



materiales didácticos de aula
secundaria



Nadia Boulanger

Clara Schumann

Isabel II

Hildegard von Bingen

Madonna

M^{ra} Cristina

*Música y
Músicas*

Música y
Músicas

TÍTULO

Música y Músicas

AUTORÍA

Gemma Salas Villar

COLECCIÓN

Materiales Didácticos de Aula

SERIE

Enseñanzas de Régimen Especial

EDITA

Consejería de Educación y Ciencia. Centro de Profesorado y Recursos de Gijón

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Gráficos

ISBN

978-84-692-3896-7

DEPÓSITO LEGAL

AS-5806-2009

DERECHO DE CITA Y RESEÑA:

2009 Consejería de Educación y Ciencia. Centro del Profesorado y de Recursos de Gijón.

La reproducción de fragmentos de las obras escritas que se emplean en los diferentes documentos de esta publicación se acogen a lo establecido en el artículo 32 (citas y reseñas) del Real Decreto Legislativo 1/1.996, de 12 de abril, modificado por la Ley 23/2006, de 7 de julio, "Cita e ilustración de la enseñanza", puesto que "se trata de obras de naturaleza escrita, sonora o audiovisual que han sido extraídas de documentos ya divulgados por vía comercial o por internet, se hace a título de cita, análisis o comentario crítico, y se utilizan solamente con fines docentes".

Esta publicación tiene fines exclusivamente educativos, se realiza sin ánimo de lucro, y se distribuye gratuitamente a todos los centros educativos del Principado de Asturias.

Queda prohibida la venta de este material a terceros, así como la reproducción total o parcial de sus contenidos sin autorización expresa de los autores y del Copyright.

Todos los derechos reservados.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN A LA COEDUCACIÓN MUSICAL	5
2. REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA DE LA MUSICOLOGÍA FEMINISTA	8
I. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA MUJER EN LA MÚSICA.	13
1. El Allegro de Sonata clásico desde la musicología de género.	17
2. Crítica al Canon de la música clásica.	21
2.1. Diferencias entre Orfeo y Eurídice en el <i>Orfeo</i> de Claudio Monteverdi (1567-1643)	21
II. LA MUJER EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL: HILDEGARD VON BINGEN (1098-1179)	29
1. Las dificultades sufridas por las compositoras	31
2. ¿Existe una manera de componer femenino?	33
3. Hildegard von Bingen: la Sibila del Rhin.	33
3.1. La fama de “Santa” Hildegard.	35
3.2. La música de Hildegard.	36
3.3. El drama litúrgico <i>Ordo Virtutum</i>	37
III. LA MUJER EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL: CLARA SCHUMANN (1819-1896)	39
1. Evolución y aceptación de las intérpretes clásicas	41
2. Centros de actividad musical y agrupaciones musicales	44
2.1. El <i>concerto della donne</i> de la corte de Ferrara: “Io mi son giovinetta” de Claudio Monteverdi (1567-1643)	45
3. Clara Schumann y la improvisación pianística	49
3.1. La improvisación como fuente de creatividad	50
3.2. Su técnica improvisatoria a través de sus <i>Preludios</i> (1895)	52
IV. LAS MECENAS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA: M^a CRISTINA E ISABEL II	55
1. La feminización de algunos géneros musicales	57
2. La Reina M ^a Bárbara de Braganza (1711-1758) y Domenico Scarlatti (1685-1757)	57
3. El piano romántico durante la Regencia de M ^a Cristina (1833 –1840) y el Reinado de Isabel II (1843-1868)	60
4. Pedro Pérez de Albéniz (1795-1855)	64
V. LA PRESENCIA FEMENINA EN LA ENSEÑANZA MUSICAL: NADIA BOULANGER	67
1. Evolución de la enseñanza e integración profesional de la mujer.	68
2. La influencia de Nadia Boulanger en el siglo XX.	68
VI. LA PRESENCIA FEMENINA EN LAS MÚSICAS POPULARES URBANAS: MADONNA	75
1. Las músicas populares urbanas y el género	77
2. Dificultades de la mujer en este medio	87
VII. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS EN INTERNET	101
CUADERNO DE ACTIVIDADES	109

1 Introducción a la coeducación musical

En los últimos veinte años gracias al impulso derivado de la labor realizada por organismos internacionales, asociaciones feministas, planes de igualdad desarrollados por el Instituto de la Mujer y Comunidades Autónomas se ha avanzado significativamente en las medidas políticas y legislativas en pro de una igualdad en todos los ámbitos, especialmente en la educación. También se ha avanzado notablemente desde la investigación musical en el objetivo de reconocer y restaurar la presencia de la mujer en la historia.

Más recientemente destaca el compromiso con la enseñanza coeducativa que ha establecido la LOE, reforzando su atención desde la exposición de motivos, principios y fines de la educación y comprometiéndose, además, con la inclusión de nuevos contenidos curriculares implicando a todo el profesorado de todos los niveles: infantil (art. 13.e), primaria (arts. 17 y 18.3), educación secundaria (arts. 23, 24.3, 25.4), bachillerato (art.33.c), formación profesional (art. 40.c) y educación de personas adultas (art. 66g). Por ello, fomentar la igualdad efectiva de derechos y oportunidades entre hombres y mujeres, así como valorar críticamente las desigualdades para superar los com-

portamientos sexistas se convierte en un objetivo común a todos los niveles educativos. Además la LOE asume íntegramente el contenido de lo expresado en la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección integral contra la Violencia de Género (LOE, Preámbulo, 2006: 17162).

Sin embargo aunque se han equiparado las políticas públicas de las administraciones españolas en el ámbito de la igualdad de oportunidades a lo que sucede en un contexto europeo no sucede así en la realidad de las aulas, esta labor no ha trascendido en la misma medida a la enseñanza musical. Aún subsiste el currículo oculto, y ni los docentes ni los alumnos participan actualmente en una enseñanza coeducativa. Todavía estamos en un nivel inicial en el que toda la comunidad educativa debe comprometerse para cumplir la normativa legal sobre igualdad y enseñanza coeducativa (Carmen Suárez, 2006: 22-24). Es necesario que se actualicen los currículos y programaciones para que los resultados obtenidos desde la investigación se difundan en el aula.

Como podemos observar la legislación recoge el propósito de llevar a cabo una enseñanza

coeducativa, pero ¿por qué no se han desarrollado los objetivos de estos currículos?. Una de las razones principales es la falta de formación en cuestiones de género del profesorado en todos los grados de enseñanza primaria, secundaria y superior. Y en lo que respecta a la Música, la situación se amplía a todos los grados del conservatorio, la educación musical en magisterio y en la musicología universitaria. Sólo algunos centros están introduciendo el tema de forma sesgada y transversal, siempre relacionando la mujer y la sociología, sin llevar a cabo una renovación integral de las enseñanzas que siguen manteniendo la enseñanza patriarcal tradicional. Posiblemente sólo la Etnomusicología ha sido pionera y desde principios de siglo XX se ha ocupado de estos temas por su enfoque antropológico del estudio de la Música.

M^a Teresa Díaz Mohedo constata en su investigación de campo realizada el curso 2003/2004 en la facultad de Ciencias de la Educación de Granada la falta de formación en cuestiones de género (Teresa Díaz, 2005). Tanto las entrevistas realizadas como los grupos de discusión revelaban esta carencia. Además en el plan de estudios sólo ha encontrado

referencias a cuestiones de género en dos asignaturas: “Sociología de la Educación” y “Expresión Plástica tridimensional y su didáctica” que abordan el tema desde la perspectiva sociológica y dentro de los temas transversales sin pretender una enseñanza coeducativa.

También podemos corroborar que esta situación es una realidad a través de las publicaciones didácticas de secundaria. Tras revisar las publicaciones de música destinadas actualmente al cuarto curso de Educación Secundaria Obligatoria de ocho editoriales: Anaya, Akal, Mc Graw Hill, Casals, SM, Everest, Teide y Santillana, podemos constatar que estamos en ese nivel inicial ya que se mantiene el currículo oculto y no se aborda la presencia de la mujer en la música. Sólo hemos encontrado una breve referencia en la editorial SM, donde en la presentación de su proyecto educativo se afirma que los contenidos transversales “atravesaban todo el currículo de manera permanente. Así pues, los ejes transversales se trabajan desde la reflexión y relacionados con los contenidos actitudinales. Los temas transversales aparecen casi siempre subyacentes en nuestro texto”, y dentro de estos temas figura en cuarto lugar “la educación para la igualdad de oportunidades entre los sexos” (Díaz Lara, 1999: 12). Efectivamente podemos comprobar que este objetivo se pone en práctica en la sección Protagonista de la unidad 8: *El espectáculo musical en España*, centrado en el Cuplé y presentan la biografía de Raquel Meller. Precisamente esta editorial dedica el tema sexto del segundo curso a las Mujeres en la Música (Álamo, Lamerto,

1997: 56–65). También aparecen referencias a la mujer en el libro de la editorial Santillana realizado por Emilio Fernández (1999), que además viene con un CD que incluye el segundo movimiento del “Concierto para piano y orquesta en la menor” de Clara Schumann.

Realmente son muy escasas las referencias, todavía no se ha superado la etapa de reconocimiento. Como docentes somos responsables de la construcción de identidades y de la socialización del alumnado por lo que debemos contribuir a que la situación vaya cambiando y la enseñanza coeducativa se convierta en una realidad. Esta es una labor a realizar por todos, asumiendo las diferencias, siendo tolerantes, respetando y desarrollando una formación integral como personas con iguales derechos. Para ello es necesario reconocer e integrar a la mujer en todas las facetas en que ha participado en la Música y al mismo tiempo modificar las pautas tradicionales. Este tipo de enseñanza apoyará el pluralismo, la igualdad y la libertad, valores que definen nuestra sociedad que demanda una formación coeducativa acorde a los valores democráticos y que la legislación educativa defiende. Deberíamos ofrecer una visión más crítica y enriquecedora de la música que se aparte de la visión patriarcal, única existente hasta ahora.

Posiblemente la educación contribuiría a renovar todas las actividades musicales, integrando plenamente a las mujeres. Una de las principales dificultades a las que nos enfrentamos es la falta de recursos bibliográficos didácticos en español por ser

un tema novedoso. Además los textos existentes envían mensajes erróneos y perpetúan la apariencia equívoca de que la esfera musical profesional está fuera del alcance de las mujeres. Sin embargo, en el ámbito anglosajón desde finales del siglo XX han surgido proyectos curriculares que pueden servirnos de referencia, como los proyectos de Lamb (1991), Wilkins y Askew (1993). El *Women in Music* (WIM) Archive and Resource Centre de Londres, Brisco (1987), Zaimont y cols. (1991) o el Centro de recursos en Inglaterra: *Women's Revolutions Perminute* (WRPM) de Birmingham, recogidos por Lucy Green (1997).

Aunque la Música no estaba incluida en el plan inicial, los educadores musicales comenzaron a interesarse por el género desde la década de los 70 en Estados Unidos e Inglaterra; y a partir de los 80 se generalizaron los estudios de género en todas las universidades con estudios de musicología. Este interés se refleja en el gran número de comunicaciones, desde la perspectiva feminista, presentadas en los últimos congresos de la American Musicological Society (AMS), así como en congresos especializados en género y educación musical (*Women in Music* y Bristol Univ. III 1992) y Música, género y pedagogía (Univ. Gotemburgo abril 1996). A partir de entonces se generalizaron las investigaciones sobre música, género y educación en revistas como *Music Educators' Journal*, *Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, *British Journal of Music Education* o *Philosophy of Music Education Review*. También se han establecido redes activas dedicadas a este tema a nivel mundial, como Gender Research in Music

Education (GRIME), el Subcomité de Educación de Women in Music (WIM) o la International Alliance for Women in Music (IAWM) que pueden servirnos de referencia para desarrollar nuestro trabajo.

A modo de ejemplo, véanse las siguientes páginas de internet con programaciones de cursos universitarios sobre música y género:

Sólo falta que las investigaciones desarrolladas por la musicología feminista y de género se difundan en la educación musical de todos los niveles educativos españoles.

Programaciones de cursos universitarios: música y género

Archive of Syllabi in Women's Studies on music

Máster Oficial en Estudios de Mujeres, Género y Ciudadanía (Universitat de Barcelona)

Mujeres en la música

Syllabi: Women's Studies In Music

Women's Studies: Music

Syllabi Pages

UCLA Music Library: Archive Of Syllabi In Women's Studies In Music

Subject listing of women and gender resources

Women's Studies Resources

2 Revisión historiográfica de la musicología feminista

La musicología feminista es joven y se sitúa en el centro del postmodernismo lo que le permite salvar el aislamiento al que siempre tendió por lo codificado de la escritura musical. Comparte con la nueva musicología la crítica al positivismo desarrollando un nuevo concepto de obra generado a partir de una deconstrucción generalizada del patriarcalismo, el eurocentrismo y el aburguesamiento reflejado por la historiografía tradicional de la “música culta”. Así se opone al canon de música culta establecido a través de la crítica a la idea de música absoluta y autónoma, la búsqueda de las bases ideológicas y significados que subyacen en las culturas musicales o la deconstrucción de lo binario: público/privado (o masculino/femenino), académico/popular o rural/urbano que ha ocultado la realidad plural de la sociedad europea simplificándola desde el enfoque androcentrista.

A lo largo de su breve historia se ha propuesto tres objetivos: restaurar la posición de la mujer en la música a través de lo que se ha denominado “Historia compensatoria”, investigar si existe un lenguaje musical femenino distinto al masculino y por último, desde un enfoque plural ha indagado en las construcciones plurales de género impresas

en la música dando lugar a los “estudios de género” o musicología de género (Casado, 1998: 181).

La crítica feminista y de género descubre nuevas perspectivas para problemas antiguos, plantea nuevos problemas y enfoques sobre axiomas establecidos por la musicología tradicional que pretenden desvelar la verdadera realidad de los hechos, sin tabúes. Así reconoce la presencia femenina en la historia de la música en todas sus facetas como compositoras, intérpretes, mecenas o educadoras y descubre las representaciones de género en toda la música renovando los estudios clásicos con una nueva perspectiva.

En la actualidad, se propone un pluralismo que al tiempo de estar muy cohesionado apoya la interdisciplinariedad total que permite conocer cómo cada persona construye y reconstruye su identidad en cada cultura. Y quizás la música se ha convertido en uno de los mejores vehículos para conocer la identidad del individuo o la idiosincrasia de un pueblo, como defiende Nicholas Cook (Cook, 2005: 163-164). En este objetivo la historiografía de género se revela como un medio muy eficaz, independientemente de que el investigador no pertenezca únicamente

a esta corriente historiográfica ya que reflejan la ideología sobre la que se construyen los significados musicales.

Desde la Etnomusicología se iniciaron los primeros estudios sobre el papel de las mujeres en la creación, interpretación y recepción musical en cada cultura. Posteriormente esta labor fue retomada desde la musicología y dirigida a la música occidental con el mero fin de recabar información sobre el tema sin replantearse su metodología y categorías historiográficas, a excepción de algún estudio, como el pionero de Sophie Drinker: *Music and Women* (1948), que ya se apartaba del positivismo al centrar el estudio en los procesos musicales y no en las obras, para lograr descubrir las convenciones sociales y culturales que ocultaban a la mujer (Casado, 1998: 182).

Esta primera fase se desarrolló a partir de mediados de los 70 desde el mundo anglosajón y tuvo como principal objetivo descubrir una tradición musical femenina para legitimar y fomentar el trabajo de las mujeres músicas del presente y del futuro. Por ello, en algunas fuentes teóricas la identifican como la etapa de la “Historia compensatoria”. Uno de los precedentes de

esta corriente fue el diccionario publicado por Otto Ebel en 1902: *Women Composers: A Bibliographical Handbook of Woman's Work in Music* con más de 750 entradas. Pero debemos esperar a la década de los 70, cuando en 1975, Año Internacional de la Mujer, se funda la “Liga internacional de las mujeres compositoras” y se inicia la investigación sistemática sobre la actividad musical de la mujer en todos los ámbitos a partir de las obras de Jane Bowers y Judith Tick (1987), Catherine Climent (1979) o Carol Neuls-Bates (1982). Estos estudios trataban sobre distintos aspectos de la música y las mujeres en forma de revisiones históricas o misceláneas que recorrían toda la historia con una misión recuperadora. Se trataba de monografías especializadas en repertorios concretos como la ópera, antología de textos o estudios enciclopédicos como la *Enciclopedia Internacional de Mujeres Compositoras* (1981) de Cohen, la *Historical Anthology of Music by Women* (1987) de James R. Briscoe dedicada a todas las músicas o el *New Grove Dictionary of Women Composers* (1994) de Julie Anne Sadie y Rhian Samuel editado en 1994.

Estos estudios supusieron un primer acercamiento al tema cubriendo un vacío injustificable y abriendo el camino a nuevas investigaciones más profundas y renovadoras que ya se propusieron profundizar sobre lo que diferenciaba lo femenino de lo masculino. A lo largo de los años 90 se enfrentaron a la reconstrucción del discurso musical tradicional para descubrir, desde un enfoque aperturista y no negativo, la presencia de la mujer en la música occidental. El ocultamiento

de la mujer siempre fue parejo a su papel negativo y excepcional frente a lo natural “masculino”. Las mujeres siempre estuvieron fuera de la vida pública, alejadas de cualquier poder musical. Estos estudios pretendían aclarar las causas que las alejaban de la música culta y cómo algunas se las arreglaban para imponer su actividad musical. Investigar sobre la mujer suponía deconstruir una sociedad patriarcalista que las situaba en el ámbito privado del hogar.

Esta renovación en las investigaciones sobre música y género fue iniciada por Susan McClary, Marcia Citron, Ellen Koskoff, Ruth A. Solie, Marcia Herndon, Susanne Ziegler, Carolina Robertson y ampliada desde el postfeminismo con lo que se ha denominado “estudios de género o musicología de género” término más pluralista, acorde con los fines perseguidos y que integra también a la musicología gay y lesbiana, corriente más radical que la musicología estrictamente feminista. Esta surge dentro del contexto de los movimientos homosexuales en Norteamérica, con progresiva presencia en el marco académico, siendo uno de sus referentes principales la obra editada por Philipp Brett: *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology* (1994) centrado en profundizar sobre la relación de la música con la identidad, la experiencia y el cuerpo:

“De maneras diversas estamos trabajando con roles y representaciones; trabajamos con la reconstrucción de la ciencia musical para revelar su ideología subyacente; con la producción y reinvestigación de una historia que podamos considerar pro-

pia: con la noción de la música como el lugar de la política de la identidad y de la formación de la identidad; con una noción de la ciencia como no simplemente musical, sino como una ciencia que se extiende más allá de los rígidos límites de la disciplina construidos a nuestro alrededor en los departamentos de música; con nuestra experiencia personal de la música y del cuerpo: en otras palabras, trabajamos con todas las cuestiones que la musicología ha venido ignorando constantemente al autocontrolarse firmemente en un esfuerzo por alcanzar una disciplina racional masculina” (Brett 1994: 374).

Sin embargo, en la actualidad estos objetivos son extensibles a toda la musicología de género, donde se integran todos los investigadores, independientemente de su condición sexual, prueba de ello es que en *Queering the pitch* colaboran Suzanne Cusick, Elizabeth Wood y Susan McClary. Para Cusick “la música (como el sexo) es, antes de nada, algo que *hacemos*, nosotros los seres humanos, como un medio de explicar, reproducir y reforzar nuestra relación con el mundo, o nuestras nociones imaginadas de qué posibles relaciones podrían existir, para ella la sexualidad y la música son inseparables ya que están implícitas en su subjetividad” (Citado por Cook, 2005: 149-150). Cook va más allá y en vez de relacionarla únicamente con la sexualidad para él “la música posee poderes únicos en cuanto agente de ideología”, concluye diciendo: “es parte intrínseca de la cultura, de la sociedad, de usted y de mí” (Cook 2005: 164).

Una de las aportaciones más revolucionarias de esta corriente ha sido el desarrollo del concepto de sexualidad en la música¹ elaborado culturalmente como una estrategia de poder². Este ha sido uno de los temas abordados extensamente por Susan McClary en *Feminine Endings; Music, Gender and Sexuality* (1991), quizás uno de los estudios de género en música con mayor repercusión que se ha convertido en “el libro feminista fundamental”, según Suzanne Cusick (2001) y en la referencia única para muchos musicólogos.

En su obra McClary investigó las construcciones musicales de los siglos XIX y XX desde la base de que la música era una recreación metafórica del acto sexual, identificando la tonalidad como el principal significado de la excitación sexual y centrando el estudio del género y la sexualidad en la narrativa musical (Piñero, 2001: 17). Al mismo tiempo renovó la metodología de género al investigar sobre los aspectos marcados por el género en la teoría musical tradicional, el estudio de la música como un discurso condicionado genéricamente y las estrategias discursivas de las mujeres músicas. A pesar de ser una obra clave, también ha recibido sus críticas desde distintos sectores que reflejan el talante dialéctico de la crítica feminista y de género que sigue imparable hasta nuestros días, abarcando todas las áreas de la música.

Una de las aportaciones básicas de la musicología de género ha sido contribuir a la renovación del concepto de la música desde la crítica al concepto de canon a partir del que se ha construido el concepto de música clásica occidental abordado por Marcia Citron en *Gender and the Musical Canon* (1991). Gracias a desbaratar y poner en evidencia sus axiomas principales se ha visibilizado la obra de las mujeres, oculta por no pertenecer al canon, entre otras muchas consecuencias.

Entre la abundante bibliografía existente destaca la aportación de Lucy Green: *Music, Gender, Education* (1997), traducida en 2001 al español en la que aborda de forma sistemática las distintas facetas desarrolladas por la mujer dentro de la música al tiempo que orienta sus investigaciones al campo de la educación. A partir de la realización de un trabajo de campo en centros de secundaria ingleses llega a conclusiones básicas para abordar una educación coeducativa.

Paralelamente a la evolución historiográfica se organizaron congresos sobre el tema como el Congreso Internacional de Mujeres en la Música iniciado en 1979, en el ámbito de los congresos de las sociedades de musicología de cada país se introdujeron estos temas abordados desde distintas áreas, se normalizó la enseñanza de seminarios, cursos de doctorado en las universidades, especialmente las americanas y se establecieron diversas redes de comunicación no

sólo en el ámbito académico sino también en el de la creación, interpretación, industria, difusión... para facilitar el intercambio de información y desarrollar una política de apoyo a la actividad de las mujeres músicas. En la actualidad es la *Internacional Alliance for Women in Music* (IAWM) la principal red global dedicada a la promoción e investigación sobre las aportaciones de las mujeres a la música desde todos los frentes: congresos, coniertos, conferencias, publicaciones, o concursos de competición, entre otras actividades.

Por lo que se refiere a España los estudios de género en música están en plena expansión desde finales del siglo XX y ya no son una novedad. Iniciados tardíamente en la década de los 80 por pioneras como Joaquina Labajo (1981), Eva Rieger (1986) o la compositora Marisa Manchado Torres, una de las primeras difusoras del tema junto a Amelia Die Goyanes y Pao Tanarro Escribano desde el programa en Radio Nacional “*Mujeres en la música*” realizado conjuntamente en 1983. También destaca la aportación de M^a Luisa Ozaita fundadora de la Asociación de Mujeres en la música desde donde organiza un festival de música y crea la orquesta de Cámara “*Mujeres en la Música*”, además de ser autora del apéndice “Las compositoras españolas” de la traducción de “Las mujeres en la Música” de Patricia Adkins Chiti. En este sentido existen distintos organismos que han impulsado la difusión de la presencia de la mujer

1. Desde los 90 se han abordado estos temas de Música y sexualidad en distintos congresos de la American Musicological Society.

2. Cita de Foucault recogida por Puleo, Alicia: *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid, Cátedra, Universidad

de Valencia, Instituto de la Mujer, 1992 y citado por Carmen Cecilia Piñero Gil en *Los estudios de género en la música, Cuadernos de Historia, 2, Universidad de Oviedo, 2001*.

en la música como los institutos y centros universitarios³.

Al igual que en el resto de Europa, desde la década de los noventa se produce un desarrollo continuado impulsado por musicólogos, que compaginan este tipo de estudios con otros campos de investigación como Antonio Gallego (1989), Matilde Olarte (1993 y 1996), Álvaro Zaldívar (1994), Ismael Fernández de la Cuesta (1996), María Sanhuesa (1998) o Rosario Álvarez (2001), entre otras. Entre las publicaciones de referencia se encuentran las monografías de Susana Narotzky (1995), Javier Suárez Pajares, Julio Arce y M^a Luz González Peña (1996), Josemi Lorenzo Arribas (1998), Dolores Alonso del Pozo (1999) o la miscelánea compilada por Marisa

Manchado en 1998 bajo el título *Mujer y Música*, donde se reunieron artículos sobre historiografía feminista, compositoras españolas e iberoamericanas, educación o estudios de género sobre repertorios concretos de Josemi Lorenzo, Joaquina Labajo Valdés, Teresa Cascudo, Alicia Valdés, Carmen Cecilia Pilero, Ana Vega Toscano, Alvaro Zaldívar, Joaquina Labajo o Pilar Ramos.

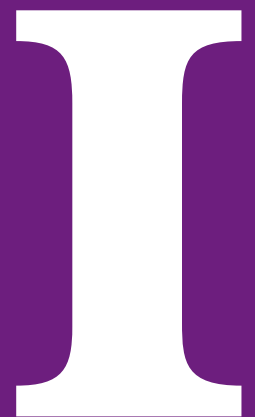
En el ámbito de la educación destacan los trabajos de Joaquina Labajo (1998), Irma Velasco (1999), Patricia Digón Regueiro (2000) o M^a Teresa Díaz Mohedo (2005); así como la traducción de una de las obras básicas sobre este tema *Música, género y educación* de Lucy Green (2001), que poco a poco va incrementando los pocos recursos

bibliográficos básicos de la bibliografía internacional.

Ya en nuestro siglo, uno de los estudios clave es la monografía de Pilar Ramos, *Feminismo y música* (2003), una introducción crítica a la musicología de género que aborda de manera integral el tema al tiempo que sirve de introducción crítica y didáctica a la nueva musicología (Cascudo, 2004: 1256-1261). Finalmente destaca la contribución a la historia de la música española coordinada por Antonio Álvarez Cañibano desde el Centro de Documentación Musical del INAEM con la publicación de la monografía *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad media hasta la actualidad* (2008).

3. Pertenecientes a las Universidades de Alicante, Autónoma de Madrid, Granada, Zaragoza, Barcelona o Salamanca, donde destacan las

investigaciones realizadas por la profesora de musicología, Matilde Olarte Martínez.



Contextualización de la mujer en la Música

I Contextualización de la mujer en la Música

Los estudios realizados por la historia compensatoria han redescubierto a la mujer dentro de todas las facetas musicales desde la Antigüedad hasta nuestros días, desarrollando su labor como compositoras, intérpretes, mecenas, docentes con una recepción clara. En algunos períodos de la historia la mujer ha sido respetada como música, es el caso de civilizaciones antiguas como la egipcia, griega o algunas cortes renacentistas y barrocas. Sin embargo desde finales del s. XIX la situación ha ido variando progresivamente hasta la progresiva integración de la mujer al mundo musical. No obstante, la gran mayoría de músicas han sido

silenciadas u ocultadas por el canon de la música culta, al igual que les ha sucedido a muchos compositores infravalorados y considerados indignos para formar parte de dicho canon. La historia reduccionista realizada desde el positivismo ha sido nefasta especialmente para aquellos músicos que no llegaron a crear “verdaderas obras de arte” o ser considerados “genios” y sobre todo, para las mujeres relegadas al ámbito privado por el sistema del patriarcado.

Una vez restaurada la presencia femenina en la historia, la musicología feminista amplió sus objetivos investigando sobre las construccio-

nes plurales de género impresas en la música a través de lo que se han denominado “estudios de género” o musicología de género, cuyos principales objetivos fueron:

- | Investigación en el repertorio musical de las representaciones de género atribuidas por la cultura occidental en su evolución.
- | Posibles diferencias creativas debido al género del compositor.
- | Género y organología, formas musicales, tímbrica vocal, significados atribuidos según los parámetros establecidos.
- | Relación entre la música y la sexualidad.
- | Crítica al sistema del patriarcado en el ámbito musical.

Sabías que...

La sociedad del patriarcado: posición de la mujer

El concepto de patriarquía define una estructura social donde el hombre ostenta el poder económico, físico y discursivo (Green 1997). El hombre ha intentado controlar los procesos de reproducción y producción cultural que indirectamente dirigen los modos de relación biológica y social, por su incapacidad de controlar directamente la reproducción biológica determinada por la mujer, según Shepherd (recogido por Solie, 1993 y Digón, 2000).

La sociedad patriarcal ha definido lo masculino y lo femenino distribuyendo el poder de forma desigualitaria, situando la mujer en una posición inferior de subordinación. Véase en el cuadro de abajo la distribución propuesta por géneros según Green (recogido por Digón, 2000).

La historia, como la ciencia, se ha escrito en masculino, por eso la historia de las mujeres es una especie de contrahistoria centrada en descubrir la presencia oculta femenina, para lo que es necesario desarrollar nuevas metodologías basadas en una nueva ideología o constructo de la realidad europea que las incluya (Lorenzo, Josemi: 1998: 19-20).

Ya que las mujeres siempre estuvieron ligadas a lo natural y no estaban capacitadas para crear obras de arte, sólo podían elaborar obras funcionales pero que no llegaban a la categoría de obra de arte. Sólo se les aceptó en los géneros menores, salón, o canciones de cuna, propias del ámbito privado, que apenas se distribuían de forma escrita. Además la musicología, ciencia encargada de estudiar y recuperar la música del pasado también estaba dominada por los hombres y se convirtió en una ciencia altamente especializada y científica dentro del concepto de música autónoma y absoluta desarrollado en el formalismo del s. XIX y se limitó a investigar la música realizada por hombres.

La asociación de la música con la racionalidad, objetividad y universalidad es paralela a la creación del concepto decimonónico de música absoluta y autónoma que diferenció la música clásica europea como una creación intelectual, única y universal de la del resto del mundo. Se referían sólo a la música de las clases privilegiadas asumiendo que el genio creador sólo podía ser un hombre.

Masculino	Femenino
Asociado a la mente, cultura y razón por eso es activo, productor, racional y científico, estando bajo el control de la mente.	Asociado al cuerpo, naturaleza y emociones por eso es pasiva, reproductora, cuidadora, emocional y contradictoria, estando bajo el control del cuerpo.
Se caracteriza por su fuerza, actividad física, poder, independencia, agresividad, lo asertivo, racional, la inteligencia y el valor.	Se caracteriza por la sensibilidad, lo emocional, la debilidad, dependencia y fragilidad.
Lo bueno.	Lo otro, lo malo.
Espacio público	Espacio privado: <ul style="list-style-type: none"> Siempre ha dependido de un hombre: padre, hermano, marido, hijo... Su actividad está en los salones, iglesias, música funcional, enseñanza, composición popular y menor (nanas). La vida pública y el éxito no corresponden a su rol social. Funciones: procrear y cuidar su familia Dualismo: Virgen/prostituta.

Paradójicamente en la cultura occidental “Música” viene del arte de las musas, a quién se atribuye su autoría. Posteriormente el cristianismo modificó el origen atribuyéndolo a Tübal en el Génesis (Lorenzo, J. 1998: 21), debido, en parte, a que la música estaba asociada a la sexualidad y al placer. Por ello en manos de las mujeres podía suponer un peligro y convertirse en una tentación para el hombre que podía sucumbir bajo su dominio. Así la sociedad patriarcal separó a las mujeres

de la creación musical reduciendo su colaboración a la interpretación o a mera fuente inspiradora.

El sistema patriarcal fue creando un sistema simbólico para definir musicalmente los roles masculino y femenino en música. Nuestro objetivo será descubrir qué códigos se utilizaban para descubrir a las mujeres. Proponemos a continuación una síntesis de los códigos musicales asignados a cada género según la teoría musical occidental:

Masculino	Femenino
Lo natural, aceptado, correcto, de acuerdo a la norma.	Lo negativo, contrario a la norma, lo otro, lo menor: devaluado respecto a lo masculino y a veces, visto como algo prohibido por eso a veces se ha descifrado a través de lo simbólico.
Activo (Opera- personajes)	Pasivo (Opera- personajes)
Diatónico	Cromático (desviación de lo diatónico)
Tríada mayor	Tríada menor
Registro grave: madurez	Registro agudo: femenino En el niño registro agudo madurará con el cambio de voz masculina al grave. La mujer no cambia de voz- no madura y evoluciona
Géneros musicales: más complejos y no funcionales como el repertorio operístico y sinfónico	Géneros musicales: más simples y funcionales Repertorio privado: canciones o repertorio pianístico
Valoración: complejidad técnica, tiempo, cantidad	Valoración: naturalidad, melodiosidad, mesura...
Instrumentos: todos a excepción del arpa	Instrumentos: voz, piano, arpa

1. El Allegro de Sonata clásico desde la musicología de género

Según Marcia Citron (1993) y Susan McClary (1991) el allegro de sonata clásico representa la dominación del hombre sobre la mujer: lo que se representa con la imposición de la primera tonalidad o tonalidad principal sobre la segunda tonalidad. Este principio se puede ampliar a todas las obras tonales, que comienzan y terminan con la misma tonalidad imponiéndose a otras.

En el siglo XVIII la sonata se convirtió en el principal estilo de composición, configurándose en una obra de tres o cuatro movimientos según el esquema: Allegro de sonata, Andante, Minueto y Rondó, siendo el primero el de mayor peso.

Según los tratados de fines del s. XVIII este primer movimiento, el Allegro de sonata, era bipartito, no tripartito como en el siglo XIX, su estructura se establecía siguiendo un plan tonal binario: la exposición establecía una disonancia estructural armónica al modular de la tonalidad principal (I) a la dominante o relativo mayor en tonalidades menores (I-V TENSIÓN), y en la segunda parte: desarrollo y reexposición, tras una intensificación en el desarrollo se resolvía esa tensión al volver a la tonalidad principal (V-I RESOLUCION).

Actividad

Análisis del Allegro de la sonata en Fa M Kv 300 de Wolfgang Amadeus Mozart

Cs.	Allegro de sonata	Material temático	Centros tonales
1	EXPOSICIÓN Allegro $\frac{3}{4}$	Tema A (1-12/ 12-22)	Fa M
22		Puente	Rem /Do m
41		Tema B1 (41-48/ 49-56)	Do M
56		Tema B2 (56-70)	---- serie 7as.
70		Tema Cadencial (70-81)	Do M
81		Coda 1	
86		Coda 2	
90		Cadencia	Do M
93			
94	DESARROLLO	Tema C (94-101/102-9)	Do M
109		Tema B2 (109-26)	---- serie 7as.
127	Retransición		Fa M
133	RECAPITULACIÓN	Tema A (133-54)	Fa M
155		Puente	--- Rem-Dom-Sibm-Fa M/m Fa M
177		Tema B1 (177-192)	
192		Tema B2 (192-206)	
206		Tema Cadencial	
218		Coda 1	
222		Coda 2	
226		Cadencia	
229			

Recursos en Internet: Mozart, W. A. Allegro de la Sonata en Fa M Kv 300K (332)

Partitura: <http://classicaland.com/list.asp?id=38> | http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2

Audición: <http://kunstderfuge.com/mozart.htm>

Según la musicología de género, este esquema armónico binario y polarizado reflejaba la estructura social y el sistema del patriarcado establecido. Así podríamos relacionar la primera tonalidad con el género masculino y la segunda tonalidad con el femenino. Para que esta polaridad fuera más clara se tendió a componer sonatas bitemáticas, con un tema masculino en la tónica y otro femenino en la dominante. Este esquema de Allegro de sonata bitemático fue el que se estableció en el siglo

XIX; no obstante, también se compusieron sonatas monotemáticas y politemáticas desde su configuración inicial.

Por tanto, el argumento del Allegro de sonata clásico bitemático se desarrollaba en una estructura armónica y formal binaria que podríamos relacionar con el sistema del patriarcado que sometía la mujer a la autoridad del hombre:

Allegro de Sonata Clásico

Primera parte: TENSION	Exposición	Tema masculino (I) - Tema femenino (V/relativo mayor en tonalidades menores)
Segunda parte: INCREMENTO MÁXIMO DE LA TENSION Y RESOLUCIÓN	Desarrollo	Ambos temas interactúan llegando a la máxima tensión
	Reexposición	Vence la tonalidad del tema masculino (I) y el tema femenino se somete a la tónica resolviendo la tensión

En las sonatas bitemáticas el primer tiempo es masculino, fuerte, activo y estable, basado en tonalidades mayores y más peso estructural. Por el contrario, el segundo tiempo es femenino: débil, delicado, lírico, expresivo e inestable y basado en tonalidades menores.

Puntos de vista...

Esta explicación desde el punto de vista de género subyace en general en la explicación de este movimiento desde los tratados de composición del siglo XIX y principios del siglo XX. En 1909 Vicent d'Indy indicaba:

«La primera idea (o tema) debería encarnar características masculinas esenciales como fuerza y energía, concisión y claridad. La segunda idea, por contraste, absolutamente delicada y con una elegancia melódica, es afectiva casi por medio de su verbosidad y su vaguedad moduladora de lo femenino eminentemente seductor: sutil y elegante, la curva de su ornamentada melodía va extendiéndose progresivamente. Tras la activa batalla del desarrollo (la sección central de la forma sonata), el ser de la delicadeza y la fragilidad ha de someterse, bien por violencia o por persuasión, a la conquista del ser de la fuerza y el poder»
(Cook, 2005 (1998): 139).

Vicent d'Indy relacionaba música y sexualidad de forma implícita y en esta misma línea se desarrollarán las explicaciones de este movimiento desde la musicología de género. Tal es el caso de la descripción de la recapitulación del primer movimiento de la novena sinfonía de Beethoven por McClary, famosa por el escándalo que provocó en la musicología tradicional al tratarle de manera tan irreverente y humanizar a uno de sus genios intocables. Recogemos a continuación la referencia a la crítica de McClary realizada por Nicholas Cook:

«Todo el mundo habla del carácter afirmativo y heroico de la música de Beethoven. A veces, especialmente en sus clímax sinfónicos, hay algo un poco obsesivo (Pieter van den Toorn lo ha llamado “enloquecido”) en sus interminables partes fuertes repetidas, como una sucesión de martillazos: la música va traca, traca, traca, y de vez en cuando nos tenemos que preguntar por qué insiste en aporrear de ese modo. Lo cierto es que lo que McClary oye en la música

es triqui, triqui, triqui, y se pregunta por qué Beethoven insiste en... bueno, ya me entienden. Es cierto que la terminología es un poco diferente; McClary habla de clavarla violentamente, de movimientos pélvicos, e incluso de violación. Es famosa su descripción de la sección final del primer movimiento de la Novena de Beethoven como una “fusión sin precedentes de furia asesina y, sin embargo, una especie de placer en su culminación... Finalmente (al final de la sinfonía), Beethoven simplemente fuerza la conclusión aporreando a... la mujer hasta la muerte”. Era previsible que una comparación de la novena Sinfonía de Beethoven con la fantasía de un asesino sexual no pudiera realizarse impunemente en el mundo de la musicología de los años ochenta; la visión de McClary provocó una controversia casi tan grande como la del movimiento de la “autenticidad”. Las principales objeciones podrían resumirse como “¿por qué sexo?” y “¡quita las manos de ahí!”, aunque tendían a expresarse más extensa y críticamente»
(Cook, 2005 (1998): 140).

Sin embargo esta visión de Beethoven era compartida por Sir George Grove en la primera edición de *Dictionary of Music and Musicians* (1882) donde afirma: “la fuerte, fiera e inmisericorde coacción con la que Beethoven te fuerza todo el tiempo y te doblega y te somete ante su voluntad” (Cook, 2005: 141-143).

La sonata refleja el orden social de su tiempo y la identidad de sus compositores clásicos. Desde la musicología tradicional se ha desvinculado la música de su contexto y se ha convertido en un objeto de análisis científico independiente de condicionamientos mundanos como el género, la raza, la clase social, la edad, la identidad sexual y las relaciones de poder implícitas en estas categorías. Sin embargo desde la nueva musicología de género revela las construcciones de género inmanentes en el discurso musical.

2. Crítica al Canon de la música clásica

La música se ha considerado tradicionalmente como un lenguaje universal y trascendental que está por encima de cuestiones sociales y políticas, por lo que su estudio se ha centrado en el análisis de la “propia música”, es decir, en el análisis sintáctico de las partituras. Desde el formalismo musical se ha defendido que la música es pura forma y su significado es universal no concreto. Como consecuencia a este principio, la música se desvinculó de su contexto social y se convirtió en un objeto de análisis científico independiente de condicionamientos mundanos como el género, la raza, la clase social, la edad, la identidad sexual y las relaciones de poder implícitas en estas categorías. Y además se negó y ocultó los aspectos físicos de la música, de su relación con el cuerpo humano y con la sexualidad, imponiendo sobre ella restricciones similares a las que han sufrido las mujeres.

Para visualizar a las mujeres en la música y las construcciones de género presentes en el discurso musical que han sido legitimadas por la musicología tradicional es necesario deconstruir este principio de la música autónoma y absoluta, y sobre todo el concepto de canon de la música clásica. Marcia Citron ha conducido la crítica al concepto de canon como paso imprescindible para reivindicar las ausencias de las mujeres en la música por no formar parte de este canon.

El canon musical identifica lo que es y no es música para una sociedad. El de la sociedad occidental era eminentemente masculino. Según Citron: “la canonicidad ejerce un poder cultural tremendo en

cuanto que codifica y perpetúa las ideologías de algún grupo o grupos dominantes. Estos valores ejemplares establecen las normas para el futuro. Las obras que no están a la altura son excluidas u omitidas y, en consecuencia, potencialmente ignoradas. Los cánones no son intelectualmente puros, sino que representan distintos intereses, el menor de los cuales no es el comercial” (Citron (1993) en Ramos 2001: 67).

A partir de la crítica al canon se ha abandonado el concepto de autonomía de la música ligada a la idea de que la música como ciencia es masculina y en su lugar se ha defendido que la música es un proceso en continua evolución y como discurso cultural que es, está condicionado por las sociedades donde se crea y después se interpreta y recibe a lo largo del tiempo. En la evolución de su recepción, el repertorio musical que pervive va modificando sus significados de acuerdo a la cultura que la consume formada por personas definidas por su género que se mueven dentro de un entorno social, político y económico que se refleja en ella. Así la música va participando en la creación de identidades a lo largo de la historia de la humanidad y se ve influenciada por ellas al mismo tiempo.

2.1. Diferencias entre Orfeo y Eurídice en el *Orfeo* de Claudio Monteverdi

El duque de Mantua encargó a Monteverdi la composición de *Orfeo*, Favola in musica, para su representación en la Academia degl'Invaghiti el 22 de febrero de 1607 después de asistir al estreno de *Eurídice de Peri*, el 6 de octubre de 1600, durante la boda de Enrique IV y Catalina

de Médicis en el Palacio Pitti. Posteriormente se representaría con gran éxito en el teatro de la corte y en otras ciudades como Cremona y Turín, siempre en escenarios minúsculos donde el número de oyentes apenas era mayor que el de ejecutantes. Monteverdi creó un lenguaje sonoro totalmente nuevo, jamás oído hasta entonces.

El libreto fue encargado a Alessandro Striggio, quién colaboró estrechamente con su amigo Monteverdi, para adaptar al medio operístico nuevamente el mito de Orfeo. El tema se centra en el dualismo entre lo divino y lo humano, la fuerza y la duda; y la felicidad y la desesperación absoluta recorren el mito del semi-dios (en tanto que hijo de Apolo) que se enfrenta a los infiernos con el fin de recuperar a su esposa perdida, Eurídice. *Orfeo* es la ópera y en aquel momento supone un intento de conciliación entre el pensamiento griego y la teología cristiana. Así en la versión revisada Orfeo es salvado por su padre, Apolo, por lo tanto aparece cristianizado.



1. *Orfeo* de Claudio Monteverdi

Sabías que...

Criterios que podemos valorar para diferenciar las arias de acuerdo al género

Desde la aparición de las primeras óperas en el siglo XVII, los compositores utilizaban los recursos musicales para construir los personajes de acuerdo a su estatus,

edad y desde luego su género (Harness, 2003). Así los criterios que podemos valorar para diferenciar la composición de arias de acuerdo al género podrían ser:

Estilo del canto	<ul style="list-style-type: none"> Estilo melódico según relación música – texto Ámbito Figuras retóricas Virtuosismo vocal Uso afectivo del ritmo Vocabulario armónico
Vocabulario armónico	<ul style="list-style-type: none"> Personajes con carácter afirmativo: cadencias perfectas V-I Personajes débiles de carácter: cadencias poco claras o evitadas Número de modulaciones, cambios de armadura, cromatismos, disonancias... Repentinias yuxtaposiciones armónicas Figuras retóricas



2. Orfeo y Eurídice por Pablo Rubens

Las primeras óperas, las Eurídicés de Peri y Caccini y el Orfeo de Monteverdi, representan el mito de Orfeo y comparten el mismo criterio a la hora de elaborar los personajes:

| **Eurídice** es una doncella, virgen y casta, debe ser modesta en el vestir y hablar, de acuerdo a convenciones de las cortes del s. XVII. Su vida se desarrolla en el ámbito privado y no debe destacar en la vida pública. En general, otros personajes narran sus actividades y hablan por ellas, que no suelen aparecer en escena. Y si aparece lo hace en diálogos, generalmente no suele tener soliloquios autoreveladores.

| **Proserpina y Venus** como las mujeres nobles de nacimiento, Duquesa de Mantua (considerada igual a sus ancestros varones), pueden actuar y hablar con libertad mayor que una doncella y situarse al mismo nivel que los hombres. También la mensajera tiene un papel destacado.

| **Orfeo** como protagonista masculino que es y además semidiós, utiliza un tratamiento especial, es el personaje con más solos, un mayor dominio del virtuosismo y su papel se adapta a su doble condición de semidiós y humano.

| Las **ninfas y pastores**, entre ellos los amigos de Orfeo pertenecen a la misma categoría, sin diferencias de género.

Actividad

Orfeo: *Rosa del cielo* (*Rosa del ciel*)

Es la canción de boda, primer solo, que interpreta Orfeo cuando va a tomar a Eurídice como esposa, presentándose con todo su virtuosismo y dominio de la retórica con lo que seducirá a todos los presentes. Consta de tres secciones en las que va desarrollando distintas estrategias retóricas para cautivarnos. Su estilo vocal es el de un recitativo que evoluciona rápidamente hacia el arioso con la melodía y estructura rítmica fija. Las notas de apoyo del bajo proporcionan a la parte vocal la libertad de la declamación y ésta queda limitada allí donde el bajo es claramente rítmico (McClary, 2001: 39-46).

En la primera sección se muestra arrogante y seductor, exigiendo al Sol que le preste su atención:

“Rosa del cielo, vida de la tierra y digna creación de aquel que guía el universo, Sol, que todo circundas todo miras desde tus círculos entre las estrellas, dime, ¿viste alguna vez un enamorado más feliz y afortunado que yo?”

Orfeo

Ro - sa del ciel vi - ta del mon - do e deg-na Pro-le di lui

che l'u - ni - ver - so af-fre - na Sol che'l tut - to cir-con-di e'l tut - to

mi - ri Da gli stel - lan - ti gi - ri Dim - mi ve -

- de - stù mai Di me più lie - to e for - tu - na - to A-man - te ?

Para conseguir su propósito utiliza todos sus recursos virtuosísticos desde el principio, construyendo las primeras frases sobre el acorde de tónica, Sol m (ejemplo 3). Este pasaje es un precedente del recitativo seco que se desarrollará posteriormente. Con él logra crear gran expectación entre los oyentes (incluido Apolo) que no saben cuando va a terminar al dilatar la progresión armónica hacia la cadencia. Nos muestra al Orfeo seguro y firme, dominando la retórica de seducción con un lenguaje vocal virtuoso y llegando a la cumbre melódica fa⁴ con lo que el ámbito se amplía a una décima. En esta primera sección establece la tónica inicial Sol m (mollis), construida sobre dos hexacordos de bemol (Fa) y doble bemol (Sib) que se asociará siempre a Orfeo.

En la segunda sección se dirige a Eurídice mostrándonos su cara más humana y no tan segura:

“Qué feliz día,
Amada mía, que te vi por primera vez,
y más dichosa aún la hora
en que por ti suspiré,
pues contestaste a mis suspiros con tus suspiros”

Construida sobre el bajo de romanesca, lo repite dos veces y no resuelve deteniéndose en la cadencia final, sobre el Re, evitando cadencia en Sol m y mostrando su inseguridad cuando se refiere a Eurídice, además se anticipa su terrible desenlace al modular a Re m (durus):

Orfeo

Fu ben fe - li - ce il gior - no Mio ben che pria ti vi -

- di E più fe - li - ce l'ho - ra Che per te so - spi -

- ra - i Poi ch'al mio so - spi - rar tu so - spi - ra - sti

Finalmente la modulación a Re m, confirmada con una elaborada cadencia, representa su unión con Eurídice, quién va interpretar su solo en esa tonalidad. En esta sección no ofrece el final esperado para el bajo de romanesca utilizado pero nos convence, por la razón sentimental que le mueve. Él tiene autoridad suficiente para cambiar en el último momento su progresión armónica.

La tercera sección comienza con la tercera sección de la tríada retórica dedicada a la felicidad:

“Feliz, el momento
en que tu cándida mano
se unió a la mía en promesa de fidelidad absoluta.
Tantos corazones tuve
como ojos tiene el cielo eterno y estas placenteras colinas,
abandonadas en el verde mayo,
se llenarán e inundarán
con la alegría que hoy feliz me hizo”

Estamos en un nuevo contexto que los devuelve a Sol m por momentos, incluso vuelve a utilizar de forma simplificada el bajo de romanesca en “Se tanti cori havessi” (Tantos corazones tuve) pero estableciendo

Sol m. Pero en vez de moverse metódicamente en esta tonalidad, lo hace de forma impulsiva y sólo se detiene en él cuando dice el texto: “tutti colmi sarieno” (se llenarán e inundarán).

Orfeo

Fe - li - cis - si - mo il pun - to Che la can - di - da ma - no Pe -

- gno di pu - ra fe - de à me por - ge - te

Se tan - ti co - ri ha - ves - si Quant' oc - chi ha'l ciel e -

5. "Rosa del ciel", 3ª sección

Finalmente, vuelve a manipularnos y sorprendernos, al rendirse en Re m, dando paso en el último minuto a la respuesta de Eurídice en esa tonalidad. Eric Chafé defiende que este cambio de Sol m a Re m presagia el terrible final de Eurídice, ya que cuando el final de Eurídice se hace realidad y entona su lamento del Act II "Tu se'morta", también modula de Sol m a Re m, lo mismo que sucede en el Act III con su solo "Possente spirto" (Chafé, 1992: 138). Orfeo es más que un amante, es el protagonista que conduce la acción. A lo largo de toda la ópera nos muestra su doble naturaleza como semidiós (celestial) y como humano (en relación a Eurídice) que sufre. Relacionando el mundo celestial y el humano a través de su personaje.

Como protagonista despliega todo el virtuosismo vocal propio de la época, utilizando tanto los recursos de la retórica de seducción como del lamento, lo que le convierte en un personaje único. Como personaje masculino se representa en la complejidad de su retórica, virtuosismo, armonía, ámbito, control absoluto sobre el auditorio que mueve según sus deseos. Se afirma y establece cadencias claras que reflejan su control. No obstante, por primera vez y sin continuidad utiliza la retórica del lamento para mostrarnos su lado humano, cuando sufre por la pérdida de Eurídice, mostrándonos su cara más vulnerable, conmoviendo a los Dioses para que le devuelvan a su Eurídice. Este aspecto más femenino de Orfeo no volverá a aparecer en un personaje masculino, sino que será propio de las heroínas de la ópera posterior, que siempre serán las que sufran y se lamenten públicamente.

Actividad

Eurídice: *Io non diro* (No diré)

El personaje de Eurídice representa todo lo contrario, es la doncella inocente que apenas tiene vida pública ya que su lugar está en el ámbito privado, de acuerdo al concepto de decoro vigente en su época. Como doncella no domina la retórica, su canto es sencillo, inocente, ella no puede ser capaz de manipular a la audiencia con su canto, o incluso expresar deseo. Striggio ya construye el personaje en este sentido, cuando comienza disculpándose por dirigirse a Orfeo “No diré cuán grande” y confiesa que su corazón está con Orfeo y tiene que cuidar sus respuestas.

Su discurso es inseguro, siempre disculpándose a diferencia de Orfeo. Responde a lo que la audiencia espera de una doncella, no participa de la retórica de

“No diré cuán grande es mi alegría, Orfeo, a tu alegría, pues no llevo mi corazón en mí, sino que está en ti con mi amor; pregunta, si lo oyes, cuán dichoso es y cuánto te ama”

seducción sólo apta a mujeres maduras respetables por su condición social, como Proserpina o Popea.

The image shows a musical score for Euridice's aria "Io non diro". It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system contains the lyrics: "Io non di - rò qual si - a Nel tuo gio - ir Or - feo la gio - ia". The second system contains the lyrics: "mi - a — Che non ho me - co il co - - re Ma". The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the voice and a bass clef for the piano accompaniment.

6. "Io non diro"

te - co stas - si in com - pa - gnia d'a - mo - re Chie - di - lo

dun - que à lui — s'in - ten - der bra - mi Quan - to lie - to gio - i - sca e quan - to t'a - mi

6. "Io non diro"

Musicalmente, su solo no tiene fuerza, es agradable sin direccionalidad clara. Se mueve en un ámbito de 8ª y utiliza dos hexacordos bemol y natural sin modulaciones, mientras Orfeo suele hacerlo en más de una 10ª y una estructura armónica más compleja con modulaciones y más hexacordos. El perfil melódico desciende de re⁴ a la³, reafirmando la con sol³#. Después continúa el descenso a re³, recorriendo el ámbito de octava, de forma errática ya que no establece claramente la tonalidad hasta el final, haciendo cadencias intermedias sobre

la, do y sol, de acuerdo al hexacordo natural utilizado. Finalmente con sus votos matrimoniales establece Re m, tonalidad de transición entre la alegría y la muerte, en la ópera y que anticipa su propia muerte. Al final la referencia que hace a Sol m, tonalidad asociada a Orfeo, provoca que no sea tan contundente en la cadencia final, pareciese que dudara entre ambas tonalidades. No obstante, Re m enseguida desaparece ya que el coro siguiente "Lasciate i monti" que sella el contrato matrimonial nos devuelve al ámbito de Sol pero Sol M.

Recursos didácticos en Internet

Ejemplos de partituras en:

McClary, Susan (1991): *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota, pp. 39-46.

Monteverdi, C.: *Rosa del ciel y Io non diro*

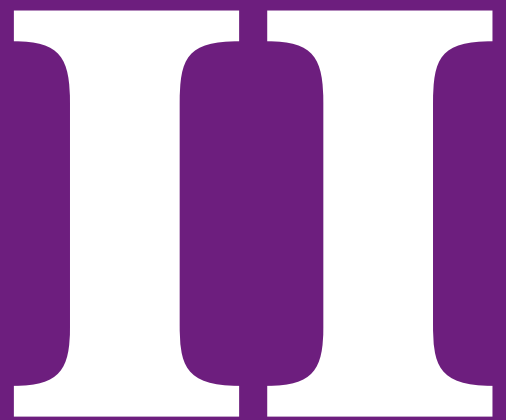
en Internet:

<http://uk.youtube.com/watch?v=wni1GVRIMtc&feature=related>

<http://uk.youtube.com/watch?v=3iMVXvLLNUk>

Se puede adquirir la versión en DVD del *Orfeo* de Monteverdi dirigida por Jordi Savall, Le concert des Nations y La Capella Reial de Catalunya en el Gran Teatre del Liceu publicada por Naxos of America en

<http://www.priceminister.es/offer/buy/21741801/Orfeo.html>



La mujer en la composición musical:
Hildegard von Bingen

II La mujer en la composición musical: Hildegard von Bingen

Las mujeres han sido aceptadas como instrumentistas en ciertos instrumentos, pero descartadas para el campo de la composición, a excepción de algunas épocas como en las sociedades egipcia y griega donde participaban activamente en todas sus facetas. Así mismo, en sociedades no industrializadas, las mujeres siempre participaron en la creación musical y prácticamente en todas las culturas las canciones de cuna era un repertorio femenino de gran valor por ser el primer medio socializador del hombre y fundamental en el dominio del lenguaje⁴.

En la cultura occidental la mujer ha participado en la composición de una forma restringida y dentro de unos contextos musicales concretos. Los conventos han sido siempre un lugar privilegiado para la actividad compositiva femenina, prueba de

ello es la actividad desarrollada por Hildegard von Bingen. Dentro de las cortes en mayor o menor medida la actividad femenina siempre estuvo presente a lo largo de la historia. Así en el medioevo destaca la labor de juglarescas y trovadoras o troveras como Beatriz de Dia, Maria de Ventadorn, Dame Costelloza o Christine de Pisan; en el Renacimiento la corte de Ferrara destacó el *Concerto della donne* con Tarquinia Molza a la cabeza, posteriormente en el Barroco destaca la actividad de varias compositoras como Barbara Strozzi, Anne Danican Philidor, Francesca Caccini o Elizabeth Jacquet de la Guerre, la principal compositora e intérprete de la corte de Luis XIV. Sin embargo no hubo una continuidad y progresión ascendente en la actividad femenina hasta el siglo XX. En general la actividad de las compositoras arriba mencionadas

fueron casos aislados y no relacionados entre sí, como dice Pilar Ramos: “La historia está hecha de discontinuidades, avances, retrocesos, individualidades, tendencias opuestas simultáneas, diferencias, y por supuesto, no es paralela en todo Occidente” (Ramos, 2001: 60).

En general en una familia de músicos, solía haber mujeres compositoras como fue el caso de Francesca Caccini o Clara Schumann, no obstante solían encauzar sus carreras dentro de otras facetas como la interpretación o la enseñanza. Por el contrario, si pertenecían a las clases altas, su dedicación era puramente diletante, no profesional, y sólo difundían sus obras en ámbitos privados como las cortes, salones o conventos; o se convertían en mecenas, en mayor medida.

4. Para las teorías ontogénicas y lingüísticas sobre el origen de la música el protagonismo de la mujer es fundamental. Recientes investigaciones confirman que desde las 24 semanas el feto desarrolla el oído y es capaz de recordar melodías a partir del último trimestre. La voz de su madre es

la única que percibe sin problemas, las demás le llegan distorsionadas; por tanto, ella y sus canciones suponen el primer contacto con la música y se convierten en el primer medio de comunicación social.

1. Las dificultades sufridas por las compositoras

Sin embargo esta labor no fue reconocida por la historiografía positivista elaborada a partir de la sociedad del patriarcado que atribuía la creatividad musical sólo al hombre relegando la obra de las compositoras a un segundo plano. Así se las excluyó de la categoría de genio y su producción no se incluyó en el canon musical, en general se vieron abocadas a repertorios menores de uso privado y no reconocidos profesionalmente.

Una consecuencia de esta situación es la imposibilidad para acceder a la formación en composición. Sólo accedían aquellas que pertenecieran a una familia de músicos y sus padres se ocupaban de ellas, como fue el caso de Friedrich Wieck; el resto deberían esperar a la creación de centros especializados, como los conservatorios italianos creados en el s. XVII, donde sí se les permitía acceder a una formación profe-

sional. Sin embargo tuvieron que esperar hasta finales del siglo XIX, cuando poco a poco se les permite asistir a las clases de contrapunto, armonía y posteriormente composición. Lamentablemente esta situación continúa hoy en día, ya que tanto el número de alumnas como profesoras en composición es escasísimo.

Desde el patronazgo se llega a justificar esta ausencia por “razones científicas” argumentando que las mujeres tenían una carencia natural que las imposibilitaba para la composición. Se suponía que la falta de creatividad de la mujer, su pasividad y docilidad formaban parte de su esencia y cualquier trasgresión constituía, por tanto, una violación de su feminidad (Piñero, 2001: 12). A todo esto hay que añadir las dificultades propias de su naturaleza, la maternidad que les obligaba a elegir entre la familia

y su carrera. Este fue el caso de Clara Schumann, Alma Mahler, Margaret Sutherland o Ruth Crawford. Además, como cualquier compositor, debían enfrentarse a las dificultades que implicaba la difusión de sus obras agravadas por su condición femenina.

Un caso famoso es el de Fanny Mendelssohn a quien tanto su padre Abraham Mendelssohn como su hermano Félix no le apoyaron, paradójicamente fue su marido quien le animó a difundir su obra. También la crítica era reacia a la presencia femenina, como refleja la crítica de *La Montagne Noire* (1895) al referirse a Augusta Holmès: “francamente, no deseamos abrir las puertas de nuestros teatros y de nuestras óperas a mujeres autoras” (Rousseau-Dujardin, 1999: 176; Ramos, 2003: 56).

Puntos de vista...**Valoración de sus obras**

Las composiciones realizadas por mujeres generalmente no se medían según los mismos criterios que las producciones masculinas. Lo normal es que el compositor fuera un hombre, como consecuencia a una mujer no se le valora en primer término como artista, siempre se antepone su género a su condición de artista y se aplica un criterio distintivo. Tanto se critica por ser femenina como masculina, da igual. Ya que si es femenina supone que es de poca calidad demasiado melódica y simple, y es despreciada por baja calidad. Sin embargo, si es masculina se pone en entredicho porque no corresponde a su género.

Esta situación afecta directamente al desarrollo de su carrera profesional y desde luego las consecuencias que conlleva depende de su personalidad y situación social. En algunos casos la respuesta es nefasta, ellas se anulan y no creen en sus posibilidades renunciando de propia iniciativa a una carrera profesional. Este es el caso de Clara Schumann quién renunció a difundir su obra y se concentró en la interpretación rechazando su condición de compositora como un mal: “maldigo a mi padre que me dejó componer; las mujeres no han nacido para componer; la composición ya no es posible, tengo que fijar esto en mi estúpida cabeza” (Die 1998: 213). A lo largo de su matrimonio con Robert apenas compuso, al igual que Alma Mahler, quién renunció dedicándose totalmente a Mahler que prácticamente se lo impuso:

“¿Cómo te imaginas la vida matrimonial de un hombre y una mujer que son los dos compositores? ¿Tienes idea de lo ridícula y, con el tiempo, lo degradante que llegaría a ser inevitablemente para nosotros dos una relación tan competitiva como esa? ¿Qué va a ocurrir si, justo cuanto te llega la inspiración, te ves obligada a atender la casa o cualquier quehacer que se presentara, dado que, como tú has escrito,

quisieras evitarme las menudencias de la vida cotidiana? ¿Significaría la destrucción de tu vida... si tuvieras que renunciar a tu música por completo a cambio de poseerme y de ser mía?... Tú no debes tener más que una sola profesión: la de hacerme feliz. Tienes que renunciar a todo eso que es superficial. Debes entregarte a mí sin condiciones, debes someter tu vida futura en todos sus detalles a mis deseos y necesidades, y no debes desear nada más que mi amor” (Digón, 2001: 36).

Esta inseguridad la ha denominado Citron “ansiedad de la autoría” y la atribuye a la falta de tradición por no formar parte del canon de la música clásica. Este estigma en mayor o menor medida lo han sufrido casi todas. Ramos recoge el testimonio de Corona Schröter (1751-1802) cuando anuncia la publicación de sus lieder en el *Cramer's Magazin* (1785):

“He tenido que vencer muchas dudas antes de decidirme seriamente a publicar una colección de poemas breves a los que había dotado de melodías. Un cierto sentimiento hacia la decencia y la moralidad está marcado en nuestro sexo, que no nos permite aparecer solas en público ni sin un acompañante. ¿Cómo puedo presentar entonces mi obra musical al público sino con timidez? La obra de una mujer (...) puede incluso llevar a un grado de conmiseración a ojos de algunos expertos” (Citron 1987: 230-Citado en Ramos 2001: 66).

Por el contrario otras se enfrentan a la situación con actitud combativa y buscan estrategias para superar los obstáculos impuestos por esa sociedad patriarcal, como fue el caso ejemplar de Hildegard von Bingen.

2. ¿Existe una manera de escribir femenina?

McClary y Citron han apuntado una serie de características que diferencian los criterios compositivos de lo masculino y lo femenino. Así mientras el hombre considera la música teleológica, basada en expectativas y satisfacciones relacionadas con su sexualidad, por el contrario para las mujeres no es teleológica, ni jerárquica y elimina el dualismo. En algunas composiciones, las compositoras eliminan los paradigmas narrativos patriarcales, como es el caso de Cecile Chaminade cuya Sonata Op. 21 (1895) no responde a parámetros clásicos. Según el análisis de Citron, no sigue la distribución tradicional que asocia el primer movimiento al género masculino y el segundo al femenino (Citron: 1993: 147-159). Por el contrario el primer tiempo es una mezcla de varias formas: forma sonata, pieza de carácter, preludeo y fuga que dan

lugar a una síntesis de tempo lírico, asertivo y tonal al mismo tiempo.

Sin embargo aunque no se verifica en general la existencia de una forma de escritura femenina sí ha habido ejemplos concretos y Suzanne Cusick defiende que: “la obra de las mujeres puede ser diferente de la de los hombres en su codificación del género (...) puesto que el género es un sistema de relaciones de poder pensado para dar diferentes experiencias de la vida a los hombres y a las mujeres” (Cusick 1998: 39).

Las encuestas realizadas por Marisa Manchado en 1997 revelaban que ellas no se sienten distintas y coincidían en que no existía ni sentían que hubiera una forma de componer femenina:

“Todas piensan que el arte y la música están más allá de los condicionantes de

género, y que la belleza y el pensamiento musical residen en la búsqueda, en la reflexión y en la elaboración del mundo interno particular de cada ser humano, donde mujeres y hombres confluyamos, donde todos los seres humanos confluyamos” (Manchado, 1997: 236).

Citron ante tal disyuntiva ha planteado una posible solución a esta pregunta: comenzaremos por la base de que para reconocer estas obras hay que echar por tierra el canon que no las reconocía y abandonar la polaridad entre lo masculino y lo femenino renovando la visión de la realidad que ya no es binaria sino plural. Posteriormente debemos renovar las formas de pensamiento y definir qué significaban los procedimientos musicales considerados anteriormente neutros. Por tanto es un proceso aún abierto a la investigación.

3. Hildegard von Bingen (1098-1179) “La sibila del Rhin”

Mujer excepcional que desarrolló una actividad extraordinaria hasta su muerte gracias a la protección brindada por Dios a través de sus visiones. Fue abadesa, consejera de papas y reyes, con una amplia producción científica y artística. Como mujer de fe, vive intensamente su relación con Dios, toda su vida es para él y esta experiencia la ilumina de conocimientos que transmite en sus escritos, prédicas, curaciones, música, investigaciones..., hasta ser considerada una santa (Lorenzo Arribas, 1996).

Olvidada por la historia, no ha sido hasta finales del siglo XX cuando se ha reconocido la verdadera trascendencia de la vida y obra de Hildegard. Desde la conmemoración de los 900 años de su nacimiento se ha restablecido su presencia en la historia a través de jornadas, seminarios, simposios, conciertos, publicaciones y hasta una película.

Nació en Bermeshein cerca de Alzey en 1098, en el seno una familia nobiliaria, siendo la



7. Visiones de Hildegard von Bingen

última de nueve hermanos. Su origen marcará su destino y la conducirá directamente a ingresar en el monasterio benedictino de Disibodenberg, como solían hacer las familias de su clase. No fue la única, también dos hermanos y una hermana tomaron los hábitos.

Desde muy niña comenzó a tener percepciones extrasensoriales y visiones proféticas que le asustaban y a las que se resistía, debilitando su salud⁵. No será hasta los cuarenta y un años cuando por mandato divino empieza a escribir sus visiones proféticas, apoyada por San Bernardo de Claraval, el abad de Disibodenberg y el arzobispo de Maguncia. Así comienza a dictar su primera obra *Scivias* e inicia su misión profética para toda la Iglesia, convirtiéndose en la primera mujer que predica en público. Posteriormente en 1147 el papa Eugenio III —asesorado por san Bernardo de Claraval— autoriza a Hildegard en el Sínodo de Tréveris a publicar sus obras.

En 1136, en plena madurez es nombrada abadesa y comienza a destacar en la Iglesia por sus múltiples actividades. Gracias a las visiones tuvo acceso al conocimiento y a unas relaciones sociales y de poder sin cuestionar el sistema del patriarcado. Al estar respaldada por la divinidad podía predicar, escribir y ejercer su magisterio, siendo sólo una mujer. Fue fiel a la misión profética que había recibido de Dios: reformar la Iglesia predicando a todos la conversión de costumbre y defendiendo la pobreza, la austeridad, la

plegaria y la caridad evangélica. Y se la escuchaba, siendo respetada, consultada y valorada por toda la comunidad de su tiempo.

Cultivó relaciones y amistades con personajes muy relevantes de su época, tanto del mundo eclesiástico como el civil: emperadores, reyes, príncipes, papas y otros altos cargos eclesiásticos. Los epistolarios que se conservan son prueba de ello, donde trata cuestiones muy diversas referentes a la teología, la política, sus visiones, doctrinales, científicas, artísticas... reflejan su saber enciclopédico. La edición de Migne en su *Patrología*, vol. CXCVII, recoge las cartas enviadas y remitidas por personalidades tan relevantes como los papas Eugenio III, Anastasio IV, Adriano IV y Alejandro III; figuras fundamentales del XII como San Bernardo de Claraval; los arzobispos de Maguncia, Bremen, Colonia, Tréveris, Bamberg; los obispos de Spira, Works, Constanza, Verdún, Praga, Jerusalén, Bevez; con los emperadores Conrado III y Federico Barbarroja, con el monarca inglés Enrique II, con el Conde de Flandes o dignidades seculares como Leonor de Aquitania, la emperatriz bizantina Irene. También mantuvo relación con las mujeres en otros monasterios femeninos como las abadesas Elostat, Anturnach, magistra de Schönau o las abadesas de Sta. M^a de Ratisbona, de Alturich, de Althena, del Monte de San Ciriaco, de Colonia o de Gandersheim. Para el conocimiento de los últimos años de su vida destacan las cartas con

el monje Guiberto de Gemblaux, secretario personal de Hildegard en los últimos años de su vida y uno de los redactores de la *Vita* de abadesa.

Desde 1147 practica curaciones a los peregrinos que la visitan, comienza sus viajes de predicación por Franconia, Lorena y Suabia; y funda una nueva comunidad en Rupertsberg, cerca de Bingen, dedicada a San Roberto. Allí se traslada en 1150 enfrentándose al monasterio benedictino masculino de Disibodenberg del que dependía, ya que en el medievo la mujer siempre debía estar bajo la tutela de un varón, tanto en la vida civil como monástica; por ello las fundaciones monásticas femeninas estaban bajo la vigilancia y supervisión de uno masculino, que jurídicamente las representaba. En este caso, el abad de Disibodenberg, Kuno, se opuso porque perder la jurisdicción del monasterio femenino implicaba sustanciales pérdidas económicas: las dotes de las monjas nobles y sus fortunas que pasaban al monasterio tras su muerte. Sin embargo Hildegard logró la independencia civil y religiosa para su nuevo monasterio al que le acompañan su secretario y confidente, Volmar, y veinte monjas para las que fue siempre una verdadera madre espiritual. Este ministerio de acompañamiento espiritual no lo limitó a su comunidad, sino que lo ejerció también hacia muchísimas personas que iban a verla para aconsejarse o hacerse tratar dolencias diversas, físicas o psíquicas.

5. Solía caer enferma debido a las visiones que le producían crisis emocionales que somatizaba en su cuerpo, pero aún así llegó a vivir 81 años, una longevidad nada habitual para la época.

Sabías que...

- | En el medievo la mujer siempre debía estar bajo la tutela de un varón.
- | Los monasterios femeninos estaban bajo la tutela de uno masculino, que jurídicamente las representaba.
- | Eran centros de cultura donde las mujeres podían desarrollar sus inquietudes, liberadas de la maternidad.

Hildegard fue una ferviente defensora de estas actividades y predicó la conversión de costumbres con el ejemplo de su vida, muestra de ello son sus escritos y epistolarios realizados desde 1141 que solía dictar a sus religiosas para que los tradujeran al latín.

A pesar de su mala salud, a lo largo de la década de 1160 continúa con su labor envagelizadora en el norte de Alemania luchando contra el cisma provocado por Federico Barbarroja. Con el respeto de toda su comunidad funda un nuevo monasterio en 1165 en Eibingen (al sur de Rudesheim) en la orilla opuesta del Rhin.

En 1178 se enfrenta a la excomunión no por asunto de dogma sino de desobediencia debido al enterramiento de un noble en el monasterio, presuntamente excomulgado lo que estaba prohibido por la Iglesia. El clero de Maguncia le ordena exhume el cadáver y lo saque del recinto sagrado. Hildegard y su comunidad se niega rotundamente. Debido a este acto de desobediencia, que ella legitima a través de una visión, se enfrenta valientemente a la amenaza de excomunión y prohibición de cantar en el monasterio. Finalmente, con el apoyo de toda su comunidad, vence, se considera que el noble se había reconciliado antes de

morir y se levanta el interdicto a Hildegard y a su congregación. Esta victoria se produjo seis meses antes de su muerte, el 17 de septiembre de 1179, habiendo alcanzado la máxima dignidad monástica y un profundo respeto de todos los sectores sociales.

3.1. La fama de “Santa” Hildegard

Respetada por las altas jerarquías de la Iglesia, comenzando con el Papa, a lo largo de su vida se forjó una aureola de fama y santidad entorno a Hildegard que se extendió a todas las capas sociales. Acudían a ella o le escribían, independientemente de su condición social, por diversas cuestiones. Solían pedirle consejo o preguntarle sobre cuestiones teológicas, dogmáticas, médicas, pastorales o escriturísticas, entre otras.



8. Santa Hildegard von Bingen

Pero su sabiduría fue transmitida ampliamente a través de sus escritos, reflejo del tipo de pensamiento medieval que interrelaciona a través de Dios al hombre con la naturaleza abarcando todo lo referente al hombre desde la óptica divina. La ciencia estaba asociada a la teología porque todos los conocimientos reflejaban la imagen de Dios. De su obra destaca la trilogía formada por *Scivias (Conoce los caminos)*, *El Libro de los méritos de la vida* y *El Libro de las obras divinas*. *Scivias* es una obra de teología dogmática escrita entre 1141-1151, en la que explica cómo la palabra se equipara con el cuerpo, anunciando la humanidad del hijo de Dios. *El Libro de los méritos de la vida (Liber vital meritorum)*, escrito desde 1158 a 1163 es una obra de teología moral que explica el discernimiento entre el bien y el mal. *El Libro de las obras divinas (Liber divinorum operum)* escrito entre 1163 y 1173, es una obra científica sobre cosmología y antropología.

También escribió libros sobre los Evangelios, la difusión de la regla de San Benito, un tratado de ciencias naturales y sus enfermedades en el que revela sus conocimientos de medicina, las biografías de algunos santos o poemas como *Carmina o Symphonia harmoniae caelestium revelationum*; y un código con 700 palabras, *lingua ignota*, no

descifrado hasta ahora. Algunos críticos literarios han llegado a relacionar sus escritos con los de Dante y Blake.

Las peregrinaciones a su monasterio fueron incrementándose tras su muerte y empezaron a venerar sus restos enterrados en el coro ante el altar mayor de la iglesia monacal. Comienzan a atribuirse milagros y actuaciones extraordinarias que provocaron la apertura del expediente de canonización en 1233 que nunca llegaría a concretarse. No obstante el pueblo le rindió culto desde el s. XV y en la actualidad se siguen refiriendo a ella como Santa Hildegard von Bingen y así se representa.

3.2. La música de Hildegard

La sabiduría autodidacta de Hildegard la había dotado con un don para la expresión artística, como reflejan las miniaturas de sus libros, sus himnos y poemas litúrgicos, y sobre todo su música, como trovadora era autora tanto del texto como de la música. Para Hildegard el cultivo de las artes estaba al servicio de su misión espiritual, era un modo de transmitir y de comunicar aquello que había recibido de Dios. Además consideraba que la salvación de Dios en Jesucristo pasaba a través de la música. Aún más, consideraba que el mundo, el cosmos era música, es decir, la manifestación sonora de la gloria de Dios.

“La sinfonía ablanda los corazones duros, les provoca el humor de la función y convoca al Espíritu Santo. Por tanto, estas voces que oyes son como la voz de la

multitud, cuando la muchedumbre eleva sus voces hacia lo alto: porque las alabanzas de júbilo conducen a la simplicidad de la unanimidad y de la caridad mostrando a los fieles en su unanimidad, donde no hay ningún problema, cuando les hacen suspirar colocados en el mundo con el corazón y la boca hacia la recompensa más alta.

Y su sonido de tal modo te traspasa que las entiendes sin limitación de facultades: porque, donde estuviese la gracia divina aleja toda la oscuridad de las sombras, haciendo puras y relucientes aquellas que son oscuras para los sentidos carnales en la debilidad de la carne”⁶.

Su producción musical comprende unas ciento sesenta composiciones musicales de carácter monódico, líricas y dramáticas en un género paralitúrgico, ya que aún no siendo estrictamente litúrgica es similar, pues fue empleada para acompañar los rezos y alabanzas de la abadesa y sus monjas en el convento. No escribe música por mandato divino, como sus visiones sino por impulso propio. Seguía la teoría del Ethos: cada melodía se componía en función de su modo, desarrollo, ejecución, timbre... En *Scivias* defiende que la música es la manifestación del espíritu como una forma de reintegración al estado paradisiaco de la humanidad, perdido con la Caída” (Lorenzo, Josemi, 1996: 45-46).

La melodía se escribe en función del texto, y éste contiene una teología y una espiritualidad profundas. Cuando el texto habla del Espíritu o de las grandezas de Dios, la melodía se eleva, y cuando habla de la finitud humana o del pecado, baja hacia las notes más graves. Es música funcional: pastoral y litúrgica que sirve para transmitir con más fuerza el mensaje del texto. Lo mismo sucede con las miniaturas que ilustran sus manuscritos, las cuales pueden ser consideradas como una especie de catequesis audiovisual, rica en símbolos que ilustran el significado teológico de las visiones que va explicando en el texto.

Compone música desde su visión femenina, es sensorial, apasionada y exuberante, reniega de las restricciones moralistas benedictinas del canto gregoriano. Quería expresar algo que no encontraba en la monodía gregoriana al uso, haciendo una música para mujeres que ellas mismas interpretaban y recibían. Se aparta de la estética cisterciense, austera y sobria de San Bernardo de Claraval, por el contrario, contradice casi uno por uno sus preceptos expuestos en dos opúsculos sobre cómo se debía de cantar. Su arte se caracteriza por la pasión, expresividad, sensualidad y somatización del cuerpo femenino.

La música de Hildegard es innovadora para su tiempo. Mientras el gregoriano y la monodía religiosa se movían en un ámbito comprendido entre 6ª y 8ª, sus composiciones llegan a abarcar dos octavas, como en su obra *O vos*

6. *Scivias*. Parte III, visión 13ª, capítulos 11-14 (Lorenzo Arribas, 1996: 84-85)

angeli (Lorenzo, 1996: 46), con tesituras muy agudas y grandes saltos melódicos (mayores de 5ª) para la época. Es una compositora autodidacta, que se dedica al ámbito de la monodía religiosa y profana, adaptando su obra a las voces de sus religiosas. Formalmente, construye cada pieza utilizando un pequeño número de esquemas melódicos, repetidos con múltiples variaciones, lo que contribuye a crear una atmósfera casi “minimal” y envolvente.

3.3. El drama litúrgico *Ordo Virtutum*

Ordo Virtutum (o Relación de las Virtudes) es un drama litúrgico, moral y alegórico basado en la última parte de *Scivias*, el primer libro que escribió donde recogía sus visiones. Viene del latín “conoce

los caminos” (*sci-vias*) y consta de dos libros. Este drama paralitúrgico dialogado aparece al final del último libro (Lorenzo, Josemi, 1996: 42). Es uno de los primeros dramas morales y el único que se conserva del que se conoce la autoría del texto y música.

El argumento relata la batalla que libran en el alma humana las dieciséis Virtudes y el Demonio. Con la victoria de las virtudes el alma alcanza la inmortalidad. En definitiva es la lucha entre el bien y el mal, y la victoria del bien. Maddocks destaca la relación del texto de este drama moral con el Cantar de los Cantares, el libro de Isaías y el Apocalipsis de San Juan.

Sólo se conservan dos copias de esta obra y el manuscrito más

autorizado data de poco tiempo después de la muerte de Hildegard, y se encuentra en el Wiesbaden Riesenkode. La música aparece detalladamente anotada, pero no hay mención de instrumentos.

Posiblemente lo compuso para el convento de Rupertsberg ya que se estrenó en 1152 durante las celebraciones de la consagración de este monasterio. Participaron cerca de 20 religiosas del monasterio. El diablo fue interpretado por Volmar, secretario y administrador de sacramentos a las monjas

La obra se encuentra estructurada en un prólogo, cuatro escenas y un final. Está formada por ochenta y dos melodías de estilo silábico y sobre un texto en verso.

Argumento

Prólogo

En el prólogo los patriarcas y los profetas introducen a las Virtudes, que brillan con la Palabra de Dios y participan así de la luz de Dios Padre. Porque gracias a la Encarnación de la Palabra Divina, la historia de la salvación se cumple y la vida del cristiano, virtuosa, resplandece.

Escena primera

El llanto de las almas atrapadas en los cuerpos

Las almas y las Virtudes se lamentan por la condición del mundo, que ha acompañado al hombre en su caída original. En esta escena hace su entrada Anima, inocente y feliz. Pero no tarda en acongojarse y deprimirse, porque contempla su “vestido carnal” opacado, cuando lo quisiera ya luminoso. No lo acepta, y esta situación es aprovechada por el Demonio para tentarla: le promete placeres y lujos y cuanto el mundo pudiera ofrecerle y Anima sucumbe, yéndose con él.

Escena segunda

Las Virtudes se presentan

Las Virtudes se presentan a sí mismas: sus características, y su actuación; cada presentación es aclamada por el coro de las restantes Virtudes. Y así encontramos a la Humildad, la reina de las Virtudes; al Amor celestial o sagrado; a la Modestia, la Misericordia, la Caridad, el Temor de Dios; a la Obediencia, la Fe, la Paciencia, el Discernimiento; el Desprecio del mundo, la Castidad, la Disciplina. También están la Inocencia y el Conocimiento de Dios.

Argumento

Escena tercera	<p>El retorno del alma penitente Anima reaparece sucia, debilitada, y arrepentida. Exhibiendo su condición pide ayuda a las Virtudes, pero éstas le dicen que debe estar segura de su situación interior, y que apoye su flaqueza en Cristo y una a Él sus heridas. Anima teme y vacila, pero finalmente apela a la Humildad, quien manda que sea socorrida.</p>
Escena cuarta	<p>El triunfo sobre el Demonio El Demonio persigue a Anima para que retorne a él, pero Anima reconoce su engaño y lo rechaza. Humildad llama a Victoria y sus guerreros, luchan contra el Demonio, lo vencen y lo encadenan. El Demonio aún trata de luchar y arremete a Castidad, acusándola de frustrar la intención de Dios en la Creación, pero ella lo refuta aduciendo el triunfo de la Virgen María, tras lo cual Victoria pone su pie sobre la serpiente. La escena finaliza con un canto de alabanza a Dios.</p>
Final o procesional	<p>Es el himno al Amor triunfante de Cristo, el Salvador.</p>

Recursos didácticos en Internet

Hildegard von Bingen (2) (UNC) (www.ibiblio.org/cheryb/women/hildegard.html)

Hildegard von Bingen (4) (Classical Net Site) (www.classical.net/music/comp.lst/hildgard.php)

Hildegard von Bingen, (www.fespinal.com/espinal/castellano/eides/eies41.htm)

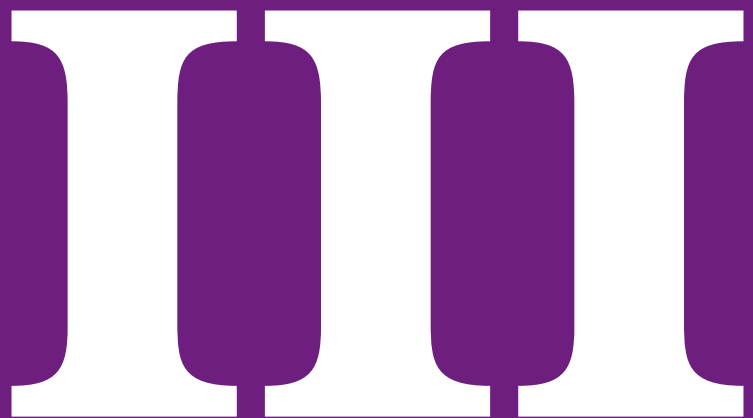
El testimonio de una vida: Hildegard von Bingen (1098 - 1179)
 (www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/fischer2.html)

Hildegard von Bingen – Wikipedia (es.wikipedia.org/wiki/Hildegarda_de_Bingen)

Documentales y obras sobre la música y vida de Hildegard von Bingen en youtube:
http://uk.youtube.com/results?search_query=Hildegard+von+bingen&search_type

Bingen, Hildegarda de (Davidson, Autrey (Ed.): Ordo Virtutum. A Music Drama for Voices and Assorted Accompaniments. For unison chorus. Published by Hildegard.(492001550). <http://www.sheetmusicplus.com> y se puede visionar un fragmento en: http://uk.youtube.com/results?search_query=ordo+virtutum&search_type=

Hildegard Von Bingen - In Portrait - Ordo Virtutum, Vox Animae, Patricia Routledge - Naxos of America. <http://www.priceminister.es/offer/buy/21748672/Hildegard-Von-Bingen-In-Portrait.html>. Este DVD incluye un documental sobre su vida y el Ordo Virtutum.



La mujer en la interpretación musical:
Clara Schumann

III La mujer en la interpretación musical: Clara Schumann

Desde la teoría de la recepción se propone una nueva visión de la música como proceso donde por una parte estaría todo lo referente a la composición y por otra a la recepción y su evolución a lo largo de la historia. Partiendo de los niveles propuestos por Nattiez y Jean Molino: nivel poiético (compositivo), neutro (obra) y estésico (percepción y recepción), nuestro objetivo será investigar cómo han variado las recepciones y significados de una obra a lo largo del tiempo centrándonos en las construcciones de género.

En la recepción de la obra convergen las investigaciones desarrolladas desde la nueva musicología, el movimiento de autenticidad y la musicología de género. Todos parten de la base de que la música es un proceso y que está en continua

evolución a lo largo de sus distintas interpretaciones propuestas con criterios distintos según el momento histórico y no siempre de acuerdo a las propuestas del autor, que por otra parte él mismo variaba, no hay que olvidar que la música es polisémica. Desde las investigaciones de la interpretación histórica de la música se ha constatado la importancia de la improvisación hasta el siglo XX. Incluso en el siglo XIX, los compositores variaban sus obras cada vez que las interpretaban o editaban, como reflejan las trayectorias de Chopin o Liszt.

Teniendo en cuenta esta nueva concepción de la música, como proceso, el intérprete ha sido revalorizado como artífice de esta recepción de la obra y creador de significados en cada recepción que la obra ofrece, y desde finales del

siglo XX se sitúa en el centro de la Historia de la Música (Cook, 1998 (2006): 112-131).

Desde el punto de vista de género, cada significado ofrecido en cada recepción está condicionado por la sociedad que recibe esa obra. Y en muchas ocasiones la recepción de las obras estaba mediatizada por el poder femenino, ya que como advirtió Suzanne Cusick la mujer ha tenido mayor acceso tanto al campo interpretativo como al de mecenas y público. Desde aquí la mujer ha podido ejercer una influencia secreta: ya que el sistema de patronazgo siempre aceptó la práctica femenina por ser una actividad servil, asociada al cuerpo y sujeta a las instrucciones indicadas por el compositor.

1. Evolución y aceptación de las intérpretes clásicas

La interpretación ha sido tradicionalmente considerada una actividad menor y asociada al cuerpo y por ello más tolerada como práctica femenina por el sistema patriarcal. Dentro de los tipos de interpretación, sin duda es el canto el que reafirma más las definiciones patriarcales de feminidad porque utiliza el cuerpo como instrumento sin soporte tecnológico, reforzando su conexión con la naturaleza y acorde a lo que se espera de una mujer (Green, 1997).

A lo largo de la historia las cantantes profesionales han sido aceptadas, exceptuando algunos ámbitos concretos como las iglesias cristianas y algunos géneros musicales como la ópera donde las prácticas difieren según los países. La mujer ha desempeñado dos roles como símbolo de maternidad (virgen) o todo lo contrario, como prostituta y sexualmente disponible, hasta nuestros tiempos no hubo un término medio.

Así, según nos confirma Phillis Austern, durante el Medievo y el Renacimiento se relacionaba la mujer por un lado con la espiritualidad y moralidad y por otro con la sensualidad y perdición, lo que implicaba un peligro para el hombre. Paralelamente se valoraba la música como positiva o negativa y peligrosa por su poder de seducción (como la mujer) para el hombre. Por eso defendía que siempre debía estar bajo el control masculino

porque en manos femeninas el peligro se incrementaba.

Siguiendo este criterio el cristianismo occidental prohibía el canto de las mujeres en la Iglesia, de acuerdo con el precepto de la epístola de San Pablo: “mulier tacet in Ecclesiam”⁷. Así las relegaba a los conventos, donde sí podían cantar, o fuera de la iglesia, en la música popular o cortesana. Esta prohibición llegó a niveles tan “poco naturales” que para evitar el canto femenino comenzaron a utilizar la voz de los castrati desde

Desde las cortes renacentistas italianas la mujer consolidó su presencia en los conciertos públicos, destacando el *Concerto della donne* de Ferrara que impuso una moda que se extendió por Italia. Era un conjunto de virtuosas cantantes, algunas también compositoras, que participaban en todos los espectáculos de la corte. De ahí que el desarrollo de la ópera introdujera de forma natural la presencia femenina. Sin embargo la distribución de los papeles masculinos y femeninos variaba en la ópera según los países:

Papeles Femeninos	Papeles Masculinos
Mujeres (Francia)	Hombres (Francia)
Mujeres (España)	Mujeres (España)
Mujeres o Castrati (Italia)	Mujeres o Castrati (Italia)
Muchachos (Inglaterra)	Muchachos (Inglaterra)

finales del Renacimiento. Ya en el barroco, cuando se consideraba superior la música producida por artificios humanos y despreciaban lo natural, los castrati se convirtieron en los protagonistas no sólo del canto religioso sino sobre todo el operístico, desplegaban su virtuosismo artificioso tan del gusto de la época, aunque el procedimiento para conseguir la voz fuera de lo más inhumano (Linda Austern, 1998).

En Inglaterra, desde el Renacimiento se permitía al varón suplantar a la mujer y posteriormente en la ópera realizaban los papeles femeninos. Se consideraba que la música debía estar bajo el control de un varón pues era considerada una fuerza femenina irresistible a menos que se la regulase en tiempo, lugar, público, intérprete y finalidad.

7. La Epístola de San Pablo a los Corintios, 14:34 dice así “Mulieres in ecclesiis taceant non enim permittitur eis loqui sed subditas esse sicut et lex dicit” (Que las mujeres callen en las congregaciones, pues en efecto no les está permitido hablar sino que sean sumisas, tal y como la Ley

dice). Vid Badosa, Luis. “Mulier in Ecclesia taceat. Angeles, falsetistas y castrados”. http://usuarios.lycos.es/kasbah01/14_kasbah/14_mulier_in_ecclesia_taceat.htm.

Un caso excepcional es el teatro hispánico caracterizado por el protagonismo de la mujer, quien realiza ambos papeles, masculinos y femeninos, mientras en la iglesia sólo participaban hombres, falsetistas y castrati. La música era considerada una actividad humilde y de menor rango, de ahí el acceso a esos puestos de las llamadas tonadilleras, “cantantes-actrices”, aclamadas por el pueblo y aún siendo de humilde origen llegaban a codearse con la aristocracia (Martín Gaité 1981 (1972) en Ramos 92). La historia de la tonadilla del siglo XVIII

está asociada a grandes cantantes como María Antonia Fernández Vallejo “La Caramba”, la “Tirana” Mariana Alcázar, Catalina Pacheco “La Cartuja” y María Ladvenant y Quitante, cuya estela perduró en el repertorio para canción y piano o guitarra y zarzuelas como María Antonia “La Caramba” zarzuela en 3 actos de Moreno Torroba y letra de Luis Fenández Ardavín (1942)⁸ del siglo siguiente. Estas mujeres al ser independientes económicamente y relacionarse con el poder gozaban de más derechos y libertades que las mujeres de su tiempo.



10. *La caramba*
M^a Antonia Fernández Vallejo

8. Sobre su vida véase el estudio de Antonina Rodrigo (1992 (1972) y el tradicional de Nicolás González Ruiz: *La Caramba: vida alegre y muerte ejemplar de una tonadillera del s. XVIII*. Madrid: Morata, 1944.

Sabías que...

Por el contrario, las instrumentistas no han sido tan aceptadas por el sistema debido a que su actividad interrumpe las definiciones patriarcales al utilizar la tecnología, el instrumento musical que media entre su cuerpo y la música desapareciendo esa unidad con la naturaleza que caracterizaba al canto. Además ha condicionado una distribución por géneros de los instrumentos musicales, de forma que algunos fueron considerados estrictamente femeninos como el arpa, los de cuerda pulsada y el teclado mientras otros se consideraron sólo masculinos como el viento metal, el bajo, la batería y la tecnología musical en general. Respecto al resto de familias, desde el siglo XVIII aumentó el número de mujeres que tocaban cuerda frotada y viento, siendo aceptadas progresivamente en las orquestas.

Respecto a la formación de una intérprete, ésta fue privada hasta

que se crearon los conservatorios de música a finales del siglo XVIII. Al igual que las compositoras, solían pertenecer a familias de músicos y en sus casas recibían su formación. Los conservatorios italianos fueron los primeros en regularizar la enseñanza musical femenina desde el barroco, especialmente destaca la labor desarrollada por Vivaldi en el Hospicio de la Pietá. Posteriormente con la creación de los primeros conservatorios públicos la presencia femenina fue siempre muy destacada, superando a la masculina en algunos instrumentos como el piano. Sin embargo también reflejaba la discriminación sexual por instrumentos aceptada socialmente.

La aceptación de la instrumentista femenina en el mercado conllevaba siempre un nivel interpretativo incuestionable y aún así muchas veces fueron discriminadas por su condición femenina. Un caso

sangrante fue el de la trombonista norteamericana Abbie Conant que tras superar las pruebas de trombón solista en la Orquesta Filarmónica de Munich dirigida entonces por Sergio Celibidache con una prueba imparcial en la que los aspirantes tocaron tras el telón, fue pasada al segundo atril “por ser mujer”. (Manchado, Marisa: 1998: 10 y 17).

Por ello no es de extrañar que triunfaran más en instrumentos aceptados socialmente, como el piano en que han destacado intérpretes como Clara Schumann, Alicia de Larrocha, Martha Argerich o Maria Joao Pires; o instrumentos de cuerda frotada como el violín con Anne Sofie Mutter y el violonchelo con Jacqueline du Pré, entre otras.

2. Centros de actividad musical y agrupaciones musicales

La actividad musical femenina estuvo en general ligada a géneros menores y no es de extrañar que debamos investigar su presencia en ámbitos privados como los conventos, cortes y desde luego los salones nobles y burgueses.

Las capillas musicales de los conventos femeninos se han convertido en una de las principales fuentes de estudio para la musicología de género en el medievo, impulsada por la recuperación de figuras como Hildegard von Bingen o la actividad desarrollada en monasterios como las Huelgas de Burgos. Durante la Edad Media las mujeres participaban en la monodia profana pero no en la polifonía ya que su desarrollo se llevó cabo dentro de la Iglesia donde tenían vetado su actividad, a excepción claro está de los conventos donde sí desarrollaron su actividad musical como compositoras e intérpretes.

Otro de los marcos femeninos más destacados fueron los salones donde las señoritas debían mostrar su dominio del canto o/y el piano desde el s. XVIII y eran las destinatarias de un repertorio específico como las *Six Sonates de Clavecin à l'usage des dames* (1770) de Carl Philipp Emanuel Bach y las miles de obras publicadas desde el desarrollo editorial producido en el siglo XIX que llegó a configurar un repertorio tildado de femenino, como veremos en el apartado de las mecenas de la música. Del salón unas elegidas pasaron al concierto público, cuando el concierto estaba ya tan establecido que su presencia no era sospechosa de inmoral.

Paralelamente a los salones privados también surgieron multitud de sociedades musicales y pedagógico-recreativas sostenidas por la burguesía liberal que prefería reunirse en un lugar público para disfrutar del arte, las relaciones sociales, promocionando las actividades culturales y económicas de sus ciudades. En muchos casos combinaron las actividades recreativas con la enseñanza musical complementada con organización de conciertos y creando orfeones con sus miembros. En España destacan especialmente como sociedades pedagógico-recreativas: *el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid* y *el Liceo artístico literario* que posteriormente sirvieron de modelo para la creación de centros en todo el territorio. El crecimiento exponencial de sociedades musicales fue paralelo a la consolidación de la enseñanza, el concierto y la publicación de repertorio musical de cámara, voz y piano y sólo piano con la participación igualitaria de hombres y mujeres en sus salas. No obstante los hombres siempre ocupaban los cargos de responsabilidad, así las sociedades solían distribuirse en cátedras y siempre estaban dirigidas por hombres, aunque hubiera mujeres cualificadas para esa labor.

Así mismo, de los grupos de cámara que fueron formándose a lo largo de la historia dentro de las cortes y salones privados, surgieron grandes formaciones sinfónicas femeninas que solían ser dirigidas también por mujeres y podían incluir repertorio de mujeres. Según indica Pilar Ramos, desde principios del s. XX ya se contabilizaban 300 orquestas femeninas entre las que destacan la

Orquesta de Damas de Viena que sirvió de inspiración para numerosas orquestas americanas como la Women's Philharmonic, orquesta fundada en 1980 en San Francisco (Ramos, 2003: 76). Sin embargo desde la II Guerra Mundial decreció el número de orquestas debido a la reincorporación masculina. Por otra parte, desde fines del XX se va normalizando la situación de las orquestas que en general van siendo mixtas incluso la patriarcalista Filarmónica de Viena que sólo admitió a una mujer o varón no blanco hasta 1997, pero que apenas si tiene instrumentistas. Recogemos a continuación un chiste al respecto:

“A tres mujeres rubias (violinista, violonchelista y trompetista) se le conceden tres deseos.

Primera rubia: “Quiero ser todavía más bella de lo que soy”. Y su deseo se cumple.

Segunda rubia: “Quiero que mi cabello sea aún más fantástico de lo que es”. Y su deseo se cumple.

Tercera rubia: “Quiero ser miembro de la Filarmónica de Viena”. Y se convierte en un hombre”.

Chiste divulgado por Eva Rieger (Ramos, 2001: 77)

Y con la normalización de las orquestas está llegando la normalización de las directoras, aunque todavía no se ha producido totalmente. Esta profesión, por el poder que ejercen dentro de una actividad pública, siempre ha sido difícil para las mujeres, incluso se les negó trabajar como directoras hasta el s. XX, y todavía existen ciertas

reticencias, de hecho esta salida profesional sigue siendo muy minoritaria. Paradójicamente la escasez de directoras provoca en algunas inseguridad, como indicaba Lamb (1996) en un artículo sobre su experiencia como directora y cómo dudaba de sí misma y se examinaba en cada concierto (Digón, 2000). No obstante la lista de directoras cada vez es mayor, destacando la labor de Ann Manson, Gloria Isabel Ramos, Sara Caldwell, Ligia Amadio, Gisle Ben-Dor o Elena Herrera quien fuera directora titular de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Oviedo (OSCO) en sus primeros años.

2.1. El *Concerto della donne de la corte de Ferrara*

Dentro de las actividades cortesanas un modelo de referencia es la actividad desarrollada en la corte de Ferrara a finales del Renacimiento que sirvió de modelo para la incorporación de la mujer en las actividades musicales profesionales.

El origen del *Concerto della donne* se sitúa en la brillante corte de Alfonso II, Duque de Ferrara a finales del siglo XVI, en cuyos conciertos participaba interpretando las obras de los compositores más reconocidos del momento como Striggio, Wert, Marenzio, quienes también asistían⁹. El primer grupo del *concerto della donne* estaba formado por cuatro damas aficionadas a la música no profesionales: las hermanas Lucrezia e Isabella Bendidio, Leonora Sanvitale y Vittoria Bentivoglio a las que

se uniría en 1577 el bajo Giulio Césare Brancaccio, especialmente contratado para acompañar al ensemble femenino. Solían actuar regularmente desde 1570 en los conciertos conocidos bajo el sobrenombre de “música secreta”¹⁰.

Muy pronto conformaron un grupo de cámara profesional, caracterizado por su estilo florido y virtuoso, muy ornamentado de amplio registro concentrando todas las agilidades vocales en las partes superiores sostenidas por una o más voces graves. Practicaban diariamente más de seis horas los recursos vocales virtuosísticos que las habían hecho famosas, recursos como *passagi* (improvisaciones por grados conjuntos dividiendo una nota larga en muchas cortas), *cadenzas*, *tirates* (escalas rápidas) y *accentis* (conexiones de notas largas utilizando ritmos con puntillo).



11. *O dolcezz'amarissime d'amore* de Luzzaschi

Este estilo fue desarrollado en canzonettas y madrigales por los compositores relacionados con la corte como Giaches de Wert, Luca Marenzio, Luzzasco Luzzaschi, Ippolito Fiorini, Gesualdo de Venosa o Claudio Monteverdi, y en gran parte editadas por Baldini. Posteriormente esta formación de voces con tres sopranos virtuosas se extendió en el segundo barroco en el repertorio sacro y profano de Italia, de la mano de Carissimi y Rossi, y en Francia, por Charpentier y Lully.

A principios de 1580, debido a la marcha de las hermanas Bendidio y Vittoria Bentivoglio, se constituye un nuevo grupo enteramente profesional creado en honor a la nueva joven esposa del Duque, Margherita Gonzaga d'Este. Estaba formado por damas de su séquito: Laura Peverara, Anna Guarini, Livia d'Arco, Tarquinia Molza y Giulio Cesare Brancaccio que abandonaría la corte en 1583 amonestado por insubordinación. Desde entonces el bajo lo realizarían instrumentos interpretados por las cantantes, laúd, arpa y violas, ningún otro hombre formaría parte del grupo. Además de cantantes e instrumentistas, algunas eran compositoras como Laura Peverara y la directora del conjunto, Tarquina Molza. Sus obligaciones consistían en participar regularmente en los conciertos de la corte y en el balletto delle donne de la duquesa cantando y bailando, muchas veces realizando papeles masculinos (Newcomb, 1980: 35).

9. Cartas del embajador de Florencia Canigiani fechadas el 14 de agosto de 1571, en la que narra las representaciones durante la visita de dos princesas austriacas, y 14 de diciembre de 1577 durante su estancia en la residencia de la duquesa de Urbino.

10. Se conoce bajo esta denominación a un tipo de conciertos privados ofrecidos todas las noches en la corte del duque a una audiencia muy selecta y reducida, algunos jugaban a las cartas otros seguían el concierto con partituras después podían acabar la velada con un baile.

La actividad musical de la corte de Ferrara cesa con la muerte de Alfonso II en 1597. Como no tuvo descendencia el ducado pasó a su primo Cesare. Sin embargo en 1598 la ciudad de Ferrara fue anexionada a los Estados pontificios con el Papa Clemente VIII y el *Concerto della donne* desapareció, pero su influencia se extendió

por toda Europa y se mantuvo en alza durante la primera mitad del s. XVII. Supuso una revolución para las mujeres porque abrió el campo de la música profesional al demostrar la posibilidad de que una mujer podía tener una carrera profesional llegando al máximo nivel. Sirvieron de modelo para la creación en el siglo XVII de

grupos de cámara femeninos y estableciendo una práctica que se extendió especialmente en Italia destacando las cortes de Medici, Mantua y Orsini. En la actualidad existe un grupo, especializado en este repertorio¹¹, que ha adoptado este nombre *Concerto della donne*.

11. Para más información véase su página web: <http://goldbergweb.com/es/news/unitedkingdom/2005/09/36717.php>.

Actividad

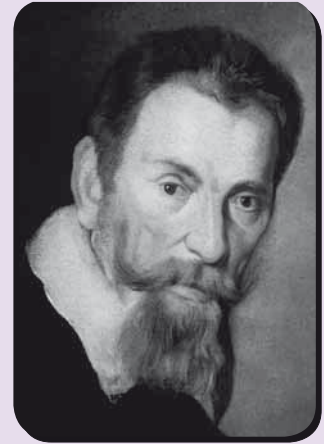
Io mi son giovinetta de Claudio Monteverdi

Pertenece al Libro IV de Madrigales a cinco voces de Claudio Monteverdi publicado en 1603 en Venecia por Amadino que está formado por madrigales compuestos, en su mayoría, en los años noventa y dedicado a la Academia de los intrépidos de Ferrara.

La mayoría de los textos son de Giovanni Battista Guarini y entre ellos destacan los pertenecientes al drama pastoral *Il pastor fido*, que el duque quería representar en aquellos años. *Io mi son giovinetta* pertenece a esta obra, escrita en verso aristocrático reflejo del virtuosismo del madrigal literario del siglo XVI. Este se caracteriza por tener un número de versos variable, entre seis y dieciséis, con rima libre y versos de arte menor y mayor con siete y once sílabas respectivamente.

En este madrigal pastoril una joven pastorella saluda a la primavera en compañía de un joven compañero, pero la alegría se desvanece ante el presagio de una amenaza:

Este madrigal es un claro ejemplo del estilo desarrollado por el *Concerto della donna* caracterizado por la disposición de las voces para trío de sopranos, soportado por dos voces graves. No obstante, alterna pasajes virtuosísticos donde contraponen el trío contra el dúo grave o bien dispone una textura a tres voces graves, con otros homofónicos y homorítmicos de acuerdo a las necesidades del texto cuya representación es el principal objetivo del autor. Destacan, ya desde la primera sección, el uso de madrigalismos sobre las



12. Claudio Monteverdi

Madrigal	Cs	Estructura	Armonía	Madrigalismos
Yo soy jovencita y río y canto a la nueva estación, cantaba mi dulce pastorella,	1-14	1ª sección	Sol m	Rido (río) Canto y cantava
Cuando súbitamente a aquel canto, mi corazón cantó, cantó, casi pajarito deseoso y risueño.	14-32	2ª sección	Sol m - Re m	Súbitamente Canto Vago (deseoso)
“Soy jovencito yo también y río y canto a la gentil noble y bella primavera de amor que en tus ojos florece”	32-45	3ª sección	Re m - Si b M - Re m	Rido (río) Canto Fiorece (florece)
Y ella “huye si eres sabio”, dijo el ardor, huye porque en estos rayos, para ti la primavera nunca será.	45-62	4ª sección	Re m - Sol m	Fuggi (huye sobre hexacordo 2b: sol-fa-mi b-re-do si b)
Y ella huye, huye, sí “sabio eres”, dijo el ardor “huye que en estos rayos no habrá más primavera para ti”	62-88	5ª sección	Sol m - Sol M	Fuggi (huye)

palabras más representativas del texto como “canto”, “rido”, “stagion” (primavera), “súbitamente”, “florece”, “huye” donde la música representa el texto por medio de recursos retóricos como clímax o sonus ordinatus, ornamentaciones, pasaggi, disonancias, parlato o imitaciones sobre un tema. Así sucede con el sujeto que representa la palabra “huye” en las secciones 4ª y 5ª construido sobre el hexacordo de si b (doble bemol). Técnicamente concentra las habilidades más virtuosísticas en los madrigalismos.

El madrigal se estructura en cinco secciones, de acuerdo al texto, en las cuales va modificando la textura, según las prácticas del madrigal-canzonetta del momento; de manera que alterna pasajes para el trío de sopranos, pasajes a cinco voces donde éstas se agrupan de forma diversa según las necesidades: dos contra tres, homofónicas, o cuatro contra una..., o en la tercera sección opta por un trío de voces graves para representar al pastor.

El lenguaje tonal utilizado por Monteverdi en este Madrigal corresponde a esa síntesis entre el sistema hexacordal modal y el incipiente sistema tonal que se va imponiendo claramente en las cadencias. Sin embargo tanto la armadura como la construcción armónica están condicionadas por el sistema hexacordal. El madrigal está compuesto en un Sol menor mollis, que alterna con secciones en Re m mollis/durus para concluir sobre en el área de Sol pero con cadencia picarda, por lo que finalmente pasamos de Sol m a Sol M, del mollis al durus, de acuerdo al texto negativo que reafirma “la primavera nunca será para ti”. El virtuosismo del madrigal se refleja en sus modulaciones y uso de tres hexacordos: natural, bemol y doble bemol a lo largo de las cinco secciones. Por tanto, se mueve dentro de los tres hexacordos propios del cantus mollis.

3. Clara Schumann y la improvisación pianística

Clara Schumann (1819-1896) fue, sin duda alguna, la pianista más importante del siglo XIX, valorada al mismo nivel que Franz Liszt. Admirada por Goethe, Mendelssohn, Chopin y Paganini supo compaginar una brillante carrera como concertista con la composición, docencia y difusión del repertorio de Bach, Beethoven, Brahms y especialmente el de su marido, Robert Schumann.

Nació el 13 de septiembre en Leipzig en el seno de una familia musical, era la segunda hija del famoso pianista, profesor y empresario, Friedrich Wieck y de su primera esposa Marianne Tromlitz, soprano y gran pianista, que a su vez era hija del cantante Gotthold Tromlitz y nieta del flautista Johann Georg Tromlitz.



13. Clara Schumann

Su padre, Friedrich Wieck, la educó desde los cinco años para que se convirtiera en una gran concertista y conseguir prestigio como profesor. Su intención era que recibiera una educación musical lo más completa posible abordando no sólo la interpretación, sino también la improvisación y a través de ella la composición. Por ello, durante

el primer año de estudios musicales no leyó ninguna partitura, sino que desarrolló la técnica pianística y se formó como músico, no sólo intérprete, desarrollando su oído a través de la práctica. Su padre le enseñaba a tocar pequeñas piezas de memoria, progresiones cadenciales en todas las tonalidades para que fuera capaz de transportar e improvisar (Reich, 1985: 44, 290; Wieck, 1988: 11-18).

La improvisación se convirtió en parte fundamental de su formación pianística, un recurso para desarrollar el dominio técnico del instrumento y su creatividad musical, habilidades imprescindibles para un virtuoso de su tiempo. En principio siguió el *Ensayo sobre la enseñanza elemental del piano de su padre* (Wieck, 1988: 17) y después continuó con la *Introducción sistemática a la improvisación en el piano forte* Op. 200 de Czerny (1830) que ya le permitía improvisar sobre temas determinados (Litzmann 1902, 26). Posteriormente de la improvisación pasó a la composición y desde 1837 estudió contrapunto con Siegfried Dehn en Berlín, mejorando al tiempo su improvisación (Wieck, 1968: 58).

Paralelamente estudio canto, violín, lectura de partituras, orquestación, composición, teoría y armonía, francés e inglés. Acudía regularmente a la ópera y participaba en recitales desde 1827 en que tocó por primera vez con una orquesta. El 20 de octubre de 1828 debutó como concertista, tocando variaciones de Kalbrenner sobre un tema de Rosini Op. 94. Desde 1831 comenzó a ofrecer giras por toda

Europa. Desde entonces centró su actividad profesional en la interpretación, no obstante también editó sus primeras composiciones: un lied, cuatro polonesas y un concierto para piano, pero esta faceta la relegó a un segundo plano por su condición femenina.

También influyó decisivamente en su carrera su matrimonio con Robert, alumno de su padre. Desde 1830 su relación de amistad se convirtió en un amor verdadero y en 1837 solicitaron permiso a Friedrich Wieck para casarse, sin embargo él se negó totalmente y tuvieron que recurrir a los tribunales para conseguir el permiso necesario porque Clara era menor de edad. Paradójicamente lo consiguieron un día antes de que cumpliera 21 años, la mayoría de edad.

Su relación condicionó sus carreras profesionales, Clara fue una inspiración constante para Robert, compartieron temas musicales en sus obras y llegaron a componer conjuntamente el ciclo de Lieder Op. 37 que Robert publicó para su primer aniversario. Clara le correspondió entregándole su vida, abandonando la composición y manteniendo económicamente a su familia con sus ingresos obtenidos en sus recitales. Fue la primera difusora de su obra en sus recitales estableciendo las bases de la tradición interpretativa de Schumann continuada por Rubinstein, Tausig o Brahms y editando sus obras y epistolario.

Se convirtió junto a Liszt en la pianista más reconocida de

su tiempo, desarrollando una carrera concertística muy sólida que se extendió durante más de 40 años. Fue reconocida como la mejor intérprete de Chopin, Mendelssohn, Henselt, Robert Schumann y Brahms, también de Bach y Beethoven, junto a Liszt fue una de las pioneras en la difusión de sus sonatas en las salas de concierto, ya que hasta el momento sólo se habían difundido de forma privada. El público era bastante reacio a ciertos repertorios más serios, así como aceptaban bien las pequeñas piezas de Chopin y Henselt consideraban a Bach, Beethoven, Brahms o Robert Schuman “difíciles”. En ese sentido, realizó una labor educativa fundamental para la aceptación de estos repertorios. Solía introducir estos repertorios con preludios improvisados basados en temas de las obras presentadas para ir familiarizando al público

con el lenguaje musical de cada compositor.

En general su repertorio estaba ligado a la escuela de Field, Chopin o Alkan y era opuesta al virtuosismo vacío de la mecánica escuela vienesa y del piano francés de los años 30 representada por Henri Herz, Thalberg o Hünten, entre otros virtuosos¹².

Desde 1872 las obligaciones familiares con sus siete hijos, le obligaron a renunciar a sus giras por Europa y aceptar un puesto como profesora del Conservatorio de Frankfurt donde impartió clases hasta 1892.

3.1. La improvisación como fuente de creatividad

Clara expresó su creatividad a través de la improvisación, como concertista se esperaba que

dominara esta habilidad y ella la consideraba un canal apropiado sin tener que someter sus resultados a la inspección minuciosa de críticos y públicos y sin atender contra el sistema del patriarcado por su condición femenina. A lo largo de su carrera solía improvisar en público y privado.

Hasta principios del siglo XX el público esperaba que los virtuosos fueran capaces de improvisar fantasías o variaciones sobre temas operísticos en sus recitales, además de engrandecer las obras con ornamentaciones, cadencias y preludios, que además servían para probar el instrumento antes del recital, realizar ejercicios de calentamiento y exhibir sus habilidades técnicas.

12. Críticos y editores, como Schlesinger, Brandus o Schumann mantuvieron una oposición férrea a la industria del piano virtuoso liderada por Henri Herz, Franz Hünten o Theodore Doehler, así como prestaron un apoyo incondicional a la obra de Chopin, Heller y Alkan, compositores caracterizados por una mayor credibilidad como artistas serios que no pretendían que sus obras fueran un vehículo para el

virtuosismo sino para la creación artística; y preferían audiencias más íntimas, distanciándose de todo lo que rodeaba al virtuosismo pianístico en boga y alejándose de las fantasías y variaciones sobre temas operísticos, por lo que se situaron fuera del comercio musical. Sus obras eran de uso privado y eran elaboradas de una forma más subjetiva no sometida a las leyes de mercado.

Puntos de vista...

Desde sus primeros conciertos, Clara improvisaba preludios para demostrar su técnica y habilidades improvisatorias al tiempo que introducía el repertorio al auditorio. Wieck comentó con alarde a su mujer “Nadie podía creer que ella componía, ya que nunca lo han hecho las chicas de su edad, y cuando improvisó sobre un tema determinado, todos estaban fuera de sí” (Wieck, 1968: 27).

Con el tiempo, llegó a establecer una estructura fija de recital que comprendía una obra de Bach o Scarlatti, una sonata o similar y uno o más grupos de piezas breves (Reich, 1985: 269). Al comienzo del concierto y entre cada obra introducía preludios o interludios improvisados sobre temas de las piezas para introducirlas, relacionarlas entre sí y engrandecerlas si fuera necesario.

Como muestra de este tipo de recital, recogemos el programa del concierto ofrecido en Berlín, el 1 de marzo de 1837 formado por una fuga de Bach, una nueva canción sin palabras de Mendelssohn del manuscrito y una mazurca y estudio de Chopin, piezas que un crítico reseñó como “seguidas directamente una de otra y precedidas por preludios cortos basados en los temas de las piezas (“Berlín, im April” 1837: 257).

Ella no se sentía segura como compositora, en muchas ocasiones manifestó sus dudas como compositora, sin embargo todos reconocieron sus habilidades como improvisadora al mismo nivel de su faceta de concertista, llegando a ser considerada una de las mejores improvisadoras de su época, sólo superada por Liszt, según un artículo publicado en 1838 “Liszt in Wien” en el *Neue Zeitschrift für Musik* (Litzmann, 1902: 201-202).

3.2. Su técnica improvisatoria a través de sus *Preludios* (1895)

La colección de *Preludios* fue escrita a finales de 1895 como una representación de sus improvisaciones a petición de sus hijas y nunca llegó a publicarse. Se conservan tres manuscritos y han sido estudiados

estos pequeños preludios” (Woodring: 2004: 227-8).

En estos años Clara solía improvisar durante horas en privado y siempre comenzaba sus ejercicios técnicos con preludios improvisados. Para ella fue muy difícil

estructurados con un fraseo regular y armonía romántica. Su objetivo era el desarrollo técnico al tiempo que practicaba las progresiones armónicas básicas para sus improvisaciones. Véase el comienzo del Preludio n° 4 en Mi menor:



14 Preludio en Mi m (1895)

por Valerie Woodring (2004). En el manuscrito de Berlín aparece la siguiente nota de su hija Marie, fechada en 1929:

“Durante el último año de su vida, nuestra madre escribió, a petición nuestra, los ejercicios que tocaba antes de sus escalas, con los que comenzaba sus prácticas diariamente, así como algunos preludios del tipo que solía improvisar, muy libre y espontáneamente, antes de las piezas; también hacía esto en público, y uno podía descifrar su estado de ánimo por la forma en que fluían las armonías. Ella sostenía que no le era posible plasmar este tipo de improvisación libre sobre papel, pero finalmente aceptó nuestra petición, y así surgieron

contentar a sus hijas y escribir estos preludios: “quisiera escribir los preludios que toco (literalmente) antes de las escalas, pero es muy difícil, porque lo hago diferente cada vez, igual como me ocurre en el piano” (Litzmann, 1908: 701).

En la colección están representadas las dos categorías de los preludios decimonónicos: los ejercicios y las introducciones a obras de concierto, destacando especialmente las de Schumann.

Los ejercicios están ordenados según el ciclo de quintas con sus relativas menores sin concluirlo ya que sólo escribió siete. Como suele ser habitual en este tipo de obras y en los estudios, cada uno está dedicado a una figura que se trabaja con una mano mientras la otra acompaña en acordes,

Escribió once preludios siguiendo la técnica improvisatoria que utilizaba al introducir las obras en sus conciertos. En general muestran una estructura flexible apropiada para adaptarla al momento y tienen un carácter abstracto ambivalente. Suelen ser cortos y constan de varias ideas melódicas o rítmicas desarrolladas de forma secuencial según las improvisaba en sus conciertos, por ello contienen pasajes brillantes y suelen concluir con una nota pedal de dominante en la sección final que da paso a la obra de concierto. Véase la primera mitad del Preludio en Do M que posiblemente introducía la Sonata *Waldstein* de Beethoven (ver figura 15).

Un caso especial son los preludios introductorios a las obras de Schumann, Clara escribió los que más utilizaba, los preludios a “Des Abends” y “Aufschwung” de *Fantasiestücke* op. 12,



15 Preludio en Do M (1895)

“Schlummerlied” del *Albumblätter* Op. 124 y el movimiento lento de la *Sonata en Fa menor*. En este caso cada preludio está basado en el tema principal de la obra que le sigue y los desarrolla. Posiblemente los otros preludios podían adaptarse al tema concreto de la obra según la ocasión, pero en el caso de las obras de Robert tenía un especial interés en realizar una preparación satisfactoria para asegurar el éxito y siempre se basa en el material de la obra, que por otra parte conocía muy bien.

Aunque la composición no fue su actividad profesional llegó a componer en torno a 66 obras para varios géneros relacionados con el piano ya que compuso música para piano solo, música de cámara con piano, lieder con acompañamiento de piano y conciertos para piano, entre las obras conservadas.

A pesar de su talento y calidad como compositora, Clara se plegó ante el sistema de patronazgo y se sometió a su familia canalizando su creatividad a través de las improvisaciones ofrecidas en sus recitales. No obstante, Robert consideraba que debía canalizar su energía creativa en obras escritas: “Un consejo, no improvises demasiado; muchas cosas se pierden, y podrían tener mejor uso. Adopta siempre la resolución de anotar todo inmediatamente” (Schumann y Schumann 1984: 307). Sin embargo durante su matrimonio (1840-1856) dejó a un lado la composición y sólo volvió a ella para escribir con mucho esfuerzo las “Siete variaciones sobre un tema del *Bunte Blätter* del Op. 99 de Robert”.

Este tema fue compuesto en 1841 y fue publicado en 1852 como el número 4 de su Opus 99, en

una colección de 10 piezas bajo el título *Bunte Blätter*. La obra de Clara se publicó como su Opus 20 en 1854, cuando Robert estaba ya hospitalizado después de su intento de suicidio. Varios años más tarde apareció otra obra basada realizada por Johannes Brahms volvió a utilizar este tema en su Opus 9, en cuyo manuscrito escribió “Pequeñas variaciones en un tema de él / dedicado a ella”.

Johannes Brahms siempre la consideró una gran compositora, prueba de ello es que tomaba en cuenta sus consejos tal y como refleja en una carta a un amigo “He enseñado a Clara mi sinfonía: me ha sugerido algunos cambios que pienso respetar. Mi estima por ella es infinita” (Adkins Chiti, 1995: 283).

IV

Las Mecenaz de la música española:
M^a Cristina e Isabel II

IV Las Mecenas de la música española

Desde el desarrollo de la teoría de la recepción a finales del s. XX se han revalorizado el protagonismo del intérprete, el receptor y el mecenas que patrocina la creación, hasta el momento no eran valorados por la historiografía musical. Estos nuevos agentes contribuyen directamente en los nuevos significados que va adquiriendo una obra en su evolución interpretativa. Este proceso, como ya hemos visto, puede valorarse desde el criterio del género, pues las mujeres han intervenido directamente como mecenas y público condicionando la creatividad y desarrollo de ciertos repertorios que hoy identificamos como femeninos. Las mecenas, pertenecientes a las clases privilegiadas, han realizado una actividad siempre aceptada por el sistema patriarcal a lo largo de la Historia. Entre las mecenas encontramos reinas y nobles como Leonor de Aquitania, Margarita de Austria, Lucrecia Borgia; las dueñas de los salones parisinos del siglo XIX y XX, como Nadezhda von Meck, protectora de Debussy y Tchaikovsky; o la princesa de Polignac, Winnaretta Eugénie Singer defensora de Debussy y mecenas de Stravinsky y Falla; creadoras de fundaciones musicales como Elizabeth Sprague Coolidge o promotoras de concursos,

orquestas, festivales o instituciones pedagógicas como Paloma O'Shea en España (Ramos 2003: 101).

En algunas cortes los mecenas fueron también los únicos destinatarios, posiblemente ese fue el caso de Bárbara de Braganza, en principio única destinataria de las sonatas de Domenico Scarlatti. En otros casos como compositoras han conducido sus impulsos creativos a través del mecenazgo, este fue el caso de Antonia Walpurgis o Elizabeth Sprague Coolidge, y desde luego como intérpretes han dirigido el desarrollo de ese repertorio patrocinado, así Isabella d'Este fue la responsable del impulso de la frottola en Mantua (Ramos, 2003: 102).

Paradójicamente un instrumento tan masculino como el saxofón, considerado no adecuado para las mujeres fue impulsado definitivamente por una mujer, Elise Hall (París, 1853 - Boston, 1924), saxofonista y sobre todo mecenas, a ella se debe el repertorio de concierto para saxofón y orquesta de principios de siglo XX y la introducción del saxo en las salas de concierto norteamericanas. Desde su puesto como jefa benefactora del Club Orquestal de Boston comisionó cerca de 20 obras¹³ para saxofón

de los principales compositores de su tiempo, como Claude Debussy: *Rapsodia para orquesta y saxofón alto*, Florent Schmitt: *La leyenda* Op. 66, Vincent d'Indy: *Choral varié*, Paul Gilson: *Premier Concerto* entre las más destacadas de una larga lista de compositores contemporáneos entre los que se encuentran Leon Moreau, Henry Woolett, Charles Loeffler, Jules Mouque o Georges Longy¹⁴.

Otra de las más famosas mecenas fue Louise Hanson-Dyer (1884-1962) perteneciente a una familia adinerada, con amplia formación musical se convirtió en mecenas cuando se estableció en París en 1920. En un principio fundó una casa editorial, las "Editions de L'Oiseau-Lyre" en 1932 que cinco años más tarde se convertiría en uno de los sellos discográficos de más prestigio. Creía que la música grabada podía educar y así lo hizo rodeándose de grandes especialistas como Anthony Lewis y Thurston Dart con quien grabó el repertorio barroco y medieval, como el Codex Montpellier, así como compositores contemporáneos. Finalmente consiguió crear una discográfica especializada de gran reputación que tras afiliarse con Decca fue absorbida definitivamente en 1971 (Timothy Day, 2002: 87-89).

13. Los manuscritos de estas obras se encuentran en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, <http://www2.potsdam.edu/mcalltp/Background>.

14. Revista # 2 Músic@Sonido del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, <http://www.saxofonlatino.cl/articulos/sax.html>.

1. La feminización de algunos géneros musicales

Como consecuencia de lo expuesto hasta ahora, ciertos repertorios han sido destinados especialmente a las mujeres, éste fue el caso del repertorio compuesto para las capillas musicales de conventos femeninos, las frottolas de Mantua, los madrigales para el *Concerto della donna*, la ópera barroca y los lamentos femeninos inspirados en la realidad de la época; y desde luego todo el repertorio de teclado interpretado en los salones románticos que permitió el desarrollo del negocio musical a niveles nunca imaginados hasta el momento. Con la revolución industrial la prensa musical y los editores desarrollaron sus actividades para cubrir la demanda de los salones. Como la música de salón era principalmente realizada por mujeres siempre se desprestigió como género menor frente a la música sinfónica y operística.

La música de salón impulsó la música de cámara, el repertorio para voz y piano y sobre todo el repertorio pianístico. El piano

se convierte en el instrumento más utilizado, es el instrumento romántico por excelencia, el que cubre todos los requerimientos del romanticismo, el mejor vehículo para expresar lo íntimo de las pequeñas formas y lo brillante de las grandes formas; adecuado tanto para la práctica diletante, que se extiende con el ascenso de la burguesía como para el recital del virtuoso que lidera la actividad concertística del siglo. Está presente en la vida de todos estratos de la sociedad, nobleza, burguesía e incluso las clases populares, como decía Velaz del Madrazo: “El piano se toca en todas partes desde la humilde habitación del menestral hasta en el palacio de los príncipes”, así como en todas las salas de concierto, salones, cafés y sociedades, por lo que se convierte en el principal medio de difusión del resto de los géneros musicales del momento, reproduciendo óperas, sinfonías, zarzuelas, música de cámara que se publican y difunden en reducciones para piano solo,

piano a cuatro manos o voz y piano y se interpretan en los salones y sociedades culturales.

Estamos ante un repertorio básicamente de consumo diario, que refleja de forma exacta, qué es lo que se tocaba y escuchaba en los salones decimonónicos y cuyas principales destinatarias eran las mujeres. Este repertorio correspondería con lo que hoy en día sería el mercado musical de CD de música de consumo o los mp3 o temas musicales localizados en Internet.

El repertorio pianístico interpretado en los salones refleja la no profesionalidad y el diletantismo, tanto por parte de los intérpretes como de los compositores, ya que una gran parte está conformado por piezas fáciles y simples que el compositor dedicaba a cada una de sus alumnas, destinadas al concierto del salón, o bien, tenían un objetivo didáctico para que una determinada forma musical fuera dominada.

2. La Reina M^a Bárbara de Braganza y Domenico Scarlatti

Bajo el reinado de María Bárbara de Braganza y de la mano de Domenico Scarlatti se introdujo el piano de Cristofori en España ya en la primera mitad del siglo XVIII, todo un avance si tenemos en cuenta que el piano se impone al clave a finales de ese siglo.

La actividad más reconocida de Domenico Scarlatti está ligada a la corte portuguesa, en 1718 pasó a ser maestro de capilla de Joao V y se hizo cargo de la formación de sus

hijos, en especial de María Bárbara de Braganza quién la instruyó en el teclado. Posteriormente cuando la infanta se convirtió en Reina de España al casarse con Fernando VI, Domenico la acompañó en 1729 primero al Alcázar de Sevilla y posteriormente en 1733 al Palacio Real de Madrid donde desarrolló la mejor etapa compositiva hasta su muerte en 1757. En su etapa española Scarlatti compuso sus famosas y muy reconocidas 555 sonatas para clave de las que sólo



16. La Reina M^a Bárbara de Braganza

llegó a publicar en 1738 en Londres los *30 Essercizi*, el resto de obras permanecieron manuscritas por ser exclusivamente del consumo real. Apenas influyó en los compositores para tecla españoles, que no tenían acceso a esta producción cortesana.

Las sonatas responden al estilo preclásico, son obras en un solo movimiento con allegro de sonata en forma binaria desarrollada, esto supone que la reexposición es abreviada y sólo reexpone el material presentado en dominante. Como

presentan una estructura única, Ralph Kirpatrick ha propuesto este modelo como estructura formal bipartito que comparamos en el gráfico con el Allegro de sonata clásico:

Allegro de sonata de Scarlatti (Kirpatrick)		Allegro de Sonata clásico
PRIMERA MITAD		EXPOSICION
Inicio, Sección central (continuación, transición, prenúcleo) núcleo	I	Primer tema
Sección tonal (post-núcleo, conclusión, continuación de la conclusión, sección final de la conclusión)	V	Puente (transición) Segundo tema Tema conclusivo
SEGUNDA MITAD		DESARROLLO
Inicio Opcional		
Disgresión	-----	Modulación
Renunciado (opcional) del pre-núcleo o	I	Primer tema
Renunciado de la Sección tonal	I	Segundo tema

Sabías que...

Rasgos característicos de las Sonatas de Scarlatti

- | Independencia de dedos extraordinaria para la época: trinos, trinos sobre un acorde, trinos por terceras, saltos, notas repetidas...
- | Imitación de instrumentos: castañuelas, guitarra española, mandolina...
- | Contraste en la textura de solo-tutti de concierto.
- | Cruces de manos que forma parte de una actitud diferente de tocar y componer.
- | Elementos motívicos de la ópera bufa
- | A través de la textura consigue cambios dinámicos ya que el clave es incapaz de realizar matices.
- | Utiliza toda la extensión del teclado.

Actividad

Análisis de la Sonata K 308 L 359 en Do M

Sonata K 308, L 359 en Do M

Primera mitad

Inicio (cs 1-6)

Sección central (cs.6-19):
continuación – transición – prenúcleo.

Núcleo (cs. 20-21)

Sección tonal (cs 22-35):
postnúcleo – conclusión – continuación de la
conclusión – sección final de la conclusión.

Segunda mitad

Inicio (opcional) (cs 36-37)

Digresión (cs 37-48)

Núcleo (cs 49-50)

Renunciado de la sección tonal (cs 51-64)

3. El piano romántico durante la Regencia de M^a Cristina (1833 –1840) y el Reinado de Isabel II (1843-1868)

Desde la Regencia de M^a Cristina y sobre todo durante el Reinado de Isabel II la actividad musical va incrementándose hasta convertirse en un elemento imprescindible en la vida de la nobleza y burguesía española decimonónica.

Con la muerte de Fernando VII y la promulgación de la amnistía por la Reina M^a Cristina, en 1833, se hace posible el retorno de los exiliados, quienes traen consigo el romanticismo, el nuevo movimiento cultural que habían conocido en Francia e Inglaterra, y que por tanto en España estará unido al liberalismo desde sus inicios. Se concluye así con el aislamiento que sufría el país, se produce la apertura

hacia Europa y se abren nuevas perspectivas culturales.



17. Reina M^a Cristina

La influencia de la Reina Maria Cristina en el terreno social fue definitiva en la gran transformación que sufrió la corte, hasta entonces lúgubre, encerrada en sí misma, sin vida que la nueva gobernadora supo abrir al exterior y hacerla participar en la cultura europea desde su llegada a España. Empezaron a ser frecuentes los saraos, bailes y tertulias, abandonando la inactividad social de la década ominosa. Tanto la Reina Isabel II como su hermana, la infanta, M^a Luisa Fernanda, recibieron una completa formación musical, guiada por los maestros más reputados del momento, Pedro Albéniz para las clases de piano y Francisco Valldemosa como profesor de canto.

Puntos de vista...

La afición a la música en Palacio fue promovida por su madre, consumada cantante y arpista, y a quien también se debe la fundación del Conservatorio de Música de Madrid. De esta forma, comienzan a organizarse regularmente conciertos palatinos desde los años 40, tal como indicaba Fernández de Córdoba en sus memorias:

«Hubo por entonces, desde 1844 hasta 1848, en que volvieron a estallar grandes perturbaciones, una época de verdadero renacimiento para la sociedad de Madrid, originada por la tranquilidad relativa que comenzó a disfrutarse, por la animación de la corte, de donde partía todo impulso, por el acontecimiento que constituyeron las bodas reales y por los esfuerzos de aquella nueva generación aristócrata que se presentaba en la sociedad madrileña, sin más afán que divertirse. En palacio se comenzó a recibir en la misma época, invitando S. M. a la flor de la nobleza para que asistiese a los conciertos que organizaba, demostrando en ellos al gran mundo una afición vehemente por la música (...)»
(Fernández de Córdoba, 1889).

En los salones palaciegos se celebraban diferentes tipos de conciertos: grandes conciertos, conciertos medianos o pequeños conciertos, también llamados academias o soirées más íntimas en las que toda la familia real participaba, ya en calidad de solistas, ya como acompañamiento vocal. En prácticamente todos los conciertos, Pedro Albéniz estaba invitado junto con Francisco Valldemosa y Juan M^a Güelbenzu.

Los grandes conciertos eran grandes acontecimientos, en los que acudían todas las autoridades representativas del reino y el cuerpo diplomático, además de los invitados particulares en los que se encontraba la nobleza y personalidades destacadas. En este tipo de conciertos la familia real no solía tomar parte, sólo artistas cualificados. El programa de este tipo de conciertos solían tener una gran envergadura, solían ser vocales e instrumentales con tres partes. Por su parte, los conciertos medianos seguían las mismas características que los grandes conciertos, sólo se diferenciaban por el número de invitados que no solían pasar de unos trescientos invitados.

Sin embargo lo más habitual eran los pequeños conciertos o academias que la familia real ofrecía semanalmente a las nueve de la noche, a partir de mediados de los años 40. En este tipo de conciertos siempre participaba la familia real, tanto la Reina Isabel II, la infanta M^a Luisa Fernanda como la Reina madre, M^a Cristina, acompañadas en muchas ocasiones por Pedro Albéniz o Juan Güelbenzu. La Reina ordenaba al mayordomo mayor, Conde de Sta. Coloma, la organización de los conciertos, indicándole las personas que debían asistir a estas reuniones más íntimas, a las que no podían acudir ni las autoridades ni el cuerpo diplomático que iba a los grandes conciertos.



19. La Reina Isabel II

Como muestra de uno de estos conciertos, reproducimos aquí la crónica de uno de los celebrados durante las noches de Pascua en el que participó la familia real, recogido en la *Iberia Musical*:

«El lunes ha tenido lugar en uno de los salones del Real palacio un concierto de familia, que puede decirse ha sido el más brillante de los de esta clase. El objeto principal de esta fiesta era oír *Las siete palabras* del célebre Haydn ejecutadas por SS. MM. y A. y otras varias personas, según había manifestado desearlo la augusta Reina madre. En efecto, esta gran composición fue ejecutada bajo la dirección del digno maestro de las personas reales, D. Francisco Valldemosa, siendo admirable la perfección e inteligencia con que desempeñaron las respectivas partes S. M. la Reina y sus augustas madre y hermana, no habiendo dejado tampoco nada que desear

en la ejecución de las que se habían encargado a la señorita Campuzano y los señores duque de Rianzares, Siguer, Calvo y Reguer. El acompañamiento estuvo a cargo del cuarteto de profesores de la Real Capilla.

Cantáronse además otras piezas en que manifestaron su buen gusto las reales personas. La Reina doña Isabel, dijo muy bien un dúo de *Il Giuramento*, con la señorita Campuzano. El serenísimo señor infante don Francisco cantó con el señor Reguer el dúo de los *Puritanos*, y S. M. la Reina cantó otro dúo de la *Estranjera* con el señor Siguer. También lucieron su habilidad S. M. y su augusta hermana en la ejecución al piano de dos fantasías nuevas compuestas por su digno maestro Pedro Albéniz. Estas piezas agradaron extraordinariamente a la brillante concurrencia que había recibido la honra de asistir a ésta regia función.

Las augustas hijas del serenísimo señor infante don Francisco, acompañadas del señor Lidón, tuvieron también ocasión de lucirse en la ejecución de una pieza a seis manos, y por último produjo el mejor efecto y agradó extraordinariamente una pieza de órgano y piano que fue ejecutado por S. M. la Reina madre y la señorita Muñoz, y los señores Albéniz y Güelbenzu»¹⁵.

Tanto en los grandes conciertos como en los pequeños conciertos celebrados en el Palacio Real se interpretaban y estrenaban las obras de piano del maestro de piano Pedro Albéniz. Gran parte de estas obras estaban dedicadas a la Reina Isabel II o a su hermana la Duquesa de Montpensier, para celebrar sus cumpleaños. Generalmente ellas mismas eran quienes las estrenaban en los conciertos palaciegos. Posteriormente estas obras fueron publicadas, con el patrocinio real, y en las portadas junto a la corona real, se indicaba que habían sido ejecutadas en los salones del Palacio Real. Allí se estrenaron las siguientes obras: Fantasía para piano sobre *I Pirata* Op. 52, con acompañamiento de cuarteto, Fantasía para piano a cuatro manos sobre *Attila* Op. 43, Fantasía 1º sobre motivos de *Macbeth* Op. 57 a cuatro manos; Fantasía sobre *I Capuleti ed I montecchi* Op. 59; los nocturnos *Mi delicia* Op. 61 y *La isla de la cascada*

de *Aranjuez*, Op. 66, Fantasía sobre *I Puritani* Op. 44; Variaciones brillantes sobre *el último pensamiento de Bellini* Op. 58, con acompañamiento de cuarteto y la Fantasía sobre *Parisina d'este* Op. 55, con acompañamiento de sexteto, entre otras obras.

Desde que es nombrado Maestro de la Reina y de su hermana la Infanta M^a Luisa Fernanda en 1841 centra su producción pianística en relación a las actividades de la casa real y los gustos de la reina. Al igual que en el resto de Europa, la ópera es el principal género y acontecimiento social por ello no es de extrañar que Albéniz, conociendo además el amor por la ópera de Isabel II, dedicara la mayor parte de su producción a la transcripción de óperas en forma de fantasías y variaciones, como el resto de los pianistas románticos. Existe una correlación directa entre sus fantasías y las óperas representadas en el momento en los teatros de Madrid, en especial las del Teatro del Circo y las fantasías sobre óperas de Verdi, estrenadas desde 1842 con gran aceptación.

Como las fantasías operísticas estaban destinadas a la corte las adaptó a las actividades musicales allí celebradas, en general son Fantasías a cuatro manos para interpretar con la Reina Isabel II o bien la Reina y su hermana; también hay fantasías para dos manos más elaboradas y difíciles, fantasías con acompañamiento de cuarteto o quinteto para los conciertos públicos que podrían ser interpretadas a cuatro manos o dos manos y se conservan manuscritas unas pequeñas fantasías sobre un solo tema con carácter pedagógico.

Evidentemente estas fantasías cumplían la función de difundir la ópera de moda al tiempo que permitía que la familia real y los amantes de la música pudieran disfrutar de la ópera recién estrenada. Pero lo más destacado es que sirvieron de modelo para ampliar y configurar el lenguaje idiomático del piano romántico, así Albéniz retoma el lenguaje utilizado en las arias y lo adapta para sus nocturnos. Además junto a la variación es el género que más licencias permite a la imaginación del compositor y responde a lo que el público de aquel momento quiere oír, asombrándolo con gran despliegue de “*tour de force*” y destreza técnica. Por último, estas fantasías de Albéniz tienen una finalidad pedagógica y se convierten en el mejor medio para ir integrando

15. *La Iberia Musical*, 19-IV-1846, nº 15.

las diferentes dificultades técnicas a través de los temas conocidos.

La Reina M^a Cristina también patrocinó la creación del Real Conservatorio de Música de Madrid, 15-VII-1830, inaugurado el 2-IV-1831, normalizando así la enseñanza para piano en España. El Conservatorio vivirá a expensas de lo que suceda en la Casa Real y de la política-social del país, por eso estará ligado directamente con la vuelta del espíritu liberal y la delicada situación económica provocada por la guerra carlista, que condicionará su evolución y será objeto de varias reducciones de presupuesto y personal, llegando en la reforma de 1838 incluso a perder el derecho a la

jubilación, y a una indemnización en caso de cese en el servicio o de suprimirse sus plazas.

Pedro Albéniz fue el encargado de la clase de piano desde la fundación del centro hasta 1854. Su tarea fue definitiva para el establecimiento del romanticismo en el piano español y su difusión. No hay que olvidar que el número de alumnos de piano es el más elevado de todos los instrumentos y que su número se multiplicará sin cesar a lo largo del siglo XIX, siendo necesario aumentar el número de profesores progresivamente. Precisamente en las clases de este instrumento es donde mayor número de mujeres habrá tanto como alumnas como profesoras.

4. Pedro Pérez de Albéniz

Pedro Pérez de Albéniz y Basanta (Logroño 14-IV-1795; Madrid 12-IV-1855) inicia su relación con la casa real cuando acepta el nombramiento de Maestro de piano y acompañamiento del Real Conservatorio de Música de Madrid, propuesto por la Reina M^a Cristina, el 7 de junio de 1830. Desde su cargo en el Conservatorio normalizó la enseñanza oficial del instrumento en España. Introduce en España la escuela francesa que será la que se va a imponer en el piano romántico español, y a partir de ella sistematizó la nueva escuela de piano española, que recogía todos los avances producidos en el instrumento en los últimos tiempos, cuyas bases recogió en su *Método Completo para piano*, publicado en 1840 y adoptado el 18 de mayo de 1840 como texto para la enseñanza de la clase de piano.

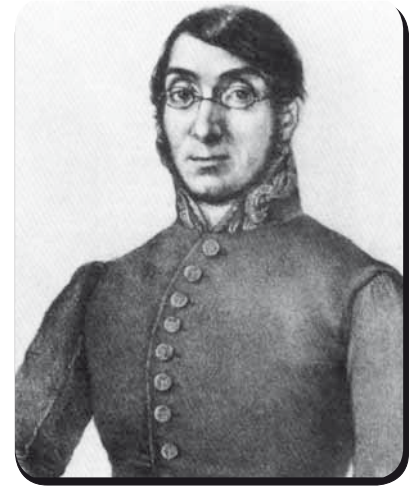
A partir de 1834, Pedro Albéniz comienza a simultanear la actividad en el Conservatorio con la que va a desarrollar en la Casa Real, ya que el 15 de junio de 1834 es nombrado Organista interino de la Real Capilla y tres meses más tarde, por la Real Orden del 26 de octubre de 1834, se le concede la plaza en propiedad. Posteriormente el 31 de mayo de 1837, la Reina le nombra Pianista de S. M., título que podía añadir a sus obras para conseguir una mayor difusión.

Su actividad pedagógica se amplía notablemente desde que el 19

de enero de 1841 es nombrado Maestro de piano de la Reina Isabel II y de su hermana la Infanta María Luisa Fernanda. Este cargo junto al de Pianista de S. M., condiciona la mayor parte de su producción pianística creada especialmente para la familia real. Desde ahora su actividad musical girará principalmente en torno al Palacio Real, tanto a nivel educativo o compositivo, como a nivel interpretativo, ya que participará activamente en los conciertos que regularmente se organizaban en palacio, en los que solían estrenarse sus obras, generalmente dedicadas y estrenadas por la Reina Isabel II o su hermana.

Paralelamente se convierte en un miembro relevante de la comunidad musical, y como tal es nombrado Segundo Vicepresidente (1838) de la Junta Directiva del *Liceo Artístico y Literario de Madrid*; Profesor y Maestro de Música (1841), Socio de honor de la Academia Filarmónica Matritense y Socio del Orfeo Español.

El 5 de Noviembre de 1843 comienza a ser reconocida su trayectoria profesional. El gobierno provisional le concedió, en razón a sus méritos artísticos, la Cruz de Caballero de la Orden de Isabel la Católica, libre de todo gasto, cuyo título nunca sacó. Al mes siguiente, por Real Orden de 13 de diciembre se le concedió la Cruz Super-numeraria de la Real y Distinguida Orden de Carlos III. Además la



20. Pedro Pérez de Albéniz

Reina le comentó en varias ocasiones que le había dicho al ministro de Estado le concediera la Cruz de Comendador de número, pero Pedro Albéniz no hizo ninguna gestión para que se pasaran las órdenes oportunas. Las relaciones con la familia real fueron cada vez más personales, llegando la Reina Isabel II a concederle por gracia especial ser madrina de su hija D^a. Angela en su matrimonio con D. José M^a Gorostidi, celebrado en la habitación de la Camarera mayor de palacio, el lunes 4 de diciembre de 1848. Dos años más tarde, el 26 de febrero de 1850 juró su puesto de Secretario honorario de su majestad. Tras sufrir una enfermedad crónica, Pedro Albéniz fallece el 12 de abril de 1855.

Actividad

Fantasia sobre motivos del *Nabucodonosor* Op. 36 a cuatro manos

Esta fantasía sobre motivos del *Nabucodonosor* fue publicada por Carrafa y Lodre y después reeditada en 1872 por Antonio Romero. Consiste en una transcripción directa de la ópera para piano a cuatro manos sin reelaboración en una forma multiseccionales con cinco secciones en las que transcribe al piano fragmentos de la ópera, guardando el criterio de contrastar cada sección en tempo, tonalidad y carácter. Dedicada a la Reina, como es habitual en este tipo de fantasías a cuatro

manos, la parte prima la solía interpretar la Reina, tal y como refleja su escritura, pues es la que canta los temas principales o bien realiza diseños para ornamentar todo lo que realiza la mano izquierda sin apenas dificultades técnicas. Por el contrario, la parte seconda, que solía interpretar el mismo Pedro Albéniz o a veces la Infanta M^a Luisa Fernanda, realizaba el acompañamiento inspirado directamente en el material de la ópera, adaptándose perfectamente al piano.

Pedro Albéniz-Fantasia sobre motivos del *Nabucodonosor* Op. 36

Sección A	Maestoso, Re M, basada en la obertura: creación personal sobre motivos de sinfonía
Sección B	Allegro moderato, Re m, coro “Il maledetto” (Act Ii 2 ^a Escena): transcripción de Mi m a Re m, Modifica el tempo y la figuración rítmica de un Presto C pasa a un Allegro moderato en 2/4, más asequible a cuatro manos. Transporta melodía una octava más aguda Modifica la estructura del coro repitiendo el tema principal, para que sea interpretado por ambas partes Crea una coda nueva, inspirada en el final del coro, para enlazar con la siguiente sección
Sección C	Andante, Sol M, basada en Aria de Abigaille “Anch’ io dischiuso un giorno” (Act II 1 ^a Escena) Mantiene el tempo, compás y tonalidad original, sólo modifica tesitura de la melodía transportándola una octava más aguda Modifica ornamentos de melodía (relación con nocturnos y géneros intimistas) Concluye con un pasaje de transición en Allegro moderato, sobre el coro “Lo vedeste” (Act I): sobre introducción del coro con las escalas ascendentes de tresillos sobre pedal de V de Do M, que no llega a establecer, conduciendo el movimiento a Mi b M
Sección D	Piu Allegro, Tempo di marcha, Mib M, sobre el finale del Act I, cuando el coro, Abigaille, Zaccaria, Ismaele y Nabuco cantan “Viva Nabuco”. Este tema también está presente en la obertura. Adapta versión original a 4 manos, transportando melodía una octava más aguda y modifica tonalidad original de Re M – Mi b M
Sección D	L’istesso tempo, Re M, basada en cavatina: “Come notte a sol fulgente” (Act I, 1 ^a Escena) Readaptación de la escena de Zaccaria y el coro de hebreos, modificando la tonalidad para concluir en Re M, tonalidad principal de la Fantasía
Coda	Basada en el final del primer acto

Visionado de Nabucco de Verdi en: <http://www.youtube.com/watch?v=-9cl8bcspk4>



La presencia femenina
en la Enseñanza musical: Nadia Boulanger

1. Evolución de la enseñanza e integración profesional de la mujer

Desde mediados del s. XIX, con la institucionalización de la enseñanza musical en los conservatorios de música las mujeres han sido las principales encargadas de la enseñanza musical. A diferencia de otras facetas, como la dirección o la composición tradicionalmente vetadas a la mujer, su lugar profesional socialmente aceptado en la música estaba en la enseñanza (Velasco, 1999).

Solían ejercer su magisterio principalmente desde la enseñanza privada en academias, sociedades o desde su hogar con clases particulares, un reducido número lograba un puesto público en un conservatorio. Generalmente se ocupaban de la iniciación musical, el lenguaje musical, el piano, arpa y violín. Desde luego no solían ser instrumentistas de viento o percusión.

En el caso de España la enseñanza musical se impartía de manera oficial en el Real Conservatorio de Música de Madrid desde 1831, y como enseñanza privada “o de adorno” en colegios, academias, sociedades musicales y profesores particulares. Debido a la desamortización eclesiástica los puestos de enseñanza públicos

suelen estar en manos de sacerdotes, las mujeres van poco a poco optando a estos puestos desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando debido a las obligaciones de clase ya que el salón imponía, especialmente en la mujer, el aprendizaje de la música como clase de adorno, y a través de esta educación musical algunas estarán capacitadas para la enseñanza profesional.

Desde fines del XIX se consideraba que con las clases de música reforzaban los principios morales y sociales de la nueva clase media, ya que era obligado que toda mujer de bien aprendiera música para cautivar a su prometido y dejar de practicarla en el matrimonio. Era frecuente encontrar “niñas prodigio” que llegaban a un nivel de virtuosismo que llegaba a ser reconocido públicamente y les abría las puertas a un futuro prometedor como concertistas. Sin embargo cuando llegaban a cierta edad, la mayoría de estas jóvenes dejaban el concertismo y se dedicaban al hogar, a dar clases o a otras actividades musicales, alejadas de las salas de concierto¹⁶.

Según Marcia Citrón (1993) el canon se ha mantenido a través de la enseñanza a través de la

estandarización de las prácticas pedagógicas en los Conservatorios (Digón 2001: 37), la selección del repertorio culto desde el criterio eurocentrista y burgués donde sólo se realiza la historia de la música de los grupos dominantes, el resto no existe. Así se ordena la Historia de la música cronológica y geográficamente seleccionando los principales acontecimientos aislados de acuerdo a la existencia de ciertos compositores considerados genios o productores de obras de arte y así se genera el concepto de estilo que ha dirigido la práctica interpretativa y pedagógica hasta nuestros días.

La alternativa a esta situación supone una renovación metodológica en la pedagogía musical que reconozca a todos los grupos existentes en la sociedad y todas contribuciones musicales incluso las femeninas en sus contextos públicos y privados, siguiendo la metodología de género.

Paradójicamente hasta nuestros días nunca se planteó desde la enseñanza el abandono del sistema de patronazgo y las miles de profesoras de música surgidas desde el s. XIX perpetuaron obedientemente el sistema establecido.

2. La influencia de Nadia Boulanger en el siglo XX

Profesora, directora de orquesta y compositora francesa que influyó en la historia de la música de principios de siglo XX, gran parte de sus protagonistas se formaron

con ella en París o Estados Unidos, como Aaron Copland, Roy Harris, Roger Sessions, Darius Milhaud o Astor Piazzola. Como profesora no promocionó ningún estilo con-

creto de composición ni escribió tratados, sino que impulsaba el estilo personal de cada alumno, mostrando todas sus tendencias e influencias musicales posibles. El

16. Véase la página web:

http://sepiensa.org.mx/contenidos/1_clara/clara_1.htm

resultado de este sistema es la gran variedad de estilos que practicaron sus discípulos.

Nació en París el 16 de septiembre de 1887, en el seno de una familia burguesa de gran prestigio musical, su abuelo Frédéric Boulanger, violonchelista, había ganado el Premio del Conservatorio de París en 1797 con 19 años. Después se casaría con Julie Hallinger, mezzosoprano de éxito en la Opera-Comique y tendrían un hijo, Henri-Alexandre-Ernest, su padre, también ganador del prestigioso *Prix de Rome*. Fue profesor en el Conservatorio de París, compositor, director de música coral y miembro del jurado en distintos concursos vocales. También se casaría con una cantante, la princesa rusa Raisa Mitchesky.

Inició su formación con su familia, además su madre le enseñaba francés, alemán y geografía. Con sólo 5 años ya estudiaba con rigurosa disciplina llegando a adquirir una gran formación musical en repentinización y piano antes de ingresar en el Conservatorio. Después se centraría en el estudio del órgano con el organista parisino Louis Vierne y en el de la armonía. Tanto su formación como su vida estuvo ligada a la de su hermana Lili, niña prodigio, que ya cantaba acompañamientos de Gabriel Fauré con 3 años.

En 1896 ingresa en el Conservatorio en las clases de solfeo, piano y órgano, reforzadas con clases privadas de Alexandre Guilmot y para las que ya disponía de un auténtico órgano Cavaillé-Coll-Mutin, instalado en el nuevo piso de la rue Ballu de los Boulanger. Con 13 años

iba a clases de acompañamiento mientras que sus compañeros ya tenían 20. También recibía clases de composición con Fauré sin estar matriculada.

Paralelamente su formación se completaba con las soirées que se celebraban en la casa familiar donde se codeaba con lo más selecto de París, los amigos de su padre Fauré, Charles Gounod, Massenet, Camille Saint-Saëns... aristócratas, burgueses y los príncipes de Polignac.

Muy pronto destacó en el Conservatorio, comenzó obteniendo el primer premio de Solfège, después en 1904 ganó el primer premio en armonía, contrapunto, fuga, órgano y acompañamiento en piano, y en 1906 obtuvo el segundo premio en el Gran Premio de Roma de composición con *La Sirene*. Su hermana Lili sería la primera mujer en obtener el primer Gran Premio de Roma de composición, en 1913, con su cantata *Fausto y Helena*.

En estos años se centró en la composición de obras instrumentales y orquestales, pero sus esfuerzos creativos más notables fueron colaboraciones con Raoul Pugno en música incidental para *Citta Morte* (1911) de D'Annunzio y en las canciones *Les Heures Claires* (1909-12). Sus obras no fueron bien aceptadas por la crítica que les achacaban falta de originalidad pero sin embargo era considerada por la prensa como compositora y ella lo aceptaba concediendo entrevistas, especialmente a periódicos feministas. Tuvo contactos con el feminismo ya que participó en conciertos organizados por *La Union des Femmes Professeurs*

et Compositeurs de Musique, como por *La ligue française pour le droits des femmes*, pero no quiso vincularse al movimiento.

En 1908 comienza a impartir clases de armonía como profesora asistente de Henri Dallier en el Conservatorio Nacional de París, allí continuaría hasta 1924. Al mismo tiempo comenzó a dar clases particulares a las que concurrirían muchos de los más famosos músicos formados en la primera mitad del siglo XX. En 1918 dejó de componer tras la muerte de su hermana Lili y centró su actividad musical en la pedagogía y en la dirección orquestal, como actividad secundaria.

En 1921 realiza su primer viaje a Estados Unidos. A su regreso a París, ingresa como profesora de Historia de la Música, Contrapunto, Armonía y Composición en la Escuela Normal de Música, donde ejerce hasta 1939. Este instituto, fundado en 1919 por Auguste Mangeot y el pianista Alfred Cortot, fue un reducto de música clásica en el corazón de París que contaba con profesores de la talla de Pablo Casals, Arthur Honegger y Paul Dukas. También desde ese año ejerció la docencia en el Conservatorio Americano de Música de las Escuelas de Música y Bellas Artes de Fontainebleau: allí se impartía la mejor educación musical de Francia. Entre sus profesores destacan Maurice Ravel, Igor Stravinsky y su más joven maestra, Nadia Boulanger, a quien todos reconocen como la persona que marcó el estilo del Conservatorio.

En 1937 dirige un concierto para la Royal Philharmonic Society

de Londres, convirtiéndose en la directora de orquesta. Dos años más tarde, declarada ya la Segunda Guerra Mundial, se estableció en Estados Unidos, continua con esta labor al frente de las Orquestas Sinfónicas de Boston, Filadelfia y la Filarmónica de Nueva York, al tiempo que ofrece conferencias e imparte clases como profesora invitada en distintas universidades estadounidenses, como en las escuelas de Longy, Mills y Yale. Entre los alumnos que pasaron por sus clases se encuentran los compositores contemporáneos

norteamericanos Marc Blitzstein, Elliott Carter, Aaron Copland, David Diamond, Philip Glass, Roy Harris, Quincy Jones, Walter Piston y Virgil Thomson; los franceses Jean Françaix y Darius Milhaud y el británico sir Lennox Berkeley.

Como directora de orquesta fue una pionera en esta actividad y en el redescubrimiento de repertorios olvidados de Monteverdi, del barroco francés y del Renacimiento. Además colaboró en estrenos de música contemporá-

nea como el estreno del concierto *Dumbarton Oaks* de su gran amigo Stravinsky en Washington en 1938.

En 1946, finalizada la guerra, volvió a Francia, donde retomó sus clases en el Conservatorio de París y en el Conservatorio Americano de Fontainebleau, del que asumió la dirección en 1949. Falleció en París, el 22 de octubre de 1979, a los 92 años de edad, reconocida como una de las figuras claves en la Historia de la Música del siglo XX.

Sabías que...

La actividad pedagógica de Nadia Boulanger

No se puede entender la música del período de entreguerras del siglo XX sin la influencia que ejerció Nadia Boulanger. Como maestra de músicos tenía una cualidad, por desgracia nada frecuente, no imponer un estilo determinado de composición sino que impulsaba con su pedagogía y consejos el desarrollo estilístico de cada uno de sus discípulos. El resultado de este modo de trabajo explica la diferenciación de estilos que muestran aquellos compositores que fueron sus alumnos.

Su método de enseñanza se concentraba en un exhaustivo conocimiento de la música clásica. Partía de ejercicios de contrapunto y del análisis de música de todos los períodos. Entre sus contemporáneos, Fauré y Stravinsky eran particularmente significativos para ella. Impresionaba a sus alumnos por un profundo conocimiento de una inmensa cantidad de música, por su rapidez para captar los errores y los éxitos de una composición y por su perspectiva casi religiosa de la vocación artística. Durante las décadas del 20 y del 30 recibió a alumnos de todo el mundo, Lennox Berkeley, Carter, Copland, Françaix, Harris, Piston, Thomson y muchos otros. Se convirtió en un referente obligado de la música contemporánea. Muchos sólo tomaban unas clases con ella, ya venían formados técnicamente, pero gracias a sus consejos descubrían el camino a seguir, como fue el caso de Piazzola y el tango. Ella se adaptaba a cada alumno en particular. Tenía una relación muy estrecha con ellos, consideraba indispensable conocer su personalidad, aficiones, todo lo que podría definir sus gustos musicales. En muchas ocasiones conocía de forma íntima su personalidad e incluso llegaba a inmiscuirse en sus vidas personales aconsejando a sus alumnas que no abandonaran su formación por el matrimonio.

Clasificaba a sus alumnos en tres categorías: alumnos con talento sin dinero, alumnos sin talento y con dinero, y alumnos con talento y dinero. Esto suponía una diferencia de atención, ya que los alumnos con dinero solían ser particulares y no estaban sometidos a la misma presión de la enseñanza general, mucho más estresante y además no pretendían ser profesionales, como los más pobres. Nadia solía ser menos exigentes con ellos, quizás también porque no siempre pretendían carreras profesionales. Sin embargo para sus alumnos

oficiales era tan exigente que en los primeros meses llegaban a perder peso por la tensión constante a la que se veían sometidos. Algunos no la consideraban “humana”, siempre estaba cuestionando a sus alumnos, compañeros, empleados, incluso a amigos. El primer día de clase les sometía a un interrogatorio para saber si estaban capacitados para superar todas las dificultades de esta profesión tan dura, un alumno Joyce Mezell llegó a afirmar que era tan dura que él había visto llorar a veteranos de la guerra de Argelia. Nadia demandaba absoluta dedicación y disciplina. También era muy estricta con sus alumnas, consideraba que darles clases, en muchos casos, era una pérdida de tiempo y esfuerzo: “Cuando yo enseño, -decía en su clase de acompañamiento- trato de dar todo lo que tengo, con toda la intensidad. Y dos años más tarde, esas chicas se marchan y se casan abandonándolo todo” (Rosenstiel, 1998: 356).



21. Una clase de Nadia Boulanger

Sus recursos eran muy amplios, dependía del día y las circunstancias. Había desarrollado su propio sistema de enseñanza musical para los jóvenes y pretendía publicarlo. Defendía que había que entender la armonía y reconocer las estructuras musicales antes incluso de aprender a leer música. En 1925 le propuso publicarlo a la editorial de Nueva York, G. Schirmer, pero al no obtener respuesta abandonó este proyecto y cuando le preguntaban por ello decía que “escribir no era su función, sino enseñar” (Rosenstiel, 1998: 202). Desde Fontainebleau denominó a su método, *Elementary Training for Musicians*, que era conocido por sus estudiantes como “la Biblia”.

También solía escribir artículos en revistas como *Music Journal*, *Harper's* y en el *Alumni Bulletin de Fonainebleau* sobre los eventos que iban a celebrarse y anuncios de profesores invitados en el centro, o también en homenaje a algún amigo o estudiante desaparecido. No creía en la crítica musical, defendía que las ideas sobre música no podían explicarse adecuadamente a través de las palabras, aún

así colaboró con la *Revue internationale de musique*. No era extraño que defendiera posturas contrarias al mismo tiempo. Así a sus alumnas las reprendía por casarse y abandonar la música, pero al mismo tiempo las animaba a tener niños lo más rápido posible (Rosenstiel, 1998: 360).

Se implicaba profundamente con sus alumnos, era extraordinaria por

sus conocimientos musicales, su implicación emocional y facilidad para proyectar su propia pasión por la música a sus alumnos. Tenía un gran poder de seducción por su auténtica implicación en su labor a la que siempre fue fiel, rechazando la vanguardia, aún cuando se vio rodeada por ella siguió fiel a sus principios.

Puntos de vista...

Nadia Boulanger para Astor Piazzola

En este apartado nos acercaremos a la visión de su pedagogía a través de los recuerdos y experiencia de uno de sus alumnos más conocido, Astor Piazzola. Partiremos de una entrevista realizada en julio de 1989 por Gonzalo Saavedra: “Un tango triste, actual, consciente”, que se puede consultar en la siguiente dirección: <http://www.piazzolla.org/interv/index.html#espanol>

Durante su última visita a Chile, en julio de 1989, Piazzola ofreció esta entrevista en la que trata sobre su “poética musical” a la que contribuye notablemente Nadia Boulanger. Piazzola reconoce abiertamente que fue Nadia Boulanger, su maestra en París, quien le ayudó a descubrir que su estilo estaba allí, en el tango y no en la música europeizante que había escrito antes de conocerla. Recuerda este episodio tan importante de su vida en la entrevista:

“Entonces yo escribía y escribía, durante diez años, sin parar, hasta que el año 53 Ginastera me llama y me dice que hay un concurso para compositores argentinos. Y yo le dije que no, porque se estaban presentando todos los ‘grandes’ de ese momento. Al final mandé una pieza mía que se llamaba *Sinfonietta*. Cuando se estrenó, los críticos me dieron el premio a la mejor obra del año. Automáticamente, el gobierno de Francia me dio una beca para estudiar con Nadia Boulanger, en París” (Gonzalo Saavedra, 1989).

Su vida cambió radicalmente tras esta experiencia parisina al descubrirse a sí mismo en París:

“Cuando fui con todos mis kilos de sonatas y sinfonías bajo el brazo y se los di, le dije: ‘Maestra, este es mi premio, lo recibí yo, en fin, aquí están mis obras...’ Ella leía las partituras que era un monstruo, así que empezamos a analizar mi música y salió con una frase que me pareció horrenda: “Esta muy bien escrita”. Y paró, con un punto redondo así como una pelota. Después de mucho rato, me dijo: “Acá usted se parece a Stravinsky, se parece a Bartok, se parece a Ravel, pero ¿sabe lo que pasa?, yo no encuentro a Piazzolla acá”. Y entró a investigar mi vida particular, qué hacía, qué tocaba, qué no tocaba, dónde vivía, si era casado, si estaba juntado, ¡parecía del FBI! Y yo tenía mucha vergüenza de

contarle que era un músico de tango, absoluta vergüenza tenía. Al final le dije: “Yo toco en un nightclub”. No quise decir cabaret. Y ella: “Nightclub, mais oui, pero eso es un cabaret”. “Si”, respondí y pensaba: “A esta vieja le voy a dar con un radio en la cabeza”. ¡Se las sabía todas!. Una fuga “tanguificada”, siguió el interrogatorio:

“Usted me dice que no es pianista, ¿qué instrumento toca, entonces?” –insistía ella–. Y yo no quería decirle que tocaba el bandoneón, porque pensaba “ahí ésta me tira por la ventana del cuarto piso con bandoneón y todo”. Finalmente se lo confesé y me hizo que le tocara unos compases de un tango mío. De repente abre los ojos, me toma la mano y me dice: “Pedazo de idiota, esto es Piazzolla!”. Y agarré toda la música que había compuesto, diez años de mi vida, lo tiré al diablo en dos segundos”.

Nadia Boulanger lo hizo estudiar, durante 18 meses –“que me sirvieron como si hubieran sido 18 años”–, solo contrapunto a cuatro partes. “Después de esto”, le decía, “usted va a escribir un cuarteto de cuerdas como se debe. Acá va a aprender, de verdad que sí...”.

“Ella me enseñó a creer en Astor Piazzolla, en que mi música no era tan mala como yo creía. Yo pensaba que era una basura porque tocaba tangos en un cabaret y resulta que yo tenía una cosa que se llama estilo. Sentí una especie de liberación del tanguero vergonzante que era yo. Me liberé de golpe y dije: ‘Bueno, tendré que seguir con esta música, entonces’”.

En la entrevista, Piazzola finaliza su referencia a Nadia cuando habla sobre su rechazo de la vanguardia serialista como su maestra, Nadia:

“En todo caso, usted ya había optado por no abandonar el sistema tonal, como tantos compositores de su generación... Si, eso sí... –piensa y recuerda nuevamente a su maestra– Nadia no gustaba de la música contemporánea. Ella, por ejemplo, me contó un día: “Un alumno me invito anoche a un estreno suyo... (se trataba del entonces muy joven Pierre Boulez) Que suerte que en la segunda parte tocaron Monteverdi!”.

Nada más (se ríe). Así era ella: terminante. Yo le tenía terror, porque lo sabía todo. Ya estaba por irme a Buenos Aires y le mandé a Nadia Boulanger uno de los discos que había grabado. Ella me escribió una carta muy linda en la que me decía que ya había escuchado mucha música mía por la radio y que estaba orgullosa de que hubiera sido alumno suyo”.

Algunos de sus alumnos de mediados de los 50, como Donald Harris, Claudio Santoro o George Wilson

simpatizaban con el serialismo y le solicitaron que les formara en este estilo, pero ella se negó a analizar y estudiar la música de Boulez, Messiaen o Leibowitz. Ella creía en una preparación intelectual y musical afín a la composición tradicional, y defendía que todos los compositores dignos de llamarse así deberían ser capaces de componer una cantata a la semana, como lo había hecho Bach (Rosenstiel, 1988: 355).

VI

La presencia femenina
en las músicas populares urbanas: Madonna

VI La presencia femenina en las músicas populares urbanas: Madonna

No sólo en la música clásica encontramos un discurso de género discriminatorio y plagado de estereotipos sexistas, sino que en una práctica musical supuestamente “revolucionaria” como la música popular, el sistema patriarcal se ha perpetuado de forma implícita.

Desde la nueva musicología de músicas populares se han investigado como actúan los mecanismos de género en la formación de las identidades de nuestros jóvenes y

qué papel han desempeñado las mujeres como intérpretes, compositoras, inspiradoras... de este repertorio. ¿Hasta qué punto se han subordinado al sistema o no?, lamentablemente los investigadores en este campo han constatado como las mujeres también han sido silenciadas y discriminadas en el rock, jazz o rap y su música ha sido valorada como de segunda categoría. Según Nicholas Cook se supone que los artistas rock interpretan en directo, crean su

propia música y forjan sus propias identidades, a diferencia de los músicos pop, donde abundan más las mujeres, que son dirigidos por la industria musical y suelen ser intérpretes no compositores ya que suelen interpretar músicas de otros (Cook, 1998: 11-12). Además persisten como despectivos adjetivos femeninos como “afeminado” que se equipara con “blando” o “impuro” para referirse a todos los géneros (Ramos, 2003: 107).

1. Las músicas populares urbanas y el género

Los primeros pasos en los estudios sobre música popular y género fueron realizados por sociólogos y etnomusicólogos antes que por musicólogos. En uno de los estudios pioneros sobre el tema, *Rock and Sexuality* (1985) de Simon Frith y Angela McRobbie paradójicamente se afirma que el mensaje sexual del rock y la supuesta liberación que propone tienen una fuerte caracterización masculina. El rock sigue defendiendo los valores del patriarcado tradicional a través de la “ideología del romance” según la cual las chicas siguen identificándose con los valores románticos del compromiso, fidelidad o sacrificio para lograr el amor de los artistas enfrentándose de forma individual a sus rivales. Por el contrario, los chicos se sitúan en el mismo nivel que los artistas, participando en el poder y control ejercidos desde la posición de los músicos, y a la postre se convierten en el objetivo de las chicas. Así se mantienen las costumbres sociales tradicionales; tras la etapa juvenil de rebeldía los jóvenes sentarán la cabeza con el matrimonio manteniendo los estereotipos de género tradicionales. Lo natural sigue siendo la polaridad

entre lo femenino-privado y lo masculino-público y lo natural es la invisibilidad de la mujer.

No obstante, dentro de las músicas populares puede haber artistas que pretenden salirse del canon establecido como puede ser el caso de Madonna que en cada trabajo suele causar polémicas por oponerse sistemáticamente al sistema del patriarcado. La feminidad en la década de los 90, tras el impacto y la difusión de la ideología feminista, se define de manera más independiente, en un ambiente de relaciones más equitativas entre hombres y mujeres que permiten la re/negociación tanto de la identidad femenina como de la masculina, contribuyendo así al desdibujamiento del sistema de oposiciones binarias.

También en las músicas populares el número de compositoras es muy reducido, aunque las hay tanto compositoras-productoras-intérpretes como Madonna, Sakira o Enya. En algunos repertorios como la canción protesta abundan más las cantautoras como Nina Simone, María del Mar Bonet o

Joan Báez. Otro grupo reducido sería el correspondiente a grupos femeninos como *Paulina en la playa*, *Ella baila sola* o *The Corrs*. Sin duda el grupo dominante es el de las cantantes donde podemos encontrar a la mayoría de las mujeres dedicadas a este género como Kilye Minogue, Cristina Aguilera, Tina Turner, Celia Cruz, Janis Joplin o Whitney Houston, entre otras (Ramos, 2003: 107).

Para las instrumentistas se mantiene la división de género y algunos instrumentos como el trombón, el saxo, la batería o el bajo solían ser exclusivamente masculinos. Por otra parte debido a la discriminación existente en el jazz se formaron bandas y orquestas femeninas para poder salir adelante. De ahí pasamos a la existencia desde finales del XX de grupos femeninos dentro de todos los estilos musicales, si bien lo que más abundan son los grupos mixtos donde los hombres son los compositores y arreglistas mientras las mujeres son vocalistas y bailan como ABBA, Mecano o La oreja de Van Gogh...

Sabías que...

Toda la música está vinculada con la sexualidad, pero quizás en las músicas populares esta relación ha sido más evidente. En general se defiende que el rock es el medio de comunicación de masas más explícitamente relacionado con la expresión sexualidad, incluso el término Rock “n” roll era en su origen sinónimo de sexo. La imagen de la mujer como objeto de deseo es recurrente en este estilo. La construcción de la sexualidad es la principal función ideológica del rock, de forma natural y abierta. Pero sin embargo desde una óptica masculina con una música fuerte, rítmicamente poderosa y con letras afirmativas y prepotentes, incluyendo gritos y ruidos como los de Mick Jagger o Jimi Hendrix.

Por el contrario, las canciones pop reflejan la sexualidad femenina y promueven la ideología del romance, por tanto sus letras son contestatarias de acuerdo a los ideales de la juventud pero dentro del estereotipo de género tradicional en los primeros años. En la actualidad, “la ambición rubia” Madonna, ha ejercido un control inaudito sobre su imagen y su música enfrentándose a todo lo establecido y ha dejado claro cómo la sexualidad se construye y reconstruye al igual que otros artistas como David Bowie. (Ramos, 2003: 112).

Madonna en muchas ocasiones se ha inspirado en reconocidas artistas como Marilyn, Marlen Dietrich, Judy Holliday o Lana Turner para crear su personaje y su producción audiovisual. Sin embargo el impacto de Marilyn, el máximo sex symbol del siglo XX y el icono femenino de la Cultura Pop, es incomparable; tanto en la imagen que ella rememoró en los ochenta, como la interpretación de su papel ante la cámara, puestas

en escena de vídeos, sesiones fotográficas e incluso en las entrevistas llega a utilizar citas parafraseadas de la propia Marilyn. Conocía exhaustivamente la vida y obra del mito y no dudaba en recrearla siempre que lo deseaba (Taraborrelli, 2002: 168).



23. Marilyn en *Los caballeros...*

Su carrera tiene puntos afines a Marilyn como el escándalo de las fotos de Madonna desnuda que salieron a la luz en aquellos primeros años de fama, que había realizado por necesidades económicas en 1979 con el fotógrafo Marvin Schreiber. Ante la situación se situó ajena a la existencia de las fotos, como había hecho antes Marilyn Monroe. Incluso llegó a tener un affaire con el hijo de John Kennedy, John John, unidos por su mutua admiración por Marilyn.

Actividad

Visionado y análisis de Material Girl

El vídeo es una readaptación y homenaje a la famosa interpretación del tema “Diamonds are a Girl’s best friend” de Marilyn Monroe, con el mismo vestido largo de color rosa que lucía en *Los caballeros las prefieren rubias*. Reconstruyó la misma puesta en escena, con la escalinata y el coro de chicos vestidos con esmoquin.

Material Girl (Chica material) pertenece a su segundo trabajo de estudio, “Like a Virgin”, producido por Nile Rodgers en 1984 en un estilo pop dance. Con este disco lanzó definitivamente su carrera con 10 millones de copias en los EEUU, obtuvo su primer disco de diamante y llegó a lo más alto en las listas de éxito de EEUU y Europa (Cook, 1998: 147-173).



24. Madonna en Material Girl

La canción fue escrita por Peter Brown y Robert Rans, mientras el vídeo¹⁷ fue dirigido por Mary Lambert en 1985. Muy pronto se convirtió en una obra de referencia para la crítica musicológica ya que se valoraba a Madonna como representante del nuevo feminismo que combinaba los encantos femeninos más tradicionales con una clara independencia del sistema de patriarcado. Al mismo tiempo era considerada una artista postmoderna que componía con imágenes e identidades en vez de utilizar sonidos y armonía de la composición tradicional.

Este vídeo cambió su vida y su carrera pero también tuvo que pagar un precio: convertirse en la “Chica Materialista” de los noventa, de lo que ella se defendía así: “No puedo desdeñar por completo la canción ni el vídeo, porque sin duda fueron importantes en mi carrera. Pero es un ejemplo de cómo los medios de comunicación se aferran a una expresión y lo tergiversan todo. Yo no compuse la canción, ¿sabes?, y en el vídeo sólo se veía cómo la chica rechazaba diamantes y dinero. Pero Dios no deja que se entienda la ironía. Así pues, cuando tenga noventa años, seguiré siendo la *Chica Materialista*. Supongo que no es tan malo. Lana Turner fue la *Chica del Suéter* hasta el día que murió” (Taraborelli, 2002: 122). No obstante, sí se ha convertido en una empresaria al lanzar su línea de ropa para la firma H&M.

También tuvo consecuencias definitivas en el plano personal, en su rodaje conocería a su primer marido Sean Penn, invitado por la directora del vídeo, Mary Lambert. El flechazo fue definitivo, Madonna recordaría este encuentro: “Me imaginé que nos conoceríamos, nos enamoraríamos y nos casaríamos. De repente, eso es lo que deseaba que ocurriera. No sé por qué me encapriché de él aquel día. No tengo ni idea. Sólo sé que lo quería” (Taraborrelli, 2002: 124). Cuando ya eran pareja, Penn acompañó a Madonna a la cripta de Marilyn Monroe, en el cementerio Westwood Memorial.

La canción fue escrita por Peter Brown y Robert Rans, Madonna no colaboró en su creación, pero sí en la del vídeo. El tema de la canción define a una persona materialista que se define así misma a través de sus relaciones con los chicos con los que se relaciona como puede verse en el texto de la canción (ver tabla en página siguiente).

Desde el punto de vista musical, la estructura es sencilla, la de una canción con estribillo. Las estrofas tienen una estructura textual consistente. En cada caso, hay un pareado que dice lo que los chicos hacen, mientras el siguiente es un comentario que dice que lo que importa

¹⁷. Forma parte de la colección “The immaculate Collection”. Warner Music VIsion 7599 38214-3 (PAL), 38195-3 (NTSC).

Material girl (Peter Brown y Robert Rans)**Verse 1 (V)**

Some boys kiss me, some boys hug me.
I think they're okay.
If they don't give me proper credit,
I just walk away.

Estrofa 1

Algunos chicos me besan, otros me abrazan
y está bien, pero si no me dan crédito acabo marchándome.

Verse 2

They can beg and they can plead
But they can't see the light. (That's right)
Because the boy with the cold hard cash
Is always Mister Right.

Estrofa 2

Pueden rogar y pueden clamar, pero nada más.
Así es, porque el chico con el frío y duro efectivo, es siempre el verdadero señor.

Refrain (R)

'Cause we living in a material world
And I am a material girl.
You know that we are living in a material world
And I am a material girl.

Estribillo

Porque vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material. Tú sabes que vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material.

Verse 3

Some boys romance, some boys slow dance.
That's all right with me.
If they can't raise my interest
Then I have to let them be.

Estrofa 3 (V)

Unos chicos son románticos, otros bailan lento, eso me gusta. Pero si ellos no pueden aumentar mis intereses, entonces tengo que dejarlos ir.

Verse 4

Some boys try and some boys lie
But I don't let them play. (No way!)
Only boys who save their pennies
Make my rainy day

Estrofa 4 (V)

Unos chicos lo intentan, otros mienten pero no les dejo jugar.
Sólo los chicos que ahorran su dinero superan mis días difíciles.

Refrain

'Cause we living in a material world
And I am a material girl.
You know that we are living in a material world
And I am a material girl.
Living in a material world
And I am a material girl.
You know that we are living in a material world
And I am a material girl.

Estribillo

Porque vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material. Tú sabes que vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material.

Vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material. Tú sabes que vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material.

Verse 5

Boys may come and boys may go
And that's all right you see.
Experience has made me rich
And now they're after me.

Estrofa 5

Los chicos vienen y van, y eso es todo lo que ves.
La experiencia me ha hecho rica y ahora ellos van detrás de mí.

Refrain

'Cause we living in a material world
And I am a material girl.
You know that we are living in a material world
And I am a material girl.
Living in a material world
And I am a material girl.
You know that we are living in a material world
And I am a material girl.

Estribillo

Porque vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material. Tú sabes que vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material.

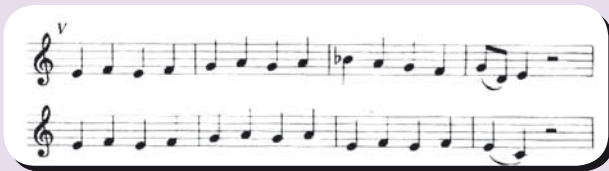
Vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material. Tú sabes que vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material.

es su dinero. Así va destacando la última palabra de la tercera línea de cada estrofa palabras relacionadas con el dinero como: *credit, cash, interest, pennies, rich*, que resumen el sentido de la canción. Existe una relación persistente entre los valores humanos y materiales, todo lo que importa es el dinero.

La música se adapta al texto, tanto formal como semánticamente. Partiremos de la transcripción de los temas principales, sin síncopas, realizada por Nicholas Cook sobre la partitura original de Peter Brown y Robert Rans (Cook: 1998, 154).

En este tipo de canciones, tenemos como temas principales los correspondientes a las distintas estrofas (verse) y estribillo (refrain) junto con las introducciones y conclusiones.

El tema de cada Estrofa (o Verse “V”) de la canción refleja la organización textual en pareados se corresponde con un fraseo regular con pregunta y respuesta o antecedente con semicadencia sobre el VI grado (3 sobre VI) y consecuente con cadencia perfecta (1 sobre I).



25. *Material Girl*: Estrofa (Reducción de Nicholas Cook: 1998, 154)

La estructura melódica también se corresponde con el texto, ya que las repeticiones en el texto se corresponden a la melodía. Así pues las dos frases del pareado comienzan con el mismo diseño melódico (mi-fa-mi-fa/sol-la-sol-la) correspondiente a la primera línea de cada estrofa: “Some boys kiss me, some boys hug me/ o Some boys romance, some boys slow dance”. Este diseño por grados conjuntos crea estatismo, una de las características más relevantes de toda la obra, la economía melódica que también se corresponde con la puesta en escena del vídeo.

Otro de los elementos recurrentes es el uso del ámbito de 5ª. En las estrofas las partes fuertes están sobre arpegio I^{b7} y cada una de sus frases articula una caída de 5ª (desde sib¹ a mi¹ en la primera frase, y desde sol¹ a do¹ en la segunda).

Asimismo el Estribillo (o Refrain “R”) también está formado por dos pareados casi idénticos, sólo cambian unas pocas palabras. Así mismo se establece la estructura antecedente y consecuente con cadencia perfecta al final:



26. *Material Girl*: Estribillo (Reducción de Nicholas Cook: 1998, 154)

Paralelamente el estribillo está construido sobre un arpegio de tónica, con un movimiento melódico incluso más pequeño ya que se centra en la tercera (domi) dando gran relevancia al re, nota de paso, al situarla en las partes fuertes. Se mantiene la redundancia y el estatismo al realizar cuatro ascensos de do¹ a mi¹, sólo el último cae en do¹. Y a excepción del ascenso al 5º grado, sol¹, en el 5º compás al comienzo del segundo pareado, la música continuamente se mueve en un ámbito de 3ª, dibujando un contorno melódico en zig-zag entre las dos notas. Además su tesitura es inusualmente baja para un estribillo pop que acostumbra situarse en la cumbre melódica o clímax.

Existe un paralelismo entre la estrofa y estribillo, en ambos predomina el movimiento melódico descendente emparejado con una reducción del ámbito melódico, lo que en el Ritornello da lugar a un sonido más compacto. Siempre aparecen unidos en sucesión V-R, con distintas repeticiones en sus tres apariciones: VVR, VVRR o VRR, que posiblemente sirven para establecer la estructura de la canción. Madonna no suele respetar las estructuras simples de la música pop, siempre ha puesto en duda que existieran normas establecidas.

También se relacionan armónicamente ya que existe un proceso modulador del Do mixolidio (Do con sib) del que parte la Estrofa (V) en su primera frase que en la segunda ya establece claramente Do M, confirmando en el Estribillo (R). Este eje armónico que va del mixolidio al mayor unifica no sólo la Estrofa (V)

y el Estribillo (R), sino también el Int₂, que aparece a continuación del Estribillo contraponiendo Do M (R) con el Do Mixolidio del Int₂ :



27. *Material Girl*: Segunda Introducción (Reducción de Nicholas Cook: 1998, 154)

Esta segunda introducción (Int₂) sirve de puente entre las distintas apariciones de la unidad conformada por Estrofa y Estribillo, véase el esquema de la canción abajo. Comienza con 5ª ascendente (b^b-f^l) y progresivamente rellena este intervalo con un motivo que reaparecerá al final de la canción. Esta breve melodía está compuesta en un claro e inequívoco modo mixolidio: Do mixolidio (con si b), como ya advertimos.

Por todo lo arriba expuesto se puede apreciar como desde el principio establece como clases paradigmáticas V, R, Int₂ y la primera introducción (Int₁) que aparece al principio (cs 5-8) antes de la primera estrofa y después vuelve con la adición de nuevos materiales:

28. *Material Girl*: Primera Introducción (Reducción de Nicholas Cook: 1998, 154)

En la sección conclusiva (117-20) se repite constantemente terminando en fader, desapareciendo poco a poco.

Por todo ello se puede defender que la macroestructura de la canción está basada en tres exposiciones de la estructura [V-R-Int 2] (cs17-43, 44-82 y 91-116), precedidas de una introducción doble (Int 1ª y 2ª cs 1-16), una interpolación basada en Int1 entre la 2 y 3 exposición de esta estructura (cs. 83-90) y una conclusión tras la tercera exposición hasta el final (repetición Int1) (véase esquema de la canción abajo).

En resumen, la estructura básica es Intro, X₁, X₂, X₃, conclusión con interludios en cs (83-90) del Int₁:

Esquema de Material Girl (Peter Brown y Robert Rans)

Lyrics	Texto	Cs.	Melodía	Armonía	Estructura	Formal
		5	INT ₁	Do (si b) Mixolidio	INT ₁	Introducción
		4 cs				
		9	INT ₂	Do (si b) Mixolidio	INT ₂	
		8 cs				
Verse 1 (V)	Estrofa 1					
Some boys kiss me, some boys hug me.	Algunos chicos me besan, otros me abrazan	17	V	Do (si b) Mixolidio	V	
I think they`re okay.	y está bien, pero si no me dan crédito acabo marchándome.	8 cs				X ₁
If they dont give me proper credit,				Do M		
I just walk away.						
Verse 2	Estrofa 2					
They can beg and they can plead	Pueden rogar y pueden clamar,	25	V	Do (si b) Mixolidio	V	
But they can't see the light.	pero nada más.	8 cs				
(That's right)	Así es, porque el chico con el frío y duro efectivo, es siempre el verdadero señor.			Do M		
Because the boy with the cold hard cash						
Is always Mister Right.						
Refrain (R)	Estribillo					
`Cause we living in a material world	Porque vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material. Tú sabes que vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material.	33	R	Do M	R	
And I am a material girl.		8 cs				
You know that we are living in a material world				Do (si b) Mixolidio		
And I am a material girl.		40	INT2		INT2	
		4 cs				

Lyrics	Texto	Cs.	Melodía	Armonía	Estructura	Formal
Verse 3 Some boys romance, some boys slow dance. Thats all right with me. If they cant raise my interest Then I have to let them be.	Estrofa 3 (V) Unos chicos son románticos, otros bailan lento, eso me gusta. Pero si ellos no pueden aumentar mis intereses, entonces tengo que dejarlos ir.	44	V 8 cs	Do (si b) Mixolidio Do M	V	
Verse 4 Some boys try and some boys lie But I dont let them play. (No way!) Only boys who save their pennies Make my rainy day	Estrofa 4 (V) Unos chicos lo intentan, otros mienten pero no les dejo jugar. Sólo los chicos que ahorran su dinero superan mis días difíciles.	52	V 8 cs	Do (si b) Mixolidio Do M	V	X ₂
Refrain `Cause we living in a material world And I am a material girl. You know that we are living in a material world And I am a material girl.	Estribillo Porque vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material. Tú sabes que vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material.	60	R 8 cs	Do M	R	
Living in a material world And I am a material girl. You know that we are living in a material world And I am a material girl.	Vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material. Tú sabes que vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material.	68	R 8 cs	Do M	R	
		75	INT ₂ 8 cs	INT ₂	INT ₂	
		83	INT ₁ 8 cs	INT ₁	INT ₁	¿Interludio?

Lyrics	Texto	Cs.	Melodía	Armonía	Estructura	Formal
Verse 5 Boys may come and boys may go And that's all right you see. Experience has made me rich And now they're after me.	Estrofa 5 Los chicos vienen y van, y eso es todo lo que ves. La experiencia me ha hecho rica y ahora ellos van detrás de mí.	91	V 8 cs	Do (si b) Mixolidio Do M	V	X ₃
Refrain `Cause we living in a material world And I am a material girl. You know that we are living in a material world And I am a material girl. Living in a material world And I am a material girl. You know that we are living in a material world And I am a material girl.	Estribillo Porque vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material. Tú sabes que vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material. Vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material. Tú sabes que vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material.	99	R 8 cs	Do M	R	
		114	INT ₂ 4 cs	Do (si b) Mixolidio	INT ₂	
		117	CODA-4 INT ₁ - 8 INT ₁ - 8 INT ₁ - 8 (Fade)	Do (si b) Mixolidio Do M	CODA INT ₁ INT ₁ INT ₁ (Fade)	Conclusión

Con respecto a la relación entre la música y el texto, la estructura de la música amplía la de las palabras, es redundante y está sobredeterminada. Es muy compacta sólo hay dos aperturas o finales perdidos en los que se aleja del movimiento por grados conjuntos característico de toda la canción:

┆ La figura cadencial de Int² (mi-re-la-sol) con la 5ª asc (re-la), que quizás es eco del si b-fa del primer compás y además está relacionada con las repeticiones de conexión entre figura cadencial de Int² y las cuatro repeticiones de “material” sobre do-mi-re de la conclusión que con la repetición produce mi-re-do (cs 117-20)

┆ La interpolación anómala del Int¹ (83-90), donde precisamente anticipa el final comentado arriba con un melisma añadido que repite parte de la palabra “terial” (do-do-la).

No existe una integración entre el vídeo y la canción, como sucede entre la música y el texto, posiblemente por la diferencia de autoría de éste, dirigido por Mary Lambert y Madonna. En varias ocasiones las imágenes contradicen lo que dice el texto de la canción:

┆ en el compás 28 (plano 17) mientras Madonna dice que sólo quiere a los chicos que le

den dinero, en la imagen está rechazándolo.

┆ en el compás 55 (plano 28) dice ¿No way!, refiriéndose a que no les deja que ellos jueguen con ella, mientras en el vídeo está jugando a las cartas con uno de ellos.

Siguiendo la propuesta de Cook, el vídeo se estructura en un eje con dos polos: Madonna I y Madonna II que corresponden a los dos paradigmas visuales que corresponden al nivel superficial y profundo, respectivamente. Madonna I se identifica visualmente con el color blanco, mientras Madonna II se relaciona con el rojo. Lo que se puede interpretar como la típica

polaridad femenina entre la virgen y la prostituta, que, además, confirmó la propia Madonna en una entrevista publicada en el *National Times* y que utilizaría posteriormente en 1989 en el vídeo de “Like a Prayer”, donde opuso el simbolismo del negro frente al rojo.

Para Goodwin, Madonna se identifica con la *Material girl* del vídeo, ésta es la referencia que toma para construir su identidad como una auténtica estrella de la música y apartarse de la imagen que tenía hasta entonces. Sin embargo Cook defiende lo contrario: “el vídeo deconstruye la identificación de Madonna con la Chica Material” (Cook, 2000: 172) y se aparta de la conclusión patriarcalista y la oposición entre canción y vídeo

viene del hecho de que la canción fue compuesta por dos hombres mientras el vídeo es obra de dos mujeres.

Además las contradicciones que aparecen tanto en Madonna I como en Madonna II pueden ser entendidas como parte de la construcción de una tercera Madonna que las engloba a las dos, y todo lo que aparece es una broma.

Con el vídeo nace un nuevo significado fruto de la interacción de la música, palabras e imágenes que no será el único ya que el último significado surgirá del receptor, sus fans o detractores..., y no será único.

2. Dificultades de la mujer en este medio

Mavis Bayton ha investigado estos factores desde un punto de vista antropológico y ha puesto por escrito los resultados obtenidos en un interesante libro titulado *Frock Rock. Women Performing Popular Music* (1998), afirma que el hecho de que el control sobre la producción y la difusión de la música popular sea ejercido mayoritariamente por hombres hace que el sistema de género se mantenga estable y aparentemente “natural”, ya que en teoría nada impide a las chicas participar en la música popular. Por esta razón es tan importante prestar atención a los mecanismos más sutiles que llevan a la marginación de las actividades musicales de las mujeres.

Las restricciones materiales: comprar equipo, tiempo para tocar, espacio para ensayar..., sumadas a las restricciones ideológicas específicas de género, como por ejemplo la ideología del romance o la codificación masculina de los conocimientos técnicos, tienen un impacto muy negativo en la participación de las mujeres en la música.

La situación actual es positiva para las mujeres ya que parte de la creatividad postmoderna definida por McClary en *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form* (2000), la cual no consiste en encontrar lenguajes que se opongan a otros ya establecidos, sino en tomar elementos existentes en la sociedad y fusionarlos dándoles significados diferentes. Es una creatividad postmoderna que juega con las convenciones y desarrolla un nuevo sistema de valores basado en la

celebración de la multiplicidad. Por otra parte el ambiente postfeminista apoya la nueva actitud subversiva que llevan a cabo las mujeres en la música popular actual.

Madonna y la recepción de *Live to tell*

Madonna es una artista integral que desarrolla en sus producciones distintas facetas como cantante, bailarina, compositora y productora, con autoridad para reinventarse así mismo y estar siempre innovando en sus vídeos, giras o bandas sonoras; así logra mantenerse en primera plano desde su primer éxito en 1983 por la calidad de sus producciones. Desde siempre ha utilizado la provocación como forma de expresión personal, siendo sólo fiel así misma. No duda en utilizar todo tipo de estilos pop, disco, hip-hop, funky, gospel... Su éxito no tiene parangón en la historia de la música, ya desde el 2000 posee el guinness por haber sido la cantante más exitosa de todos los tiempos por superar los 120 millones de álbumes vendidos en el mundo y así seguirá siendo como refleja el éxito de su última gira Confessions tour, en la que ha recaudado 260 millones de dólares, por todo ello es conocida como “La Reina del pop”.

Madonna, Louis Veronica Ciccone Fortin, nació el 16 de agosto de 1958 en Bay City Michigan, cerca de Detroit en el seno de una familia numerosa, fue la tercera de seis hijos del matrimonio formado por Silvio Ciccone, ingeniero y Madonna Fortín, quien fallecería de cáncer cuando Madonna sólo tenía cinco años, lo que marcó profundamente su vida. En contra

de su voluntad su padre rehizo su vida muy pronto, con su niñera, Joan Gustafsan, con la que tuvo dos hijos más.



29. Madonna

Fue una alumna brillante, estudiante “A” en la escuela superior Rochester Adam High School, muy rigurosa y responsable. Al igual que sus hermanos, amplió su formación musical primero con clases de piano, que detestaba ya que prefería el sonido Motown de Diana Ross, las Supremes, Ronnie Spector y Stevie Wonder a la clásica, por eso decidió abandonar el piano para dedicarse al baile y a los ejercicios de *mayorett*, siempre destacó en el grupo de animadoras y en las funciones escolares. Fue Christopher Flynn, quién encaminó su carrera como artista y le dio la seguridad necesaria para creer en sus posibilidades. Tras su formación consiguió una beca para continuar sus estudios de danza en la Universidad de Michigan. Sin

haberlos terminado consideró que ya había aprendido todo lo necesario y decidió iniciar su carrera en Nueva York, por sí misma; sin ningún apoyo y con sólo 37 dólares emprendió su nueva vida, así lo recuerda: “Cuando vine a Nueva York fue la primera vez que viaje en avión, la primera vez que viaje en un taxi, la primera vez en todo. Y solo llegué con 37 dólares en mi bolsillo. Es la cosa más valiente que he hecho” (Madonna, 2006).

Los primeros años en Nueva York fueron muy duros, malvivía apenas comiendo lo mínimo para subsistir y trabajando en cualquier cosa. Al poco tiempo se dio cuenta de que como bailarina no tendría éxito y pasó de la danza a la música uniéndose al grupo “The Breakfast Club” de Dan Gilroy y su hermano Ed. Después formaría “Emmy” con su novio Stephen Bray para finalmente optar por una carrera en solitario y triunfar con su primer single “Everybody” que se convirtió en su primer éxito difundido a través de las radios de música R&B. Dado el éxito conseguido la productora decidió grabar su primer álbum, *Madonna* (1983), con el que ha conseguido vender 10,5 millones de discos en el mundo¹⁸.

A lo largo de los 80 su carrera discográfica se irá consolidando álbum tras álbum: *Like a Virgin* (1984), *True Blue* (1986), *Who's That Girl* (1987), *You Can Dance* (1987) y *Like a Prayer* (1989) llegarán a lo más alto. Paralelamente comenzará a potenciar su carrera cinematográfica iniciada con un film independiente, *A Certain Sacrifice*, algo lógico teniendo en cuenta su visión

global del arte, sin embargo no ha logrado una trayectoria tan exitosa, a excepción de los filmes relacionados con la música, como fue el caso de *Buscando a Susan desesperadamente* (1985). Pero ha sufrido rotundos fracasos como *Shanghai Surprise* rodado con su primer marido, Sean Penn que supuso el preludio de su divorcio en 1989 o *Who's That Girl*, mientras que musicalmente fue un éxito. Finalizó esta década siendo nombrada la artista de la década por la MTV.

En la década siguiente continúa con su carrera de actriz en títulos como *Dick Tracy A League Of Their Own*, *Shadows and Fog* y *Evita* con la que logra su reconocimiento de la crítica al lograr el Globo de Oro como mejor actriz y edita dos discos con la música original de la película en 1996. También colabora parcial o íntegramente en las bandas sonoras de estas películas y en *Austin Powers*, obteniendo en 1991 el Oscar a la mejor canción por *Dick Tracy*. Paralelamente continuó con su carrera discográfica lanzando un recopilatorio de éxitos, *The Immaculate Collection* (1990) a principios de los noventa.

A lo largo de su carrera Madonna ha utilizado siempre la provocación por su actitud, creatividad y sobre todo su uso personal del sexo, pero quizás nunca había llegado a ser tan explícita como en la gira *Blond Ambition Tour*, donde aparecía como dominadora sadomasoquista, y sobre todo en su libro *Sex*, con fotos explícitas que recrean sus fantasías y persiguen “un objetivo educativo” que ampliaría con su disco *Erotica* (1992), difundido en

todo el mundo con la gira *Girly Show*. Tras esta serie de escándalos presenta en 1994 *Bedtime Stories* que le da continuidad y con *Take a Bow* consigue el número uno del Billboard por 8 semanas.

En 1996 nace su hija Lourdes María Ciccone León, fruto de su relación con su entrenador cubano Carlos León. Cambia radicalmente de objetivo y tras la maternidad presenta su álbum *Ray of Light* (1998), excepcionalmente reconocido por la crítica ya que con él logró los 6 premios de los MTV Video Music Awards, los de MTV Europa y 6 Grammys, incluyendo al Mejor Disco del Año. También ha sido colocado en el número tres por la revista Rolling Stone en los 500 Mejores Álbumes de todos los tiempos.

Comienza el nuevo siglo con una nueva película *The Next Best Thing* dirigida por Guy Ritchie, su segundo marido, con el que tendría su segundo hijo Rocco y para la que produciría su versión del tema *American Pie* de Don Mc Lean. También hace sus pinitos en el teatro con *Up for Grabs* obteniendo éxito de público pero no de crítica.

A lo largo de estos últimos años ha compaginado su carrera discográfica con su familia, cosechando éxito tras éxito. Con su álbum *Music* (2000) consigue el número 1 en la lista de sencillos y álbumes difundida mundialmente con la gira *The Drowned World Tour*.

Continúa con las polémicas pero en este siglo parece que subyace una actitud de compromiso social, a

18. <http://es.wikipedia.org/wiki/Madonna>

través de su música pretende difundir su opinión sobre diversos temas de actualidad. Así con el álbum *American Life* (2003) comunica su visión de la sociedad americana positiva y negativa que supuso la censura del video musical del primer sencillo en Estados Unidos por sus imágenes violentas, tuvo que hacer una versión menos agresiva. No obstante el álbum consiguió el número uno del Billboard 200 y a los seis meses ya había conseguido disco de platino por la RIAA. En 2005 colaboró en el concierto por

la ayuda a los damnificados por el Tsunami con una versión de la canción *Imagine* de Johnn Lennon, censurada a raíz del atentado del 11 de septiembre de 2001 a las torres gemelas. En la gira “Confessions Tour” tras el éxito del último álbum *Confessions on a Dance Floor*¹⁹ (2005) causó su última controversia con el uso de imágenes de George Bush, Adolf Hitler o Joseph Ratzinger con letreros de “don’t speak” en la remezcla de “Sorry” y sobre todo en su puesta en escena de la balada “Live to tell” en la que

representaba la pasión de Cristo en el escenario para reivindicar la necesidad de proteger a los niños de la pandemia del sida a través de las fundaciones Raising Malawi y la Fundación Clinton. En los últimos años ha cambiado todo incluso decide terminar con su productora Warner BROS, tras grabar su último disco *Hard Cand* (2008) y unirse a Live Nation Inc. que gestionará su carrera con un acuerdo muy satisfactorio para la diva.

19. Ha sido no. 1 en: Alemania, Argentina, Australia, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Chile, Dinamarca, Ecuador, España, Estados Unidos, Estonia, Filipinas, Finlandia, Francia, Grecia, Hong Kong, Hungría, Islas Feroe, Israel, Italia, Japón, Líbano, México, Noruega, Países Bajos, Perú,

Polonia, Portugal, Reino Unido, Rusia, Serbia & Montenegro, Singapur, Suecia, Suiza, Tailandia, Taiwán, Turquía, Ucrania, Uruguay. http://es.wikipedia.org/wiki/Discograf%C3%ADa_de_Madonna.

Sabías que...

Lo religioso en Madonna

Perteneía a una familia italiana católica practicante, su madre Madonna Fortín incluso se aplicaba penitencia en Cuaresma y Semana santa. El catolicismo la educó para ser fuerte y superar las dificultades y sus inseguridades. Halló refugio en la fe cuando dudaba de su talento para lograr el éxito. Le imprimió un profundo sentido de la disciplina que le hizo fuerte para superar todos los obstáculos que surgieron en su carrera al éxito:



30. Madonna en *Like a prayer*

“Creo que la Iglesia me apretó de veras. Me hizo competitiva. Me hizo temer el fracaso. Me causó toda clase de problemas, algunos de los cuales probablemente sigo ignorando. De hecho, no me atrevo a someterme a hipnoterapia por temor a lo que averiguaré sobre mi formación religiosa” (Taraborrelli,

2002: 39). Incluso llegó a identificarse tanto con la religión que cuando se confirmó añadió Verónica a su nombre de pila porque admiraba a esa mujer valiente que se atrevió a lavar la cara a Jesús y ayudarlo en su camino a la crucifixión.

Desde el principio de su carrera utilizó lúdicamente imágenes religiosas como parte de su vestuario sexy y luego efectuó declaraciones escandalosas como: “Los crucifijos son sexy porque hay un hombre desnudo en ellos” o “los crucifijos son sensuales porque Jesucristo era muy sexy, casi como una estrella del cine”. Esta actitud provenía de su infancia y juventud, ya en el colegio le gustaba provocar contra el sistema moralista y conservador y en el patio se colgaba cabeza abajo del trepador, fingiendo indiferencia pero procurando exhibir sus braguitas para regocijo de los niños y provocación para las monjas, quienes siempre la castigaban.

En su evolución personal y artística emplearía una imagen sagrada y respetada y le añadiría connotaciones sexuales completamente inadecuadas en numerosas ocasiones: canciones, vídeos musicales y

en entrevistas; convirtiendo todo el paquete en un completo tabú. “Tuvieron que pasar diez años desde el comienzo de su carrera, cuando se publicó su fogoso libro *Sex*, para que la gente descubriera su juego...y empezara a rechazarlo (Taraborrelli, 2002: 38).

Algunos han relacionado su actitud frente a la Iglesia a su rechazo a Dios por haberle arrebatado a su madre cuando más la necesitaba. Esta actitud también la proyectaba con su padre, a quien no le perdonaba que hubiese rehecho su vida a los tres años de la muerte de su madre, siempre estaba provocándole. También le echó la culpa de las desgracias de su familia a las enseñanzas estrictas, puritanas y basadas en el sufrimiento que defendía la Iglesia: “Mis hermanos mayores eran increíblemente rebeldes. Se metieron en drogas, líos con la policía. Uno de ellos huyó y se hizo miembro de la Iglesia de la Unificación. ¿Yo? Me convertí en una mujer muy ambiciosa. Lo tenía todo mentalmente programado: No me importa si tengo que vivir en la calle, y no me importa si tengo que comer basura. Lo conseguiré” (Taraborrelli, 2002: 39).

Actividad

Análisis musical de *Live to tell*

Live to tell fue compuesta en 1986 para la banda sonora de la película *Hombres frente a frente* (*At close range*) dirigida por James Foley y protagonizada por su primer marido, Sean Penn, y Christopher Walken.

Posteriormente la incluyó en el álbum *True Blue*, convirtiéndose en el primer single que ocupó el número uno en las listas de éxito.

El vídeo de la canción también fue dirigido por James Foley, y como la canción es el tema principal de la película reutiliza las principales escenas combinándolas con los planos de la interpretación de Madonna dentro de un nuevo contexto. Así vincula el tema de la canción con la historia de Brad Withewood, un joven que vive con su hermano pequeño, su depresiva madre, y su padre adoptivo, ve cómo cambia su vida cuando reaparece su padre Tommy, el jefe de una banda criminal, que primero encandilará a su hijo para ocultar su verdadera identidad y para que se una a su banda. Finalmente se enfrentan cuando Brad decide colaborar con la justicia.

La puesta en escena del vídeo introduce un gran cambio en la imagen de Madonna, aparece ya como una adulta que confiesa que debe sobrellevar un secreto para poder sobrevivir. Abandona su vestimenta escandalosa y opta por un estilo sencillo y mínimo, lleva un vestido bastante retro, nada que ver con su estilo provocativo habitual. Aquí ya no baila sino que aparece sentada sin apenas moverse rodeada de oscuridad. Sólo una luz ilumina tenuemente su rostro. Este ambiente se relaciona con el tema de la canción: “Tengo una historia que contar. Algunas veces es tan difícil esconderla bien.... El secreto que escondo, crecerá frío” pero ha encontrado la forma de sobrevivir en su entorno. Es una balada introspectiva, emocional en la que Madonna se presenta más vulnerable.

El significado de la canción no es explícito, porque es un secreto, por tanto se adapta perfectamente a cualquier situación que Madonna pretenda, dentro de su carácter angustioso y negativo. De ahí que en la historia de su recepción se ha vinculado a distintos significados.

Además de su primera versión (1986) y la última en *Confessions tour* (2006), la utilizó en distintas ocasiones como en el episodio “Churchgoing People” del show de televisión de *Cold Case*, en las giras de *Who’s That Girl Tour* y *Blond Ambition Tour*, en la que ya vinculaba esta ballada con una confesión religiosa, y la grabó en los dos álbumes de recopilaciones: *The Immaculate Collection* (1990) y *Something to Remember* (1995). En 1996 durante la promoción de *Evita* declaró en el Show de Oprah Winfrey que era su canción favorita, posiblemente esto explique que reaparezca sin cesar a lo largo de su carrera, convirtiéndose en un clásico.



32. *At Close Range*

El éxito del álbum *True Blue* batió todos los records del momento y llegó a convertirse en el más vendido por una mujer en la década de los 80. La canción llegó al número uno de la lista Billboard Hot 100 en la semana del 7 de junio de 1986 y también alcanzó el número 2 de singles de Inglaterra. Además fue premiada en 1987 por la ACAP Film and TV Music Awards en la categoría de “Most performed songs from motion pictures”.

El sistema patriarcal parte de que la unidad tonal es una condición indiscutible en una obra. A través de un proceso narrativo se establece una tonalidad, se abandona temporalmente y se impone al final. De otra forma no hay argumento comprensible en la música tonal. McClary la ha vinculado a la ideología masculina que siempre está luchando y reafirmandose, tiene que demostrar su autoridad constantemente. Madonna no se somete al sistema del patriarcado armónicamente al no volver a la tonalidad inicial como veremos a continuación, representando el contenido del texto: sobrevivir llevando un secreto oculto que le impedirá estar en paz.

Live to tell

I have a tale to tell Sometimes it gets so hard to hide it well I was not ready for the fall Too blind to see the writing on the wall	Tengo una historia que contar Algunas veces es tan difícil esconderla bien No estaba lista para la caída Demasiado ciega para ver lo escrito en la pared
A man can tell a thousand lies Ive learned my lesson well Hope I live to tell The secret I have learned, till then It will burn inside of me	Un hombre puede contar mil mentiras He aprendido bien mi lección Espero vivir para contarlo El secreto que he aprendido hasta entonces Arderá dentro de mí
I know where beauty lives Ive seen it once, I know the warm she gives The light that you could never see It shines inside, you cant take that from me	Sé donde vive la belleza La he visto una vez, sé el calor que ella da La luz que tú nunca podrías ver Brilla dentro, no la puedes arrancar de mí
A man can tell a thousand lies....	Un hombre puede contar mil mentiras...
The truth is never far behind You kept it hidden well If I live to tell The secret I knew then Will I ever have the chance again	La verdad nunca está muy atrás La mantuviste escondida bien Sí vivo para contarlo El secreto que conocía entonces Nunca tendré la oportunidad otra vez
If I ran away, Id never have the strength To go very far How would they hear the beating of my heart Will it grow cold The secret that I hide, will I grow old How will they hear When will they learn How will they know	Si escapo, nunca tendré la fuerza para Ir muy lejos Como podrían escuchar el latido de mi corazón Crecerá frío El secreto que escondo, crecerá frío Cómo escucharán Cuando aprenderán Como sabrán
A man can tell a thousand lies....	Un hombre puede contar mil mentiras...
The truth is never far behind...	La verdad nunca está muy atrás...

La canción responde formalmente al tipo de canción con estribillo, tan habitual en el pop (McClary, 1991: 148-166). Establece el clima de la obra con una introducción instrumental elaborada sobre una serie de quintas descendentes interpretadas sobre un pedal de Re, que se reutilizará a modo de interludio entre las estrofas y estribillos por lo que lo identificamos como si fuera un pequeño ritornello (r) en el esquema de la obra que adjuntamos al final del análisis.

A continuación aparece un pasaje más movido sobre Fa M asociado a la esperanza, el bajo ya no es estático, posee libertad de movimiento. Tradicionalmente se puede entender Re m (con su pedal y 5ª) como el tono principal que establece su identidad y Fa M como la región “femenina”, que incluso ofrece una ilusión de esperanza, escape y libertad, que al final debe de ser sometida a la principal, Re m. Esperanza de un

Moderately

Dm11 10fr.

F/A B \flat C(addF) B \flat

Dm11 10fr.

F/A B \flat C(addF) Dm

33. *Live to tell*: Introducción (cs 1-8)

futuro que no llegará y que pudiera aislarnos de la dura realidad.

La primera estrofa se aparta de la oposición Re m y Fa M, para cantar el texto sobre un pedal de Do que nos conduce a Do M. La voz no puede evitar caer sobre Do, representado el texto: “sobrevive arrastrando un terrible secreto” y aún no está lista “para la caída”; “demasiado ciega para ver lo escrito en la pared” (ver figura 34).

Y como mujer ¿es ella responsable de la caída? y lo que más nos importa: ¿Cómo se representa musicalmente?. En el Estribillo vuelve a optar por Fa M, tonalidad más cálida que abre la puerta a la esperanza, como tónica y punto de referencia momentáneo ya que en la cadencia final aparece una nota, re, incompatible con el acorde de Do (V de Fa M). Es el sexto grado –en la música pop se identifica con el deseo– que debería resolver

bajando con el bajo para llegar a la cadencia final. Por el contrario, no desciende y mantiene abierto el final para volver al pedal Re del interludio instrumental (r) basado en la introducción, evitando la cadencia en Do (ver figura 35).

Vuelve al comienzo para interpretar la segunda estrofa sobre la misma melodía A₂ y por tanto evita elegir entre Do M, Fa M y Re m. Después de interpretar el Estribillo² introduce un Interludio, el bajo repentinamente se detiene, tras el acorde de Re m¹¹ con quinta (Do) en un silencio. Parece como si la pieza terminara en un fracaso predestinado de la víctima, ella, que aparece en una posición secundaria en el esquema narrativo. En este punto Madonna en los conciertos cae sobre el suelo y se mueve sobre él levantándose sobre el pedal de Re superando el trágico destino de las heroínas clásicas como Marilyn, Carmen y vuelve a cantar (quiere sobrevivir). Vuelve a oscilar estratégicamente

C
 0 0 0
 I was not that
 The light

Dm
 0 0 0
 C
 0 0 0
 F
 0 0 0

Gm7
 3fr.
 F
 0 0 0
 C
 0 0 0
 Dm
 0 0 0

read - y for the fall. Too
 you could nev - er see. It

C
 0 0 0
 F
 0 0 0
 Gm7
 3fr.
 F
 0 0 0
 C
 0 0 0

blind to see the writ - ing on the wall.
 shines in - side, you can't take that from me.

34. *Live to tell*: Estrofa 1ª (cs 15-23)

Dm7
0 2 3 4 5 0

C
0 0 0 3 2 0

it will burn in - side of me_

1. Bb 0 2 3 4 5 0 C 0 0 0 3 2 0

2. Bb 0 2 3 4 5 0 C 0 0 0 3 2 0 Dm11 0 2 3 4 5 7 9 10 fr.

35. *Live to tell*: final del estribillo (cs. 31-35)

sobre Re m y Fa M sobre un bajo que se mueve arriba y abajo de forma indecisa entre Re y La (mediante de Fa pero dominante de Re), sugiriendo una zona borrosa en la que ambas tonalidades cohabitan. Cuando el primer dilema regresa, ella se previene anticipando su reentrada y vuelve al Estribillo sobre la V de Fa M. Ella acepta una mentira que le permite vivir para contar. La pieza no termina con una cadencia final sino perdiéndose (fade). Ella continúa siempre fluctuando.

Se resiste a un final cadencial, prefiere sobrellevar el secreto y ocultarlo. Se aparta de las convenciones narrativas y renuncia a elegir entre una identidad u otra, rechaza este esquema binario de pensamiento característico del sistema del patriarcado y pretende describirlo a su manera.

En esta canción las dos regiones tonales claras parecen estar implicadas. Semióticamente, las quintas cerradas son masculinas, el enérgico estribillo, lírico es

femenino y la primera parte de la pieza revela que las quintas están formalmente diseñadas para contener la libertad del estribillo. Pero para identificar el momento femenino en el momento de la muerte, la pieza no puede abarcar este espacio como realidad sin perder el control estratégico. Así que la cantante se arriesga a resistir su identificación con “su propia área”, incluso si eso significa repetir los encuentros con lo que rechaza y esconde. Más que decidirse por una falta de seguridad en sí misma (lo que le retomaría a la subjetividad masculina), no opta por ninguno de los contextos armónicos y renuncia a decidirse.

Desde el punto de vista teórico, ejemplos como éste tiene implicaciones ideológicas en las construcciones narrativas. No es nada femenina en esta pieza. Rehuye la definición de identidad que le corresponde por género y va más allá, utilizando valientemente nuevos procedimientos.

Esquema de *Live to tell (Vivir para contarlo)* Madonna & Patrick Leonard

Lyrics	Texto	Cs.	Armonía	Estructura
		1-8	Rem - 5 ^a Fa M	Introducción
I have a tale to tell Sometimes it gets so hard to hide it well I was not ready for the fall Too blind to see the writing on the wall	Tengo una historia que contar Algunas veces es tan difícil esconderla bien No estaba lista para la caída Demasiado ciega para ver lo escrito en la pared	8	Fa M- Do M	A ₁ Estrofa ¹
A man can tell a thousand lies Ive learned my lesson well Hope I live to tell The secret I have learned, till then It will burn inside of me	Un hombre puede contar mil mentiras He aprendido bien mi lección Espero vivir para contarlo El secreto que he aprendido hasta entonces Arderá dentro de mí	24	Fa M- Re m	B ₁ Estribillo
			Rem - 5 ^a	r

Lyrics	Texto	Cs.	Armonía	Estructura
I know where beauty lives Ive seen it once, I know the warm she gives The light that you could never see It shines inside, you cant take that from me	Sé donde vive la belleza La he visto una vez, sé el calor que ella da La luz que tú nunca podrías ver Brilla dentro, no la puedes arrancar de mí	41	Fa M- Do M	A ₂ Estrofa ²
A man can tell a thousand lies....	Un hombre puede contar mil mentiras...	57	Fa M- Re m Rem - 5 ^a	B ₁ Estribillo r
The truth is never far behind You kept it hidden well If I live to tell The secret I knew then Will I ever have the chance again	La verdad nunca está muy atrás La mantuviste escondida bien Sí vivo para contarlo El secreto que conocía entonces Nunca tendré la oportunidad otra vez	68	Fa M- Re m Rem - 5 ^a	B ₂ 'Estr. ² r
		80	Re m	Interludio
If I ran away, Id never have the strength To go very far How would they hear the beating of my heart Will it grow cold The secret that I hide, will I grow old How will they hear When will they learn How will they know	Si escapo, nunca tendré la fuerza para Ir muy lejos Como podrían escuchar el latido de mi corazón Crecerá frío El secreto que escondo, crecerá frío Cómo escucharán Cuando aprenderán Como sabrán	83	¿Re m? ¿Fa M? Rem - 5 ^a	C Estrofa ³ r
A man can tell a thousand lies....	Un hombre puede contar mil mentiras...	104	Fa M- Re m	B ₁ Estribillo r
The truth is never far behind...	La verdad nunca está muy atrás...	115	Fa M- Re m	B ₂ 'Estr. ² r
		125	Re m / 5 ^a	Conclusión Fade

Puntos de vista...***Live to tell - Confessions (2006)***

La nueva puesta en escena de esta balada se convirtió en el principal reclamo de la gira *Confessions* (2006), en la que proyectaba un nuevo significado de esta ballada al vincular su tema a un mensaje social y político: la denuncia de la situación de los millones de niños muertos en África por la pandemia del SIDA. Este mensaje se enmarca en una gira cargada de contenido social donde denuncia otras injusticias como la situación de las mujeres bajo la servidumbre y el uso del burka en algunos países islámicos o ataca directamente a los líderes del pasado: Hitler, Mussolini o Hussein y del presente: Bush, Blair o Bin Laden.

Nuevamente vuelve a encontrar el medio para provocar utilizando libremente los símbolos católicos, generando todo tipo de protestas religiosas e incluso ha llegado a ser censurada en algunas partes del mundo. Pero con la polémica logró centrar toda la atención ese año y generar “el espectáculo pop del año” sin desatender la calidad artística. Aquí vuelve a utilizar su fórmula mágica en la que combina música, coreografías perfectas, grandes decorados, vestuarios... con una estética cercana al *Cirque du Soleil* más “ese toque especial de osadía e irreverencia que lleva el símbolo inequívoco de Madonna”²⁰. No siempre utiliza la misma puesta en escena, en ocasiones ofrece una versión reducida.

La versión completa viene precedida por la historia personal de tres bailarines que han sobrevivido a terribles experiencias en su infancia. A través de este preámbulo lanza los siguientes mensajes en la pantalla asociados a cada una de las confesiones de sus bailarines: “I’ve learned” (He aprendido), “I believe we are messengers on the earth” (Creo que somos mensajeros en la tierra) y “But I wasn’t out to kill anybody” (Pero no saldré a matar a nadie). Después, con la introducción de la canción ampliada con un ostinato sobre la 5ª (re-la) nos conduce al momento más esperado del show: una cruz de espejos emerge desde abajo con Madonna crucificada. Lleva una blusa roja, pantalones negros de terciopelo y una corona de espinas sobre su cabeza que le producen gotas de sangre (perlas rojas) sobre la cara. Rememorando la imagen de Cristo crucificado, canta

esta ballada donde se confiesa, renovando su mensaje al asociarlo a las imágenes que empiezan a proyectarse tras de sí a partir del segundo estribillo. Surgen imágenes de niños africanos y un contador que se detiene en el número 12 millones, el número de niños muertos por el sida en un año en Africa. Después se baja de la cruz e interpreta la tercera estrofa a capella. Finalmente se quita la corona y se postra en el suelo con los brazos en cruz, rememorando a aquellos que mueren sin comprender por qué, al tiempo que las imágenes proyectan explosiones y aparece el texto del Capítulo 25: 35 del Evangelio de San Mateo con las campanas de fondo.

“Porque tuve hambre, y me disteis de comer;
tuve sed, y me disteis de beber;
fui forastero, y me recogisteis”

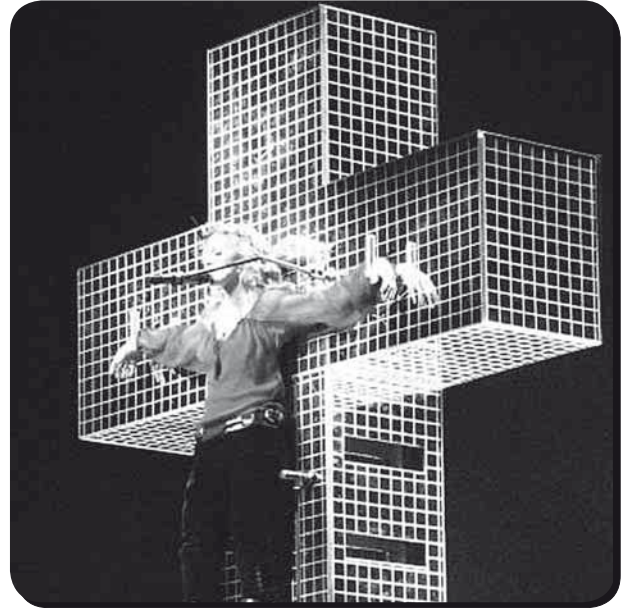
Su objetivo es ayudar a esos niños, tal y como Cristo lo haría si estuviera entre nosotros. Para ello aparecen las direcciones de dos fundaciones: www.raisingmalawi.org y www.clintonfoundation.org, canales para proyectar la ayuda.

En su gira en Tokio grupos religiosos judíos, cristianos y musulmanes se opusieron radicalmente a esta canción por considerarla sacrílega. Ella se defendió de las críticas en una entrevista explicando cuál era su objetivo con esta puesta en escena que había sido malinterpretada y considerada blasfema, anticristiana o sacrílega. Para Madonna la representación en la crucifixión es una visualización de lo que puede hacer todo cristiano en sentido figurado: “sobrellevar la cruz”, tal y como dice la Biblia. Considerando el mundo como un todo unificado, Madonna cree que si Jesús estuviera entre nosotros haría lo mismo en estas circunstancias: denunciar públicamente la situación de millones de niños en Africa, muriendo cada día, viviendo sin cuidados, medicinas y esperanza. “Yo pido a la gente que abran sus corazones y mentes para involucrarse en esta situación en la medida que les sea posible”²¹, y reafirma su mensaje como cristiana que es, a través Capítulo 25: 35 del *Evangelio de San Mateo*.

20. <http://www.talcualdigital.com/Avances/SeccionAvances.asp?idAvance=21598>.

21. Véase la entrevista recogida en esta dirección: <http://samuraidave.wordpress.com/2006/09/30/madonna-wraps-up-controversial-confessions-tour-in-tokyo/>.

Para lograr su objetivo no sólo lo transmite sino que utiliza todos los medios a su alcance para conmover a su público con una representación cargada de contenido emocional, que pretende que la gente reaccione ante esta injusticia. Ella como cristiana siente que también puede reutilizar los símbolos católicos renovándolos para adaptarlos a un fin justo.



36. Madonna en *Confessions tour* (2006)

WII

Bibliografía y Recursos en Internet

Feminismo y música

Adkins Chiti, Patricia (©1982, 1995): *Las mujeres en la música*, Alianza Editorial, Madrid.

Alonso del Pozo, Maria Dolores (1999): *La mujer en la música*, Imprenta Provincial de la Diputación de Córdoba, Córdoba.

Baldauf-Berdes, J.L. (1996): *Women Musicians of Venice: Musical Foundations, 1525-1855*, Clarendon Press, Oxford.

Bowers, J & Tick, J. [Eds] (1986): *Women making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Macmillan Press, London.

Briscoe, J.M. [Ed.] (1987): *Historical Anthology of Music by Women*, Indiana University Press, USA.

Briscoe, J.M. [Ed.] (1997): *Contemporary Anthology of Music by Women*, Indiana University Press, USA.

Cascudo, Teresa (2004): “Pilar Ramos: Feminismo y música. Introducción crítica”. *Revista de Musicología*, Vol. XXVII n° 2, pp. 1256-1261.

Cohen, Aaron I [Ed.] (1987): *International Encyclopedia of Women Composers*. 2nd ed., Books and Music, New York and London.

Cook, S.C. & Tsou, J. S. (1993): *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, University of Illinois, Chicago.

Citron, Marcia (1993): *Gender and the Musical Canon*, Cambridge University Press, Cambridge.

Cook, Nicholas (©1998, 2005): *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Alianza Editorial, Madrid.

Drinker, S. (© 1948, 1994): *Women and Music*, The Feminist Press, New York.

Franco-Lao, Meri, (1980): *Música bruja*, Icaria, Barcelona.

Lorenzo Arribas, Josemi (1998): *Las mujeres y la música: una relación disonante*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Madrid.

Lorenzo Arribas, Josemi (2004): “Las mujeres y la música en la Edad Media europea: relaciones y significados”. *Revista de Musicología*, Vol. XXVII n° 2, pp. 1174-1180.

Lynne, Alice, “¿Qué es el postfeminismo? (Querer tenerlo todo)”. <http://www.estudiosonline.net/texts>

Manchado, Marisa [Comp.] (1998): *Música y mujeres: género y poder*, Horas y horas, Madrid.

McClary, Susan (1991): *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota.

Marshall, Kimberly [Ed.] (1993): *Rediscovering the muses: women's musical traditions*, Northeastern University Press, Boston.

Pendle, K. [Ed.] (1991): *Women and Music: A History*, Indiana University Press, USA.

Piñero Gil, Carmen Cecilia (2001): “Los estudios de género en la música”, en *Cuadernos de Historia*, 2, Universidad de Oviedo, Oviedo.

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

Sadie, A. & Samuel, R. [Eds.] (1994): *The New Grove Dictionary of Women Composers*, Macmillan, London.

Solie, Ruth A. [Ed.] (1993): *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, Berkeley/London.

Recursos en Internet

Amazon Radio

AMS Committee on the Status of Women

IAWM: International Alliance for Women in Music Home Page

Links, Awards, Veteran Sites, and Significant Women's Sites

New York Women Composers

Recordings & Educational Materials on Music & Women in Music

Select Bibliography of Women Musicians and Composers

Sites about Significant Women

The Kapralova Society New York Women Composers

The Rebecca Clarke Society

Women in Music: Bibliographies and Discographies

Women of Note Quarterly

Women's Studies/Women's Issues Resource Sites: W - Z

<http://www.womeninmusic.com/index.html>

Resultados de libros de International National Women in Music Organizations

Resultados de libros de Women in Music: Bibliographies and Discographies

Women of Note Quarterly

Women's Voices

<http://www.bne.es/esp/servicios/recursosmusica.htm>

http://library.music.indiana.edu/music_resources/

Sonata clásica

McClary, Susan (1991): *Femine Endings*. University of Minesota Press, Minneapolis.

Citron, Marcia (1993): *Gender and the Musical Canon*, Cambridge University Press, Cambridge.

Cook, Nicholas (© 1998, 2005): *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Alianza Editorial, Madrid.

Newmann, William S (1983): *The Sonata in the Classic Era*, Norton, New York.

Ratner, Leonard (1980): *Classic music. Expression, Form and Style*, Schimer Books, New York.

Ratner, L. (©1949, 1985): "Harmonic Aspects of Classic Form" (1949). *The Garland Library of the History of Western Music. Vol 7 Classic Music*, Nueva York, Londres.

Ratner, L. (©1956, 1985): "Eighteenth-Century theories of musical period structure" (1956). *The Garland Library of the History of Western Music. Vol 7 Classic Music*. Nueva York, Londres.

Rosen, Charles (1986): *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Alianza Musical, Madrid.

Rosen, Charles (1988): *Formas de sonata*, Labor, Madrid.

Claudio Monteverdi - Orfeo

Harnoncourt, Nikolaus (2003): *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, Paidós, Barcelona.

Kelley Harness (2003): "Le tre Euridici: Characterization and Allegory in the Euridici of Peri and Caccini". *Journal of seventeenth-Century Music*, Vol. 9, no. 1.

McClary, Susan (1991): *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota.

Chafe, Eric T. (1992): *Monteverdi's Tonal Language*, Schirmer Books, New York.

Clément, Catherine (1988): *Opera, or the Undoing of Women*. Trans. Betsy Wing, University of Minnesota Press, Minneapolis.

La mujer en la composición musical

Alvarez Cañibano, Antonio (Ed.) (2008): *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la edad media hasta la actualidad*. Centro de Documentación y Danza del INAEM, Madrid.

Adkins Chiti, Patricia (1993): *Italian Art Songs of the XIX Century*, Alfred Publishing, USA.

Cohen, A.I. [Ed.] (1987): *International Encyclopædia of Women Composers*, 2 vols. Books & Music, New York.

Fuller, S. (1994): *The Pandora Guide to Women Composers*, Harper Collins, London.

Furman Schleifer, M. & Glickman, S. [Eds.] (1996): *Women Composers: Music Through the Ages*, vols.1-12, G.K.Hall, New York.

Green, M. D. (1975): *Study of the lives and works of black women composers in America*, Ann Arbor, USA.

Hixon, L. Don y Henneses Don (1975): *Women in music: A Bio-bibliography*. Metuchen NJ.

Jezic, D.P.(1994): *Women Composers: The Lost Tradition Found*, The Feminist Press, New York.

Lorenzo Arribas, Josemi (1996): *Hildegard von Bingen*. Biblioteca de Mujeres, Ediciones del Orto, Madrid.

Rehermann, Carlos: "Hildegarda". Henciclopedia. Insomnia, N° 34 <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Rehermann/Bingenhildegarda.htm>

Barbara Strozzi Elinor Remick Warren

Bibliographic List of Published Songs Composed by American and British Women, ca. 1890-1930

Recursos de Internet

Composer Almanac

Composer Home Pages

Dame Ethel Smyth

Discography of Women's Choruses and Women's Choral Music

Early Music by Women Composers

Hildegard von Bingen (2) (UNC) (www.ibiblio.org/cheryb/women/hildegard.html)

Hildegard von Bingen (4)(Classical Net Site)

(www.classical.net/music/comp.lst/hildgard.php)

Hildegard von Bingen, (www.fespinal.com/espinal/castellano/eides/eies41.htm)

El testimonio de una vida: Hildegard von Bingen (1098-1179)

(www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/fischer2.html)

Hildegard von Bingen – Wikipedia (es.wikipedia.org/wiki/Hildegarda_de_Bingen)

IAWM Historical Women Composers

IAWM list archive online

IAWM Members' Home Pages

IAWM Women's Early Music Chronology & CDs

Select Alphabetical List of Women Composers

Select Chronological List of Women Composers

Worldwide Internet Music Resources: Women Composers and Women's Music. http://www.music.indiana.edu/music_resources/women.html

Documentales y obras sobre la música y vida de Hildegard von Bingen en youtube: <http://uk.youtube>.

com/results?search_query=Hildegard+von+bingen&search_type

Bingen, Hildegarda de (Davidson, Autrey (Ed.): *Ordo Virtutum*. A Music Drama for Voices and Assorted Accompaniments. For unison chorus. Published by Hildegard.(492001550). <http://www.sheetmusicplus.com> y se puede visonar un fragmento en: http://uk.youtube.com/results?search_query=ordo+virtutum&search_type=

Hildegard Von Bingen - In Portrait - *Ordo Virtutum*, Vox Animae, Patricia Routledge - Naxos of America. <http://www.priceminister.es/offer/buy/21748672/Hildegard-Von-Bingen-In-Portrait.html>. Este DVD incluye un documental sobre su vida y el *Ordo Virtutum*.

La mujer en la interpretación musical

Adkins Chiti, Patricia (1992): *Una voce poco "fa"...overo le musiche delle primedonne rossiniane*, Garamond Editrice, Roma.

Alonso, Celsa (2001): "Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas". *Cuadernos de Música Hispanoamericana*, Vo. 8-9, pp. 17-39.

Bordas, C. (2001): "El piano". *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, Ministerio de Cultura, Sociedad General de Autores e Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.

Day, Timothy (©2000, 2002): *Un siglo de música grabada*, Alianza, Madrid.

Dunn, Leslie C. and Nancy A. Jones (1994): *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.

González Ruiz, Nicolás (1944): *La Caramba: vida alegre y muerte ejemplar de una tonadillera del s. XVIII*, Morata, Madrid.

Handy, D. Antoinette (1981): *Black Women in American Bands and Orchestras*, Scarecrow Press, Metuchen NJ.

LePage, Jane Weiner(1983): *Women Composers, Conductors, and Musicians of the Twentieth Century*. 2 Vols, Scarecrow Press, Metuchen, NJ.

Loesser, Arthur (1954): *Men, Women and Pianos: A Social History*, Simon and Schuster.

Salas, Gemma (1999): "La Enseñanza para piano durante la primera mitad del s. XIX: Los métodos para piano". *Nasarre*, 14-2.

Schoppe, Martin: "Schumann-Interpretation Clara Schumanns" en *3 Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt. Zwickau, Robert-Schumann-Gesellschaft*, 1978. <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=1131>

Villafruela, Miguel: "El Saxofón: su historia y su presencia en la creación contemporánea en Chile". Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. <http://www.saxofonlatino.cl/articulos/sax.html>

Sobre la negativa a admitir otra mujer o varón no blanco para mantener la "apariencia austriaca" véase en Internet: <http://www.acu.edu/academics/music/archive/iawm.9701/0074.html> y <http://www.osborneconant.org>

El concerto della donne

Haskell, Francis (1980): *Patrons and Painters: A study in the relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Yale University Press, New Haven and London.

Knighton, Tess, David Fallows (1998): *Companion to Medieval and Renaissance music*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.

Newcomb, Anthony (1980): *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Pendle, Karin (2001): *Women and Music: A History*, Indiana University Press, Bloomington IN.

Sherr, Richard (Spring 1980): "Guglielmo Gonzaga and the Castrati" (Journal), *Renaissance Quarterly*, Vol. 33 (No. 1), pp. 33-56.

Springfels, Mary (2006): *Newberry Consort Repertoire - Daughters of the Muse* (English), Newberry Library, Retrieved on July 11.

Newcomb, Anthony (1986): "Courtesans, Muses, or Musicians: Professional women musicians in sixteenth-

century Italy.”. En Bowers, J y Tick, J. [Eds.] (1986): *Women Making Music: the Western Musical Tradition, 1150-1950*, University of Illinois Press, pp. 90-115.

Clara Schumann

Valerie Woodring Goertzen (2004): “Preparando el escenario: los preludios de Clara Schumann”. En Nettl, Bruno y Russel, Melinda [Eds.]: *En el transcurso de la interpretación: estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, Akal, Madrid.

http://sepiensa.org.mx/contenidos/1_clara/clara_1.htm

Clara '96 y ClaraSchumann.net

Audiciones Clara Schumann en http://es.youtube.com/results?search_query=clara+schumann&search_type=

Variationen uber ein Thema von Robert Schumann, Op. 20 (score) By Clara Wieck-schumann. For piano solo. Variations, Original Works. Reprinted from Breitkopf & Hartel. Romantic, German. Score. Composed 1853. Published by Masters. (M3064). <http://www.geneva.edu/~dksmith/clara/sco.html#Piano>

Selected Piano Works By Clara Schumann (1819-1896), edited by Janina Klassen. Collection for Piano (Harpsichord), 2-hands. Urtext edition-paper bound. 104 pages. Published by G. Henle. <http://www.sheet-musicplus.com/a/item.html?item=3766408&id=50330>

Películas sobre la vida de Clara y Robert Schumann en los siguientes enlaces:

Song of Love : <http://www.geneva.edu/~dksmith/clara/clarafilms.html#SongofLove#SongofLove>

Spring Symphony (Fruehlingssinfonie): <http://www.geneva.edu/~dksmith/clara/clarafilms.html#Spring#Spring>

Episode of The Loretta Young Show : <http://www.geneva.edu/~dksmith/clara/clarafilms.html#Tracking#Tracking>

Films on Robert Schumann : <http://www.geneva.edu/~dksmith/clara/clarafilms.html#robert#robert>

Films and Screenplays under development : <http://www.geneva.edu/~dksmith/clara/clarafilms.html#underdev#underdev>

Tracking down other films ...: <http://www.geneva.edu/~dksmith/clara/clarafilms.html#Tracking#Tracking>

Las mecenas de la música española

Dahlhaus (©1989, 1999): *La idea de la música absoluta*, Idea Books, Barcelona.

Dahlhaus, Carl (©1977, 1997): *Fundamentos de historia de la música*, Gedisa, Barcelona.

Jauss, Hans Robert (1978): *Toward an Aesthetic of Reception*, Harvester, Londres. (En frances : Pour une esthetique de la reception, Gallimard, Paris).

Kirkpatrick, R. (©1968, 1985): *Domenico Scarlatti*, Alianza Música, Madrid

Nattiez, J. J. (©1987, 1990): *Musicologie generale et semiologie*, Christian Bourgois, Paris. (En ingles, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press).

Nattiez, J. J.(1975): *Fondaments d'une semiologie de la musique*, Union Generale d'Éditions, Paris.

Salas, Gemma (1996): “Pedro Perez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* n° 1.

Salas, Gemma (1999): “La Enseñanza para piano durante la primera mitad del s. XIX: Los métodos para piano”, *Nasarre*. 14-2.

Salas, Gemma (1999): *Santiago de Masarnau y Pedro Albéniz: Piano romántico español*, ICCMU, Madrid.

Salas, Gemma (2005): “Análisis de la balada para piano y géneros afines en el piano romántico español”, *Revista de Musicología*, 23-1.

Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (1996): “La recepción de la obra de arte”, en Bozal, Valeriano [Ed.]: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, Visor, La Balsa de la medusa, Madrid.

La presencia femenina en la enseñanza musical

Gorin, Natalio (2003): *Astor Piazzolla-Memorias*, Alba Editorial, 2003, Barcelona.

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

Fondation internationale Nadia et Lili Boulanger. <http://www.fondation-boulanger.com/> y <http://www.nadiaboulanger.org>.

Kendall, A. (1976): *The Tender Tyrant: Nadia Boulanger*, London.

Monsaingeon, B. (1980): *Mademoiselle: entretiens avec Nadia Boulanger*, Luynes.

Orr, R. (1979): « A note on Nadia Boulanger », *Mt*, cxx, 999.

Rosenstiel, Léonie (© 1982, 1998): *Nadia Boulanger. A Life in Music*, Norton & Co., London.

Rosenstiel, Léonie (1978): *The Life and works of Lili Boulanger*, Rutherford.

Rubén Bernal, Eduardo: “Nadia Boulanger, maestra de músicos”. Comunicación Académica nº 1578. <http://ar.geocities.com/lunfa2000/1578.html>.

Saavedra, Gonzalo: Un tango triste, actual, consciente: <http://www.piazzolla.org/interv/index.html#espanol>.

Simón Palmer, M^a Carmen (1972): *La Enseñanza privada seglar en Madrid (1820-68)*, Instituto de Estudios Madrileños. CSIC, Madrid.

Spycket, Jerome (©1987, 1992): *Nadia Boulanger*, Pendragon Press, Nueva York.

La presencia femenina en las músicas populares urbanas: Madonna

Bayton, Mavis (1998): *Frock Rock. Women Performing Popular Music*, Oxford University Press, Oxford/New York.

Bishop's Madonna Page

Cook, Nicholas (© 1998, 2005): *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Alianza Editorial, Madrid.

Cook, Nicholas (1998): “Credit where it's Due: Madonna's”Material Girl”. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press, pp. 147-173.

Costley (1993): “The gendered origins of the American musician”. *Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, vol. IV, nº 4, pp. 40-46. Citado en Digón Regueiro, Patricia (2000): “Género y música”. *Música y Educación*, nº 41- Abril 2000.

Frith, Simon (1985), “Afterthoughts”, en Simon Frith y Andrew Goodwin (Eds.) (1990), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, Routledge, London.

Frith, Simon y McRobbie, Angela (1978), “Rock and Sexuality”, en Simon Frith y Andrew Goodwin (Eds.), 1990: *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, Routledge, London.

Libro Guinness de Récords. 2000. <http://es.wikipedia.org/wiki/Madonna>

Lisa A: Lewwis (1990): *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference*, Philadelphia.

McClary, Susan (1991): “Living to tell: Madonna's Resurrection of the Fleshly”. *Femine Endings*. University of Minesota Press, Minneapolis.

McClary, Susan (2000): *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles.

McRobbie, Angela (1980): “Settling Accounts with Subcultures. A Feminist Critique”, en Simon Frith y Andrew Goodwin (eds.), 1990, *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, Routledge, London (1993), “Shut up and Dance: Youth Culture and Changing Modes of Femininity”, Young, vol. 1, nº 2.

Open Directory - Arts: People: M: Madonna: Fan Pages Madonna (Page 2) - The Hollywood Gossip

Solie, Ruth A. [Ed.], 1993, *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, Berkeley/London.

Whiteley, Sheila (2000): *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, Routledge, London.

Taraborrelli, J. Randy (2002), *Madonna*, Ediciones B, Barcelona.

Recursos de Internet

AbsoluteMadonna.com - Recommended Madonna Links www.absolutemadonna.com/links/

http://en.wikipedia.org/wiki/Live_to_Tell#Song_information

http://es.wikipedia.org/wiki/Discografia_de_Madonna

<http://es.wikipedia.org/wiki/Madonna>

<http://samuraidave.wordpress.com/2006/09/30/madonna-wraps-up-controversial-confessions-tour-in-tokyo/>

<http://www.mad-eyes.net/disco/tb/live-to-tell.htm>

<http://www.madonna.com/>

<http://www.madonname.com/news.html>.

<http://www.talcualdigital.com/Avances/SeccionAvances.asp?idAvance=21598>

Keith Caulfield's Madonna Page (<http://www.keithers.com/madonna/>)

Leo's Madonna Home Page - LMHP (<http://www.geocities.com/Hollywood/Set/7885/>)

Madonna Madonna Madonna (http://news.google.es/news?sourceid=navclient&hl=es&rlz=1T4GGIH_esES205ES207&q=Madonna+Madonna+Madonna&um=1&ie=UTF-8&ei=ZXFWSvj8H5bUjAeJvojLAg&sa=X&oi=news_group&ct=title&resnum=4)

Madonna on Making it. Madonna Village., 26 February 2006. ([http://omnipelagos.com/entry?n=madonna_\(entertainer\)](http://omnipelagos.com/entry?n=madonna_(entertainer)))

Madonna Style (http://translate.google.com/translate_s?q=madonna+style&rls=com.microsoft:es-us:IE-SearchBox&oe=UTF-8&sourceid=ie7&rlz=1I7GGIH_es&um=1&ie=UTF-8&sl=es&tl=en&tq=madonna+style&ei=E3NWSuLtFZmhjAecp4HbAg&sa=X&oi=clic_tip&ct=search_link&resnum=16)

Madonna Ultiography Links Page (<http://www.buysell-madonna.com/mweblin.htm>)

The Madonna Catalog Home Page - Madonna collectables, Remixes. (<http://www.madonnacatalog.com/>)

Cuaderno de Actividades

1 Contextualización de la mujer en la música

La historia, como la ciencia, se ha escrito en masculino, por eso la historia de las mujeres es una especie de contrahistoria centrada en descubrir la presencia oculta femenina. Los estudios realizados por la historia compensatoria han redescubierto a la mujer dentro de todas las facetas musicales desde la Antigüedad hasta nuestros días, desarrollando su labor como compositoras, intérpretes, mecenas, docentes con una recepción clara. En algunos períodos de la historia la mujer ha sido respetada como música, es el caso de civilizaciones antiguas como la egipcia, griega o algunas cortes rena-

centistas y barrocas. Sin embargo desde finales del s. XIX la situación ha ido variando progresivamente hasta la progresiva integración de la mujer al mundo musical.

Paradójicamente en la cultura occidental “Música” viene del arte de las musas, a quién se atribuye su autoría. Posteriormente el cristianismo modificó su origen atribuyéndolo a Tübal y la sociedad patriarcal separó a las mujeres de la creación musical reduciendo su colaboración a la interpretación o a mera fuente inspiradora.

Actividad 1

Encuesta sobre la presencia de la mujer en la Música

El primer paso para iniciarnos en la enseñanza musical coeducativa es reconocer de forma práctica la carencia de esta formación, para ello reflexionaremos crítica-

mente sobre la relación de la música y el género a través de la realización de la siguiente encuesta:

Encuesta: *La mujer en la Música*

1. Cita 5 compositoras y 5 compositores de música clásica:

2. Cita 3 intérpretes masculinos y 3 femeninos de música clásica:

3. Cita 3 directoras y 3 directores de orquesta

4. Cita 3 solistas masculinos y 3 femeninos de música pop-rock...

5. ¿Conoces algún grupo musical formado sólo por mujeres? Cita los que conozcas

6. ¿Qué instrumentos suelen tocar las mujeres?

7. ¿Qué opinas de Madonna?

8. ¿En qué medida ha contribuido la mujer a la evolución de la música?

Formación musical práctica

1. ¿Estudias música en el Conservatorio?
2. ¿Qué instrumentos sabes tocar?
3. ¿Qué instrumento prefieres?
4. ¿Formas parte de algún grupo musical? ¿Y en el pasado?
5. ¿Te gustaría tener un grupo de música y actuar en público?
6. ¿Te gustaría participar en algún concurso musical televisivo?

Aficiones musicales

1. ¿Qué tipo de música consumes habitualmente?
2. ¿Te gusta alguna cantante femenina o grupo femenino actual?
3. ¿Has compuesto algún tema? ¿De qué estilo?
4. ¿Conoces programas informáticos de música?
5. Cita algún secuenciador

Análisis de los materiales escolares

1. Revisa las ilustraciones de tu libro de música y cita cuántas mujeres aparecen, y comenta qué hacen
2. ¿Qué instrumentos se asocian a las mujeres en tu libro de texto?
3. ¿Aparece alguna obra compuesta por alguna mujer?
4. Si existen ilustraciones de orquestas, cuenta cuántas mujeres aparecen y qué instrumentos tocan
5. ¿Te parece que las prácticas musicales que realizas en clase están diferenciadas por el género (sexo)?

Información recibida sobre el tema

1. ¿Has recibido alguna información sobre la presencia de la mujer en la Historia de la música?
2. ¿Consideras importante recibirla? ¿De qué modo?
3. ¿Conoces o has interpretado el repertorio de alguna mujer compositora?
4. ¿Existen diferencias entre los hombres y mujeres en la práctica musical?

Valoración sobre el tema

1. ¿Te parece que la mujer y el hombre han tenido las mismas oportunidades en el mundo de la música?

2. ¿Qué diferencias existen entre los chicos y las chicas de tu edad a la hora de elegir y disfrutar con la música?

3. ¿Crees que debieran existir diferencias respecto a la música debido al género o a la personalidad del individuo?
¿Están los hombres más dotados para hacer música que las mujeres?

4. ¿Es necesario conocer la actividad musical desarrollada por las mujeres en la Historia?

5. ¿Crees que el género del compositor o intérprete influye en la obra musical?

6. Explica brevemente lo que opinas sobre la enseñanza coeducativa.

Sabías que...**La sociedad del patriarcado: posición de la mujer**

La sociedad patriarcal ha definido lo masculino y lo femenino distribuyendo el poder de forma desigualitaria, situando la mujer en una posición inferior de subordinación frente al hombre que ostenta todo el poder.

Según Shepherd, el hombre ha intentado controlar los procesos de reproducción y producción cultural que indirectamente dirigen los modos de relación biológica y social, por su incapacidad de controlar directamente la reproducción biológica determinada por la mujer.

Actividad 2

Asocia los siguientes términos con el género femenino o el masculino según los criterios del sistema de patriarcado. Después reflexiona sobre el resultado:

- | la mente
- | la cultura
- | la razón
- | el cuerpo
- | la naturaleza

- | el poder
- | la dependencia
- | la agresividad
- | lo racional
- | el valor

- | la sensibilidad
- | el deporte
- | la independencia
- | la inteligencia
- | el pecado

- | lo emocional
- | la debilidad
- | la reproducción
- | la vida pública
- | la vida privada

Masculino

Femenino

Actividad 3

Representaciones de género en la música

El sistema patriarcal fue creando un sistema simbólico para definir musicalmente los roles masculino y femenino en música. Nuestro objetivo será descubrir qué códigos se utilizaban para descubrir a las mujeres.

Asocia los siguientes términos con el género femenino o el masculino según los criterios del sistema de patriarcado aplicados a la música. Después reflexiona sobre el resultado.

- | tonalidad mayor
- | tonalidad menor
- | lo correcto
- | lo negativo
- | registro agudo

- | la flauta
- | el arpa
- | el lied
- | la sinfonía
- | personaje activo en ópera

- | lo cromático
- | lo diatónico
- | el trombón
- | la dirección orquestal
- | cadencia en parte débil

Masculino

Femenino

1.1. Allegro de la Sonata en Fa M Kv 300 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

En el siglo XVIII la sonata se convirtió en el principal estilo de composición, configurándose en una obra de tres o cuatro movimientos según el esquema: Allegro de sonata, Andante, Minueto y Rondó, siendo el primero el de mayor peso.

Según los tratados de fines del s. XVIII este primer movimiento, el Allegro de sonata, era bipartito, no tri-

partito como en el siglo XIX, su estructura se establecía siguiendo un plan tonal binario: la exposición establecía una disonancia estructural armónica al modular de la tonalidad principal (I) a la dominante o relativo mayor en tonalidades menores (I-V TENSION), y en la segunda parte: desarrollo y reexposición, tras una intensificación en el desarrollo se resolvía esa tensión al volver a la tonalidad principal (V-I RESOLUCION).

Actividad 4

Tras analizar esta obra responde a las siguientes cuestiones:

- | Señala sobre la partitura los temas principales
- | En qué tonalidades se presentan cada tema principal
- | ¿Cuál de los temas principales es más lírico y por tanto femenino?
- | ¿Qué tonalidad se impone al final?
- | ¿Refleja esta sonata el orden social de su época?

Recursos en Internet

Mozart, W. A.: *Allegro de la Sonata en Fa M Kv 300K (332)*: Partitura <http://classicaland.com/list.asp?id=38>, http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2 y audición <http://kunstderfuge.com/mozart.htm>

Puntos de vista...

Tras la lectura del siguiente texto responde a las siguientes cuestiones:

- | ¿La tonalidad principal se asocia al tema masculino o al femenino?
- | Diferencias entre el tema principal y secundario.
- | ¿Por qué se asocia el tema secundario al género femenino?
- | ¿Qué sucede en el desarrollo?
- | ¿Existe algún tipo de relación entre la estructura del Allegro de sonata y el sistema tonal?

«La primera idea (o tema) debería encarnar características masculinas esenciales como fuerza y energía, concisión y claridad. La segunda idea, por contraste, absolutamente delicada y con una elegancia melódica, es afectiva casi por medio de su verbosidad y su vaguedad moduladora de lo femenino eminentemente seductor: sutil y elegante, la curva de su ornamentada melodía va extendiéndose progresivamente. Tras la activa batalla del desarrollo (la sección central de la forma sonata), el ser de la delicadeza y la fragilidad ha de someterse, bien por violencia o por persuasión, a la conquista del ser de la fuerza y el poder» (Cook, 2005 (1998): 139).

1.2. Diferencias entre Orfeo y Eurídice en el *Orfeo* de Claudio Monteverdi (Cremona 1567-Venecia 1643)

El duque de Mantua encargó a Monteverdi la composición de *Orfeo*, *Favola in musica*, para su representación en la Academia degl'Invaghiti el 22 de febrero de 1607 durante la boda de Enrique IV y Catalina de Médicis en el Palacio Pitti. Monteverdi creó un lenguaje sonoro totalmente nuevo, jamás oído hasta entonces para representar el mito de Orfeo según el libreto de Alessandro Striggio. En esta versión revisada para el medio operístico, Orfeo es salvado por su padre, Apolo.



Argumento

Prólogo	La alegoría de la música presenta y justifica la tradición musical del mito de Orfeo. La acción se desarrolla a continuación, en Grecia, en los tiempos mitológicos.
Primer Acto	Pastoral en la que alternan cantos y danzas de pastores, entre lo que se halla Orfeo, que ha desposado a la ninfa Euridice.
Segundo Acto	La mensajera viene a anunciar a Orfeo la muerte de Eurídice. Orfeo decide descender a los infiernos para devolver a Eurídice a la tierra o para permanecer con ella en la mansión de los muertos.
Tercer Acto	En los infiernos, Orfeo, tras haber afrontado a Caronte (guardián de las puertas del infierno) franquea la laguna Estigia.
Cuarto Acto	Proserprina, arrobada por el canto de Orfeo, intercede ante su esposo Plutón: Eurídice es devuelta a Orfeo, con la condición de que no intente ver a su mujer antes de haber salido con ella del reino de las sombras; pero Orfeo se vuelve y ella desaparece para siempre.
Quinto Acto	Es un epílogo que comienza con una larga lamentación de Orfeo; en lugar de ser despedazado por las Bacantes, es rescatado por Apolo (deus ex machina) y llevado a morar eternamente en el Olimpo.

Sabías que ...

Criterios que podemos valorar para diferenciar las arias de acuerdo al género

Estilo del canto	Estilo melódico según relación música – texto
	Ámbito
	Figuras retóricas
	Virtuosismo vocal
	Uso afectivo del ritmo
	Vocabulario armónico
Vocabulario armónico	Personajes con carácter afirmativo: cadencias perfectas V-I
	Personajes débiles de carácter: cadencias poco claras (sincronización armonía-melodía) o evitadas
	Número de modulaciones, cambios de armadura, cromatismos, disonancias...
	Repentinas yuxtaposiciones armónicas
	Figuras retóricas

Actividad 5

Visionado del Aria *Rosa del cielo* de Orfeo (Acto I)

Es la canción de boda, primer solo, que interpreta Orfeo cuando va a tomar a Eurídice como esposa. Consta de tres secciones en las que va desarrollando distintas estrategias retóricas para cautivarnos. En la primera sección Orfeo se muestra arrogante y seductor, exigiendo al Sol que le preste su atención:

“Rosa del cielo, vida de la tierra y digna creación de aquel que guía el universo, Sol, que todo circundas todo miras desde tus círculos entre las estrellas, dime, ¿viste alguna vez un enamorado más feliz y afortunado que yo?”

Orfeo

The image shows a musical score for Orfeo's aria 'Rosa del cielo'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are in Italian and Spanish. The first system contains the first two lines of the score. The second system contains the next two lines. The third system contains the next two lines. The fourth system contains the final line of the score.

Ro - sa del ciel vi - ta del mon - do e deg - na Pro - le di lui
 che l'u - ni - ver - so af - fre - na Sol che'l tut - to cir - con - di e'l tut - to
 mi - ri Da gli stel - lan - ti gi - ri Dim - mi ve -
 - de - stù mai Di me più lie - to e for - tu - na - to A - man - te ?

En la segunda sección se dirige a Eurídice mostrándonos su cara más humana y no tan segura:

“Qué feliz día,
Amada mía, que te ví por primera vez,
y más dichosa aún la hora
en que por ti suspiré,
pues contestaste a mis suspiros con tus suspiros”

Orfeo

Fu ben fe - li - ce il gior - no Mio ben ————— che pria ti vi -

- di E più fe - li - ce l'ho - ra Che per te so - spi -

- ra - i Poi ch'al mio so - spi - rar tu — so - spi - ra - sti

La tercera sección comienza la tríada retórica dedicada a la felicidad:

“Feliz, el momento
en que tu cándida mano
se unió a la mía en promesa de fidelidad absoluta.
Tantos corazones tuve
como ojos tiene el cielo eterno y estas placenteras
colinas,
abandonadas en el verde mayo,
se llenarán e inundarán
con la alegría que hoy feliz me hizo”

Orfeo

Fe - li - cis - si - mo il pun - to Che la can - di - da ma - no Pe -
- gno di pu - ra fe - de à me por - ge - te
Se tan - ti co - ri ha - ves - si Quant' oc - chi ha'l ciel e -
- ter - no e quan - te chio - me Han que - sti col - li a -

- me - ni il ver - de mag - gio Tut - ti col - mi sa -

- rie - no e tra - boc - can - ti Di quel pia - cer ch'og - gi mi fa con - ten - to

Tras el visionado responde a las siguientes cuestiones:

- | Características vocales del personaje
- | ¿Qué estilo vocal utiliza, según la relación melodía y texto?
- | ¿Qué tipo de bajo utiliza en la segunda sección?
- | Características armónicas del aria- ¿Cuál es la progresión tonal?

Actividad 6

Visionado del Aria *Io non diro* de Eurídice (Acto I)

Eurídice comienza disculpándose por dirigirse a Orfeo “No diré cuán grande” y confiesa que su corazón está con Orfeo y tiene que cuidar sus respuestas. Su discurso es inseguro, siempre disculpándose a diferencia de Orfeo.

“No diré cuán grande es mi alegría, Orfeo, a tu alegría, pues no llevo mi corazón en mí, sino que está en ti con mi amor; pregunta, si lo oyes, cuán dichoso es y cuánto te ama”

Euridice

Io non di - rò qual si - a Nel tuo gio - ir Or - feo la gio - ia

mi - a — Che non ho me - co il co - - re Ma

te - co stas - si in com - pa - gnia d'a - mo - re Chie - di - lo

dun-que à lui — s'in-ten-der bra-mi Quan-to lie-to gio-i-sca e quan-to t'a-mi

Tras el visionado del aria responde a las siguientes cuestiones:

- | ¿Cómo caracteriza vocalmente a Eurídice?
- | Características musicales de la melodía, armonía y ritmo
- | Diferencias entre el tratamiento de Orfeo y Eurídice en el aria *Io non dirò*

Recursos didácticos en Internet

Monteverdi, C.: *Rosa del ciel* y *Io non dirò* en Internet:

<http://uk.youtube.com/watch?v=wni1GVRlMtc&feature=related>

<http://uk.youtube.com/watch?v=3iMVXvLLNUk>

Se puede adquirir la versión en DVD del *Orfeo* de Monteverdi dirigida por Jordi Savall, Le concert des Nations y La Capella Reial de Catalunya en el Gran Teatre del Liceu publicada por Naxos of America en:

<http://www.priceminister.es/offer/buy/21741801/Orfeo.html>

2 La mujer en la composición musical: Hildegard von Bingen (1098-1179)

En la cultura occidental la mujer ha participado en la composición de una forma restringida y dentro de unos contextos musicales concretos. Los conventos han sido siempre un lugar privilegiado para la actividad compositiva femenina, prueba de ello es la actividad desarrollada por Hildegard von Bingen. Dentro de las cortes en mayor o menor medida la actividad femenina siempre estuvo presente a lo largo de la historia. Así en el medioevo destaca la labor de juglarescas y trovadoras o troveras como Beatriz de Dia, Maria de

Ventadorn, Dame Costelloza o Christine de Pisan; en el Renacimiento la corte de Ferrara destacó el *Concerto della donna* con Tarquinia Molza a la cabeza, posteriormente en el Barroco destaca la actividad de varias compositoras como Barbara Strozzi, Anne Danican Philidor, Francesca Caccini o Elizabeth Jacquet de la Guerre, la principal compositora e intérprete de la corte de Luis XIV. Sin embargo no hubo una continuidad y progresión ascendente en la actividad femenina hasta el siglo XX.

Actividad 1

Relaciona cada compositora con su cronología:

Compositoras	Cronología
Hildegard von Bingen	S. XX
Tarquinia Molza	S. XVII
Fanny Mendelsohn	S. XI
Maria de Ventadorn	S. XIX
Nanerl Mozart	S. XVIII
Maria Escribano	S. XVI
Antonia Bembo	S. XII

Puntos de vista...

Realiza el comentario de texto sobre los siguientes textos de compositoras y responde a las siguientes preguntas:

- | ¿Existe una manera de componer femenina?
- | ¿Qué tipo de dificultades tuvieron y tienen que superar las compositoras?
- | ¿Por qué suelen dudar antes de difundir su obra?
- | Valora críticamente estos testimonios

“Maldigo a mi padre que me dejó componer; las mujeres no han nacido para componer; la composición ya no es posible, tengo que fijar esto en mi estúpida cabeza” (Clara Schumann).

“¿Cómo te imaginas la vida matrimonial de un hombre y una mujer que son los dos compositores? ¿Tienes idea de lo ridícula y, con el tiempo, lo degradante que llegaría a ser inevitablemente para nosotros dos una relación tan competitiva como esa? ¿Qué va a ocurrir si, justo cuando te llega la inspiración, te ves obligada a atender la casa o cualquier quehacer que se presentara, dado que, como tú has escrito, quisieras evitarme las menudencias de la vida cotidiana? ¿Significaría la destrucción de tu vida... si tuvieras que renunciar a tu música por completo a cambio de poseerme y de ser mía?... Tú no debes tener más que una sola profesión: la de hacerme feliz. Tienes que renunciar a todo eso que es superficial. Debes entregarte a mí sin condiciones, debes someter tu vida futura en todos sus detalles a mis deseos y necesidades, y no debes desear nada más que mi amor” (Gustave Mahler a Alma Mahler).

“He tenido que vencer muchas dudas antes de decidirme seriamente a publicar una colección de poemas breves a los que había dotado de melodías. Un cierto sentimiento hacia la decencia y la moralidad está marcado en nuestro sexo, que no nos permite aparecer solas en público ni sin un acompañante. ¿Cómo puedo presentar entonces mi obra musical al público sino con timidez? La obra de una mujer (...) puede incluso llevar a un grado de conmiseración a ojos de algunos expertos” (Corona Schröter).

“Decir que las mujeres tenemos que estar de continuo validándonos social y profesionalmente, que debemos “estar a la altura de” o que “nuestro oficio” se cuestiona casi sistemáticamente, es un tópico. (...) El pensamiento, la sensibilidad, la emoción, la inteligencia... son iguales en mujeres y hombres, en hombres y mujeres. Yo no creo en una música “específicamente femenina o masculina”, en una división del cerebro o en una “creatividad cíclica o lineal”. La sensibilidad y el pensamiento musical vienen pues determinados por una multiplicidad de factores: económicos, culturales, genéticos, geográficos, psicológicos, ambientales en suma y de herencia y sin olvidar el azar, que nuestra cultura occidental tanto empeño tiene en negar. Todo en su conjunto conforma la sensibilidad y el pensamiento de un ser humano: cada una y cada uno únicos y únicos, todas y todos diferentes” (Marisa Manchado).

2.1. Hildegard von Bingen (1098-1179) “La sibila del Rin”

Mujer excepcional que desarrolló una actividad extraordinaria hasta su muerte gracias a la protección brindada por Dios a través de sus visiones. Fue abadesa, consejera de papas y reyes, con una amplia producción científica y artística. Entregó su vida a Dios y él le correspondió con sus visiones que difundió a través de sus escritos, prédicas, curaciones, música, investigaciones..., hasta ser considerada una santa.

Olvidada por la historia, no ha sido hasta finales del siglo XX cuando se ha reconocido la verdadera trascendencia de la vida y obra de Hildegard. Desde la conmemoración de los 900 años de su nacimiento se ha restablecido su presencia en la historia a través de jornadas, seminarios, simposios, conciertos, publicaciones y hasta una película.



Sabías que...

En el medioevo la mujer siempre debía estar bajo la tutela de un varón.

Los monasterios femeninos estaban bajo la tutela de uno masculino, que jurídicamente las representaba. Eran centros de cultura donde las mujeres podían desarrollar sus inquietudes, liberadas de la maternidad.

Actividad 2

Descubre el perfil biográfico de Hildegard

Investiga en las páginas de Internet citadas abajo estas cuestiones sobre Hildegard von Bingen:

- | ¿Qué actividades desarrollaba Hildegard von Bingen?
- | En su tiempo ¿en qué disciplinas era considerada una autoridad?
- | ¿Respetó siempre la autoridad masculina?
- | Diferencias entre su música y el canto gregoriano
- | ¿Qué tipo de obras compuso y con qué finalidad?
- | ¿Qué es el *Ordo virtutum*?. Explica brevemente su estructura y contenido.

Recursos didácticos en Internet

Hildegard von Bingen (2) (UNC)

(www.ibiblio.org/cheryb/women/hildegard.html)

Hildegard von Bingen (4) (Classical Net Site)

(www.classical.net/music/comp.lst/hildgard.php)

Hildegard von Bingen

(www.fespinal.com/espinal/castellano/eides/eies41.htm)

El testimonio de una vida: Hildegarda de Bingen (1098 - 1179)

(www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/fischer2.html)

Hildegard von Bingen – Wikipedia

(es.wikipedia.org/wiki/Hildegarda_de_Bingen)

Documentales y obras sobre la música y vida de Hildegard von Bingen en youtube:

http://uk.youtube.com/results?search_query=Hildegard+von+bingen&search_type

Bingen, Hildegarda de (Davidson, Autrey (Ed.): *Ordo Virtutum*. A Music Drama for Voices and Assorted Accompaniments. For unison chorus. Published by Hildegard.(492001550).

<http://www.sheetmusicplus.com> y se puede visionar un fragmento en:

http://uk.youtube.com/results?search_query=ordo+virtutum&search_type=

Hildegard Von Bingen - In Portrait - Ordo Virtutum, Vox Anima, Patricia Routledge -Naxos of America.

<http://www.priceminister.es/offer/buy/21748672/Hildegard-Von-Bingen-In-Portrait.html>.

Este DVD incluye un documental sobre su vida y el *Ordo Virtutum*.

Puntos de vista...

Tras la lectura de estos textos de Hildegard responde a las siguientes preguntas:

- | ¿Cómo eran sus visiones?
- | ¿Qué función tenía la música para Hildegard?
- | ¿Dios le protegió del sistema de patriarcado?

“Y yo, pobrecita mujer, ignorante en la sabiduría humana, descubrí la verdadera luz y la memoria de san Benito según vuestra petición por cuanto que aquellas cosas que en la doctrina de la Regla son más oscuras y más difíciles para el propio entendimiento de los hombres, por la gracia de Dios se me han manifestado. Y oí una voz desde la luz verdadera que me decía: Un brillantísimo y místico aliento del Espíritu Santo se dio en san Benito, de tal suerte que su mente brilló en el amor de Dios y que impidió la seducción de las artes del Diablo en sus obras. Él mismo estaba cubierto por la gracia del Espíritu Santo...” (Explicación de la Regla de san Benito a petición de la congregación de monges Hunniensis-(Lorenzo Arribas: 1996,60-61).

“En cuanto a las coronas, vi que todas las jerarquías eclesiásticas poseen distintivos brillantes según su brillantez celestial, pero la virginidad no tiene ningún distintivo brillante, sino un velo negro y el signo de la cruz. Así pues, vi que éste sería el emblema de la virginidad, a saber, que la cabeza de las vírgenes iría tocada de un velo blanco, por la túnica blanca que el hombre tuvo y perdió en el Paraíso, y sobre la cabeza un aro de tres colores entremezclados en uno, lo cual representa la Santísima Trinidad, y al que están unidos cuatro aros, de los cuales en el de delante hay el Cordero de Dios; en el de la derecha, un querubín; en el de la izquierda, un ángel; y en el de atrás, un hombre, y todos ellos están colgados del aro de la Trinidad. Este emblema que me fue otorgado bendice a Dios, porque vistió al primer hombre con brillante resplandor” (Carta de Hildegard a Guiberto de Gemblaux. Lorenzo Arribas: 1996,62-63).

“La sinfonía ablanda los corazones duros, les provoca el humor de la función y convoca al Espíritu Santo. Por tanto, estas voces que oyes son como la voz de la multitud, cuando la muchedumbre eleva sus voces hacia lo alto: porque las alabanzas de júbilo conducen a la simplicidad de la unanimidad y de la caridad mostrando a los fieles en su unanimidad, donde no hay ningún problema, cuando les hacen suspirar colocados en el mundo con el corazón y la boca hacia la recompensa más alta.

Y su sonido de tal modo te traspasa que las entiendes sin limitación de facultades: porque, donde estuviese la gracia divina aleja toda la oscuridad de las sombras, haciendo puras y relucientes aquellas que son oscuras para los sentidos carnales en la debilidad de la carne”.

(*Scivias*. Parte III, visión 13ª, capítulos 11-14 (Lorenzo Arribas: 1996, 84-85).

3 La mujer en la interpretación musical: Clara Schumann (1819-1896)

La interpretación ha sido tradicionalmente considerada una actividad menor y asociada al cuerpo y por ello más tolerada como práctica femenina por el sistema patriarcal. Dentro de los tipos de interpretación, sin duda es el canto el que reafirma más las definiciones patriarcales de feminidad porque utiliza el cuerpo como instrumento sin soporte tecnológico, reforzando su conexión con la naturaleza y acorde a lo que se espera de una mujer.

Desde las cortes renacentistas italianas la mujer consolidó su presencia en los conciertos públicos, destacando el *Concerto della donna* de Ferrara que impuso una moda que se extendió por Italia. Era un conjunto de virtuosas cantantes, algunas también compositoras, que participaban en todos los espectáculos de la corte. De ahí que el desarrollo de la ópera introdujera de forma natural



Papeles femeninos

Mujeres (Francia)

Mujeres (España)

Mujeres o Castrati (Italia)

Muchachos (Inglaterra)

Papeles masculinos

Hombres (Francia)

Mujeres (España)

Mujeres o Castrati (Italia)

Muchachos (Inglaterra)

3.1. El *Concerto della done de la corte de Ferrara*

Grupo vocal formado en la brillante corte de Alfonso II (1533-1597), Duque de Ferrara a finales del siglo XVI e integrado por cuatro damas aficionadas a la música no profesionales: las hermanas Lucrezia e Isabella Bendidio, Leonora Sanvitale y Vittoria Bentivoglio que solían amenizar los conciertos de la corte conocidos como “música secreta” (música reservata). En 1577 se uniría el bajo Giulio Césare Brancaccio.



En 1580 se constituye un nuevo grupo creado en honor a la nueva joven esposa del Duque, Margherita Gonzaga d'Este e integrado por damas de su séquito: Laura Peverara, Anna Guarini, Livia d'Arco, Tarquinia Molza y Giulio Cesare Brancaccio. Participan regularmente en los conciertos de la corte y en el balletto delle donne de la duquesa, cantando y bailando.

Habían desarrollado un estilo interpretativo virtuoso y de amplio registro que concentraba todas las agilidades vocales en las partes superiores sostenidas por una o más voces graves.

Los compositores de la corte, Giaches de Wert, Luca Marenzio, Luzzasco Luzzaschi, Ippolito Fiorini, Gesualdo de Venosa o Claudio Monteverdi crearon un repertorio específico para ellas formado por canzonettas y madrigales.

Io mi son giovinetta de Claudio Monteverdi

Madrigal publicado en el Libro IV de Madrigales a cinco voces de Claudio Monteverdi (Venecia 1603) basado en textos de Giovanni Battista Guarini (1538-1612) y entre ellos destacan los pertenecientes al drama pastoral *Il pastor fido*.

Trata sobre un tema pastoril: una joven pastorella saluda a la primavera en compañía de un joven compañero, pero la alegría se desvanece ante el presagio de una amenaza:

Io mi son giovinetta

“Soy jovencita y río
y canto a la nueva estación,
cantaba mi dulce pastorella,
cuando súbitamente a aquel canto,
mi corazón cantó, cantó, casi
pajarito deseoso y risueño.
Soy jovencito y también río
y canto a la gentil noble y bella
primavera de amor que en tus ojos florece.
Y ella “huye si eres sabio”, dijo el ardor,
huye porque en estos rayos,
la primavera nunca será para tí.
Y ella huye, huye, sí
“sabio eres”, dijo el ardor
“huye que en estos rayos
no habrá más primavera para tí”

Actividad 1

Tras el análisis del madrigal realiza las siguientes tareas:

- | Señala las secciones del madrigal y su progresión tonal
- | Describe cómo se representa musicalmente la palabra “huye”
- | Señala en la partitura los distintos tipos de textura y explica cómo ese uso se relaciona con el texto
- | Diferencias en el tratamiento del pastor y la pastora
- | Señala los pasajes virtuosísticos y característicos del estilo vocal del *Concerto della donna*

Recursos didácticos en Internet

Se puede localizar la partitura y audición de este madrigal en las siguientes páginas:

Sospir - Claudio Monteverdi - Io mi son giovinetta:

(http://www.youtube.com/watch?v=DIATe_PkXBo)

<http://icking-music-archive.org/ByComposer/Monteverdi.php>

http://icking-music-archive.org/scores/monteverdi/Monteverdi_Io_mi_son.pdf

Sabías que...

Las instrumentistas no han sido tan aceptadas por el sistema debido al uso del instrumento musical que al mediar entre su cuerpo y la música rompe esa unidad con la naturaleza que caracterizaba al canto. Además los instrumentos musicales se han distribuido por géneros de forma que algunos fueron considerados estrictamente femeninos como el arpa, los de cuerda pulsada y el teclado mientras otros se consideraron sólo masculinos como el viento metal, el bajo, la batería y la tecnología musical en general. Respecto al resto de familias, desde el siglo XVIII aumentó el número de mujeres que tocaban cuerda frotada y viento, siendo aceptadas progresivamente en las orquestas.

La aceptación de la instrumentista femenina en el mercado conllevaba siempre un nivel interpretativo incuestionable y aún así muchas veces han sido discriminadas por su condición femenina. Un caso sangrante fue el de la trombonista norteamericana Abbie Conant que tras superar las pruebas de trombón solista en la Orquesta Filarmónica de Munich dirigida entonces por Sergio Celibidache con una prueba imparcial en la que los aspirantes tocaron tras el telón, fue pasada al segundo atril “por ser mujer”.

Por ello no es de extrañar que triunfaran más en instrumentos aceptados socialmente, como el piano en que han destacado intérpretes como Clara Schumann, Alicia de Larrocha, Martha Argerich o Maria Joao Pires; o instrumentos de cuerda frotada como el violín con Anne Sofie Mutter y el violonchelo con Jacqueline du Pré, entre otras.

3.2. Clara Schumann (1819-1896) y la improvisación pianística

Admirada por Goethe, Mendelssohn, Chopin y Paganini supo compaginar una brillante carrera como concertista con la composición, docencia y difusión del repertorio de Bach, Beethoven, Brahms y especialmente el de Robert Schumann. Se convirtió en la pianista más importante del siglo XIX, valorada al mismo nivel que Franz Liszt.



Actividad 2

Descubre el perfil biográfico de Clara Schumann

Investiga en la página oficial de Clara Schumann

http://sepiensa.org.mx/contenidos/1_clara/clara_1.htm los siguientes datos sobre su vida:

- | ¿Quién fue su maestro?
- | ¿Cuándo inició su carrera concertística?
- | ¿Se dedicó a la composición musical?
- | Explica brevemente cómo fue su relación personal y musical con Robert Schumann
- | ¿Utilizaba la improvisación musical en sus interpretaciones?
- | ¿Qué repertorio tocaba en sus recitales?
- | ¿Cuántos hijos tuvo?
- | ¿Cuánto duró su carrera como concertista?
- | ¿Realizó otra actividad profesional dentro de la música?

Audición de: “Siete variaciones sobre un tema del *Bunte Blätter* del Op. 99 de Robert” Clara Schumann

Para escuchar las variaciones consulta la siguiente dirección de internet:

http://sepiensa.org.mx/contenidos/1_clara/clara_4.htm

El tema se compone de tres secciones. La primera sección tiene dos frases y la melodía principal está en la voz superior (la más aguda).

Aunque en la partitura solamente aparecen escritas los títulos del tema y de siete variaciones, hay una más: Octava variación.

Puntos de vista...

Tras la lectura de los siguientes textos, responde a las siguientes preguntas:

- | ¿Por qué prefirió la improvisación a la composición?
- | ¿Fue reconocida y valorada como compositora?
- | ¿Cómo era un programa de conciertos en 1830?
- | ¿Según sus hijas, para qué servían los preludios que solía improvisar Clara?

“Nadie podía creer que ella componía, ya que nunca lo han hecho las chicas de su edad, y cuando improvisó sobre un tema determinado, todos estaban fuera de sí” (Wieck, 1968: 27).

“Un consejo, no improvises demasiado; muchas cosas se pierden, y podrían tener mejor uso. Adopta siempre la resolución de anotar todo inmediatamente” (Robert Schumann).

“Hacia finales de la década de 1830, los programas de Clara solían incluir un grupo de tres o cuatro piezas breves que interpretaba como una unidad entrelazando las piezas con secciones de transición. Por ejemplo, su segundo concierto en Berlín, el 1 de marzo de 1837, incluía una fuga de Bach, una nueva *Canción sin palabras* de Mendelssohn (del manuscrito) y una mazurca y un estudio de Chopin, piezas que un crítico reseñó como “seguidas directamente una de otra y precedidas por preludios cortos basados en los temas de las piezas” (Woodring, 2004: 231).

“Durante el último año de su vida, nuestra madre escribió, a petición nuestra, los ejercicios que tocaba antes de sus escalas, con los que comenzaba sus prácticas diariamente, así como algunos preludios del tipo que solía improvisar, muy libre y espontáneamente, antes de las piezas; también hacía esto en público, y uno podía descifrar su estado de ánimo por la forma en que fluían las armonías. Ella sostenía que no le era posible plasmar este tipo de improvisación libre sobre papel, pero finalmente aceptó nuestra petición, y así surgieron estos pequeños preludios” (Woodring, 2004: 227-8).

4 Las mecenas de la música española para teclado

4.1. El Reinado de María Bárbara de Braganza (1746-1759)

Durante el reinado de María Bárbara de Braganza se introdujo el piano de Cristofori en España y su colección de pianos sirvió de modelo a los constructores españoles. Fue patrona de Domenico Scarlatti (1685-1757) quién se ocupó de su formación musical desde su infancia cuando en 1718 se convirtió en el director de la capilla musical del Rey de Portugal, Joao V. Después cuando se convirtió en Reina de España, al casarse con Fernando VI, Scarlatti le acompañó dentro de su séquito, instalándose en la corte española, primero en el Alcázar de Sevilla y después en Madrid.

En su etapa española Scarlatti compuso sus famosas y muy reconocidas 555 sonatas para clave de las que sólo llegó a publicar en 1738 en Londres los 30 *Essercizi*, el resto de obras permanecieron manuscritas por ser exclusivamente del consumo real.

La sonatas responden al estilo preclásico, son obras en un solo movimiento con allegro de sonata en forma binaria desarrollada, esto supone que la reexposición es abreviada y sólo reexpone el material presentado en dominante. Como presentan una estructura única, Ralph Kirpatrick ha propuesto este modelo como estructura formal bipartito que compararemos en el gráfico con el Allegro de sonata clásico:



Allegro de sonata de Scarlatti (Kirpatrick)

PRIMERA MITAD

Inicio, Sección central
(continuación, transición, prenúcleo) núcleo
Sección tonal (post-núcleo, conclusión, continuación de la conclusión, sección final de la conclusión)

I

V

SEGUNDA MITAD

Inicio Opcional
Disgresión
Renunciado (opcional) del pre-núcleo o
Renunciado de la Sección tonal

I

I

Allegro de Sonata clásico

EXPOSICION

Primer tema
Puente (transición)
Segundo tema
Tema conclusivo

DESARROLLO

Modulación
Primer tema
Segundo tema

Sabías que...

Rasgos
característicos
de las Sonatas
de Scarlatti

- | Independencia de dedos extraordinaria para la época: trinos, trinos sobre un acorde, trinos por terceras, saltos, notas repetidas...
- | Imitación de instrumentos: castañuelas, guitarra española, mandolina...
- | Contraste en la textura de solo-tutti de concierto.
- | Cruces de manos que forma parte de una actitud diferente de tocar y componer.
- | Elementos motivicos de la ópera bufa
- | A través de la textura consigue cambios dinámicos ya que el clave es incapaz de realizar matices.
- | Utiliza toda la extensión del teclado.

Actividad 1

Siguiendo el esquema de Ralph Kirpatrick identifica la estructura de la Sonata K 308 L 359 en Do M y enumera sus rasgos más característicos.

Recursos didácticos en Internet

Se puede localizar la audición de esta sonata en las siguientes páginas:

<http://www.youtube.com/watch?v=-9cL8BCsPkY>

<http://everynote.com/piano.show/2262.note>

4.2. El piano en la Regencia de M^a Cristina (1833-1840) y el Reinado de Isabel II (1843-1868)

La labor de las Reinas de España fue fundamental para la introducción y consolidación del piano romántico en España. Con la muerte de Fernando VII y la promulgación de la amnistía por la Reina M^a Cristina, en 1833, se hace posible el retorno de los exiliados, quienes traen consigo el romanticismo, el nuevo movimiento cultural que habían conocido en Francia e Inglaterra, y que por tanto en España estará unido al liberalismo desde sus inicios. Se concluye así con el aislamiento que sufría el país, se produce la apertura hacia Europa y se abren nuevas perspectivas culturales.

La influencia de la Reina Maria Cristina en el terreno social fue definitiva en la gran transformación que sufrió la corte, hasta entonces lúgubre, encerrada en sí misma, sin vida que la nueva gobernadora supo abrir al exterior y hacerla participar en la cultura europea desde su llegada a España. Empezaron a ser frecuentes los saraos, bailes y tertulias, abandonando la inactividad social de la década

ominosa. Tanto la Reina Isabel II como su hermana, la infanta, M^a Luisa Fernanda, recibieron una completa formación musical, guiada por los maestros más reputados del momento, Pedro Albéniz para las clases de piano y Francisco Valldemosa como profesor de canto. La afición a la música en Palacio fue promovida por su madre, consumada cantante y arpista, y a quien también se debe la fundación del Conservatorio de Música de Madrid. De esta forma, comienzan a organizarse regularmente conciertos palatinos desde los años 40.



Puntos de vista...

Crónica de un concierto palaciego

Tras la lectura de la siguiente crónica responde a las siguientes preguntas:

- | ¿Qué obras se interpretaron en el concierto del Palacio Real?
- | ¿Participaron las Reinas? ¿En qué medida?
- | Enumera los compositores mencionados
- | Investiga en la Wikipedia la biografía de estos compositores

«El lunes ha tenido lugar en uno de los salones del Real palacio un concierto de familia, que puede decirse ha sido el más brillante de los de esta clase. El objeto principal de esta fiesta era oír *Las siete palabras* del célebre Haydn ejecutadas por SS. MM. y A. y otras varias personas, según había manifestado desearlo la augusta Reina madre. En efecto, esta gran composición fue ejecutada bajo la dirección del digno maestro de las personas reales, D. Francisco Valldemosa, siendo admirable la perfección e inteligencia con que desempeñaron las respectivas partes S. M. la Reina y sus augustas madre y hermana, no habiendo dejado tampoco nada que desear en la ejecución de las que se habían encargado a la señorita Campuzano y los señores duque de Riánsares, Siguer, Calvo y Reguer. El acompañamiento estuvo a cargo del cuarteto de profesores de la Real Capilla.

Cantáronse además otras piezas en que manifestaron su buen gusto las reales personas. La Reina doña Isabel, dijo muy bien un dúo de *Il Giuramento*, con la señorita Campuzano. El serenísimo señor infante don Francisco cantó con el señor Reguer el dúo de los *Puritanos*, y S. M. la Reina cantó otro dúo de la *Estranjera* con el señor Siguer. También lucieron su habilidad S. M. y su augusta hermana en la ejecución al piano de dos fantasías nuevas compuestas por su digno maestro Pedro Albéniz. Estas piezas agradaron extraordinariamente a la brillante concurrencia que había recibido la honra de asistir a ésta regia función.

Las augustas hijas del serenísimo señor infante don Francisco, acompañadas del señor Lidón, tuvieron también ocasión de lucirse en la ejecución de una pieza a seis manos, y por último produjo el mejor efecto y agradó extraordinariamente una pieza de órgano y piano que fue ejecutado por S. M. la Reina madre y la señorita Muñoz, y los señores Albéniz y Güelbenzu».

Actividad 2

Investiga la trayectoria profesional de Pedro Albéniz en el Palacio Real en la Wikipedia y en <http://es.geocities.com/mizarzuela/albenizpedro.htm>.

Analiza la Fantasía sobre motivos del *Nabucodonosor* Op. 36 de Pedro Albéniz y compárala con los siguientes fragmentos de la ópera *Nabucodonosor* de Verdi:

- I Coro “Il maledetto” (Act II 2ª Escena)
- I Aria de Abigaille “Anch’ io dischiuso un giorno” (Act II 1ª Escena)
- I Coro final del Acto 1, Abigaille, Zaccaria, Ismaele y Nabuco cantan Viva Nabuco

Recursos didácticos en Internet

Visionado de *Nabucodonosor* de Verdi en:

<http://www.youtube.com/watch?v=-9cL8BCsPkY> y

<http://everynote.com/piano.show/2262.note>

Zaneti, M y Turina, Fernando (pianistas): “Pedro Albéniz. Obras para piano a cuatro manos”. CD RTVE-Música, 1995.

Véase el anexo con una selección de fragmentos de la Fantasía sobre motivos del *Nabuconodosor* Op.36 de Albéniz.

5 La presencia femenina en la enseñanza musical: Nadia Boulanger

Desde mediados del s. XIX, con la institucionalización de la enseñanza musical en los conservatorios de Música, las mujeres han sido las principales encargadas de la enseñanza musical. A diferencia de otras facetas, como la dirección o la composición tradicionalmente vetadas a la mujer, se ha aceptado socialmente que su lugar está

en la enseñanza. Sin embargo hasta nuestros días nunca se planteó desde la enseñanza el abandono del sistema de patronazgo y las miles de profesoras de Música surgidas desde el s. XIX perpetuaron obedientemente el sistema establecido.

5.1. La influencia de Nadia Boulanger en el siglo XX

Profesora, directora de orquesta y compositora francesa que influyó en la historia de la música de principios de siglo XX, gran parte de sus protagonistas se formaron con ella en París o Estados Unidos, como Aaron Copland, Roy Harris, Roger Sessions, Darius Milhaud o

Astor Piazzola. Como profesora no promocionó ningún estilo concreto de composición ni escribió tratados, sino que impulsaba el estilo personal de cada alumno, mostrando todas sus tendencias e influencias musicales posibles. El resultado de este sistema es la gran variedad de estilos que practicaron sus discípulos.

Actividad 1

Descubre el perfil biográfico de Nadia Boulanger

Investiga en las siguientes páginas <http://www.fondation-boulanger.com/> y <http://www.nadiaboulanger.org>, los siguientes aspectos de su vida:

- | ¿Su familia se dedicó a la música?
- | ¿Recibió algún premio durante su formación musical?
- | ¿Se dedicó a la composición? Cita dos de sus obras
- | ¿Qué orquestas dirigió? ¿Qué obras estrenó de Stravinsky?
- | En qué centros oficiales ejerció su magisterio
- | Cita 5 alumnos destacados
- | Características de su método de enseñanza
- | ¿Cómo influyó Nadia Boulanger en los siguientes alumnos: Daniel Barenboim, Sir Lennox Berkeley, Marc Blitzstein, Elliott Carter, Aaron Copland, John Eliot Gardiner, Philip Glass, Quincy Jones?. ¿Por qué decidieron formarse con ella? Y ¿Tienen algo en común?.



Puntos de vista...

En este apartado nos acercaremos a la visión de su pedagogía a través de los recuerdos y experiencia de uno de sus alumnos más conocido, Astor Piazzola. Partiremos de una entrevista realizada en julio de 1989 (Chile) por Gonzalo Saavedra a Piazzola: *Un tango triste, actual, consciente*, que se puede consultar en la siguiente dirección: <http://www.piazzola.org/interv/index.html#espanol>

Tras leer estos fragmentos responde a las siguientes cuestiones:

- | ¿Qué supuso Nadia Boulanger para Piazzola?
- | ¿Cuándo comenzó a estudiar con Nadia?
- | ¿Cómo descubrió Boulanger el estilo de Piazzola?
- | ¿Qué método aplicó a Piazzola en París?
- | ¿Cuáles fueron los resultados?
- | ¿Qué opinaba Nadia sobre la vanguardia serialista?

“Entonces yo escribía y escribía, durante diez años, sin parar, hasta que el año 53 Ginastera me llama y me dice que hay un concurso para compositores argentinos. Y yo le dije que no, porque se estaban presentando todos los ‘grandes’ de ese momento. Al final mande una pieza mía que se llamaba Sinfonietta. Cuando se estrenó, los críticos me dieron el premio a la mejor obra del año. Automáticamente, el gobierno de Francia me dio una beca para estudiar con Nadia Boulanger, en París”

Nadia Boulanger lo hizo estudiar, durante 18 meses –“que me sirvieron como si hubieran sido 18 años”–, solo contrapunto a cuatro partes. “Después de esto”, le decía, “usted va a escribir un cuarteto de cuerdas como se debe. Acá va a aprender, de verdad que si...”.

“Ella me enseñó a creer en Astor Piazzolla, en que mi música no era tan mala como yo creía. Yo pensaba que era una basura porque tocaba tangos en un cabaret y resulta que yo tenía una cosa que se llama estilo. Sentí una especie de liberación del tanguero vergonzante que era yo. Me liberé de golpe y dije: ‘Bueno, tendré que seguir con esta música, entonces’”.

“En todo caso, usted ya había optado por no abandonar el sistema tonal, como tantos compositores de su generación... Si, eso si... -piensa y recuerda nuevamente a su maestra:- Nadia no gustaba de la música contemporánea. Ella, por ejemplo, me contó un día: “Un alumno me invitó anoche a un estreno suyo... (se trataba del entonces muy joven Pierre Boulez) Qué suerte que en la segunda parte tocaron Monteverdi!”. Nada más (se ríe). Así era ella: terminante. Yo le tenía terror, porque lo sabía todo. Ya estaba por irme a Buenos Aires y le mandé a Nadia Boulanger uno de los discos que había grabado. Ella me escribió una carta muy linda en la que me decía que ya había escuchado mucha música mía por la radio y que estaba orgullosa de que hubiera sido alumno suyo”.

6 La presencia femenina en las músicas populares urbanas

No sólo en la música clásica encontramos un discurso de género discriminatorio y plagado de estereotipos sexistas, sino que la música popular, una práctica musical supuestamente “revolucionaria”, también ha contribuido a que el sistema patriarcal continúe. Las mujeres también han sido silenciadas y discriminadas en el rock, jazz o rap y su música ha sido valorada como de segunda categoría. Se sigue defendiendo los valores del patriarcado tradicional a través de la “ideología del romance” según la cual las chicas siguen identificándose con los valores románticos del compromiso, fidelidad o sacrificio para lograr el amor

de los artistas enfrentándose de forma individual a sus rivales. Por el contrario, los chicos se sitúan en el mismo nivel que los artistas, participando en el poder y control ejercidos desde la posición de los músicos, y a la postre se convierten en el objetivo de las chicas. Así se mantienen las costumbres sociales tradicionales, tras la etapa juvenil de rebeldía los jóvenes sentarán la cabeza con el matrimonio manteniendo los estereotipos de género tradicionales. Lo natural sigue siendo la polaridad entre lo femenino-privado y lo masculino-público y lo natural es la invisibilidad de la mujer.

Sabías que...

Toda la música está vinculada con la sexualidad, pero quizás en las músicas populares esta relación ha sido más evidente. En general se defiende que el rock es el medio de comunicación de masas más explícitamente relacionado con la expresión sexualidad, incluso el término Rock “n” roll era en su origen sinónimo de sexo. La imagen de la mujer como objeto de deseo es recurrente en este estilo. La construcción de la sexualidad es la principal función ideológica del rock, de forma natural y abierta.

Por el contrario, las canciones pop reflejan la sexualidad femenina y promueven la ideología del romance, por tanto sus letras son contestatarias de acuerdo a los ideales de la juventud pero dentro del estereotipo de género tradicional en los primeros años. En la actualidad, “la ambición rubia” Madonna, ha ejercido un control inaudito sobre su imagen y su música enfrentándose a todo lo establecido. En muchas ocasiones se ha inspirado en reconocidas artistas como Marilyn, Marlen Dietrich, Judy Holliday o Lana Turner para crear su personaje y su producción audiovisual. Sin embargo el impacto de Marilyn, el máximo *sex symbol* del siglo XX y el icono femenino de la Cultura Pop, es incomparable; tanto en la imagen que ella rememoró en los ochenta, como la interpretación de su papel ante la cámara, puestas en escena de vídeos, sesiones fotográficas e incluso en las entrevistas llega a utilizar citas parafraseadas de la propia Marilyn. Conocía exhaustivamente la vida y obra del mito y no dudaba en recrearla siempre que lo deseaba.

Actividad 1

Visionado y análisis del vídeo del tema *Material Girl* de Madonna

Tras el visionado del vídeo de *Material Girl* (Chica material) de Madonna investiga en la Wikipedia las siguientes cuestiones:

- | ¿A qué álbum pertenece?
- | Compara esta versión de Madonna con la original de Marilyn y señala las diferencias
- | ¿En qué medida contribuyó Madonna a la gestación del tema y del vídeo?
- | Analiza el texto de la canción y señala las palabras más importantes
- | ¿Qué estructura tiene la canción? Explícala brevemente
- | ¿El vídeo representa exactamente el texto de la canción?
- | ¿Qué supuso para su carrera este tema?



Material girl (Peter Brown y Robert Rans)

Some boys kiss me, some boys hug me.
I think they're okay.
If they don't give me proper credit,
I just walk away.

Algunos chicos me besan, otros me abrazan
y está bien, pero si no me dan crédito acabo marchándome.

They can beg and they can plead
But they can't see the light. (That's right)
Because the boy with the cold hard cash
Is always Mister Right.

Pueden rogar y pueden clamar, pero nada más.
Así es, porque el chico con el frío y duro efectivo, es siempre
el verdadero señor.

'Cause we living in a material world
And I am a material girl.
You know that we are living in a material world
And I am a material girl.

Porque vivimos en un mundo material, y yo soy una chica
material. Tú sabes que vivimos en un mundo material, y yo
soy una chica material.

Some boys romance, some boys slow dance.
That's all right with me.
If they can't raise my interest
Then I have to let them be.

Unos chicos son románticos, otros bailan lento, eso me
gusta. Pero si ellos no pueden aumentar mis intereses,
entonces tengo que dejarlos ir

Some boys try and some boys lie
But I don't let them play. (No way!)
Only boys who save their pennies
Make my rainy day

Unos chicos lo intentan, otros mienten pero no les dejo
jugar.
Sólo los chicos que ahorran su dinero superan mis días
difíciles.

Cause we living in a material world
And I am a material girl.
You know that we are living in a material world
And I am a material girl.
Living in a material world
And I am a material girl.
You know that we are living in a material world
And I am a material girl.

Porque vivimos en un mundo material, y yo soy una chica
material. Tú sabes que vivimos en un mundo material, y yo
soy una chica material.

Vivimos en un mundo material, y yo soy una chica material.
Tú sabes que vivimos en un mundo material, y yo soy una
chica material.

Recursos didácticos en Internet

Visionado de la versión original de *Los caballeros las prefieren rubias* en:

http://www.dailymotion.com/video/x16gqi_marylin-monroediamonds-are-a-girls_music

Visionado de Material Girl de Madonna:

<http://www.youtube.com/watch?v=Atp3UwtLix4&feature=related>

5.1. Madonna Louise Veronica Ciccone Fortin Ritchie

Madonna es una artista integral que desarrolla en sus producciones distintas facetas como cantante, bailarina, compositora y productora, con autoridad para reinventarse así mismo y estar siempre innovando en sus vídeos, giras o bandas sonoras; así logra mantenerse en primera plano desde su primer éxito en 1983 por la calidad de sus producciones. Desde siempre ha utilizado la provocación como forma de expresión personal, siendo sólo

fiel así misma. No duda en utilizar todo tipo de estilos pop, disco, hip-hop, funky, gospel... Su éxito no tiene parangón en la historia de la música, ya desde el 2000 posee el Guinness por haber sido la cantante más exitosa de todos los tiempos por superar los 120 millones de álbumes vendidos en el mundo y así seguirá siendo como refleja el éxito de su última gira *Confessions tour*, en la que ha recaudado 260 millones de dólares, por todo ello es conocida como “La Reina del pop”.

Actividad 2

Perfil biográfico de Madonna

Investiga en Internet los datos biográficos de Madonna y contesta a las siguientes preguntas:

- | ¿Se formó como cantante o bailarina?, ¿Era una estudiante brillante?
- | ¿A qué años se quedó huérfana? ¿En qué medida este suceso determinó su vida?
- | ¿Cuánto dinero tenía cuando se instaló en Nueva York?
- | Cita tres álbumes
- | Investiga su carrera como actriz y cita dos películas.
- | ¿Tuvo éxito?
- | ¿Qué relación tiene con la religión?
- | Opina si es capaz de superar la disciplina del patriarcado.



Recursos en Internet

AbsoluteMadonna.com - Recommended Madonna Links
http://en.wikipedia.org/wiki/Live_to_Tell#Song_information
http://es.wikipedia.org/wiki/Discografía_de_Madonna
<http://es.wikipedia.org/wiki/Madonna>
<http://samuraidave.wordpress.com/2006/09/30/madonna-wraps-up-controversial-confessions-tour-in-tokyo/>
<http://www.mad-eyes.net/disco/tb/live-to-tell.htm>
<http://www.madonna.com/>
<http://www.madonna.com/news.html>
<http://www.talcuadigital.com/Avances/SeccionAvances.asp?idAvance=21598>
 Keith Caulfield's Madonna Page
 Leo's Madonna Home Page - LMHP
 Madonna Madonna Madonna
 Madonna on Making it. Madonna Village., 26 February 2006.
 Madonna Style
 Madonna Ultiography Links Page
 The Madonna Catalog Home Page - Madonna collectables, Remixes ...

Actividad 3

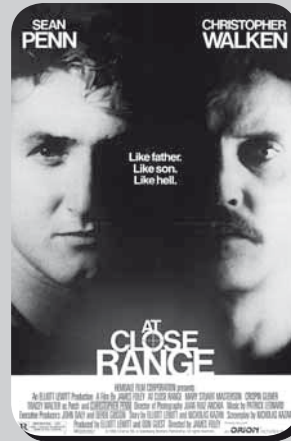
Visionado y análisis de la ballada *Live to tell*

Live to tell fue compuesta en 1986 para la banda sonora de la película *Hombres frente a frente* (*At close range*) dirigida por James Foley y protagonizada por su primer marido, Sean Penn, y Christopher Walken. Posteriormente la incluyó en el álbum *True Blue*, convirtiéndose en el primer single que ocupó el número uno en las listas de éxito.

El video de la canción también fue dirigido por James Foley, y como la canción es el tema principal de la película reutiliza las principales escenas de la película combinándolas con los planos de la interpretación de Madonna dentro de un nuevo contexto. Así vincula el tema de la canción con la historia de Brad Withewood, un joven que vive con su hermano pequeño, su depresiva madre, y su padre adoptivo, ve cómo cambia su vida cuando reaparece su padre Tommy, el jefe de una banda criminal, que primero encandilará a su hijo para ocultar su verdadera identidad y para que se una a su banda. Finalmente se enfrentan cuando Brad decide colaborar con la justicia.

I Véase la película y realiza un comentario sobre el significado de cada aparición de este tema: Foley, James: *At Close Rang* (1986), Hemdale Film <http://uk.youtube.com/watch?v=I04DePAebXU&feature=related>

I Analiza el texto de la ballada y señala las ideas principales:



I have a tale to tell
 Sometimes it gets so hard to hide it well
 I was not ready for the fall
 Too blind to see the writing on the wall

A man can tell a thousand lies
 Ive learned my lesson well
 Hope I live to tell

The secret I have learned, till then
 It will burn inside of me

I know where beauty lives
 Ive seen it once, I know the warm she gives
 The light that you could never see
 It shines inside, you cant take that from me

A man can tell a thousand lies....

The truth is never far behind
 You kept it hidden well
 If I live to tell
 The secret I knew then
 Will I ever have the chance again

If I ran away, Id never have the strength
 To go very far
 How would they hear the beating of my heart
 Will it grow cold
 The secret that I hide, will I grow old
 How will they hear
 When will they learn
 How will they know

A man can tell a thousand lies....

The truth is never far behind...

Tengo una historia que contar
 Algunas veces es tan difícil esconderla bien
 No estaba lista para la caída
 Demasiado ciega para ver lo escrito en la pared

Un hombre puede contar mil mentiras
 He aprendido bien mi lección
 Espero vivir para contarle

El secreto que he aprendido hasta entonces
 Arderá dentro de mí

Sé donde vive la belleza
 La he visto una vez, sé el calor que ella da
 La luz que tú nunca podrías ver
 Brilla dentro, no la puedes arrancar de mí

Un hombre puede contar mil mentiras...

La verdad nunca está muy atrás
 La mantuviste escondida bien
 Sí vivo para contarle
 El secreto que conocía entonces
 Nunca tendré la oportunidad otra vez

Si escapo, nunca tendré la fuerza para
 Ir muy lejos
 Como podrían escuchar el latido de mi corazón
 Crecerá frío
 El secreto que escondo, crecerá frío
 Cómo escucharán
 Cuando aprenderán
 Como sabrán

Un hombre puede contar mil mentiras...

La verdad nunca está muy atrás...

Reflexiona sobre su actitud en esta balada:

- | Señala la estructura de la canción y señala las tonalidades por las que pasa
- | ¿Con qué asocia Fa M?
- | ¿En qué tonalidad concluye? ¿Con este final se aparta del sistema de patriarcado?
- | Cómo se declara respecto a la religión
- | Cómo evita someterse al canon masculino sin respetar los símbolos intocables de la religión cristiana.
- | ¿Qué supone este tema en su carrera?

Puntos de vista...

Utiliza varias versiones de *Live to tell* en la gira *Confessions* (2006) en cada concierto

Analiza las diferentes versiones que aparecen en Internet:

- | The Madonna Resource/Links Page
- | Live to tell
 - <http://uk.youtube.com/watch?v=x5vANeg4Wic&feature=related>
 - <http://uk.youtube.com/watch?v=o9Cz5kZrndI&mode=related&search=>
 - <http://uk.youtube.com/watch?v=Aksk6zbGyrw&feature=related>
 - <http://uk.youtube.com/watch?v=fvRttd5ESx8&feature=related>



Investiga en Internet las crónicas de esta gira

- | ¿Qué objetivo perseguía Madonna en la puesta de escena de la ballada *Live to tell*?

Consulta esta página:

<http://samuraidave.wordpress.com/2006/09/30/madonna-wraps-up-controversial-confessions-tour-in-tokyo/>

Anexo:

Fragmentos de la Fantasía para piano de Pedro
Albéniz sobre motivos del Nabucodonosor.

La partitura está depositada en el fondo de los Duques de Montpensier
de la biblioteca del Cabildo de Gran Canaria.



FANTASIA
 PARA
PIANO
 à quatre mains
sobre motivos
 DEL
NABUCODONOSOR
compuesta expresamente
 PARA
 S. M. la Reina D.^a Isabel 2.^a
 Y
 la Serma S.^a Infanta D.^a M.^a Luisa Fernanda.
 POR
D. PEDRO ALBENIZ.
Maestro de Piano de S. M. y A. R.

Op. 36.

Pre.

MADRID.

*Almacén de Lodre.
Carrera de S. Jerónimo 13.*

*Almacén de Carrasja
Calle del Principe 13.*

FONCO
Música - Orleans

R. 68338



SECONDO.

ALBENIZ Op. 36.

Maestoso.

PIANO.

The musical score is written for piano and is titled "SECONDO." by Isaac Albéniz, Op. 36. It is marked "Maestoso." and "PIANO." The score is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes dynamic markings of *f* and *p*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The page number 36 is visible at the bottom right of the score.

PRIMO.

Maestoso.

ALBENIZ Op. 36.

PIANO.

F *p* *espress.*

8va *P* *F*

36

SECONDO.

Andante.

The first system of musical notation consists of two staves. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking and contains a series of chords and melodic lines. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a steady bass line.

The second system continues the piano accompaniment with similar chordal textures and melodic fragments in both staves.

The third system includes a *rall.* (rallentando) marking in the treble staff, followed by a return to *a tempo* (allegretto). The bass staff continues with a consistent accompaniment.

The fourth system features a *col canto* (with voice) marking in the treble staff, indicating a vocal line. The bass staff has a *marcato* (marked) dynamic marking, suggesting a more pronounced accompaniment.

The fifth system concludes the piece with complex chordal textures and melodic lines in both staves, ending with a final chord in the treble staff.

PRIMO.

Andante.

p

p dol:

rall - - -

tr *8^{va}*

á tempo

sostenuto - - -

rall - - -

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'PRIMO.' It consists of five systems of music, each with a piano (piano) part on the left and a violin part on the right. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), while the violin part is in a single staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante.' The dynamics range from piano (*p*) to *p dol:* (piano, *dol.* for *dolcissimo*). The score includes various musical ornaments and techniques, such as trills (*tr*) and octaves (*8^{va}*). The tempo markings include *á tempo* and *sostenuto*. The piece concludes with a *rall.* (rallentando) marking.



Gobierno del Principado de Asturias

Consejería de Educación y Ciencia

Centro del Profesorado y de Recursos de Gijón