



# L'empremta de les dones en la música electrònica

Lia de Ciurana  
Tutora: Carme Pardo  
Facultat de Lletres  
Grau en Història de l'Art

A la meva família i els amics de classe pel suport i l'ajuda.

A la meva tutora per la seva dedicació, el seu temps i el guiatge.

**Resum:**

L'existència de les dones dins el món de l'art ha estat reduïda en la major part d'èpoques que conformen aquesta història. Si centrem el focus en la música electrònica, quina ha estat la presència de les dones artistes dins aquest camp? A partir d'aquest treball, es pretén recuperar alguns d'aquests noms per tal de poder escriure aquesta història de la música que no coneixem tant i que, potser fins ara, no es trobava als llibres. L'objectiu és poder renovar el discurs i no caure en l'error de citar sempre els mateixos noms. Així doncs, es pretén crear un recorregut per la història de la música electrònica, per tal d'entendre a algunes de les dones que, a nivell internacional, han deixat la seva empremta en aquesta història. Tanmateix, el testimoni de l'Anna Bofill ens permet apropar el focus al context català.

**Paraules clau:** Feminisme, música electrònica, Anna Bofill.

**Resumen:**

La existencia de las mujeres en el mundo del arte se ha reducido en la mayor parte de las épocas que conforman esta historia. Si centramos el foco en la música electrónica, ¿Cuál ha sido la presencia de los nuevos artistas en este campo? A partir de este trabajo, se pretende recuperar algunos de estos nombres para poder escribir esta historia de la música que no conocemos tanto y que, puede que hasta ahora, no se encontrara en los libros. El objetivo es poder renovar el discurso y no caer en el error de citar siempre los mismos nombres. Se pretende crear un recorrido por la historia de la música, para entender a algunas de las mujeres que, a nivel internacional, han dejado su huella en esta historia. Asimismo, el testigo de Anna Bofill nos permite acercarnos al contexto catalán.

**Palabras clave:** Feminismo, música electrónica, Anna Bofill.

**Abstract:**

The existence of women in the art world has been reduced in most of the epochs that make up this history. If we focus on electronic music, what has been the presence of new artists in this field? From this work, we intend to recover some of these names to be able to write this history of music that we do not know so much and that, maybe until now, was not found in books. The objective is to be able to renew the discourse and not fall into the error of always quoting the same names. It is intended to create a journey through the history of music, to understand some of the women who, at an international level, have left their mark on this history. Also, the witness of Anna Bofill allows us to bring the focus to the Catalan context.

**Keywords:** Feminism, electronic music, Anna Bofill.



# Índex

<b>1. Introducció i Metodologia.....</b>	<b>2</b>
<b>2. Contextualització.....</b>	<b>4</b>
<b>3. Feminisme i música.....</b>	<b>7</b>
<b>4. La música electrònica i les seves compositores.....</b>	<b>12</b>
4.1 Però on es situen les dones en aquest convuls context?.....	14
<b>5. <i>Sisters with Transistors</i>.....</b>	<b>18</b>
<b>6. <i>PIONERES [D]’ones i experimentació sonora</i>.....</b>	<b>21</b>
<b>7. Anna Bofill: una pionera catalana.....</b>	<b>24</b>
<b>8. CONCLUSIONS.....</b>	<b>27</b>
<b>9. ANNEX.....</b>	<b>29</b>
9.1 Transcripció de l’entrevista a Haize Lizarazu.....	29
9.2 Transcripció de l’entrevista a Anna Bofill.....	34
<b>10. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>39</b>
<b>BIBLIOGRAFIA PRIMÀRIA:.....</b>	<b>39</b>
<b>BIBLIOGRAFIA SECUNDÀRIA:.....</b>	<b>39</b>
<b>11. WEBGRAFIA.....</b>	<b>40</b>

# 1. Introducció i Metodologia

La música forma part del nostre dia a dia, de fet, en el meu cas, escolto música quasi sempre; m'acompanya en molts moments. A vegades pot semblar que és una disciplina que va dirigida a un grup reduït, però de fet, és tot al contrari, tothom escolta música. Les cançons i melodies que escoltem mentre netegem, estudiem o anem amb cotxe provenen d'una tradició musical. Aquesta història sempre s'escriu amb els mateixos noms, tanmateix, hi ha una història de la música que no està encara molt representada als llibres acadèmics i que també hauríem de conèixer.

Aquest treball sorgeix amb la intenció de recuperar una mica aquesta història de la música que no coneixem tant i que, potser fins ara, no es trobava als llibres. L'objectiu del treball és poder escriure alguns dels noms de les dones que han participat en el desenvolupament de la música i no han estat reconegudes, ja que la història s'ha escrit amb els noms dels homes. És per aquest motiu, que és important recuperar aquestes figures i aquests noms per tal de poder escriure una història més completa i no caure en l'error de citar sempre els mateixos noms. Si cada vegada citem els mateixos noms, no renovem el discurs. En conseqüència, deixem de conèixer -o cauen en l'oblit - noms de gent que ha participat en aquest desenvolupament, en aquest cas de la música, i no perquè no sigui interessant el que han fet, sinó perquè s'ha decidit citar altres noms. Per tot això, crec que és important dur a terme una recerca i, després, poder ser tu qui decideix els noms que són importants citar.

Les motivacions fonamentals d'aquest treball van ser dues. En primera instància ampliar els meus coneixements dins la disciplina de la música, ja que al llarg del Grau d'Història de l'Art només hem cursat dues assignatures dedicades a aquesta disciplina. D'altra banda, en el moment en què em va tocar escollir el tema del treball no sabia gens cap a on anar, però tenia clar que volia treballar la perspectiva de gènere a través d'un camp poc explorat. Així doncs, em vaig aventurar cap aquest camí, el qual era nou per a mi. És per aquests dos motius els que, finalment, m'han portat a elaborar aquest treball per a poder aprendre, descobrir i analitzar tot allò que s'amaga darrere d'una història de la música no explicada.

Per a dur a terme aquest treball, la metodologia que he emprat ha estat la recerca bibliogràfica i el treball de camp. Vull destacar que en aquest TFG el treball de camp ha estat fonamental i ha ocupat una gran part de la tasca de recerca. En primer lloc, dins de l'àmbit català vaig optar per destacar una pionera en el camp de la música electrònica: la compositora Anna Bofill. En segon lloc, em va semblar important acostar-me a la tasca que està portant a terme una altra artista que pertany a una generació més jove. Pel que fa a la primera, Anna Bofill, a part de la lectura que es consigna més endavant, vull destacar la conferència que va impartir a un cicle: *Música i filosofia* titulada *Cosí fan tutte com a símptoma del pensament sobre les dones* i a la que vaig assistir. Això em va permetre després poder tenir una entrevista amb ella. Pel que fa a la segona, Haize Lizarazu, la vaig triar per la seva tasca de comissària de l'exposició *PIONERES [D]ones i experimentació sonora* a la qual vaig assistir. L'entrevista que vaig mantenir amb ella al respecte em va permetre comprendre millor la tasca feta particularment a Catalunya. D'altra banda, per a traçar la línia del treball va ser essencial la lectura de dos llibres els quals han estat la base i el punt de partida del discurs: *Feminismo y música* de Pilar Ramos, *Los sonidos del silencio*

d'Anna Bofill i la referència del llibre *Feminine Endings; Music, Gender and Sexuality*, de Susan McClary (1991). No obstant, a banda d'aquests llibres, és important destacar que la part teòrica ha comptat amb dos materials essencials *Sisters with Transistors* de Lisa Rovner i *Un film concrète* de Xabier Erkizia. La consulta de materials ha estat molt diversa, ja que he pogut comptar amb llibres, articles, documentals i les entrevistes que m'han proporcionat informació de primera mà.

El treball està format per dues parts. En la primera part, s'ha realitzat una contextualització que m'ha permès atendre als fets més destacats de la història del feminisme per tal d'establir la relació entre el feminisme i la música a través de l'itinerari establert pels diferents escrits i treballs duts a terme per les autores més destacades. D'altra banda, pel que fa a la segona part, per a poder contextualitzar i introduir l'àmbit de la música electrònica, es dibuixa el recorregut del desenvolupament de la música des de la fi del classicisme i el sistema tonal fins al descobriment de nous sons, els quals van donar lloc a la música electrònica. Partint d'aquest context, es presenta el panorama en què es troben les dones compositoras durant el segle XX. Seguidament, els tres últims apartats que conformen aquesta segona part es centren en el treball realitzat per les compositoras pioneres dins l'àmbit de la música electrònica i què implica el fet que siguin dones.

En resum, aquest treball ha estat l'ocasió per a poder investigar sobre un tema nou per a mi, que tenia ganes de desenvolupar i que encara es troba fent el seu camí. M'ha permès conèixer un fragment més de la història de la música, el qual m'ha portat a descobrir un nou món i molt interessant dins del qual queden moltes coses per investigar i treballar.

## 2. Contextualització

Hi ha hagut moltes dones al llarg de la història que s'han qüestionat el seu rol, el qual els havia imposat la societat del moment i, aquestes van desafiar les convencions de la seva època. A totes aquestes dones no se les ubica dins cap ona feminista, ja que van realitzar les aportacions de forma individual i sense la consciència d'estar lluitant per una causa col·lectiva, com van fer les primeres feministes anys després.

El precedent de les conegudes sufragistes, són les dones del segle XVIII que van reclamar drets per a les dones, dins un context en què es va aprovar *la Declaració de drets de l'Home i el Ciutadà*. La primera dona dins el moviment de la il·lustració que va alçar la veu fou Olympe de Gouges, escriptora, filòsofa i política francesa, la qual va publicar *la Declaració dels Drets de la Dona i la Ciutadana*, un article on reivindicava que les dones podien tenir els seus propis drets civils. Va escriure: *Las mujeres tienen derecho a ser llevadas al cadalso y, del mismo modo, derecho a subir a la tribuna*.<sup>1</sup> Fou guillotinata l'any 1793.

Posteriorment, Mary Wollstonecraft redactà *la Vindicació dels Drets de la Dona*<sup>2</sup>, un article en el qual es proclamava la igualtat entre el sexe femení i masculí, afirmava que la diferència entre home i dona no era natural sinó cultural (fet produït per l'educació). L'estament polític va reaccionar de forma contundent en contra d'això, les dones van ser excloses dels drets polítics, es van prohibir les reunions de més de cinc dones al carrer i moltes van ser empresonades pels seus ideals. A més, l'any 1800, el codi de Napoleó plantejava el matrimoni com un contracte en què les dones estaven obligades a obeir als seus marits.

Més endavant, al segle XIX hi ha una onada feminista protagonitzada per les dones conegudes com a sufragistes. Aquestes se situen durant aquest segle XIX als Estats Units i al Regne Unit. En un inici aquesta lluita era únicament intel·lectual i passà a convertir-se en un moviment d'acció social.

Als Estats Units, després de la lluita per a la independència del país, les dones es van començar a agrupar per a defensar els seus drets i els dels esclaus. Aquestes protestes es van convertir en un moviment polític i les dones demanaven reformes a nivell econòmic, polític i social. L'any 1848 Elizabeth Cady i Lucretia Mott van organitzar la primera convenció estatunidenca sobre els drets de la dona on, gràcies a la firma de seixanta-vuit dones i trenta-dos homes, es va aprovar *la Declaració de Sentiments* o *Declaració de Seneca Falls*. En aquest primer programa polític feminista es reivindicava la igualtat dels drets civils, incloent-hi el dret a vot i a l'educació.

---

<sup>1</sup> Palomar. A (17 de maig de 2022). *Un breve recorrido por la historia del feminismo*. National Geographic.

[https://historia.nationalgeographic.com.es/a/breve-recorrido-por-historia-feminismo\\_17778](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/breve-recorrido-por-historia-feminismo_17778)

<sup>2</sup> Assaig publicat l'any 1792.



A l'altre costat de l'Atlàntic, les dones angleses van començar a demanar el sufragi femení l'any 1832, però la seva sol·licitud fou ignorada completament. És per aquest motiu, que més de tres dècades després, les sufragistes van passar a l'acció. Emily Davies i Elizabeth Garrett Anderson van redactar la *Ladies Petition*. Aquesta fou la primera petició massiva de vot per a les dones, la qual fou fomentada per mil cinc-cents firmes. Els seus companys i aliats John Stuart Mill i Henry Fawcett van presentar el document a la Cambra dels Comuns, on la *Ladies Petition* fou refusada.

L'any 1903, veient la persistent resposta negativa, les sufragistes liderades per Emmeline Pankhurst, van començar a irrompre en els discursos polítics, assaltar el Parlament i utilitzar mètodes de lluita de les que foren pioneres, com per exemple: vagues de fam, encadenaments, sabotatges i ús d'explosius.

Les líders del moviment sufragista, principalment eren dones burgeses i blanques, però al final d'aquesta onada van aparèixer dones amb altres realitats socials, econòmiques i culturals. Per a citar algun exemple, Sojourner Truth, l'esclava negra que parlà de la doble exclusió: per ser negra i ser dona. I encara podem afegir Flora Tristán, la socialista que manifestà la doble repressió de classe i de gènere que partien les dones de classe obrera amb la frase "la mujer es la proletaria del proletariado."<sup>3</sup>

A finals del segle XIX i inicis del segle XX, el sufragi femení començà a convertir-se en una realitat. El primer país del món en aprovar el dret a vot de les dones fou Nova Zelanda, el dia 18 de setembre de 1893. A continuació s'afegí Austràlia l'any 1902, Finlàndia l'any 1906 i Rússia l'any 1917. Un cop finalitzada la Primera Guerra Mundial, el Regne Unit acceptà el sufragi femení com a "agraïment a les dones pels seus treballs durant la guerra". L'any 1920, els Estats Units van aprovar el vot per a les dones blanques. A Espanya, el sufragi femení arribà l'any 1931, durant la Segona República Espanyola, però va desaparèixer de nou amb l'arribada de la dictadura franquista després de la Guerra Civil.

En el període d'entreguerres, el moviment feminista va quedar paralitzat. Les dones de classe més alta havien aconseguit el dret a vot, algunes ja van començar a anar a la universitat i, satisfetes amb els seus nous drets i llibertats, moltes van deixar de banda les mobilitzacions. Tanmateix, després de la Segona Guerra Mundial, la sensació de malestar aparegué de nou. Les dones havien participat de manera activa (durant la guerra) i no volien tornar a assumir el rol d'esposes. Volien continuar comptant amb la seva independència, feina, tenir sous justos, decidir sobre la maternitat i divorciar-se sense càstig de presó.

Dins d'aquest context apareixen dues escriptores i filòsofes: Betty Friedan i Simone de Beauvoir. La primera, Betty Friedan l'any 1936 va publicar *La mística de la feminitat*<sup>4</sup>, un assaig on criticava la situació que vivien les dones i va afirmar que aquestes eren infelices perquè el sistema les obligava a prioritzar la cura dels altres abans que elles mateixes. El pensament d'aquesta filòsofa va tenir un gran impacte als Estats Units i va fer que moltes dones es replantegessin el seu paper dins la societat. L'any 1949 Beauvoir va dur a terme un estudi més complet sobre la condició de la dona, va publicar-lo sota el nom d' *El segon*

---

<sup>3</sup> Op.Cit. Palomar.A

<sup>4</sup> B. Friedan (1936). *La mística de la feminitat*.

sexe<sup>5</sup>. En aquest assaig, Simone de Beauvoir defensava que no hi ha res biològic que justifiqui els rols de gènere, sinó que aquests són una construcció social. Es van crear una mesura que les persones compleixen una sèrie de requisits associats al seu sexe. Aquesta filòsofa va fer una crítica de l'androcentrisme i va afirmar: *no es neix dona, s'arriba a ser-ho*.<sup>6</sup>

El feminisme va anar evolucionant i es va acabar dividint en dues branques; d'una banda, va aparèixer "el feminisme liberal" que descrivia la situació de les dones com una desigualtat i considerava que calia lluitar per implementar canvis fins a aconseguir la igualtat entre els sexes. I, d'altra banda, va sorgir el "feminisme radical" que proposava eliminar de soca-rel el problema acabant amb el sistema patriarcal.

A partir dels anys seixanta i setanta, hi va haver una gran producció literària al voltant del feminisme, comencen a sorgir revistes, un exemple és *Ms. Magazine*<sup>7</sup> fundada per Glòria Steinem i Dorothy Pittman Hughes, era el suplement de la revista *New York* i no fou fins al 1972 que es va publicar com a revista independent gràcies al suport financer de Clay Felker. Comencen a introduir nous elements com la teoria *queer*, l'antiracisme, la teoria postcolonial i la visió positiva de la sexualitat. Seguint als anys noranta, es comença a reivindicar que no hi ha un sol tipus de dona, sinó que som diferents les unes de les altres, hi ha diferències relacionades amb les qüestions socials, la cultura, l'ètnia, la religió, les nacionalitats i altres aspectes que conformen les diferents realitats de cadascuna i, que les diferencia entre elles.

Al llarg del segle XXI, la consciència sobre la persistent desigualtat s'ha anat estenent pel món. El feminisme ha anat agafant força en l'àmbit global i ha obert el camí cap a les multitudinàries manifestacions del vuit de març arreu del món. També, un exemple multitudinari és el moviment del #MeToo, el qual va tenir molt de ressò a les xarxes socials en què milers de dones van denunciar les seves experiències d'assetjament sexual en aquestes.

Per finalitzar, hem d'afegir que als darrers anys un altre tema molt recurrent és la reivindicació de la distinció entre gènere i sexualitat. El primer terme -el gènere- com ja s'ha esmentat, és una construcció social (tal i com havia exposat Simone de Beauvoir) i el sexe, en canvi, era vist com un fet natural, biològic. Avui en dia, en canvi, sexe, sexualitat i gènere han estat considerats quasi sinònims, en tant que són construccions discursives, els significats de les quals canvien a través de la *performance* o al quiròfan. A més, la diferència sexual ha estat substituïda pel seu plural, ja que engloba tot allò que surt de l'heterosexualitat normativa<sup>8</sup>. Per a Butler: *el género, de performance, el resultado de la obsesiva repetición de actos que construyen una identidad*.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> S. Beauvoir (1949). *El segon sexe*.

<sup>6</sup> Op.Cit. Palomar.A

<sup>7</sup> Gloria Steinem i Dorothy Pittman Hughes, 1971.

<sup>8</sup> Op.Cit. Palomar.A

<sup>9</sup> Ramos. P (2003). *Feminismo y música: Introducción crítica*, Narcea p.18

### 3. Feminisme i música

Les dones artistes al llarg de la història no han estat valorades ni reconegudes pels estudis de les diferents disciplines, però, ens centrarem en la musicologia. En aquest àmbit, la crítica feminista en comparació amb la resta d'àmbits d'estudi, va ser més tardana. Tanmateix, els etnomusicòlegs, els quals s'han dedicat a l'estudi de les músiques tradicionals, populars i no occidentals, sempre van estar interessats pel paper de les dones pel que fa a la creació, interpretació i recepció musical. Un estudi pioner dedicat a la música culta occidental fou el de Sophie Drinker l'any 1948, *Music and Women*. Aquest fou molt innovador en l'època, ja que es va treballar des d'una nova perspectiva allunyada del positivisme dels Estats Units<sup>10</sup>. Però, aquest estudi fou un cas aïllat fins a pràcticament la dècada dels setanta, moment en què els historiadors es van començar a interessar per l'estudi de compositores i de les seves obres. D'altra banda, però, era una musicologia que continuava treballant amb la metodologia tradicional, la qual cercava obres mestres i grans compositores. En quin moment es pot parlar de feminisme dins el món de la música?

A la dècada dels anys vuitanta, es van publicar algunes monografies, les quals aportaven un nou objecte d'estudi, permetien descobrir que la música composta i interpretada per dones era un tema seriós i ple de possibilitats. Així doncs, és en aquest moment que la musicologia feminista experimenta un gran creixement als Estats Units, on actualment, totes les universitats que ofereixen aquest tipus d'estudis relacionats amb la música, tenen, com a mínim, un seminari dedicat a aquests temes. Per contra, a Espanya, la recepció del feminisme en la musicologia ha estat menor i més dispers, aquest fet ve causat per la dependència eclesiàstica i el seu aïllament respecte a la pràctica acadèmica i investigadora d'altres països. Les referències de dones a Espanya eren reduïdes a alguna columna o als suplementos culturals del 8 de març -dia de la dona treballadora- les quals lloaven a algunes compositores conegudes. A excepció de José Teixidor, l'autor de la primera Història de la Música escrita a Espanya. Tanmateix, al segle XX, l'interès per la música escrita per dones ha sorgit de les dones compositores i no de les musicòlogues.<sup>11</sup> Un pas important fou el programa *Mujeres en la Música* de la periodista i intèrpret Amèlia Die Goyanes, el qual fou emès a la Ràdio Nacional d'Espanya -Ràdio 2. L'associació Espanyola de Dones en la Música, fou constituïda per dones compositores i fundada per María Luisa Ozaita Marqués. La qual també va presidir el Congrés Dones en la Música que es va celebrar a Bilbao l'any 1992.

Segons Pilar Ramos, hi ha unes referències obligatòries per a qualsevol introducció de crítica feminista de la música com: Ellen Koskoff, Marcia Herndon, Susanne Ziegler, Carolina Robertson i M. Sarkissian, les quals, segons aquesta autora, partint dels estudis relacionats amb les activitats musicals de les dones, ofereixen perspectives molt interessants.<sup>12</sup> Aquests textos són declaracions de principis, en tant que exposen perquè és necessària la musicologia feminista, els seus objectius i la manera de procedir, a més, de sovint contenir una bibliografia. Un exemple clar d'aquest tipus de treball i, que ha tingut un gran impacte és *Feminine Endings; Music, Gender and Sexuality*, de Susan McClary (1991).

---

<sup>10</sup> Corrent filosòfica, la qual sosté que el coneixement autèntic és el científic.

<sup>11</sup> Ramos, P., *op. cit.*, p.28

<sup>12</sup> Ramos, P., *op. cit.*, p.29

De fet, la mateixa Susan McClary, a l'article *Finales Femeninas a los veinte años*, explica que l'objectiu de *Feminine Endings* era traslladar a la musicologia les qüestions que circulaven des de feia temps dins l'àmbit de les humanitats i les ciències socials. En aquest article McClary explica l'enderriment que es pateix en l'àmbit dels estudis musicals: *Las feministas de otros campos ya llevaban años documentando la semiótica de la diferencia de género y la misoginia en la literatura, las artes visuales, la filosofía, el cine, la historia e incluso las ciencias duras*.<sup>13</sup> Sembla que en un principi la recepció d'aquest llibre, *Feminine Endings*, no fou gens bona, ja que coincidí amb el moment en què es comença a qüestionar la categoria de "dona" i a acusar d'essencialista a qualsevol persona que emprengués una anàlisi basada en el gènere. Això no obstant, l'autora explica que aquest llibre va animar a una sèrie d'estudioses a abordar les qüestions que ella plantejava. Una altra raó per la qual aquest treball continua essent vigent, és el fet que participà en "la nova musicologia" o musicologia crítica que presentava l'anàlisi crítica de les músiques clàssica i popular dins dels seus contextos socials. És per això, que és important la presentació d'aquest llibre en relació amb la nova musicologia perquè com que en aquest nou estudi es té en compte el context, l'autora situà dins d'aquest la qüestió de la dona compositora.

Sin embargo, por diversas razones, mi grupo de renegadas quería más: en parte como respuesta a la extraordinaria labor de crítica cultural que se estaba llevando a cabo en otros campos, deseábamos trasladar ese mismo tipo de cuestiones al estudio de la música. Si el género y la sexualidad sirvieron como la lente particular a través de la cual vi la música en "Feminine Endings", también traté ampliamente en el libro muchos otros marcos -colonialismo, raza, psicología, clase social, jerarquía cultural- dentro de los cuales se podría empezar a desalojar la prohibición de interpretar la música. En otras palabras, afirmaré que la principal contribución del libro fue metodológica.<sup>14</sup>

D'aquesta manera i, a través d'aquesta cita, veiem la importància d'aquest treball, la qual rau en el fet que s'introdueix una nova manera de treballar. Així doncs, hem pogut veure perquè aquesta és una de les referències obligatòries citades per Pilar Ramos en el seu llibre. Tanmateix, segons Ramos, hi ha una primera fase de la musicologia feminista, la qual es va caracteritzar per centrar-se en la recerca de dades sobre dones, sense replantejar-se les categories historiogràfiques; etapa a la qual pertanyen la major part de treballs escrits en castellà. D'altra banda, hi ha una segona fase dins la qual es qüestionaven categories com el cànon, els judicis de valor, les jerarquies del gènere, el paper dels i les intèrprets, etc. I, finalment, diu que hi ha qui afegeix una tercera etapa de la musicologia feminista més postmoderna, tot i que, l'autora creu que és difícil fer una distinció entre la segona i la tercera etapa. La musicologia feminista d'avui és incomprendible sense tenir en compte el postmodernisme. Per tant, és necessari relacionar el postmodernisme amb la musicologia i el feminisme.<sup>15</sup>

Hi ha un moment en què postmodernisme i feminisme van agafats de la mà, ja que el primer, com diu Ramos, va vacunar el feminisme contra les generalitzacions freqüents entre les feministes dels anys seixanta i setanta i, criticades avui com a "essencialistes". D'aquesta manera, el postmodernisme qüestiona la validesa de conceptes bàsics pel feminisme com: "home", "dona" o "gènere". Així doncs, el resultat és el relativisme o inclús,

---

<sup>13</sup> McClary, S(2011). *Feminine Endings at Twenty*. *Revista Transcultural de música*.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ramos, P., *op., cit.*, p.30

en alguna ocasió el refús de la teoria. El postmodernisme ha causat crisis o posat en qüestió conceptes importants pel que fa al feminisme i la musicologia. Hi ha autors que fan distinció entre els termes postmodernitat -fa referència a una època- i postmodernisme -pensament. Tanmateix, al·ludeix a l'època actual, una situació que vivim tots, i al pensament postmodern que comprèn una sèrie d'idees i actituds, les quals poden ser compartides o no. En qualsevol cas, és un terme difícil de definir no només per la falta de perspectiva històrica, sinó, car la pluralitat és típica del fet postmodern.

A partir del moment en què podem parlar de musicologia feminista, veiem que hi ha una recerca i recuperació de noms pel que fa a les dones compositores i les seves obres. Tot i que, els percentatges de dones continuen essent més baixos. Si ens fixem en aquests estudis veiem que estaven dedicats a dones compositores, podem veure que durant els segles XVII i XVIII la professió musical fou predominantment gremial, de tal manera que els músics tenien família dins l'àmbit, com passava amb altres disciplines artístiques.

Això no obstant, hi havia dones que accedien a la música a través de la seva educació, les quals formaven part de la reialesa o l'aristocràcia més alta. Així i tot, aquesta dependència de l'àmbit familiar no ens hauria d'estranyar massa, ja que s'ha de tenir en compte que als segles XV i XVI les dones tenien vetada la formació musical. Tanmateix, el desenvolupament de l'òpera i l'aparició dels conservatoris italians va suposar una porta d'accés per a les dones cap a la professionalització musical dels segles XVII i XVIII. Tot i això, durant tot el segle XIX les dones no podien assistir a les classes de composició al Conservatori de París, el qual fou fundat l'any 1795.

Sólo fueron admitidas en los cursos de contrapunto a partir de 1861 y hasta 1903 no pudieron presentarse al Prix de Rome, es decir, cien años después de su creación. En 1913, una mujer ganó por primera vez este influyente premio, que en Francia normalmente marcaba el inicio de la carrera pública de un compositor: fue Lili Boulanger (1893-1918), quien, desgraciadamente, ni siquiera pudo completar su estancia en Villa Médici a causa del inicio de la I Guerra Mundial.<sup>16</sup>

Pilar Ramos exposa que, si aconseguïen ser admeses a les institucions oficials d'ensenyament, havien d'esquivar prejudicis i reticències. Moltes altres compositores optaven per a la formació en institucions de caràcter privat.

Les compositores entre el 1870 i el 1920 no només van haver de superar els problemes per a poder tenir accés a l'educació i formació musical, sinó que, segurament fou igual o més dur haver de convèncer a editors, empresaris, intèrprets i, finalment, crítics. Aquestes quedaven reduïdes als gèneres considerats com a menors, ja que eren atribuïts a més femenins -lieder o música de saló. D'altra banda, no ho podien fer des d'un punt de vista masculí, en tant que no es podien preocupar seriosament per la composició, ni atrevir-se amb els gèneres més prestigiosos (música de cambra, simfonia o òpera). Un exemple clar és:

Así un crítico británico, que admitía admirar la ópera "La Montagne Noire" (1895), de Augusta Holmès, escribía a renglón seguido: << francamente, no deseamos abrir las puertas de nuestros teatros y de nuestras óperas a mujeres autoras>>. Cuando el talento de una obra

---

<sup>16</sup>Ramos, P., *op.*, *cit.*, p.55

acababa imponiéndose, el calificativo de “varonil” era frecuentemente, así se llamó por ejemplo a Luise Adolpha le Beau (1850-1927) o a Ethel Smith.<sup>17</sup>

Tant el matrimoni com la maternitat, han estat factors decisius a l'hora d'interrompre les carreres professionals als segles XIX i XX. Moltes compositores van patir situacions familiars complicades; pel fet d'haver-se divorciat, per ser abandonades pels marits, etc. Tanmateix, era habitual sortir dels cànons habituals atribuïts al matrimoni, fet compartit amb actrius i dones, les quals volien desenvolupar una labor professional. És a dir, les compositores es van trobar en una situació molt diferent de les dels seus col·legues homes. Però, no tot recau amb el que ja s'ha esmentat -dificultats de formació, producció i edició d'obres o per carregar amb tot el pes de les feines domèstiques i dels fills- sinó també, per una falta de tradició. Ja que fins fa molt poc les dones occidentals no comptaven amb models de compositores, però no perquè haguessin existit, sinó perquè havien estat oblidades i no constaven en els llibres.

Les qüestions més destacades que la musicologia feminista ha posat sobre la taula són: per què el cànon exclou les dones? Per què no hi ha grans dones compositores? Per què les obres compostes per dones no apareixen als repertoris habituals dels concerts? Tanmateix, ja des del Renaixement, moment en què la concepció de la música es basava en l'exaltació dels sentiments, és estrany que el sexe sentimental per excel·lència no destaqués en la composició. La impossibilitat d'establir una genealogia de compositores ha resultat asfixiant per les dones enfrontades a la tasca de compondre. Això s'explica perquè ja des del Renaixement, els compositors valoraven la seva pertinença a una llarga genealogia que lligava els mestres i els alumnes en una relació quasi filial. Cito un fragment de Clara Schumann (1819-1896), ja que crec que il·lustra de forma clara aquesta falta de tradició femenina dins la música:

Antes creía tener talento creativo, pero he abandonado esa idea; una mujer no debe desear componer -no hubo nunca ninguna capaz de hacerlo. ¿Y quiero ser yo la única? Sería arrogante crearlo. Eso fue algo que sólo mi padre intentó años atrás. Pero pronto dejé de creer en ello.<sup>18</sup>

Malgrat això, les dones van tenir més accés dins el món de la interpretació. Encara que, pel que fa al públic, aquest té més afecte als intèrprets que no pas als compositors. Això ho veiem en la manera en què es presenten els cartells, programes i anuncis.

Amb relació a la formació musical, dins els tractats teòrics ibèrics des del segle XVI al XVIII insistien en la “masculinitat” de la música, ja que en aquests es parlava de la poca traça de les dones en relació a la música i sobre com havien d'ensenyar-los els elements musicals més rudimentaris, sense haver de profunditzar. Durant un temps, les dones van tenir prohibit l'accés a les classes de composició, contrapunt, fuga, violí, violoncel, contrabaix, i a tots els instruments de vent. En resum, les dones estudiaven cant i piano, a més, d'anar separades dels seus companys homes. Això implicava una distinció de repertoris, fet que explica que durant el segle XIX, a París, alguns repertoris pianístics es consideraven femenins -Bach, Mozart, Haydn, Hummel- i, d'altres masculins -Beethoven, Liszt o Thalberg. Cal esmentar, el

---

<sup>17</sup> Ramos, P., *op., cit.*, p.56

<sup>18</sup> Ramos, P., *op., cit.*, p.66

fet que hi havia intèrprets com Marie Pleyel (1811-1875) les quals interpretaven el repertori "masculí"<sup>19</sup>.

Un cop superats els entrebancs de formació, arribava el moment d'entrar al mercat laboral, la qual cosa es complicava encara més, ja que les orquestres de música culta només admetien homes. Tanmateix, també hi havia agrupacions exclusivament femenines, les quals tenien antecedents com el *Concerto de Donne* de la Ferrera (finals del segle XVI). Aquestes eren dirigides, normalment, per dones, de tal manera que, a més del repertori clàssic, es preocupaven per introduir peces compostes per dones. Entre els anys 1895 i 1900, a Nova York la *Manuscript Society* -organització professional de compositoras- va programar un concert dedicat a obres de dones. Després de la II Guerra Mundial, les orquestres femenines van perdre importància, ja que moltes dones van ser admeses en orquestres mixtes. Això es pot explicar degut a la progressiva incorporació de les dones dins el món laboral després de la I Guerra Mundial.

D'altra banda, pel que fa a la figura de les cantants a occident va quedar molt marcada per la frase de Sant Pau a la seva primera epístola: *mulier tacet in Ecclesiam*. D'aquesta manera la figura femenina va quedar restringida als convents de monges. Evidentment, les dones cantaven també fora les esglésies, com a trobadores o joglars dins els castells i cases de la noblesa i, ja més endavant, al segle XVI van començar a participar en les activitats de cant de les capelles profanes italianes. Al segle XIX, en canvi, les dones cantants començaven a compondre, tradició que van seguir al segle XX.

La crítica feminista literària ha procurat, entre d'altres, analitzar la representació de les dones en les obres. Als anys setanta, aquest tipus de crítica revelà la repetició d'estereotips lligats a la degradació de les dones en les obres clàssiques o canòniques de la literatura: la *femme fatale*, la prostituta, etc. Dins aquest context intel·lectual aparegué un assaig de Catherine Clément, *Opéra ou la défaite des femmes*, on s'analitzen els arguments de les òperes més conegudes. La lectura de les òperes ens permet veure la insistent mort de les heroïnes, tot i que hi ha homes que moren, però com diu Clément al seu pròleg, moren quan són derrotats a causa d'algun tret característic femení: són els fills dèbils, els coixos, els negres, estrangers o vells. Per contra, Poizot va fer un anàlisi psicoanalític de les òperes, les conclusions del qual són incòmodes pel feminisme, ja que diu que l'òpera és un gènere exclusivament masculí quant a la seva recepció i la seva composició, en tant que el retrobament entre les dones i la veu són fantasies masculines. Així i tot, ja s'ha vist que hi haguera dones que van compondre òperes, encara que les més exitoses foren compostes per homes<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Ramos, P., *op., cit.*, p.74

<sup>20</sup> Ramos, P., *op., cit.*, p.88

## 4. La música electrònica i les seves compositores

Per a poder contextualitzar i introduir l'àmbit de la música electrònica, ens situem al segle XX. En un moment en què la música es va alliberar de la cotilla tonal, apareix el sistema dodecafònic, creat per Arnold Schönberg (1874-1951) i l'anomenada Escola de Viena, integrada per Anton Webern i Alban Berg. Aquest mètode es basa en una sèrie de dotze notes, el qual imposava normes molt restrictives.<sup>21</sup>

El sistema tonal representa l'estètica de l'equilibri i està construït sobre funcions harmòniques o funcions tonals, amb una tonalitat determinada com a base i les seves modulacions, per a poder passar d'una tonalitat a una altra, de menor a major complexitat. Això no obstant, aquest sistema es desintegra progressivament a partir de la segona meitat del segle XIX i principis del segle XX fins que Schoenberg comença la seva activitat didàctica l'any 1904 en una Viena efervescent, en la qual cap al 1910 es comença desenvolupar l'*expressionisme* i on Kandinski busca l'abstracció i l'espiritualitat en l'art, va escriure el llibre: *De l'espiritual en l'art*<sup>22</sup>. Així mateix, l'any 1912 Kandinsky, juntament amb Franz Marc, fundaren el grup d'artistes expressionistes *der Blaue Reiter* que transformà l'expressionisme alemany. El nom del grup provenia d'un quadre de Kandinsky de l'any 1903, el qual va servir com a il·lustració per a la portada *Almanach* de 1912, el llibre de culte de la modernitat. Aquest grup d'artistes reivindicava els drets d'igualtat entre les diferents manifestacions artístiques, en tant que trobem una connexió entre la música i la pintura, per exemple Schoenberg va aportar textos i quadres, juntament amb la composició *Herzgewächse*.<sup>23</sup>

Aquesta descomposició del sistema tonal és solidària amb altres fets científics i socials d'aquesta època, entre els segles XIX i XX, un període d'immensa mutació dins la cultura occidental. Comença a sorgir una nova manera d'entendre el món. El mateix moment en què l'invent de la fotografia empeny la pintura a separar-se de l'element figuratiu, l'acústica acompanya la mutació de la representació sonora. Anna Bofill introdueix aquest canvi amb aquestes paraules:

La música, trasladada a otro espacio pierde su significado inicial y toma otro diferente, antimónico al precedente, se transforma en una disciplina de la manipulación de espacios sonoros caracterizados por sistemas de axiomas bien definidos. Y este espacio se extiende cada vez más y se libera de cánones lo que da una mayor posibilidad de participación a las mujeres en la creación sonora. El derribo de los modelos normativos favorece la incorporación de las mujeres a la composición.<sup>24</sup>

Anna Bofill explica que hi ha diversos esdeveniments musicals, els quals considera fonamentals, com *La consagració de la primavera* de Stravinski (1882-1971) l'any 1913 i l'anunci de 1923 de Schönberg a Alban Berg, Anton Webern i altres col·legues músics del seu nou mètode de composició amb dotze sons. En aquest mètode es considera que els

---

<sup>21</sup> Bofill, A. (2015). *Los sonidos del silencio*. Aresta Mujeres. p. 227

<sup>22</sup> Kandinsky, V (1911). *De l'espiritual en l'art*.

<sup>23</sup> Bofill, A., *op.*, *cit.*, p.228

<sup>24</sup> Bofill, A., *op.*, *cit.*, p.229



sons són independents entre ells i, ens permeten entendre la destrucció del classicisme i la ruptura del sistema tonal.<sup>25</sup>

Per tant, ens trobem en un moment de trencament, es vol acabar amb el classicisme del segle XVIII, per tal de poder trobar noves formes de creació. És per aquesta raó, que hem d'entendre que Stravinski es va impregnar de l'ambient parisenc format per Erik Satie, Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, els moviments dadaista i surrealista, a partir del qual reacciona contra el postromanticisme i, ho fan negant qualsevol contingut expressiu en l'art i el llenguatge musical formal.

Moltes compositores que estudiaven a l'Escola de Fontainebleau de París amb Nadia Boulanger -la qual era seguidora de les idees de Stravinski- s'adhereixen a aquesta nova manera d'entendre la música i adoptaren diferents vies d'atonalitat lliure dins el seu llenguatge creatiu.

Després de la Segona Guerra Mundial, és quan ens trobem amb aquest canvi creatiu, el qual va acompanyat del descobriment d'altres sons: els de la música concreta i electrònica, els de la música electroacústica i la síntesi del so i, finalment, els de la música manipulada per ordinador.

La música concreta neix a França l'any 1948 amb Pierre Schaeffer, el qual va realitzar un compendi teòric titulat *Traité des objets musicaux*, sobre acústica i musicologia que va publicar l'any 1966 i es va reeditar l'any 1977. El desenvolupament de la música electrònica comença l'any 1913 quan Meissener i Armstrong van fer el muntatge de la làmpada triode, la qual a partir d'un vulgar tub electrònic produïa so. Aquesta experiència també va ser duta a terme per altres investigadors i enginyers de so com Thérémine, Obonhov i Martenot. Aquest últim presentà l'any 1928 les seves *Ones Martenot* a l'Òpera de París.

D'altra banda, un dels primers creadors de la música electroacústica fou Edgar Varése (1883-1965) el qual a través de les seves obres *Déserts* l'any 1954 i *Poème électronique* l'any 1958 fou el primer a fer música amb sons i no amb notes com s'havia fet fins al moment. Alguns dels seus treballs com *Hyperprism*, *Intégrales* o *Ecuadorial* inspiren a alguns compositors de música espectral i es comença a parlar del concepte de metàfora acústica.<sup>26</sup>

La síntesi electrònica de sons, avui en dia aconseguida per mitjans informàtics, ens permet crear els nostres propis instruments i ampliar *ad infinitum* els sons audibles. A partir de mitjans del segle XX a les principals ciutats europees com Colònia, París, Bourges, Lyon, Milà, Roma, Madrid (Alea), Barcelona (Phonos) i d'altres, es van crear centres per a treballar amb música electroacústica. És una espècie de revolució tecnològica que modifica totalment el comportament dels i les compositores dels últims anys del segle XX, els quals generen una immensa producció d'obres electroacústiques a través dels sintetitzadors analògics i, més endavant, els ordinadors. Més tard, es comencen a mesclar aquest tipus de sons amb els sons tradicionals dels instruments acústics, d'aquí en surt la música mixta. Pel que fa a la música concreta, el procediment és diferent, s'enregistren sons d'instruments

---

<sup>25</sup> Bofill, A., *op.*, *cit.*, p. 229-230

<sup>26</sup> Bofill, A., *op.*, *cit.*, p. 231-232

tradicionals de forma indiscriminada i sons de la vida quotidiana, es treballa directament sobre el so per a poder fer la composició. Finalment, la denominació de música electroacústica és ja quan es parla de la música actual, on s'ha barrejat la concepció de la música concreta i la de la música electrònica.<sup>27</sup>

Hi ha altres formes d'explorar l'univers atonal, un exemple és el nord-americà Henry Cowell (1887-1965) el qual és autor de moltes innovadores maneres de tocar el piano, busca noves sonoritats. Cowell qüestionà les idees dels materials de composició "adequats", en tant que fou un dels primers creadors en considerar i assimilar tots els sons com a parts de la paleta compositiva, tenim exemples com els *clusters*, fregar el teclat o la caixa, tocar directament les cordes, pinçar-les, colpejar-les, col·locar objectes entre elles, recursos que explorarà també el seu alumne John Cage (1912-1992). Aquest, té una gran influència en la música del segle XX, és qualificat de músic contestatari, revaloritzador del silenci i dels sons de la ciutat que configuren el paisatge urbà, etc. Els i les compositores que s'interessen pel paisatge sonor constitueixen un corrent, la qual desenvolupa Raymond Murray Schafer (1933-2021) i altres creadors derivats de la música concreta<sup>28</sup>.

Així doncs, dins aquest complex panorama on se situen les dones compositores, Anna Bofill cita a Rhian Samuel, la qual creu que el llenguatge de moltes compositores i inclús de compositores joves és difícil de descriure i de categoritzar, ja que sovint és una fusió de llenguatges sense la manifestació d'una jerarquia.<sup>29</sup>

#### 4.1 Però on es situen les dones en aquest convuls context?

Les dones al passat per a compondre o ser escoltades van haver de saltar-se una sèrie de restriccions i tabús. Després de la Primera Guerra Mundial, les possibilitats per a les dones que van voler dedicar-se a la música professionalment va canviar, ja que hi havia escoles i conservatoris que les començava a acceptar de forma natural, podien viatjar per a la seva formació, les que procedien de famílies benestants podien tocar en públic i també alguns instruments més, a part de l'arpa i el piano, els estaven permesos. A més, podien guanyar-se la vida amb una activitat musical, podien publicar -encara a vegades amb reticències i desconfiances- i les seves obres començaven a aparèixer als programes de concerts. De mica en mica, van anar guanyant autoestima, tot i que, a algunes els va costar perquè amb freqüència havien trencat part de la seva primera producció com va fer Grace Mary Williams. És una compositora tonal que va destruir part dels seus manuscrits de la primera etapa. També va escriure obres per a orquestra, un poema simfònic l'any 1955, el qual recorda les formes tradicionals d'improvisació de cant gal·lès, obres vocals, una òpera, introduí sons de campanes, intervals de tres tons i altres recursos que permeten veure la influència de Benjamin Britten<sup>30</sup>.

Pel que fa a la música culta del segle XX, es va posar molt d'èmfasi a la innovació. La posició de la dona respecte al pensament musical masculí, sovint ha estat subversiva i

---

<sup>27</sup> Bofill, A., *op., cit.*, p.232

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Bofill, A., *op., cit.*, p.233

<sup>30</sup> Bofill, A., *op., cit.*, p.234

revisada més que no pas vista com a pionera. Un triomf d'una dona és diferent del d'un home.

A mesura que es va descomponent el sistema tonal i s'entra en les múltiples facetes de l'atonalitat fins a la superació total de l'espai sonor convencional, les compositores van mostrant cada vegada més la seva personalitat, es van sentint més lliures i més a gust en els corrents que busquen la llibertat dels sons i de la seva distribució dins el camp sonor. Com més ens allunyem del cànon compositiu i més avancen les tecnologies, apareixen més compositores al panorama, les quals van adquirint més seguretat en les seves propostes.<sup>31</sup>

En el siglo XX las mujeres compositoras se beneficiaron de la enorme expansión que tuvo la música clásica occidental y su contribución fue sustancial. Los medios para hacer música aumentaron porque incluyeron no solo los instrumentos tradicionales de la orquesta, sino también instrumentos étnicos de diversos y múltiples folklores, como el bayán, usado por Sofia Gubaidulina en "Seven Words" en 1982, e instrumentos inventados como el timbre-piano de Lucía Dlugoszewaki, el "tape-bow" violin de Laurie Lockwood hecho con objetos que golpean, frotran, sacuden o rompen.<sup>32</sup>

Dins el món de la música electrònica i l'electroacústica, hi va haver una gran expansió dels recursos sonors. Alguns dels noms que podem destacar per ser pioneres en aquest camp podrien ser Else Pade l'any 1954 a la Ràdio Danesa, Bebe Barron als Estats Units, la qual fou coautora de *Forbidden Planet* l'any 1956. Daphne Oram una de les fundadores de *BBC Radiophonic Workshop* l'any 1958 i Ruth White, la qual creà el seu propi estudi a Los Angeles l'any 1964.

Hi ha un grup de compositores nascudes a les dues o tres primeres dècades de segle, les quals es van moure dins una multitud de llenguatges musicals. Per a parlar sobre aquests, Bofill remarca que cal utilitzar les qualificacions de la musicologia convencional a causa de l'absència de noves mirades. Així doncs, cita a diverses compositores que se situen dins les diferents èpoques; postimpressionista o precontemporània Rebecca Clark, al modernisme abstracte tenim a Ruth Crawford, al serialisme Elisabeth Lutyens i Barbara Pentland, al neoclassicisme Germaine Tailleferre, Louise Talma, Grace Mary Williams, Miriam Gideon, Elisabeth Maconchy i Grazyna Bacewicz, a l'eclecticisme Peggy Glanville-Hicks i Thea Musgrave, Florence Ewart i Alexandra Pakhmutova i, finalment en la incorporació del folklore a Yvi Priaulx Rainier, Florence Price, Lily Strickland, Catherine Urner, Eleonora Eksanishvili, entre d'altres.<sup>33</sup>

Com ja s'ha esmentat anteriorment, durant aquest segle XX hi ha el sorgiment de centres de treball o laboratoris. Ens trobem dins un context cultural en què comencen a sorgir iniciatives per a promoure i difondre la creació musical més experimental, és per això que l'any 1974 es va crear el primer -i únic durant molts anys- estudi de música electrònica a Espanya. Els compositors André Lewin-Richter i Josep Maria Quadreny es van unir amb l'enginyer Lluís Callejo per a dur a terme aquest projecte. Aquest va ser establert al barri de Sarrià de Barcelona amb l'objectiu d'acollir i formar els compositors interessats en les noves tecnologies electròniques. Aquest estudi es va equipar seguint el model dels laboratoris

---

<sup>31</sup> Bofill, A., *op., cit.*, p.235

<sup>32</sup> Idem.

<sup>33</sup> Bofill, A., *op., cit.*, p.235-236

d'electroacústica de referència del moment. Les primeres investigacions del moment es van centrar en el disseny i la construcció d'aparells electrònics: mescladors, moduladors en anell i filtres.

L'any 1975 Lluís Callejo construí el generador de sons Stokos IV a partir d'algunes idees de Mestres Quadreny i començà a investigar amb el Rockwell AIM 65. L'evolució del mercat de l'electrònica musical als anys vuitanta va permetre adquirir sintetitzadors analògics com l'EMS Synthi AKS, motiu pel qual la recerca es va començar a focalitzar en el desenvolupament de programari informàtic per a la composició.<sup>34</sup>

Un altre centre que s'ha d'esmentar és l'estudi de música electrònica Alea, el qual fou patrocinat per la família Huarte. Luis de Pablo creà una associació per a la difusió de la música contemporània amb la finalitat de presentar al públic de Madrid les últimes tendències de la música i les seves noves facetes. És per això que l'any 1966 es crea aquest estudi del carrer Sant Bernabé. Contava amb sintetitzadors de maleta, alguns sistemes de transformació de so i una magnetòfon. De mica en mica, el treball de l'estudi es va decantar cap a la transformació del so en viu, creant el conjunt instrumental *Música Electrònica Viva*, el qual estava integrat per: Luis de Pablo, E. Polonio y H. Vaggione, culminando sus actividades en los Encuentros de Pamplona (1972). Finalment, la problemàtica política suscitada a les trobades citades precipiten la desintegració de l'estudi, el qual acaba tancant les seves portes l'any 1977. Tanmateix, els escassos anys d'activitat foren crucials pel desenvolupament de la presa de consciència per part dels compositors, obligant-los a acceptar el repte de l'experimentació gràcies a l'existència d'un instrument que estava gratuïtament a la disposició de qui vulgués utilitzar-lo.<sup>35</sup>

Un exemple més de dones que formen part d'aquest context tan convuls és Beatriz Ferreyra, la qual és una compositora principalment de música electroacústica, però també mixta. Va néixer a Argentina l'any 1937 i actualment viu a França. Ella ha investigat amb la síntesi sonora i amb les estructures sonores dels Baschet. Ha treballat amb teràpia musical i etnomusicologia. Té una manipulació intuïtiva amb els materials electroacústics, del so concret i de l'instrumental acústic. Va ser membre del grup: *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) de Pierre Schaeffer.

Xabier Erkizia produí un documental de Beatriz Ferreyra, el qual és molt interessant perquè podem veure l'autora parlant del seu treball, però també de la seva vida i les seves experiències amb la música. És una dona molt especial i diu que ella es va enamorar de la música concreta en un concert. Quan sent sons, pateix una mena de sinestèsia en què veu colors. Segons Ferreyra tots els sons es converteixen en sorolls: els instruments i els sons electrònics poden esdevenir composicions. *No som només carn, tenim veu i so, hem de veure'ns com una cosa més.*<sup>36</sup>

Ferreyra en aquest vídeo mostra les obres de pintures negres de Goya, ja que explica l'inconscient i un humor caricaturesc. En les seves composicions es burla d'ella mateixa amb acudits.

---

<sup>34</sup> Laboratori Phonos (s.d) <https://www.upf.edu/web/phonos/presentacio/historia>

<sup>35</sup> Fundació Juan March (s.d) [https://archivo.march.es/agents/corporate\\_entities/340](https://archivo.march.es/agents/corporate_entities/340)

<sup>36</sup> Erkizia. X (2020). *FERREYRA, un film concrète*. curtmetratge. Audio-Lab.

Finalment, hi ha una cita a l'acabament d'aquest documental que em va agradar molt: *Método, disciplina, intención, estructura, partitura, indeterminación, interpenetración, imitación, circunstancias, estructura variable, no entender, contingencia, inconsciencia, temblor.*<sup>37</sup>

Als Estats Units també s'està desenvolupant la creació de centres per a la recerca sonora. Els compositors i compositoras com Pauline Oliveros, van permetre el desenvolupament de la música treballant amb bandes magnètiques. Aquesta compositora esmentada, Oliveros, treballava amb l'experimentació musical a través de sons que la nostra oïda no havia sentit mai. Aquests eren produïts per un acordió. La seva mare li va regalar una gravadora i, l'any cinquanta-nou començà a gravar sons que sentia des del balcó, la sèrie que sortí d'aquí s'anomena *Perspectives temporals*. També, tenim l'estudi *Tape Music Center*, el qual va ser fundat per Ramon Sender i Morton Subotnik l'estiu de 1962 als Estats Units.

Un exemple més és Maryanne Amacher, la qual va connectar vuit micròfons al port de Boston i altres punts de la ciutat (1967-1981). Els deixava encesos tota la nit i l'endemà al matí podia escoltar els diversos patrons en formes diferents. Va descobrir que hi havia un corrent subterrani que era característic del lloc, tot i que, era difícil d'analitzar. Pel que fa a Boston era el *low agut* i, en canvi, a Nova York era el *low greu*. En aquestes gravacions no li interessaven els sons dels ocells o els sons del port, ja que volia captar aquesta essència sonora que formava part de l'espai enregistrat.

---

<sup>37</sup> Erkizia. X (2020). *FERREYRA, un film concrète*. curtmetratge. Audio-Lab.

## 5. *Sisters with Transistors*

*Sisters with Transistors*<sup>38</sup>, és un exemple de la quantitat de noms que hi ha de dones que han participat en el desenvolupament i la recerca dins el món de la música electrònica. Aquest documental fou dirigit per Lisa Rovner l'any 2020. Aquesta producció segueix la història de les pioneres de la música electrònica, un gènere que sempre s'ha relacionat amb els homes. A través d'aquest documental es vol trencar el silenci. Aquestes compositoras van adoptar les màquines i les seves tecnologies alliberadores per a transformar completament la forma en què produïm i escoltem música en l'actualitat. Aquest documental mostra a moltes de les compositoras més importants en l'àmbit internacional que van dedicar part de la seva vida a experimentar a través del so per tal de demostrar que la música no havia arribat al seu fi, al contrari, quedava tot un món per a descobrir a través de les noves tecnologies. Aquests noms s'havien perdut en l'oblit, no s'han recuperat fins molt temps més tard. Al seu moment, aquestes artistes no van ser valorades, de fet, alguna d'elles en aquest documental explica que el que feia no es considerava ni música. És per això, que a partir d'aquesta visualització i una reflexió posterior, m'agradaria tractar alguns temes o qüestions que exposen elles, però també qüestions que m'han passat pel cap després de veure el documental.

En primer lloc, crec que és rellevant entrar dins la qüestió de per què s'han oblidat aquests noms. En quin moment és important el gènere de la persona que ha compost una peça. Com ja s'ha anat veient, les dones en aquest context no tenien les coses fàcils, ja que el fet de ser dones els tancava moltes portes i, a més, no se les valorava de la mateixa manera que els homes. De fet, m'agradaria posar l'exemple de la compositora Eliane Radigue, la qual explica que ella va ser l'ajudant de Pierre Henry durant els anys seixanta, un dia estaven treballant a l'estudi quan un altre company i home, va dir: *sort que tenim l'Eliane aquí, fa que l'estudi faci més bona olor*. Al documental narra que li va fer molt mal aquell comentari, ja que ella estava allà treballant igual que el seu company. És una anècdota molt quotidiana que explica i, que podria passar desapercibuda, però és que demostra com eren tractades i valorades les dones en aquell moment. És per aquest tipus de coses, que crec que no s'han dut a terme massa estudis sobre les dones compositoras que ens han precedit i el fet que no apareguin als llibres, però el problema real rau en el fet que si no tenim coneixement de la seva existència, tampoc tenim referents ni models de dones compositoras i, com diu al documental Laurie Spiegel; *sense referents de gent que fa el mateix que tu i és igual que tu, no creus que sigui possible per a tu*. A moltes d'aquestes compositoras no se'ls va reconèixer la feina que feien com a música i, no ha estat fins força temps més tard, que la gent ha acceptat les seves composicions i les escolten.

D'altra banda, ens hauríem de preguntar com era la vida d'aquestes dones, com vivien, com ho van fer per a continuar fent el que feien, si al principi ningú els reconeixia la feina... El documental explica que en un inici, els músics tenien por de ser substituïts per les màquines i van decidir que les produccions que sortien d'aquests sintetitzadors no es podien considerar música com a tal. Tanmateix, en lloc d'utilitzar el terme de música electrònica, s'havia de parlar de *tonalitats electròniques*.

---

<sup>38</sup> Rovner, L. (2020 març). *Sisters with Transistors*. [vídeo]. Filmin. (1h 26 min). <https://www.filmin.es/pelicula/sisters-with-transistors>

Les noves tecnologies eren una oportunitat per a les dones, ja que sempre han estat condicionades pel poder dels homes. En aquest camp totalment nou, el qual encara no estava dominat per la influència dels homes se'ls obria un nou espai de llibertat. Així doncs, aquestes compositoras van aprofitar aquestes màquines per a demostrar que elles també podien compondre, podien fer coses noves sense aquesta pressió a sobre, podien ser lliures i experimentar de forma autònoma i sense precedents masculins que els fessin ombra. La tecnologia, doncs, va obrir un nou ventall de mires i maneres de treballar el so molt ampli. Elles entenien les tecnologies com allò que els permetia crear sons radicals i que els alliberava de les estructures de poder acaparades pels homes, ja que no necessitaven el seu vistiplau o aprovació. Havien aconseguit trobar la manera de crear i presentar les peces directament al públic. De fet, a través del testimoni de totes aquestes compositoras que parlen en primera persona podem veure la quantitat d'experiments i invents que van fer per a poder dur a terme les seves composicions i projectes.

Cal destacar també, que totes elles tenien formació musical i, alguna d'elles havia estudiat matemàtiques a la universitat com Delia Derbyshire. Per fi, les peces que tenien al cap, podien ser escoltades per a la resta de les persones. Per primer cop, tots aquells sons de la vida quotidiana - i la realitat que els cridaven tant l'atenció per a les seves particularitats que les transportaven a una nova escolta-, podien ser enregistrats i organitzats en forma de composició. Es van convertir en música, la mateixa música que sentien aquestes compositoras quan escoltaven el món que les envoltava.

Amb aquest nou llenguatge també va sorgir una nova manera d'entendre el so i d'escoltar-lo. De fet, cadascuna d'elles entenia el so d'una manera diferent i, en conseqüència també el treballaven de maneres molt diverses. De fet, va sorgir un grup de dones que es trobaven per anar a fer escoltes, volien trobar la pau interior i descobrir com aquella nova manera d'escoltar els afectava també en els seus processos interns.

Als anys cinquanta i seixanta hi ha un canvi de context polític i social. Trobem una generació de joves que té una nova visió del món, volen trencar amb les formes de vida tradicionals, no volen viure com els seus pares. Els anys seixanta seran el punt àlgid d'aquestes grans manifestacions, particularment als àmbits estudiantils de classe mitjana-alta d'Europa i Amèrica del nord. Ens trobem dins el context de la Guerra del Vietnam i de l'entrada de les drogues sintètiques, sobretot els LSD. L'entrada de la droga incideix també dins l'àmbit universitari, no és un plantejament que busca el plaer, sinó que és una crítica a la contracultura. És una crítica a la noció del saber fonamentada només en la raó. L'ús de les drogues es fa servir com a camí cap a un nou coneixement. Aquesta idea de la contracultura, els desperta interès per a altres cultures, un exemple clar és la cultura índia. Comencen a incorporar nous ritmes, nous instruments, però van més enllà, també s'interessen pel coneixement del budisme zen del Dalai Lama.

En quin moment, però aquestes compositoras es van començar a interessar per aquests sons que tots i totes sentim i no els parem massa atenció. Moltes d'elles ho expliquen en aquest documental, amb els seus exemples veiem que tot neix i es desenvolupa de forma molt natural i quotidiana. Així doncs, a continuació introdueixo una petita presentació d'algunes d'elles.

Pauline Oliveros, nord-americana, era dona, lesbiana i a més, feia música avantguardista. En conseqüència, no va tenir les coses gens fàcils, ja que no entrava dins el cànon del moment. El seu interès pel so apareix des que era jove, sentia atracció pels sorolls com el del motor del cotxe que distorsionava les veus dels seus pares mentre parlaven i el so de la ràdio quan el seu pare buscava emissores, li encantava el so que fa aquesta quan no troba freqüència. A través de les seves composicions buscava la individualitat, el ser i fer coses diferent del que s'estava produint en aquell moment, i reclamava que se la tractés de compositora. En relació amb aquesta demanda, l'any 1969 va escriure un article al *New York Times* titulat: *No diguin dona compositora*. En aquesta secció va denunciar les dificultats que tenien les dones dins el camp de la música i perquè se les prenguésser seriosament com a creadores de música.

Eliane Radigue, francesa, va tenir una revelació amb la música concreta de Pierre Schaeffer. El seu interès pel so neix de la fressa que fan els avions. Li cridava tant l'atenció aquesta remor que va aprendre a distingir els avions pel so que feien. A partir d'aquí ella entenia les composicions com un diàleg que establia entre els sons. Amb un micròfon i un altaveu feia que el so anés evolucionant de forma molt lenta. Actualment, és una de les composidores més reconegudes i interpretada.

Bebe Barron, nord-americana, va fundar el seu propi estudi de gravació l'any 1949 a Greenwich Village, on experimentava amb els sons electrònics, els creava a partir de circuits i després componia les peces amb el material que havia gravat.

Delia Derbyshire, anglesa, estava a Coventry quan hi va haver el bombardeig, aquest va tenir un gran impacte en ella i la seva concepció del so. Al documental diu: *el meu amor pel so abstracte prové de les sirenes antiaèries*. Descriu aquest timbre com un so abstracte que no saps d'on prové ni què és, però que està carregat de significat i tu l'entens, era música electrònica per a ella. A partir d'aquí, el seu interès pel so i la música electrònica es va anar intensificant i posteriorment, va començar a compondre peces. Construïa i creava sons individuals i nous que no existien amb generadors elèctrics i després els gravava. També enregistrava sons de la vida quotidiana que li interessaven i, a continuació quan ja tenia tots els sons enregistrats componia; tallava notes i les unia per a crear una peça que havia de ser escoltada sencera.

Suzanne Ciani, nord-americana, descriu els sons com un element dinàmic, fet que fa que sigui mal-leable i es pugui treballar amb ell fàcilment. A través d'aquests sons que es mouen constantment, es produeixen experiències úniques. Descriu l'aparell com una màquina viva que, amb petits moviments provocava una explosió nova de sons. Ella treballava amb una màquina, la qual era un sintetitzador *Buchla*, eren els més moderns del moment i eren fabricats a Califòrnia. Ciani adorava aquestes noves tecnologies perquè li permetien no dependre de ningú, ella sola ho podia fer tot; ella era la compositora, l'artista i la propietària de tota la creació. El seu objectiu era captar els sons d'aquell món que estava canviant, un món electrificat. De fet, podríem dir que segueix l'impuls dels futuristes, buscaven això, a través de l'art captar aquesta energia i velocitat de la nova modernitat que protagonitzaven.



## 6. PIONERES [D]’ones i experimentació sonora

El 20 d’abril del 2023 al Museu de la Música – Centre Robert Gerhard es va inaugurar la mostra temporal titulada *Pioneres [D]’ones i experimentació sonora*. Aquesta exposició pren com a fil conductor el documental *Sisters with transistors*, el qual mostra, com ja hem vist, una part important de les dones que van participar en el desenvolupament de la música electrònica. L’exposició narra una part de la història que ha estat ignorada per la historiografia i les institucions acadèmiques. Des de Clara Rockmore, Daphne Oram o Wendy Carlos fins a Éliane Radigue o Maryanne Amacher, el documental proposa un viatge fascinant explicat per les mateixes protagonistes a partir de material d’arxiu.

La comissària de l’exposició és Haize Lizarazu; dona, pianista, performer i improvisadora centrada en la música contemporània i experimental. Es va formar com a pianista i improvisadora a l’ESMUC (Barcelona) i a *Hochschule für Musik Basel* (Suïssa). Ha completat la seva formació d’Art Sonor a la Universitat de Barcelona i, actualment, és estudiant de Doctorat de la Universitat de Girona dins el programa de Doctorat en Ciències i Humanes del Patrimoni i de la Cultura / Teories de l’art contemporani. Pel que fa a la seva carrera artística, ha treballat tant en l’àmbit de la interpretació, com de creació a través de la música contemporània i experimental, investigació artística, performance sonora i improvisació lliure. És codirectora i pianista de *Container Ensemble* (Suïssa), una plataforma internacional que realitza tota mena d’activitats al voltant de la música experimental i de vídeo-performance a Europa i Amèrica.

El primer que m’ha cridat l’atenció ha estat el nom que rep aquesta mostra, és enginyós i crec que resumeix molt bé allò que es vol explicar. Un joc de paraules que relaciona les dones i el so, la mateixa relació que tenien aquestes quan creaven les seves peces.

En paral·lel a la projecció del documental, hi ha exposada una mostra, la qual reuneix algunes de les protagonistes de l’escena experimental a Barcelona entre els anys setanta i vuitanta. Haize Lizarazu explica que en un principi, se li va proposar de complementar la projecció amb objectes de les artistes que sortien al documental. Però ella va pensar que, ja que era el Museu de la Música de Barcelona, mirar de posar els noms de la gent que havia estat i estava a la ciutat, perquè si no sempre mirem a les persones que estaven als Estats Units i, aquí també s’han fet moltes coses. Va agradar la proposta i, posteriorment, es va posar a fer la recerca. Algunes persones ja les coneixia, altres no i parlant amb gent, la qual li explicava simplement el que feia, van començar a sortir noms. Després, va veure que hi havia noms que coincidien en diverses persones i, a partir d’aquí va anar acotant, ja que sabia que tenia un espai reduït i va decidir fer-ne quatre o cinc, més no. La idea era intentar fer una pinzellada de cada una, per a crear una imatge més global d’aquesta època dels anys setanta i vuitanta, una època en què es comença a sortir de la dictadura. La ciutat va canviar molt a partir d’aquest moment; era un moment d’explosió, com totes elles deien, tot va esclatar.

Estava tot allà comprimit per la dictadura i quan vam poder, vam sortir totes i tots a fer tot el que no havíem pogut fer. És una època molt viva, amb molta il·lusió, amb moltes ganes, la qual cosa es veu reflectida aquí. Va anar una mica així la qüestió de l'exposició.<sup>39</sup>

Les compositores Anna Bofill i Mercè Capdevila marquen el punt de partida com a pioneres en el camp de l'electroacústica a la dècada dels setanta. I fora de les parets dels laboratoris sonors, l'escena *underground* i experimental de la ciutat s'ha nodrit gràcies a aportacions de creadores com Rosa Arruti (Nad Spiro), Barbara Held o Eli Gras<sup>40</sup>. Aquests són alguns dels noms de les compositores que trobem en aquesta exposició i, les que han tramat i nodrit el teixit musical barceloní. Lizarazu comenta que des del seu punt de vista, era imprescindible incloure aquesta cara més *underground*, ja que és una part molt important per mostrar que també es fan coses fora de les institucions. Els canvis es produeixen amb l'ajuda, també, d'aquests artistes que queden al marge, els quals experimenten dins els seus garatges i als clubs.

Recuperant el documental *Sisters with transistors*, veiem com aquestes compositores, igual que al film, ens conviden a conèixer una part de la història de la música de la ciutat a través de seus materials i les vivències de cadascuna d'elles. Una història que, tradicionalment no és coneguda. D'entre aquests materials, trobem peces sonores, a mi em va agradar molt perquè estava sola asseguda al centre de la sala, envoltada d'aquelles partitures i materials diversos amb les peces sonores de les diverses compositores de fons.

A través d'aquesta exposició i projecció d'aquest documental, veiem com les tecnologies prenen importància per a poder obrir un nou camí. Sense aquestes noves màquines segurament, aquestes artistes no haurien pogut crear. Aquest és un dels aspectes que es tracta al documental. Ho vaig voler comentar amb la comissària per a saber què opinava ella en tant que improvisadora de música experimental. Ella va reconèixer que la música és tot un sistema, és tot un engranatge molt gran dins el món de la música i la composició. Tot forma part d'una cadena de successos:

Si tu ets compositor o compositora perquè algú et toqui la teva música ja és una altra persona, un altre agent extern que ha de fer-te cas diguem-ne no? Després ho ha de fer i ho ha de fer bé, a més, ha d'arribar a algú que ho senti, és a dir de cop i volta.<sup>41</sup>

Tanmateix, defensa que aquesta tecnologia sí que fou un mitjà facilitador i, no només per a elles, sinó per a molta gent, la qual per exemple potser tenia menys facilitats econòmiques. De cop, els sintetitzadors eren més accessibles i tu, podies tenir un instrument que podia fer diverses veus i no necessitaves un piano, un violí, etc. A partir d'aquí, podien crear, és per això que l'electrificació del so, va facilitar molt les coses tot el segle XX i també avui en dia. Ja que abans, per a poder gravar necessitaves un estudi molt ben preparat i llogar-lo valia molts diners. En canvi, actualment, pots tenir un estudi semiprofessional a casa teva amb poca inversió.

---

<sup>39</sup> Declaracions de Haize Lizarazu a l'entrevista realitzada el divendres 28 d'abril del 2023, Barcelona.

<sup>40</sup> Museu de la Música (2023). *Mostra PIONERES [D]ones i experimentació*. <https://ajuntament.barcelona.cat/museumusica/ca/exposicions/pioneres-dones-i-experimentacio-sonora>

<sup>41</sup> Frase literal de l'entrevista a Haize Lizarazu, divendres 28 d'abril del 2023, Barcelona.

A través d'aquesta exposició i el documental veiem que pel que fa a la història i la historiografia i, la forma en què s'escriu la història és la que crea la narrativa general, la que crea les opinions, les visions generals de la gent de com són les coses. És per aquest motiu que crec que és important poder realitzar exposicions com aquesta perquè si la historiografia i la història s'escriuen sempre amb els mateixos noms i ens repetim un cop, i un altre, la resta de noms cauen en l'oblit. El que m'agrada més d'aquest tipus d'exposicions és el fet que posen sobre la taula temes i noms que potser no coneixem, però són la causa per la qual surts d'allà i busques els noms o amplies la recerca per a poder saber més coses. De fet, aquesta exposició era reduïda, però ens obre una porta per a saber quatre noms i començar la nostra pròpia recerca. Allà veiem materials del treball d'aquestes cinc artistes i, sortint d'allà potser busquem la seva obra, com treballen, amb qui treballen, com van iniciar les seves carreres, quins noms podem afegir en aquest petit panorama...

## 7. Anna Bofill: una pionera catalana

Apropem el focus dins el context de Catalunya, també hi ha dones compositores que han estat pioneres en aquest camp, un exemple és Anna Bofill, una dona influent dins el món de la música. Pel que fa a la seva formació, va estudiar piano i teoria musical amb Jordi Albareda als anys 50. Més tard, l'any 1960 va estudiar composició amb Josep Cercós i Xavier Montsalvatge i, del 1968 al 1972 va passar a estudiar harmonia, contrapunt i fuga amb Josep Maria Mestres Quadreny, un dels pioners i principals representants de l'avantguarda musical a Catalunya. D'altra banda, va estudiar Arquitectura a Barcelona obtenint el títol de Doctora l'any 1974 amb una tesi a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona titulada: *Contribución al estudio de la generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas*. A partir d'aquest treball intentava descriure un útil matemàtic per a la creació de configuracions arquitectòniques noves. Com exposa ella a la introducció de la seva tesi, cito textualment:

Este trabajo intenta formular las bases matemáticas de esta "Teoría de la Forma" por un lado, y por otro explicar, en la medida de lo posible, o método de proyectar, en el cual esta teoría se inserta, probando con ello que no es una pura especulación.<sup>42</sup>

A partir d'aquest any i, en diverses ocasions més, va estudiar música electroacústica al Laboratori Phonos de Barcelona, participant en cursos de Lluís Callejo i Gabriel Brncic, i d'Informàtica musical amb Xavier Serra i Sergi Jordà. L'any 1982 participà en el Congrés de Nova Música a Sitges amb Luigi Nono, Mestres-Quadreny, Joan Guinjoan, Coriún Aharonián i Jesús Villa Rojo, i als cursos de Nono a la Fundació Miró.

Posteriorment, l'any 1985 assistí al curs d'Iannis Xenakis a París, mentre feia pràctiques per a una beca de la CITRIT al seu Centre d'Études de Mathématique et Automates Musicaux (CEMAMU). De Xenakis tradueix *Música/Arquitectura*<sup>43</sup> al català, aquest llibre és un recull de textos d'aquest autor en què posa en relació l'arquitectura i la música. Juntament amb Le Corbusier entenen l'arquitectura i la música com a arts paral·leles pel que fa al raonament, la creació i la llibertat. Quan nosaltres observem una obra arquitectònica hi reconeixem la geometria, l'ordre i la composició en un tot. Cada vegada que escoltem una peça musical, passa alguna cosa similar a això; si llegim una partitura musical, els pentagrames regeixen l'ordre i la proporció de les notes que es van col·locant dins d'aquests i, componen uns espais sonors. I per què no, podríem dir que visualment també hi ha una composició ordenada, la qual pot arribar a ser bella. Aquesta idea de posar ordre dins del caos a través de l'harmonia i la geometria, era un tema que obsessionava tant a Xenakis com a Le Corbusier.

Pel que fa a la seva obra, *Esclat* (1971) fou la primera, aquest conjunt instrumental s'estrenà a l'XI Festival Internacional de Música de Barcelona i al II Festival de Música d'Avantguardia de Sant Sebastià l'any 1974. Aquest mateix any, Carlos Santos va estrenar el seu *Poema per a pianoforte* (1974), que, des de llavors, va ser inclòs en el seu repertori de piano

---

<sup>42</sup> Bofill, A. (1975). *Contribución al estudio de la generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas*. Universitat Politècnica de Catalunya. P.2.

<sup>43</sup> Xenakis, I. (1982). *Música/Arquitectura*. Antoni Bosch.

contemporani, igual que el pianista francès Jean Pierre Dupuy que l'interpreta al CD monogràfic *Alea arborea* (2007).

Així mateix, ha escrit obres per a instruments solistes, per veu, així com música de cambra i electroacústica. Les seves obres han estat programades a diverses ciutats espanyoles i capitals d'altres països com París, Berlín, Londres, Roma, Nova York, entre d'altres, a les programacions de festivals i congressos de música contemporània.

Ha escrit i treballat tant en música com en Arquitectura i Urbanisme, activitat que ha desenvolupat primer al Taller d'Arquitectura entre els anys 1965 i 1982 i, posteriorment, al seu propi estudi. La seva música es caracteritza, en gran manera, per ser serialista. Durant deu anys ha estat membre del jurat del premi de dibuix Joan Miró, a més, de ser membre del jurat del Festival de Teatre de Sitges diverses vegades. També, ha realitzat escenografies i música per a teatre (1983-1984), per a obres dirigides per Richard Salvat com *Urfaust* de Goethe i *Fills d'un déu menor* de Marc Medoff, i altra música incidental.

Igualment, ha escrit diverses peces i ha coordinat la música pels muntatges de *Cartografies del desig*, tres cicles de conferències dramatitzades segons una idea de Maria Mercè Marçal, Centre Català del PEN i Araceli Bruch. Ha col·laborat amb la directora Magda Puyo i l'escenògraf Pepe Duran a la realització del muntatge poètic-musical *Res no et serà pres*, un homenatge a Maria Mercè Marçal.

Finalment, cal afegir que s'ha especialitzat en el coneixement i la difusió de les obres de dones compositores, a través d'articles i conferències. El 2009 va rebre la Medalla al Treball President Macià de la Generalitat de Catalunya. És un referent destacable del feminisme en la música, però també en l'arquitectura, ha treballat per incorporar la perspectiva de gènere en les dues disciplines i en l'urbanisme. Pertany a l'Associació de Dones amb la Música, a la *International Alliance for Women in Music* i a l'Associació Catalana de Compositors, a part de treballar en diferents projectes sobre les dones dins de la història de la música.<sup>44</sup>

L'any 2015 va escriure un llibre titulat *Los sonidos del silencio*<sup>45</sup>, una obra amb la que Bofill ens permet afirmar que les dones sí que han sigut compositores, cantants i intèrprets. Un llibre que aporta informació sobre totes aquelles dones que han estat silenciades i oblidades en totes les èpoques, ja que trobem un recorregut a través de tota la història de la música, des de l'Antiguitat fins després de la Segona Guerra Mundial passant per totes i cadascuna de la resta d'etapes que componen la història de la música. Inclou una multitud de noms de dones que han posat el seu granet de sorra dins la música, les dones que ens han precedit i, les dones que en totes les èpoques han participat i ajudat a escriure la història de la música.

Vaig tenir el plaer de poder parlar amb aquesta artista pionera dins el camp de la música electrònica. A través de la conversa que vam tenir, vaig poder preguntar moltes de les inquietuds que m'ha despertat la realització d'aquest treball. A més, abans, vaig parlar amb Haize Lizarazu una dona pianista, performer i improvisadora centrada en la música contemporània i experimental. A través de les dues converses he pogut veure dues

---

<sup>44</sup> Associació Catalana de Compositors. Barcelona.

<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?nldioma=es&idComp=18>

<sup>45</sup> Primera edició març del 2015.

perspectives diferents de com viuen o han viscut dues dones de generacions diferents l'experiència de ser compositoras i dones. En contraposició a Lizarazu, Anna Bofill no es va sentir gens recolzada per la seva família. De fet, ella explica que es va sentir rebutjada per part de la seva família pel fet de ser creadora:

La meua mare em deia que jo no tenia pasta per crear perquè jo no tenia imaginació que, jo era molt bona en altres coses, però que no era bona per a compondre. No em va entendre, no va comprendre que jo tenia més pasta de la que ella es podia imaginar. I, això també pel fet de ser dona, perquè el meu germà per a ella era qui havia de triomfar i el va estimular tota la vida, en canvi, jo no. Jo em quedava sempre a l'ombra del meu germà.<sup>46</sup>

Però Bofill no es va rendir mai, de fet, reivindica que gràcies a això, s'ha convertit en una dona lluitadora, la qual no ha baixa mai el cap, enfocava el que volia i hi anava a per totes. Ara quan mira enrere i veu que té més de cent quaranta obres, pensa que és increïble, contra tot pronòstic ho ha aconseguit. Se sap, que moltes de les artistes de qualsevol camp van tenir un pare que les va estimular perquè creia que tenien el potencial per a fer-ho. Els van donar suport, els van pagar la carrera i el que fes falta. *No ho van fer només amb els homes fills, també ho van fer amb les dones filles i, amb mi no ho van fer.*<sup>47</sup>

Tanmateix, les noves tecnologies han jugat un paper molt important pel que fa al desenvolupament de les dones artistes dins el món de la música. Aquesta idea surt del documental *Sisters With Transistors* i, vaig aprofitar la conversa amb Anna Bofill per a poder comentar-ho. De fet, li vaig preguntar si creia que sense aquestes noves tecnologies aquestes compositoras haurien pogut compondre igualment, ella em va respondre el següent:

Jo crec que sí, perquè si una dona, com jo en aquest cas, té una força interior que l'empeny a crear i a produir les seves obres perquè ho necessita i ho té a dins del cap. Aquestes dones són dones molt potents, plenes d'energia i de creativitat. Jo crec que ho haguessin fet en un altre camp, fos amb un piano o amb tota l'orquestra. Sí que haguessin creat, no només pel fet d'haver esclatat aquest món de l'electrònica i la informàtica musical. Em fa l'efecte que el fet d'estar tu sola dins el teu món davant dels teus instruments i no necessites tenir intèrprets ni, directors, ni que et muntin un concert, perquè tu t'ho fas i t'ho desfàs, sí que et dona facilitats. No has de demanar que et muntin l'obra, no has de batallar per introduir-te dins el món dels concerts i la difusió de la música i el públic, perquè tu ja t'ho fas.<sup>48</sup>

Bofill remarca la idea de la doble llibertat, la qual fa referència al medi en què es mouen, ja que no necessiten a ningú més, només els diners per a comprar la màquina, o anar a un laboratori i pagar el lloguer, el qual no era massa alt. Així doncs, gaudeixen d'una llibertat de creació que abans no hi havia. No vol dir que la cosa fos fàcil perquè la dificultat de la difusió hi continua essent. Una cosa és que puguis produir i, l'altra és que la gent ho ha de consumir per tal que puguis viure d'això. Una cosa que, a vegades, sembla que no tenim massa en compte és que les artistes han de poder tenir els recursos per a fer concerts i difondre les obres.

---

<sup>46</sup> Frase literal de l'entrevista a Anna Bofill, dimecres 3 de maig del 2023, Girona.

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Idem.

## 8. CONCLUSIONS

*L'empremta de les dones en la música electrònica* es va iniciar amb la voluntat de reivindicar i recuperar els noms de les dones compositoras que han participat en el desenvolupament de la música, però, els noms de les quals no han estat reconeguts o bé, han caigut en l'oblit. He intentat redactar un text crític, basat en textos que parlen de la música des d'una perspectiva feminista, pel fet que la crítica feminista en comparació amb la resta d'àmbits d'estudi, va ser més tardana. Gràcies a documentals, exposicions, llibres i textos com aquest mateix, o els que he anat comentant, veiem la necessitat de continuar fent recerca en aquest àmbit.

L'objectiu del treball era poder recuperar alguns dels noms de les dones que han participat en el desenvolupament de la música i no han estat reconegudes, ja que la història s'ha escrit amb els noms dels homes. Com ja he comentat a la introducció d'aquest treball, era un tema totalment nou per a mi, ha estat complicat trobar el punt de partida per a començar a fer la recerca. No tenia una base de coneixement previ, tanmateix, ha estat essencial per a mi l'ajuda i el guiatge de la Carme Pardo, la qual m'ha ajudat a dibuixar la línia del treball.

Malgrat que la història de l'art i, en aquest cas la història de la música, ha menystingut les dones, amb la realització d'aquest treball, s'ha pogut afirmar que aquestes dones han existit i han intervingut en aquesta història. Tot i que, hi ha llibres que no parlen d'elles, s'ha vist que hi ha hagut treballs que han estat dedicats a la recerca i recopilació de noms. Per tant, potser no és la història que coneixem més, però s'està reescrivint i actualment comencem a llegir més noms. Així doncs, crec que és important continuar fent recerca per a poder tenir un ventall més ampli de noms i, per a poder decidir quins noms citem.

Però el fet de recuperar aquests noms va més enllà. Aquest treball m'ha fet veure que el fet d'escriure un text on es citen noms és tota una responsabilitat, ja que l'autor del text ha de prendre una decisió, ha d'escollir quins noms citarà perquè no els pot posar tots. Si sempre escrivim els documents amb els mateixos noms, els que deixem fora és evident que cauran en l'oblit perquè hi haurà una falta de referents. En conseqüència, a mesura que passi el temps només coneixerem els noms que surten sempre i la resta els deixarem de tenir en compte. Per tant, sovint deixem de conèixer persones no pel fet que no sigui interessant el que fan, sinó perquè els seus noms han desaparegut. Així doncs, crec que és molt important ser conscient que és una responsabilitat el fet de citar noms i cal actuar en conseqüència.

Tanmateix, vaig començar aquest treball sabent que hi havia noms de dones que pel fet de ser dones havien caigut en l'oblit, però m'he endut una sorpresa enorme de la quantitat de noms que hi ha. He de reconèixer que no tenia coneixement previ del tema, però dins l'àmbit de la música electrònica les dones hi han deixat una empremta molt marcada i és una sorpresa gratificant. Segurament, això es deu al fet que el sorgiment d'aquestes noves tecnologies van obrir un camí totalment nou tant per dones com per homes i, en conseqüència, encara no estava dominat per la influència dels homes. Se'ls obria un nou espai de llibertat. Per tant, aquestes noves tecnologies les van situar, pel que fa al seu treball, en el mateix pla.

A tall de valoració personal, crec que no ha estat gens fàcil dur a terme aquest treball, ja que la bibliografia no és molt extensa, però l'ajuda i la implicació, a més de l'ampli coneixement de la Carme Pardo en aquest àmbit han estat clau. Gràcies a ella he pogut accedir a dues fonts essencials i materials específics que no es troben fàcilment. Així doncs, malgrat tot això, crec que he aconseguit veure quin paper tenien les dones compositores dins el món de la música electrònica. M'ha agradat molt fer aquest treball perquè m'ha permès investigar i descobrir aquest àmbit a través de la història, el mètode de composició i com vivien les compositores que van treballar-hi.



## 9. ANNEX

Aquestes entrevistes han estat transcrits directament a partir de la conversa establerta amb les dues entrevistades, és per aquest motiu que mantenen el to oral i les repeticions de paraules molt sovint.

### 9.1 Transcripció de l'entrevista a Haize Lizarazu. Divendres 28 d'abril del 2023 al Museu de la Música de Barcelona.

#### **Com a pianista i improvisadora de música experimental, et sents identificada amb les compositoras que hem vist exposades?**

Les èpoques són molt diferents, o sigui jo segurament no m'he trobat totes les traves que totes aquestes dones d'aquí s'han hagut de trobar a la seva època. Jo he estudiat música, la meua família sempre em va recolzar i mai m'han posat cap mena d'impediment. M'he trobat un camí que ja estava fet perquè les institucions ja estaven formades i armades perquè la gent pogués seguir-lo. Però bé, sí que hi ha una cosa que, inclús encara avui en dia, hi ha una falta de referents, és una cosa que avui en dia encara existeix. Espero que de mica en mica vagi millorant, però sí que recordo, perquè jo sóc pianista i vaig començar a tocar el piano com a intèrpret, i llavors veus aquesta cosa de no trobar-te ni tocar cap compositora fins que ja no ets molt gran, o la busques tu mateixa, o són companys teus ja a la carrera, o al màster, o on sigui... I això si ho penses és bastant fort no? Pot ser que et passis vint anys tocant un instrument i que no hi hagi cap dona al repertori. D'això te n'adones després, quan ja ets més gran i també, penso que des de fa uns anys també hi ha un moviment dels feminismes que posa davant nostre tots aquests temes i fa que te n'adonis encara més.

#### **Com a dona com has viscut i com vius el fet de ser una artista pel que fa a la recepció de la teua obra? Creus que has hagut de lluitar més que els teus companys homes per arribar aquí?**

La veritat és que, en general he de dir que no he sentit que hi hagi un rebuig ni res d'això, sí que és veritat que a vegades s'utilitza una mica políticament també, la qüestió de la dona per complir quotes o coses així, i sí que és veritat que a vegades et surten alguns dubtes o sospites de dir i això per què m'ho estan demanant no? Això existeix i s'ha de viure, perquè moltes i jo crec que quasi totes tenim perquè, per una banda, dius, bé s'ha d'aprofitar el lloc que et donen per dir "estem aquí". Però, per altra banda, també dius ostres, però vols que et prenguin seriosament pel que fas. Bé, doncs, penso que són conflictes que existeixen i que s'han de viure i, que també són bons, està bé que hi siguin en un sentit més global, més general. És a dir, bé si existeix el conflicte és perquè s'està parlant d'això, i això és molt important perquè s'ha de parlar de tot això.

A veure, clar són preguntes molt difícils de contestar d'una forma general, crec, perquè és clar, és molt difícil o gairebé impossible de comparar. En el sentit de, a veure què has fet tu i què he fet jo, són preguntes que poden ser una mica tendencioses, ja que es pot dir una

resposta general i dir “sí, sí, he hagut de treballar el doble” i potser no. Després, però, entren en joc moltes coses que no són el gènere perquè estem parlant del gènere, però després entra la classe social, la raça, els contactes que té cadascú, és a dir el nepotisme -això existeix a tot arreu i al món de l'art més. Així doncs, el gènere és una capa més. I bé, el que sí que et puc dir és el que penso que li passa a moltes dones a la feina, no passa només en l'àmbit artístic, moltes vegades has de dir dues vegades alguna cosa perquè et prenguin igual de seriosament que el que ha dit el teu company home, un minut després, que igual tu ja ho havies dit abans, però ningú t'ha fet cas. I això ens-ho trobem al dia a dia, però això jo penso que s'ho troben totes les dones, o gairebé totes, crec que no se'n deslliure cap. Llavors naturalment, sí que hi ha aquests impediments, però són crec, d'una capa cultural, social i educativa general, la qual no afecta només l'àmbit artístic. Però és clar, també ho dic jo que vinc d'un instrument en el qual la qüestió del gènere està bastant igualada, però si preguntes a una directora d'orquestra, encara que estan canviant les coses, si preguntes a algú que fa percussió o algun instrument de metall. Són àmbits molt masculins que, naturalment estan canviant, però segueixen essent més masculins que femenins. Sí que ho he vist en companys és clar, sí que ho he vist que la majoria dels professors són homes, la majoria de directores d'orquestra també que, com pot ser? Hi ha moltíssimes directores d'orquestra, com pot ser que no n'hi hagi gaires com a titulars principals orquestres no? Naturalment que encara hi ha molts àmbits dins de la música que estan molt lluny d'una equitat.

**Al documental *Sisters with transistors* veiem molts noms de dones compositoras, les quals han quedat en l'oblit si no fossin dones es parlaria més d'elles i sortirien als llibres, creus que això està canviant? És veritat que es comencen a fer més treballs de recerca i recuperació de noms, però realment hi està havent un efecte generalitzat o només arriba al públic que s'interessa per això?**

Naturalment, jo em dedico a la música i algun nom dels que surten se m'havia escapat. Naturalment que dins de l'electrònica o dins de la música en general, els llibres al final, han sigut escrits per homes i s'han escrit amb noms d'homes i, en l'electrònica, es veu aquí al documental no? Com les dones en aquests laboratoris o en aquests estudis de radiofonia eren les úniques dones que hi havia. Hem de tenir en compte que, posteriorment sí que han estat reconegudes, però que en aquell moment no tant. I, en llocs com els Estats Units i Anglaterra, la majoria vénen d'aquests dos àmbits, estem parlant del món occidental naturalment, que ja estem veient totes les capes que et deia abans, que no estem tenint en compte, però que tenen molt a veure amb la qüestió social, de procedència i, llavors sí, estic convençuda que si tots aquests noms haguessin sigut d'homes sí que s'hauria parlat molt més d'ells perquè ja ha passat. N'hi ha molts, molts homes que han fet coses molt interessants, naturalment, però que en el moment en què les estaven fent, doncs ja està, les estaven fent i ja se sentia parlar d'ells. En canvi, la resta eren com l'ajudant o sempre com en binomi amb algú, o directament no es parlava d'elles.

A veure jo crec que també estem parlant d'un gènere dins de la música o de l'àmbit musical que també és molt específic. Llavors jo sí que penso que ara precisament per aquests moviments globals que hi estan havent ara al voltant dels feminismes, i els diferents tipus de feminismes que hi ha perquè s'estan fent diferents lectures. Llavors penso que sí que hi ha coses que han arribat a un públic més general, certes coses més generals dels feminismes que posen davant nostre aquestes problemàtiques i institucions que, veient cap on van els

vents també es posen les piles perquè s'ha de fer, si no et quedes enrere. Però qüestions específiques com aquesta expo per exemple... Mira t'explicaré la sensació que vaig tenir la setmana passada que vam fer la inauguració, va venir molta gent i vaig estar molt contenta; hi havia molta gent que no coneixia, d'altra que sí, ja que són de l'àmbit de la música i aquí Barcelona ens coneixem. Però després per exemple es va apropar un grup de quatre joves, devien tenir uns vint anys, que no sabien a què venien, ho havien vist publicat en publicitat l'experimentació i l'electrònica. Potser els va cridar l'atenció perquè els agrada la tònica de club o de sortir i van veure això i van venir. I això per exemple a mi em va posar molt contenta, que guai que la gent vingui a mirar a veure què és això i qui són aquestes dones, aquest documental... I veure que això porta gent, perquè mira, el fet que algú *random* vingui ja és molt positiu perquè penso que de mica en mica es fan les coses. Si el que pretenem és arribar de cop i volta a un grup supermassiu de gent, és molt difícil si estem parlant de música experimental, ja que ja *per se* la música experimental no té un públic massiu, al contrari és un públic concret. Llavors, dins aquest públic concret sí que arriba a què com a mínim la gent que en forma part digui "ostres, jo no sabia tot això, m'he de posar les piles, no pot ser que m'estigui dedicant a això i no m'enteri de qui és Maryanne Amacher". Això sí que té un impacte no? O els músics que encara que no facin música experimental i són companys i els dius "ostres no has vist això" i et diuen que no, que no tenien ni idea. Les institucions van molt lentes en general, s'està fent, però són com vaixells molt grans que van molt a poc a poc, llavors clar hi ha d'haver un interès personal. Sí que penso que pot arribar a gent que potser d'altra forma se li escapa perquè està pendent d'altres coses.

### **Creus que sense aquestes noves tecnologies aquestes dones haurien pogut compondre aquelles peces que guardaven dins seu?**

Això és una cosa que es comenta al documental que, segons la seva experiència que diuen que la tecnologia va ser una eina facilitadora perquè clar, és que la música és tot un sistema al final. És tot un engranatge molt gran, el món de la música i la composició amb la música més institucional i acadèmica. Si tu ets compositor o compositora perquè algú et toqui la teva música ja és una altra persona, un altre agent extern que ha de fer-te cas diguem-ne no? Després ho ha de fer i ho ha de fer bé, a més, ha d'arribar a algú que ho senti, és a dir de cop i volta, és una cadena. Però aquesta tecnologia, i això sí que ho diu el documental i jo sí que crec, que ha sigut facilitadora no només per elles sinó per a molta gent, també per exemple per a gent amb menys possibilitats econòmiques també perquè les tecnologies de sintetitzadors cada cop eren més accessibles i de cop, tu podies tenir un instrument que et podia fer no sé quantes veus i no necessitaves un violí, un cel-lo, un piano, un tal. Llavors sí, jo crec que sí que va ser facilitadora perquè partia del que et deia abans, del joc de jo agafo això i a veure què passa. I després et passaves hores i hores i hores que és el que encara fem avui en dia, si tu vols conèixer un instrument nou, doncs és l'única forma, dius doncs va, a passar hores, i ja està. I llavors a partir d'aquí pots crear o sigui que sí, sí que penso que la qüestió de l'electrificació del so diguem-ne amb el temps i durant el segle XX i fins avui en dia, ha facilitat moltes coses. Abans, no sé per a gravar un disc necessitaves un estudi molt preparat, necessitaves diners per a poder llogar l'estudi. Avui en dia, tu pots tenir un estudi semiprofessional a casa teva, no per molts diners i si saps com fer-ho i l'accés per internet i tot a certs coneixements, que, òbviament t'hi has de posar eh, les coses no venen soles. Són gent superpreparada, però que existeix l'opció i existeixen els medis. Abans, per a poder tenir els medis, necessitaves un Laboratori Phonos. Llavors sí que s'ha apropat una mica més a la gent.

## **Què va ser el que et va dur a organitzar aquesta exposició?**

Jo estic aquí col·laborant amb el museu, amb altres qüestions, les quals tenen més veure amb la meua faceta d'artista, intèrpret i creadora i estic treballant amb un dels instruments, concretament el *Synthi AKS* que és un sintetitzador dels anys setanta que, abans era de Phonos, però el tenien allà, que ja no funcionava i el van cedir o donar al museu. I jo parlant amb el director per a poder fer un projecte, perquè al final vam aconseguir que el restaressin i ara està restaurat i, el que et deia, jo ara estic aquí aprenent a tocar l'instrument. I llavors jo ja estava per aquí, i clar quan va sortir això de les pioneres, la qual cosa jo penso que ja estava organitzat. Ja que aquestes institucions pensen la seva programació un any o dos enrere, i clar, això no s'organitza així. Hi havia aquesta temàtica tal i qual i volien posar el documental *Sisters with Transistors* i llavors em van preguntar si al voltant d'això, com ho volia plantejar i els agradava que hi hagués alguna cosa complementària que acompanyés el documental. En un principi, em van dir una mica de complementar-ho amb objectes de les artistes que ja sortien al documental, però jo els vaig proposar, ja que era el Museu de Música de Barcelona, doncs mirar els noms de la gent que estava i havia estat a la ciutat, perquè si no sempre mirem a les persones que estaven als Estats Units i, aquí també s'han fet moltes coses. Els va agradar la proposta, i vaig començar a fer recerca, algunes persones ja les coneixia, altres no i parlant amb gent, la qual m'explicava el que feia, van començar a sortir noms. Després, vaig veure que hi havia noms que coincidien en diverses persones i, a partir d'aquí vaig anar acotant, ja que sabia que tenia un espai reduït i vaig dir va, en faré quatre o cinc, més no. Vaig intentar fer una pinzellada de cada una, per a crear una imatge més global d'aquesta època dels anys setanta i vuitanta, una època en què es comença a sortir de la dictadura, abans de les Olimpíades també, perquè la ciutat va canviar molt a partir d'aquest moment; era un moment d'explosió, com totes elles deien, tot va esclatar. Estava tot allà comprimit per la dictadura i quan vam poder vam sortir totes i tots a fer tot el que no havíem pogut fer. És una època molt viva, amb molta il·lusió, amb moltes ganes, la qual cosa es veu reflectida aquí. Va anar una mica així la qüestió de l'exposició.

## **Per què creus que és tan rellevant i important la tasca de recuperació de feines com les que feien aquestes dones?**

Doncs precisament per just això que parlàvem fa una estoneta. La història i la historiografia, la forma en què s'escriu la història és la que crea la narrativa general, la que crea les opinions, les visions generals de la gent de com són les coses. I és clar, si la historiografia i la història s'escriuen sempre amb els mateixos noms i ens repetim un cop, i un altre, i un altre i un altre... També aquí a les feines acadèmiques tinc molts conflictes no? Perquè si sempre citem els mateixos, no estem renovant el discurs no? I això també és important tenir-ho en compte. També, per això em sembla important posar a la gent que està més en l'àmbit de *l'underground* perquè aquesta gent no està tan present als llibres, però estan presents en la música, llavors, per què no els estem fent cas? És una decisió a qui anomenes i a qui no, de fet, sempre és una decisió i, com a decisió és una cosa que s'ha de pensar. Si després de pensar-ho creus que no, que s'ha de citar perquè "aquest tio és la leche" perquè mira el que va fer, perfecte, res a dir. Però moltes vegades deixem de conèixer gent no perquè no sigui interessant el què han fet. Per això és important fer la recerca per a poder tenir el criteri per a després tu poder decidir, ja que és una responsabilitat escriure un text acadèmic, o és una responsabilitat fer una exposició perquè

estàs propiciant que la gent tingui una visió o una opinió sobre alguna cosa, tu ets el filtre, llavors, si tu ets el filtre com a mínim tu has de pensar per responsabilitat.

### **El punt més rellevant del documental *Sisters with Transistors*.**

Jo penso que cadascuna d'elles és imprescindible dins el seu àmbit. Penso que també és molt important la visibilització de gent com Wendy Carlos, que surt també dels esquemes de gènere i els esquemes binaris de gènere i també és important, va ser molt trencadora. A part d'això, bueno també Eliane Radigue, Pauline Oliveros, per mi també és un referent en molts àmbits no només com a creadora sinó també perquè va desenvolupar tota una filosofia de l'escolta que es pot extrapolar en molts altres àmbits que no és la música experimental. Després gent com Maryanne Amacher s'ha d'escoltar en viu, representacions del que ella va fer, va ser pionera en moltes coses, però és que ella és pràcticament la inventora d'un tipus de fenomen acústic que avui en dia s'utilitza en la medicina pels nadons, per a saber si senten bé o no, utilitzen les coses que ella va fer. Això és brutal. És a dir, és molt rellevant i, pel tema de l'otoacústica. Totes elles són molt molt rellevants i és per això que dius, com pot ser que algú que acaba la carrera de música no li sonin aquests noms? No pot ser, aquí fallen coses, falla alguna cosa. No és només pel fet que sigui experimentació, sinó que penso que té molt a veure en el fet que sempre utilitzem els mateixos llibres i els mateixos noms. No dic que no siguin interessants, també ho són, però bueno s'ha de fer aquest pensament, mirar-s'ho una mica.

## 9.2 Transcripció de l'entrevista a Anna Bofill. Dimecres, 3 de maig del 2023 per a videotrucada.

### **En quin moment et comences a interessar per la música electrònica?**

Si no ho recordo malament, als anys seixanta, jo havia tingut l'oportunitat de visitar la ciutat de París perquè a Catalunya l'ambient era molt trist, molt tancat, ja que el franquisme i la dictadura feien difícil l'accés de les noves corrents d'art contemporani. Estava tot molt prohibit, tot el que venia d'Europa, llavors els intel·lectuals havíem d'anar a buscar la informació de les últimes tendències de l'art a llibreries que tenien rebotiga, darrere de portes tancades com si fossin magatzems. No podíem sortir a l'estranger perquè no podíem tenir passaport, però quan vaig poder marxar d'estudiant a fora d'Espanya, el meu primer viatge va ser a Itàlia perquè la meva mare era italiana i anàvem a veure la família, o bé a París. El primer viatge que vaig fer pel meu compte, sense la meva família va ser a París. I allà, a finals de la dècada dels seixanta, vaig tenir la sort de poder assistir a concerts de música electrònica, electroacústica al Trocadero, al *Musée de l'Homme*. Es feia a les mateixes sales d'exposició, era molt bonic perquè a la sala d'exposició de pintura contemporània hi havia organitzat un concert de música electrònica i, llavors allà la gent s'asseia per terra, era molt informal i molt interessant. Allà és on vaig començar a interessar-me pels sons nous, aquests sons nous de la música. Després, ja aquí a Barcelona la cosa va esclatar just quan es va acabar la dictadura l'any setanta-cinc quan va morir Franco, el meu amic, compositor, mestre i assessor amb matèria musical Josep Maria Mestres Quadreny obre un laboratori que es diu Phonos, el qual encara existeix i està vinculat a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Era un petit laboratori incipient al xalet al barri de Sarrià de Barcelona i ens-ho diu a uns quants que fem música progressiva, música del moment, experimental i anem a provar els primers aparells. Era un món analògic, encara no existia la computadora, només existien aquells ordinadors gegants, només n'hi havia un en tot Barcelona que estava a la Facultat d'Enginyeria. En aquell laboratori del carrer Margarita Sofia de Sarrià, vaig començar a fer les meves primeres proves de la recerca de sons electroacústics i vaig fer la meva primera obra *Espai Sonor* que està exposada ara al Museu de la Música de Barcelona a l'Exposició *Pioneres [D]ones i experimentació sonora*.

### **Com vas viure o com vius actualment el fet de produir amb relació a ser una dona compositora?**

Ser dona influeix en tots els àmbits de la vida perquè al món, encara que el tema de les dones i la nostra visibilitat ha canviat molt, hi ha moltíssima feina feta sobre aquest tema de les dones i les dones en la història, però de totes maneres tota l'estructura social encara està muntada sobre la mirada dels homes, en tant que el sexe influeix en la mirada. No és que tot tingui un vessant sexual, ja que ara sembla que tot giri entorn aquest vessant. Però independentment d'això jo sempre he pensat i, a més, està documentat que en l'art hi influeix tot, el país on has nascut, els entorns que has tingut de petita, els llibres, els i les mestres o professors, la teva manera de comportar-te, com les altres persones et miren. Si fas una mica de psicologia, diuen que cada persona es construeix la seva personalitat en funció de com la veuen o miren els altres. Així doncs, sí, influeix molt i, a mi segur. No he analitzat mai si m'ha influït el fet de ser dona, però segur que sí. Igual que m'ha influït el fet

de néixer en una família burgesa, el fet de tenir dos germans, dels quals el més gran es va morir, a més, era amb el que tenia més afinitat i l'home que he estimat més de la meua vida. Encara avui en dia m'influeix, penso molt amb el meu germà que s'ha mort, és un personatge que m'acompanya sempre. El caràcter del meu pare, el de la meua mare, com em veien els meus pares, la relació amb la meua mare i tot, al final tot influeix, com també la manera de ser dona al món, amb relació a tu, als altres, en com ets i l'art que produeixes. De la mateixa manera que a l'home li influeix el fet de ser home. Tota la manera de ser i l'entorn influeix en les obres, el que passa que, la música al ser tan abstracta, el que es fa difícil és analitzar-ho. Encara que no, perquè per exemple quan diuen que músics del romanticisme o del barroc hi ha temes de les obres d'aquests músics que eren cançons que escoltaven quan eren petits o música que els entrava per la finestra. La influència de l'entorn se sap que ha afectat en tots els compositors, ja no diem amb Béla Bartok i aquesta gent que han utilitzat a propòsit temes populars per les seves obres, han inclòs temes populars de *folklore* del seu país, l'han integrat en les seves obres aportant-hi el seu caràcter "bartokiano". Per tant, segur que el fet de ser dona influeix, i, segur que les meves obres en van plenes d'influències i, sobretot influències voluntàries, és a dir, jo he volgut retre homenatge. Jo tinc obres que faig clarament un homenatge a Fanny Mendelssohn, a la Barbara Strozzi i a Francesca Caccini per a posar alguns exemples.

### **Creus que has tingut dificultats pel fet de ser dona? Quines?**

El rebuig de la família per ser creadora, la meua mare em deia que jo no tenia pasta per crear perquè jo no tenia imaginació que, jo era molt bona en altres coses, però que no era bona per a compondre. No em va entendre, no va comprendre que jo tenia més pasta de la que ella es podia imaginar. I, això també pel fet de ser dona, perquè el meu germà per a ella era qui havia de triomfar i el va estimular tota la vida, en canvi, jo no. Jo em quedava sempre a l'ombra del meu germà. He nascut lluitadora, molt lluitadora, jo enfocava el que volia i vaig anar-hi a per totes per a aconseguir fer música. I ara quan miro enrere i veig que ja he fet unes cent quaranta obres, penso, és increïble, ho he fet contra tot pronòstic, contra la família i la societat, excepte el meu mestre Quadreny que em va dir "vinga noia, tu ho pots fer i jo t'ajudaré, et donaré quatre pautes de com s'escriu la música". Em va ajudar a fer la meua primera obra *Esclat*, a partir d'aquí teníem una conversa, parlàvem i ell m'ensenyava les seves obres i jo li ensenyava les meves, ell creia amb mi, igual que jo creia amb ell. Ha sigut un home el que m'ha ajudat a ser jo, veus com a vegades el sexe no té res a veure amb l'actitud.

A mi em va passar això, en comptes de tenir un pare com moltes altres dones, les quals han tingut un pare que les ha estimat i els han dit: "nena tu ho vals". Moltes de les artistes, de qualsevol camp, el pare les ha estimat, els ha dit tu vals per això perquè jo ho veig, et donaré suport, t'ajudaré, et pagaré la carrera i el que faci falta. No ho van fer només amb els homes fills, també ho van fer amb les dones filles i, amb mi no ho van fer.

**Creus que sense l'aparició d'aquestes noves tecnologies les dones podrien haver experimentat una situació semblant? És a dir, aquestes màquines són un sinònim de llibertat de creació, un espai sense la influència directa dels homes. Sense aquestes màquines creus que les dones haurien pogut produir igualment?**

Jo crec que sí, perquè si una dona, com jo en aquest cas, té una força interior que l'empeny a crear i a produir les seves obres perquè ho necessita i ho té a dins del cap. Aquestes dones són dones molt potents, plenes d'energia i de creativitat. Jo crec que ho haguessin fet en un altre camp, fos amb un piano o amb tota l'orquestra. Sí que haguessin creat, no només pel fet d'haver esclatat aquest món de l'electrònica i la informàtica musical. Em fa l'efecte que el fet d'estar tu sola dins el teu món davant dels teus instruments i sense la necessitat de tenir intèrprets ni, directors, ni que et muntin un concert, perquè tu t'ho fas i t'ho desfàs, sí que et dona facilitats. No has de demanar que et muntin l'obra, no has de batallar per introduir-te dins el món dels concerts i la difusió de la música i el públic, perquè tu ja t'ho fas. Pot quedar en un calaix o no, perquè la difusió d'això també és difícil. Tot això necessita organitzador de concerts, espais vius per a poder fer aquests concerts. Jo crec que aquestes dones han tingut molta sort d'haver nascut als Estats Units perquè allà els mitjans de comunicació han sigut sempre molt desenvolupats, han donat diners pel món de l'experimentació. Han trobat diners, han trobat mecenes, hi ha una llei del mecenatge que funciona bàrbarament, hi ha aquestes beques que donen les fundacions, etc. Hi ha aquestes facilitats que a Europa hi ha algun país que ho té, sobretot els països nòrdics, però a Espanya res, ni mecenes, ni beques, ni res de res, és molt difícil produir una música experimental.

Aquestes dones han tingut una doble llibertat; una llibertat pel medi en què es mouen, ja que no necessiten a ningú més, només els diners per a comprar la màquina, o anar a un laboratori i pagar el lloguer, el qual no era massa alt. També, han tingut mecenes i una societat capaç de consumir -per dir-ho en termes capitalistes- aquesta producció. Sempre hi ha hagut un petit nucli de gent que li interessa la cosa experimental i ho han protegit, mantingut i finançat, amb diners privat. Això aquí no existeix, és una situació social molt favorable. Per això en van sortir tantes no? Laurie Anderson n'és un exemple. Al Canadà i als Estats Units la situació social a escala de civilització i la potència econòmica del país són molt importants. A part, als medis intel·lectuals, tant els companys que creen com la gent que consumeix això, que són gent del món empresarial o de la banca, són gent que els interessin aquestes coses i ho consumeixen. Són molt més oberts, aquesta idea de ser home o dona, ha contat, però menys, jo crec que molt menys, en comparació amb Espanya, ja que són molt més oberts, sobretot al Canadà.

Jo aquí encara estic esperant un mecenes o una mecenes que vulgui organitzar concerts de música contemporània. Això ho vam fer amb el mestre Quadreny a finals dels anys setanta i vuitanta, jo anava a picar als timbres de les cases de les famílies de la burgesia catalana per a demanar diners per a organitzar un concert de música contemporània. I, em donaven aquests diners, amb aquests diners pagàvem el director que venia de París i els músics, ho fèiem nosaltres en privat. És l'època més brillant de la cultura catalana en música progressiva. És l'època més brillant, en què, nosaltres, els més joves vam poder produir i ens tocaven les obres. No en vaig fer moltes perquè havia de treballar molt amb l'arquitectura, però totes les que vaig fer es van estrenar. En canvi, actualment, no. Hi ha molt pocs espais i festivals. A més, són sempre els mateixos, són els amics dels amics. Jo no estreno mai res a Barcelona, només quan ho organitzem nosaltres des de *l'Associació Catalana de Compositors*.

**En quin moment et vas plantejar escriure *Los sonidos del silencio*? Creus que ha tingut la rebuda que esperaves per part del públic? Et va ser complicat poder fer la**



## **recerca i la recopilació de la informació? Hi apareixen molts noms de dones, com vas dur a terme aquesta recerca? Per on vas començar?**

Va ser un encàrrec, ja ho dic al llibre que l'any 1990 hi ha una exposició fantàstica i sensacional, la qual fou una fita històrica del moviment feminista català. Es va organitzar la gran fira del llibre feminista a Barcelona, a les Drassanes. Es van obrir totes les Drassanes, va ser una cosa espectacular per la quantitat d'estands amb editorials de tot el món que podia abastar la gent que ho organitzava. Van venir d'Alemanya, de molts països d'Europa i, bé, d'Espanya de totes les províncies. Era una fira amb conferències, jornades, festes, ens-ho vam passar d'allò més bé.

Feia poc que jo m'havia creat el meu propi despatx i estava en una època en què tenia molts projectes, tenia molta feina, treballava moltíssim i, en aquell moment, no escrivia gaire música; vaig estar uns vuit anys sense escriure pràcticament ni una nota perquè havia de viure i, per tant, havia de fer molts projectes. Una companya meva que és professora, sortint de les classes baixa a la fira i em diu: "Anna has de baixar ara mateix perquè hi ha un estand de música". I jo dic què? Diu sí, hi ha un estand de música de dones. Jo aquí només coneixia la Mercè Capdevila i la Leonora Milà, no coneixia cap dona del passat. Agafo el cotxe i baixo pitant i era un estand petitíssim que tenia l'Angie, després ens vam fer molt amigues, tenia aquest estand alemany que venia de Protamburg, un poble de prop d'Hamburg. En aquest estand presentava partitures, discos i llibres, llibres sobre compositores. Era tota una presentació de música de dones, ostres, hi va haver una explosió al meu interior, quin món se m'obre mare de Déu. Hi havia un diccionari de noms de compositores, del qual la meva amiga ja me n'havia parlat, em va dir: "hi ha un diccionari de compositores de la A-Z i surt el teu nom". Em vaig quedar parada. Es veu que aquesta noia havia trucat a totes les associacions de compositors de tot el món perquè passessin tots els noms de les dones que hi havia inscrites. I jo estava a l'*Associació Catalana de Compositors*. Ella havia fet aquest llibre a finals dels anys vuitanta, era bastant nou. A través d'aquest diccionari, descobreixo un munt de noms de compositores, és clar que era en alemany, però molts noms d'autores. A partir d'aquest moment, començo una recerca, amb la meva companya, cada vegada que viatjàvem -jo havia de viatjar bastant perquè presentava projectes a diferents ciutats- llavors cada vegada que viatjàvem, anàvem a una casa de discos i miràvem per ordre alfabètic A-Z. Llavors descobreixo a totes les que ja tenien CD, però n'hi havia poques. En aquella època, a principis del noranta, hi havia poques dones publicades en CD. També, em vaig començar a comprar llibres, sobretot en anglès, algun en francès i algun en italià. A partir d'aquí, em va fer una col·lecció de coneixement cada vegada més profund i més extens de compositores d'èpoques diverses, a la meva discoteca de casa dec tenir com uns cent cinquanta discos de dones. És impressionant perquè, per exemple, jo de la Fanny Mendelssohn pensava que tenia força cosa, però ara que estic subscripta a Spotify em van sortir tota una sèrie de peces per a piano que jo no tenia, ni les havia escoltat mai, no sabia ni que existia. Cada dia, entre YouTube i Spotify veig més obres d'aquestes compositores molt conegudes i, cada vegada veig més noms de compositores. Van sortint com els xampinyons, noms i obres. És una història de la música paral·lela que jo en aquell moment tenia, quan una editora, Àngels Viladot, em diu: "mira estic fent "dones i" dins les diverses disciplines: literatura, filosofia... I, bé, amb la música he pensat amb tu, m'agradaria que ho fessis tu", i a mi em venia al pèl perquè tenia una quantitat de material enorme, ho puc fer perfectament i, allà on jo no pugui arribar, hi arribarà Google. Llavors mirava per Google les noves que havien sortit i que jo no

tenia encara identificades. Entre el que jo tenia i Google vaig poder fer el llibre, fent una tria és clar, és la meva història segons els meus criteris a qui li vull dedicar més pàgines i a qui no, jo no soc musicòloga.

Sí que ha tingut la rebuda que esperava perquè s'ha venut tot i hi ha l'edició de la UOC, la qual es ven cada any. Per tant, sí que s'està venent.

## 10. BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMÀRIA:

Bofill, A. (2015). *Los Sonidos del silencio : aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*. Aresta.

Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música : introducción crítica*. Narcea.

### BIBLIOGRAFIA SECUNDÀRIA:

Bofill, A. (1975). *Contribución al estudio de la generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas*. Universitat Politècnica de Catalunya.

Martínez, S (2021). *Pròleg. Músicas encontradas. Feminismo, música y queeridad*. Universitat Autònoma de Barcelona.

## 11. WEBGRAFIA

Associació Catalana de Compositors. (s.d).

<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?nldioma=es&idComp=18>

[Última consulta 11/04/2023]

Campos, S i Josemi, A. (2011). XX Aniversario de *Feminine Endings* (1991-2011): Presentación del dossier. Revista Transcultural de música.

<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/347/xx-aniversario-de-i-feminine-endings-i-1991-2011-br-presentacion-del-dossier>

[Última consulta 18/05/2023]

Erkizia, X (2020). *FERREYRA, un film concrète*. curtmetratge. [Vídeo]. Audio-Lab.

[Última consulta 10/11/2022]

Estudi Alea(s.d).

[https://archivo.march.es/agents/corporate\\_entities/340](https://archivo.march.es/agents/corporate_entities/340)

[Última consulta 02/03/2023]

Laboratori Phonos (s.d)

<https://www.upf.edu/web/phonos/presentacio/historia>

[Última consulta 02/03/2023]

McClary, S (2011). *Feminine Endings at Twenty*. Revista Transcultural de música.

<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/348/i-feminine-endings-i-at-twenty>

[Última consulta 18/05/2023]

Museu de la Música (2023). *Mostra PIONERES [D]ones i experimentació*.

<https://ajuntament.barcelona.cat/museumusica/ca/exposicions/pioneres-dones-i-experimentacio-sonora>

[Última consulta 03/05/2023]

Palomar, A (17 de maig de 2022). *Un breve recorrido por la historia del feminismo*. National Geographic.

[https://historia.nationalgeographic.com.es/a/breve-recorrido-por-historia-feminismo\\_17778](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/breve-recorrido-por-historia-feminismo_17778)

[Última consulta 09/12/2022]

Rovner, L. (2020). *Sisters With Transistors*. [vídeo]. Filmin.

<https://www.filmin.es/pelicula/sisters-with-transistors>

[Última consulta 16/04/2023]