera, M. M. (1994). *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria. p. 60

1. **Feminisme materialista**

El feminisme materialista ha desenvolupat de manera radical i global el projecte polític cap a la igualtat del sexes a Europa i Estats Units. I la seva proposta d'anàlisi de la història i de la revolució de les relacions continua vigent.⁷

El feminisme molt ràpidament es va influenciar del materialisme històric i també del comunisme. Es dona com explicació d'aquesta influència el fet que s'emmarca en el context del moviment social sufragista, i també perquè encara pervivia la lluita de les revolucionaries franceses del segle XVIII. Però tot i aquest impuls, el marxisme i el feminisme tenen elements de discòrdia. Això provoca, evidentment que hi hagi més d'un marxisme històric en referència al feminisme i, sobretot, pel que fa referència a les relacions socials i la història de les dones. A tall d'exemple, hi ha un corrent ben definit, que dona una lectura molt rígida del materialisme històric pel que fa a les dones, i que segueix la línia de pensament de Marx i Engels. És el marxisme científic, que té per màxim objectiu l'abolició del capitalisme. Però, per altra banda, tenim autores que utilitzen els textos de Marx i Engels com a mètode amb el qual han elaborat diferents interpretacions, com, per exemple, la dona com a classe social i econòmica, de l'anomenat marxisme crític, considerat per Ribera Garretas més obert que no el científic. Bàsicament perquè aquestes autores no només busquen l'abolició del capitalisme sinó també l'abolició del patriarcat.⁸

Malgrat les diferències, aquestes interpretacions materialistes i feministes tenen unes mateixes bases ideològiques.⁹ Serien les tres premisses següents:

- a. La subordinació o subordinacions de les dones en la vida material: relació de les dones amb la producció i la reproducció, i no en les mentalitats de les dones. És a dir, es basaria en la qüestió de qui crea i com es crea en una formació social determinada, i no en les maneres de pensar que suposaria canviar les relacions de producció i reproducció existents.¹⁰
- b. És el canvi de nom que donen a la subordinació o opressió, utilitzen el terme explotació. Seria l'explotació de les dones pels homes. Dit d'altra manera, l'experiència històrica col·lectiva de les dones estaria marcada per desigualtats estructurals, que sempre beneficien als homes.¹¹
- c. La precarietat de l'estatut d'originalitat de l'experiència personal. L'experiència femenina ve condicionada per factors econòmics i polítics propis del modus de producció.¹²

L'autora, Rivera Garretas, puntualitza que la teoria d'Engels, la qual situa els orígens històrics en l'explotació de les dones en el neolític, la vincula amb la

⁷ *Op. Cit.* 6, p. 89

⁸ *Op. Cit.* 6, p. 89-90

⁹ *Op. Cit.* 6, p. 91

¹⁰ *Op. Cit.* 6, p. 91

¹¹ *Op. Cit.* 6, p. 91

¹² *Op. Cit.* 6, p. 92

propietat privada. El mascle, per evitar perdre les seves propietats, subordina a la dona de manera que la transmissió de la propietat queda en el sí dels hereus, i no a una altra persona. A llarg termini, la desaparició de la propietat privada acabaria amb l'explotació/subordinació de la dona. Aquesta visió més ortodoxa de l'explotació de la dona, permet una explicació políticament correcta del perquè aquesta submissió. També, aquesta teoria clàssica, revela la incapacitat del marxisme històric per explicar perquè la dona, tot i participar en les diferents lluites socials, sempre queda al marge dels beneficis de totes les batalles. Aquesta postura estableix que homes i dones pertanyen a la categoria classe, i no a sexe, i per tant deixa a les dones fora de la història de les dones.¹³

Aquesta postura, tot i ser considerada l'oficial, no descarta altres visions que estableixen les materialistes feministes. Una d'elles seria la d'Alejandra Kollontay, que estableix que la construcció social no és la propietat privada sinó la sexualitat, i centrada sobretot, en la divisió del treball segons el sexe. Tot i així, Kollay també pensava que la lluita revolucionària també suposaria l'alliberament de les dones.¹⁴

Aquestes dues postures del feminisme suposen una ruptura entre el materialisme històric i el feminisme materialista que encara avui en dia no ha tingut solució.¹⁵

Aquests dues idees, però s'han anat desenvolupant i a finals del segle XX, el materialisme feminista ha avançat en el seu marc teòric.¹⁶ Heus aquí uns exemples:

- a. Les relacions socials entre els sexes han sigut i són conflictives. I això és degut a les divisions culturals que s'han fet sobre el treball per sexe; i per tant amb una classificació de feines estipulades com masculines i altres feines marcades de caràcter femení. I, per tant, això estableix divisió social i econòmica entre homes i dones.¹⁷
- b. Les relacions personals entre home i dona són relacions de producció i no només d'amor i cooperació. Per tant, el matrimoni seria un contracte que sotmet a la dona en una relació de producció. Ella s'ocupa de les taques domèstiques i de reproducció i per tant, no és autosuficient i no té control sobre l'economia familiar.¹⁸
- c. Les dones són una classe social i econòmica. Aquesta tesi es desenvolupa en el fet que les dones, passen a ser explotades pels marits i per tant s'apropien de la força de treball de les seves esposes. Lidia Falcon defineix tres tipus d'explotació:¹⁹

¹³ *Op. Cit.* 6, p. 96

¹⁴ *Op. Cit.* 6, p. 98

¹⁵ *Op. Cit.* 6, p. 99

¹⁶ *Op. Cit.* 6, p. 100

¹⁷ *Op. Cit.* 6, p. 101

¹⁸ *Op. Cit.* 6, p. 104

¹⁹ *Op. Cit.* 6, p. 107 extret de Lidia Falcon, *La razón feminista*, vols 1 i 2

- a. Explotació per treball domèstic
- b. Explotació per la reproducció
- c. Explotació per la sexualitat
- d. La definició de mode de producció domèstic. En aquest cas, i seguint les teories de Lidia Falcón, la dona és la que esdevé la classe explotada i les dones són una super-estructura que l'anomena patriarcat. Aquesta hipòtesi dóna a entendre que les dones hem participat dels modes de producció domèstic i el dominant en l'època que ens ha toca viure.²⁰

El feminisme materialista ha aportat a la història de les dones conceptes i metodologies que han estat de gran ajuda. Però com tota corrent historiogràfica ha tingut les seves crítiques, com el fet que només les dones que formen part d'un col·lectiu poden ser estudiades. Però que ahora ens aporta que aquestes minories no representatives també poden ser estudiades i significatives per la història de les dones.²¹

2. Feminisme Lèsbic

Aquest moviment lèsbic és el que Pilar Ramos, i altres autores, anomenen la segona onada feminista. Se situa a finals dels anys 70 del segle XX.

El feminisme lèsbic cronològicament parlant, apareix a finals dels anys 70. El primer pas que va fer aquest feminisme va ser donar una estructura d'identitat col·lectiva on les lesbianes del món es poguessin reconèixer, i després buscar la raó de ser d'aquesta identificació en la història. En altres paraules, aquest moviment construeix una estructura en la qual l'amor entre dones també és una relació social i política.²²

En el feminisme un pas important és el fet de passar del "jo" individual a la col·lectivitat del "nosaltres", en el cas del feminisme lèsbic, es necessari fer el *coming out*, és a dir el fer públic, que esdevé una mena de ritu iniciàtic.²³

Totes les dones tenen manca d'un ordre simbòlic en el passat, de manera que en el cas de les heterosexuales, el gènere i la funció de la dona ve donada per l'ordre patriarcal de manera que la dona només té, pel que fa al sexe, la vessant reproductiva, i deixa de banda el desig sexual. En canvi, a les dones homosexuals a part del fet de no tenir l'ordre simbòlic, se'ls afegeix el fet que no tenen cap model simbòlic, no en tenen ni de gènere.²⁴

Evidentment, totes aquestes dones lesbianes tenen la seva història, una història complicada de reconstruir, i que moltes vegades ha estat recollida des de la homosexualitat masculina.²⁵

²⁰ *Op. Cit.* 6, p. 109

²¹ *Op. Cit.* 6, p. 110

²² *Op. Cit.* 6, p. 118

²³ *Op. Cit.* 6, p. 119

²⁴ *Op. Cit.* 6, p.119

²⁵ *Op. Cit.* 6, p. 120

La història d'aquestes dones, en el període clàssic ja suposa una gran dificultat, ja que començant per la poetessa Safo, al segle IV, es considera la seva fugida a Sicília com un exili el qual és material i simbòlic, i ha perdurat fins als nostres dies. El lesbianisme ha continuat en la clandestinitat degut al discurs viril, que a partir del segle III esdevé un discurs religiós, el qual té el seu pilar en considerar el cos femení com a diabolitzant. Aquest discurs sacro-religiós no només afecta a les dones homosexuals, les dones no tenien accés a aquest discurs ja que el tenien prohibit.²⁶

En el moment en què el discurs religiós passa a l'àmbit científic, ja a l'època moderna i contemporània, entre els segles XVIII i XX, les dones lesbianes deixen de ser el diable i passen a ser malaltes psíquiques i fins i tot físiques, i per tant se les sotmet a tractaments mèdics de tota classe. El discurs de la identificació lèsbica es construeix com una patologia.²⁷

El pas important d'aquest moviment es produeix quan el lesbianisme esdevé definit com a relació social. Això passa al 1968 amb l'autora Charlotte Bunch que abraça el lema "el personal és polític", és a dir, el que es fa dins de casa forma no queda fora del fenomen social exterior. Per tant, el lesbianisme queda definit com una opció política en relació amb altres dones.²⁸

El feminisme lèsbic suposa la història d'un col·lectiu de dones recuperades i una promoció de la sexualitat lesbiana que té un caràcter polític que permet fer camí cap a l'abolició del patriarcat i a una nova definició del subjecte femení.²⁹

Un dels conceptes que analitza, fent un pas més enllà, és "l'heterosexualitat obligatòria", plantejat per l'autora Adrienne Rich. És una institució obligatòria que com a relació social permet durant molts anys als homes accedir al cos de les dones. Tot i així, la mateixa autora, estableix que les opcions sexuals de cadascú no poden ser reals quan n'hi ha una d'obligatòria: l'heterosexualitat. I per resoldre el cercle viciós de l'opció dominant és necessari estudiar l'heterosexualitat com una institució política.³⁰

Un altre concepte que estudien les autores del feminisme lèsbic és el d'hetero-realitat, que suposa una visió del món en el qual la dona sempre està en relació amb l'home.³¹ Tot i així, l'autora Sarah Lucia Hoagland, canvia i amplia el concepte del terme anomenant-lo heterosexualisme:

"es una relación económica, política y emocional concreta entre Hombres y mujeres: los Hombres deben dominar a las mujeres y las mujeres deben subordinarse a los Hombres en cualquiera de una serie de formas."³²

El concepte heterosexualitat obligatòria és important tant pel feminisme lèsbic com per la historiografia ja que permet un anàlisi de la història de la dona des

²⁶ *Op. Cit.* 6, p. 120-121

²⁷ *Op. Cit.* 6, p.121

²⁸ *Op. Cit.* 6, p. 122

²⁹ *Op. Cit.* 6, p. 125

³⁰ *Op. Cit.* 6, p. 127

³¹ *Op. Cit.* 6, p. 126

³² *Op. Cit.* 6, p. 129 extret de Sarah Lucia Hoagland. *Lesbian Ethics. Towards New Value.*

d'una nova perspectiva: la dona amb aquesta institució social omnipresent en la qual no és lliure de fer/decidir amb la seva llibertat.³³

3. La Teoria dels Gèneres

La teoria dels gèneres es desenvolupa al 1970, però com amb tots els corrents i tendències se'n poden destacar alguns antecedents. En aquest cas particular, uns quaranta anys abans, al 1935 aproximadament, l'autora Margaret Mead estableix alguns conceptes que són claus per la teoria de gèneres. Però, buscant més enllà, al segle XV també trobarem autores, com Christine de Pizan que defensen els drets de les dones i reclamen respecte pel seu gènere. Aquest antecedents es veuen ampliat pels nous descobriments en la medicina i la biologia, i els estudis de disciplines de les ciències socials que, com l'antropologia, estableixen més de dos gèneres a la societat, tot i que de sexes només n'hi hagi dos.³⁴

Tot i que la biologia ha intentat buscar la base biològica del comportament femení i masculí, s'ha arribat a la conclusió que el gènere és una construcció social.³⁵

La teoria del gènere té entre els principals conceptes, els següents:

- d. La distinció entre dades biològiques i gènere, que seria la diferència entre els termes gènere i sexe. Seria una distinció del natural versus el cultural. Per les dones, aquesta diferenciació va implicar dir en el seu moment, que les dones formaven part dels processos generals de canvi social. I sobretot, aquesta distinció és important perquè nega categòricament un comportament masculí i un de femení que marquen els comportaments socials davant la vida. I evidentment, que l'únic model de relació considerat normal seria l'heterosexualitat.³⁶
- e. El gènere esdevé el principi bàsic d'organització social. Es converteixen en un element d'organització social com ho pot ser la jerarquia, o la classe social. I seria una classificació universal entre homes/dones que dominaria totes les classificacions socials.³⁷
- f. L'organització social del gènere no es produeix de manera paral·lela, donant com a resultat una dues societats paral·leles, ans el contrari, s'estableix un funcionament de jerarquia, de manera que el gènere masculí ha predominat sobre el femení.³⁸
- g. El gènere s'assigna al néixer, i per l'aspecte físic s'estableix en una categoria, i és de màxima complexitat passar d'un gènere a l'altre.³⁹

³³ *Op. Cit.* 6, p. 133

³⁴ *Op. Cit.* 6, p. 153-154

³⁵ *Op. Cit.* 6, p. 147

³⁶ *Op. Cit.* 6, p. 157

³⁷ *Op. Cit.* 6, p. 159

³⁸ *Op. Cit.* 6, p. 152

³⁹ *Op. Cit.* 6, p. 164

- h. La identitat femenina i la identitat masculina es traspassen a través de la socialització.⁴⁰
- i. Una de les grans preguntes que es planteja aquest corrent és com es construeix el gènere. Algunes teories estableixen que prové pel parentiu, però actualment aquesta visió està en revisió.⁴¹
- j. El gènere varia segons la cultura i pel pas del temps, i no només per la cultura en ella mateixa. I la importància d'aquest element és que no varien els continguts del gènere femení o els del gènere masculí, sinó que estan en constant relació, i això ha estat molt útil per la historiografia, perquè s'estudia a la dona com a part de la societat.⁴²
- k. A cada context social s'estableix un model general de gènere femení, i un altre de gènere masculí, sempre dins la diversitat.⁴³

4. El pensament de la Diferència Sexual

De la mateixa manera que passa amb els anteriors corrents, el de la diferència sexual també té els seus antecedents molt abans de quan realment es comença a plantejar el corrent a finals del segle XX. Aquests antecedents els trobem en la narrativa i l'antropologia amb autores com Melanie Klein o Virginia Wolf, que critiquen la psicoanàlisi de Freud.⁴⁴

La categoria de diferència sexual va ser acceptada amb dificultat per part del moviment feminista de la dècada de 1970, perquè hi havia dues versions de feminisme. Per una banda hi havia el de la igualtat, i per l'altra el de la diferència. La gran problemàtica amb el de la diferència és que es produïa una certa desconfiança ja que podia suposar un retorn al passat on la dona era la classe sotmesa pel determinisme biològic.⁴⁵

El feminisme per la igualtat té la base en les relacions de producció entre els homes i les dones. A través de la lluita social, i evidentment, de la lluita de classes, persegueix fer una revolta contra la classe patriarcal que culmini amb l'alliberació de les dones. En canvi, el plantejament que proposa el feminisme per la diferència és establir un ordre simbòlic el qual mostri en el propi sí femení, les diferents relacions entre les dones, i les relacions amb la resta del món des de la llibertat.⁴⁶

El pensament de la diferència sexual proposa configurar una realitat, la qual tot i ser només un món, disposa de dos sexes. És una ideologia que no pretén la separació entre homes i dones, ans el contrari, pretén establir un món en el qual existeixin totes les col·lectivitats.⁴⁷

⁴⁰ *Op. Cit.* 6, p. 165

⁴¹ *Op. Cit.* 6, p. 166

⁴² *Op. Cit.* 6, p. 167

⁴³ *Op. Cit.* 6, p. 168

⁴⁴ *Op. Cit.* 6, p. 182

⁴⁵ *Op. Cit.* 6, p. 185

⁴⁶ *Op. Cit.* 6, p. 186

⁴⁷ *Op. Cit.* 6, p. 196

Pel que fa a les teories del feminisme de la diferència, es dibuixen tres figures, no se'n poden arribar a dir estructures perquè encara està en procés de construcció.⁴⁸ Les figures són les següents:

- a. Genealogia materna: es tracta d'una recuperació de les dones que la historiografia i la societat ha deixat de banda, i relegant-les en el paper de dones i mares, sense cap paper primordial en la història.⁴⁹
- b. *Affidamento*: és la relació política que hi ha entre dues dones que com a tals no són iguals.⁵⁰
- c. Autoritat femenina: és reconèixer a les dones els seus mèrits, i principalment el fet de reconèixer-los la vàlua com a persones.⁵¹

Una de les crítiques al feminisme de la diferència sexual és el fet que qualsevol cosa, obra escrita, filosofia, música, entre d'altres, feta per dones ha de gaudir d'un valor estètic sense dubte, només pel sol fet de ser creat per una dona. Qui expressa aquesta idea de manera extraordinària és Montserrat Roig, en el llibre *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*:

“La crítica feminista porta prou anys investigant la paraula dona, l'escrita i no publicada o bé la que aconseguí de ser publicada sota el malfiament de la societat literària, per no caure en la beneiteria de pensar que totes les dones, pel fet de ser dones, escriuen bé. L'art només és perillós quan emociona. Un text de dona descobert en un arxiu es bo perquè ens il·lumina quant a la nostra història. Però no ens ha de deixar engavanyar en l'estovament. La reivindicació històrica és una cosa ben diferent de la reivindicació literària, aquesta ha de desconfiar de totes les lleis, tants les oficials com les marginals. ¿Qui pot al capdavant diagnosticar que un llibre és una obra mestra?”⁵²

El pensament de la diferència sexual no ha estat absent en la història, ja que trobem exemples de dones en tots els àmbits de la història, però sí que és un corrent que ha estat deixada de banda per la historiografia acadèmica.⁵³

MUSICOLOGIA I FEMINISME

En aquest apartat plantejarem com les diferents teories feministes han afectat a la musicologia i al seus estudis. Podrem veure com en la musicologia, l'estudi des d'una visió androcèntrica és la tendència dominant fins a finals del segle XX. I tal i com els moviments feministes han provocat nous estudis pel que fa a història de les dones, comprovarem que els estudis feministes i de gènere, també faran créixer el nombre d'estudis i investigacions en les dones.

La musicologia feminista ha arribat més tard a la música que a les altres arts. L'etnografia especialitzada en la música popular sempre s'ha interessat per les dones tant pel que fa a la creació com a la interpretació i recepció musical. Pel

⁴⁸ *Op. Cit.* 6, p. 200

⁴⁹ *Op. Cit.* 6, p. 200

⁵⁰ *Op. Cit.* 6, p. 201

⁵¹ *Op. Cit.* 6, p. 203

⁵² *Op. Cit.* 6, p. 221 citat de ROIG, M. *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona Edicions 1962, 1991, p. 68

⁵³ *Op. Cit.* 6, p. 215

que fa referència a la música culte o clàssica, el primer estudi pioner sobre dones músics, és per part de la musicòloga Sophia Drinker, al 1948, al llibre *Music and Women: The Story of Women in Their Relation to Music*. És un treball sobre les seves recerques sobre cors femenins i la seva qualitat, i en la investigació descobreix unes quantes dones compositores. A aquest primer estudi no se li fa massa cas, i queda aïllat, i tot i considerar les dones i les seves composicions com a nou objecte d'estudi, al seguir una metodologia tradicional, només buscaven composicions femenines que estiguessin dins la categorització d'obres mestres de la història de la música.⁵⁴ Al 1980 es publiquen dues obres franceses, *The angel's cry: beyond the pleasure principle in opera i Opera, or, the Undoing of Women*, escrites per dos apassionats del món de l'òpera: Michel Poizat i Catherine Clément respectivament. Poizat era psicoanalista i no feminista, i Clément era novel·lista feminista. Com veiem, però, cap dels dos autors era musicòleg. Aquestes obres destaquen ja que van tenir gran ressò, no només entre els experts en musicologia, sinó també entre el públic en general, de manera que van ser traduïdes a d'altres idiomes. El fet particular d'aquestes obres és que plantegen moltes preguntes, que encara avui en dia estan per resoldre, i sobretot que es basen en el paper de la dona en l'òpera. No només això, sinó que també formulen nous camps d'estudi, com per exemple el de les representacions de la dona en l'òpera, o bé la passió que desperta la veu femenina.⁵⁵

La dècada dels 80 és un període on ja comencen a aparèixer monografies en les quals s'inclouen dades molt interessants que comencen a mostrar que la música composada i interpretada era un tema d'estudi de caràcter seriós i important a tenir en compte per la musicologia.⁵⁶ D'aquests estudis es pot destacar l'antologia de textos de Bowers i Tick amb el llibre que ha esdevingut un clàssic: *Women Making Music: The western Art Tradition, 1150-1950*. El llibre es preocupa per les compositores (com Clara Shumann, Le Beau, Luise Adolpha...), i, per altra banda també planteja temes com ara el paper de les intèrprets, mecenes, i altres elements que comporta la música. D'aquest treball en sorgeixen d'altres, com per exemple la *Historical Anthology of Music by Women, the James R. Briscoe* en el qual ja es té accés a les partitures de les compositores esmentades en el llibre de Bowers i Tick. També és interessant destacar l'obra de Karin Pendle, *Women and Music: a History* que enfoca la música tradicional, ja treballada anteriorment pels etno-musicòlegs, des d'una visió clarament feminista. I és important esmentar que el *New Grove Dictionary*, diccionari de referència pels músics, introdueix entrades pel que fa a les compositores femenines. La mateixa editorial de *The New Grove Dictionary*, Mc Millan, edita el *New Grove Dictionary of Women Composers*, al 1980.⁵⁷

⁵⁴ *Op. Cit.* 5, p. 20

⁵⁵ *Op. Cit.* 5, p. 20

⁵⁶ *Op. Cit.* 5, p. 21

⁵⁷ *Op. Cit.* 5, p. 21

És interessant remarcar les dates de publicació d'aquests llibres per veure en quin moment històric ens trobem. El de Jane Bowers i Judith Tick és de l'any 1987. El de Pendle de l'any 1991, el *Grove Dictionary*, en el qual hi ha entrades a dones compositoras és l'edició del 1980, i el *New Grove Dictionary of Women Composers* és del 1994.⁵⁸ Com es pot comprovar, les publicacions en les quals es plantegen estudis seriosos sobre les dones són de finals del segle XX, demostrant-se així que l'entrada en l'estudi de la música en musicologia comença molt més tard que en les altres arts, com la literatura o l'art.

A partir del 1980, concretament a Nord-Amèrica, la musicologia feminista ha experimentat un gran creixement i les universitats amb estudis musicològics tenen com a mínim un seminari dedicat a la musicologia feminista. Com hem pogut apreciar fins ara, l'interès principal dels primers estudis dels anys 80, eren les dones compositoras i el paper de les dones en la música, seguint metodologies historiogràfiques tradicionals. Però a mesura que avancen aquests estudis, també van canviant les temàtiques respecte a la musicologia i, com veurem més endavant, també es plantegen nous canvis en les metodologies. Només observant les publicacions, veiem com, només amb una dècada de diferència, als estudis dels anys 90 ja es plantegen el tema del gènere ("Gender"), en els seus estudis, i al 1993, surt publicat el llibre *Gender and the Musical Canon*, de Marcia Citron i el *Musicology and Difference, Gender and Sexuality in Scholarship*, obra de diverses autores capitanejada per Ruth Solie. Ambdós llibres són cabdals per la musicologia feminista. El primer, *Gender and the Musical Canon*, de Marcia Citron, planteja l'exclusió de la dona en el repertori clàssic. I en el segon, *Musicology and Difference, Gender and Sexuality in Scholarship*, es planteja la problemàtica de la musicologia feminista en aquell període.⁵⁹

Llibres de referència obligada són els treballs d'Ellen Koskoff i Marcia Herndon, entre d'altres, les quals es dediquen als estudis de les dones en altres cultures que no són l'occidental. Tots aquests textos són declaracions de principis, els quals exposen perquè és necessària la musicologia feminista. D'aquests treballs cal destacar el llibre fonamental per la musicologia feminista que és el *Feminine Endings; Music, Gender and sexuality*, de Suzan Mc Clary.⁶⁰

Malgrat tota la bibliografia que va aparèixer als anys 90 sobre feminisme musical i sobretot els nous estudis que fan referència a les dones músics, els musicòlegs tradicionals les van deixar de banda:

“Los musicólogos tradicionales no estuvieron al tanto de las publicaciones feministas. En tanto que consideraban irrelevante la música echa o interpretada

⁵⁸ *Op. Cit.* 5, p. 20 i Bibliografia

⁵⁹ *Op. Cit.* 5, p. 22

⁶⁰ *Op. Cit.* 5, p. 23

por mujeres, simplemente ignoraban, o no comentaban, los estudios feministas”.⁶¹

Amb aquesta paràgraf, Pilar Ramos, deixa palès que tot i els estudis feministes sobre música estaven reeixint, els musicòlegs deixaven de banda i obviaven les dones en la història de la música. El fet que va provocar que aquests estudiosos tradicionals es fixessin en els estudis femenins, és quan MC. Clary en el llibre *Feminine Endings* toca la figura per excel·lència de la història de la música: Beethoven. I per tant el feminisme havia traspassat els límits de la perifèria de manera que es posava al centre de la musicologia.⁶²

LA HISTORIOGRAFIA MUSICAL EN EL SEGLE XX: EL POSTMODERNISME I LA NOVA MUSICOLOGIA

La musicologia feminista d'avui en dia no es pot entendre sense el postmodernisme. És per això que és necessari parlar de la influència que ha tingut aquest corrent en el feminisme i en la musicologia.⁶³

El pensament postmodernista apareix quan s'acaba l'anomenat període modernista, que tenia els ideals de la il·lustració: progrés, raó, veritat, identitat, veritat i coneixement de subjecte. La crisi d'aquestes idees fa aparèixer nous corrents que adopten el terme de “Nova Musicologia”, per separar-se de la musicologia tradicional.⁶⁴

El postmodernisme és una corrent de pensament que influeix en quasi totes les disciplines. És una tendència historiogràfica molt plural i no té una línia clara de pensament i, en ser recent, tampoc es pot tenir una perspectiva històrica suficient perquè encara està en procés de canvi. És per això que per presentar les novetats d'aquest nou corrent la millor manera és comparar-lo amb el pensament ja existent del modernisme.⁶⁵

La musicologia tradicional ha tingut diferents concepcions o maneres d'articular la història de la música com a objecte d'estudi:

- a. La història de la música com una successió de compositors importants, als quals se'ls dóna la perspectiva d'herois, molt típica del segle XIX.
- b. La història de la música com un estudi de gèneres, estils musicals i obres en els quals al text se li dóna un valor permanent i immutable.
- c. La història de la música basada en períodes que es defineixen segons el criteri, que pot ser estilístic, històric, nacional o regional.⁶⁶

⁶¹ *Op. Cit.* 5, p. 23

⁶² *Op. Cit.* 5, p. 23

⁶³ *Op. Cit.* 5, p. 30

⁶⁴ Ramos, P., & Marín, M. Á. ASIGNATURA : 3. *Métodos y técnicas de investigación musicales* Unidad diáctica: 2. *La musicología y su historiografía* Módulo: 11. *La historiografía musical en el siglo XX (II): el postmodernismo y la nueva musicología.*

⁶⁵ *Op. Cit.* 64, p. 3

⁶⁶ *Op. Cit.* 64, p. 4

Aquestes concepcions de la història de la música queden sempre determinades pel corrent historiogràfic que l'investigador o historiador defineixi. Els models més recurrents són l'organicista, el psicoanalista, el causa-efecte d'origen marxista i l'estructural.⁶⁷

El postmodernisme fa una renovació dels temes de recerca i proposa nous models d'interpretació, de manera que s'obren les portes a nous interessos i nous horitzons en la musicologia, sense deixar de banda els objectes d'estudi de la musicologia tradicional. En altres paraules, ambdues visions coexisteixen. Els nous elements d'estudi de la nova musicologia són els següents.⁶⁸

- a. El paper de les dones i les minories sexuals en la història de la música
- b. Les obres i compositors considerats menors pel cànon musical
- c. La música lleugera, el pop i la música de consum.

Aquesta nova visió d'estudi és totalment crítica amb la musicologia tradicional, la qual es basava en uns criteris jeràrquics i feia una selecció subjectiva dels tipus de música que sí que s'havien d'estudiar i dels que no, donant un valor més alt a la música de Beethoven que no pas a la de Madonna, o a la simfonia per sobre de la música de saló. Aquest seria l'element que uneix la nova musicologia: tot i les diferents postures o tendències, totes estan d'acord en què aquesta pràctica, seguint el cànon tradicional, no té raó de ser avui en dia.⁶⁹

1. La Nova Musicologia o New Criticism

La nova musicologia apareix als anys 80 a Nord-Amèrica, paral·lelament amb la musicologia feminista. La nova musicologia, que també adopta el nom de New Criticism, acull moltes tendències de caràcters molt diferents com la narratologia, el feminisme, l'hermenèutica, etc. Tot i la varietat d'ideologies i tendències d'aquest grup tan heterogeni, tenen elements en comú: una nova manera de pensar la música, noves preguntes i nous temes d'investigació i sobretot volen trencar les línies que separen la música popular de la música culta. I especialment tenen en comú una oposició clara amb la musicologia tradicional.⁷⁰

El New Grove Dictionary, diccionari de referència pels músics, utilitzant una classificació de Jann Pasler, estableix els diferents corrents musicològics de la següent manera:⁷¹

- a. "Musicologia humanista i modernista": seria la continuació de la musicologia convencional, però no amb els mateixos principis. L'element d'estudi és l'anàlisi de la partitura i l'estudi del compositor, deixant de banda el receptor de la música.

⁶⁷ *Op. Cit.* 64, p. 4

⁶⁸ *Op. Cit.* 64, p. 4

⁶⁹ *Op. Cit.* 64, p. 5

⁷⁰ *Op. Cit.* 64, p. 6

⁷¹ Sadie, S.E. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, vol. 17, p. 488-492

- b. “Musicologia estructuralista”: està basada en les teories de Ferdinand de Saussure, té per objectiu fer un estudi científic del llenguatge musical entès com una interpretació d’un sistema de signes. Els investigadors entenen la música com un producte, buscant en la partitura l’estructura o la narració que representen.
- c. “Musicologia post-estructuralista”: aquest corrent agafa de la branca estructuralista el fet d’entendre la música com un seguit de significats, però rebutja que la musicologia pugui tenir un mètode científic. Aquest corrent pretén explicar la musicologia “como una red de significados como resultado de y relacionado con un sistema de poder que debe ser desvelado, especialmente las cosas relacionadas con el género, la raza o la clase”.⁷² Aquest corrent analitza la música com un element de la societat.
- d. “Musicologia Postmoderna”: es centra en la contextualització de la música. Estudia tots els elements que intervenen en la producció de la música, no només el compositor, sinó també els intèrprets i els oients, per, d’aquesta manera, poder revelar els múltiples significats que la música pugui tenir.
- e. “Tendència híbrida”: com ho seria la musicologia de gènere, utilitza mètodes de la musicologia modernista, però amb fins postmoderns. Per tant, estudia els grups socials marginats, ja sigui la marginació per qüestió de raça o de sexe.

Aquesta classificació de tendències es podria considerar massa acadèmica, formalista, o fins i tot rígida ja que la realitat és molt més complexa i diversa i fins i tot utilitzen diferents metodologies.⁷³

Ara bé, dins de la nova musicologia també es distingeixen diferents corrents o tendències, seguint la divisió que fa Pilar Ramos a “Feminismo y música”:

- a. “Feminisme”: la musicologia feminista s’ocupa entre d’altres temes de la qüestió de gèneres. Tot i així, aquest apartat es tractarà en els següents apartats d’aquest treball.
- b. “Narratologia”: és un mètode d’anàlisi que s’ha utilitzat en altres disciplines, com ara la literatura, la història o el cinema, i es basa en considerar les obres musicals com a narracions, com a esquemes argumentals. Aquests anàlisis s’han fet especialment a la música del segle XIX.⁷⁴
- c. “Sòcio-musicologia”: és un mètode procedent de la sociologia post-marxista que consisteix en la desconstrucció dels discursos de la música. Se’n podria dir la vessant més social de la música. En altres paraules, podríem dir que la socio-musicologia es dedica al perquè de la

⁷² *Op. Cit.* 64 p. 7

⁷³ *Op. Cit.* 64 p. 8

⁷⁴ *Op. Cit.* 64, p. 8

música, de la seva creació, i el perquè del seu consum. No analitza només el so, sinó que també s'ocupa del significat social de la música i del seu consum.⁷⁵

- d. "Crítica post-adorniana": prové de Theodor Adorno, que era un filòsof alemany (1903-1969), el qual creu en la funció social de la música. Sense aquest factor social, la música no tindria sentit. Si fos un element neutre, com defensava la musicologia tradicional, no tindria cap mena d'interès.⁷⁶
- e. "Hermenèutica": la nova musicologia utilitza aquest mètode, concretament la musicologia feminista. Aquest mètode busca interpretacions i sentits a la música, i no meres descripcions de la mateixa. Per aconseguir aquest significat, tenim tres elements: els textos, les cites tan literàries com musicals, i els elements estructurals.⁷⁷

MUSICOLOGIA FEMINISTA

La musicologia feminista s'interessa per temes que han estat marginals en la musicologia tradicional, com ara les dones compositoras o intèrprets, i les representacions de gènere en les composicions musicals.

En els primers anys de la musicologia feminista, el primer objectiu va ser buscar dones compositoras i les seves obres. Això va provocar que des dels anys 70 fins avui en dia hagin anat sorgint diferents històries sobre les dones, composicions fetes per dones, discos de dones compositoras, festivals dedicats a aquestes dones, i un llarg etcètera. Però hem de tenir present que molts dels estudis i monografies estaven centrats en una història cronològica de fets i dades.⁷⁸ Al llarg dels anys, la musicologia feminista ha fet una sèrie d'aportacions rellevants a la història de la música i també s'ha trobat amb una sèrie de problemes en els seus temes d'investigació, que són:

1. L'estil femení
2. Els intèrprets
3. La teoria de la recepció
4. La periodització

1. L'Estil Femení

Un dels grans temes de la musicologia feminista, i que encara continua obert com a debat historiogràfic, és si realment podem distingir entre una música femenina i una música masculina, i, si havent-hi aquesta diferenciació, potser també s'hauria de parlar de música homosexual o transsexual. A tall d'exemple, moltes investigadores de Hildegarda Von Bingen (1098-1179), compositora alemanya, arriben a la conclusió que el seu estil era clarament diferent a les

⁷⁵ *Op. Cit.* 5, p. 45

⁷⁶ *Op. Cit.* 5, p. 118

⁷⁷ *Op. Cit.* 5, p. 49-50

⁷⁸ *Op. Cit.* 5, p. 53-54

composicions de la seva època. És per això que Ramos a *“Feminismo y Música. Introducción Crítica”*, planteja la pregunta, molt semblant a les anteriors “¿Podemos afirmar que esta diferencia se debe a su sexo biológico, a su situación histórica como mujer, o se trata más bien de una característica propia, personal, de Hildegarda?”⁷⁹ En aquest sentit, trobem que la gran majoria d’estudis feministes no han afirmat categòricament que realment homes i dones componen de maneres diferents. El problema que es planteja per fer aquesta afirmació és que realment els estudis de les dones compositores han estat ignorats durant molt de temps, i no apareixen en els manuals generals de la història de la música. Un altre dilema que es planteja és que també s’ha ocultat l’homosexualitat d’alguns compositors i el lesbianisme d’algunes compositores, això ha suposat perdre l’objectivitat en la musicologia, ja que hi havia la necessitat de construir el mite dels Gran Mestres de la Música com a herois. És per aquest motiu que la musicologia de gènere i de la diferència sexual, no vol fer un panteó de compositores o de compositors homosexuals sinó que es plantegen preguntes com ara: perquè el cànon exclou a les dones? Perquè no hi ha grans compositores? Perquè les dones no apareixen en els repertoris habituals dels concerts?⁸⁰

Aquests plantejaments de la música feminista es pot dir que són molt antics, i que s’hi han buscat moltes respostes, que van des d’un determinisme biològic, a que les dones no tenen la capacitat lògico-matemàtica necessària, fins a explicacions sociològiques al fet que les dones han tingut poc accés a l’educació. Però realment, aquest debat que podria semblar bastant estèril, se’ns planteja ja en les pròpies dones compositores. Pilar Ramos, en cita uns exemples a *“Feminismo y Música. Introducción Crítica”*. Un d’ells és el de Corona Schröter, compositora alemanya del segle XVIII, quan fa publicitat dels seu llibre de *Lieder*; es planteja com pot presentar al públic un conjunt de poemes si no es permet a les dones ni tan sols aparèixer soles en públic. O bé, la de Clara Schumann, compositora del segle XIX, que en el seu propi diari s’infravalora quan es planteja si realment té valor creatiu, i que una dona no ha de desitjar compondre.⁸¹ Aquestes compositores tenien la necessitat interior de desenvolupar-se artísticament, però elles mateixes es frenaven, ja que consideraven que no tenien el dret a desenvolupar aquest desig. D’aquest fenomen, Marcia Citron, musicòloga feminista, n’anomena “l’ansietat de l’autoria”, que vol dir manca de tradició per no formar part del cànon de la música clàssica. És a dir que queden excloses de diversos elements, un d’ells és el cànon musical, de la formació institucional; també troben dificultats per publicar; i “l’obligació” de compondre en estils qualificats com a “menors”; la manca d’estatus és un altre factor afegit i, per últim la manca d’originalitat. L’autora Paula Higgins crítica aquesta visió, considerant-la com a victimista, ja

⁷⁹ *Op. Cit.* 5, 64

⁸⁰ *Op. Cit.* 5, 64

⁸¹ *Op. Cit.* 5, p.66

que hi ha altres autors, masculins, que han tingut les mateixes problemàtiques, citades anteriorment, però van poder vèncer els obstacles.⁸²

2. Els Intèrprets

Els intèrprets també han estat oblidats pels musicòlegs, ja que el que importava eren els compositors i les seves obres. I, sobretot, perquè l'intèrpret era entès, segons el pensament stravinskynià, com un senzill transmissor entre el compositor i el públic. Això és molt paradoxal, ja que l'intèrpret sempre ha estat més ben pagat que el propi compositor, i era l'intèrpret qui s'endua els elogis del públic. La musicologia tradicional, entesa com a positiva i neutre, no s'havia ocupat abans dels intèrprets, no per manca de documentació, ja que n'hi ha i molta, ni per manca de rellevància social, sinó perquè sempre s'havia estudiat la música dels compositors, degut a un problema de concepte. I el concepte és el d'obra d'art, i la consideració que l'intèrpret només s'ocupava de donar altaveu a aquesta obra d'art, ja que la música és efímera i només existeix quan es toca. L'aparició de la teoria de la recepció, dona un canvi de visió pel que fa a l'intèrpret, perquè se'l considera creador de significats i el primer receptor de l'obra. I és la nova musicologia, concretament la musicologia feminista, la que s'ha avocat a l'estudi de cantants i instrumentistes.⁸³

Actualment la nostra visió de la música difereix de la dels nostres avantpassats. És del tot sabut que, en realitat, en les obres de Bach i Mozart, entre d'altres, les partitures només eren un element base, el qual l'intèrpret havia de recrear i, sobretot, improvisar elements d'aquesta. Avui en dia, amb l'aparició dels discs i altres mitjans de reproducció, els consumidors de música busquem diferents versions de la mateixa obra.⁸⁴ A tall d'exemple, si observem la discoteca de qualsevol melòman de la música descobriríem que, de les simfonies de Beethoven n'hi ha més d'una versió, per exemple: Harnoncourt, Karajan, o bé, Kurt Masur, i dels quartets del mateix autor, es poden tenir versions de diferents quartets, com el Tokio String Quartet o del quartet de Praga. Segurament, a aquestes biblioteques també trobaríem alguna gravació històrica d'aquest mateix repertori. Si els músics i els consumidors de música en general, ja opten per comprar diferents versions de la mateixa obra, és evident, com explica Pilar Ramos, que alguns investigadors s'han dedicat a l'estudi dels arxius sonors de les biblioteques per analitzar una evolució de la interpretació.⁸⁵

Aquest estudi de la interpretació també el veurem en la musicologia feminista. En aquest aspecte, la musicologia feminista ho ha tingut més fàcil, ja que la dona occidental ha tingut més accés a la interpretació que no pas a la composició. Com argumenta Pilar Ramos, és el fet que els musicòlegs s'han

⁸² *Op. Cit.* 5, p.68

⁸³ *Op. Cit.* 5, p. 69

⁸⁴ *Op. Cit.* 5, p. 69

⁸⁵ *Op. Cit.* 5, p. 70

preocupat més dels compositors i la seva obra i han infravalorat a l'interpret, cosa que passa a la inversa amb el públic consumidor de música, que en general s'ha preocupat més de la interpretació.⁸⁶

La musicologia feminista no ha obviat a les dones intèrprets. En aquesta línia, han donat molta llum els estudis fets en els convents femenins, en els quals les activitats musicals estaven considerades, juntament amb altres activitats, intel·lectuals. A més a més, en aquests convents, la professió musical de les eclesiàstiques no es veia estroncada pel matrimoni ni per la maternitat, que era el que els passava a les dones laiques que intentaven iniciar una carrera musical i s'estroncava en el moment que es casaven i s'havien d'ocupar de les seves famílies.⁸⁷ Podríem considerar que aquesta reflexió avui en dia és antiquada, i que realment que les dones abandonin les seves professions per la família ja forma part del segle passat, però realment encara avui en dia moltes dones renuncien a la seva professió o a la promoció degut a la maternitat. La igualtat d'oportunitats pel que fa a la maternitat/paternitat no ha arribat a totes les professions perquè hi ha una gran disparitat en el paper de la dona en la maternitat, i també moltes dones se senten culpables pel fet de deixar els fills a la guarderia i anar a treballar. Segurament perquè el patriarcat, tot i que teòricament ha finalitzat, encara perdura en el sí de moltes famílies i en el sí de la societat. Tot i que les dones hem avançat molt en aquest camí i anem deixant enrere el patriarcat, un informe de 2011, realitzat per GHESTA (Sindicat de Tècnics del Ministeri d'Hisenda) planteja que les dones espanyoles no arribaran a tenir el mateix sou per la mateixa feina que els homes a l'Estat Espanyol fins passada una dècada.⁸⁸

3. Teoria de la Recepció

Un element important en la historiografia, tot i que sembli una obvietat, és que la música és una elaboració cultural per ser escoltada i sentida-amb el cor i l'esperit- i també és un producte de consum i que com a tal té gent que l'escolta. És per això que és important la teoria de la recepció, la qual té els seus orígens en la literatura. El concepte bàsic d'aquesta teoria és com el receptor percep l'obra musical, literària o d'art, i crea tot un seguit de significats. Es podria dir que pertany a l'hermenèutica.⁸⁹

El primer musicòleg que tracta aquest tema és Dalhaus, a *Fundamentos de la Música* al 1977, que porta la teoria de la recepció a un relativisme extrem arribant a la conclusió que d'una mateixa obra n'hi hauria tantes interpretacions com oients. Evidentment, aquesta teoria portada a l'extrem és criticada. Un dels crítics és Jauss, que considera que poden haver molts criteris vàlids per valorar

⁸⁶ *Op. Cit.* 5, 71

⁸⁷ *Op. Cit.* 5, 72

⁸⁸ Sindicat de Tècnics del Ministeri d'Hisenda. (2016). Recuperat de

<http://www.gestha.es/?seccion=actualidad&num=178>

⁸⁹ *Op. Cit.* 5, p.97

una interpretació adequada, però només un sol criteri per considerar una interpretació inadequada de l'obra.⁹⁰

Aquesta visió de la teoria de la recepció obre noves vies d'estudi pel que fa a la musicologia i a la història de la música, i concretament en el feminisme i l'estudi de gènere. Ja que, en paraules de Pilar Ramos: "no sólo el público sino también los intérpretes, los historiadores y los críticos son receptores y por ende, creadores de significados".⁹¹ I com també segueix explicant Pilar Ramos, les dones en aquest camp hem tingut major presència, de manera que hi ha diferents línies d'investigació en la musicologia pel que fa aquest tema: la recepció de les idees de gènere que es perceben en una obra, el públic, el mecenatge, la crítica i la feminització de certs gèneres. Evidentment, la musicologia tradicional ha d'agrair al *new criticism* molts dels elements que han donat llum pel que fa a la musicologia, ja que molts dels debats introduïts per la musicologia feminista han entrat també en el terreny de la musicologia i han permès noves línies d'estudi i actuació per superar la musicologia tradicional que, com hem dit, estava limitada a l'estudi formal de les obres i a l'estudi dels grans compositors i les grans obres. I també hem d'admetre que aquesta musicologia ha donat llum a noves metodologies i maneres d'investigar. Però tota tendència historiogràfica té els seus detractors i els seus seguidors.⁹²

4. La Periodització

La cronologia o periodització és un fenomen comú en la historiografia i una problemàtica a l'hora d'escriure la història. Els historiadors necessiten organitzar el temps històric i classificar-lo amb la finalitat de facilitar la comprensió del públic en general, i per part del docent, en particular, al seu alumnat, amb un objectiu comú (medieval, barroc, romàntic...), de manera que tots els elements posen de manifest que formen part d'un període i que tenen elements en comú.⁹³

La historiografia feminista considera que la periodització tradicional s'ha construït coherentment a partir de la funció d'un objecte (la història dels homes) i d'un sistema de valors (el masculí). És per això que moltes musicòlogues feministes estableixen altres perioditzacions basant-se en l'espai i la funció de la música, però mantenint, encara, el fenomen cronològic. Aquestes noves perioditzacions donen una nova òptica a la història general de la música.⁹⁴

CRÍTICA AL FEMINISME

En l'apartat anterior hem pogut veure la trajectòria que ha anat agafant la musicologia feminista i els seus principals temes d'investigació. Però totes les

⁹⁰ *Op. Cit.* 5, p. 98

⁹¹ *Op. Cit.* 5, p. 99

⁹² *Op. Cit.* 5, p. 99

⁹³ *Op. Cit.* 64, p. 15

⁹⁴ *Op. Cit.* 5, p. 127

corrents historiogràfiques, noves tendències, noves metodologies sempre estan subjectes a la crítica, evidentment, la musicologia feminista també té els seus detractors, i ha estat altament criticada, i encara actualment conviu amb les crítiques.⁹⁵

Una de les primeres crítiques a la musicologia feminista, per part del neopositivisme, fa referència al fet de buscar el significat de l'obra musical. Tot i que el feminisme utilitza aquest mètode, l'hermenèutica, no és exclusivament un mètode feminista. Molts musicòlegs no poden donar significat a la música ja que la consideren so i, com a tal, no pot tenir significat. Una segona crítica seria que l'estudi feminista no arriba a l'anàlisi total de les obres, i per tant cada so o nota no queda justificat. En tercer lloc, es critica el fet de deconstruir la música, ja que el conflicte pel que fa al significat de l'obra d'art cau en l'escepticisme. Per últim, una de les grans crítiques és la de considerar la musicologia feminista com a essencialista, i que l'estudi de sexe porta forçosament a la conclusió que les dones havien d'escriure de manera diferent.⁹⁶ Aquesta crítica ha quedat antiquada ja que considera que hi ha dos sexes, home i dona, però això no vol dir que una dona no es pugui comportar com un home o viceversa.

Una de les crítiques que fa Kofi Agawu, musicòleg africà, és que la nova musicologia no ha desenvolupat un nou mètode o una metodologia pròpia i ha utilitzat els mètodes ja existents. La crítica d'Agawu genera el problema que l'especialització en musicologia provoca que no es tingui coneixement dels avenços en altres àrees, com per exemple com la història de la música no pot viure separada de l'anàlisi musical.⁹⁷

Una de les grans crítiques a la musicologia feminista és el fet que deixen de banda l'autonomia de la música com a tal, fins i tot parlen de la mort d'aquesta autonomia musical. Com a obra d'art, la música i la seva autonomia no es poden deslligar del subjecte. Com justifica Pilar Ramos, una musicologia feminista no hauria de rebutjar el fet de l'audició autònoma sense el fenomen social a darrera.⁹⁸

Les pròpies musicòlogues feministes reconeixen i accepten les diferents crítiques rebudes i intenten assumir-les. Però elles també defensen que les seves posicions són una de les moltes lectures que es poden fer de la música.⁹⁹ Les dones podem i hem de reivindicar les dones en la història i en la història de la música. Ara bé, com finalitza Pilar Ramos "No podemos convertir a las mujeres históricas en lo que no han querido o en lo que no han podido ser, inventando esencias y falsas continuidades. Algunas han escrito buena música, otras no. Algunas fueron buenas instrumentistas, directoras o

⁹⁵ *Op. Cit.* 5, p. 139

⁹⁶ *Op. Cit.* 5, p. 140

⁹⁷ *Op. Cit.* 5, p. 141

⁹⁸ *Op. Cit.* 5, 143

⁹⁹ *Op. Cit.* 5, p. 144

cantantes, otras no. A muchas no las dejaron ser, algunas no quisieron ser. Todas han sido ignoradas por generaciones por los musicólogos”.¹⁰⁰

Tota historiadora rigorosa ha deixat de banda, fa molt de temps, les essències, i sap que la història de les dones, i per tant, també en la música és una història discontinua com diu Luisa Muraro.¹⁰¹

LES DONES COMPOSITORES EN LA HISTÒRIA DE LA MÚSICA

Les dones han estat presents al llarg de la història en general, però han estat oblidades o invisibles en els llibres d'història i també en els llibres d'història de la música. Han estat apartades de la història per historiadors i musicòlegs. Això s'ha produït perquè la musicologia no s'ha preocupat de la sociologia i de la música com a fenomen social, i no ha parat atenció a aspectes com l'estatus socio-econòmic, l'estratificació de la professió o les vies d'accés a la professió, entre d'altres. La musicologia tradicional, com hem dit anteriorment, s'ha centrat en el desenvolupament dels estils musicals utilitzant les obres i els gèneres dels diferents períodes d'història de la música. El problema pel que fa les dones compositores és que no han liderat canvis d'estil, ja que tampoc han tingut la plataforma adequada per a fer-ho, i els era difícil accedir a l'educació i sobretot accedir a la música en un àmbit professional. A més a més, s'ha d'afegir el fet que han tingut molta pressió social per no compondre les grans formes musicals, com són l'òpera i les peces per orquestra.¹⁰²

Com hem vist, els nous corrents musicològics han revolucionat el món de la investigació i, aproximadament a partir dels anys 80 del segle XX, comencen a aparèixer els estudis de dones compositores.¹⁰³

La societat al llarg dels anys ha volgut pensar o creure que l'estudi de la música allunyava a les dones de les seves obligacions com a esposes i mares. I és per això que dedicar-se a la música era un descrèdit per totes aquelles dones que s'hi volguessin dedicar. La divisió del treball per sexe ha quedat impregnada en la nostra societat, en la qual als homes se'ls assigna tradicionalment la vida pública, i a les dones la privada. Fer música al segle XVIII i XIX era un signe de bona educació, però sempre en petit format i en un àmbit molt privat. Per tant, de la mateixa manera que existeix una visió androcèntrica del món, també s'ha produït una visió androcèntrica de la música i del llenguatge musical.¹⁰⁴

La història de la producció musical femenina, en la música occidental, es produeix de manera discontinua, alternant moments històrics on s'han pogut

¹⁰⁰ *Op. Cit.* 5, p. 145

¹⁰¹ Garí, B, et al. (2008) *Vidas de mujeres del Renacimiento*. Edicions Universitat Barcelona. “Pròleg” Elisa Varela- Rodríguez *Huellas discontinuas de genealogías femeninas*. P. 17

¹⁰² Bofill, A. (2015) *Los Sonidos del Silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*. Espanya: Aresta Mujeres, p. 15-16

¹⁰³ *Op. Cit.* 102, p. 16

¹⁰⁴ *Op. Cit.* 102, p. 23

localitzar moltes obres de compositores femenines, i moments en què es produeix un silenci pel que fa a les dones músics.¹⁰⁵

El descobriment de les dones compositores ha estat de gran importància per les compositores vives, de manera que ha permès construir una genealogia femenina, amb figures com Hildegarde von Bingen, Magdalena Casulana o Augusta Holmés, entre d'altres.¹⁰⁶

En aquest apartat faré un recorregut breu per la història de la música a través de les dones compositores, des de l'antiguitat fins als inicis del segle XX. El segle XX, molt complex tant pel que fa a la música com a les formes musicals, està dins un altre plantejament que no és el d'aquest treball, de manera que no ha estat abordat dins el mateix.

1. L'Antiguitat i l'Edat Mitjana

La música occidental evoluciona des dels seus orígens en l'època grega clàssica i en paral·lel a l'evolució de la cultura, del pensament i de la ciència. També es desenvolupa en la societat, i és per això que hem de situar les dones en el seu context social, geogràfic i històric per entendre la presència o la no-presència de dones músics.¹⁰⁷

El que és molt important de dir és que les dones sempre han estat relacionades amb la producció de música en molts àmbits de la vida quotidiana, com per exemple els rituals i les cerimònies. Sembla ser que els primers instruments, entre els que trobem la flauta, els tambors, les castanyoles o els monocordis van ser construïts per dones.¹⁰⁸ A tall d'exemple, les dones tuareg, construeixen els seus propis instruments i són les encarregades de transmetre per via oral el saber musical. Amb els estudis antropològics d'aquestes societats actuals, es pot arribar a deduir com eren les primeres formes primitives humanes, que segurament tenien un funcionament semblant a les tribus primitives que trobem avui en dia. Hem de tenir present que, per exemple, la tribu tuareg, de manera similar a les de l'antic Egipte, és una societat matrilineal i el saber i el poder real es transmet per via femenina. És per això que a les primeres cultures de les que tenim constància, com Egipte, Mesopotàmia, Indo i Sumèria, les dones cantaven mentre treballaven, en els rituals i celebracions. D'aquestes èpoques han arribat als nostres dies pocs noms femenins, però tenim Pentelia, Enheduanna, Hemre.¹⁰⁹

En altres pobles de Mesopotàmia, com els babilonis i els assiris al segle XIX i XII a.C. es troben les primeres litúrgies completes documentades, i narren al complet les processons en les quals participaven tant homes com dones. En la cultura hebraica, també trobem dones en les tribus que emigren cap a la ciutat d'Ur, mencionades a la Bíblia, al llibre de l'Èxode, com ara la germana de Moisès, Miriam, que era profetessa i músic. Pel que fa a la música àrab, només

¹⁰⁵ *Op. Cit.* 102, p. 25

¹⁰⁶ *Op. Cit.* 102, p. 28

¹⁰⁷ *Op. Cit.* 102, p. 29

¹⁰⁸ *Op. Cit.* 102, p. 29 i 30

¹⁰⁹ *Op. Cit.* 102, p 32

trobem dones lliures que es dedicaven a la música abans de l'aparició de l'Islam, en un ampli estudi elaborat per Manuela Cortés, en el qual fa una aproximació de les dones músiques esclaves i cantores en el període comprès entre el segle IX al XIII d.C.¹¹⁰

A l'Antiga Grècia, la música va molt lligada a la poesia i, com a tal, era una part important de l'educació. L'educació d'homes i dones era segregada, i podria molt ben ser que les dones creessin espais pel desenvolupament de la vida cultural i de la societat femenina, i segurament eren d'una gran riquesa intel·lectual. Això ho sabem a través de Safo, un poetessa i música del segle VII a.C. que, a part d'una gran creació poètico-musical, també va crear una escola de música i poesia per a noies, en la qual també oficiava rituals religiosos. D'aquests rituals, es van fer molt famosos els seus *epitalamios*, que van ser un model a seguir per la resta d'escriptors. S'ha de dir, però, que les dones estaven excloses dels festivals panhel·lènics. Després de la poesia de Safo, continuen les poetesses aïllades de la vida masculina i moltes d'elles s'especialitzen en tocar instruments, cantar i ballar en els cors. En el període hel·lenístic, a la segona meitat del segle IV a.C. es desenvolupen nous estils artístics, ressurgeixen noves escoles per a dones, i al segle II a.C. les dones poetes es presenten als festivals Panhel·lènics de Delfos.¹¹¹

Als inicis de l'era cristina les dones participaven en els actes de la vida religiosa; fins aproximadament el segle IV, tant homes com dones participaven per igual en aquests actes. Hem de tenir present que són les dones les primeres que es converteixen al cristianisme i són les instigadores de fer entrar el cristianisme a les famílies i als esclaus. Arrel de la por per part dels homes al nou rol de la dona, al segle II comencen a canviar el sistema, de manera que es procedeix a excloure les dones de la litúrgia. Tot i així, emergeixen dones creadores en el cant bizantí com ara Martha i Thekla ambdues del segle IX, Ioanna Klades i Palaeologina del segle XIV i XV respectivament.¹¹²

A Europa, amb el Papa Gregori I (535-604) es fa la reforma que porta el seu nom i que unifica la litúrgia en les esglésies occidentals. En l'aspecte musical, no creen una nova música sinó que segueixen els patrons grecs a través de Boeci i Casiodoro. Hem de tenir present que a l'Edat Mitjana les dones tenen capacitat jurídica i no impera la discriminació fins al segle XIV, quan apareix la Llei Sàlica. Fins al segle XIV, les dones tenien accés a moltes professions i hi havia paritat en els ambients rurals i entre els artesans.¹¹³

Per poder accedir a la cultura, entre els anys 500 i 1400, l'opció majoritària eren els convents, on la música i les activitats litúrgiques eren un element fonamental de l'educació. De totes les dones que van realitzar activitats artístiques en els convents, destacarem la figura de Hildegarde von Bingen. Hildegarde va ser una monja renana, de finals del XI i principis del XII que va escriure sobre medicina, ciència, teologia, onomàstica, i d'altres aspectes més

¹¹⁰ *Op. Cit.* 102, p. 34

¹¹¹ *Op. Cit.* 102, p. 35-36

¹¹² *Op. Cit.* 102, p. 38

¹¹³ *Op. Cit.* 102, p. 41

místics. Filla de nobles, que amb les dots excepcionals que tenia, va entrar als 8 anys en un convent benedictí. Als 38 anys va ser-ne elegida superiora i, al cap de poc, decidí crear el seu propi convent, amb unes 18 monges que la van seguir. La figura de Hildegarda com a creadora d'art i pensament de ciència, com a dona amb poder material i espiritual que va ser escoltada en el seu temps, continua essent avui en dia una de les models a seguir per moltes dones compositores.¹¹⁴

Seguint aquest recorregut en la història de les dones, arribem a la música polifònica. Les monges de diversos convents d'Europa realitzaven música polifònica per les seves litúrgies, com per exemple les Monges de Chester (Anglaterra, al segle XII), les monges de Coventry, o bé la santa Catalina de Siena. El més important i extens repertori musical que es conserva és el del monestir de las Huelgas, a Burgos, sent un recopilatori de 186 composicions que engloben diferents estils i períodes musicals que van del segle XII al XIV. Les dones d'aquest monestir cistercenc, fundat pel rei Alfons VII,¹¹⁵ eren membres de la noblesa castellana, fins i tot de la família reial tot que algunes no havien pres els hàbits, i es va utilitzar el monestir com a centre religiós de la corona i celebrar-hi les diferents cerimònies com matrimonis, enterraments, accés a la cavalleria i moltes festivitats i pràctiques poc freqüents en altres esglésies.¹¹⁶ Era un convent molt ric econòmicament i culturalment. És possible que algunes de les composicions siguin de les pròpies monges, com per exemple de l'abadessa María González de Agüero, que sembla que va estar al càrrec entre 1320 i 1340.¹¹⁷

Pel que fa a la música profana, tots els pobles romànics disposaven de cançoners lírics tradicionals que s'han transmès per via oral des de la prehistòria de la música. Fins a l'Alta Edat Mitjana, les dones gaudien de relatiu poder i llibertat; concretament al nord d'Europa, les dones disposaven de privilegis econòmics semblants als dels homes. Però al segle XIII aquesta relativa igualtat entre homes i dones entra en decadència, i comencen una societat i una cultura dominades pels homes. Les dones de les classes altes reben educació, però només per un tema de modals i de bona educació. Sembla ser que a França homes i dones rebien la mateixa educació, però no ha quedat constància de música profana polifònica escrita per dones. En l'àmbit de les classes més baixes, sí que trobem joglaresses que eren intèrprets professionals, com per exemple Alamanda, Alais, Iselda, Isabella de Perigord...¹¹⁸

2. Renaixement i Barroc

Als segles XIV, XV i XVI trobem a Europa diversitat d'estils i tendències segons la regió corresponent: Anglaterra, França, Itàlia o Espanya. L'evolució de la

¹¹⁴ *Op. Cit.* 102, p. 45

¹¹⁵ *Op. Cit.* 102, p. 46

¹¹⁶ Gútiérrez, C. J. (2014). "Señoras y abadesas en torno al código de Las Huelgas". In *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (p. 273-282). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, p. 273.

¹¹⁷ *Op. Cit.* 116, p. 278 i 279

¹¹⁸ *Op. Cit.* 102, p. 51

teoria de la música en aquesta època és lenta. Apareix la nova notació de Guido d'Arezzo, amb un tetragrama, amb la seva la clau i amb el nom de les notes tal com les coneixem ara. Però l'evolució de la polifonia només consisteix en anar afegint i desdoblant veus a la música. Un element important d'aquest període és el fet que la música comença a separar la vessant més teòrica de la part pràctica o interpretativa. Però al segle XIV, amb l'aparició de *l'Ars Nova*, que concep la música com un element per si mateix, que és autosuficient, autònoma i que no està al servei de la religió, la música es desenvolupa en melodies i ritmes més complexos, apareixent noves formes musicals i, sobretot, permet el desenvolupament de la tècnica instrumental.¹¹⁹

Tot i que hi ha excepcions, com Caterina Sforza o Isabella d'Este, a l'arribar al segle XV, algunes dones nobles van ser educades igual que els membres masculins de la pròpia família, adquirint habilitats en les arts i les lletres. Però moltes d'elles renunciaven a les seves carreres, o bé per matrimoni o bé pel sol fet de retirar-se d'una vida activa. Aquesta educació no pretenia crear una nova classe de dones alliberades, ans al contrari, la idea era educar-les per estar al costat dels seus marits i poder ser políticament correctes.¹²⁰

El fet que en aquest període, segle XV, no hi hagi dones conegudes és degut a que la interpretació i improvisació musical quedava relegada en l'àmbit privat, degut a les estrictes normes morals i a la modèstia inculcada en l'educació. Però l'element més important és el fet que les dones queden excloses de la litúrgia, ja que l'ofici de músic s'aprenia a les recent creades universitats i, per tant, les dones en quedaven excloses, només les que s'educaven a les corts principesques, reials i ducals tenien accés a aquesta formació.¹²¹

Hem d'esperar a la Itàlia de finals del segle XVI, per trobar les primeres dones que tenen la música com a professió, moment en què s'intenta ampliar el rol femení en la societat italiana, especialment a les corts. És un període fructífer per la composició femenina, però també ho és per la interpretació, ja que comencen a aparèixer els *concerto di donne*, que eren dones de la cort que formaven un grup de cambra. Els concerts, anomenats *musica privata*, *musica riservata* o *musica secreta*, eren de caràcter privat i propiciaren l'aparició d'un fenomen social nou: el públic ja no era només un públic professional, sinó que també està format per persones que van a escoltar músics professionals, tinguessin o no coneixements de música.¹²²

En el segle XVII, mentre a les corts i a les acadèmies es continua amb el madrigal i l'òpera, als convents s'escriuen motets, misses, oratoris i representacions sacres. En aquest període tenim compositores com ara Isabella Leonarda de Santa Orsola de Novara i Raffaella Aleotti a Ferrara. Aquestes monges d'aquests convents van produir molta música polifònica que es va fer molt famosa al seu moment. Els convents en aquest període eren

¹¹⁹ *Op. Cit.* 102, p. 57-59

¹²⁰ *Op. Cit.* 102, p. 60

¹²¹ *Op. Cit.* 102, p. 61

¹²² *Op. Cit.* 102, p. 69

espais on hi havia una atmosfera favorable a la creativitat musical i és important destacar que alguns convents van saltar-se la prohibició del cant polifònic imposada pel Concili de Trento de 1563, el qual també obligava a les monges a fer clausura, i van continuar fent música.¹²³

Un altre factor que va propiciar l'augment de dones compositoras al llarg del segle XVII, és el fet que van començar a aparèixer escoles privades de música i que moltes famílies nobles optaven per l'ensenyament de la música a casa. També s'hi ha d'afegir el fenomen de la impremta, ja que amb la impressió de partitures era molt més fàcil fer classe, i també va ser un element que va permetre donar a conèixer la producció pròpia. Barbara Strozzi va ser una compositora que va rebre educació, i la seva extensa obra va ser publicada. També és una de les poques dones conegudes que composa cantates al segle XVII. Tot i la seva fama, va haver de patir sàtires i paròdies pel tipus de música que feia, comparant-la amb una cortesana.¹²⁴

A França, el ressorgiment de les dones músiques i sobretot de les compositoras, es produeix en el ple Barroc i als inicis del classicisme, a diferència del que passa a Itàlia on es produeix al Renaixement i al primer Barroc, a aquesta època ja trobem dones compositoras. A França, el paper de la dona artista havia anat quedant relegat a l'aristocràcia, a la noblesa, a la burgesia i al patriciat, i la música era un atribut més social que facilitava el trobar marit més fàcilment. És per això que proliferen els professors de música i obres per a música de cambra per les dones de la noblesa. L'aparició de les Acadèmies d'Òpera també suposa que moltes dones de les classes altes volguessin fer-se professionals del cant a través de l'òpera. Les instrumentistes ho van tenir més complicat ja que només ho podien fer en l'àmbit de la Cort i la sortida professional els era vetada. Aquesta actitud francesa vers les dones músiques a principis del segle XVIII va anar canviant, especialment gràcies a dues compositoras: Jacquet de la Guerre i Julie Candeille. Perquè es produeix aquest canvi? Perquè a la cort dels Borbons, dinastia regent en la França XVII i XVIII, hi ha les dones més poderoses de França i totes les dones de la Cort eren musicòmanes. Per tant, des d'Anna d'Àustria fins a Maria Antoinette van patrocinar la música a la cort.¹²⁵

A Alemanya, igual que a França, el període comprès entre finals del segle XVII i principis del XVIII també és molt prolífic, amb dones compositoras com la Princesa de Prússia, Anna Amalia, i la Duquesa de Saxònia, Anna Malia. El mateix passarà a Viena, on la Cort dels Àustries va ser un gran centre musical, i sobretot va contractar moltes compositoras italianes i vieneses com ara Marianne von Raschenau i Caterina Benedetta.¹²⁶

¹²³ *Op. Cit.* 102, p. 87

¹²⁴ *Op. Cit.* 102, p. 89

¹²⁵ *Op. Cit.* 102, p. 96

¹²⁶ *Op. Cit.* 102, p. 109

3. Classicisme

A la primera meitat del segle XVIII hi va haver poques veus que, com Condorcet o Montesquieu, parlessin de la necessitat de grans canvis socials a favor de les dones. S'ha de tenir present que a finals de segle es produeix la Revolució Francesa, que no és una revolució per tothom, sinó que només ho va ser pels homes.¹²⁷

A mitjans del XVIII, és important destacar l'aparició del piano que, sumat al moment de gran creació literària sobretot de Goethe i Schiller, va propiciar la composició del *Lied* (cançó en alemany on la música i el text tenen el mateix pes i/o importància). Autors destacades de Lied són Marianne von Martínez, Nannerl Mozart i Maria Therese Von Paradis, entre d'altres.¹²⁸

A finals del segle XVIII trobem moltes dones que es dediquen a la música en diferents àmbits: cantants, compositores, professores, instrumentistes, editores, mànagers, etc. Encara es troba música a les corts i convents, però les dones ja han sortit a l'àmbit públic, i comencen a fer concerts i gires. Augmenten les escoles i els conservatoris de música, com les de Berlín i Leipzig. A França i Alemanya proliferen els salons, que organitzaven vetllades i fòrums sobre art i música i molts d'ells eren liderats per dones.¹²⁹

4. El Romanticisme

“La música és l'art per excel·lència” és una frase de Goethe que descriu el període del romanticisme, segle XIX, en el qual es considera la música i, especialment el melodrama, com l'art més complet. I en aquest moment on la música com a obra d'art està tan exaltada, feia esdevenir la música com un art molt difícil que només un geni pot aconseguir-ho. És per aquest motiu que les dones tenen complicat fer-se un lloc a la professió i és un moment en el qual es pot veure un retrocés pel que fa a la composició femenina.¹³⁰

Al tombant de segle XVIII i al segle XIX, amb la Revolució Francesa, amb la pujada al poder i posterior caiguda de Napoleó, la caiguda de l'Antic Règim, i l'inici de la fallida dels imperis espanyol i portuguès, s'inicia una nova manera de veure el món. Els ideals de la Revolució Francesa s'expandeixen i apareix la industrialització, el liberalisme econòmic i una nova classe social: el proletariat. Cal destacar que al llarg del segle XIX, les idees de Jean- Jacques Rousseau i el rol que assigna a les dones: la vida domèstica, la modèstia, la castedat, la decència, i especialment la idea que l'educació d'una dona ha de recaure en l'home; són elements sexistes que van impregnar a la cultura de manera que les dones compositores es van veure marginades en la societat, en la família i entre els amics.¹³¹

És un període on es funden els conservatoris en les grans ciutats, per exemple el de París (1795) o el de Milà (1807), entre d'altres. Aquests conservatoris

¹²⁷ *Op. Cit.* 102, p. 119

¹²⁸ *Op. Cit.* 102, p. 119

¹²⁹ *Op. Cit.* 102, p. 119

¹³⁰ *Op. Cit.* 102, p. 131

¹³¹ *Op. Cit.* 102, p. 133

donaven per fet que es podien inscriure homes i dones, però el sexisme imperava amb la segregació de sexes i la limitació a tocar només uns instruments concrets: piano, veu i arpa. Més endavant, se'ls permet tocar el violí. Amb l'obertura de tants conservatoris, s'obre a les dones l'opció d'esdevenir professores després de la seva vida professional, tal i com ho van fer Marie Pleyel o Pauline Viardot, o bé compaginant-la, com ho feia Louise Farrenc.¹³²

Tot i les dificultats degudes al sexisme present en la societat, és un període on trobem dones compositoras que publiquen i que viuen de les seves publicacions. Escriuen per òpera/opereta, piano, música instrumental de cambra i fins i tot per orquestra i cor. Són moltes les dones que podríem anomenar en aquest període, però destaquen especialment: Fanny Mendelssohn-Hensel, Louise Reichard i Clara Wieck Shumann.¹³³

El canvi del segle XIX al XX és un període en el qual les dones entren massivament al món laboral, sobretot en el moment que els homes són enviats a lluitar al front, i també tenen accés a l'educació. També és un moment on apareixen els moviments sufragistes i el dret a vot. Tot i així, continuen essent les dones de classes mitjanes i altes les que accedeixen al món de la música i als conservatoris. On apareixen moltes dones compositoras en aquest període és a França. Dues dones que, com hem dit anteriorment han esdevinguts invisibles al segle XX, són Augusta Holmés i Cécile Chaminade. Augusta Holmés, compositora de la lletra i música de les seves cançons, va ser membre de la Banda de Franck, és a dir, de tots els compositors que van ser deixebles de Cesar Frank, però no se'n fa cap referència en dos diccionaris importants: La Encyclopaedia Universalis i el Robert 2. És més, al Thesaurus, on es numera tots els membres de la Banda de Franck, Holmés queda silenciada.¹³⁴

Amb aquesta breu història de les dones compositoras hem pogut comprovar com la musicologia tradicional ha deixat de banda les dones, fent una història de grans obres i grans compositors, de manera que sense el feminisme i totes les seves tendències historiogràfiques, corrents, noves metodologies, segurament aquestes dones continuarien oblidades per la història.

DONES OBLIDADES

L'estudi de la música és llarg i requereix energia, temps, paciència, passió... Però, un dels grans dubtes que es pot plantejar, i s'ha plantejat a la nova musicologia és: Realment les dones tenien accés a l'educació? Era una educació a casa? Tenien accés a conservatoris? Podien tocar tots els instruments? Hi havia instruments femenins i/o masculins? Quina música tocaven les dones? Tenien accés a totes les músiques?

Per respondre aquestes preguntes i d'altres, és útil estudiar les discriminacions de gènere, on l'educació és un dels camps més privilegiats. En els tractats dels

¹³² *Op. Cit.* 102, p. 134

¹³³ *Op. Cit.* 102, p. 135

¹³⁴ *Op. Cit.* 102, p. 159

segles XVI al XVIII podem veure com a les dones se les relacionava directament amb la música popular. A l'Estat Espanyol, podem veure com parlen de la masculinitat de la música. Fins i tot el fet que les dones no estan fetes per la música i que no calia ensenyar ni aprofundir en la música per les seves poques destreses musicals. Però tot i així, a la resta d'Europa, podem veure com les dones tenien accés als ensenyament musicals, com és el cas d'Anna Maria della Pietà, o bé les dones que accedien al Conservatori de Paris. En el cas del conservatori de Paris, les dones hi van tenir accés des d'un inici, però només tenien accés al piano i al cant i amb segregació de sexes. Aquesta separació també inclouria els repertoris, uns considerats masculins i els altres femenins.¹³⁵

És per aquest motiu que, a continuació repassarem els estudis musicològics sobre les dones i el seu accés a l'educació, exposant tres exemples concrets de dones músics i la seva història.

Els primers articles i monografies sobre dones compositoras, malgrat utilitzen una metodologia tradicional, permeten arribar a certes conclusions sobre música i dones. Per exemple, sabem que durant els segles XVII i XVIII la professió de músic era gremial, per tant, la música era patrimoni d'aquestes famílies gremials: els Gabrieli, els Bach, els Scarlatti... Les dones músics, doncs, provenien d'aquestes famílies: Anna Magdalena Bach, o Louise Couperin, etc. Malgrat tot, altres dones d'altres sectors de la societat van tenir accés a la música a través de l'educació. Evidentment, seran membres de l'aristocràcia o de la reialesa. Per tant, totes les dones educades en les arts musicals, hi tenien accés per origen familiar o bé per interès. Hem de tenir present, però, que les dones tenien vetada l'educació en un sentit més públic, és a dir, no podien accedir als estudis comuns de la música als segles XV i XVI: bàsicament era fer de nen cantor de capella religiosa.¹³⁶

No és fins als segles XVII i XVIII, amb l'aparició dels conservatoris italians i el desenvolupament de l'òpera, que les dones tenen accés a l'educació musical pròpiament dita, i fora de l'àmbit privat. És important recalcar que tot i que tenien accés als centres de formació, algunes assignatures (les de composició i especialment el contrapunt) i alguns instruments els eren vetats. No és fins al segle XIX que el Conservatori de París permet a les dones accedir a les classes de composició i contrapunt. Tot i tenir accés a l'educació, no poden accedir a concursos de composició fins l'any 1903 al Prix de Rome, i la primera dona que guanya un premi, la compositora Lili Boulanger, no ho fa fins a una dècada després, l'any 1913. Lilli Boulanger malauradament mor jove, i no pot desenvolupar una carrera que semblava prometedora.¹³⁷

¹³⁵ *Op. Cit.* 5, p. 74

¹³⁶ *Op. Cit.* 5, p. 55

¹³⁷ *Op. Cit.* 5, p. 55

A través d'aquests primers estudis sobre les dones, també descobrim que, tot i que algunes dones tenen accés a les classes dels grans compositors, la majoria d'elles, com per exemple Amy Beach, van continuar estudiant composició en l'àmbit privat, degut al recel de la societat.¹³⁸ Això implica que aquestes compositoras van haver d'obrir-se camí per poder estudiar i poder ser valorades en el sí de la seva comunitat. Com subscriu Pilar Ramos, a part de superar l'accés a l'educació musical, segurament, va ser molt més dur convèncer a editors, empresaris, intèrprets, i tot el món que envolta la música per publicar o fer concerts d'aquestes compositoras. Sobretot, si el repertori era considerat masculí, com ara la simfonia, l'òpera, la cantata...¹³⁹

Aquestes dones a qui se'ls frustrava, per dir-ho d'alguna manera, la seva carrera professional només pel sol fet de ser dones, havien de patir sarcasmes, i podríem dir que fins i tot humiliacions, en un món predominantment masculí. A tall d'exemple, un crític musical, a l'any 1895 va fer el següent comentari sobre una òpera d'Augusta Holmès: "francamente, no deseamos abrir las puertas de nuestros teatros y de nuestras óperas a mujeres autoras". Tot i que podríem pensar que és un comentari fet a finals del XIX, no hem d'oblidar que al 1996, Michel Poizat, afirmava que les dones no havien escrit cap òpera, quan sí que n'hi ha hagut, i remuntant-nos al segle XVI ja trobaríem una òpera de Francesca Caccini, o d'altres com Elizabeth Jaquet de la Guerre, etc.¹⁴⁰ Per tant, podem veure com alguns historiadors distorsionen la realitat i la veritat a la seva conveniència sense que quasi ningú s'escandalitza per marcar la veritat històrica.

Però, tornant al discurs feminista, les dones s'han trobat en una situació molt diferent a la dels homes. En el cas de les dones, la musicologia les ha mantingudes com a invisibles, no existien, tot i que com hem pogut veure n'hi havia. I, evidentment, les dones compositoras, no es reconeixen en la història dels grans mestres. Aquest fet, segons alguns autors, provoca que les dones, al no tenir tradició, tenen el problema de l'ansietat de la influència: el fet de voler ser original tot i tenir la influència de les grans obres d'art. Però en canvi, autores com Marcia Citron, consideren que aquesta manca de tradició els suposa una alliberació i, per tant, poden compondre des de la llibertat.¹⁴¹

Com hem vist anteriorment, els estudis musicològics es basaven en el compositor i no en els intèrprets, mentre que la nova musicologia es preocupa dels intèrprets, i la musicologia feminista de les dones intèrprets.¹⁴²

Arrel d'aquests nous estudis fets als convents, veiem que aquests eren espais on hi havia gran activitat musical, i que aquesta es desenvolupava a nivell

¹³⁸ *Op. Cit.* 5, p. 55

¹³⁹ *Op. Cit.* 5, p. 56

¹⁴⁰ *Op. Cit.* 5, p. 56

¹⁴¹ *Op. Cit.* 5, p. 58

¹⁴² *Op. Cit.* 5, p. 70

professional. Fora dels convents hi ha dones intèrprets que plantegen un gran tema de gènere com és la vinculació entre prostitució i interpretació musical.¹⁴³ També podem saber, a través dels nous estudis, que totes aquelles dones que al llarg del segle XIX volien dedicar-se a la interpretació musical i fer gires europees, es veien obligades a anar amb criades o dames de companyia, ja que era mal vist que les dones viatgessin soles. Moltes d'aquestes dones, al casar-se, es troben que la seva vida professional queda estroncada i opten per dedicar-se a l'ensenyament privat, ja que els ensenyaments públics o de caràcter més institucional estaven reservats als homes. Tot i així, al segle XIX, ja comencem a tenir dones que accedeixen a llocs docents de caràcter públic, per exemple Hélène de Nervo de Montegeroult (1764- 1836), o Wanda Landowska (1879-1959).¹⁴⁴

1. **Exemples de dones músiques Oblidades**

Cecilia Reclaimed Feminist Perspectives on Gender Music és un recull d'articles sobre música i dones, coordinat per Susan C. Cook, professora de música i dones per la universitat de Wisconsin-Madison, i Judy S. Tsou, professora i cap d'arxivística a la Universitat de California Berkley. El títol d'aquest recull fa referència a la patrona dels músics, Santa Cecília.

En la seva introducció, Susan McClary, professora de musicologia de la Universitat McGill, deixa palès que la patrona dels músics no deixa de ser una creació del patriarcat, ja que no era una dona compositora i suposa la idealització de la dona músic creada pels homes, de manera que només era una intèrpret d'orgue. També podríem entendre-ho des d'un altre punt de vista, que seria l'aspecte femení de Santa Cecília no empetitint-la sinó engrandint-la. En la mateixa introducció, deixa palesa la importància d'estudiar la música a través de la diferència sexual ja que al llarg dels anys la història de la música i els seus estudis ha provat que el fet de focalitzar-se en unes activitats i no en unes altres ha condicionat l'estudi de la música i que aquesta història ha obviat molts aspectes pel que fa al gènere. En els últims anys, considera Mc Clary, moltes noves investigacions, les quals es fan des de diferents feminismes han permès i permetran una nova visió d'estudi de la música i de com comprendre la música.¹⁴⁵ En el mateix recull, trobem tres exemples de dones o agrupacions de dones oblidades, o altrament dit, invisibles per la musicologia tradicional: Anna Maria della Pietà, Amy Beach i Les Précieuses.

Anna Maria della Pietà

El primer cas que m'agradaria remarcar seria el d'Anna Maria della Pietà, que va viure a finals del segle XVII i principis del XVIII a Venècia, i va ser una de les moltes dones de pare desconegut que la seva mare va deixar a l'estafeta de

¹⁴³ *Op. Cit.* 5, p. 72

¹⁴⁴ *Op. Cit.* 5, p. 74

¹⁴⁵ Cook, S. C., & Tsou, J. S. (1994). *Cecilia reclaimed: Feminist perspectives on gender and music*. University of Illinois Press, p. 1-2

l'Ospedale di Santa Maria della Visitazione o della Pietà. Aquest hospici va ser fundat per dones patrícies al 1336, i va formar part de l'ordre Franciscana. Avui en dia continua essent un agència d'adopció.¹⁴⁶ La mare de l'Anna Maria de la Pietat va anar a la Scafetta a deixar la nena, la qual va ser batejada i una infermera es va preocupar d'ella. De ben petita, va ser examinada i provada per descobrir els seus dots com a músic i, al veure que realment tenia talent, va començar els seus estudis de violí al cor de l'hospici, i també va tocar altres instruments com el clavicèmbal, la tiorba o el violoncel entre d'altres. Del que en podríem dir la seva vida laboral, va passar per diferents etapes, que anaven des de professora a copista i sembla ser que directora, però mai no va ocupar els càrrecs de Mestre de Cor ni de Priora, que eren els màxims càrrecs que podia aspirar una dona en aquest tipus d'institucions. La vida d'Anna Maria de la Pietat ens permet conèixer l'interior i el funcionament de *l'Ospedale*.¹⁴⁷

Viure en una institució com aquesta implicava molta disciplina per part de les noies i nois, i evidentment, estaven segregades per edats i per sexe, aïllades dels homes i, fins i tot, la seva correspondència era censurada. És interessant remarcar que fins als 10 anys l'educació era conjunta, igual que l'assistència als oficis de la missa. També tenien l'obligació de complir amb totes les normes del centre, incloent les misses i la confessió. A més a més de les classes, tenien temps d'estudi, temps per aprendre els instruments, moments de lleure i alguns dies de festa a l'any, on organitzaven viatges a l'exterior de l'hospici.¹⁴⁸ La institució s'autofinançava per diferents vies. Per una banda, permetia a les dones fer classes i una part del sou se'l quedava la institució; per l'altra acceptava donacions o subvencions de persones privades; els testaments en nom de la institució també eren freqüents. La pròpia institució arranjava matrimonis de manera que pagaven la dot de les noies encara que moltes d'elles preferien quedar-se en la vida monacal que tenien a l'hospici. La realitat era que tots els que vivien a *Santa Maria della Pietà*, eren treballadors, tan joves com grans eren pagats pels seus serveis. La filosofia del centre era no haver de dependre de l'exterior. És per això que es preocupaven que els seus propis alumnes estudiessin farmàcia, medecina, o tots aquells oficis que fossin necessaris per la subsistència i supervivència del centre, sense haver de pagar a l'exterior i que tots els beneficis revertissin a dins.¹⁴⁹

L'Hospici de la Pietat permetia a Venècia tenir un estat del benestar que permetia que les dones formessin part de la vida religiosa i cultural de la ciutat. va perdurar i tenia el permís del papat per continuar, tot i la prohibició de les dones en les litúrgies, es va perllongar fins a principis del segle XX.¹⁵⁰

¹⁴⁶ *Op. Cit.* 145, p. 1-2

¹⁴⁷ *Op. Cit.* 145, p. 134

¹⁴⁸ *Op. Cit.* 145, p. 143

¹⁴⁹ *Op. Cit.* 145, p. 144

¹⁵⁰ *Op. Cit.* 145, p. 156-157

La història de l'Anna Maria de la Pietat és un exemple que permet la recuperació de la història de les dones músics en la societat veneciana. Ens recorda que a Venècia, societat patriarcal, hi havia dues tradicions que es transmetien de generació en generació de dones músics a l'església. La primera va ser que les dones van sobresortir com a portadores de la tradició cultural veneciana i la segona que no importava on havies nascut, si eres pobre o amb alguna minusvàlua, la dona tenia la seva dignitat. Va ser valorada per les seves capacitats i la seva feina. I evidentment han de ser recordades per això. I com planteja Mc. Lary perquè no s'havien estudiat fins ara?¹⁵¹

Amy Beach



Fig. 2

L'altre cas que m'agradaria destacar és el d'Amy Beach, que trobem al capítol "The Child Is Mother of the Woman: Amy Beach's New England Upbringing" d'Adrienne Fried Block, la qual ens presenta la vida d'una dona, Amy Beach (1867-1944), i la relació d'aquesta amb la seva mare, així com la seva vida professional com a nena prodigi.¹⁵²

Amy Beach és una compositora i intèrpret de Nova Anglaterra, Estats Units, de la qual la seva mare, Clara Cheney, de seguida es va adonar del seu talent en veure que seva filla podia afinar en diferents tonalitats.¹⁵³

Clara Cheney era Calvinista practicant i, com a tal, va aplicar mètodes conductistes, seguint el llibre *The Lost Art of Reading*. L'educació de la mare va ser dura, ja que aquestes teories, prohibeixen al nen allò més preuat. En el cas de l'Amy, va ser el piano i la música, obligant-la a tenir autocontrol i submissió als pares a través de la música. Com veurem, aquesta educació conductista, provocarà a Amy una gran submissió al Patriarcat i a les normes establertes per la societat.¹⁵⁴

La realitat és que Amy, va poder tocar el piano gràcies a la tia Franc, la qual en les seves estades a casa seva, li permetia tocar el piano. Amy podia tocar tot allò que havia sentit i que tenia gravat a la ment, de manera que després ho podia passar a les tecles del piano. Tot i que la mare també li va donar accés al piano, aquest sempre era amb limitacions.¹⁵⁵

¹⁵¹ *Op. Cit.* 145, p. 149

¹⁵² *Op. Cit.* 145, p. 107

¹⁵³ *Op. Cit.* 145, p. 107

¹⁵⁴ *Op. Cit.* 145, p.109

¹⁵⁵ *Op. Cit.* 145, p. 113

Al segle XIX, tots els infants, tant nens com nenes, fins als 6 anys eren considerats com a nenes, de manera que els nens vestien vestits llargs i eren educats de la mateixa manera. Ara bé, a l'edat de 6 anys els nens passaven per una cerimònia que implicava el pas cap a la masculinitat i tots aquells elements que la representaven. Aquest dret a la llibertat no es donava a les noies, que continuaven amb les mateixes limitacions, els mateixos vestits, tancades a casa, aprenent les tasques de la llar, la submissió i tot allò que s'esperava d'elles.¹⁵⁶

És en aquest moment quan la mare d'Amy accepta donar-li les primeres classes de piano. La seva evolució amb el piano va ser a gran escala, de manera que la mare no va poder evitar que la nena actués en públic, mostrant el seu gran talent. Les habilitats amb el piano de l'Amy de seguida van córrer arreu i van suposar la sortida en premsa d'aquesta nena prodigi, provocant que molts managers volguessin contractar la nena de manera que esdevingués una gran pianista i fes gires arreu del món. En aquest moment, els pares opten per no deixar fer més concerts en públic a la seva filla, exceptuant els concerts de l'escola, ja que no era bo pel seu benestar físic i mental.¹⁵⁷

La tia de Amy, Franc Clement, va optar per un altre camí. Tot i casar-se, va continuar mantenint la seva relació amb la música i les arts ja que va continuar les seves classes de piano i pintura. Curiosament, la mare d'Amy, abans de casar-se era una reconeguda botànica i també havia destacat com a músic. Però en canvi, segueix un camí diferent a la seva germana i, quan es casa, tot això queda enrere i segueix les normes de la societat.¹⁵⁸

Finalment, Clara, la mare Amy, accepta que la seva filla estudiï a la ciutat on residien, Boston. Inevitablement, tot i fer l'educació musical a casa i fer petits recitals, esdevé tot una jove promesa de la música, tant com intèrpret com a compositora. I finalment els seus pares permetent el seu debut a l'edat de 16 anys. La pròpia autora recalca que se li va permetre el debut i no pas que va ser animada a fer-ho. Segurament se li va permetre per la pressió que rebien de l'exterior de la família. El debut va ser tot un èxit. Per Amy aquest concert va ser l'obertura a un nou món el qual ella va definir com: "Life was beginning".¹⁵⁹

La vida musical d'Amy va ser curta, ja que apareixerà una altra forma d'autoritat a la seva vida, que és el casament amb Henry Beach. Amy abandona la seva carrera musical i es dedica a la composició. Tot i així el seu desig de ser concertista mai va desaparèixer de la seva ment. Quan el marit mor, retorna a la vida concertística i, sobretot, intenta promocionar les seves pròpies obres.¹⁶⁰

¹⁵⁶ *Op. Cit.* 145, p. 115

¹⁵⁷ *Op. Cit.* 145, p. 116

¹⁵⁸ *Op. Cit.* 145, p. 118

¹⁵⁹ *Op. Cit.* 145, p. 124

¹⁶⁰ *Op. Cit.* 145, p. 126

La història d'Amy, permet veure el perfil de tres dones diferents. Per una banda, la més religiosa i la més submissa a les tradicions i a seguir amb la idea de la dona patriarcal. En segon lloc tenim la tia Franc, que amb el nom ja amb un caràcter més masculí, que no renuncia ni a la seva carrera artística ni a la seva llibertat com a dona, dins les limitacions del segle XIX. I per últim, podem veure una Amy que, degut a l'educació rebuda, manté les instruccions de la mare, amb una educació bastant estricta, i segueix el patró de dona submissa que li marca la mare, tot i que manté la seva creativitat en les seves composicions, però renunciant a la carrera concertística al casar-se. Com bé diu Adrienne Fried tenim en aquestes dones el conflicte amb la mare.

Les Précieuses



Fig.: 3

maneres i el flirteig. Tot i la pedanteria i la frivolitat d'aquestes societats, és un element de la història de la música que no podem obviar.¹⁶¹

En aquest cas, parlarem de *Les Précieuses* a través del llibretista Philippe Quinault, que va ser un dels llibretistes de Lully. Quinault va ser un dels poetes i dramaturgs que *Les Précieuses* van patrocinar perquè esdevingués un escriptor reconegut. Primer de tot, Quinault va acceptar les tesis sobre el poder de les dones, i molts del seu contemporanis el van considerar molt astut i ambiciós, per arribar a ser algú al segle XVII.¹⁶²

¹⁶¹ *Op. Cit.* 145, p. 72

¹⁶² *Op. Cit.* 145, p. 72

Les Précieuses, segons Patricia Howard, jugaven amb els anàlisis pseudocientífics del reialme de l'amor, el qual significava que tots els jocs, en els quals també participava Quinault, intentaven reflectir la dialèctica de l'amor. Tots els tòpics que formaven part d'aquest jocs i d'aquests dilemes es poden trobar en les òperes de Lully amb llibrets de Quinault.¹⁶³

Hem de tenir present que l'òpera francesa en ple segle XVII estava en el seu punt àlgid, de manera que els llibrets de Quinault eren venuts als halls de les òperes i es llegien a la llum d'una espelma mentre l'espectacle s'estava produint i, evidentment, tots els dilemes eren sotmesos a debat després de l'actuació.¹⁶⁴

El gran dilema era com allargar el nuviatge, tenint present que l'època fèrtil de la dona és limitada i tenir fills és una imposició en la majoria de les dones. És per aquest motiu que les dones de la primera meitat del segle XVII que freqüentaven aquests salons, plantejaven l'amor cortès medieval, que permetia tenir l'amor als seus peus, però a una distància de seguretat prudent. És per això que a partir de la segona meitat del XVII apareixen dos grups de les anomenades *Les Précieuses*: *Les Précieuses prudes*, i *Les Précieuses coquettes*. *Les prudes*, que podríem traduir com a beates, són les que s'aferren al vot de castedat. *Les coquettes*, en canvi eren les que tenien un gran nombre d'admiradors i dedicaven molt de temps al flirteig. Quinault és ambivalent amb aquestes dues postures, i adopta les dues segons l'ocasió.¹⁶⁵

Tot i que els seus personatges esdevenen part del dilema de *Les Précieuses*, Quinault, en realitat, planteja una dona que sempre està sota el poder d'un Rei, Lluís XIV, i sota una societat totalment patriarcal, amb la seva jerarquia. Tot i així, aquest grup de *Les Précieuses* estaven encantades amb les òperes de Lully i amb els llibrets de Quinault perquè plantejaven els seus dilemes i debats.

Tot i que la visió de l'amor d'aquestes dones estaria molt lluny del que els diferents moviments feministes reclamen o debaten s'ha de reconèixer que aquestes dones del segle XVII van constituir un element important en la societat i van plantejar una manera diferent de fer art i d'introduir-se en les noves ciències, tot i que no fos de la manera més adequada. Malgrat tot, és important que aquestes dones no siguin obviades en la musicologia i en la història ja que formen part de la nostra història: la història de les dones.

¹⁶³ *Op. Cit.* 145, p. 73

¹⁶⁴ *Op. Cit.* 145, p. 74

¹⁶⁵ *Op. Cit.* 145, p. 74

LLIBRES, EDUCACIÓ I LA SEVA RELACIÓ AMB LES DONES

Arrel de la bibliografia estudiada en aquest treball bibliogràfic, hem pogut comprovar com les dones han estat obviades per la musicologia tradicional i també per la historiografia. Les onades feministes i les noves perspectives d'estudi, les noves visions sobre la història de les dones, van fer que al 1980 apareguessin nous estudis sobre la història de la música i sobretot sobre les dones músiques. És per això que en aquest apartat plantejo una anàlisi dels llibres i plans d'estudis dels músics i historiadors/es. Començaré pels alumnes de Conservatori que han estudiat amb els plans antics dels estudis de Règim Especial, els anomenats "pla 66" i del "pla 42", seguint i consultant un seguit de bibliografies i llibres on les dones eren completament invisibles i només es parlava de grans compositors i de grans obres mestres. En segon lloc, faré una anàlisi de l'Educació Secundària Obligatòria (ESO) pel que fa als currículums i, sobretot als llibres, per veure si realment hi ha elements presents sobre dones. I per últim, faré un cop d'ull als plans d'estudi de les universitats, per veure si l'estudi de gènere és present o no en aquests plans.

Els alumnes que s'han format en conservatoris amb els plans d'estudis del 42 i 66, són alumnes que han treballat amb diccionaris com el *Larousse de la Musique* editat per Larousse, on hi trobem elements més definitoris dels conceptes de música, però que on, malgrat contenir una evolució de la història de la música, no hi ha cap referència ni a les dones, ni als convents ni a cap element de caràcter femení. Un altre llibre utilitzat en aquests estudis és el d'Adolfo Salazar, *La Música en la Sociedad Europea* (primera edició, 1944) format per diferents volums sobre la música occidental on tampoc es fa cap referència ni a les dones compositores ni a les dones músics. Un altre llibre de referència és el publicat per Alianza editorial, *Història de la Música Occidental*, conegut pels músics com el *Grout i Palisca*, amb el qual es pot observar un canvi de tendència. Si bé en l'edició de 1984, no conté cap referència a les dones, en l'edició del 2008, ja té un apartat dedicat a Hildegarda von Bingen, tot i que no trobem cap més referència a les dones; en l'apartat on es parla de Vivaldi, només es menciona que les dones eren educades en la música per poder ser més valuoses a l'hora de casar-les, sense fer cap menció a Anna Maria della Pietà ni al sistema d'autosuficiència del propi orfenat on vivia.

Un dels llibres de referència durant molts anys pels estudiants de música és el *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, de l'editorial MacMillan, que va començar Georges Grove, enginyer britànic, publicant-ne la primera edició el 1878. En un primer moment, no es fa cap referència a les dones, fins que al 1980 amb el nom de *New Grove Dictionary of Music*, apareixen noves informacions sobre algunes dones compositores. No és fins al 1991, que la mateixa editorial publica un nou diccionari, el *New Grove Dictionary of Women Composers* que en els seus orígens era un recull dels últims estudis fets per la musicologia feminista.¹⁶⁶

¹⁶⁶ *Op. Cit.* 5, p. 21

Un cop analitzats alguns dels llibres de referència pels estudiants músics de mitjans i finals del segle XX, és important fer un repàs als currículums de l'ESO. Pel que fa al currículum de música a l'ESO, cal destacar que aquest no dóna cap importància a les dones, fins al punt que ni tan sols a les competències bàsiques se'n fa cap referència, de la mateixa manera que passa amb els continguts propis de cap dels tres cursos que es fan a l'ESO d'aquesta assignatura. Els continguts de tercer i quart fan referència a la història de la música: a tercer es comença a partir del jazz i la seva història i es conclou amb la música popular urbana posterior als anys 70; i a quart es fa una història de la Música des de l'antiguitat fins al segle XX.

Pel que fa als llibres de música de l'ESO, a tall d'exemple, he agafat tres editorials: Mc Graw Hill, Castellnou i Claret. En cap d'ells trobem cap menció o activitat que faci referència a les dones compositores que hem pogut estudiar en aquest treball. Ara bé, si entrem en detall en cada llibre, podem observar que, en primer lloc, l'editorial Mc Graw Hill en el llibre de tercer d'ESO, quan fa referència al jazz, concreta algunes dones com ara Bessie Smith, Ella Fitzgerald i Billie Holiday, tot i que no hi ha cap referència a les bandes femenines de jazz; en segon lloc, el llibre del segon cicle d'ESO, conté un apartat complementari on es fa referència a les *trobairitz*, a Clara Wieck-Shumann i a Fanny Mendelssohn-Hessel. Per últim, comentar que el llibre de l'editorial Claret no fa cap mena de referència a la música feta per dones, ni tan sols quan desenvolupa el tema del món del pop i rock, moment en què en la gran majoria de llibres apareixen dones cantants.

Al currículum de l'assignatura de les Ciències Socials, que engloba l'estudi de la història, podem observar que, a diferència del currículum de música, hi ha un contingut d'una competència el qual rep el següent títol "Les dones en la història i en les societats actuals". Com es pot comprovar, hi ha una mínima voluntat, per part del Departament d'Ensenyament, d'introduir les dones en la història en els continguts claus de l'assignatura de Socials. Aquesta assignatura s'estructura en els quatre cursos de l'ESO de la següent manera: a primer es treballa mig curs geografia física, i la resta del curs es tracta la història des de la prehistòria fins a l'Hispania preromana. A segon curs, a geografia es treballa demografia i població, i a història s'explica des de la fi de l'antiguitat fins a la Monarquia dels Àustries. A tercer, tot és geografia i, finalment, a quart s'explica la història des de la caiguda de l'Antic Règim fins al franquisme.

Com es reflexa el contingut de "Les dones en la història i les societats actuals" en els llibres d'ESO? Doncs analitzant les editorials que editen llibres d'història, Vicens Vives, Edebé (Teide), Cruïlla, Barcanova, Santillana i Castell Nou, podem observar que les dues úniques editorials que parlen de dones són Edebé (al llibre de quart hi dedica un apartat d'activitats complementàries dedicat a les dones sufragistes) i Santillana, que especifica amb més detall la situació de les dones, les sufragistes, i molt breument el moviment feminista.

Un cop analitzada l'Educació Secundària, és important veure els plans curriculars de les diferents universitats catalanes, concretament: Universitat

Autònoma de Barcelona (UAB), Universitat de Girona (UdG), Universitat Rovira i Virgili (URV), Universitat de Lleida (UdL) i, finalment, Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC).

Començant per la UAB, podem apreciar que té moltes assignatures que fan referència a les dones i al gènere, comprnent tots els períodes històrics, començant per una assignatura com l'*Arqueologia de les Dones*, i seguint amb una assignatura de gènere i/o dones en l'Antiguitat, l'Edat Mitjana, l'Època Moderna, i la contemporània. Cursant aquestes assignatures s'obté una Menció en Història i gènere. Per altra banda, però, si analitzem el grau en Musicologia, observarem que no hi ha assignatures concretes de dones i gènere.

Seguidament, analitzant l'oferta de la UdL, observem que no ofereixen cap assignatura que parli sobre les dones, ni tan sols en l'optativitat.

A la UdG observem que l'única assignatura és "*Història de les Dones*", assignatura optativa i bianual. Analitzant també l'assignatura d'*Història de la Música*, d'aquesta mateixa universitat, pròpia del Grau d'Història de l'Art, veiem que en els continguts de la programació general no hi ha cap apartat dedicat a les dones.

A la URV, en les assignatures optatives del grau, hi ha l'assignatura "*Història de la Dona en l'Edat Mitjana i Moderna*".

Per últim, l'ESMUC, centre musical el qual té el Grau en musicologia, tampoc oferta cap assignatura, ni en optativitat ni en el règim de troncal i obligatòries, que faci referència a les dones o al gènere.

A tall de conclusió, doncs, podem observar que les dones són pràcticament invisibles en els estudis tant secundaris com superiors. Hem pogut comprovar que només la UAB, disposa d'una menció específica pels estudis de gènere. Ara bé, el fet que en els plans d'estudis generals no apareguin les dones, no vol dir que en casos particulars en cadascuna de les assignatures d'història, no hi hagi un apartat dedicat a les dones.

CONCLUSIONS

Les conclusions que podem extreure de la revisió bibliogràfica realitzada, són moltes i de diferent caire.

Començaré exposant aquelles relacionades amb el feminisme i amb com les diferents tendències feministes han permès l'aparició de noves visions d'estudi en la historiografia, com arrel de la reflexió d'aquests moviments feministes, les preguntes i sobretot la creació de les seves línies de pensament, van començar a plantejar que les dones formaven part de la història i, com a tals, havien estat oblidades fins aquell moment en els estudis historiogràfics. Tot i que molta gent pot estar d'acord o en desacord amb el pensament teòric dels diferents corrents, sí que podem afirmar que tot i que cada corrent té plantejaments, idees i pensament diferent, totes elles pretenien i pretenen reivindicar el paper de la dona en la història, reclamar lloc i oportunitat d'aquestes i, especialment, facilitar l'evolució de la societat femenina.

Les dones han estat les grans oblidades de la història en diferents àmbits, entre els quals trobem la cultura i la música; sempre relegades a un segon pla. En el cas de la música, parlem d'invisibilitat i d'autors que neguen, encara a finals del XX, que les dones fessin composicions. En aquesta mateixa línia, hem vist com a moltes dones se'ls frustrava, per dir-ho d'alguna manera, la seva carrera professional només pel sol fet de ser dones, que havien de patir sarcasmes i podríem dir que fins i tot humiliacions, en un món predominantment masculí. A tall d'exemple, un crític musical, a l'any 1895 va fer el següent comentari sobre una òpera d'Augusta Holmès: *"Francamente, no deseamos abrir las puertas de nuestros teatros y de nuestras óperas a mujeres autoras"*.¹⁶⁷ Tot i que podríem pensar que és un comentari fet a finals del XIX, no hem d'oblidar que al 1996, Michel Poizat, afirmava que les dones no havien escrit cap òpera, fet que no és cert ja que, remuntant-nos al segle XVI, ja trobaríem una òpera de Francesca Caccini. *Perquè aquesta negació dels homes pel que fa referència a les dones i les seves composicions? Perquè en el segle XX, una persona nega l'existència de les dones en l'òpera?* Aquestes preguntes ens porten a la reflexió sobre si les dones estem en un clar desavantatge respecte als homes. La tradició, el costum, el fet de tenir un passat musical menys definit, provoca que el camí de les dones compositoras i/o intèrprets hagi sigut més dur i més complicat perquè sempre han estat infravalorades. No només parlem de dones músics, també parlem de tot el món que envolta la música. No cal oblidar que la figura dels tècnics de so i/o de sala, la producció de concerts, la crítica musical, entre d'altres tasques relacionades amb la música, sempre han estat considerades com a tasques o figures masculines. Podríem dir que malgrat que al segle XXI algunes d'aquestes barreres s'han anat trencant, encara hi ha estereotips molt arrelats en la música. Posant com a exemple la meua pròpia experiència en la producció musical, puc afirmar que fa uns pocs anys encara sobtava molt el fet de veure una noia que tant carregava focus com posava cadires o feia de tècnic de so o de crític musical. Cal valorar, però, que segurament aquestes tasques al XIX principis del XX, eren impossibles que les fes una dona.

Un altre exemple de com, malgrat tot i els esforços realitzats al llarg de la història i concretats en les diferents onades feministes, la dona segueix en un segon pla a la societat actual, és el fet que la primera dona que intervé al concert més esperat del festival PROMS organitzat per BBC de Londres, el The Last Night in the Proms, és Marin Alsop al 2013. Les paraules de la mateixa Marin Alsop al respecte de la seva participació al festival posen de manifest la seva sorpresa i perplexitat pel que fa al paper de la dona, mostrant-se sorpresa que, tot just al 2013, estiguem parlant de la primera dona directora al capdavant dels Proms: *"I'm very, very proud but I'm also a little bit surprised that we can arrive at the year 2013 and there can still be first for women"*. A la mateixa entrevista on pronuncia aquestes paraules, també planteja la importància d'arribar a crear un nou món en el qual la igualtat d'oportunitats

¹⁶⁷ *Op. Cit.* 5, p. 56

entre homes i dones sigui real i destaca que si ens focalitzem en el sexe, serà difícil arribar a aquesta igualtat. Ella mateixa relata com és de complicat per ella explicar com ha arribat a ser dona directora, ja que per ella és un fet normal, és la seva vida. En la seva reflexió considera que el més important és la música, el compositor, i que si una dona està pensant en aquesta professió ha de pensar en el que vol ser i que si vol desenvolupar aquesta passió, és necessari treballar dur.¹⁶⁸

La reflexió que fa Marin Alsop al respecte de la necessitat de treballar dur, coincideix molt amb la meua línia de pensament, la qual implica que tant és si ets home o dona, es tracta de fer-ho el millor possible i desenvolupar les habilitats necessàries per arribar al teu objectiu. El fet de ser dona, i ser la primera dona en alguna cosa, al segle XXI ja no hauria de ser una sorpresa, ni tampoc un fet a destacar. Però, s'entén que com que encara no hem arribat a la igualtat d'oportunitats entre els dos sexes, encara es produeix aquest fenomen de sorpresa, perquè el masclisme està encara molt arrelat en la nostra societat, tant en homes com en dones.

En aquest sentit, és molt revelador el comentari de la cubana Tania León, compositora de simfonies que explica el següent: *“escribo una pieza [...] Con los orígenes de dónde vengo, teniendo una piel oscura, siendo mujer [...] después me invitan a ir al escenario a saludar [...] y el público entra en shock nada más verme”*¹⁶⁹ La meua experiència com a música, i com a consumidora de música clàssica habitual, és que realment en els grans circuits de música clàssica del nostre país, no es programen concerts de dones compositoras, ni tampoc de directores. S'ha de dir, però, que pel que fa a les intèrprets ja és un fenomen més generalitzat. Evidentment, en l'àmbit més professional que m'envolta, sí que conec dones compositoras que fan cantates, concerts, arranaments pels seus i les seves alumnes, però no es va més enllà, tal i com ho demostra el fet que si entrem en les llistes dels millors directors/es d'orquestra, trobem que d'una llista de 150, només hi destaquen 11 dones.¹⁷⁰ Per tant, encara queda molt de camí per recórrer. Actualment, per poder veure aquestes dones directores, et veus obligada a marxar a l'estranger, ja que en els circuits habituals catalans i/o espanyols encara no se les ha convidades.

Un dels casos més flagrants en les orquestres és el retard de les dones per poder accedir a les orquestres, amb excepció feta de les arpistes que tocaven un instrument considerat femení. A tall d'exemple, exposaré el cas de la Filharmònica de Viena on les primeres músiques no arpistes hi tenen accés al febrer de 1997 i que continua essent, a dia d'avui, una de les orquestres on hi

¹⁶⁸ Classical Músic (2016). Recuperat de <http://www.classical-music.com/article/11-of-best-female-conductors>

¹⁶⁹ *Op. Cit.* 5, p. 59

¹⁷⁰ *Op. Cit.* 5, p. 59

ha un nombre menor de dones: al 2013 de 126 només 7 eren dones,¹⁷¹ i, al 2016 de 129 músics, només 14 són dones,¹⁷² tal i com consta al seu web. Les raons que addueix la Filharmònica són, entre altres, que les dones amb fills no poden seguir les llargues gires que fa l'orquestra o i que el so singular de tota una orquestra podria veure's afectat pel sol fet de ser mare. Aquests comentaris, de caire discriminador i sexista, són de finals del XX, i tornen a posar de manifest que, en ple segle XXI, les dones encara tenim molt de camí per recórrer, tant en la música com en altres professions.

La discriminació de la dona no té només a veure amb l'accés al lloc de treball, també és present en el sous. Si al treball he parlat de la diferència entre homes i dones al 2011, ara m'agradaria destacar que, aquest mateix any 2016, GHESTA considera que les dones cobren de mitjana uns 4620€ anuals menys que els homes. Quan les dones arriben a alts càrrecs i el sou sobrepassa els 42000 mensuals, es troben amb l'anomenat *sostre de vidre*, el qual no permet a les dones cobrar el mateix que els homes per la mateixa feina. Un altre exemple de discriminació salarial és el que està estipulat als 26 anys d'edat, moment en què les dones poden plantejar-se la maternitat.¹⁷³ En aquest sentit, la realitat em porta a plantejar tot un seguit de preguntes: la parada per maternitat, només és de maternitat? On són els permisos de paternitat? Només un membre de la família s'ha d'ocupar dels nens? Tot just ara, s'està donant als pares l'opció d'agafar-se permisos per cura de fill o filla i els permisos per paternitat continuen essent més breus que els de maternitat. Però, el problema que continua molt arrelat, en la meua humil opinió, és perquè la dona és la que més opta per la reducció per cura de fill o filla. Segurament és així perquè encara continuem sota una tradició o costum, en el què moltes vegades la pròpia dona assumeix aquest rol, sense trencar barreres i trobar una manera d'educar i cuidar els fills i filles educant-los i educant-les a tots dos sexes en la llibertat i l'autonomia personal. Sigui com sigui la família nuclear, dos pares, dues mares, pare i mare, comunitat, etcètera és important deixar els prejudicis a un costat i començar obrir la ment a noves estructures familiars i, sobretot, que aquestes formin part de la història que s'escriurà en el futur.

Reprenent la idea de la igualtat en el món de la música, podem dir que, pel que fa als intèrprets, aquesta va arribant als nostres dies, de manera que, ara mateix, als joves músics, a part de ser bons músics i de tenir un talent excepcional que els permeti destacar respecte a la resta de músics, també se'ls demana seguir o complir amb uns cànons estètics físics, que els obliguen a ser guapos, prims, i gairebé models de revista. Només agafant l'evolució de les

¹⁷¹ Foro Clásico (2013). Recuperat de

<http://www.foroclasico.com/foro/archivo/mensajes.asp?f=general&idC=W9364>

¹⁷² Vienna Philharmonic Orchestra (2016). Recuperat de

<http://www.wienerphilharmoniker.at/orchestra/members>

¹⁷³ Europa Press (2016). Recuperat de <http://www.europapress.es/sociedad/noticia-mujeres-cobran-media-4620-euros-menos-ano-hombres-gesta-20160307174452.html>

portades de la violinista Anne Sophie Mutter, amb una discografia molt àmplia, podem observar que de les primeres caràtules fins a les més recents, es produeix un canvi. Les més recents semblen portades de revistes de moda, en comptes d'un disc de música clàssica. El món de les vendes de discos ha provocat aquest canvi visual en les caràtules, ja que així s'incita al consum. Tot i que els consumidors de música clàssica ens guiem per versions, directors/es, intèrprets, o repertori, sembla ser que el disseny de la caràtula influeix en la venda dels discs. S'ha de dir que aquest cànon de bellesa s'ha demanat en un primer moment a dones, però que actualment es demana a ambdós sexes. Personalment, penso que ens hem de plantejar una qüestió important: *no hauria d'estar la música per sobre d'aquests cànons de bellesa física?*

Deixant de banda el sector professional de la música i centrant-me en el món educatiu, puc afirmar que, tal i com ha quedat reflectit al treball, s'ha fet molta feina, i que s'està fent molta feina en la recerca i estudi d'història de les dones, i en particular sobre dones músics. Tot i així, però, encara queda molt de camí per recórrer. La gran pregunta que em faig, basada en la meua pròpia experiència és: *com ha estat la nostra educació?, com és que, si jo mateixa vaig acabar la carrera de guitarra al 2003, no vaig tenir l'oportunitat de conèixer cap estudi de dones?* La pregunta pren més importància quan, fent recerca bibliogràfica, he trobat un llibre, *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender Music* on s'explica, entre d'altres estudis, la vida d'una compositora, d'un grup de pensadores i mecenes, i una músic i compositora que estava dins un sistema d'autosuficiència i independència relativa per part de les dones. En aquest recull d'assajos, Susan Mc Clary, va donar un nou coneixement, sobre dones músics, de les quals, jo i molta gent del meu voltant que es dedica als estudis musicals, professors de conservatori inclosos, no en coneixíem la seva existència. La redescoberta del llibre i, sobretot, del seu contingut, fa que em plantegi haver rebut una educació musical esbiaixada i parcial. Molts dels estudiants de música, per no dir tots, que hem fet servir llibres i diccionaris de referència pel que fa la història de la música, hem obviat, conscientment o inconscient, les dones en els nostres estudis. Els treballs, sempre feien referència als grans compositors de la història de la música: Bach, Mozart, Beethoven entre d'altres. En el meu cas, a més, s'hi afegia que el fet d'estudiar un instrument minoritari i amb poc prestigi com és la guitarra clàssica, dificultava poder fer un treball que tractés sobre el teu instrument o sobre compositors més habituals com Francisco Tàrrega, o fer una comparativa entre els estudis de Ferran Sors i Dionisio Aguado, o bé estudiar l'estil clàssic italià de Carcassi, Giuliani i Carulli versus els compositors catalans i/o espanyols, entre d'altres.

Els fets exposats mostren la visió tancada que hi havia en els conservatoris i que només permetia estudiar als anomenats "grans de la música", que, a més, ens deixava al marge dels estudis més recents en aquell moment i sobretot de la història de les dones. En els plans d'estudi anomenats "*pla del 66*" i "*pla del*

42”, les dones compositores no només no s’interpretaven sinó que eren completament invisibles. Analitzant els plans de l’Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), he pogut comprovar que, tot i tenir assignatures d’història de la música, no hi ha cap element específic en el temari general. Això no treu la possibilitat que algun professor faci una aportació particular i puntual respecte la musicologia feminista i l’estudi de la història de les dones, però, un cop més, no hi ha cap assignatura que faci referència al gènere, a l’estudi del gènere en la musicologia o als corrents feministes, ni tampoc cap assignatura que permeti fer un estudi que vagi més enllà de la historiografia tradicional.

La realitat mostrada fins al moment en el món educatiu és el que em va portar a fer un anàlisi de l’educació pel que fa als llibres d’història i d’història de la música en l’Educació Secundària Obligatoria, camp en el que actualment desenvolupo la meva tasca professional. Hem pogut observar, al llarg del treball, que en les dues assignatures esmentades la referència a les dones en els llibres d’història és molt minsa. I això em porta a la reflexió següent: *no estem cometent el mateix error en el nostre sistema educatiu que el que es va cometre en plans d’estudi anteriors?* Personalment, penso que caldria fer una revisió exhaustiva dels plans d’estudi actuals i plantejar la història amb l’existència dels dos sexes i dels diferents gèneres. Un altre element de reflexió, tot i que no és l’àmbit d’estudi d’aquest treball, és com els llibres d’història de l’ESO estan cada cop més allunyat dels projectes i estudis de recerca de les universitats. Encara es donen els mateixos temaris de fa 20 anys endarrere sense cap actualització. Per exemplificar-ho, només comentar que els llibres d’història encara plantegen els remences com a persones pobres que vivien al límit de la subsistència i eren gairebé esclaus del senyor, i que només vivien per treballar pel senyor. Obviant els nous estudis, com els de Pere Orti entre d’altres, els quals exemplifiquen que punt de vista més ampli i com dins els remences hi ha molta diversitat.

En el cas dels estudis superiors, hem pogut observar que en els estudis d’història de les diferents universitats, trobem diferents maneres de treballar el gènere i la seva historiografia. En el cas de la Universitat de Barcelona, fins i tot disposen d’una menció pel que fa al gènere i tenen un seguit d’assignatures que permeten conèixer l’evolució del gènere al llarg de la història, i com la historiografia actual és present en els estudis. Pel que fa a la Universitat de Girona, observem que hi ha una assignatura optativa bianual que fa referència a la Història de les Dones, en la qual es fa un plantejament de les onades feministes. Penso que seria interessant establir una segona optativa la qual fes una retrospectiva sobre els estudis de la dona des de l’antiguitat, passant per l’edat mitjana i moderna, i arribant al període contemporani, fins i tot un breu estudi sobre arqueologia de les dones i, d’aquesta manera, ampliar els estudis a la UdG pel que fa a història de les dones. Evidentment, no cal oblidar que alguns professors de la facultat en la seva programació estableixen un apartat dedicat a les dones en el període del qual es treballa en l’assignatura en

concret. M'agradaria, des d'aquí, reivindicar aquest apartat en cadascuna de les assignatures que es cursen en el Grau d'Història.

Després d'aquesta crítica, i autocrítica, és important plantejar que a l'educació secundària i universitària s'han de plantejar les idees de gènere. Queda palès que no pot ser que en l'educació secundària les dones continuïn essent invisibles en els llibres d'història, en els llibres de música, i també en els llibres de ciència, ja que quan es fa història de la ciència pocs professors parlen de les grans investigadores en el món de les ciències naturals, de la biologia, de la química i de la física. En el meu cas, i per això parlo d'autocrítica, sempre he parlat de les dones músics a les classes, concretament al tercer curs de l'ESO, quan es fa la història de la música des del jazz fins al rock a partir dels anys 70. És en el moment en què explico les dones en el jazz, o en els macro-festivals que es van celebrar pels volts del 68, és on parlem de les dones i com gràcies a moltes d'elles, la dona s'ha pogut independitzar a nivell econòmic, sexual i personal.

A tall de conclusió final, penso que és important que des del món de l'educació, del món de la cultura, de la música, de la història, i en els projectes de recerca es continuï estudiant la dona i la seva història i, sobretot, que algun dia arribem a la igualtat real i es trenquin les barreres entre el masculí i el femení.

BIBLIOGRAFIA

Bofill, A. (2015). *Los Sonidos del Silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*. Espanya: Aresta Mujeres.

Cano, M., et altri. (2008). *Música 4*. Madrid: Mc Graw Hill.

Caballero, J.M., et altri. (2011). *Història 4 ESO*. Barcelona: editorial Santillana

Comas, F., et altri. (2008). *Història 4t ESO*. Barcelona: Editorial Castellnou.

Cook, S. C., & Tsou, J. S. (1994). *Cecilia reclaimed: Feminist perspectives on gender and music*. University of Illinois Press.

Garcia, M. (2010) *Polis 4*. Barcelona: editorial Vicenç Vives

Garí, B, et al. (2008) *Vidas de mujeres del Renacimiento*. Edicions Universitat Barcelona. Pròleg Elisa Varela- Rodríguez *Huellas discontinuas de genealogías femeninas*.

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

Gútiérrez, C. J. (2014). "Señoras y abadesas en torno al código de Las Huelgas". In *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (p. 273-282). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Gútiérrez, C. J. (1998). *De monjas y tropos. Música tardomedieval en un convento mallorquín*. Anuario musical, 53, p. 29-60

Gútiérrez, C. J. (2008). *La Atenas de Asturias: el asociacionismo musical en Avilés entre 1840 y 1936*.

López, S., et altri.(2008). *Història 4t ESO. Projecte 3.16*. Barcelona: Editorial Cruïlla

McClary, S (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ramos P., & Marín, M. Á. Asignatura 3. *Métodos y técnicas de investigación musicales*. Unidad diáctica 2. *La musicología y su historiografía módulo 11. La historiografía musical en el siglo XX (II): el postmodernismo y la "nueva musicología"*.

Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.

Ramos, P. (2012). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Universidad de la Rioja

Rivera, M. M. (1994). Nombrar el mundo en femenino. *Barcelona, Icaria*.

Sadie, S.E. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, vol. 17, 488-492

Roda, J.A, et altri. (2005) *Clau de fa*. Barcelona: Claret

1. Webgrafia

Foro Clásico (2013). Recuperat de <http://www.foroclasico.com/foro/archivo/mensajes.asp?f=general&idC=W9364>

Vienna Philharmonic Orchestra (2016). Recuperat de <http://www.wienerphilharmoniker.at/orchestra/members>

Europa Press (2016). Recuperat de <http://www.europapress.es/sociedad/noticia-mujeres-cobran-media-4620-euros-menos-ano-hombres-gestha-20160307174452.html>

Classical Music (2016). Recuperat de <http://www.classical-music.com/article/11-of-best-female-conductors>

Sindicat de Tècnics del Ministeri d'Hisenda. (2016). Recuperat de <http://www.gestha.es/?seccion=actualidad&num=178>

Universitat Autònoma de Barcelona (2016). Recuperat de <http://www.uab.cat/web/estudiar/llicitat-de-graus/pla-d-estudis/estructura-del-pla-d-8217-estudis/historia-1345467811493.html?param1=1229587005709>

Universitat de Girona (2016). Recuperat de: http://www.udg.edu/portals/49/doc_estudis/Hist%C3%B2ria.pdf

Universitat de Lleida (2016). Recuperat de: http://www.historia.udl.cat/export/sites/Historia/.content/images/Pla-destudis-Gral_informacio.pdf

Universitat Rovira i Virgili (2016). Recuperat de: http://www.urv.cat/gestio_academica/plans/arts_humanitats/historia_grau.html

2. Il·lustracions

Figura 1: foto de portada quadre de Il Tintoretto, *Concerto di Giovani Donna*, extret de Fondazioni Zerri, Universitat de Bolonya: http://catalogo.fondazionezerri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&id=45373&apply=true&titolo=Robusti%20Jacopo%20,%20Concerto%20di%20giovani%20donne&tipo_scheda=OA

Figura 2: Il·lustració de Doré pels contes de Perrault, extret del fons digital de la Biblioteca Nacional de França:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8612030k/f170>

Figura 3: Fotografia d'*Amy Beach*, músic i compositora. Fotografia extreta de:

<http://www.interlude.hk/front/great-women-artists-shaped-music-vii-amy-beach/>

Figura 4: Il·lustració de Mademoiselle Madeleine Scudéry, membre del moviment de *Les Précieuses*, extret del fons digital de la Biblioteca Nacional de França:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8407555x.r=Scud%C3%A9ry%2C%20Madeleine%20de%20portrait>