



UNIVERSIDAD DE BURGOS

PROGRAMA DE DOCTORADO EN EDUCACIÓN

TESIS DOCTORAL

Oblivion:

Grandes compositoras europeas (1850-1950).

Aportaciones al repertorio del violín

*y contribuciones al cambio del paradigma del rol de
la mujer en la Música.*

Autor: David Otero Aragonese

Directores: Dr. Alfredo Jiménez Eguizábal

Dra. Carmen Palmero Cámara

2019

*A la memoria de mi querida hermana Claudia,
que ha sido determinante
a la hora de inspirarme en la consecución de este trabajo de investigación doctoral,
así como en los planteamientos esenciales de mi labor pedagógica,
como violinista y como persona.*

ÍNDICE

I.-	Presentación y motivación.....	9
II.-	Agradecimientos	17
III.-	Abreviaturas	21
IV.-	Resumen / Abstract	25
1.	JUSTIFICACIÓN Y RELEVANCIA	29
2.	ESTADO DE LA CUESTIÓN	35
	2.1. Estudios previos sobre el tema	37
	2.2. Balance	46
3.	OBJETIVOS	51
	3.1. De naturaleza previa a la Tesis.....	53
	3.1.1. Académicos	53
	3.1.2. De Competencia Investigadora	53
	3.2. Específicos de esta Tesis	54
	3.2.1. Formación	54
	3.2.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	55
	3.2.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música	57
4.	METODOLOGÍA	61
	4.1. Método Histórico	63
	4.2. Método Hermenéutico	65
5.	DESARROLLO ANALÍTICO	69
	5.1. Contexto histórico y antecedentes	71
	5.1.1. El contexto histórico y musical europeo (1750-1850)	71
	5.1.2. Antecedentes de la mujer como compositora (1750-1850)	77
	5.1.3. El contexto histórico y musical europeo (1850-1950)	84
	5.2. Catálogo de compositoras	91
	5.2.1. Luise A. Le Beau (1850-1927).....	91
	5.2.1.1. Formación	96
	5.2.1.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	102
	5.2.1.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música	108

5.2.2. Cecile Chaminade (1857-1944).....	112
5.2.2.1. Formación.....	115
5.2.2.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	123
5.2.2.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música	137
5.2.3. Ethel Smyth (1858-1944)	140
5.2.3.1. Formación	144
5.2.3.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	155
5.2.3.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música	159
5.2.4. Johanna Senfter (1879-1961)	163
5.2.4.1. Formación	166
5.2.4.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	167
5.2.4.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música	175
5.2.5. Dora Pejačević (1885-1923)	186
5.2.5.1. Formación	190
5.2.5.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	196
5.2.5.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música	206
5.2.6. Rebecca Clarke (1886-1979)	210
5.2.6.1. Formación	214
5.2.6.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	222
5.2.6.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música	233
5.2.7. Marguerite Canal (1890-1978)	237
5.2.7.1. Formación	241
5.2.7.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	252
5.2.7.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música	261
5.2.8. Germaine Tailleferre (1892-1983)	265
5.2.8.1. Formación	274
5.2.8.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	285
5.2.8.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música	291
5.2.9. Las hermanas Boulanger: Nadia (1887-1979) y Lili (1893-1918)	296
5.2.9.1. Formación.....	298
5.2.9.2. Nadia Boulanger	300
5.2.9.3. Lili Boulanger.....	305
5.2.9.4 Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	309
5.2.9.5. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música	319
5.2.10. Priaux Rainier (1903-1986)	325
5.2.10.1. Formación.....	329

5.2.10.2.	Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	333
5.2.10.3.	Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música...	346
5.2.11.	Claude Arrieu (1903-1990)	349
5.2.11.1.	Formación.....	351
5.2.11.2.	Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	359
5.2.11.3.	Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música ...	364
5.2.12.	Elisabeth Maconchy (1907-1994)	372
5.2.12.1.	Formación	381
5.2.12.2.	Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	390
5.2.12.3.	Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música..	403
5.2.13.	Grazyna Bacewicz (1909-1969).....	409
5.2.13.1.	Formación	411
5.2.13.2.	Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	424
5.2.13.3.	Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música..	433
5.2.14.	Elsa Barraine (1910-1999)	437
5.2.14.1.	Formación.....	439
5.2.14.2.	Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	454
5.2.14.3.	Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música ...	460
5.2.15.	Vítězslava Kaprálová (1915-1940)	463
5.2.15.1.	Formación	465
5.2.15.2.	Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	474
5.2.15.3.	Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música ...	483
5.3.	Cuadro comparativo de las compositoras	486
5.4.	Análisis de la obra de las compositoras y su repercusión: De lo general a lo particular	489
5.4.1.	Dimensión ideológica	495
5.4.2.	Doctrina musical respecto a la mujer	499
5.4.3.	Interpretación y relevancia de las autoras musicales	508
5.4.4.	Cosmovisión musical	527
5.4.5.	España: Música, Género y Educación	531
6.	CONCLUSIONES	537
6.1.	La formación	539
6.2.	La relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín	544
6.3.	La contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música	559
7.	PROPUESTAS DE MEJORA, LIMITACIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE ESTUDIO	573
8.	BIBLIOGRAFÍA	579

9.	ANEXOS	605
9.1.	Cronograma	607
9.2.	Línea del tiempo de las compositoras estudiadas	625

I PRESENTACIÓN Y MOTIVACIÓN

El presente trabajo de Tesis Doctoral se ha realizado en el marco de la Escuela de Doctorado de la Universidad de Burgos, dentro del Programa de Doctorado en Educación y tiene como objeto la culminación de los estudios académicos universitarios, así como acreditar la capacidad crítica e investigadora del doctorando, para alcanzar el título académico de Doctor. El trabajo ha sido dirigido y tutorizado por los profesores doctores Carmen Palmero Cámara y Alfredo Jiménez Eguizábal, Catedráticos de Universidad del Área de Teoría e Historia de la Educación, del Departamento de Ciencias de la Educación, de la Facultad de Educación de la Universidad de Burgos.

El pensador y filósofo francés, Michel Foucault, afirmaba respecto a la democracia y a la igualdad social: *“Recordemos (...) el viejo principio griego: que la aritmética puede muy bien ser objeto de las sociedades democráticas, pues enseña las relaciones de igualdad, pero que la geometría sólo debe ser enseñada en las oligarquías ya que demuestra las proporciones en la desigualdad¹. Finalmente, creo que esta voluntad de verdad apoyada en una base y distribución institucional tiende a ejercer sobre los otros discursos -hablo siempre de nuestra sociedad- una especie de presión y de poder de coacción”².*

Debido en parte a este motivo, el desequilibrio y la gran desigualdad, en absoluto democrática ni ecuánime, entre el reconocimiento y la valoración de creadores musicales de ambos géneros ha sido patente durante largos siglos y, aún hoy en pleno s. XXI, queda un largo trecho por recorrer para llegar a alcanzar ese equilibrio democrático ideal entre artistas e intérpretes de ambos sexos, especialmente en lo concerniente al corpus compositivo del pasado. De hecho, en las enseñanzas regladas de música, como son los conservatorios profesionales y superiores de música en nuestro país, donde se forman los profesionales de la música -tanto intérpretes como profesores de futuras generaciones- es muy extraño -por no decir que resulta inexistente, salvo en momentos señalados y de manera siempre superficial, como el día de la mujer, el 8 de marzo- que el estudio de mujeres compositoras y sus obras sea parte de los contenidos a estudiar, y trabajar de manera rigurosa y apropiada -en igualdad de condiciones con las obras compuestas por varones-, tanto en las programaciones didácticas como en los programas de las salas de conciertos, en donde las compositoras destacan especialmente por su lamentable omisión, o por quedar relegadas a un escueto pie de página como una mera referencia.

¹ Evidentemente, este trabajo de investigación doctoral parte de la premisa de la flagrante desigualdad existente respecto al conocimiento y reconocimiento de todas estas grandes compositoras musicales, de las que, efectivamente, tal como explica Foucault, existen proporciones de una gran desigualdad aceptadas tácitamente por todas las estructuras culturales y educativas hasta hace escasos años.

² FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets Editores, 1973, p. 22.

Si bien es cierto que este desequilibrio también ha ocurrido en otros campos culturales o artísticos, tales como la pintura³ y la literatura⁴, se observa que el abandono de las mujeres compositoras e intérpretes ha sido aún más pronunciado y sangrante, si cabe, hasta el punto de que su ausencia se percibe como algo natural en los libros musicales y en las antologías de referencia, así como en el amplio catálogo de obras del repertorio tradicionalmente interpretado en los conservatorios y en las salas de conciertos -en el caso de este estudio de investigación nos centraremos acerca del repertorio y obras compuestas para el violín-, en donde apenas hay alusión a dichas artistas o sus obras.

La pregunta de investigación de este trabajo hunde sus raíces en la inquietud que me ha acompañado desde hace algo más de una década, cuando todavía era estudiante de postgrado con una beca Fulbright para la ampliación de estudios artísticos en los Estados Unidos de América en la Universidad de UW (University of Wisconsin), en la ciudad de Madison. Durante estos años ha llamado poderosamente mi atención la total ausencia de compositoras y el silencio más absoluto acerca de sus obras dentro de los conservatorios de música -que deberían ser los centros con mayor sensibilidad a la hora de educar a la élite musical e interpretativa española-, así como también en las programaciones -a cargo de entidades organizadoras que sistemáticamente han dado la espalda a esta clamorosa realidad- de las salas de conciertos en nuestro país.

Estos comportamientos silentes y de omisión ejercieron un notable influjo cuando hace años empecé a recabar información para la preparación de una serie de conciertos -en los Teatros del Canal de Isabel II, en Madrid, así como también en el Museo de la Evolución Humana y la Casa del Cordón, ambas en Burgos-, entre otros, acerca de la relación de Clara Schumann con su marido, Robert Schumann y su amigo -y gran amor platónico- Johannes Brahms, dos colosos del romanticismo alemán, que serían el equivalente a decir lo mismo respecto al romanticismo dentro de todo el mundo musical occidental⁵.

³ En el caso de la pintura recientemente están cobrando valor la obra de autoras como, por ejemplo, Sofonisba Anguissola (1532-1625) -quien realizó un retrato del monarca Felipe II-, Lavinia Fontana (1552-1614), Artemisia Gentileschi (1593-1653), Tamara de Lempicka (1898-1980) y las famosas pintoras inspiradoras de películas dentro del mundo del cine más reciente, como Frida Kahlo (1907-1954) o Margaret Keane (1927) -"Frida" de Salma Hayek y "Big eyes" de Tim Burton respectivamente-.

⁴ En el caso de la escritura actualmente son habitualmente estudiadas autoras como Mary Wollstonecraft (1759-1797) -Shelley era el apellido de su marido-, Jane Austen (1775-1817), las germanas Brönte (s. XIX) -Charlotte, Emily y Anne-, Virginia Woolf (1882-1941), Emily Dickinson (1830-1886) en poesía o Simone de Beauvoir (1908-1986) -quien también fuera pareja sentimental de Sartre-, en filosofía.

⁵ Junto a Mendelssohn, Schubert y el último Beethoven, estos autores alemanes son el epítome del romanticismo alemán y, por ende, del mismo movimiento musical en todo el mundo occidental.

Con notable sorpresa, descubrí el hecho de que una figura tan portentosa artística y musicalmente como la de Clara Schumann, auténtico catalizador en la obra y la vida de aquellos dos reconocidos genios del romanticismo musical, fuera tan desconocida y poco valorada a pesar del enorme valor de su fascinante contribución vital, musical y compositiva, incluso en las desfavorables condiciones socioculturales paradigmáticas que tuvo que acatar en su época vital, en la que el papel socialmente aceptado de las mujeres las confinaba en el ámbito de sus hogares a la crianza de los hijos, las tareas domésticas así como al cuidado de los mayores y enfermos, donde, consiguientemente, el desarrollo creativo musical no tenía cabida.

Los conciertos resultaron un éxito entre el público, no solo por la interpretación y la gran calidad de las obras musicales, sino también por el enfoque didáctico llevado a cabo con explicaciones acerca de las obras y las conexiones entre los autores. Y precisamente lo que más atrajo la atención del público fue la trayectoria de Clara Schumann y el hecho de que fuera tan desconocida para ellos, algo que produjo un reconocible clima de emoción. Tras la finalización de este proyecto, mi motivación en torno a este apasionante campo de investigación musical había experimentado un crecimiento exponencial, que me impulsó a profundizar acerca de otras compositoras e intérpretes de las que jamás había oído, ni tan solo mencionar sus nombres, a lo largo de mi formación en el conservatorio superior, ni en la realización de mis estudios de Máster con la prestigiosa beca Fulbright. Entiendo que las dimensiones medulares de esta investigación doctoral cobran determinación textual en el sesgo - injusto y desequilibrado- por el que tantísimas artistas, compositoras, e intérpretes de gran talento y valía quedaran tácita y automáticamente alejadas del acervo cultural y musical en la actualidad, obedeciendo a una serie de inercias mecánicas propias de mentalidades retrógradas que mantienen aún la figura de la mujer en un segundo plano, demasiadas veces totalmente desconocido, respecto del hombre.

La recopilación de una gran cantidad de información al respecto, escuchar detenidamente muchísimas grabaciones y analizar para su estudio pormenorizado las partituras de estas compositoras -con demasiada frecuencia harto complicadas de conseguir, si lo comparamos con el corpus de sus homólogos masculinos- avalan los caracteres de originalidad y relevancia de un objeto de estudio -sobre el que no existe aún la suficiente investigación científica, muy especialmente en castellano- y de una enorme vigencia, dados los cambios que se están produciendo, en la mentalidad y en la sociedad occidental actual, con referencia al papel de igualdad de la mujer moderna en el mundo del s. XXI.

Soy consciente de que todos, tanto hombres como mujeres, pueden poseer un enorme talento musical o artístico y es precisamente ese talento lo que deberíamos valorar sin tener en cuenta el género de quien lo desarrolla. Sin embargo, se ha venido produciendo durante siglos una lucha demasiado desigual, en la que las mujeres que se aventuraban a realizar estudios completos de música y composición tenían que enfrentarse a un gran número de dificultades y resistencias propias de la mentalidad de su entorno entonces, que casi siempre empezaban en el mismo seno de la familia en las que nacían⁶. No es posible comparar en igualdad de condiciones la obra de estas luchadoras con la de sus colegas coetáneos masculinos, que se veían libres de las obligaciones y limitaciones tácitamente ligadas al papel de la mujer. Simplemente no se daban las mismas condiciones y es evidente que se trataba de itinerarios asimétricos donde primaba el desequilibrio⁷.

Conjunto de experiencias y motivaciones que nos han conducido a diseñar la presente investigación con el propósito de desentrañar las razones que han producido esa evidente oscilación entre el reconocimiento de compositores y compositoras en el pasado, acotando el periodo de estudio desde 1850 hasta 1950, interesantísima época histórica en la que se dieron los grandes cambios en la sociedad y la cultura occidental que han hecho avanzar a las mujeres en su lucha por la igualdad de derechos personales -así como salariales- y de reconocimientos profesionales.

Confirmamos que un riguroso examen de la cuestión planteada nos conducirá a rescatar las compositoras más talentosas y relevantes del ostracismo en el que se ven atrapadas y poner de relieve el valor de sus obras -así como su posterior influencia en el repertorio musical- y la relevancia que deberían tener tanto en las programaciones didácticas como en las salas de conciertos, contribuyendo así a encontrar el equilibrio aritmético y democrático, de la más pura virtud aristotélica, tal y como reivindica la citada voz autorizada de Foucault.

De hecho, como miembro de la comunidad docente en el conservatorio profesional de música, en donde imparto clases de violín desde que obtuve mi plaza como profesor titular por oposición en 2008, mi intención es la de promover y difundir este conocimiento entre

⁶ Si no eran el padre o el hermano quienes vetaban el estudio o realización de conciertos y composiciones, a menudo también lo hacía el marido al contraer matrimonio con la artista o compositora en cuestión.

⁷ Como ejemplo de esta lucha podemos citar a Ethel Smyth, quien hizo huelga de hambre sin salir de su dormitorio hasta que consiguió que su padre le permitiera estudiar música para poder así dedicarse plenamente a la composición, en lugar de abandonarlo todo para conseguir un marido, momento en el que habitualmente todas las mujeres cambiaban su vida y dejaban de lado cualquier aspiración personal.

mi alumnado de violín y también de música de cámara- relativo a todas aquellas autoras musicales relevantes que escribieron para dicho instrumento y sus correspondientes obras. Estoy asignando entre los estudiantes que se encuentran a mi cargo en cursos de enseñanzas profesionales de música, -y también en algunos casos de enseñanzas elementales que tengan suficiente técnica-, al menos una obra relevante compuesta por una compositora -iniciativa que he diseñado desde hace tiempo y que está produciendo unos frutos altamente satisfactorios entre ellos, incluso entre antiguos alumnos míos, que actualmente se encuentran cursando estudios en el conservatorio superior y que han desarrollado también dicha inquietud acerca de todas estas compositoras olvidadas-. Por medio de esta iniciativa contribuiremos a paliar el vacío y el desconocimiento señalado, tanto en mi aula como en el auditorio del conservatorio. En este último aspecto también mi intención como intérprete es la de divulgar todo este preciado repertorio mediante conciertos en los que también podré aportar un enfoque didáctico, como ya hice en los Teatros del Canal, así como también en otras salas españolas desde entonces, con el que podré transferir los resultados de mi investigación al público, difundiendo así la obra de estas grandes autoras, que, aunque sea modestamente, ayudaré a “redescubrir“ y a extraer del “*oblivion*” en que se encuentran.

Como consideración final de este apartado introductorio aludimos a razones de oportunidad. No puedo dejar de meditar acerca del cambio que está sucediendo actualmente en lo relativo a los derechos de las mujeres y a la reconsideración de sus obras como artistas e intérpretes. Este cambio en la inercia general se debe en gran parte a la revolución social y cultural propia de nuestro tiempo, así como al impacto que tiene internet en el acceso a la información -desde el mismo teléfono móvil se puede acceder a grabaciones de toda índole-, así como por recursos como los podcasts de programas de radio referentes a este tema en inglés y español. El momento actual es sin duda el periodo por antonomasia -en toda la historia de la humanidad- con la mayor cantidad de información disponible -aunque no siempre se haga un uso correcto de ella-, en cuanto a registros, datos, grabaciones y recursos audiovisuales; el acceso rápido a los mismos es abrumador. Dicha circunstancia favorece en gran medida la recuperación y difusión de algunas de estas autoras y creadoras musicales de nuestro pasado más cercano -a menudo olvidado-, algo que hace 25 años probablemente no hubiera sido posible.

Es por todo ello que emprendo esta aventura de aprendizaje, con orgullo y satisfacción, sabiendo que no sólo no hay suficiente bibliografía sobre el tema - apenas hay tampoco tesis doctorales, ni libros referenciales escritos en castellano-, sino que además casi nunca

ha sido escrita por hombres. Este mismo hecho me anima a pensar que, aparte de la contribución que pueda realizar para lograr ese “equilibrio ideal”, más ecuánime, también contribuiré a aportar una visión nueva, alejada del antropocentrismo, así como de la jerarquización imperante en la educación y en la programación musical actualmente -que con frecuencia funciona por la inercia del pasado-, aun siendo un músico profesional que se ha formado dentro de un sistema educativo que incorpora esas carencias en el currículo. Con ello espero y deseo que más músicos y pedagogos se animen a desafiar y a cuestionar una visión retrógrada, consecuencia directa de una falta de espíritu crítico dentro de la comunidad musical y educativa, así como una marcada tendencia a ser, demasiado a menudo, tan solo meros reproductores del mismo tipo de formación que hemos recibido. Ha llegado ya el momento de replantearse verdaderamente el papel de la mujer en la música de una forma más justa y ecuánime para que pueda de esta manera trascender dentro de nuestro acervo cultural, que en definitiva representa indefectiblemente el legado y la legítima herencia de todos nosotros, sin excepción posible.

II AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al Dr. D. **Alfredo Jiménez Eguizábal** y a la Dra. Dña. **Carmen Palmero Cámara**, catedráticos de la Universidad de Burgos. Sus vastos conocimientos, sabios consejos, dotes investigadoras y experiencia, así como su calidad humana, han sido imprescindibles para formarme y guiarme a lo largo de esta investigación.

Igualmente quiero agradecer a los **Miembros del Tribunal** de esta tesis, su dedicación para la evaluación crítica y científica de este trabajo de investigación.

Todo trabajo riguroso requiere una formación, una metodología, unos objetivos y un interés en el tema tratado. En el camino que ha supuesto para mí la elaboración de esta investigación, deseo manifestar mi gratitud a todas aquellas **personas e instituciones** que con su buen hacer han contribuido y me han apoyado de forma imprescindible y alentadora. Entre ellas, muy especialmente quiero citar a las siguientes:

A mi familia, por la educación que he aprendido de ella, por su constante ejemplo en el trabajo, la disciplina, el esfuerzo y la dedicación más absoluta, así como por su apoyo diario durante la ardua tarea de escribir esta tesis doctoral: especialmente en el caso de mi hermano, **Miguel**, en el de mi madre, **Luz**, quien me ha educado en valores de igualdad, así como también inculcándome un marcado espíritu crítico respecto a la mirada con la que observamos el mundo en que vivimos y también en el caso de mi padre, **Francisco**, que ha sido un auténtico baluarte y apoyo incondicional en todas las encrucijadas que han aparecido en mi vida, cuya sabiduría y aportación relativa a la lectura diaria del material que he ido elaborando durante todos estos años, así como por sus interesantes ideas con relación a este trabajo investigador ha sido inestimable para mí. Todos vosotros sabéis hasta qué punto me habéis ayudado en la elaboración de esta tesis. A **Maite Berrueta**, mi particular Nadia Boulanger en mi faceta musical y vital, quien ha sido la maestra más importante en mi vocación musical durante todos estos años al mismo tiempo que se ha convertido en una gran amiga que siempre me ha mostrado grandes enseñanzas de vida, al mismo tiempo que me ha espoleado para seguir mejorando, como músico, persona y artista. Una parte de este trabajo no hubiera podido concluirse sin ti. A mis buenos amigos, sin cuyo apoyo constante, a través de concienzudas lecturas, sabias aportaciones, enfoques enriquecedores y ánimos fundamentales durante los pasajes más

áridos y arduos mientras llevaba a cabo la apasionante tarea de guiar a buen puerto esta tesis a lo largo de todos estos largos años, este resultado no hubiese podido tener lugar.

Muchas gracias a todos por vuestro apoyo, aliento e ilusión contagiosa.

Asimismo, no puedo olvidarme en mis agradecimientos de todas las geniales mujeres creadoras de música y de arte a lo largo de los siglos, que, pese a las dificultades y a los impedimentos propios de las convenciones paradigmáticas de sus respectivos tiempos vitales, siguieron luchando en pos de sus sueños musicales e interpretativos, ya que gracias a su lucha y enorme talento, siguen dándonos un ejemplo arquetípico de voluntad y de superación frente a las adversidades que aún hoy día nos emocionan e iluminan.

Esta tesis doctoral ha sido inspirada por todas ellas: por su valentía, tenacidad y resiliencia frente a las adversidades, constituyendo sus vidas un espejo en el que vemos reflejados.

III ABREVIATURAS

Con el fin de no perjudicar la lectura del texto, se ha evitado, como norma general, el uso de abreviaturas. No obstante, en determinados contextos se han abreviado ciertos términos, que se concretan en las siguientes abreviaturas convencionales.

c.	=	<i>circa</i>
etc.	=	<i>etcétera</i>
M	=	Mayor
m	=	menor
nº	=	número
op.	=	<i>opus</i>
p. / pp.	=	página / páginas
s.	=	siglo / siglos
vol.	=	volumen
VV.AA.	=	Varios Autores

IV RESUMEN / ABSTRACT

RESUMEN

A pesar de los numerosos obstáculos a lo largo de su camino artístico, las mujeres han protagonizado un papel muy destacable dentro del mundo de la composición musical en la historia de la música occidental. Sus aportaciones en el desarrollo de este campo, así como también el reconocimiento de sus logros se ha producido más poderosamente a partir de la Edad Contemporánea.

En esta tesis doctoral, por medio de la mayéutica, y recurriendo a los métodos histórico y hermenéutico, se analizará el papel determinante de 15 grandes compositoras europeas de 1850 hasta 1950, que sin embargo son olvidadas con frecuencia en los libros de música referenciales, en las programaciones de los conservatorios y en los conciertos dentro de los auditorios.

Por otra parte, se analiza la gran aportación al repertorio del violín de este elenco de compositoras destacadas de su época, así como su contribución respecto al cambio paradigmático del rol de la mujer en la música hasta 1950.

Los resultados revalorizan las figuras artísticas y creadoras de dicho elenco de compositoras, al mismo tiempo que ponen de relieve su repercusión, tanto en el repertorio del violín, como en los cambios que ayudaron a provocar en el rol paradigmático de la mujer dentro del mundo de la música.

Palabras clave: Oblivion, música, rol profesional, compositoras, repertorio, violín contemporáneo, cambio paradigmático, Europa.

ABSTRACT

Despite numerous obstacles along their artistic journey, women have played a very remarkable role within the world of musical composition throughout the history of Western music. Their contributions in the development of this field, as well as the recognition of their achievements has been produced more powerfully from the Contemporary Age.

Throughout this doctoral thesis, through maieutic, as well as historical and hermeneutic methods, the decisive role of 15 great European composers from 1850 to 1950 are analyzed, which are however frequently forgotten in music books in conservatory programming and concerts within auditoriums.

On the other hand, we analyze the great contribution to the repertoire of the violin of this cast of outstanding composers of its time, as well as their contribution to the paradigmatic change of the role of women in music until 1950.

The results revalue the artistic and creative figures of this cast of composers while highlighting their impact, both with respect to the violin's repertoire, and the changes they helped to bring about in the paradigmatic role of women within the world of music.

Keywords: Oblivion, music, professional rol, women composers, repertoire, contemporary violin, paradigmatic change, Europe.

1. JUSTIFICACIÓN Y RELEVANCIA

La presente tesis parte de la siguiente premisa fundamental: el repertorio creado para el violín, así como la contribución para el cambio del paradigma del rol de la mujer -dentro del conservador y tradicional mundo de la música clásica occidental- aportada por el elenco de autoras escogidas, analizadas dentro del desarrollo analítico de este trabajo investigador, son elementos fundamentales e ineludibles para poder llegar a alcanzar una visión más completa de la evolución musical en la historia de la música desde 1850 hasta 1950.

Somos conscientes de afrontar una iniciativa pionera dentro del estudio de este campo de conocimiento concreto -compositoras creadoras de un corpus de gran valía para el repertorio del violín contemporáneo, además de sus contribuciones en el cambio del rol de la mujer en la música-. Efectivamente, a pesar de su enorme atractivo y vigencia en nuestra sociedad moderna no se han encontrado estudios similares -ni en España ni fuera de nuestro país- que indagaran acerca de este asunto.

Dentro del contexto sociocultural en el que nos encontramos inmersos en la actualidad, donde empiezan a ser de gran relevancia los estudios de género que analizan con perspectiva el papel de las mujeres dentro de la sociedad occidental, se hace necesario -y casi imprescindible- un trabajo como este, en el que se recaba y analiza con pretensiones de exhaustividad información acerca de un corpus musical, como el propuesto y rescatado dentro de esta tesis, que se encuentra olvidado y perdido en un limbo cultural que es perpetuado a su vez por una serie de inercias tácitas dentro del conservador mundo de la música clásica.

Por otro lado, el intento de comprender la situación en la que se encuentran las mujeres compositoras e intérpretes en la actualidad resultaría infructuoso y marcadamente sesgado si no prestamos atención a la labor de todas las generaciones anteriores de mujeres -el elenco de autoras, con especial interés en el periodo de 1850 a 1950, elegido precisamente por su marcada significación inmediatamente precedente- que, por medio de su lucha, su esfuerzo y su tenacidad, pese a las considerables dificultades que jalonaron su camino profesional, lograron contribuir en gran medida al cambio paulatino de los entresijos y

resortes paradigmáticos con respeto al rol de la mujer dentro de la música clásica hasta llegar a la situación en la actualidad, comparativamente mucho más evolucionada y justa.

Diferentes afirmaciones nos han mostrado la singular relevancia de una investigación sobre las contribuciones de las compositoras a los diferentes planos de la educación musical y de la pedagogía del violín.

Tras la aplicación de diferentes modelos de análisis y sin excluir otras perspectivas, el examen de la cuestión planteada se lleva a cabo en este trabajo mediante la consideración de tres tipos de factores que influyen de forma interdependiente en la génesis y evolución de nuestro objeto de estudio

Por un lado, se ha tenido muy en cuenta de la **formación** académica paradigmática en el plano musical de las compositoras. Por otra parte, se ha considerado la **relevancia** de su aportación directa dentro del repertorio específico del violín contemporáneo, insuficientemente observada y analizada hasta ahora. Finalmente, la elección y el estudio trata de mostrar también su **contribución** respecto al cambio paradigmático que promovieron dichas compositoras respecto al rol de las mujeres en el mundo de la música.

El estudio nos resulta especialmente relevante al entender la música como un campo de expresión artística que debería ir más allá de la simple reproducción de los aprendizajes canónicos y paradigmáticos dentro del sistema educativo musical, marcado por una tendencia tradicional extremadamente conservadora en la que con frecuencia no tienen cabida reflexiones que lo pongan a prueba ni lo cuestionen con talante o espíritu crítico.

De este modo, a menudo el canon musical paradigmático se encuentra en un pedestal artificialmente perpetuado por una serie de inercias y sinergias promovidas, quizá sin ser plenamente conscientes de este hecho, por las instituciones educativas y culturales.

Hace unas décadas se produjo un auténtico auge de las interpretaciones historicistas acerca del repertorio renacentista y barroco, con el uso de la instrumentación propia de la época -con cuerdas de tripa, violines y arcos barrocos, etc.-, así como también con el estudio exhaustivo de las fuentes bibliográficas para llevar a cabo una interpretación lo más fiel posible a la intención de los autores originales. Hoy día esta revolución está ampliamente aceptada y está considerada como integrada plenamente dentro del canon musical paradigmático, pese a que en su inicio contó con grandes detractores y considerables renuencias contrarias a esta nueva aproximación a la música del pasado.

De la misma manera, partiendo de este ejemplo paradigmático, si se dieran los mismos elementos de estudio comprometido y riguroso y, asimismo, se defendiera con la misma pasión el repertorio de estas autoras contemporáneas -mucho más cercanas a nosotros que el repertorio historicista del barroco -seguramente se podría hacer justicia con respecto a la ingente cantidad de obras producidas por dichas autoras, caracterizadas en muchos casos por una idoneidad idiomática sobresaliente y, en todas ellas, por una calidad e impulso musical excelente. De este modo podrían integrarse también dentro de dicho canon musical, del que están excluidas y siguen vedadas en muchos casos actualmente.

En consecuencia, con esta investigación se aspira a ayudar dentro de la comunidad instrumental del violín: a los violinistas profesionales, a los docentes de violín y a los propios estudiantes -tanto en las enseñanzas profesionales, como en las de estudios superiores-, poniendo a su disposición las valiosas informaciones recabadas en esta tesis, relativas al rico, así como desconocido repertorio producido para el violín por este destacado elenco de compositoras.

Simultáneamente, también se pretende aportar una visión amplia, libre de los sesgos canónicos paradigmáticos -y crítica con respecto a los mismos-, acerca de las aportaciones y contribuciones de este elenco de autoras dentro del mundo de la música, sin las que no sería posible comprender las sutiles pero efectivas transformaciones que ayudaron a provocar con respecto al rol de la mujer. Dicha panorámica está destinada a un amplio público, que abarca desde el mundo universitario hasta al ciudadano a pie de calle, aspirando con ello a través de un lenguaje riguroso, a la vez que accesible, a la difusión y divulgación de esta valiosa información recabada minuciosamente y de forma científica.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. ESTUDIOS PREVIOS SOBRE EL TEMA

A pesar de la intensa indagación como labor de campo inicial, realizada con anterioridad a la redacción del trabajo de investigación, no hemos encontrado ninguna tesis doctoral, ni monografía especializada, que abordara de manera exclusiva la temática de compositoras que escribieron obras musicales específicamente para el repertorio del violín -con la consiguiente aportación para el corpus instrumental del mismo-, así como tampoco por su significación directa en el cambio del paradigma imperante durante sus respectivas épocas vitales, por lo que, consiguientemente, el actual trabajo de investigación doctoral representa un avance original respecto al campo de las compositoras, desde 1850 hasta 1950, cuyas aportaciones al repertorio del violín y contribuciones al cambio paradigmático musical aún no han sido analizadas -especialmente a través de textos escritos en nuestra lengua- con las características de rigor y profundidad propias de una tesis doctoral.

Afortunadamente, diferentes trabajos recientes han venido a cubrir el vacío existente sobre la contribución de la mujer a diferentes campos científicos y humanísticos. Muy sugerentes han resultado para nosotros dos trabajos doctorales, publicados en los últimos años en nuestro país: Por un lado, la tesis doctoral titulada *Las mujeres que nos faltan. Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales escolares*, publicada el 29 de octubre de 2015 en la Universidad de Valencia por la doctora Ana López-Navajas. En dicho trabajo de investigación, la autora realiza un amplio recorrido por los contenidos educativos dentro del sistema educativo obligatorio en nuestro país, así como también analiza las omisiones efectuadas en el campo relativo a las mujeres. En lo referente a las mujeres en la música, que la autora integra dentro del apartado llamado por ella como Humanidades, se realiza un interesante compendio general acerca de las mujeres compositoras occidentales, siempre enfocado desde el currículum de la educación obligatoria en España.

Por otro lado, se encuentra la tesis titulada *Mujeres y Música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer*, de la doctora Sandra Soler Campo, defendida en la Universidad Rovira y Virgili, de Tarragona, en 2017. A lo largo del trabajo de investigación y con una perspectiva de sesgo feminista, la autora hace hincapié en la situación de las mujeres

compositoras, intérpretes y directoras, que se encuentran claramente en desventaja en contraposición con la de sus homólogos masculinos. Se centra en especial en la situación actual en nuestro país y a través de una serie de entrevistas de las que extrae conclusiones acerca de la evolución dentro de estos campos, especialmente en las últimas décadas.

Apoyos metodológicos y empíricos se han encontrado también el artículo de Isabel Morant intitulado *Mujeres e historia. La construcción de una historiografía*, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México en el Instituto de Investigaciones Históricas, en 2016. En la publicación la autora presenta una panorámica de la situación de la mujer en las artes y ciencias a lo largo de la historia, aunque sin centrarse específicamente en la música.

Otra publicación relevante, ya de interés específicamente musical, es el trabajo *Género sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas*, publicado por María Setuain y Javier Noya en el Informe MUSYCA (Música, Sociedad y Creatividad), en 2010, dentro del Departamento de Sociología en la Facultad de CC. Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid. Dicho informe aporta datos significativos acerca de la desigualdad de las mujeres instrumentistas dentro de las orquestas sinfónicas en nuestro país, poniendo de relieve el desequilibrio existente respecto a la situación de las mujeres solistas o las directoras de orquesta en la actualidad en contraposición con sus respectivos homólogos masculinos.

Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música, publicado por Pilar Ramos en la Revista Musical Chilena, Año LXIV, enero-junio, 2010, n° 213, pp. 7-25, consiste a su vez en una aproximación acerca de la situación desfavorecida de las mujeres dentro del mundo de la música a lo largo de la Historia del Arte en la cultura occidental.

Por otro lado, respecto a lo concerniente al paradigma, Marta Vela, directora de Música Magna (Zaragoza) Universidad Internacional de La Rioja, con la publicación el 29/02/2017 del artículo *La noción de paradigma aplicada al estilo musical*, en la que trata acerca del conjunto de códigos simbólicos marcados por las convenciones estéticas de cada época necesarios para la comprensión de la música y de su interpretación. Resulta interesante su aportación al tratar sobre la evolución de los estilos dentro del fluir de los tiempos de cada época para poder entender los cambios inherentes a dicho proceso evolutivo. Sin embargo, no se hace alusión al papel de la mujer en dicho cambio paradigmático, especialmente en el aspecto musical, que es objeto de estudio en esta tesis.

Michel Foucault, el gran pensador francés, ha resultado también una aportación ciertamente interesante y valiosa, con su obra *El orden del discurso*, traducido y publicado por Tusquets Editores, en 1973 -dada su agudeza crítica y analítica de los mecanismos inherentemente arraigados del poder dentro de las sociedades- entre la bibliografía consultada para afrontar el estudio paradigmático del poder dentro de la sociedad occidental, y muy especialmente por los mecanismos de exclusión ejercidos por quienes detentan dicho poder -a menudo abusando del mismo- sobre el resto de sus congéneres.

Asimismo, *El siglo XIX y El siglo XX (Historia de las mujeres*, volúmenes 4 y 5, respectivamente) han resultado relevantes para su estudio -Taurus, en la edición de la traducción al español-. Escritos por Georges Duby y por Michelle Perrot, y publicados por Penguin Random House, Grupo Editorial España. Edición de Kindle. Constituyen ambos libros una referencia necesaria para llegar a conocer la situación y evolución de las mujeres en todos sus ámbitos dentro de la cultura y la sociedad durante el s. XIX y el s. XX en el mundo occidental, por lo que ha resultado contextualmente útil para esta tesis.

En el ámbito musical es muy reseñable el libro *Creadoras de Música*, publicado por el Instituto de la Mujer en Madrid, en 2009 y financiado por el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, en una iniciativa encomiable por parte de siete profesoras de música de Educación Secundaria -Blanca Aller Nalda, María Jesús Gurbindo Lambán, Virginia Florentín Gimeno, María José Fernández Riestra, María Jesús Fernández Sinde, Gemma Solache Vilela y Ana Alfonsel Gómez-. En él, unieron sinergias para elaborar una guía de compositoras, desde la Edad Media hasta nuestros días, destinada a la difusión docente, especialmente en los institutos de Educación Secundaria donde imparten docencia. Al mismo tiempo el libro contiene un CD con grabaciones de algunas de las obras escritas por las compositoras a las que se hace referencia en los capítulos, proporcionando una aproximación atractiva para los jóvenes respecto a esta temática tan desconocida en nuestro país.

El último libro analizado que está escrito en castellano, por la compositora y arquitecta española, Anna Bofill Levi, tiene por título *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, publicado por la Editorial Aresta, en 2015. En este libro -que, junto con la publicación anterior, constituyen las dos únicas obras musicales escritas en nuestra lengua materna acerca de esta temática-, la autora presenta

una vista panorámica a lo largo de la historia de la música con respecto a la producción creativa efectuada por autoras femeninas de las diversas épocas, que abarcan desde la antigüedad hasta la actualidad. Con un marcado carácter divulgativo y muy accesible, resulta un libro muy didáctico, si bien la enorme extensión del periodo histórico que trata de abarcar a menudo no le permite profundizar todo lo que sería deseable.

El resto de material bibliográfico que se ha encontrado a la hora de establecer el marco teórico acerca del tema a estudiar a lo largo de la presente tesis doctoral, está escrito en inglés, siendo así pues el mundo anglosajón -especialmente en los Estados Unidos- pionero en este campo de conocimiento concreto, al mismo tiempo que representa la comunidad científica que más aportaciones ha realizado en la investigación de este con la publicación de numerosas fuentes documentales: diccionarios, antologías, tesis doctorales, artículos o libros en los que se estudian monográficamente a las compositoras.

Entre las tesis doctorales más representativas por su relación con nuestro tema destaca la de Laura Ann Hamer, *Musiciennes: Women Musicians in France during the Interwar Years, 1919-1939*. Cardiff University, 2009, con la que obtuvo el título de doctora en Filosofía por dicha universidad. También escribió otro libro relacionado con su tesis doctoral, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, publicado por Taylor and Francis en 2018. La Edición de Kindle ha sido, como en el caso de numerosos libros referenciados dentro de este trabajo de investigación doctoral, la opción escogida para su consulta dada su idoneidad en multitud de aspectos, como la inmediatez, o la rapidez a la hora de acceder a la información⁸. Tanto la tesis doctoral como el libro publicado por la misma autora han resultado de una importancia y calado muy relevantes a la hora de llevar a cabo un estudio pormenorizado acerca de la época de entreguerras en Francia, donde la autora realiza un análisis, original y detallado, a través del cual logra explicar el contexto por el cual las compositoras francesas pudieron desarrollar su labor artística durante ese periodo de tiempo, de entreguerras europeas.

Con referencia a lo encontrado respecto a la compositora Vítězlava Kaprálová las autoras Karla Hartl y Rebecca Lytle publicaron, *An Analysis of Selected Works of Vitezslava Kapralová*, Tesis de Máster, Universidad de Texas, El Paso, en 2008. Mientras que Marta

⁸ Una parte muy considerable de los libros comprados han sido a través de Kindle, además de porque el precio era sustancialmente menor, dado a que la recepción del material era instantánea, mientras que la edición impresa relativa a libros acerca de compositoras es extraordinariamente costoso y de lenta adquisición, de hasta meses, en caso de que la recepción sea físicamente mediante correo ordinario.

Blalock hizo lo propio en *Analysis and performance problems of Vítězlava Kaprálová's string quartet op. 8 (1935-1936)*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Georgia, 2000, 2003, 2008, donde recabaría la información que a su vez publicaría en el artículo “Kaprálová's String Quartet, op. 8”, *Kaprálová Society Journal* 8, nº 1 (2010), pp. 1-10. Especialmente relevante resulta la tesis doctoral de Blalock, compatriota de Kaprálová, quien hace un análisis detallado acerca del único cuarteto de cuerda escrito por la compositora checa.

En una línea similar se encuentra el libro de referencia escrito en inglés también, *The Kaprálová Companion*, editado por Karla Hartl and Erik Entwistle Lexington Books en 2011, en una Edición de Kindle. La autora es Karla Hartl y su obra resulta indispensable para realizar una aproximación acerca de la breve pero intensa vida -e interesantísima obra- de la compositora checa más importante de la primera mitad del s. XX en Europa.

En lo que respecta a la obra de la compositora polaca, Grazyna Bacewicz, Edwin Mellen Press publicó en 1992 el libro de la autora Sharon Guertin *Shafer The Contribution of Grazyna Bacewicz (1909-1969) to Polish Music*, en el que se detalla pormenorizadamente la aportación de la violinista y compositora a la música de su país, cuya suma al repertorio de este instrumento no deja de sorprender por la calidad, variedad y cantidad de obras que llegó a producir a pesar de fallecer prematuramente a los 60 años. La valía de esta obra reside en que, desde el inglés en que está escrito, proporciona difusión a los entresijos de la vida y obra de esta autora, conocida y respetada en su país, pero no así fuera del mismo.

Music in the early twentieth century, obra escrita por Richard Taruskin -originalmente titulada *The Oxford History of Western Music*- y publicada por Oxford University Press, en 2005, y en la versión de Kindle, resulta una apasionante visión acerca del s. XX en lo referente a la música occidental, con una visión original y crítica, que incumbe, aunque sea de una forma algo tangencial, también el estudio de algunas compositoras y su repercusión, como son los casos de Lili Boulanger, o de su hermana, Nadia Boulanger.

Alex Ross, con su obra *El ruido eterno* (Spanish Edition) publicado en 2009 por el Grupo Planeta en nuestro país con la Edición de Kindle, supone también una notable aproximación histórica y musical a todo el s. XX, necesario para poseer los antecedentes y el contexto necesario para comprender los cambios que tuvieron lugar en ese periodo.

Analytical Essays on Music by Women Composers Secular & Sacred Music to 1900 Editado por la autora, Laurel Parsons, y publicado por Brenda Ravenscroft para Oxford University Press, en edición de Kindle, en 2018, referencia otros antecedentes de las mujeres hasta 1900 en el campo de la composición, dentro de la música clásica europea.

Dentro del campo de las antologías y los diccionarios destacan principalmente los siguientes libros, que en esencia se asemejan en la base de sus planteamientos históricos:

Women composers of classical music: 369 biographies from 1550 into the 20th century, de la autora Mary Frech McVicker, publicado en 2011 por McFarland and Company, Inc. Publishers. En este compendio de biografías acerca de compositoras dentro del amplio abanico de periodos y épocas que abarca, la autora lleva a cabo un breve resumen de un buen número de autoras, así como de sus hitos más significativos y representativos.

Una fuente muy relevante, y de gran extensión -más de 1000 páginas-, es *The World of Women in Classical Music*, escrito por la doctora Anne K. Gray en 2007 y distribuido por Seven Locks Press. La obra constituye una auténtica referencia acerca de todo lo relativo con la temática de las mujeres en el mundo musical, dada su amplitud tanto en cantidad, como en la multitud de subapartados que elabora; que van desde las compositoras desde sus orígenes hasta nuestra actualidad, así como también las directoras de orquesta, las intérpretes de múltiples instrumentos -además del violín, al que dedica un capítulo entero-, musicólogas y que llega hasta el papel de las mujeres dentro del mundo de la industria de la música de nuestro tiempo. Especial atención merece por el elaborado desglose que efectúa por países, nacionalidades y por periodos temporales, así como la reivindicación que hace respecto de las autoras afroamericanas, en el capítulo 8.

De gran relevancia es *New Historical Anthology of Music by Women*, editada por James R. Briscoe, en 2004 con Indiana University Press, en un inusual ejemplo de una antología acerca de 43 mujeres compositoras, en exclusiva, editada y elaborada por un hombre, -cada una de ellas analizada en detalle por una estudiosa especializada en la compositora en cuestión, salvo Elsa Barraine, quien es estudiada por el mismo Briscoe-. El valor de esta antología, de más de 500 páginas, reside en la riqueza que le aporta el análisis de una pieza musical concreta de cada una de las compositoras que forman el elenco, añadida a la explicación de los elementos más relevantes de las vidas y obras de las autoras analizadas en cuestión. Esta obra me ha influido en buena medida para estructurar el

desarrollo analítico de mi trabajo de investigación doctoral y en lo concerniente al hincapié efectuado acerca del repertorio de las compositoras estudiadas.

Julie C. Dumbar es asimismo la autora de *Women, Music, Culture. An Introduction*, publicado en 2011 por la editorial Taylor and Francis. Esta obra se trata de una interesante aproximación al mundo de las mujeres en la música a través de los diferentes periodos históricos hasta el mundo del jazz y la industria musical actual, pero además también incide en el análisis de los distintos espacios físicos musicales del planeta, siendo uno de los escasos ejemplos en los que se tratan músicas fuera del mundo occidental, que ha ejercido el monopolio casi absoluto musical y culturalmente durante siglos, muy en consonancia con el dominio paradigmático. Este trabajo efectivamente posee un gran valor divulgativo dado su carácter cercano y pedagógico, para el cual añade un CD con ejemplos musicales representativos, que hace de esta guía un instrumento muy atractivo para el público joven que quiera aproximarse a este mundo tan poco explorado tradicionalmente por los libros musicales referenciales hasta el momento, con la excepción del ya mencionado *Creadoras de Música*, de 2009.

La autora Karin Pendle, de la misma manera, escribió y editó *Women and Music: a history* publicado en 2001 por Indiana University Press. Esta obra sigue en la línea de las anteriormente citadas en cuanto a que se retrotrae desde la antigüedad hasta nuestros días en la búsqueda de las creadoras de música a lo largo de sus más de 500 páginas, en donde, sin embargo, también realiza una novedosa aportación en los dos últimos grandes apartados que constituyen el trabajo íntegro: que son la división de perspectivas desde los diferentes continentes -escapando de la predominante visión cuyo epicentro está en Europa y, por ende, en el mundo occidental-, así como el estudio de los distintos roles ejercidos por las mujeres a la hora de apoyar a la música y a los músicos.

The Norton/Grove Dictionary of Women Composers, editado por Julie Ane Sadie y Rhian Samuel y publicado por The Macmillan Press Limited, en 1995. Este diccionario exclusivamente acerca de compositoras y de mujeres en el mundo de la música constituye una aportación muy relevante y necesaria para la inclusión de todo ese legado perdido en una cierta realidad paralela, que los libros referenciales de consulta, al menos en castellano, parecen querer eludir. A lo largo de sus 523 páginas las autoras elaboran un auténtico compendio de la A a la Z de todas las figuras musicales dentro del mundo femenino, siempre con un rigor y una precisión encomiables. Se echa mucho en falta que

se hagan obras similares -o que simplemente se realice la traducción a nuestra lengua- para convertir en más accesibles todas estas informaciones que, sin embargo, por la barrera del idioma siguen permaneciendo fuera del alcance de los estudiantes españoles.

Precisamente un libro referencial, que sí ha sido traducido en 2019, es *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, originalmente de 2016 -traducido al español como *Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica-*. La autora es Anna Beer y la publicación al castellano ha sido llevada a cabo por la editorial Acanalado. La obra estudia a dos compositoras representativas de cada uno de los periodos analizados: Barroco, Clasicismo, Romanticismo y s. XX. Este libro me ha orientado a la hora de decidir estructurar el desarrollo analítico de mi trabajo con un elenco de compositoras, 15 en mi caso, todas ellas de entre 1850 y 1950, lo que permitirá una mayor profundización y rigor en las conclusiones, aunque se pierda algo de perspectiva histórica al acotar en cien años el periodo de tiempo analizado.

Con respecto a los libros más destacados relativos a la música y el género, con un sesgo feminista más acentuado, al mismo tiempo que marcadamente objetivos y rigurosos, se ponen de relieve de una manera más sobresaliente los siguientes libros:

Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality de la autora Susan McClary, publicado por la University of Minnesota Press, en 1991, constituye sin duda uno de los primeros libros referenciales respecto al género musical y sus implicaciones dentro del mundo occidental. De un marcado carácter feminista, el rigor y la minuciosidad del análisis histórico, que va desde Monteverdi hasta la música pop de Madonna en la década de 1990, no dejan resquicios por donde atacar las bases que McClary funda en torno a este tema que sería desarrollado más adelante en los Estados Unidos, principalmente dentro del ámbito universitario, desde su publicación. Sin embargo, actualmente esta obra carece de traducción al castellano.

Por otra parte, nos encontramos con otro libro de gran importancia por su revolucionario contenido y sus imbricaciones musicales inherentes: *Gender and The Musical Canon*, escrito por la estudiosa Marcia J. Citron y publicado por Press Syndicate of the University of Cambridge en 1993. A lo largo de sus 295 páginas realiza una disertación bien integrada e hilvanada acerca del canon musical, la creatividad, el profesionalismo, la música como discurso de géneros, la recepción y el canon en la práctica musical. Particularmente relevante resulta su análisis acerca de la jerarquización de géneros -el

femenino supeditado al masculino-, implícita en una forma musical tan fuertemente arraigada en la tradición musical occidental como es la forma sonata, así como también resulta innovadora la aproximación analítica que elabora respecto a la transgresión de dichas normas jerárquicas por parte de algunas compositoras, como se podrá ver detenidamente a lo largo del desarrollo analítico y las conclusiones de esta tesis doctoral.

El libro *Music, Gender and Education*, escrito por Lucy Green y publicado por Cambridge University Press en 1997 -recientemente traducido al castellano también- constituye otro referente del feminismo dentro del mundo musical, aunque no se aprecia una significación práctica tan potente como la aportación de Citron, sí se valora el esfuerzo por poner de relieve la realidad de las mujeres a lo largo de la historia. Especialmente destacable resulta el capítulo IX, en el que se evalúa pragmáticamente el currículo de música y se analizan posibilidades de intervención, buscando el tan ansiado equilibrio entre hombres y mujeres, que tan difícil parece alcanzar en el mundo musical.

Rhiannon Mathias publicó por otro lado su libro *Lutyens, Maconchy, Williams and Twentieth-Century British Music. A Bliss Trio of Sirens*, editado por Taylor and Francis, Edición de Kindle, por vez primera en 2012 por Ashgate Publishing. Esta obra trata de integrar y analizar también por separado la vida y obras de tres grandes compositoras británicas coetáneas, seguramente las más brillantes de su generación en Inglaterra, durante la época de entreguerras. Las dos últimas además desarrollaron una profunda amistad que se prolongaría durante toda su vida, desde que fueran estudiantes bajo la dirección y tutela del compositor Vaughan Williams. Especialmente interesante y relevante resulta este libro en cuanto a la referencia pormenorizada que realiza de los 13 cuartetos de cuerda compuestos por Maconchy, autora de referencia, analizada en profundidad durante el desarrollo analítico de la tesis doctoral aquí presentada.

Bruno Monsaingeon por otro lado escribió, *Mademoiselle. Conversaciones con Nadia Boulanger*, traducido al español y publicado por Acantilado, en 2018, pero que originalmente fue publicado en francés en 1981 y posteriormente al italiano. Antes de poder usar la versión al castellano, las referencias que me vi obligado a emplear fueron las de la traducción al italiano, motivo por el que este libro figura en varias versiones dentro de la bibliografía de esta tesis. La riqueza de esta obra reside en las entrevistas directas con Nadia Boulanger que el autor recogió, si bien algo artificialmente, en los diferentes capítulos. No obstante, la posibilidad de tener impresiones de la hermana de

Lili Boulanger, así como también de la que probablemente haya sido la pedagoga más influyente de todo el s. XX, resulta de un valor incalculable por tratarse de testimonios orales, fuentes primarias, de una de las protagonistas de este trabajo de investigación doctoral, al que se ha dedicado un capítulo completo dentro del desarrollo analítico, compartido con su querida hermana menor, Lili Boulanger.

Del mismo modo, en referencia a las intérpretes del violín, también se ha encontrado la publicación: *Women and the Violin. A history of women violinists born before 1950, music written by women for the violin, and societal attitudes toward women violinists*, escrita por Kay Pech en noviembre de 2014 y publicada por la California Revised Edition. En esta obra se efectúa una catalogación muy interesante acerca de las violinistas a lo largo de la historia de la música occidental, desde sus orígenes en el s. XVII, cuando comenzó a ser el violín un instrumento interpretado por mujeres -a pesar de lo indecoroso que pudiera resultar entonces, según los paradigmas sociales propios de la época- hasta nuestra actualidad, donde existen tantas violinistas en todos los ámbitos profesionales.

2.2. BALANCE

Con apoyo teórico y empírico en estas referencias, nos atrevemos a ensayar un balance provisional, una especie de mapa de situación para guiarnos en la aventura del reconocimiento de la naturaleza y envergadura de las contribuciones de las compositoras de nuestro pasado más reciente. Y en este sentido, ensayamos la respuesta a tres interrogantes que nos formulamos con pretensiones de cierre categorial: **¿Qué se sabe acerca de ellas?**, **¿Qué no se sabe acerca de ellas?** y, por último, la relevante cuestión de **¿Qué queremos llegar a saber acerca de ellas?**, interrogante que será el catalizador fundamental del trazado final la investigación doctoral llevada aquí a cabo.

¿Qué se sabe acerca de ellas?

Con respecto a la primera cuestión, se sabe que el papel de las mujeres compositoras dentro del mundo de la música clásica, tanto en su vertiente pedagógica en los conservatorios profesionales y superiores, como también dentro de las salas de conciertos, resulta prácticamente inexistente, siendo sus vidas y sus obras meros pasajes anecdóticos en los currícula -quedando con demasiada frecuencia reducidas a simples pies de páginas

como una mera referencia a las obras de sus coetáneos masculinos, que sí que han sido estudiados amplia y convenientemente- al mismo tiempo que circunscritas única y exclusivamente a días señalados -tales como el día de la mujer, el 8 de marzo de cada año, como si se tratase de una pequeña concesión hacia ellas de cara a la imagen pública-, mientras que el grueso de su enorme corpus compositivo permanece, en pleno s. XXI, siendo sistemáticamente ignorado y olvidado por la sociedad, por las instituciones educativas, así como también por las diferentes organizaciones culturales, públicas y privadas, que deberían ser divulgadoras de todo este legado musical por medio de la celebración de conciertos con sus obras.

Resulta evidente que existe una serie de inercias, impregnadas en modelos paradigmáticos muy arraigados dentro de la tradición musical más conservadora, que impiden que las mujeres compositoras del pasado sean valoradas en la misma medida que puedan serlo sus homólogos masculinos coetáneos, al mismo tiempo que sus obras no son en modo alguno interpretadas, difundidas, ni estudiadas en igualdad de condiciones con aquellos.

¿Qué no se sabe acerca de ellas?

Por lo que respecta a la segunda cuestión planteada, nos encontramos con multitud de campos y aspectos relativos a las compositoras e intérpretes a lo largo de la historia de la música que se ignoran profundamente en la actualidad y que abarcan las producciones musicales efectuadas durante siglos en todos los continentes del planeta. Se observa un profundo desconocimiento respecto a la composición e interpretación musical producida por mujeres fuera del mundo occidental -especialmente en Asia, África y América; más aún acentuada en América Latina-, así como las consiguientes imbricaciones culturales que, a consecuencia de las propuestas nacidas en Europa, se han extendido por el planeta a lo largo de los siglos gracias al predominio y afán expansionista de este continente, por los sucesivos imperios colonizadores europeos, hasta bien entrado el s. XX.

Por tanto, podría considerarse que la visión predominante con respecto a la música a nivel planetario ha poseído su epicentro en el continente europeo, lo cual no necesariamente significa que los demás continentes no hayan desarrollado una cultura musical propia valiosa y merecedora de análisis profundos. Simplemente estos últimos no se han producido hasta ahora con la profusión de los efectuados al respecto de la música occidental, particularmente con relación a la producida por hombres de raza blanca.

Es relevante el hecho de que los mismos mecanismos restrictivos que se aplican a ese racismo patente, probablemente proveniente de la propia mentalidad imperialista europea

-en la que recordemos que la esclavitud era moneda corriente, gracias a la cual se pudieron construir los grandes imperios, incluido el estadounidense en América⁹- son curiosamente similares a los efectuados con respecto a las mujeres compositoras e intérpretes, algo que explicaría en parte el olvido en el que se encuentran.

A este respecto, a lo largo del trabajo de investigación doctoral se efectúan, si bien tangencialmente, analogías entre compositoras del viejo y el nuevo mundo -en referencia a Europa y los Estados Unidos- siempre que ayudaran a comprender mejor las imbricaciones e inevitables influencias inherentes dentro de la propia música occidental. A pesar de ello aún queda un largo trecho para comprender en profundidad la música efectuada durante siglos por las mujeres en otras culturas fuera del predominio occidental. Al mismo tiempo, dentro de la misma música europea también existen grandes carencias investigadoras en referencia a la producción musical producida por las mujeres en otros instrumentos -además del violín, analizado en el trabajo de tesis aquí presentado-, considerados como no paradigmáticos o indecorosos para que pudieran ser interpretados por las mujeres, como puedan ser los de viento metal y los de percusión.

¿Qué queremos llegar a saber acerca de ellas?

Por lo que concierne a esta última cuestión; este trabajo de investigación doctoral pretende buceando en la trayectoria del elenco de compositoras europeas -de 1850 a 1950- seleccionadas por el valor y la trascendencia que exhiben, dada la relevancia de su formación musical académica, sus aportaciones musicales al repertorio específico del violín, así como también por sus contribuciones personales y profesionales, mostrando que resultaron fundamentales para transformar el paradigma arquetípico del rol de la mujer en la música clásica en el mundo occidental durante el periodo de tiempo referido. Dado el carácter limitado de todo trabajo investigador, hemos acotado fenoménicamente el campo de estudio a la coyuntura temporal que abarca la Europa -continente en el que se centra esta tesis doctoral, si bien tangencialmente se observará la relación que existió en dicha franja histórica con el nuevo mundo, en América- desde 1850, año del nacimiento de la primera autora emergente, hasta 1950, ya concluidas las dos Guerras Mundiales -abriéndose paso el bilateralismo entre los Estados Unidos y la URSS, que impregna el panorama político mundial durante toda la segunda mitad del s. XX- que significaron un tiempo distinto y desolador para Europa y que cambiaron para siempre el

⁹ ANDRÉS-GALLEGO, José. *La esclavitud en la América española*. Encuentro, 2010. ZINN, Howard. *La otra historia de los Estados Unidos*. Seven Stories Press, 2011.

orden paradigmático relativo a multitud de cuestiones concernientes a los planteamientos ideológicos y al desarrollo de la vida cotidiana de la centuria anterior.

Como ya hemos aludido anteriormente, afrontamos el estudio de un significativo elenco de 15 compositoras relevantes por su **formación** dentro del mundo de la música¹⁰, seleccionadas rigurosamente por su valiosa y enriquecedora **aportación** dentro del repertorio escrito para el violín, así como por su importante **contribución** para la consecución paulatina del cambio del paradigma del rol de la mujer en el mundo de la música, tanto compositiva como performativa.

Consecuentes con los criterios de selección, la estructuración del contenido de la tesis doctoral se organiza en torno a tres ejes centrales:

- a) Formación.
 - b) Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.
 - c) Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música.
-
- a) En la primera vertiente, se considera fundamental analizar y detallar la **formación**, las vidas y las obras compuestas por estas autoras correspondientes al periodo de 1850 a 1950, saber cuáles fueron sus situaciones vitales, su formación, sus dificultades a la hora de acceder a la educación musical necesaria para convertirse en creadoras y compositoras, conocer si se enfrentaron a vicisitudes por parte de su entorno más cercano, cuáles fueron sus motivaciones, si encontraron trabas o prejuicios en su camino académico y más tarde en el laboral, si gozaron por igual del reconocimiento del público y del de sus compañeros de profesión, conocer cómo les afectó el matrimonio -así como el divorcio, si lo hubiera- y el tener hijos en su carrera como compositoras; saber si el mundo editorial las respetó del mismo modo que hacía con sus homólogos masculinos, conocer si experimentaron misoginia y si sufrieron algún tipo de rechazo en ciertos sectores de la sociedad.

¹⁰ Si bien es necesario aclarar que en el capítulo de las hermanas Boulanger se realiza una actuación especial ya que solamente compuso obras para el violín Lili. Sin embargo, dada la intrincada, entrañable y profunda interrelación e influencia mutua entre ambas hermanas -en la que Nadia fue la maestra principal de Lili- han sido estudiadas y analizadas en un mismo capítulo para hacer justicia a uno de los casos más únicos y significativos producidos por artistas femeninas -en sus respectivos papeles como compositora, de Lili y como pedagoga y directora, de Nadia- dentro del mundo de la música clásica.

- b) En este apartado, se estima necesario, catalogar y analizar detalladamente sus **obras escritas para el violín más representativas y relevantes para el repertorio de dicho instrumento**, estudiar y conocer si dicha aportación al repertorio es valiosa de cara a su inclusión en las programaciones didácticas de los conservatorios y en las salas de conciertos donde pueda escucharse su música, conocer cómo ha sido la evolución respecto de las primeras compositoras analizadas hasta las últimas, cómo afrontaron todas ellas los entresijos relativos a los prejuicios y los roles paradigmáticos relativos a sus respectivas épocas vitales.
- c) Por último, se emplea el parámetro referente a la **contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música** debido a que, todas ellas, de una forma o de otra, han sido referentes y/o pioneras en su campo, de cara a la participación y protagonismo de la mujer en la música contemporánea. En este sentido, con dicha contribución, este elenco de compositoras ha ido paulatinamente erosionando las restricciones paradigmáticas sociales, así como los entresijos de un sistema que les tenía vedada su participación en el tradicionalmente conservador mundo de la Música Clásica occidental.

3. OBJETIVOS

3.1. DE NATURALEZA PREVIA A LA TESIS

Una tesis doctoral supone el grado más alto de la formación académica y de investigación, de acuerdo con los objetivos, criterios y metodología impartidos por la universidad y de formación y adquisición de unas competencias investigadoras. Estos dos ámbitos, normalmente olvidados, son los que se plasman en la delimitación de estos objetivos que denominamos de naturaleza previa a la Tesis.

3.1.1. Académicos

Conforme al planteamiento de los estudios académicos conducentes a la obtención de un título de Doctor por la Universidad de Burgos es indispensable plantear un enfoque académico acorde con las disciplinas en que se circunscribe. Por ello, los primeros objetivos que se han establecido se han encaminado a describir y secuenciar el marco del plan de estudios establecido en el Programa de Doctorado en Educación de la Universidad de Burgos.

- 3.1.1.1. Alcanzar los objetivos planteados por la Escuela de Doctorado de la Universidad de Burgos, conducentes a la obtención del Grado de Doctor.
- 3.1.1.2. Realizar un Trabajo Doctoral de acuerdo con las líneas de investigación ofrecidas por el Programa de Doctorado en Educación de la Universidad de Burgos.

3.1.2. De Competencia Investigadora

Todo trabajo de investigación debe perseguir alcanzar ciertas competencias, destrezas y habilidades científicas. De ellas, se señalan algunas de las primordiales que se procuran alcanzar en este trabajo.

- 3.1.2.1. Reflejar en esta investigación doctoral las competencias como investigador que se requieren a todo Doctor universitario:
 - A partir de una investigación -obtención de información y estudio de la misma-, formular un juicio, razonado consecuentemente.
 - Llevar a cabo una metodología de investigación desde la hermenéutica.
 - Analizar e interpretar los resultados obtenidos y, a partir de ellos, proceder a su evaluación y elaboración de ideas nuevas y complejas.
 - Realizar una adecuada estructuración científica del trabajo.
 - Cumplir con los objetivos planteados en la investigación.
 - Manifestar abiertamente una formulación personal.

- 3.1.2.2. Llevar a cabo una contribución particular a partir de una investigación y/o planteamiento original.

- 3.1.2.3. Realizar un discurso descriptivo y reflexivo, con un planteamiento riguroso y sistemático acerca del tema propuesto.

3.2. ESPECÍFICOS DE ESTA TESIS

De acuerdo con las características del campo que se estudia en esta investigación, se ha considerado muy conveniente estructurar los objetivos específicos en tres subcategorías, que se describen a continuación.

3.2.1. Formación

La formación musical de todo compositor resulta determinante para desarrollar e incentivar su talento, en este sentido consideramos oportuno el análisis de estos primeros años de educación de estas compositoras. Para ello se establecen las siguientes metas.

- 3.2.1.1. Analizar qué países europeos han sido los más representativos en la producción de compositoras de relevancia para el repertorio del violín y cuáles son sus causas.
- 3.2.1.2. Observar cuáles han sido las características ambientales y socio económicas que han favorecido, o perjudicado, la evolución de todas estas compositoras analizadas.
- 3.2.1.3. Analizar cómo fue la formación académica de todas estas artistas y qué instrumentos eran capaces de interpretar -instrumentos paradigmáticos-, así como los cambios relativos a la evolución, a través de las generaciones entre compositoras.
- 3.2.1.4. Conocer si dichas autoras nacieron dentro del seno de familias musicales y comprobar si dichas familias las apoyaron o no en la consecución de sus carreras musicales.
- 3.2.1.5. Comprobar si las artistas estudiadas tuvieron que renunciar al matrimonio y a la maternidad para poder desarrollarse como compositoras profesionales.
- 3.2.1.6. Analizar si hubo una evolución significativa respecto a las diversas generaciones entre estas artistas: desde la primera compositora estudiada hasta la última.

3.2.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

La influencia de la producción musical no se circunscribe únicamente al contexto contemporáneo de cuando esta es producida, sino que puede ser determinante en la creación musical futura. Por ello se pretende descifrar hasta qué grado repercutió la producción musical de estas autoras, tanto en el tiempo, como en el espacio.

- 3.2.2.1. Poner de relieve el corpus relativo a las obras creadas para la ampliación del repertorio del violín de todas estas compositoras, olvidadas en una realidad paralela, de modo que puedan ser analizadas, estudiadas y valoradas en profundidad.
- 3.2.2.2. Detallar una selección de las obras más representativas escritas para el violín por dichas compositoras, reflejando sus peculiaridades más reseñables, así como su adecuación para la interpretación o enseñanza del violín en los conservatorios profesionales y superiores de música en nuestro país.
- 3.2.2.3. Observar cuál es el género compositivo o camerístico dentro del repertorio escrito para el del violín en el que dichas autoras aportaron un mayor número de obras.
- 3.2.2.4. Analizar si dichas autoras llegaron a componer conciertos para violín y orquesta, como una sustancial aportación al repertorio instrumental y cuántos pudieron escribir.
- 3.2.2.5. Estudiar si las violinistas del mismo periodo analizado impulsaron o inspiraron la creación de obras para su instrumento, escritas por compositores o compositoras.
- 3.2.2.6. Observar si el hecho de que el fallecimiento prematuro de algunas de las compositoras más talentosas de este periodo pudo afectar directamente a su difusión.
- 3.2.2.7. Comprobar si el lenguaje de las composiciones escritas para el violín resulta idiomático y detallar en qué casos resulta mayor la adecuación idiomática al violín.
- 3.2.2.8. Analizar si hay evidencias de elementos folklóricos dentro de las composiciones musicales aportadas al repertorio para el violín por este elenco de autoras.
- 3.2.2.9. Evaluar la calidad compositiva, formal y musical dentro del corpus de obras creadas y aportadas al repertorio del violín por dichas autoras analizadas.

- 3.2.2.10 Estudiar la imposición implícita, si la hubiera, de modelos intrínsecos de jerarquía social paradigmática, relativos al género masculino-femenino dentro de las formas musicales -forma sonata-, así como también observar las reacciones por parte de estas compositoras desafiando dichas jerarquizaciones paradigmáticas retrógradas.
- 3.2.2.11. Observar el estado en el que se encuentra el corpus compositivo aportado por dichas autoras al repertorio del violín contemporáneo. Comprobar si dichas obras se encuentran incluidas dentro del canon musical paradigmático o si son olvidadas y marginadas por el mismo -tanto en los conservatorios como en los auditorios-.
- 3.2.2.12. Comprobar si algunas de dichas autoras compusieron obras para gran formato instrumental o si por el contrario se mantuvieron en el ámbito doméstico del piano y las piezas de salón.

3.2.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música.

El impacto de la producción musical de este elenco de compositoras contribuyó decisivamente para alcanzar el cambio paradigmático del papel de la mujer en la sociedad, siendo por ello complementario a otros ámbitos que igualmente incidían en dicha transición. Se plantean los siguientes objetivos principales para su estudio.

- 3.2.3.1. Comprobar si hubo una evolución significativa observable, desde la primera autora analizada hasta la última, dentro del elenco de autoras seleccionadas.
- 3.2.3.2. Observar la contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la música a través de las compositoras que empezaron a ganar primeros premios en concursos relevantes de composición.

- 3.2.3.3. Observar la contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la música a través de las compositoras que empezaron a obtener reconocimientos importantes, tanto a nivel nacional como a nivel internacional.
- 3.2.3.4 Indagar acerca de este aspecto concreto y analizar la contribución de estas compositoras dentro del mundo audiovisual, característico de la modernidad del s. XX, así como la impronta musical dejada en estos medios por las autoras que se convirtieron en pioneras dentro de medios como el cine, la radio y la televisión.
- 3.2.3.5. Analizar si, en tiempos de guerra, las naciones beligerantes cambiaron su apreciación paradigmática respecto de algunas de las mejores compositoras estudiadas.
- 3.2.3.6 Observar el compromiso feminista y social adoptado por estas compositoras en su lucha, así como su contribución para construir un mundo más igualitario y justo.
- 3.2.3.7. Analizar si algunas de las autoras estudiadas llegaron a ostentar puestos de poder en grandes instituciones educativas y culturales, con la consiguiente contribución al cambio del paradigma respecto del rol de las mujeres en la música.
- 3.2.3.8 Estudiar la misoginia en el campo musical para todas estas compositoras, desde la adquisición técnica en el proceso de su formación compositiva durante su formación académica, así como durante sus carreras profesionales, incidiendo en el campo editorial y en lo concerniente al hecho de que sus composiciones pudieran ser interpretadas en público en igualdad de condiciones con los compositores coetáneos.
- 3.2.3.9 Observar analíticamente, soslayando maniqueísmos, la relación que tuvieron dichas artistas con figuras masculinas a lo largo de sus vidas y carreras profesionales: desde padres, maridos, maestros y mentores, colegas de profesión, o miembros de instituciones y de editoriales musicales dentro de sus respectivos tiempos vitales.

- 3.2.3.10. Comprobar si dichas autoras dentro del elenco de compositoras se encuentran integradas dentro del canon musical y si sus obras son fácilmente localizables.

4. METODOLOGÍA

Este Trabajo de Tesis Doctoral se ha proyectado desde un triple enfoque multidisciplinar -académico, científico y técnico-, con el fin de abordar la obra de algunas de las mujeres compositoras más sobresalientes entre 1850 y 1950 y ofrecer una puesta en valor, así como una nueva posibilidad de orientación, adecuación y futura aplicación pedagógica de sus obras.

En este sentido, el método de trabajo se ha ajustado al desarrollo de un hilo conductor común enfocado hacia la investigación en la historia de la música y el Análisis Musical, todas ellas conjugadas para comprender el contexto histórico, cultural, musical, socioeconómico y político que propició la creación musical de este elenco de autoras seleccionadas, de sus obras y su influencia -tanto coetánea como posterior- en la historia de la música, así como sus aportaciones dentro de un repertorio tan particular para la literatura -a la que todas las autoras analizadas contribuyeron a enriquecer y agrandar- de un instrumento eminentemente monódico, como es el violín.

De acuerdo con este planteamiento general, la metodología que se ha considerado más adecuada es la histórica y la hermenéutica

4.1. MÉTODO HISTÓRICO

Este método se reconoce igualmente bajo la denominación de “Metodología de la Historia”. Se cimienta en el manejo y estudio de fuentes primarias y diversas disciplinas vinculadas con el hombre y su desarrollo¹¹.

¹¹ CARDOSO, Ciro F., *Introducción al trabajo de la investigación histórica: conocimiento, método e historia*, Barcelona, Crítica, 1981 -otras ediciones: 1982, 1985, 1989, 2000-; CANTOMORI, Delio, *Los historiadores y la Historia*, Barcelona, 1985; CONTRERAS, Jaime, “La investigación y las fuentes documentales de los archivos”, *Métodos y fuentes: el historiador y sus documentos*, Guadalajara, 1996, pp. 181-195; ARÓSTEGUI, Julio, *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Crítica, 2001, BERNARDO ARES, José Manuel de, *Historia e informática metodología interdisciplinar de la investigación histórica*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005; DÍAZ, Maravillas, *Introducción a la investigación en educación musical*, Madrid, Enclave Creativa, 2006; FERRANDO PUIG, Emili, *Fuentes orales e investigación histórica: orientaciones metodológicas para crear fuentes orales de calidad en el contexto de un proyecto de investigación histórica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2006; VV.AA., *Voces e imágenes en la Historia: fuentes orales y visuales. Investigación histórica y renovación pedagógica*, Actas del Congreso Internacional de Historia, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2007; DOMENE VERDÚ, José Fernando, “La insuficiencia de las fuentes documentales en la investigación histórica”, *Villena: revista anual*, 58 (2008/Diciembre), pp. 72-78.

Por otra parte, tal y como afirma Agustín Escolano: “La investigación histórico-educativa, en sus aspectos procesuales, metodológicos y documentales, nos aparece en buena medida condicionada y configurada por los supuestos conceptuales (...) La inclusión de la historia de la educación en el ámbito de la ciencia histórica, como disciplina sectorial, comporta la aceptación de que la logística, los procedimientos técnicos y los métodos de explotación de las fuentes han de ser semejantes a las convenciones establecidas en la historiografía general (...) Esta es, pues, la primera consideración que hay que dejar por sentada al encarar la problemática metodológica de la investigación en historia de la educación”¹².

Conforme a ello, el procedimiento seguido se justifica en las siguientes fases consecutivas y complementarias entre sí, con el fin de desarrollar el estudio de lo general a lo particular -método deductivo-:

Heurística: Esto es, búsqueda y recopilación de fuentes y bibliografía. El trabajo de campo desarrollado en esta fase ha pretendido obtener información -directa e indirecta- a través de la consulta de diverso material documental, gráfico y sonoro.

Análisis crítico: A partir de la revisión contrastada de la información obtenida, se ha podido elaborar un estado de la cuestión sobre la investigación del tema realizada hasta la actualidad y se han planteado unos objetivos, además de diversas hipótesis.

Proceso de síntesis: Final y consecuentemente con los previos análisis realizados, se han elaborado y redactado las conclusiones. Por consiguiente, estas han sido expuestas en este trabajo doctoral, para ser sometidas a la evaluación del tribunal evaluador -académico y científico- que lo juzgue y valore convenientemente.

¹² ESCOLANO BENITO, Agustín, *Historia de la Educación* Ediciones Anaya, 1984. p 32.

4.2. MÉTODO HERMENÉUTICO

Complementaria y conjuntamente se ha indagado en el estudio cuidado y riguroso de la información recopilada, para ahondar en su significado y elaborar conclusiones razonadas tal como requiere la hermenéutica¹³, que ha guiado nuestra actividad interpretativa, también mayéutica, desarrollando las ideas de nuestro análisis musical, también de lo particular a lo general -mediante el método inductivo-.

De este modo, el procedimiento teórico se ha sustanciado, fundamentalmente, en:

- Planteamiento y selección del problema sobre el que se va a investigar, delimitando el campo de estudio en función de los consiguientes factores decisionales.
- Definición del marco teórico previo sobre el que se van a formular las hipótesis a verificar para de este modo refutar o confirmar dicho marco teórico inicial.
- Formulación de las hipótesis de trabajo, que deben ser verificadas a través de las consecuencias que se implican de las mismas y que serán debidamente observadas al tratar y cotejar los datos y las informaciones disponibles al respecto.
- Recogida de los datos pertinentes a través de la consiguiente fase documental.
- Ejercicio de la crítica interna y externa sobre dichos datos previamente recogidos, que consistirá en los correspondientes apartados enunciados consiguientemente.
- Interpretación hermenéutica de la producción de las compositoras internacionales dentro de la Europa, fundamentalmente desde 1850 a 1950 y de los compositores e intérpretes que se han inspirado en su obra hasta la actualidad.
- Análisis musical de fragmentos significativos de sus obras hasta la actualidad: Desde el texto al contexto, el formalismo, la interpretación y el significado de la partitura.
- Realización de ejercicios narrativos o interpretativos de las composiciones.

¹³ NAGORE, María, "El análisis musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica", *Músicas del Sur*, 1 (1994/Enero); ARRÁEZ, Morella; CALLES, Josefina; MORENO DE TOVAR, Liuval, "La Hermenéutica: una actividad interpretativa", *Sapiens: Revista Universitaria de Investigación*, 7 (2006/Diciembre), pp. 171-181.

La última fase de todo este trabajo se basa en la construcción histórica a través de la cual:

- Se elabore un análisis a través del que se contrasten las hipótesis de trabajo previas con los hechos establecidos de modo que se puedan confirmar o rechazar las primeras. Igualmente, sería también posible tener que modificarlas en función de los resultados.
- Explicación de los hechos previamente verificados, a través de una descripción que puede ser causal, estructural, definitoria, descriptiva o genética, según sea el caso.
- Formulación final de generalizaciones, teorías o leyes, a través de los distintos mecanismos de inferencia: hallazgo de analogías, regularidades y ritmos¹⁴.

Mientras que el procedimiento puramente práctico ha consistido en:

- Búsqueda de todo el material bibliográfico y las diversas fuentes -libros, tesis, documentos, partituras, discos, videos, etc.- en las que ha bebido este trabajo de investigación para su ulterior desarrollo y evolución en sus primeras fases iniciales.
- Traducción del material, la gran mayoría del total está escrito en inglés, para lo cual me he servido de mis conocimientos en este idioma que, afortunadamente no son escasos, tras mis estudios de postgrado en los Estados Unidos y mi gran interés en dicha lengua extranjera: título superior en la Escuela Oficial de Idiomas y estudios de Filología Inglesa por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. También he debido traducir algunas fuentes escritas en otros idiomas, tales como el italiano -del que también tengo bastantes conocimientos-, el checo y el croata; lo que ha dificultado mucho mi labor investigadora y ha supuesto un desafío para la realización de la tesis.
- Lectura, escucha e interpretación -siempre que ha sido posible- de las partituras compuestas por estas artistas para el repertorio del violín, para lo que me he servido de mis conocimientos como músico y violinista profesional, de modo que fuera posible evaluar el lenguaje idiomático de dichas composiciones, así como también su dificultad, idoneidad pedagógica e interpretativa y su impulso emocional inherente.

En definitiva, el diseño y construcción de un plan de trabajo multidisciplinar, llevado a cabo en distintas fases y desde una metodología analítica deductiva e inductiva, así como

¹⁴ ESCOLANO BENITO, Agustín. *Historia de la Educación*. Ediciones Anaya, 1984, p. 34.

también eminentemente práctica en lo referente a la interpretación y el análisis de las partituras escritas para el repertorio del violín por todo este elenco de compositoras.

5. DESARROLLO ANALÍTICO

5.1. CONTEXTO HISTÓRICO Y ANTECEDENTES

Con el propósito de lograr encuadrar en su contexto y comprender de mejor manera la situación en la que se encontraban las compositoras analizadas -así como la evolución llevada a cabo por ellas con respecto a las generaciones anteriores -se ha tenido en cuenta en un primer apartado el contexto histórico y musical inmediatamente anterior al objeto de estudio de esta tesis, es decir: desde 1750 hasta 1850, partiendo desde el destacado hito -universalmente aceptado con solidez dentro de la historia de la música- de 1750, fecha del fallecimiento de J. S. Bach, suceso que a su vez marca el comienzo del clasicismo musical e inaugura la edad contemporánea musical en Europa y, por ende, en todo el mundo occidental bajo su influencia cultural.

Un segundo apartado versa acerca de las compositoras europeas del periodo arriba acotado (1750-1850), de modo que sirvan de referencia para poner en contexto los logros alcanzados por el elenco de compositoras analizadas dentro de este trabajo investigador. El tercer apartado ofrece un contexto histórico y musical (1850-1950) que nos permitirá encuadrar a todo el elenco de compositoras europeas estudiadas a lo largo del desarrollo analítico de esta investigación doctoral. Todo ello nos resultará de gran ayuda a la hora de contextualizar dentro de estos parámetros históricos y culturales qué es lo que se entendía por el concepto de mujer compositora de obras musicales o qué es lo que implicaba y significaba para las mujeres ser “grandes” y relevantes como compositoras e intérpretes dentro del mundo de la música entonces, de acuerdo siempre con la mentalidad propia de aquella época, así como también dentro de sus mismos criterios, ideologías y concepciones paradigmáticas, inherentemente asociadas.

5.1.1. EL CONTEXTO HISTÓRICO Y MUSICAL EUROPEO (1750-1850)

La Europa de este periodo histórico, acotado como antecedente necesario para una mejor comprensión del objeto de estudio de esta tesis y ante la imposibilidad física de este trabajo investigador de retrotraerse desde los comienzos de la historia -por tratarse de miles de años y millares de compositoras de las que se podría discutir detenidamente-, se

caracteriza por las nuevas ideas propias de la Ilustración: heredera del racionalismo y del humanismo renacentista, así como enormemente ampliada por las grandes innovaciones respecto al conocimiento de la naturaleza, los avances técnicos o tecnológicos, así como también el amplio desarrollo de todo lo concerniente con la investigación, que, gracias al método científico, basado a su vez en la racionalidad, ayuda a acabar con el oscurantismo popular generalizado de la época precedente.

La Ilustración es una nueva ideología y cultura adoptada por la emergente burguesía en la Europa del s. XVIII, una poderosa clase social de pleno derecho frente a la aristocracia y el poder absolutista de siglos pasados -e incluso del despotismo ilustrado, último intento del poder anterior de mantener sus prebendas y privilegios-, que prosperó gracias a la rápida difusión de las ideas ilustradas y del conocimiento por medio de obras como la *Enciclopedia francesa* (1751-1765)¹⁵, magna obra científica que resultaba un amplio y detallado compendio del saber de aquella época, en la que participaron las mentes más brillantes de su época, tales como Voltaire, Montesquieu, Diderot, D'Alembert o Rousseau, personaje este último con un gran peso específico y de enorme influencia quien, según el estudioso de la historia de la música, Jacinto Torres: “fue el gran motor que puso en marcha la conciencia crítica de los hombres del s. XVIII, que ya no estaban dispuestos a admitir el origen divino del poder y preferían que fuese la voluntad de los ciudadanos la que eligiese a sus gobernantes y pudiese pedirles cuentas de su actuación”¹⁶.

Además de la Ilustración, iniciativas tales como la expansión de las ideas progresistas, la difusión de la cultura por medio de propuestas de gran calidad intelectual, como la ya mencionada Enciclopedia y el fin del oscurantismo -donde la iglesia ostentaba anteriormente el poder hegemónico relativo a las respuestas ante los misterios de la vida- dan lugar al nacimiento del periodo dentro de la historia que se conoce como el Siglo de las Luces.

También se vuelve -no fortuitamente- la vista al mundo clásico de Grecia y Roma, con lo que de este modo el arte se encamina hacia el Neoclasicismo y la música hacia el Clasicismo. Esta diferencia se debe a que en música no han quedado vestigios interpretables de la música de tal periodo de la antigüedad clásica, mientras que sí que hay múltiples y notables muestras de la arquitectura, la escultura y el arte de tal periodo, que será copiado, emulado y considerado como el epítome del buen gusto, el equilibrio

¹⁵ FERNÁNDEZ RIESTRA, M^ª José, *Música al salón. Clasicismo. Creadoras de música*. Instituto de la mujer, 2009, p. 58.

¹⁶ TORRES, Jacinto, *Música y Sociedad*, Real Musical, 1976, p. 204.

(tampoco por casualidad se busca en arquitectura un espejo de las nuevas ideas de igualdad), la virtud, así como también de los ansiados ideales de justicia buscados por la Ilustración y el nuevo orden estamental, la burguesía, a punto de instaurarse predominantemente en aquella nueva sociedad .

Musicalmente, sin embargo, al no existir modelos musicales para poder copiar del mundo Clásico, se crea una nueva forma musical: “la sonata”, que proviene originalmente de la oposición entre cantar y tocar -cantata, versus sonata- y que tendrá una importancia inconmensurable dentro de la historia de la música, al componerse ingentes cantidades de obras dentro de este modelo compositivo, que, sin duda cimentará y cristalizará numerosos modelos paradigmáticos -como los relativos a la jerarquización de los temas musicales masculinos sobre los temas femeninos, que se analizarán con gran detalle a lo largo del desarrollo analítico dentro de esta tesis doctoral, relativo al análisis de las aportaciones de las compositoras estudiadas- que desarrollarán profundas raíces durante el Clasicismo y el Romanticismo, tanto dentro de la conciencia colectiva paradigmáticamente aceptada como la concepción canónica correcta y válida, así como también dentro de aquella sociedad y su legado cultural, enmarcado siempre en el seno del notable conservadurismo de la tradición musical occidental.

La sonata, frente al contrapunto característico de otras estructuras formales compositivas, como la fuga, se basa principalmente en el contraste de grandes secciones, tanto a nivel macroscópico: con cuatro movimientos claramente diferenciados y separados, como a nivel microscópico. En este subapartado es preciso aclarar que la forma sonata se aplica principal y fundamentalmente al primer movimiento del conjunto, por lo que este primer movimiento es lo más trascendente, desde la perspectiva compositiva, siempre dentro de un esquema básico tripartito consistente en: A-B-A, es decir, exposición, desarrollo y reexposición que a su vez se subdivide -según el talento de cada individuo creador, sea hombre o mujer- en distintas subdivisiones con diferentes temas en distintas tonalidades contrastantes -llamados masculinos o femeninos, según el carácter que tengan, de acuerdo con los modelos paradigmáticos de cada época-, pero que siempre tienen que concluir en la tónica para dar la sensación de reposo y equilibrio, elementos inherentes al clasicismo. Acerca de este particular no podemos dejar de mencionar la influyente obra de A. B. Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, publicada en 1845, en la que sentó ciertamente las bases de dicha jerarquización de géneros dentro de la música occidental¹⁷.

¹⁷ CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 133.

La Primera Escuela de Viena, formada por Haydn, Mozart y Beethoven será sin duda la que más desarrollo e innovación creativa imbuirá a dicha forma sonata, mediante la composición de innumerables sonatas para diversos instrumentos, así como también a través de la creación de sinfonías, conciertos y cuartetos de cuerda, género este último que se convertirá en un auténtico banco de pruebas de cara a la experimentación con dicha forma compositiva, tan recientemente creada, ayudando a evolucionar el lenguaje desde el Clasicismo musical hasta el Romanticismo, como sucede paradigmáticamente en el caso del último Beethoven: un gran genio a caballo entre estas dos épocas tan cercanas en el plano temporal a la vez que tan marcadamente diferenciadas y contrastantes¹⁸.

De hecho, la propia figura de Beethoven sirve como bisagra entre el clasicismo y el romanticismo entre los que transitó y a los que aportó todo su genio y creación musical de modo que pudiera evolucionar el nuevo estilo musical, hasta alcanzar cotas incluso demasiado adelantadas a su propia época vital, como son sus últimos cuartetos, incomprensidos por sus contemporáneos, pero que son considerados hoy día como las obras más representativas de su genio creador, adelantado a su tiempo en muchos sentidos. Según Jacinto Torres: “La vida de Beethoven coincide de lleno con el periodo de las primeras revoluciones sociales y las grandes transformaciones sociales y las grandes transformaciones del orden económico. Cuando sólo contaba 6 años, en 1776, se produjo la Independencia de los Estados Unidos de América, cuya Constitución recoge los principios ideológicos de la Ilustración. Pero el suceso más importante (...) es la *Revolución Francesa*”¹⁹.

Curiosamente, pero no por casualidad, estos principios de Libertad, Igualdad y Fraternidad de la Revolución Francesa que proporcionará el poder a los nuevos actores emergentes: la burguesía-, en 1789, así como la búsqueda de la felicidad individual en los Estados Unidos, solamente se aplican y refieren a los hombres, concretamente a los de raza blanca, dejando totalmente olvidados en ese cambio fundamental de la historia de la humanidad a las mujeres, así como a aquellas minorías étnicas, como los afroamericanos, que seguirían siendo usados como esclavos y mano de obra extremadamente barata para poder llegar a levantar aquella poderosa nación dentro del nuevo mundo, que a su vez no tendrá

¹⁸ Tal y como ya hiciera Claudio Monteverdi entre el Renacimiento y el Barroco, que inaugura con la composición y el estreno en 1600 de su ópera, *Orfeo*, iniciando un nuevo camino para la música.

¹⁹ TORRES, Jacinto, *Música y Sociedad*, Real Musical, 1976, p. 223.

inconveniente en erigirse y autoproclamarse como paladín de la libertad, la justicia y las oportunidades para todos -siempre y cuando éstos fueran hombres y de raza blanca-.

Volviendo a Europa, el mismo Beethoven se ilusionó y se llenó de esperanzas ante una figura tan revolucionaria como Napoleón Bonaparte -y, supuestamente, rompedora de las cadenas opresoras del antiguo régimen- hasta el punto de dedicarle en un principio su tercera sinfonía, a la que iba a denominar con su nombre. Sin embargo, cuando aquel se autoproclamó emperador en Francia y emprendió con ávidas ansias expansionistas una serie de brillantes ofensivas militares por toda Europa -que pusieron en jaque a todas las monarquías europeas de su tiempo, colocándolas de este modo a sus pies-, el compositor cambió el nombre de su sinfonía por *Heroica*, renegando así de una figura sobresaliente, propia de los ideales ilustrados relativos a los procesos socioculturales acontecidos a raíz de la Revolución Francesa que tanto le había decepcionado, en una alegoría de lo que resultaría en sí mismo todo el proceso revolucionario, que tantas muertes, auténticos estragos e injusticias causaría a lo largo de todo el continente europeo y más allá.

En otro orden de cosas, la Primera Revolución Industrial, desde mediados del s. XVIII, añade una transformación radical al ya de por sí cambiante orden político y social de aquella época tan convulsa, empleando por vez primera de un modo sistemático las máquinas para sustituir la mano de obra humana: de este modo las máquinas de vapor, las fábricas de telares, el ferrocarril, los barcos de vapor, etc. cambiarán de manera radical el funcionamiento del mundo tal y como se conocía hasta entonces por otro donde lo que primaba era la producción industrial masiva, polarizando la sociedad entre obreros y patronos -en un modelo que en gran medida se viene manteniendo en la esencia hasta nuestra actualidad-, con las consiguientes luchas de clases y conflictos sociales derivados. Musicalmente, no obstante, todas estas revoluciones se tradujeron en una nueva forma de concebir la música encarnada con los nuevos conceptos alemanes del *Sturm und Drang* -traducido libremente como: tormenta y emoción, o empuje- o del *Empfindsamkeit*²⁰.

De acuerdo con el historiador de la música, Jacinto Torres: “En las décadas finales del s. XVIII supone la disolución de las formas cortesanas²¹. Influidos por las ideas de Rousseau, rechaza el racionalismo riguroso acentuando la libertad y el sentimiento, tendencias estas que anuncian ya el Romanticismo; su mejor representante es J. Wolfgang Goethe (1749-

²⁰ El estilo sentimental, es un estilo musical y poético desarrollado en el norte de Alemania durante el s. XVIII, entre los años 1750 y 1780 aproximadamente. Es notoria su estrecha relación con el estilo galante proveniente de Francia y contemporáneo del estilo preclásico italiano.

²¹ Tales como el estilo rococó y su reacción del estilo galante, así como las relativas al estilo clásico dominante hasta la irrupción de esta nueva concepción imbuida del espíritu revolucionario.

1832). También el interés por los temas populares y tradicionales se incrementan notablemente en el primer tercio del s. XIX, pues la reacción frente a la dominación napoleónica hizo despertar la conciencia de las nacionalidades y sus peculiaridades diferenciadoras²².

Tampoco se puede olvidar que, junto al alzamiento de la burguesía como nuevo poder fundamental dentro de las nuevas sociedades, el instrumento intrínseca e inherentemente asociado a ella, el piano -de reciente invención en 1709, por Cristofori, y gran desarrollo a lo largo del s. XIX- emerge como símbolo representativo del poder económico y del estatus social de los burgueses que pueden permitirse ostentarlo en sus hogares, en la versión del piano vertical, mientras que el piano de cola instaura su predominio en las salas de conciertos, cada vez más amplias y con un mayor aforo, ocupadas por una burguesía ansiosa de espectáculos de auténtico lucimiento de los grandes solistas instrumentales.

Quizá en parte por este mismo motivo el piano será el instrumento más ampliamente asociado con el género femenino, junto con el arpa, dado que pertenece al ámbito doméstico y ornamental de dicha burguesía, en donde las mujeres interpretarían únicamente para solaz de sus familias, en exclusiva dentro de la misma esfera privada.

Otro aspecto para tener muy en cuenta a la hora de referirnos al romanticismo, que nació en principio como un concepto literario dentro de Europa, en buena medida como eficaz transmisor de los principales conceptos y contenidos ideológicos del sentir burgués, es que no afectó a todos los países integrantes del continente a la vez ni con la misma intensidad. Sí que se ha llegado a un consenso para ubicarlo temporalmente entre el final de las guerras napoleónicas, en 1815, y la revolución de 1830²³.

En el campo de la música el poder imperante de la burguesía también se hacía notar, siendo la ópera, el género preferido de dicho estrato social, el que predominaba en las esferas musicales de este periodo, sin embargo, los conciertos de cantantes, pianistas e incluso de violinistas²⁴ también empezaron a desarrollar un gran incremento en cantidad y calidad, siendo paradigmática la figura romántica del violín de Nicolo Paganini, encarnación eminente del artista romántico, que a su vez sería admirada y emulada por innumerables artistas, incluyendo entre ellos a figuras tan destacadas como Liszt y Chopin al piano²⁵.

²² TORRES, Jacinto, *Música y Sociedad*, Real Musical, 1976, p. 226.

²³ GALLEGO, Antonio, *Música y Sociedad*, Real Musical, 1976, p. 241.

²⁴ El violín, para adecuarse a las salas de conciertos más amplias, llenas de público ávido de espectáculos virtuosísticos, cambió el mango, el batidor, la altura del puente y la tensión de las cuerdas para tener más potencia sonora, motivo que hizo que paralelamente el arco cambiara al arco actual, creado por Tourte.

²⁵ Cuya técnica instrumental, de dimensiones casi acrobáticas, se convierte en un fin en sí mismo convirtiendo a dichos virtuosos en auténticas estrellas admiradas por dicha burguesía que los financia.

Por otro lado, los salones de la burguesía adinerada comenzaron a organizar conciertos que iban desde la música de cámara a pequeños recitales para un selecto grupo de amigos adinerados. De ahí proviene el término de “música de salón”, que tantas veces también tendrán a las mujeres como protagonistas dentro de las esferas más privadas de la vida doméstica -principalmente con el canto y el piano-, que por ese mismo motivo, al estar asociadas con las mujeres y lo relativo al género femenino, será tan prolongadamente denostado y maltratado por los críticos masculinos, además de por la sencillez originaria implícita de dichos conciertos privados, que se acabó convirtiendo en su seña de identidad

5.1.2. ANTECEDENTES DE LA MUJER COMO COMPOSITORA (1750-1850)

Por una parte, algunas de las figuras más representativas de compositoras, tanto por su relevancia como también por su aportación artística, durante el periodo del clasicismo europeo son: la princesa de Prusia, Anna Amalia (1723-1787), Marianne von Martinez (1744-1812), Maddalena Lombardini Sirmen (1745-1818), Corona Schöter (1751-1802), Maria Anna Mozart (1751-1829), conocida familiarmente como “Nannerl” y la personalidad extraordinaria de Maria Theresia von Paradis (1762-1842).

Ampliando de modo sucinto la información más relevante acerca de estas compositoras, es preciso conocer lo siguiente: respecto a la princesa Anna Amalia (1723-1787), hija del totalitario y abusivo rey Frederick William I (1688-1740), que fue el catalizador militarista de Prusia (con las nefastas consecuencias que de ello derivarían en el futuro del s. XX europeo, con sendas *Guerras Mundiales*) era capaz de tocar el violín, la flauta y el clave, a pesar del gran odio manifiesto que dicho rey profesaba a la música²⁶.

Por otro lado, Marianne von Martinez (1744-1812), quien era descendiente de nobles venidos a menos de origen español, llegó a escribir más de 200 obras -de las cuales solamente sobrevivieron unas 70- entre conciertos para piano, oratorios, cantatas, sinfonías, sonatas y arias vocales²⁷. Llegó a conocer y trabar amistad con eminentes figuras musicales de su tiempo como Pietro Metastasio (1698-1782), Nicola Porpora (1686-1768)

²⁶ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 23.

²⁷ LEVI BOFILL, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 122.

o los célebres Haydn y Mozart -quien escribió para ella su *Concierto para piano y orquesta en re menor*-²⁸. Marianna compuso su obra maestra, el motete *Dixit Dominus*, en 1774 como agradecimiento a la *Accademia Filarmonica de Bologna*, relevante institución musical italiana que el año anterior la había nombrado miembro de esta, logrando de este modo ser la primera mujer compositora en obtener tal honor y reconocimiento en dicha prestigiosa institución²⁹. Creó una escuela de canto excepcionalmente sobresaliente en cuanto a su elevada calidad, que se ubicaba dentro su propio domicilio, en 1796³⁰.

El caso de Maddalena Lombardini es altamente reseñable porque representa un ejemplo paradigmático de la educación musical de su época: los Ospedali. Estos hospicios, famosos en Venecia por acoger y proporcionar una excelente educación musical a las niñas huérfanas, -con un alto porcentaje de hijas bastardas de la nobleza del ducado veneciano- tuvieron su epítome con el famoso Ospedale della Pietá, donde Antonio Vivaldi (1678-1741) enseñó primorosamente a interpretar diversos instrumentos a un gran número de auténticas virtuosas, para las que compuso cientos de conciertos, entre ellos las célebres *Cuatro Estaciones* -pertenecientes al corpus de *L'Estro Armónico*, de 1711-. De acuerdo con Anna Bofill Levi: "Lombardini fue altamente considerada como compositora por sus contemporáneos. Desde Leopold Mozart (...) que alabó su *Concierto para violín n° 1 en Si bemol*, hasta el compositor italiano Tommaso Giordani que transcribió sus *conciertos para clave y sus sonatas para clavecín*"³¹. Asimismo, es mundialmente famosa la carta (publicada por vez primera en 1779) que le escribió Giuseppe Tartini (1692-1770), virtuoso del violín de gran renombre y trascendencia, haciéndole recomendaciones técnicas acerca de cómo practicar instrumentalmente con el violín mediante la práctica sistemática de una serie de diversos ejercicios técnicos, en lo que seguramente sea la primera carta de una lección musical a una mujer violinista. Este hecho demuestra, junto con el caso de Antonio Vivaldi, Pietro Metastasio e incluso el propio marido de la autora, Ludovico Maria Sirmen (1745-1818), con quien se desposó en 1767, que han existido casos a lo largo de la historia -y que continuarán hasta el s. XX, como se comprobará detalladamente a lo largo del desarrollo analítico de la tesis doctoral- de diversos hombres que han apoyado vivamente el talento musical y profesional de las mujeres compositoras

²⁸ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, pp. 24-25.

²⁹ PENDLE, Karin. *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 122.

³⁰ LEVI BOFILL, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 124.

³¹ LEVI BOFILL, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 124.

e instrumentistas, a las que alentaron y cuidaron con devoción, así como con el debido respeto merecido por ellas. Por ello esta tesis doctoral rehuirá los maniqueísmos simplistas, que con frecuencia se encuentran presentes en nuestra sociedad actual sin la suficiente rigurosidad ni los criterios científicos que puedan sostenerlos sólidamente.

Corona Schöter (1751-1802), por otra parte, recibió sus primeras lecciones musicales de su padre, en una característica que será perpetuada a lo largo de la historia de la música: la mayoría de las compositoras analizadas procedían de una familia musical que potenció desde su infancia su talento instrumental y compositivo, algo que también sucederá durante el s. XX, como se podrá comprobar durante el desarrollo analítico de esta tesis.

Más adelante, tras haber tenido éxito como niña prodigio musical, trabó amistad con el gran pensador de su tiempo, Goethe (1749-1832), así como también con el poeta Schiller (1759-1805) a cuyos poemas, lamentablemente perdidos, llegó a poner su propia música. Al mismo tiempo, a pesar de resultar un hecho ciertamente interpretado como indecoroso dentro de la sociedad su época, publicó dos colecciones de *Lieder*, en 1786 y en 1794³².

Maria Anna Mozart (1751-1829), hija de un ilustre pedagogo del violín y de un genial hermano prodigioso al violín y al clave por igual, resultó ser, sin embargo, una figura al menos de genio similar al de su hermano interpretando al clave y muy especialmente cuando se trataba de improvisar. Por ello acompañó a Wolfgang, constituyendo el espectáculo musical más memorable ejecutado por niños, a lo largo de las giras de conciertos en los que ambos prodigios musicales tocaban por todas las cortes europeas; tours que su hábil padre, Leopold, organizaba con astucia para el gran beneficio de la economía familiar, en lo que probablemente hoy día se consideraría como una flagrante explotación infantil. No obstante, cuando cumplió Nannerl los 18 años, ya no fue considerada apta para ser exhibida como un prodigio musical y se la devolvió a su hogar, donde acompañó a su madre y se dedicó a la labor que era propiamente decorosa para su género: encontrar marido -15 años mayor que ella- y tener hijos -tres de los cuales sólo sobrevivió el primogénito-, abandonando consiguientemente toda ocupación musical que escapara del ámbito doméstico al que las mujeres casadas solían estar subyugadas.

No ha permanecido ninguna obra de las creadas por esta figura perdida de la música clásica, a la que su propio padre no quiso enseñar los fundamentos del contrapunto musical -ya que no se consideraba decoroso tal conocimiento en una dama-, como sí hiciera con

³² GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 25.

su hijo varón. Existen registros de la correspondencia entre ella y su hermano en los que este afirma que se había olvidado de lo bien que componía su hermana (de 1770)³³.

Maria Theresa von Paradis (1762-1842)³⁴, además de tener que hacer frente a las dificultades inherentes de ser una mujer en el mundo musical de su época -si bien es cierto que el hecho de pertenecer a la nobleza aristocrática le favoreció-, quedó ciega a la edad de 3 años, lo que no impidió que la fuerte voluntad y el talento musical de la joven la impulsaran en su formación instrumental y compositiva. Hasta tal punto fue así como efectuó varias giras por Europa que duraron años, donde interpretó primorosamente al teclado causando una profunda sensación³⁵. Tanto fue de este modo que se considera que Mozart le escribió su *concierto para piano y orquesta en si bemol mayor, K. 456* (1784) y que Haydn hizo lo propio con su *concierto de clave en sol mayor, H. XVIII* (1781)³⁶. Al final de su vida, Paradis creó una escuela especialmente diseñada para jóvenes ciegas y también financió la creación de instrumentos innovadores para ciegos, como el teclado compositivo Riedinger -que lleva el nombre de su inventor-, mediante el cual la autora podía transcribir lo que tocaba al piano, con lo que propició un avance pionero dentro de ese campo³⁷.

En un segundo apartado, por otro lado, las compositoras más relevantes del periodo romántico incluyen a figuras tan brillantes y destacadas de su época vital como: Bettina Brentano von Arnim (1785-1859), María Szymanowska (1789-1831), Louise Dumont Farrenc (1804-1875), Fanny Mendelssohn (1805-1847), Johanna Kinkel (1810-1858), Clara Wieck Schumann (1819-1896), Emilie Mayer (1821-1883), Pauline Viardot-García (1821-1910)³⁸, Augusta Holmes (1847-1903), Mélanie Bonis (1858-1937) o la misma

³³ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 26.

³⁴ A quien durante años se ha conocido por la célebre *Sicilienne*, recientemente ratificada como una obra espuria, cuya autoría ha sido falsamente atribuida a dicha autora y que fue probablemente compuesta por Samuel Dushkin, quien a su vez modeló esta obra con la línea y armonías del segundo movimiento de la *Sonata Progressive nº 1, Op. 10* de Carl Maria von Weber. MATSUSHITA, Hidemi. *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 122.

³⁵ Su público enfervorecido por su manera de interpretar al teclado multitud de obras de memoria, propias y ajenas, la denominaba "la encantadora ciega" (the blind enchantress). MATSUSHITA, Hidemi. *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 121.

³⁶ MATSUSHITA, Hidemi. *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 121.

³⁷ MATSUSHITA, Hidemi. *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 122.

³⁸ Quien al igual que von Martinez -que era noble, como prueba su apellido-, tenía ascendencia española.

Alma Mahler (1879-1964), estas dos últimas solapándose con la nueva era musical, si bien es cierto que aún continúan escribiendo en el estilo musical tradicional anterior.

Obsérvese que las artistas del clasicismo son casi la mitad con respecto al segundo grupo enunciado, correspondiente ya al romanticismo y que, al mismo tiempo, pertenecen en su mayoría a la nobleza, la aristocracia o forman parte de un linaje familiar ilustre de grandes compositores, músicos e instrumentistas, como el caso de la hermana de Mozart.

Sin embargo, en el segundo grupo, queda patente la desaparición de dichas figuras aristocráticas, que a su vez son sustituidas por figuras musicales pertenecientes a la burguesía acomodada que dominará el cambio de los tiempos entre las dos épocas señaladas. No obstante, a pesar de estas características visibles casi a primera vista, subyace la misma realidad de que las compositoras más relevantes del segundo grupo siguen perteneciendo a dichos linajes musicales familiares, como puede verse con las figuras de Schumann, Mendelssohn, Dumont -apellido de casada de Farrenc-, Viardot o Mahler, todas ellas ligadas -a veces a su pesar, como fue el caso de Alma Mahler, cuyo marido le prohibió tajantemente componer mientras duró su matrimonio con él: una década entera desperdiciada para ella- a los apellidos asociados a esos músicos varones.

Desarrollando brevemente lo más destacable de todas estas compositoras del segundo grupo acotado, a excepción de Clara Schumann, Fanny Mendelssohn y Alma Mahler que serán debidamente comentadas por su relación directa con el desarrollo analítico dentro de la investigación doctoral -por lo que se procurará evitar redundancias- y partiendo de las diferencias y similitudes señaladas anteriormente con respecto a las compositoras de la época clásica, se puede poner de relieve lo siguiente:

Bettina Brentano von Arnim (1785-1859) no solamente fue una cantante y compositora, sino que además se convertiría en gran amiga de Beethoven y una figura clave dentro del mundo de la política y del arte de su tiempo³⁹. María Agata Szymanowska (1789-1831) por otra parte, constituye todo un precedente y una poderosísima influencia para su compatriota polaco, Frederic Chopin (1810-1849), en cuanto a la construcción de música de enorme virtuosismo al piano inspirada directamente en el folklore de su tierra natal por medio de *Mazurkas*, *Polonesas* y *Nocturnos*⁴⁰. En 1822, tras hacer gala de una de sus grandes interpretaciones virtuosísticas como solista al piano en San Petersburgo fue nombrada, con un gran honor sin precedentes, como “Primera pianista de la corte rusa”, al mismo tiempo que fue agasajada con multitud de joyas, oro, diamantes y zafiros, tal

³⁹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 35.

⁴⁰ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 30.

resultó ser la sensacional respuesta que esta enorme intérprete del piano logró conseguir antes de que el cólera acabara repentinamente con su vida a la edad de 42 años⁴¹.

Louise Dumont Farrenc (1804-1875) fue célebre por llegar a ser la primera mujer en alcanzar la cátedra de profesora de piano dentro del Conservatorio de París, en 1842, convirtiéndose así en la primera pianista dentro de toda Europa en lograr ese reconocimiento, que logró mantener durante más de treinta años hasta su jubilación, en 1873. Además de ello, existen registros en los que figuran muchos de sus alumnos como ganadores de primeros premios de competiciones de piano, prueba de su gran compromiso y eficacia como profesora y pedagoga de su instrumento, dominado en profundidad⁴².

Johanna Kinkel (1810-1858), representa elocuentemente el grito desesperado de una mujer compositora y artista, que llegó a contar con la admiración de los Mendelssohn y Schumann, así como también la de Bettina Brentano -amiga de Beethoven-, por poder huir de la imposición paradigmática de su época hacia las mujeres, que por decoro no podían escapar del ámbito doméstico en el que estaban confinadas paradigmáticamente de acuerdo con las convenciones sociales imperantes. Sin embargo, a pesar de su valentía por alcanzar sus metas y anhelos musicales o profesionales, el destino de esta compositora tan lamentablemente denostada resultó ser atroz: se acabó suicidando, abandonada por su segundo marido⁴³, Gottfried Kinkel (1815-1882), y sintiéndose atrapada por el paradigma nocivo hacia cualquier mujer compositora dentro de la castradora sociedad en la que le tocó vivir y que en cierto modo provocó su desesperación y su ulterior suicidio.

Emilie Mayer (1821-1883), perteneciente a la siguiente generación de compositoras, contó con el apoyo de figuras como Joaquim⁴⁴, a quien le dedicó su *Nocturno para violín y piano*. A esta compositora, hija de un farmacéutico y escultor -oficio que ella también conocía y practicaba- que, gracias a que nunca se casó -garantizando así su independencia y libertad- llegó a convertirse en la autora alemana más prolífica de su época, logrando a su vez el reconocimiento de sus coetáneos, siendo nombrada miembro honorífico de la *Munich Filarmonic Society*, en 1885, algo que ni Fanny Mendelssohn, ni Clara Schumann

⁴¹ FIERRO, Nancy, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 126.

⁴² HEITMANN, Christin, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 170.

⁴³ Había logrado divorciarse anteriormente de su primer marido, un hombre abusivo y maltratador.

⁴⁴ Otro varón que apoyó a multitud de artistas y compositoras, demostrando que también hubo excepciones notables, incluso dentro de un mundo tradicionalmente conservador como el de la música.

llegaron ni a imaginar para ellas mismas, a pesar de pertenecer a las dinastías musicales más poderosas de la música alemana -o quizás precisamente por ese mismo motivo-⁴⁵. Pauline Viardot-García (1821-1910)⁴⁶, pertenecía también a una familia con una prolongada trayectoria musical, especialmente en el campo del bel canto. Su hermana, conocida como la Malibrán (María Felicia Malibrán, 1808-1836), fue también antes que ella misma una gran diva dentro del mundo de la ópera hasta que falleció prematuramente, víctima de una mala caída mientras estaba montando a caballo -algo, por otro lado, no decoroso ni adecuado para una dama en la concepción paradigmática de aquella época, especialmente si iba cabalgando a horcajadas-. Este trágico acontecimiento marcó en gran medida la vida de Pauline, quien fue forzada por sus padres a seguir los pasos en el mundo del canto de su malograda hermana, a pesar de las inquietudes que ya habían despertado en ella el piano y la composición musical, donde había tomado clases directamente de Liszt o Reicha -y que por consiguiente no pudo desarrollar como ella hubiera querido-⁴⁷. Augusta Holmes (1847-1903), -que eligió un seudónimo masculino, Hermann Zenta, en sus inicios profesionales-⁴⁸, llegó a tener el reconocimiento y respeto de la mayoría de los grandes músicos y compositores de su época. Hasta tal punto alcanzó prestigio, gracias a la composición previa de óperas y poemas sinfónicos, que se le encomendó la creación de la *Oda triunfal en honor del centenario de 1789* -obra con la participación de 900 integrantes, entre coro y orquesta- para la Exposición Universal de París, en 1889⁴⁹. Mélanie Bonis (1858-1937), -quien también firmaba con el seudónimo de Mel, haciéndose pasar por hombre para poder así publicar sus casi 300 obras-⁵⁰, representa de nuevo el drama de una talentosa compositora y pianista, prácticamente autodidacta, que perteneciendo a la clase media burguesa permanecería condenada dentro del ámbito doméstico, en donde quedaría siempre supeditada a su marido y al cuidado de los hijos, a pesar de que obtuvo la aprobación y el reconocimiento de figuras como Cesar Franck o Camille Saint-Saëns. Sus hijos, tras su fallecimiento, divulgaron sus reflexiones y

⁴⁵ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, 1995, p. 321.

⁴⁶ Quien al igual que von Martinez (que era noble, como prueba su apellido), era de ascendencia española.

⁴⁷ EVERIST, Mark. *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 121.

⁴⁸ SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, "Como prueba de mi talento", *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*. Instituto de la mujer, 2009, p. 75.

⁴⁹ SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, "Como prueba de mi talento", *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*. Instituto de la mujer, 2009, p. 76.

⁵⁰ SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, "Como prueba de mi talento", *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*. Instituto de la mujer, 2009, p. 71.

anotaciones a través de la obra *Souvenirs et reflections*⁵¹. En dicha publicación la autora proclamó la significación profunda que en ella producía la música: “Yo querría describir el estado del alma, a la vez torturado y delicioso en el que me sumerge la música”⁵².

5.1.3. EL CONTEXTO HISTÓRICO Y MUSICAL EUROPEO (1850-1950)

La ascensión de los nacionalismos europeos, derivados del movimiento romántico, así como de las convulsiones de las décadas posteriores a la Revolución Francesa y las Guerras Napoleónicas, marcarán la senda que inevitablemente conducirá a toda Europa en el s. XX a la destrucción intestina, por medio de matanzas industrializadas, durante la I Guerra Mundial, auténtico golpe mortal sobre las conciencias de las últimas generaciones del viejo mundo, y finalmente durante la II Guerra Mundial, que ampliará y sistematizará la barbarie extrapolándola a su vez a todos los estratos dentro de la población civil.

Según Antonio Gallego, “El conocimiento de la historia medieval de cada país y su valoración positiva suponía buscar los valores esenciales de cada nacionalidad (...) Se traslada inmediatamente a la música en aquellos países que quieren huir del agobiante peso formal de la música romántica alemana (...) También tiene su origen en el sentimiento de unidad y peculiaridad nacional que despierta con las invasiones napoleónicas”⁵³.

Es precisamente por todo ello que el nacionalismo, imperante en la Europa desde mediados del s. XIX hasta la mitad del s. XX, es una vía de evolución del romanticismo, directamente conectado con las luchas europeas por la independencia o a las reacciones provocadas contra el dominio extranjero, no solamente político, militar o económico - factores que en buena medida desencadenarían las dos Guerras Mundiales, nefastos hitos que marcarían sin duda la primera mitad del s. XX-, sino también cultural y musical.

Otra de las consecuencias más directamente sustanciales de la nueva situación social, con el triunfo de la burguesía, es que surgirían nuevos países, tales como Alemania -unificada por el canciller Bismarck en 1871, tras la guerra contra Francia-, e Italia -entre 1860-1870-

⁵¹ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, 1995, p. 74.

⁵² SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, “Como prueba de mi talento”, *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*. Instituto de la mujer, 2009, p. 78.

⁵³ GALLEGO, Antonio, *Música y Sociedad*, Real Musical, 1976, p. 287.

unificando una serie de principados y condados en torno a las respectivas iniciativas de Saboya en el caso de Italia⁵⁴ y de la industrializada Prusia, en el caso de los alemanes, cuyo afán expansionista la enfrentará directamente con Francia en la Guerra Franco Prusiana (1870), con las consiguientes terribles consecuencias revanchistas de la I Guerra Mundial. Precisamente la Gran Guerra también resultó ser el catalizador de la Revolución Rusa, en 1917, mediante la cual los bolcheviques ascendieron al poder poniendo punto final a la prolongada dinastía zarista de la familia Romanov y de este modo asentando las bases del comunismo con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), en 1922, que tan determinante sería en el bilateralismo protagonizado junto con los Estados Unidos durante la etapa posterior a la II Guerra Mundial hasta su disolución final, entre 1990 y 1991.

En otro orden de cosas, el postromanticismo encarnado por Brahms y Bruckner, que algo más tarde sería llevado a su paroxismo con las enormes aportaciones germánicas de Wagner -cuya influencia dentro del ambiente musical entre sus contemporáneos y las generaciones posteriores resulta totalmente incalculable-, Mahler, Wolf, Reger y Strauss, prácticamente acabará disolviendo la tonalidad en los umbrales del expresionismo alemán y del dodecafonismo, que desarrollará ampliamente la Segunda Escuela de Viena: Berg y Webern con Schoenberg a la cabeza, en su desesperada búsqueda de un nuevo lenguaje musical que pudiera proporcionar una respuesta adecuada al existencialismo y el nihilismo propios de la época de entreguerras -cuyo impacto no puede omitirse dentro del s. XX-. Precisamente la crudeza física y moral durante todo ese periodo, con el desmoronamiento inherente de los valores sociales y culturales tradicionales occidentales, dará lugar al expresionismo, en el que se pretenderá conocer y mostrar los sentimientos del ser humano. No por casualidad Freud, padre del *Psicoanálisis*, será sin ninguna duda una de las figuras más controvertidas, al mismo tiempo que más influyentes, en todas las corrientes tanto de la cultura y el arte, así como también del pensamiento europeo de su época.

Musicalmente esto deriva directamente en la emancipación de la disonancia -y, consiguientemente, el fin de la tonalidad- que representa al mundo anterior, que ha fracasado estrepitosamente dentro de las conciencias de los supervivientes de las guerras. Sin embargo, frente a este aparente caos del mundo cultural y musical europeo, surge una nueva corriente ampliamente racionalista en el seno de la música occidental: el Neoclasicismo, cuyo mayor abanderado y representante sería Stravinski, que volverá la

⁵⁴ Donde el compositor italiano, Giuseppe Verdi, se erigió como símbolo involuntario del espíritu de unificación italiano al coincidir las letras de su nombre con: "Victor Emmanuel, Rege Di Italia". Inmediatamente su memorable música se convirtió en el mejor emblema de este sentir popular.

vista al pasado -como ya hiciera el Clasicismo antes- recuperando formas del pasado, como conciertos, fugas, sonatas en su intento por restaurar el orden perdido durante este apasionante e intelectualmente productivo periodo de entreguerras.

Así pues, frente al romanticismo y postromanticismo de extraordinaria potencia e influencia de origen germánico, los nacionalismos de los diferentes países europeos durante aquel periodo de tiempo consistirán en diferentes mecanismos para emprender la búsqueda de los valores esenciales de cada nacionalidad concreta, que inmediatamente se trasladarán a la música de aquellos países que pretenden escapar de la profunda tradición musical cuyo origen se encuentra en el predominio del Imperio Austrohúngaro⁵⁵.

Para ello encontrarán su mejor inspiración dentro del folklore -curiosamente *folk* significa pueblo en alemán- propio de cada país, así como también en el seno correspondiente a las músicas del pasado, normalmente a través de temas relacionados con los orígenes históricos o culturales más relevantes -preferiblemente brillantes- para ensalzar las cualidades propias de cada país en cuestión -un ejemplo de ello serían las mitologías-.

De esta manera nos encontramos con iniciativas únicas, como la formación -fuera de Europa- del *Grupo de los cinco* en Rusia: Balakirev, Rimski-Korsakov, Glinka, Cui y Borodin reivindican la relevancia de la tradición popular rusa mediante el empleo de la rítmica y la música modal, propias del folklore y el rico acervo cultural de su vasto país, reflejando así con realismo la esencia del alma del pueblo ruso tamizado a través de un lenguaje musical ampliamente sofisticado. Tchaikowsky, encarnará individualmente el papel de compositor nacionalista cosmopolita, siendo en sus obras muy clara la influencia de la tradición musical europea, y especialmente la germánica, lo que no hará que se desprenda de su interés por mantener el color nacionalista local, a pesar de lo que será visto en su propia patria como casi un foráneo proveniente de Europa, permaneciendo paradójicamente de esta manera en tierra de nadie entre los dos continentes.

Posteriormente, coincidiendo con la Revolución Rusa (1917) y el imparable ascenso de los bolcheviques al poder, con la creación de la Unión Soviética, otras figuras musicales sobresalientes emergen, tales como Prokofiev o Shostakovich, permaneciendo siempre en el filo de la navaja del arbitrario régimen totalitario de Stalin, en el que podían pasar de ser queridos y empleados como propaganda, a ser odiados como elementos subversivos.

En Checoslovaquia o los territorios de la zona de Bohemia, la lucha por la independencia del entonces poderosísimo Imperio Austrohúngaro se convierte en nacionalismo musical

⁵⁵ Que resultará desmembrado y desintegrado tras la finalización de la I Guerra Mundial (1914-1918).

con las aportaciones de Smetana, figura musical que fomentó los sentimientos nacionales con obras con títulos tan sugerentes como el poema sinfónico *El Moldava*, *La novia vendida* y *Mi patria*. Mientras, Dvorak será su continuador, pero yendo mucho más allá del nacionalismo checo, hasta viajar por América y ser influenciado allí con las músicas del Nuevo Mundo, que inspirarán su *Cuarteto americano* y su *Novena sinfonía*. Por otra parte, Janacek renovará el lenguaje del nacionalismo checo con armonías rudas y salvajes, como en su obra, *Taras Bulba*, aun siendo fiel a la tradición musical anterior.

En Croacia será una mujer, la compositora Dora Pejačević -que será analizada en un capítulo propio dentro del desarrollo analítico de este trabajo de investigación doctoral-, será la primera compositora en introducir por vez primera el sinfonismo dentro de su país natal, al mismo tiempo que el folklore con raíces croatas tiene un papel muy destacado en su obra, especialmente en la compuesta tras el final de la I Guerra Mundial, como una reacción directa ante la barbarie que dicha autora presencié directamente en primera fila. En Noruega, Grieg, con su *Peer Gynt*, obra maestra del nacionalismo y el folklore de su país, logra fundir la tradición musical germánica con el sabor característico de su patria, mientras que, en Dinamarca, el compositor Nielsen tiene una producción sinfónica con matices autóctonos y personales, siendo su *Concierto para violín* (1911) un ejemplo paradigmático representativo de una forma muy poco convencional en su propia época. Sin embargo, si bien Hungría fue uno de los países inspiradores del romanticismo europeo -recuérdense las *Rapsodias húngaras* de Liszt o las *Danzas húngaras* de Brahms-, no es hasta comienzos del s. XX cuando compositores de la talla de Bartók o Kodaly empiezan a recopilar sistemáticamente, con un criterio ampliamente científico y documental muestras del auténtico folklore rural húngaro -antes de que llegara a desaparecer con la industrialización masiva propia del mundo moderno- de los que dichos autores beberán y a través de los que tamizarán a su vez su producción compositiva, incluso en obras tan conceptuales como los *cuartetos de cuerda* de Bartok, que tanta influencia tendrán en compositores europeos, tales como la creadora de trece cuartetos, Elisabeth Maconchy⁵⁶. En España, por otra parte, seguramente al nacionalismo patrio le faltó cierta ambición en el cultivo especializado de la música sinfónica, donde, sin embargo, el maestro Pedrell dota a la música española de un verdadero sentimiento nacional donde su semilla efectivamente sería fructífera con tres importantes alumnos, compositores nacionales de enorme relevancia internacional en el seno del s. XX: Albéniz, pianista prodigioso

⁵⁶ Quien será debidamente estudiada y analizada en el posterior capítulo dentro del desarrollo analítico.

entusiasmado por Pedrell y alentado por el mismísimo Liszt, que compuso su obra maestra *Iberia*. Granados, también fantástico pianista español -nótese la importancia de este instrumento en España, en detrimento de otros como el violín, donde solamente sobresale la figura de Sarasate, de manera única y espontánea-, compositor a su vez de *Goyescas*. Mientras que Falla resulta seguramente el mayor exponente de la música de nuestra patria, de relieve universal, que, sin embargo, tuvo que exiliarse en Argentina tras el final de la cruenta Guerra Civil Española -que, en cierta manera, resultó ser el banco de pruebas del futuro militarismo en Europa por parte de Hitler, quien apoyaba al bando fascista con recursos como aviones y armas, - al comienzo de la larga dictadura de Franco. Su obra no es muy extensa, pero resulta rotundamente elocuente en cuanto a su enorme calidad musical: *La vida breve*, *El sombrero de tres picos*, *El retablo de Maese Pedro*, *Noches en los jardines de España* y *Concierto para clave y cinco instrumentos* así lo atestiguan⁵⁷.

Dentro de Inglaterra destacan muy especialmente figuras como: Elgar, compositor típicamente inglés, con obras como *Pompa y circunstancia* o las *Variaciones enigma*, Vaughan Williams, maestro de muchas grandes compositoras -Maconchy, Williams, Lutyens, etc.- y autor de *The Lark Ascending*, inspirado y dedicado a una gran violinista inglesa⁵⁸, mientras que Walton volverá a retomar el lenguaje romántico germano.

No obstante, si un país resistió dicha tradición y propuso una alternativa original y potente, este fue Francia con el movimiento del Impresionismo, que resulta ser un fenómeno típicamente galo que se desarrolla paralelamente al Impresionismo pictórico y al Simbolismo literario -en ambos apartados hay multitud de eminentes autores franceses-.

Se busca principalmente por medio de esta iniciativa la sugestión sensorial gracias a un gran cuidado en la instrumentación y en los efectos tímbricos producidos, así como también mediante las sensaciones producidas mediante el uso de armonías insólitas. Probablemente la figura de Debussy sea la del principal representante de este movimiento, añadiendo novedades al desarrollo musical, ensanchando el concepto de tonalidad y dando a sus composiciones una libertad formal sin precedentes, que a su vez está ampliamente influenciada por las audacias armónicas de Mussorgsky, así como también por el exotismo de la música balinesa de Gamelán, formación instrumental que el compositor había podido presenciar en la formidable Exposición Universal de París, celebrada en 1889.

La música de Debussy o la pintura de artistas como Monet buscan la plasmación de lo fugaz, del movimiento, del agua, el cambio de la luz, o lo intangible de la naturaleza. Otros

⁵⁷ Obra inspirada y dedicada a la virtuosa polaca del clave, Wanda Landowska, en la década de 1920.

⁵⁸ Al igual que la famosa *Tzigane* de Ravel. Ambas violinistas serán estudiadas en el desarrollo analítico.

compositores franceses, como Satie, Ravel e incluso el ruso Stravinski -adoptado en París como un miembro más-, podrían considerarse como neoclásicos porque recurren a formas o procedimientos tradicionales, pero con un lenguaje radicalmente nuevo y revolucionario: baste considerar la auténtica conmoción producida por las obras de este último autor⁵⁹.

No se puede hablar de Francia sin hacer una clara referencia a grandes puntales de su tradición musical, aún hoy en día vigentes y de enorme relevancia, tales como Fauré, gran compositor dotado de una voz única y original que además supo ser maestro y mentor de personalidades como las hermanas Boulanger, Debussy o Ravel⁶⁰, todos ellos grandes exponentes de la música francesa. Franck constituye otra figura sobresaliente, que a su vez destaca por el empleo de una construcción musical cíclica -como hace en su célebre *sonata para violín*- en la que la célula melódica es variada -por aumentación o disminución-⁶¹ pero repetida en su esencia, dotando de gran unidad y cohesión a la composición.

Otro personaje, una figura algo controvertida por su tratado de composición⁶², es D'Indy, quien será uno de los fundadores de la Schola Cantorum (en 1896) que rivalizará con el Conservatorio de París - de 1795, inaugurado poco después de la Revolución Francesa, en cuyo ideario se integra perfectamente-.

En el aspecto referente a las mujeres durante aquel periodo de tiempo, según Anna Bofill Levi: “Es el momento de la segunda ola de industrialización en Europa, que conlleva la expansión de ciudades y una masiva entrada de las mujeres en el mundo laboral, especialmente en tiempos de guerra cuando los hombres son enviados al frente y ellas los sustituyen en los puestos de trabajo. La mayor industrialización trae movimientos sociales que exigen reformas y paralelamente se expande por Europa y con mayor fuerza en Inglaterra una ola de feminismo (...) Esto coincide con un mayor acceso de las mujeres a la educación. Paradójicamente el aumento de bienestar colectivo produjo una mayor separación entre la esfera pública, de dominio masculino y la esfera doméstica, de dominio femenino (...) Los movimientos feministas consiguieron el voto en el primer tercio del s. XX (...)”⁶³. Sin duda, las sufragistas inglesas abrieron una senda fundamental en Europa.

⁵⁹ Especialmente La Consagración de la Primavera resultó un acontecimiento musical que polarizó la sociedad francesa entre detractores a ultranza y acérrimos defensores de la originalidad de Stravinski.

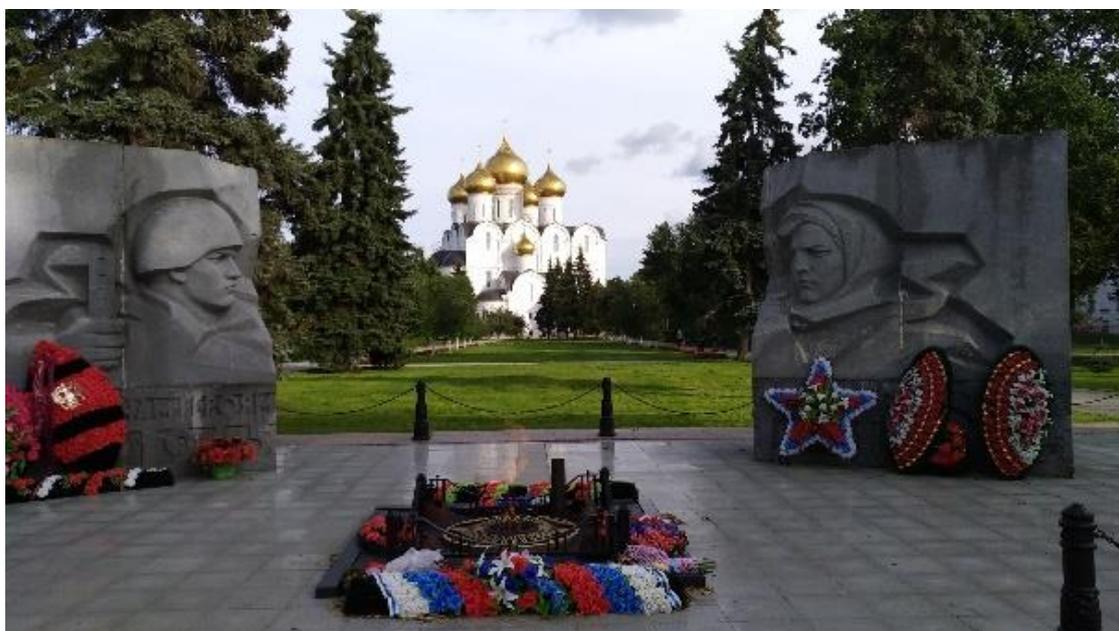
⁶⁰ Que introducirá elementos de la música del jazz a su obra, como en su *Sonata para violín y piano nº 2*

⁶¹ Es decir, se amplía o se reduce la duración de las figuras que la contienen, haciéndola más grande o pequeña. Esta célula rítmica se repite cíclicamente imbricando internamente los movimientos de la obra.

⁶² *Cours de composition musicale* (1909): emplea extensamente una jerarquización acusada de los géneros en la forma. CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 133.

⁶³ LEVI BOFILL, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 155.

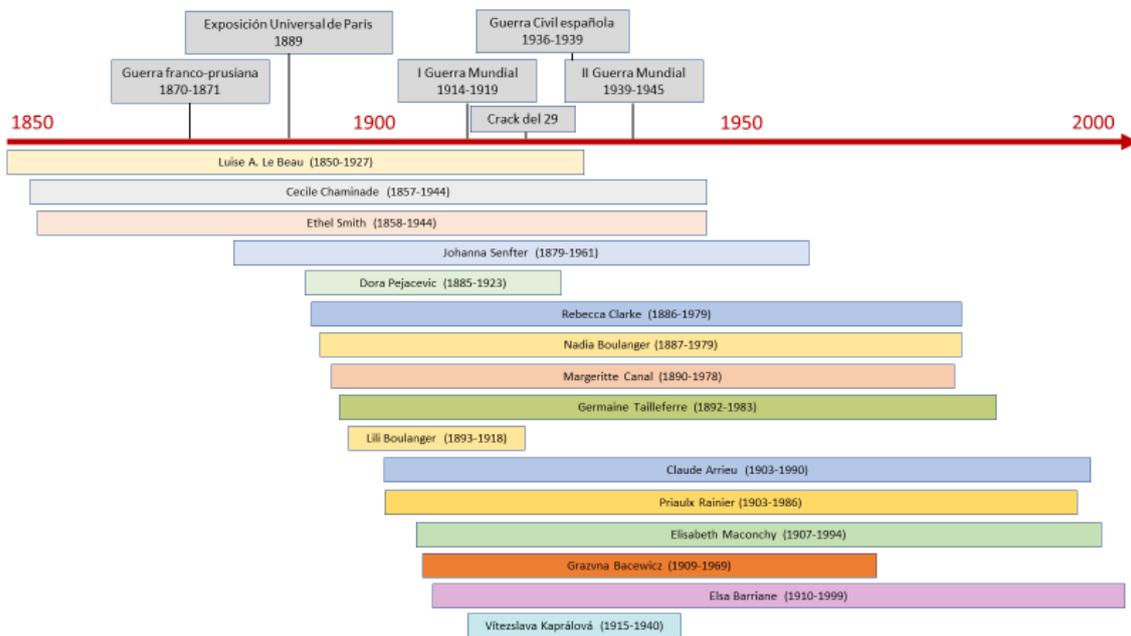
Asimismo, los avances tecnológicos, científicos y sanitarios asociados a la segunda revolución industrial beneficiaron sustancialmente la calidad de vida de las clases sociales más acomodadas, implementando las mejoras en cuanto a la natalidad, en las que hasta entonces había un alto porcentaje de fallecimientos durante el parto, tanto de la madre como de los hijos -como resultó ser el caso de la compositora croata, Dora Pejačević, estudiada con detalle en el desarrollo analítico del trabajo de investigación doctoral-. Se observa, además de todo ello, que las mujeres que pueden dedicarse a la composición e interpretación musical pertenecen a esta clase social privilegiada culturalmente y desahogada financieramente dentro de este periodo de tiempo, acotado hasta 1950.



Monumento conmemorativo en Rusia a los combatientes y a las trabajadoras durante la II Guerra Mundial.

5.2. CATÁLOGO DE COMpositorAS

En este apartado se presenta el elenco de las compositoras europeas objeto de estudio dentro de este trabajo de investigación doctoral, atendiendo a un riguroso orden cronológico que se ha establecido a partir de sus respectivas fechas de nacimiento.



Línea del Tiempo de las compositoras objeto de estudio de esta investigación.

Se puede apreciar cómo todas ellas, salvo tres, disfrutaron de vidas longevas.

(Consultar anexo 8.2).

5.2.1. LUISE ADOLPHA LE BEAU (1850-1927)

Según la compositora Anna Bofill Levi:” Jean-Jacques Rousseau, cuyas ideas influyeron enormemente hasta bien entrado el s. XIX, había sentenciado las características, cualidades y defectos de las mujeres y asignado el papel que debían tener en la sociedad: “No hay buena moral para las mujeres fuera del matrimonio y la vida doméstica”. “La

dignidad de su sexo reside en la modestia”. “La vergüenza y la castidad son inseparables de la decencia”. “La educación completa de la mujer debe recaer en el hombre””⁶⁴.

Para el género femenino tales concepciones paradigmáticas auguraban un destino nefasto, constreñido y ciertamente nada halagüeño, propiciado por esa serie de afirmaciones de marcado sesgo misógino que marginarían enormemente dentro de la sociedad europea el papel de la mujer (especialmente de toda aquella con alguna pretensión intelectual o artística, al ser adoptadas estas concepciones por el paradigma, que era reflejo directo del poder imperante y que a su vez imponía dicho modelo como el único válido socialmente). Resulta por este motivo extremadamente llamativo el hecho de que hubiera figuras femeninas, como es el caso de la compositora Luise A. Le Beau, que demostraron por medio de su obra artística y de su vida privada que existía una tercera vía por la que transitar sin entrar directamente en conflicto con el paradigma, al menos frontalmente⁶⁵.



Luise Adolpha Le Beau en su juventud y ya alcanzada su madurez.

⁶⁴ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 133.

⁶⁵ Entre el modelo impuesto por el paradigma y el papel de la mujer caída en desgracia por no cumplir alguna de las normas de virtud arriba enunciadas (despreciada por consiguiente por los miembros de la sociedad, hombres y mujeres por igual: inmersas en el paradigma) había ciertos espacios dentro de la “legalidad del paradigma” como los que aprovechó Luise A. Le Beau gracias al apoyo de sus progenitores. BRUNS, Steven M.; GESTON, Mary Kay, “Famous Poets, Neglected Composers”, *Notes*, vol. 50, nº 4, (1994), pp. 1582-1585; GREEN, Lucy, “Gender, musical meaning, and education”, *Philosophy of Music Education Review*, 1994, pp. 99-105; LEFANU, Nicola; FULLER, Sophie, “A select bibliography of English language writing on women and music”, *Contemporary Music Review*, vol. 11, nº 1 (1994), pp. 335-349; FENN, Eva, *Women and Music Censorship: Past and Present*. Freemuse, 2007; CHAO-FERNÁNDEZ, Rocío, “Música”, *As mulleres nas artes e nas ciencias*, Servizo de Publicacións, 2014, pp. 325-387; RESTREPO, Darío Valencia, “Mujeres compositoras”, *Revista Universidad de Antioquia*, nº 318 (2014).

La familia de Luise Adolpha le Beau⁶⁶ (nacida el 25 de abril de 1850 en Rastatt, Alemania y fallecida en 1927, en Baden-Baden) fue un inestimable apoyo para que las ambiciones y aspiraciones musicales de su hija pudieran llevarse a cabo, ya que se implicaron absolutamente empleando así todas sus energías y los recursos de los que disponían para que la carrera musical de su hija despegara⁶⁷.

Sin embargo, a pesar del apoyo incondicional de sus padres Le Beau tuvo una carrera desigual, disfrutando así de éxitos, al mismo tiempo que ganándose el respeto de algunos de los mejores músicos y compositores de su tiempo⁶⁸, pero al mismo tiempo teniendo que enfrentarse a la oposición respecto a las mujeres artistas del paradigma imperante en Alemania en aquella época, que la acabó derrotando en cierto modo, ya que le impusieron gran número de dificultades y cortapisas a su talento musical, en parte debido a envidias y recelos respecto al hecho de que fuera una mujer compositora⁶⁹.

Casi toda su educación la recibió en su casa, donde le enseñaba su padre⁷⁰, Wilhelm Le Beau, quien era un general del ejército que trabajaba en la oficina de guerra de Baden, además de ser un cantante y director de orquesta aficionado⁷¹. Su padre, en un alarde que demostraba lo avanzado que estaba educacionalmente respecto a su tiempo y que causó

⁶⁶ En especial sus dos progenitores, que mostraron su apoyo y empatía incondicional hasta su muerte hacia las aspiraciones artísticas de su vástago, hasta el punto de mudarse varias veces de ciudad buscando mejores perspectivas laborales en ambientes musicales que fueran más propicios para su hija.

⁶⁷ Sin ese apoyo, que teniendo en cuenta el peso del paradigma en aquella época llaman poderosamente la atención al estudiar este caso, difícilmente hubiera podido Luise tan siquiera pensar todo lo que llegó a lograr musical y artísticamente a lo largo de su vida, hubiera tenido que seguir el patrón del matrimonio y estar sojuzgada a su marido, según la jerarquía impuesta por el paradigma en la sociedad de entonces.

⁶⁸ Tuvo el apoyo y contó con la admiración de figuras tan destacadas como Brahms, Clara Schumann, Liszt, Hans von Bülow, e incluso de profesores (a priori) bastante misóginos, como su maestro J. Rheinberger.

⁶⁹ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle 1418-1426). Edición de Kindle. Se ha venido comprobando un marcado sesgo misógino por parte de la sociedad paradigmática que llega hasta el s. XXI, como se pudo comprobar en el caso de Marguerite Canal (véase su capítulo en este trabajo) que sufrió el ostracismo editorial de su obra.

⁷⁰ Se está comprobando a lo largo del análisis de las compositoras estudiadas en este trabajo investigador que es un hecho determinantemente decisivo el que dichas autoras de relevancia pudieran recibir una adecuada formación, siendo apoyadas y alentadas desde el seno familiar en su educación musical, como se ha podido demostrar con los casos de Le Beau, Chaminade, Beach, Clarke, Pejačević, las hermanas Boulanger, Bacewicz, Barraine, Arrieu o Kaprálová. Tan solo Maconchy, Smyth y Tailleferre salieron adelante a pesar de no tener recursos (Maconchy) o el apoyo paterno, en el caso de las dos restantes.

⁷¹ El hecho de que los progenitores, y especialmente el padre, que ostenta mayor rango en la jerarquía impuesta por el paradigma social, tuvieran sensibilidad y formación musical se ha mostrado como un rasgo determinante propiciador en la ulterior formación y desarrollo en un gran número de todas las compositoras estudiadas en este trabajo investigador. El ambiente musical familiar en el seno del aprendizaje durante la infancia y adolescencia ha probado ser determinante. Tan sólo se encuentran dos casos, el de Tailleferre y Smyth, que partiendo de la oposición paterna pudieron convertirse en compositoras tras vencer multitud de adversidades, desde económicas hasta vitales, que forjaron su vida.

ampliamente la desaprobación por parte de la comunidad en la que habitaba, enseñó a su hija -o propició el estudio facilitándole a su hija el ser educada por expertos de fuera del hogar, más allá de lo que él pudo enseñarle- piano, canto, composición, así como materias que no eran consideradas aptas o apropiadas para que fueran enseñadas a las mujeres en aquella época⁷², tales como la geometría y la aritmética⁷³.

Su madre también apoyó en todo lo posible a su hija, acompañándola en numerosas ocasiones a sus conciertos proveyéndola de la necesaria respetabilidad y credibilidad como una señorita⁷⁴.

Asimismo, se debe tener en cuenta que Le Beau vivió en tiempos ciertamente convulsos y cambiantes que incluyeron hitos tan relevantes como la revolución industrial en Alemania entre 1870 y 1880⁷⁵, así como la victoria del canciller Bismarck⁷⁶ en la Guerra

⁷² Desde tiempos del mundo clásico el currículo educativo se dividía en: *Trivium* (de donde proviene la palabra trivial, relativa a su menor importancia), que comprendía la gramática, la dialéctica, la retórica y el *Quadrivium*, que contenía: aritmética, geometría, astronomía y la música. (Apta solo para hombres).

⁷³ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 42.

⁷⁴ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 43. Luise A. Le Beau nunca se casó y al no disponer de una figura masculina que la sostuviera tenía que contar con el apoyo incondicional de sus progenitores, que debían acompañarla para que las normas del decoro y la honorabilidad impuestas por el paradigma de aquella época se vieran satisfechos. La propia Clara Schumann ya desde antes de la muerte de su marido (estaba internado en un centro psiquiátrico, tras su intento de suicidio arrojándose al helado río de su ciudad) debía de contratar a una dama de compañía que la acompañara en su día a día para dar fe de que se respetaba el decoro y la honorabilidad de Clara al tratar con hombres acerca de los conciertos y de todas las gestiones que hacía para ganar dinero; recuérdese que tuvo que alimentar a toda la familia (tuvieron 8 hijos) ella sola con clases y conciertos.

⁷⁵ Hecho de una importancia y relevancia sobresaliente, ya que esta revolución promovió que en generaciones posteriores las mujeres pudieran acceder a las universidades (dado que se empezó a necesitar que las mujeres tuvieran algunas cualificaciones para ciertos trabajos, situación que se acrecentaría en las épocas de las dos Guerras Mundiales), algo que se lograría en 1910, llegando a obtener el voto universal femenino en 1918, el mismo año que en Inglaterra (mientras que en Francia no llegaría hasta 1944). Todo ello resulta sorprendente teniendo en cuenta lo tradicional y conservador que es el pueblo alemán (respecto a la música particularmente, no abriendo, muy recelosa y tímidamente, el marco laboral dentro de las orquestas a las mujeres hasta finales del s. XX en la Filarmónicas de Viena y Berlín).

⁷⁶ Otto Eduard Leopold von Bismarck-Schönhausen (1815-1898), príncipe de Bismarck y duque de Luxemburgo, más conocido como Otto von Bismarck, fue un estadista y político alemán. Artífice de la unificación alemana y una de las figuras clave de las relaciones internacionales durante la segunda mitad del s. XIX. Propició, provocando astutamente a Napoleón III, el comienzo de la Guerra Franco-Prusiana, de modo que al iniciar aquel las hostilidades pudieron contar con el apoyo de los futuros estados alemanes unidos para la defensa de Prusia, mucho mejor equipada para la guerra que Francia en aquel momento.

Franco-Prusiana⁷⁷, que a su vez promovió la creación del Imperio Alemán (1871), unificando los territorios que conformaron desde entonces la nueva nación alemana⁷⁸.

A menudo las composiciones de Le Beau eran calificadas como “masculinas” por sus coetáneos, a veces envueltas extrañamente como un cumplido, como aquel que recibió la autora en el cénit de su fama en el que se le dijo: “Si muchos hombres no compusieran verdaderamente mala música, yo la alabaría diciendo: ¡Compone como un hombre!”⁷⁹.

De hecho, la también compositora y estudiosa del mundo de la mujer en la música, Anna Bofill, afirma que: “En la revista *Berliner Neueste Nachrichten* de agosto de 1890 se dijo de ella: “quizás es la compositora de hoy con más talento. Es la primera compositora aceptada incondicionalmente por sus colegas hombres”⁸⁰.

Sin embargo, la reacción unánime por parte de críticos y del público de su época, para la que ciertamente estaba muy adelantada (al igual que también lo estuvieron sus progenitores), era de elogio y respeto generalizado por la energía, el poderío y la agradable habilidad técnica de sus composiciones, con lo que Luise se ganó entre sus colegas masculinos de profesión un puesto respetable dentro del panorama musical⁸¹, llegando a serle encomendadas composiciones como la de la *Exposición de Mujeres de Chicago* en 1893 y su música era interpretada en lugares tan remotos como Turquía - donde Cecile Chaminade también tuvo un gran éxito antes de la I Guerra Mundial- o Australia, siendo su biografía transcrita a periódicos o enciclopedias⁸².

⁷⁷ Con la adquisición y anexión de los territorios franceses de Alsacia y Lorena para el recién creado Imperio Alemán hasta 1918. Esta guerra y la derrota francesa promovió el ansia revanchista por parte de Francia y la mutua animadversión con Alemania, que llevaría al comienzo de la fatal Gran Guerra, que a su vez se vio continuada por el ansia revanchista alemán por medio de la II Guerra Mundial.

⁷⁸ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 43. Alemania al igual que Italia, que también sería creada por aquel entonces, era un conjunto de principados, ducados, o territorios independientes que compartían nociones comunes relativas a la lengua y a la religión.

⁷⁹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 43. Afirmación que muestra claramente el sesgo dentro del paradigma, en el cual solamente se podía contemplar, dentro del modelo paradigmático imperante, la posibilidad de que los hombres pudieran realizar trabajos intelectuales o labores artísticas y musicales.

⁸⁰ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 153. Todo un hito musical e histórico, que ni tan siquiera Clara Schumann llegó a alcanzar, en parte porque ella misma interiorizó los prejuicios del paradigma imperante.

⁸¹ Algo que sucedería por vez primera en la historia de la música, siendo Le Beau una pionera en este sentido al quedar constancia escrita de la consideración plena que le otorgaron muchos de sus colegas compositores, lo cual no implica en absoluto que este hecho le facilitara su labor o eliminara prejuicios.

⁸² GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 43. Algo que también supone un hito y convierte a Le Beau en una pionera y referente a seguir por otras compositoras.

Le Beau también destaca especialmente por ser la primera mujer que ejerció labores como crítica musical, sin duda debido a la alta consideración de la que llegó a gozar en vida por gran parte de sus colegas de profesión, algo realmente insólito dentro de los cánones paradigmáticos de su época, en la que figuras tan valiosas y destacadas como Fanny Mendelssohn y Clara Schumann -siempre a la sombra de sus respectivos apellidos de hermana y esposa de grandes compositores- a duras penas pudieron ver sus obras publicadas⁸³.

5.2.1.1. Formación

Luise comenzó a componer a la edad de quince años , mientras que tan solo tres años más tarde hizo su debut en el piano con la orquesta de la corte de Baden bajo la dirección de Hermann Levi⁸⁴, donde interpretó el *Concierto para piano y orquesta* de F. Mendelssohn en sol menor⁸⁵, concierto que repetiría en una gira de conciertos por Suiza donde tocaría en Basilea y en Heidelberg -si bien es cierto que pronto se decantaría por la composición, considerándose a sí misma como una compositora vocacional, además de pianista-⁸⁶. Por recomendación del director de dicha gira, el ya citado Hermann Levi, acudió al famoso balneario de Baden-Baden donde estudió brevemente con Clara Schumann, que

⁸³ Si bien es cierto que Clara influyó decididamente en personalidades como su propio esposo, Robert Schumann, Brahms y el gran violinista Joaquim. Fanny fue una piedra angular de referencia para Félix.

⁸⁴ Si bien es cierto que su primera composición data de cuando la autora contaba tan solo 8 años, mostrando una precocidad que viene siendo compartida por la mayoría de las autoras estudiadas en esta investigación doctoral, algo que viene siendo una característica común a todas las autoras destacadas.

⁸⁵ Cuya hermana, Fanny Mendelssohn, era una excelente pianista (en palabras de Félix mucho mejor que él mismo) y también una estupenda compositora cuyas obras apenas pudieron ver la luz en vida de la artista frustrada por la oposición inicial de su hermano, que alegaba que no quería exponerla a las críticas (dentro del aún más retrógrado y férreo paradigma hebreo en cuyo ambiente nacieron y se criaron) y que duró hasta el último año de su vida, en el que por fin le dio su bendición a su hermana. Sin embargo, el marido de ella, el pintor Wilhelm Hensel, sí que apoyó las aspiraciones musicales de su esposa, quien llegó a decir en una carta el 15 de junio de 1836 a Karl Klingemann (también judío): "Estoy sola con mi música. El placer que me aporta me impide abandonar, y dada la total ausencia de apoyo externo, construyo mi persistencia como prueba de mi talento". SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, "Como prueba de mi talento", *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*. Instituto de la mujer, 2009, p. 72. Diez años más tarde, en 1846, comenzó a publicar algunas de sus obras: su muerte prematura por un derrame cerebral segó repentina y trágicamente la que hubiera sido una brillante carrera como compositora justo en el momento en el que había logrado los apoyos y el consentimiento de su hermano, quien devastado por su fallecimiento compondría su cuarteto en fa menor, como una especie de réquiem por su hermana, por la que también comenzó a reeditar sus obras. Seis meses después el propio Félix fallecería también fulminantemente. Aunque tarde, pudo cambiar su mentalidad frente al paradigma respecto a las mujeres.

⁸⁶ A pesar de comenzar su carrera muy pronto como pianista enseguida descubrió su verdadera vocación para convertirse en compositora, para cuyo fin dedicaría en adelante todas sus energías y esfuerzos.

se encontraba veraneando allí⁸⁷. Durante ese tiempo conoció al célebre director de orquesta Hans von Billow -quien también se hallaba reposando en aquel balneario, al igual que Clara-, figura de gran relevancia en el mundo musical que se convertiría desde aquel momento en un partidario de su trabajo durante toda la vida de la joven autora⁸⁸. En 1874 su familia se mudó a Múnich específicamente para que pudiera estudiar con Joseph Rheinberger, que era un organista sobresaliente y un prolífico compositor. Este famoso maestro había establecido dos reglas acerca de su enseñanza: por un lado, que nunca daría lecciones privadas, y por otro lado que nunca enseñaría a mujeres⁸⁹. Tras analizar las composiciones y comprobar las cualidades musicales de Luise A. Le Beau quedó tan impresionado con la joven compositora que hizo una excepción a dichas reglas para poder instruirla y convertirse en su maestro⁹⁰. La mayoría de los grandes éxitos de Le Beau ocurrieron durante este tiempo: sus composiciones fueron consideradas favorablemente y Luise llegó a ganar varios premios de composición⁹¹, como cuando en 1882 sus *Piezas para cello* op. 24 ganaron una competición internacional en Hamburgo⁹². En sus giras conoció a grandes figuras del mundo de la música entonces tales como los

⁸⁷ Ya viuda de su esposo, Robert Schumann, desde hacía años tras el amargo final que supuso para esta gran figura del romanticismo alemán su intento de suicidio (era bipolar, algo que caracteriza ampliamente sus obras, con momentos exaltados-el personaje de Florestán- y otros de depresión, abatimiento e introspección- el personaje de Eusebio) y posterior internamiento en el psiquiátrico donde fallecería. Sin duda Clara Schumann, junto a Emilie Mayer (también protegida y amiga de Joaquim, el famoso violinista que estrenaría sus composiciones para el violín y que tanta relevancia tuvo en el romanticismo alemán, junto con el mismo Brahms, gran amigo suyo) es una figura sobresaliente, tanto del piano como del mundo compositivo, que ha quedado relegada entre dos gigantes románticos (Schumann y Brahms, su marido y su amigo, con un amor idealizado y platónico que duró hasta la muerte de Clara), de los que sin embargo, fue claramente, musa, inspiradora y catalizadora de gran parte de su producción, algo de lo que no obstante, poco se conoce. A pesar de su dura autocrítica, Clara produjo composiciones muy relevantes.

⁸⁸ Cabe también que aquí se reflexione acerca de la protección inevitablemente masculina de la que precisaban todas aquellas mujeres que quisieran dedicarse a las artes, surgiendo la figura de la “protegé, o protegida”, que implicaba implícitamente que las mujeres no podían desenvolverse sin un hombre que ejerciera labores de mentor o guía. Las mujeres que desafiaron tal convención, como Canal, sufrieron el escarnio y las terribles consecuencias de carecer de una figura varonil que las defendiera ante la sociedad.

⁸⁹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 43. Las mujeres no estaban admitidas en la Königliche Musikschule (Real Escuela de Música) donde él era profesor titular.

⁹⁰ Esas reglas encajan perfectamente dentro de los prejuicios dentro del paradigma imperante entonces.

⁹¹ Algo en lo que se convirtió también en una auténtica pionera, antes incluso que Lili Boulanger en 1913.

⁹² McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle 1418-1426). Edición de Kindle. Se convirtió en una precursora aquí también; GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 43. Una gran sorpresa para el jurado al ver salir del sobre de la composición ganadora el nombre de una mujer: la autora premiada. Algo que también le sucedería a Rebecca Clarke al resultar segunda ganadora de un concurso de composición celebrado en los Estados Unidos en pleno s. XX. Véase el capítulo dedicado a R. Clarke.

músicos y compositores Liszt y Brahms⁹³, el ya citado director Hans von Bulow⁹⁴ o el todopoderoso crítico musical, Eduard Hanslick, quien sería el azote de la obra musical de autores entonces vanguardistas, como Wagner o Mahler, mientras que era muy favorable a la música más conservadora de la tradición germana, como la que encarnaban Brahms o la misma Le Beau⁹⁵.

Durante aquel fructífero periodo muniqués, entre los numerosos recitales que interpretó ante audiencias tan notables como el Kaiser Wilhelm I, también logró fundar su propia escuela musical de piano y teoría, para mujeres exclusivamente⁹⁶.

En los certificados de todos los títulos que Luise llegó a conseguir el consabido "Herr" que estaba impreso como la norma por la que todos los titulados eran varones tuvo que ser tachado y reemplazado con una "Fraulein", escrita a mano⁹⁷. Parecía Luise desde entonces predestinada para una larga y exitosa carrera tras la consecución de tantos logros -títulos académicos pioneros, ganadora de concursos de composición, gozar de la consideración de los mayores artistas musicales de su época-, sin embargo su vida profesional tuvo notables altibajos, que incluyeron tanto la consecución de grandes éxitos, como también muy a menudo una frustrante oposición por gran parte de la sociedad en la que vivía, que no aceptaba que fuera una mujer compositora ni tampoco era partidaria del tipo de música que realizaba la autora⁹⁸, más conservadora -en la tradición más puramente

⁹³ Quienes le reconocieron su valía musical y le tuvieron desde entonces en la más alta estima creativa.

⁹⁴ Quien quedó tan impresionado por el talento de las composiciones de la joven Luise que no dudó en escribirle cartas de recomendación para que pudiera estudiar con su futuro maestro, Josef Rheinberger.

⁹⁵ Eduard Hanslick (1825-1904) fue un musicólogo y crítico musical austriaco. Fue defensor del formalismo en la música, en contraposición al idealismo romántico de la época. Su elegante prosa le reportó una gran reputación, a la par que sus ideas le provocaron varias disputas con otros músicos y críticos musicales.

⁹⁶ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 43. Es necesario tener en cuenta que la revolución industrial en Alemania entre 1870 y 1880 supuso un impacto muy considerable al empezar a incluir a mujeres entre la mano de obra de las fábricas y en otras profesiones que requerían de cierta formación y educación. La Asociación para la Educación de las Mujeres, fundado en 1865 y la Sociedad para la Promoción del Empleo entre las Mujeres, fundada en Berlín en 1866, habían estado luchando durante décadas para lograr el mismo sistema educativo para niños y niñas alemanas. Gracias a los esfuerzos continuados de dichas agrupaciones de mujeres, que tuvieron una relación particularmente directa con la de los sindicatos, surgidos también (no por casualidad) en aquel mismo periodo de tiempo, se consiguió lograr el que las mujeres pudieran asistir como estudiantes dentro de las universidades alemanas, en 1910, así como el voto femenino en la recientemente unificada Alemania (en 1918, al igual que sucedió en Inglaterra).

⁹⁷ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle 1418). Edición de Kindle. Algo que demuestra hasta qué punto estaba interiorizado dentro del paradigma de la época que las mujeres no podían ser profesionales la música.

⁹⁸ Motivo por el que la familia al completo siguió a su hija en una continua peregrinación por ciudades germanas buscando el entorno más propicio para el florecimiento del talento musical de la compositora.

brahmsiana- frente al gusto creciente que empezaba a proliferar en territorio germano, influenciado en gran medida por la nueva obra musical de autores como Wagner⁹⁹.

Le Beau, que siendo mujer comenzó su carrera musical con el piano, un instrumento aceptado por el paradigma imperante de la sociedad de su época como aceptable para ser interpretado por las mujeres¹⁰⁰, pronto logró emprender su carrera musical como compositora tras alcanzar los apoyos necesarios ya mencionados dentro del mundo musical para poder ejercer su labor a pesar del pesado paradigma contra las mujeres¹⁰¹.

La autora llegó a componer una ópera *Hadumoth, Der verzauberte Kalif* (1894), así como varias obras escritas para el piano, como su *Sonata para piano* (1879), coro, orquesta, como su *Sinfonía en fa menor* op. 41 y varias obras de cámara, entre las que destacan especialmente su *Sonata para cello* op. 17, ganadora del citado concurso de composición de Hamburgo en 1882, así como su estupenda *Sonata para violín y piano* en do menor op. 10, que fue compuesta en 1875 -y publicada algo más tarde-, tan sólo tres años antes de que el gran Brahms compusiera su primera sonata para dicha misma formación en sol mayor (en 1878)¹⁰². Es notable cómo se percibe la influencia y cierta remembranza del estilo de Brahms en las líneas melódicas ampliamente apasionadas, dentro de la obra musical de la compositora¹⁰³.

A pesar de que se formó con los mejores maestros musicales de su época, tales como Frantz Lachner, así como los ya mencionados Josef Rheinberger y Clara Schumann, para

⁹⁹ Ya se habló de la enorme conmoción que supuso la irrupción de las nuevas óperas de Wagner, obras de arte totales (según el autor), que no solamente se enfrentó a la música francesa encarnada en la obra de Debussy (enfrentamiento favorecido por la creciente tensión político militar entre Francia y Alemania tras la derrota francesa en Verdún, que abocaría a la revancha durante la Gran Guerra, con consecuencias devastadoras para Europa), sino que también polarizó Alemania en partidarios o detractores de Wagner.

¹⁰⁰ De hecho, junto con el arpa (instrumento exclusivamente tocado por mujeres) era asociado con ellas.

¹⁰¹ En el caso de todas las compositoras estudiadas se ha comprobado que efectivamente todas tuvieron que sortear dificultades y obstáculos, especialmente aquellas que fueron pioneras en el campo musical.

¹⁰² Brahms compuso tres *Sonatas para violín*, claras obras maestras del repertorio de todos los tiempos. El autor es conocido por su enorme autoexigencia y autocrítica que hizo que solamente sus mejores obras vieran la luz (destruyó una cantidad ingente de música que consideraba indigna de sus ideales). La *primera sonata o Regensonaten* (sonata de la lluvia, basado el tercer movimiento en uno de sus lieder llamado *Regen lied*) tiene un significado oculto en el que pretende reconfortar a Clara Schumann tras el fallecimiento de uno de sus hijos (Félix, quien era violinista) cuando no había llegado aún a los 25 años.

¹⁰³ No sería descabellado pensar que Brahms pudiera haber escuchado la sonata de Le Beau, pudiendo haberle inspirado en algún aspecto relativo a la composición de sus tres *Sonatas para violín y piano*, posteriores todas a la de Le Beau (su segunda sonata para violín data de 1898). Podría haber inspirado el uso de pizzicatos en el violín o el uso de dobles cuerdas en la primera sonata de Brahms, aunque esta posibilidad es controvertida, ya que el violinista Joaquim o la misma Clara Schumann también podrían haber influido aún más directamente a Brahms en dichos aspectos, siendo como eran íntimos amigos.

poder convertirse en una muy competente compositora que pudo lograr un gran reconocimiento por parte de la crítica de un sector de la sociedad afín a su estilo compositivo, que sin duda bebía del conservadurismo de su maestro Rheinberger, Le Beau también tuvo que ganarse la vida como profesora, pianista, bibliotecaria¹⁰⁴ e incluso como crítico musical¹⁰⁵.

El estilo de Le Beau, que poco cambió a lo largo de su vida y de su producción musical, se caracteriza por temas poderosos, bien contruidos dentro de la estricta estructura de la forma sonata, así como por el uso de ciertos “leitmotiv” y acordes fuera de la función armónica esperada que proporcionan cierto color a sus composiciones. Muchas veces sus secciones durante el desarrollo de la forma sonata consisten en repeticiones del material temático con escasas alteraciones. Es por ello mismo -como el mismo Hanslick hizo notar- que sus piezas corales y camerísticas más breves con estructuras estróficas o relativas a la danza tuvieron con frecuencia mayor éxito¹⁰⁶.

Sin embargo, con el devenir de los tiempos cambiantes de aquella época se acabó distanciando de la familia Rheinberger¹⁰⁷ -que la autora achacó como una consecuencia por sus éxitos musicales-¹⁰⁸, y a comienzos de la década de 1880 su popularidad y su demanda como intérprete en el ambiente musical de Múnich se desvaneció¹⁰⁹. Tuvo problemas para conseguir actuaciones, lo que atribuyó a la envidia de otros músicos por sus éxitos. También hubo problemas "políticos" cuando surgieron facciones sobre lo que se veía como la creciente influencia de Wagner y sus acérrimos defensores o igualmente apasionados detractores en las instituciones musicales¹¹⁰. Su familia se mudó varias veces en busca de un lugar más favorable para sus composiciones en Wiesbaden, donde

¹⁰⁴ En la corte de Baden-Baden al final de su vida ejerció ese puesto en la biblioteca que hoy lleva su nombre en su honor y en la que se encuentran custodiadas todas sus composiciones y publicaciones efectuadas por la autora en su labor como crítica musical de las obras de otros compositores coetáneos.

¹⁰⁵ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p.164.

¹⁰⁶ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, 1995, p. 270.

¹⁰⁷ El que fuera su principal maestro, pese a sus reticencias y prejuicios iniciales, acabó de este modo amargamente lo que bien hubiera podido ser un buen ejemplo de redención del paradigma imperante.

¹⁰⁸ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, 1995, p. 270.

¹⁰⁹ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle 1418-1426). Edición de Kindle. Al igual que le ocurrió a Chaminade tras el final de la Gran Guerra, el cambio de los gustos musicales propios del cambio generacional de aquella sociedad.

¹¹⁰ El mundo musical europeo y el germánico en particular se polarizó entre partidarios y detractores de las nuevas músicas encarnadas por Wagner en primer lugar y posteriormente en la figura de G. Mahler.

vivieron de 1885 a 1890, luego a Berlín de 1890 a 1893 y luego finalmente a Baden¹¹¹. Allí trabajó como crítica además de participar activamente en conciertos¹¹², su primera ópera, *Hadumoth*, que había estado pergeñando durante varios años en Berlín, finalmente fue interpretada en Baden en 1894. En 1925 hubo un concierto de sus obras en Baden-Baden para celebrar su 75º cumpleaños. Sus composiciones incluyen óperas, música coral, piezas orquestales y grupos de música de cámara y para piano. Entre sus obras más notables destacan su *Sonata para piano* (1879), *Symphony in F minor* op. 41, así como su cello *Sonata* op. 17.

También cabe destacar el *Cuarteto para piano, violín, viola y violonchelo*, op. 28, cuyo estreno al ser interpretado en la Gewandhaus de Leipzig en 1884 recibió una aclamación abrumadora por parte del público; el promotor de dicho concierto comentó que no podía recordar un éxito tan grande en los años que llevaba organizando conciertos en la Gewandhaus¹¹³. El cuarteto fue interpretado por todo el mundo tras esa premier triunfal. Le Beau, supuestamente, escribió su autobiografía en 1910: *Lebenserinnerungen einer Komponistin*¹¹⁴, en donde relata prolijamente las dificultades que encontró profesionalmente como mujer artista en un mundo diseñado a la medida de unos hombres que no admitían a mujeres en el mundo de la composición musical. Por otro lado, promovió por medio de sus escritos la igualdad de oportunidades educativas y musicales para las mujeres, siendo una de las primeras compositoras en poner de manifiesto por escrito de una forma crítica las profundas desigualdades existentes entre ambos géneros¹¹⁵.

¹¹¹ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle 1418-1426). Edición de Kindle. Resulta extraordinariamente llamativa la labor que ejercieron los progenitores de la compositora durante toda su vida, quienes hasta su muerte en 1896 (cuando Luise contaba 46 años) no solamente no le impusieron los designios paradigmáticos habitualmente asociados con encontrar un marido que la mantuviera y que garantizara el patrimonio familiar, sino que priorizaron la carrera de su hija por encima de su propio bienestar y su seguridad o estabilidad personal, incluso en la vejez. Probablemente sin aquella actitud y sensibilidad adelantada a su época, claramente contraria al paradigma al uso, Le Beau no hubiera podido alcanzar tan altas cotas.

¹¹² En lo que definitivamente Le Beau constituye un caso único, al ser consciente del valor de su obra musical y de sus talentos como compositora, sus memorias son una especie de autoafirmación personal.

¹¹³ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle 1418-1426). Edición de Kindle.

¹¹⁴ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, 1995, p. 270.

¹¹⁵ HELLER, Barbara; RIEGER, Eva, *Violin Music by Female Composers, 13 pieces for violín and piano*. Ed. Schott, 1994, p. 7. Por lo que igualmente destaca en este campo como una de las primeras pioneras.

En su última etapa vital en Baden-Baden ejerció también como bibliotecaria de la Gran Duquesa Luisa, además de continuar su labor de concertista, así como la escritura de diversos artículos críticos.

Hoy en día, según Ana Bofill: “La biblioteca de Baden-Baden lleva su nombre y tiene un archivo de todos los compositores, mujeres y hombres que vivieron en la ciudad, incluidas todas las partituras y documentos de Le Beau”¹¹⁶.



Luise Adolpha Le Bau

1872

5.2.1.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

Entre las obras más relevantes y destacadas de la compositora escritas para el repertorio del violín se encuentran su *Sonata para violín y piano en do menor op. 10*, *Mazurka for violín y piano op. 13/1*, *Gavotte para violín y piano op. 13/2*, *Romance para violín y piano op. 13/3*, *Schlummerlied for Violín y piano op. 13/4*, *Präludium for violín y piano op. 13/5*, *Romanze op.35 in G major para violín y piano*, *Elegie op. 44 in G menor para violín y piano*, *Violín Sonata (Zweite Sonate) in E menor op. 46* (c. 1898), *Du bist das Morgenroth for Violín and Piano op. 58/1*, *Der erste Kuss para violín y piano op. 58/2*, *Gondellied para violín y piano op. 58/3*, *Barcarole para violín o cello y piano*. *Piano Trío en re menor op. 15* (1877 pub. 1879 por Küpper), *Piano Cuarteto op. 28 in Fa menor*, *Cuarteto de cuerda en sol menor op. 34* (publicado en 2001), *Quinteto de cuerda op. 54*

¹¹⁶ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 153.

(1900), *Canon para 2 violines (o 2 flautas, o violín and flauta,)* y piano op. 38 (publicado en 1891).

Teniendo en cuenta que el corpus de su canon compositivo consta de unas setenta obras su contribución al repertorio de este instrumento resulta muy notable y destacable por su aportación, tanto por la calidad como por la cantidad, de composiciones dedicadas al violín (pese a no ser su instrumento materno), sin embargo, muchas de estas obras no se encuentran fácilmente disponibles actualmente, más que en la biblioteca que lleva el nombre de la autora y de la que fue responsable en su último tramo vital, en Baden-Baden. De todas estas obras las más frecuentemente analizadas e interpretadas son su primera *Sonata para violín y piano op. 10*, su *Romanze op. 35* y su *Elegie op. 44*, donde se pueden apreciar perfectamente las características compositivas de la autora, que se caracteriza por temas poderosos, bien contruidos, dentro de la estricta estructura de la forma sonata, así como por el uso de ciertos motivos conductores y acordes ajenos a la función armónica esperada, que proporcionan cierto color a sus composiciones. Muchas veces sus secciones durante el desarrollo de la forma sonata consisten en repeticiones del material temático con escasas alteraciones dentro del esquema del susodicho esquema de la sonata¹¹⁷.

Marcia J. Citron en su libro “Género y el canon musical” aporta una nueva luz respecto a este tema precisamente cuando habla acerca de la sonata. En ella la autora afirma que: “La forma sonata es una de las formas musicales más influyentes de los últimos 250 años (...) Algunas descripciones han incluido analogías con nociones sociales de masculino y femenino. Estas metáforas probablemente aparecieron por primera vez con el teórico A. B. Marx y su *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1845) (...) también en Francia Vincent D’Indy¹¹⁸ con su *Cours de composition musicale* (1909) (...) Estos códigos, o más bien la ideología representada en dichos códigos han tenido un considerable poder de permanencia. Básicamente los dos temas de la exposición están fijados dentro de una jerarquía y que exhiben trazas estilísticas asociadas a características del hombre y la mujer respectivamente¹¹⁹(...) el modelo básico es el de la dominación del hombre sobre la mujer en lo que parece ser una extensión de las nociones generales dentro

¹¹⁷ La forma sonata ha venido siendo desde siglos el modelo en todo occidente sobre el que se han construido la gran mayoría de composiciones musicales dentro de la música orquestal, camerística y concertística.

¹¹⁸ Quien a su vez de alguna manera era competencia de Chaminade. Muy posiblemente los compositores coetáneos de Chaminade verían la competición femenina como un inconveniente para su monopolio.

¹¹⁹ El tema A, sería el masculino, el B, el femenino, con sus respectivas características asociadas de género.

de la sociedad de lo que se consideraba ideal respecto al hombre y la mujer y sus adecuadas interrelaciones”¹²⁰.

Es por todo ello que Le Beau acató, como venía siendo la única posibilidad entonces para las mujeres¹²¹, el ideario implícitamente connotado dentro del esquema formal al uso de la forma sonata, que, por un lado provee del andamiaje estructural necesario para construir formalmente las composiciones musicales¹²², pero que por otro lado tiene implícitamente asociadas todas estas connotaciones vinculadas a los géneros masculino y femenino, dentro de la jerarquía impuesta por el canon paradigmático y social que impregna desde las raíces el ideario social, cultural y económico de la Europa contemporánea.

Por consiguiente, cabe especular acerca del hecho de que todos los artistas, sin importar el género (pero teniendo en cuenta que las mujeres han tenido que afrontar mayores dificultades y prejuicios en contra de su realización artística profesionalmente), han tratado siempre de dar lo mejor de sí mismos pese al paradigma constreñido y limitador, auténtico órgano de los poderes oficiales dentro de las sociedades en los que se han visto inmersos. A menudo sucede que ni tan siquiera se plantea de una manera crítica cuáles son los elementos usados por los poderes fácticos, pero se pueden llegar a observar analizando cuidadosamente las obras artísticas producidas entonces, ya sean musicales, pictóricas o literarias¹²³.

Respecto a las características idiomáticas de las obras escritas por la compositora para el violín se comprueba efectivamente que, como buena pianista que adoptó el lenguaje materno del piano¹²⁴, su concepción ha sido ideada a través del piano y transcrita después

¹²⁰ CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*. First Illinois paperback, 2000, p. 133.

¹²¹ Hasta la soterrada crítica y desafío tácito al canon paradigmático musical dentro de algunas obras de Chaminade (Sonata para piano op. 21) o Pejačević (*Trío para violín, piano y cello*) en los que se prescinde adrede del consabido tema “femenino”, con sus connotaciones implícitas de dominación masculina, dentro del tema principal, o masculino. Compositoras ya del pleno s. XX como Bacewicz, Kaprálová o la misma Lili Boulanger, milagrosamente originales dadas sus cortas edades (las dos últimas fallecieron con 25 y 24 años respectivamente) consiguieron crear un lenguaje musical alejado de los convencionalismos.

¹²² De esta forma se comprueba que efectivamente la autora crea un tema completamente “femenino” en consonancia con el paradigma imperante, en contraposición con el primer tema “masculino” en su sonata, que resulta de este modo un ejemplo paradigmático del modelo universalmente aceptado.

¹²³ El propio Shakespeare realizó agudas críticas muy sutiles, solamente así pudieron pasar inadvertidas a los tamices impuestos por los órganos oficiales de control dentro del paradigma de su época. De ese modo en sus comedias, aparentemente inofensivas, despliega una soterrada crítica a quienes ostentan el poder.

¹²⁴ Como se verá a lo largo de todo este trabajo de investigación doctoral el piano y el arpa (instrumento exclusivamente de mujeres, y asociado por ende al género femenino) han venido siendo considerados como instrumentos musicales asociados a las mujeres y, hasta bien entrado el s. XX, los únicos decorosos para las damas, mientras que el cello -que se coloca entre las piernas abiertas, algo no demasiado

al violín, adaptándose eso sí bastante adecuadamente a las características técnicas del instrumento de cuerda. Sin embargo, no se percibe el idiomatismo ideal de las compositoras que sí dominan el lenguaje materno idiomático del violín, como sí que se puede comprobar en las obras de Pejačević, Lili Boulanger, Clarke, Bacewicz o la misma Johanna Senfter, alemana compatriota de Le Beau¹²⁵.

Sin embargo, en obras como su *Romanze* op. 35 para violín y piano queda patente el dominio artístico y artesanal profundamente sólido que posee la autora al afrontar una composición de auténtico lucimiento virtuoso por parte del violín, mientras que el piano hace las veces de un competente acompañamiento.

A lo largo de esta obra llama poderosamente la atención la profusión de acordes de tres y hasta cuatro notas¹²⁶ -desde el compás 55 hasta el 68 y posteriormente del 93 al 100 y del 157 al 163-, que, de alguna manera, entroncaría con la gran tradición germana dentro de la escuela del violín que tantas obras maestras ha producido para la composición de obras polifónicas escritas para este instrumento, a menudo sin acompañamiento, que surgen desde el origen de la creación de un estilo alemán propio -frente a los estilos italiano y francés desde el barroco- con un gran gusto y predilección por la polifonía y el contrapunto de gran complejidad -que a primera vista podría resultar un contrasentido irónico, teniendo en cuenta las características melódicas y líricas melódicas propias de dicho instrumento, propiamente monódico que imita siempre la voz humana-.

Dentro de esta gloriosa tradición germana encontramos ejemplos de grandes composiciones escritas en este estilo para violín solo en autores como: Westhoff, Biber, el gran J.S. Bach¹²⁷, Ysaÿe, Hindemith, Reger, Bartók, Honneger, hasta llegar a autores plenamente contemporáneos como Xenakis, Luis de Pablo o el compositor de bandas sonoras del primer grandioso Hollywood, Miklos Rozsa, y que también ha sido empleado

decoroso para la moral victoriana conservadora-, el contrabajo, los instrumentos de metal y los de percusión tan solo han empezado a ser usados por mujeres desde finales del s. XX.

¹²⁵ Todas ellas serán estudiadas detenidamente a lo largo de este trabajo investigador de tesis doctoral en sus respectivos capítulos. Senfter (1879-1961) pertenece a otra generación posterior a la de Le Beau, que actuó como punta de lanza de todas las generaciones siguientes de compositoras, por lo que Senfter pudo estudiar a fondo el violín, el órgano y el piano, quedando patente su control idiomático del violín.

¹²⁶ Recuérdese que el violín tiene solamente cuatro cuerdas (sol-re-la-mi), por lo que la ejecución de acordes en un instrumento eminentemente melódico no es habitual en la escritura de sonatas con piano.

¹²⁷ Quien con sus *Sonatas y Partitas para violín solo* alcanzó las más altas cotas de artesanía, maestría y arte puro con auténticas obras maestras nunca superadas posteriormente, como sus fugas a tres o cuatro voces escritas en sus respectivas sonatas (algo insólito y que el autor firma al acabar las dos primeras con una sucesión de 14 notas, que según la gematría simbolizan su nombre: ya que la suma de los números asociados a sus letras suman esa cifra (B-A-C-H = 2+1+3+8 = 14). Lili Boulanger se asociaba al número 13, ya que sus iniciales (LB) asemejan ese número cargado de significado en su obra. Véase también el capítulo dedicado a esta gran autora dentro del desarrollo analítico de la presente tesis doctoral.

con éxito en la obra (a menudo demasiado desconocida) de compositoras como: Senfter y Bacewicz¹²⁸.

Por otra parte nos encontramos con diversos elementos de gran virtuosismo violinístico, tales como melodías enteras en la cuarta cuerda del violín (compases 40-48 y 147-153) o pasajes que asemejan cadencias por su brillantez técnica y musical y que requieren de una sólida formación por parte de todo aquel o aquella violinista que emprenda su ejecución, como puede apreciarse en los compases 75 a 93 -que además enlazan de nuevo con las sucesiones concatenadas de acordes de tres y cuatro notas, con lo que la dificultad técnica no encuentra un momento de respiro- y en los compases 154 a 160.

La compositora juega en esa sucesión de acordes con el modo menor y el modo mayor original con el que comienza y acaba la obra -está en Sol Mayor-, realizando una sucesión de progresiones, sencillas pero efectivas, entre los modos relativos contrastantes de la misma tonalidad (sol M) de modo que consigue jugar con el *Sturm und Drang*¹²⁹ pasando de mayor a menor para volver y concluir triunfalmente de nuevo en el primigenio sol mayor.

El tratamiento virtuoso del violín recuerda aquí en gran medida el célebre concierto en mi menor de Félix Mendelssohn¹³⁰, especialmente a partir del compás 153 (hasta el 161) donde aparece un calderón -signo musical que implica una pausa prolongada, sobre la que aquí se construye esta pequeña cadencia-y a partir del que el violín retoma un arpeggio continuado de gran amplitud del piano, que recorre prácticamente todo su registro, desde el sonido más grave al más agudo, momento a partir se queda completamente solo hasta la recapitulación en el Allegro del compás 161, donde vuelve a reincorporarse el piano.

¹²⁸ Estas dos autoras analizadas (junto a Lili Boulanger) con detenimiento dentro de este trabajo investigador, compusieron varias obras para violín solo dentro del espíritu de esta tradición germánica.

¹²⁹ El *Sturm und Drang* fue un movimiento literario, que también tuvo sus manifestaciones en la música (que se aprecia ya desde algunas obras de Mozart, C. P. E. Bach y es evidente en el Beethoven plenamente romántico), así como las artes visuales, desarrollado en Alemania durante la segunda mitad del s. XVIII. Si bien el estilo de Le Beau ya puede considerarse como plenamente dentro del romanticismo alemán.

¹³⁰ Mendelssohn originalmente prometió un *Concierto para violín* en 1838 a Ferdinand David, un amigo cercano que era un consumado violinista. Sin embargo, la obra tardó seis años en completarse y no fue estrenada hasta el año siguiente, en 1845. Durante este tiempo, Mendelssohn se carteó con regularidad con David, en busca de consejos para el concierto. La obra es uno de los primeros conciertos para violín del Romanticismo e influyó en las obras de varios compositores. A pesar de que el concierto consta de tres movimientos en la estructura típica rápido-lento-rápido y cada movimiento sigue la forma tradicional, la obra era innovadora e incluye características nuevas para la época. Como aspectos distintivos destacan la entrada inmediata del violín al comienzo y el enlace entre movimientos sin solución de continuidad. La obra fue inicialmente bien recibida y pronto fue considerada como uno de los conciertos para violín más grandes de todos los tiempos. Sigue siendo extremadamente popular actualmente dentro del repertorio del violín, rebasando con creces en fama a su otro concierto, escrito en re menor para dicho instrumento.

Durante estos compases la influencia del *Concierto para violín y orquesta en mi menor* de F. Mendelssohn, de quien ya hemos hablado acerca de su relación con la también compositora y hermana, Fanny. Sin duda Le Beau habría podido escuchar dicho concierto, dado el gran éxito que obtuvo -y del que sigue gozando entre los violinistas actualmente- desde el día de su estreno y no sería nada descabellado el hecho de que aprovechara su inspiración para emular la cadencia escrita del citado *Concierto de violín* dentro de esta obra de pequeño formato¹³¹, que se correspondería más bien con la música de salón, asociada al género femenino. Leonard Meyer a este respecto, explicitando la relación implícita entre las obras de gran formato y duración y la autoría por parte de los hombres, afirmó que: “el tamaño es un signo de poder”¹³².

Consiguientemente, de este modo se puede entender que, como también afirma Citron: “Desde 1800 el arte musical ha dispuesto mayor valor a las formas de gran formato. La sinfonía y la ópera han ocupado el puesto más elevado dentro de la música instrumental y vocal respectivamente. Esto sugiere que el tamaño en los dos sentidos, el cuantitativo y el temporal (o vertical y horizontal) han ejercido un papel decisivo a la hora de determinar el valor de la obra”¹³³.

Sin embargo, también es muy destacable observar y analizar que dentro de estas obras de menor formato con las que las mujeres compositoras tenían que contentarse como su único nicho de mercado -si bien es cierto que la propia Le Beau también compuso una ópera, pero como algo esporádico, donde demostraría su habilidad artesana construyendo una música hasta entonces sólo reservada para los hombres-, llegaron a mostrar su talento y habilidad en un formato casi minimalista, por lo que podríamos considerar estas piezas como conciertos en miniatura, que no están exentos de un gran valor pedagógico para los estudiantes de últimos cursos de enseñanzas profesionales -o de los primeros cursos del

¹³¹ Una pequeña cadencia escrita, igual que en el concierto de violín con gran novedad, ya que hasta entonces las cadencias eran improvisaciones que quedaban a cargo del talento y la inventiva del solista donde mostraría su capacidad creadora o improvisadora (tan comunes en el Barroco). Desde entonces las cadencias empezarían a quedar escritas por personajes relevantes, como el gran violinista Joaquim, que no sólo ayudó a Brahms y otros compositores en la creación de sus conciertos para el violín, sino que además creó y fijó las cadencias de conciertos míticos que se siguen realizando hoy día, desde las cadencias de Mozart hasta las de los conciertos románticos. Sibelius también dejó escrita la cadencia en su concierto de violín, empleando como violinista sus grandes conocimientos idiomáticos del instrumento.

¹³² CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 130. La autora de este interesante libro acerca del género y el canon musical hace en este punto una concienzuda y profunda reflexión en la que hace un paralelismo entre el imperialismo y el nacionalismo de Francia y Alemania en aquella época y la necesidad de buscar en dichas grandes formas musicales una legitimación a sus fuerzas.

¹³³ CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 130.

superior-, ya que tratan aspectos técnicos de gran interés: como el control de la afinación en posiciones muy altas¹³⁴, que es una característica muy relevante de esta pieza cuasi concertante, así como sus numerosos recursos técnicos virtuosos empleados, como los variolajes desde el compás 157 que concluyen a su vez en la llegada a los armónicos naturales más agudos del violín -nota mí, sobreagudo sobre la misma cuerda-, alarde “masculino“ repleto de una testosterona brillantemente extrovertida, donde podemos comprobar un ejemplo de los adjetivos varoniles que sus coetáneos esgrimían como un cumplido hacia la obra musical compuesta por la autora, como ya se ha comentado anteriormente.

5.2.1.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de mujer en la Música.

Retomando las reflexiones de Anna Bofill Levi respecto a la situación de Luise A. Le Beau en la época en la que le tocó vivir¹³⁵, esta autora afirma que: “Le Beau fue la primera mujer que consiguió demostrar que una mujer podía ser compositora profesional, y ser reconocida como capaz de inventar, de pensar, de controlar los elementos básicos de las técnicas de composición necesarias para escribir obras vocales e instrumentales de gran formato. (...) En la bibliografía sobre Le Beau encontramos artículos en los que por primera vez se presenta a una mujer artista en el s. XIX que empieza a tener conciencia de su diferente consideración social y de los bloqueos que se le presentan por su género, a pesar de la aceptación que tiene por una parte de la sociedad musical masculina, que todavía se resiste a la idea de que una mujer pueda ser eminente compositora. Por otro lado, los críticos querían conocer los trabajos de Le Beau y algunos los evaluaron muy

¹³⁴ Recuérdese que, a partir del romanticismo, aproximadamente desde el comienzo de la Revolución Francesa en 1789, las exigencias sociales con una burguesía, pujante económica y socialmente, implicaron que las salas de conciertos fueran mucho más grandes, por lo que tuvo que modificarse la fisonomía acústica del violín. Se añadió tensión a las cuerdas, se empleó un puente más alto y se modificó el mástil del instrumento, así como también se implantó por influencia del gran violinista G.B. Viotti el arco de Tourte (llamado el Stradivarius de los arcos). Todo ello proporcionó al violín una enorme potencia sonora, en detrimento de una sonoridad resonante y cálida (características del barroco, en salas más pequeñas) y amplió muy considerablemente su registro, antes limitado hasta la séptima posición. Las cuerdas del instrumento dejaron de ser de tripa (catgut, realizado a partir del intestino delgado del cordero, desde el renacimiento) para usar materiales más resistentes, consecuencia también de la reciente revolución industrial que tuvo lugar en toda Europa. Curiosamente este cambio de tensión favoreció a los ya reconocidos violines Stradivarius y Guarnerius del Gesu, que reaccionaron bien a este cambio radical en cuanto a la sonoridad, aventajando con creces a los violines Stainer, famosos por su resonancia dulce.

¹³⁵ Muy posiblemente Le Beau y sus progenitores fueron unos adelantados a su tiempo, con una mentalidad y una actitud progresista abiertamente en conflicto con el paradigma imperante en la época.

positivamente. Situaron a Le Beau en un nivel profesional a la par que sus colegas (...) tanto en el mundo laboral como en el artístico”¹³⁶.

Estas afirmaciones ponen de relieve el papel de pionera y precursora que ejerció Le Beau en varios campos simultáneamente: por un lado, obtuvo la independencia necesaria - gracias al apoyo incondicional de sus padres, nada común dentro del canon y el paradigma social de su época- como para valerse por sí misma sin depender de ninguna figura masculina, en la forma de un marido que muy probablemente hubiera puesto cortapisas o interrumpido su carrera musical, como le sucedió a Amy Beach, o a la misma Germaine Tailleferre en pleno s. XX¹³⁷. Es por ello por lo que se ha seleccionado a esta relevante compositora por todas las implicaciones respecto a la cultura y la sociedad de su época que resultan reveladoras del inicio de un paulatino cambio, de siglos de duración, respecto con las estructuras dentro del paradigma, que aun actualmente sigue perdurando en algunos campos dentro del conservador y tradicional mundo de la música clásica como sucede con la inclusión femenina dentro del panorama la dirección orquestal-.

Por otro lado, Le Beau seguramente sea la primera compositora europea propiamente dicha en lograr ser reconocida por sus homólogos masculinos en un plano de igualdad profesional, siempre con matizaciones, ya que el paradigma está tan profundamente enraizado dentro del núcleo interno de nuestra sociedad occidental que aún hoy nos encontramos ejemplos muy evidentes de este hecho que subyacen a escasa distancia de la superficie de la cruda realidad que vivimos en pleno s. XXI, en la que apenas hay directoras de orquesta profesionales de prestigio y aún siguen evidenciándose trazas de marcada misoginia dentro del mundo de la música¹³⁸.

Todos estos logros lo fueron alcanzados por medio de su trabajo, una voluntad de hierro y el inestimable, así como avanzadísimo, apoyo de sus progenitores, de quienes no se hablará lo suficiente, ponderando su enorme aportación para que el paradigma imperante

¹³⁶ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 153. Si bien a lo largo de la historia de la música ya hubo otros ejemplos de compositoras de gran relevancia como Von Bingen, Strozzi o Caccini, es la primera vez que hay tantos testimonios en la Europa moderna evidenciando la gran consideración recibida por una compositora.

¹³⁷ A caballo entre dos épocas, como también les sucedió a artistas de la relevancia de Claudio Monteverdi o Ludwig van Beethoven, que anduvieron entre dos periodos y estilos diferenciados de los que, en cierto modo, ejercieron como bisagras vertebradoras entre mundos tan distintos en sus sociedades y culturas.

¹³⁸ Cualquier video de la oferta musical que consume una gran parte de la juventud de nuestro tiempo, sin demasiado espíritu crítico, como son el rap y el reggaetón evidencian una clara misoginia y un evidente maltrato visual verbal hacia las mujeres, tratadas como carne, explicitando así el desprecio hacia ellas.

respecto al rol de la mujer en la música cambiara. Tan solo con el paso de muchas generaciones posteriores se retomaría esa novedosa actitud, tan adelantada al tiempo vital que les correspondió a los propios padres de Le Beau y que sin duda también les confrontó a ellos mismos con las consecuencias desagradables de remar a contracorriente dentro de una sociedad tan retrógrada y conservadora del modelo paradigmático imperante.

Sin embargo, para conseguir tal objetivo Le Beau tuvo que emular el estilo preponderante entonces, el “masculino” con el que tantas veces se la elogiaba, alegando que escribía y componía como un hombre, como el arriba citado: “Si muchos hombres no compusieran verdaderamente mala música, yo la alabaría diciendo: ¡Compone como un hombre!”¹³⁹. A este respecto es necesario hacer hincapié en el hecho de que, al igual que Ethel Smyth unos años más tarde -nació ocho años después que Luise-, para ganarse un puesto de respetabilidad dentro de un panorama musical dominado por hombres, y diseñado para esos mismos hombres, no tenía otra posibilidad que adoptar ese mismo lenguaje “masculino” tantas veces esgrimido para lograr hacerse con un nicho propio de mercado.

Cabe preguntarse cómo hubiera sido su producción musical si hubiera gozado de la libertad suficiente como para explorar sin las ataduras paradigmáticas otras posibilidades artísticas más acordes con su propia personalidad. En este punto podríamos acabar considerando que finalmente un creador, sea del género que sea, acaba sacando lo mejor de sí mismo adaptándose a las circunstancias personales, vitales y sociales que vive¹⁴⁰.

De igual modo resulta muy destacable el hecho de que Le Beau consiguiera alcanzar tantos logros proviniendo de una familia no musical, si bien su padre era aficionado y ambos tenían la suficiente sensibilidad como para sacrificarse por el bien de su hija.

Resulta extraordinariamente llamativo el reconocimiento alcanzado por Le beau en Alemania, mientras que dos de las compositoras más conocidas en nuestra actualidad provenían de ambientes muy musicales: Clara Schumann y Fanny Mendelssohn¹⁴¹.

¹³⁹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 43. Afirmación que muestra claramente el sesgo dentro del paradigma dentro del cual solamente se podía contemplar la posibilidad de que los hombres pudieran realizar trabajos intelectuales o labores artísticas y musicales.

¹⁴⁰ La época, el entorno social y familiar son ciertamente determinantes en el ulterior desarrollo y evolución artísticos de cualquier creador de arte, a los que hay que añadir el talento y motivación intrínseca personal del autor, sus vivencias y las circunstancias vitales: guerras, conflictos, tragedias, etc.

¹⁴¹ Llama poderosamente la atención el hecho de que proviniendo de ambientes tan propicios para el desarrollo de sus habilidades musicales, compositivas e instrumentales (algo que alcanzaron todas con creces) lo que evitó precisamente que prosperara su inclinación creadora fue concretamente el paradigma dentro del cual estaban impregnadas tanto ellas como sus respectivas familias, a la sazón grandes amigas.

Fanny Mendelssohn, era una excelente pianista -en palabras de su hermano Félix, mucho mejor que él mismo- y también una estupenda compositora cuyas obras (más de 450)¹⁴² apenas pudieron ver la luz en vida de la artista frustrada por la oposición inicial de su hermano -dentro del aún más retrógrado y férreo paradigma hebreo en cuyo ambiente nacieron y se criaron-, que alegaba que no quería exponerla a las críticas. Sin embargo, el marido de ella, el pintor Wilhelm Hensel, sí que apoyó las aspiraciones musicales de su esposa, quien llegó a decir en una carta el 15 de junio de 1836 a Karl Klingemann (también judío): “Estoy sola con mi música. El placer que me aporta me impide abandonar, y dada la total ausencia de apoyo externo, construyo mi persistencia como prueba de mi talento (...) Si nadie ofrece una opinión, o se toma el más pequeño interés en tu obra, se acaba por perder con el tiempo no sólo todo placer, sino también todo el poder de juzgar su valor”.

Al mismo Félix Mendelssohn le volvió a escribir -mantenían una muy estrecha relación fraternal, en la que el compositor tenía la opinión y criterio musical de su hermana en la más alta estima-¹⁴³ en una carta el 9 de julio de 1846, justamente un año antes de fallecer de un derrame cerebral fulminante¹⁴⁴, argumentando: “Estoy empezando a publicar (...) si al público le gustan las piezas y recibo más ofertas, sé que será un gran estímulo para

¹⁴² Algunas llevan el nombre de su hermano Félix, con el que fueron publicadas ocultando su autoría real.

¹⁴³ Sin embargo, Félix no consideraba adecuado ni decoroso que su hermana publicara sus obras, al menos firmando con su propio nombre, con lo que este autor tan relevante gracias al cual se ha recuperado la figura de J. S. Bach y toda su obra, gracias al concierto que realizó rescatando la Pasión según San Mateo, demuestra estar férreamente apegado a los preceptos del paradigma respecto al papel de la mujer en el arte y especialmente en la música, a pesar del profundo amor y respeto que sentía por su hermana. Esto es algo que debería hacernos reflexionar acerca de las complejidades que entraña el paradigma que nos envuelve intrínsecamente a todos, aún sin ser conscientes de él, por lo que es aconsejable rehuir maniqueísmos simplistas y reduccionistas que tan solo observan una parte sesgada de la realidad. Por otro lado, la postura opuesta por parte del marido de Fanny, Wilhelm Hensel, con el que la compositora obtuvo una bocanada de aire liberadora, gracias a que este le animó a componer y publicar sus obras. Este hecho pone de manifiesto que esta figura conyugal, contrariamente al paradigma, supuso un estímulo a su esposa. Por otro lado, pese al evidente placer que sentía al componer, que comparaba con el aire que respiraba, Clara Schumann llegó a escribir en su diario: “Alguna vez creí que tenía talento creativo, pero he renunciado a esta idea; una mujer no debe desear componer. Ninguna ha sido capaz de hacerlo, así que ¿por qué podría esperarlo yo?”. BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The forgotten women of classical Music*, Oneworld Publication, 2016. Edición Kindle.

¹⁴⁴ Hecho que sumió a Félix en un profundo estado depresivo devastador; empezó a escribir una obra funeraria para su hermana e inició los trámites -ya muerta su hermana- para publicar con la autoría y el nombre de Fanny todas las obras de su querida hermana, sin embargo, en una ironía del destino, seis meses después él mismo fallecería de un ataque cerebral en un episodio muy similar al que sufrió Fanny.

mí, el que siempre he necesitado para crear. Si no, estaré en el mismo punto en el que siempre he estado”¹⁴⁵.

Según Richard Taruskin: “en un artículo provocativamente titulado *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971), la historiadora de arte Linda Nochlin sometió la noción de “grandeza” a un análisis cultural y concluyó que se basaba en parte en un fundamento de feroz autoafirmación, comportamiento que se consideraba inaceptable en una mujer, a pesar de su talento. De esta manera, la pregunta planteada por el título de Nochlin podría convertirse en una tautología autocumplida: no hay grandes artistas mujeres porque las mujeres son incapaces de (léase: socialmente excluidas de) la grandeza; es decir, a menos que estuvieran dispuestas a ser consideradas, y vicariamente sacrificadas, como “ídolos de la perversidad”¹⁴⁶.

Pese a todo ello, la tenacidad y la perseverancia en perseguir sus sueños creativos musicales llevaron a Le Beau a alcanzar un techo de cristal dentro del panorama musical de su época, hasta entonces inalcanzable para ninguna mujer, convirtiéndose así en una auténtica pionera que de alguna manera inició el camino para que dicho techo fuera hecho añicos por las hermanas Boulanger y todas las compositoras posteriores estudiadas a lo largo de este mismo trabajo de investigación doctoral, que trata de rescatar a todas estas grandes figuras musicales del inaceptable ostracismo en el que se encuentran ellas y sus olvidadas grandes composiciones musicales, de un valor al menos igual de relevante que el de sus homólogos masculinos.

5.2.2. CECILE CHAMINADE (1857-1944)

“No creo que las pocas mujeres que han alcanzado grandeza en el trabajo creativo sean la excepción, sino más bien que la vida ha sido dura para ellas; no se les ha dado oportunidades, no se les ha dado seguridad (...) A las mujeres no se las ha considerado

¹⁴⁵ SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, “Como prueba de mi talento”, *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*, Instituto de la mujer, 2009, p. 72. El compositor francés Charles Gounod, figura eminente del panorama musical y ganador del *Prix de Rome*, llegó a decir en referencia a Fanny: “Madame Hensel era un músico sin comparación, una destacada pianista y una mujer de mente superior, bendecida con una sorprendente habilidad como compositora”. Gounod engrosaría la amplia lista, ya vista, de hombres que apoyaron y valoraron el impulso musical y creativo de las mujeres, pese al respectivo paradigmático prejuicio social.

¹⁴⁶ NOCHLIN, Linda, “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”, New York, Women In Sexist Society, 1971. TARUSKIN, Richard, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Edición de Kindle, 2006, p. 24.

una fuerza de trabajo en el mundo, el trabajo que su sexo y condición les impone no se ha ajustado a darles una completa idea para el desarrollo de lo mejor de sí mismas. A las mujeres se las ha incapacitado, y sólo unas pocas, a pesar de la fuerza de las circunstancias de la dificultad inherente, han sido capaces de conseguir lo mejor de esa incapacitación (...) Mi amor es la música, de la cual yo soy la religiosa, la vestal”¹⁴⁷.

Esta vestal¹⁴⁸ de la música que consagró toda su vida a la creación compositiva y que firmó estas citas, tan llenas de un profundo significado y una conciencia plena de la descarnada realidad que sufrían las mujeres en el arte¹⁴⁹, es Cecile Louise-Stephanie Chaminade (nacida el 8 de agosto de 1857, en París, fallecida el 18 de abril de 1944, en Monte Carlo), más conocida como Cecile Chaminade, quien tuvo una carrera intensamente exitosa durante los años coincidentes con la *Belle Epoque*¹⁵⁰, característicos del periodo de entreguerras en Europa. Su gigantesco corpus de obras musicales, aproximadamente 400 composiciones¹⁵¹, fue publicado en vida de la autora, logrando un éxito de audiencia sin precedentes¹⁵², proliferando en su honor numerosos *Clubes Chaminade* por Europa y especialmente en los Estados Unidos, donde su música causaba furor¹⁵³.

¹⁴⁷ SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, “Como prueba de mi talento”, *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*. Instituto de la mujer, 2009, p. 76. Estas afirmaciones tan afiladas y certeras criticando el paradigma respecto a las mujeres creadoras de arte debieron de resultar atrevidas a comienzos del s. XX.

¹⁴⁸ Vestal en la religión de la Antigua Roma, era una sacerdotisa consagrada a la diosa del hogar Vesta. Originalmente, es probable que fueran dos, cuatro en tiempos de Plutarco y posteriormente, seis. De su importancia dan prueba que el Colegio de las Vestales y su bienestar eran considerados fundamentales para la continuidad y seguridad de Roma. Eran sacerdotisas públicas, *Vesta publica populi Romani Quiritium* y, como tales, constituían una excepción en el mundo sacerdotal romano, que estaba casi por entero compuesto de hombres, siendo así un símil con la música oportuno el que propone Chaminade.

¹⁴⁹ En las que se puede comprobar que la autora era plenamente consciente de la situación de agravio comparativo respecto a aquella de libertad que podían disfrutar los hombres que se dedicaron al arte. Estas palabras contienen una crítica directa en contra del paradigma imperante en su época, que lejos de dar libertad a las mujeres creadoras de música, las incapacita y no les da oportunidades para llegar a desarrollarse plenamente, motivo por el cual Chaminade tuvo que adaptarse en gran medida a el nicho de mercado que era accesible para las mujeres: la tantas veces denostada música de salón. Si se comparan dichas citas con las de otras pioneras del feminismo en la primera mitad del s. XX, como Virginia Woolf, Ethel Smyth, o más tarde con Simone de Beauvoir se comprueba que comparten también esta percepción.

¹⁵⁰ En el caso de la autora su mayor éxito alcanzó su cenit justo antes del comienzo de la I Guerra Mundial.

¹⁵¹ De las que más de 200 fueron escritas para piano, aproximadamente 125 fueron dedicadas al canto acompañado por piano. Se trata de una cantidad ingente y abrumadora, raramente lograda por ningún otro compositor en el pasado, entre los que se encuentran Telemann o Vivaldi en el Barroco. Al menos 350 del total pudieron ser publicadas en vida de la autora, algo realmente insólito en una compositora. McCANN, Karen Jee-Hae, *Cécile Chaminade: a composer at work*. Tesis Doctoral, University of British Columbia, 2003.

¹⁵² CITRON, Marcia J., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 244. De hecho, sus obras fueron compuestas específicamente para ese mercado musical.

¹⁵³ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle 1826), Edición de Kindle.

Dichas obras fueron compuestas para un público específico, uno de los primeros mercados ávidos de música creada por una mujer, que demandaba las piezas breves de salón llenas de melodías líricas y cierto exotismo que eran características de Chaminade¹⁵⁴.



Cecile Chaminade

Fue Cecile, tras la muerte de su padre y cuando ya contaba más de treinta años¹⁵⁵, una de las primeras compositoras en realizar giras de conciertos por los Estados Unidos e Inglaterra, cosechando un éxito sin precedentes en la historia de la música¹⁵⁶, llegando a grabar por vez primera sus obras en rollos para pianolas y piano reproductor para la compañía Aeolian Music en Londres entre 1901 y 1914¹⁵⁷ -en los primeros intentos rudimentarios de grabación y reproducción de obras de comienzos del s. XX-, con lo que

¹⁵⁴ Aunque su formación musical era muy sólida, su estilo derivó hacia las -posteriormente tan denostadas por la crítica paradigmática- piezas de salón con una estética de fácil acceso para músicos aficionados -principalmente con el piano y el canto- precisamente por el éxito que tuvieron dichas obras sencillas entre un amplísimo público en los Estados Unidos e Inglaterra, más abundante que en su Francia natal.

¹⁵⁵ De nuevo la figura del padre, encarnando los preceptos tradicionales dentro del paradigma imperante, se opuso primero a que su hija fuera a estudiar música al conservatorio, debido a lo indecoroso que hubiera sido para la familia, por lo que Cecile tuvo que recibir clases privadas en su casa paterna.

¹⁵⁶ En los Estados Unidos se crearon en su honor los Clubes Chaminade, donde se interpretaba su música. El éxito de esta música relativamente fácil, diseñada en cierto modo para este tipo de público burgués que interpretaba esas obras, sería comparable con el éxito en la actualidad de Ludovico Einaudi (Turín 1965), compositor y pianista italiano que destaca por el desarrollo de frases melódicas en sus composiciones para piano. Representa uno de los éxitos de la música "New Age" de los últimos años, no solo por las ventas de discos, sino también por los conciertos realizados por todo el mundo. También formado en el conservatorio, ha tomado una senda más comercial y en conexión con un amplio público precisamente a través de la banda sonora de la película francesa *Intocables*, como ya hiciera también otro compositor minimalista comercial como Michael Nyman, quien también ganó fama con el filme, *El piano*. STAKINS, J. E., *Rethinking Cecile Chaminade's concert tour of the United States, 1908 (France)*, 2005, pp. 2058-2058; CRAWSHAW, Sandra Noeline, *The Reception of the Music of Cécile Chaminade in Colonial New Zealand (1894-1934): Contexts and Institutions*, Tesis Doctoral, University of Otago, 2015.

¹⁵⁷ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 44.

asimismo Chaminade resulta ser una auténtica pionera¹⁵⁸ en este novedoso campo musical¹⁵⁹.

Asimismo, fue la primera mujer compositora que recibió la *Legión de Honor* francesa, en 1913¹⁶⁰, así como muchas otras distinciones, que no impidieron que, tras el cambio de los gustos del público y el devenir de la I Guerra Mundial, su música, así como también su persona cayeran en un brusco y repentino olvido en el que todavía lamentablemente, por desgracia, se encuentra actualmente, al menos en nuestro país¹⁶¹.

5.2.2.1. Formación

Nacida -fue la tercera de seis hermanos, de los que sobrevivieron cuatro- en una familia parisina de la alta burguesía muy aficionada a la música y ciertamente holgada en el ámbito económico, Chaminade primero estudió con su madre, que era pianista y cantante aficionada¹⁶².

Su padre, sin embargo, no aprobaba sus ambiciones musicales y se opuso a que fuera una estudiante en el Conservatorio de París, por lo que Cecile estudió en privado con varios miembros de la facultad del Conservatorio. Comenzó a componer mientras era muy

¹⁵⁸ JONES, Francis Arthur, Cecile Chaminade. *The Magazine of music*, vol. 11, nº 10 (1894), pp. 222-224; CITRON, Marcia J., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 244. Según Citron, Chaminade grabó entre 1908 y 1920 multitud de rollos para pianolas y piano reproductor (tan en boga entonces) multitud de sus propias composiciones, de salón, en el piano.

¹⁵⁹ SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, "Como prueba de mi talento", *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*. Instituto de la mujer, 2009, p. 77. Algo que demuestra la gran demanda y popularidad de sus obras. SMITH, Gordon E.; FREDERICKSON, Karen B., "Hidden Musicians: Songs by Cecile Chaminade, Josephine Lang, and Clara Schumann", *The Phenomenon of Singing*, 4 (2003), pp. 163-171.

¹⁶⁰ Precisamente el mismo año en que Lili Boulanger se coronó con el *Grand Premier Prix de Rome* de composición en París, rompiendo así el tácito techo de cristal del paradigma que aducía que las mujeres no podían componer como los hombres y que no podrían ganar nunca un primer premio en composición.

¹⁶¹ Si bien es cierto que autoras de relieve, como Marcia J. Citron han realizado esfuerzos en la década de 1980 en Francia para recuperar a esta compositora y reconocer la valía de su obra, a menudo denostada sin piedad por la crítica que esgrime que se trata únicamente de piezas de salón (asociadas con el género femenino, junto al piano, el arpa y el canto como las únicas aportaciones musicales, por debajo siempre de la producción masculina). Citron ha demostrado que la música de Chaminade es mucho más compleja.

¹⁶² De nuevo, como se ha comprobado en la gran mayoría de compositoras analizadas en este trabajo de investigación doctoral, los inicios se ven marcados por las enseñanzas de la madre, quien asumía ampliamente el rol de la crianza de los hijos y su educación, además de las labores domésticas en el hogar. Al mismo tiempo es reseñable el hecho de que precisamente la circunstancia de que en todos los hogares de clase media hubiera un piano, como también en la de los Chaminade, como símbolo de estatus económico y social fue determinante en el enorme éxito de la música de "piezas de salón" de Chaminade. Tan solo Bacewicz y Canal fueron iniciadas en la música por sus padres, mientras que Barraine y Kaprálová tuvieron un ambiente musical familiar en el cual ambos progenitores se involucraron igualmente. NORTON, Kay, *Cécile Chaminade: A Bio-Bibliography*, 1991, pp. 760-762.

joven: cuando tenía ocho años tocó algo de su música para Georges Bizet -el entonces célebre compositor de la ópera *Carmen* era vecino, en Le Vésinet, de la familia Chaminade-, que estaba muy impresionado con su habilidad para componer y la llamaría: “mi pequeña Mozart”¹⁶³.

Tras lograr convencer a su padre para poder aprender música en casa, pudo recibir finalmente clases de profesores de reconocido prestigio dentro del Conservatorio de París tales como: Félix Le Couppey (1811-1887) en piano¹⁶⁴, Augustin Savard (1841-1881) en contrapunto y armonía, Martin Marsick¹⁶⁵ (1848-1924) en violín¹⁶⁶ y Benjamin Godart (1849-1895) en composición, un auténtico plantel de lujo como maestros en su hogar¹⁶⁷.

Cecile dio su primer concierto cuando tenía dieciocho años¹⁶⁸, y a partir de entonces su reputación como compositora creció constantemente, manteniendo durante toda su vida esta dualidad entre las especialidades de compositora e intérprete al piano de sus propias obras¹⁶⁹. Su trabajo fue acogido inmediatamente con un gran éxito, y a comienzos de la

¹⁶³ SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, “Como prueba de mi talento”, *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*, Instituto de la mujer, 2009, p. 77. Gracias al apoyo y la insistencia de Bizet Cecile Chaminade pudo lograr que su padre le dejara estudiar música, aunque fuera en su casa. Bizet es otro ejemplo de hombre y compositor que desafía convencionalismos y preceptos retrógrados del paradigma respecto a la mujer. Otro importante músico parisino, Félix Le Couppey, recomendó a la familia Chaminade que la joven niña estudiara en el Conservatorio: algo que prueba de nuevo el hecho de que dentro del paradigma musical es necesario evitar maniqueísmos simplistas: hay numerosos ejemplos de hombres que ayudaron a las mujeres a componer y a desarrollarse como músicas, no se trata tanto de una lucha entre hombres y mujeres (aunque es evidente que ambos géneros no están en un mismo plano de igualdad, ni siquiera en nuestra actualidad), sino de sensibilidades y personalidades con amplitud de miras y la capacidad para poder ver más allá del mismo paradigma que encuadra el comportamiento de los miembros dentro de una sociedad. PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 178.

¹⁶⁴ Quien también fue uno de los hombres que alentaron y animaron el talento de la joven Cecile entonces.

¹⁶⁵ A cuyo maestro la joven compositora le dedicaría las dos piezas finales de su op. 31 para violín y piano: *Trois morceaux pour violon*, en los que destaca el virtuosismo idiomático del violín del tercer movimiento.

¹⁶⁶ Que explicaría su perfecto idiomatismo en sus obras escritas para el violín, a pesar de que su instrumento principal seguía siendo el piano, para el que compondría la inmensa mayoría de sus piezas.

¹⁶⁷ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 44.

¹⁶⁸ Una edad muy temprana si se tiene en cuenta que solamente se dedicaría profesionalmente cuando falleció su padre, quien recordemos que era refractario (acorde al paradigma) a la idea de que su hija ejerciera una profesión tan poco decorosa. Entonces Cecile tendría 30 años y las dificultades económicas que siguieron a la muerte de su progenitor quizá también favorecieron el que se centrara en un tipo de música más accesible que era muy del gusto de su público. Sin embargo, como Citron ha puesto de manifiesto, su *sonata para piano op. 21* muestra un dominio y una complejidad que nada tienen que ver con la supuesta simplicidad que esgrimen los detractores de la música de Chaminade (además, en dicha sonata de piano, según Citron, Chaminade podría desafiar las convenciones del paradigma imperante relativas al género de los temas masculino y femenino, e incluye en su lugar un segundo tema fugado (en vez del consabido tema “femenino”, propio del sexo “débil”(intuitivo según la época) y en contraposición con el primer tema, “masculino”, eje de las sonatas) totalmente inusual, como también original y atractivo. CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 145.

¹⁶⁹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 44.

década de 1880 se estableció como compositora en el periodo de tiempo previo a la I Guerra Mundial. En 1882 escribió una ópera cómica en un solo acto, *La Sevillane*, que fue interpretada exclusivamente en privado. Durante la década de 1880 compuso varias obras importantes, incluyendo sus: *Suite d'orchestre op. 20* (1881), *Ballet sinfónico Callirhoe op. 37* (1888), *Concertstuck op. 40 para piano y orquesta*¹⁷⁰ (1888), con el que hizo su triunfal debut en los Estados Unidos dirigiendo la Orquesta de Philadelphia¹⁷¹, *Les Amazons* (1884-1888), un drama sinfónico y su célebre *Concertino para flauta y orquesta* (1902), que seguramente sea su obra más interpretada en la actualidad, dada su popularidad dentro del repertorio para este instrumento¹⁷². Esta última obra fue comisionada por el conservatorio de música de París para la competición de flauta de ese año (1902), en un claro ejemplo del respeto del que gozaba entonces la joven compositora en un ambiente tan exigente musicalmente y próximo a los preceptos conservadores marcados por el paradigma, poco propicios para el desarrollo de una compositora. Este dato es indicador de que el talento de Chaminade era realmente extraordinario y marcó sin duda un precedente en el cambio de la visión con respecto a las mujeres compositoras, que se vería corroborado a lo largo de la primera mitad del s. XX por las hermanas Boulanger y las siguientes ganadoras del *Grand Premier Prix de Rome*¹⁷³.

Así pues, mientras que la década de 1880 se caracterizó por la composición de importantes obras instrumentales y orquestales, a partir de la década de 1890 sus composiciones derivaron principalmente a obras más breves y sencillas, con melodías líricas ricas y pegadizas mucho más aceptadas por su entonces fiel y enfervorecido

¹⁷⁰ Estrenado junto a *Les Amazones* en Amberes, recibiendo un enorme éxito que favoreció que se interpretara en varias ocasiones más. BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 161.

¹⁷¹ En otro caso único en el que sería pionera, junto con Amy Beach en conseguir este hito en América. MACDONALD, Claudia, *Critical Perception and the Woman Composer: The Early Reception of Piano Concertos by Clara Wieck Schumann and Amy Beach*, 1993, pp. 24-55.

¹⁷² En un claro paralelismo con Claude Arrieu, cuya sonatina para flauta también se ha asentado como pieza estable dentro del repertorio de la flauta, toda una excepción al olvido generalizado de su música. GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 44.

¹⁷³ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. The Macmillan Press Limited, 1995, p. 113. La punta de lanza de este cambio con respecto al paradigma musical referente a las mujeres compositoras la constituyeron Nadia, con varios intentos infructuosos por conseguir el primer premio, y Lili, que se benefició de la experiencia de su hermana y logró lo imposible en aquella época: ganar el primer premio de composición frente a competencia masculina, algo que a lo largo de la primera mitad del s. XX se vería refrendado por los éxitos de muchas más mujeres en esa misma senda.

público: obras de piano¹⁷⁴, música de cámara y melodías para voz y piano¹⁷⁵. No se conoce si esto se debió más a consideraciones financieras o estilísticas, ya que tras la muerte de su padre Hippolyte, en 1887, la economía doméstica familiar se vio constreñida, algo que según Gray: “(...) hizo que (Chaminade) abandonara la composición en formatos grandes para poder ganar dinero proveniente de las piezas breves”¹⁷⁶.

Estas composiciones o "piezas de salón"¹⁷⁷ fueron muy populares y cimentaron el enorme éxito de Chaminade antes del comienzo de la Gran Guerra¹⁷⁸.



Firma autógrafa de Chaminade

2 de octubre de 1897

¹⁷⁴ JERROULD, John, "Piano Music of Cécile Chaminade", *The American Music Teacher*, vol. 37, nº 3 (1988), p. 22; OH, Sun-Young, *The Piano Works of Cecile Chaminade: 1857-1944*. Tesis Doctoral, 2000.

¹⁷⁵ SMITH, Robin Robin Jeannett, *The mélodies of Cécile Chaminade: hidden treasures for vocal performance and pedagogy*, 2012; XIA, Heng, *A study of seven Mélodies by Cécile Chaminade*, 2013.

¹⁷⁶ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 45. Es decir, el abandono de obras consideradas como apropiadas para ser compuestas por hombres: como sinfonías, conciertos para instrumento solista y orquesta, ballets, óperas (todas ellas realizadas por Chaminade previamente a esta fecha con éxito) para emplearse en "piezas de salón" (con una marcada connotación de inferioridad respecto a las obras, "serias", arriba mencionadas), adecuadas para las mujeres de la burguesía (en cada hogar que se preciase había un piano), que eran el mercado donde Cecile tuvo éxito.

¹⁷⁷ Posteriormente la crítica denostaría la obra compositiva de la autora alegando que se trataba de música para aficionados diletantes, de un nivel inferior a la música "seria" realizada por los varones de su época, algo que no solamente no es cierto sino que es una simplificación parcial y sesgada de la producción musical de Chaminade, en la que también hay pruebas de un talento compositivo realmente subversivo y original (como muestra su única sonata para piano, analizada en profundidad por Marcia J. Citron). CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 145; SUTHERLAND, Byron, "French composer Cecile Chaminade created romantic salon pieces (A portrait of the composer including examples of her piano music)", en *CLAVIER*, vol. 40, nº 7 (2001), pp. 26-31.; CITRON, Marcia J., "Feminist waves and classical music: Pedagogy, performance, research", *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 8, nº 1 (2004), pp. 47-60.

¹⁷⁸ El cambio del mundo y la sociedad en una realidad tan cruda perjudicó enormemente a Chaminade, que acabaría siendo olvidada y cuyo público terminaría engullido por las nefastas consecuencias de la guerra, en la que un alto porcentaje habría fallecido a consecuencia directa del conflicto bélico. El cambio generacional y la pérdida de dicho público podría explicar en parte el declive que sufrió la autora francesa.

Asimismo, Chaminade fue una pionera en lograr que una gran mayoría de sus composiciones fueran, no solamente publicadas¹⁷⁹, sino que vieran la luz de mano de las principales casas editoriales de su época¹⁸⁰, tales como: Durand en Francia, Schott en Alemania y Hutchings y Romer en Inglaterra, ya que debido al enorme éxito de la compositora entre el público burgués resultaba muy rentable económicamente¹⁸¹.

En 1892 Cecile realizó su debut en Inglaterra consiguiendo un éxito instantáneo y sin precedentes para la historia de la música en el caso de una mujer compositora. Viajó extensamente por Inglaterra y Europa siempre interpretando sus propias composiciones¹⁸². Logró convertirse de este modo en una auténtica celebridad musical, particularmente en Inglaterra y Estados Unidos, donde se formaron numerosos “Clubes Chaminade” fundados por mujeres progresistas favorables al movimiento sufragista, que tanta importancia tendría posteriormente en la consecución del ansiado voto femenino para las mujeres. Irónicamente, fue más o menos ignorada en Francia. En 1908 decidió extender su gira a los Estados Unidos donde apareció triunfalmente por doce ciudades, desde octubre a diciembre llegando hasta Minneapolis. En este punto sería conveniente e interesante relacionar a Chaminade con la inglesa Ethel Smyth¹⁸³, dadas sus conexiones con el movimiento sufragista, reivindicativo del derecho al voto para las mujeres en Inglaterra, el resto de Europa y los Estados Unidos¹⁸⁴.

¹⁷⁹ En un gran contraste con autoras estudiadas en este trabajo de investigación que tuvieron graves problemas para conseguir ver publicadas sus composiciones, como fue el caso de Clarke en los Estados Unidos (en contraste con Chaminade), o el caso de Canal, que sufrió una terrible misoginia y ostracismo por parte de los editores, auspiciado por su exmarido y anterior editor de todas sus obras publicadas.

¹⁸⁰ De acuerdo con *The Norton Dictionary*, Enoch fue el principal editor de la música de Chaminade, siendo la mayoría de sus obras compuestas expresamente para su publicación, ya que estaban destinadas para su público, fiel hasta el comienzo de la Gran Guerra, cuando la popularidad de la compositora decayó. SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, 1995, p. 113.

¹⁸¹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 44.

¹⁸² Tal y como habían venido haciendo los compositores desde tiempos de Mozart hasta los de Chopin: los compositores instrumentistas, como la misma Chaminade, tendían a promocionar su propia música mediante giras de conciertos por toda Europa en los que daban a conocer sus novedades compositivas.

¹⁸³ Quien al igual que Chaminade vivió hasta casi el final de la II Guerra Mundial (ambas fallecieron en 1944) a una edad muy avanzada. La transición brusca desde su época victoriana a la modernidad marcada por las dos Guerras Mundiales tuvo que ser abrumadora para ambas compositoras, que no solamente vivieron durante tiempos tan violentos y convulsos, sino que vieron transformado el mundo que habían conocido. En el caso de Chaminade esto provocó que acabara en un amargo olvido de la autora y su obra.

¹⁸⁴ Además, ambas nacieron con un año de diferencia (1857 Chaminade y 1858 Smyth) y fallecieron siendo octogenarias en el año 1944, el mismo año también de la muerte de A. Beach (que nació más tarde, en 1867). Todas ellas vivieron los tiempos convulsos de las Guerras Europeas que cambiaron su mundo.

Ethel Smyth es autora de esta famosa afirmación, que resume perfectamente el talante con el que afrontó, beligerantemente, el paradigma musical y vital al que se veían reducidas las compositoras: “Dicen que soy egoísta. Yo soy una combatiente”¹⁸⁵.

Ambas compositoras fueron educadas en la estricta y rígida moral victoriana, propia del paradigma imperante y por las que tuvieron dificultades, ya desde sus hogares paternos¹⁸⁶. Al mismo tiempo la vertiginosa y radical transformación del mundo en el que nacieron, con todas las implicaciones socio culturales que conllevó dicho cambio perjudicó en gran medida la recepción y la evolución de su obra, ya que la radicalidad de los eventos que marcaron la primera mitad del s. XX, especialmente las dos Guerras Mundiales, supusieron una ruptura gigantesca con respecto a los gustos musicales del público.

Sin embargo, en aquella feliz época anterior a la Gran Guerra, durante la que Chaminade pudo realizar su triunfal gira por los Estados Unidos (1908) las críticas fueron variadas¹⁸⁷, pero Cecile Chaminade consiguió, a pesar del paradigma arriba mencionado, ser extremadamente popular en el panorama musical mundial por aquellos años, y la experiencia fue un auténtico éxito desde el punto de vista económico y financiero para la artista.

Estuvo casada, a pesar de que afirmara en la cita del comienzo (en este mismo capítulo) que su amor era la música, de la que ella era su vestal, o quizá precisamente por ese mismo motivo, con Louis-Mathieu Carbonel, un anciano editor de música de Marsella veinte años mayor que ella, desde 1901 (cuando Cecile contaba 44 años) hasta su muerte en 1907¹⁸⁸, tras la cual, Chaminade no se volvería a casar.

Al respecto de este matrimonio de conveniencia y en cierto modo platónico (dada la gran diferencia de edad) la misma Chaminade afirmó que: “es difícil reconciliar la vida doméstica con la artística (...) cuando una mujer de talento se casa con un hombre que aprecia esa faceta de ella, tal matrimonio puede ser idealmente feliz para ambos”¹⁸⁹. Tal posición respecto al matrimonio prueba que la autora era muy consciente de la cruda

¹⁸⁵ SMYTH, Ethel, *Impresiones que quedaron, las memorias de Ethel Smyth*. New York. Alfred. A. Knopf.

¹⁸⁶ Si bien el caso de Smyth, que tuvo que superar tantas dificultades con tanto esfuerzo llegando a forjar un carácter fuerte e indómito desde la adolescencia, es aquí mucho más extremo que el de Chaminade y del mismo modo su compromiso con las sufragistas provocó su condena a pasar dos meses en la cárcel.

¹⁸⁷ Si bien es cierto que en su gran mayoría fueron realmente positivas, aunque también se alzaron voces, siempre dentro del paradigma musical y cultural imperante, que intentaron infravalorar a la autora.

¹⁸⁸ Teniendo su marido una grave enfermedad en los pulmones, Chaminade fue acusada de: “malgastar su tiempo haciendo de enfermera de un hombre enfermo”. GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 45. Parece obvio que no fue un matrimonio por amor, sino de conveniencia ya que ella misma comentó la necesidad de casarse con un hombre que valorase su talento, algo que resulta muy representativo de la situación precaria en la que se encontraban las autoras.

¹⁸⁹ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 180.

realidad del paradigma dentro de la sociedad en la que vivió, al igual que Ethel Smyth, quien tomó una decisión muy valiente al respecto del constreñimiento hacia las mujeres de dicho paradigma, acorde con su temperamento y personalidad beligerante cuando proclamó: “¡No matrimonio, no ataduras, debo ser libre!”¹⁹⁰.

La compositora llegó a obtener muchos premios y reconocimientos de gran prestigio, incluyendo en 1913 la *Legión de Honor*, máximo honor concedido en Francia por el gobierno a sus ciudadanos, la primera dada a una mujer compositora, la *Jubilee Medal*, entregada por la reina Victoria (1897)¹⁹¹, *Chefekat*, entregado por el sultán de Turquía (1901)¹⁹². Sin embargo, a medida que el s. XX avanzaba la música romántica francesa disminuyó en popularidad, la atención a la música de las mujeres compositoras menguó rápidamente¹⁹³, y su reputación declinó bruscamente¹⁹⁴.

Llegó a vivir hasta 1944, en la neutral Montecarlo para evitar la terrible II Guerra Mundial, de la que no pudo ver el final. En 1938 sufrió la amputación de su pie izquierdo -derivado de la descalcificación de sus huesos por seguir una estricta dieta vegetariana-, incapacitándola para sus años finales de vida, donde se encontró profundamente sola y sintiéndose olvidada¹⁹⁵.



Dedicatoria de Chaminade

Monte Carlo, 1937

¹⁹⁰ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 49. Aún así, tuvo una estrecha relación con su libretista de las tres primeras óperas, Henry Brewster, cuya muerte le produjo una profunda angustia. En 1930 le dedicó su última obra en su honor y memoria, *The Prison*.

¹⁹¹ Con quien se afirmaba que tenía muy buena relación, casi de amistad incluso. CITRON, Marcia J. *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 244.

¹⁹² GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 45.

¹⁹³ Con la excepción del periodo de entreguerras, en el que se le prestó atención a Tailleferre, irónicamente dada su pertenencia al grupo de *Los Seis*, donde era la única mujer; el resto eran compositores varones.

¹⁹⁴ El gusto musical de la época se desplazó hacia el jazz, el blues y el modernismo de los felices años 20.

¹⁹⁵ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 45.

Su prodigiosa producción musical incluye ópera, obras teatrales, obras para orquesta, obras de cámara¹⁹⁶, muchas obras para piano (200) y otras tantas melodías para voz y piano (más de 125)¹⁹⁷. Destacan especialmente su *Sonata para piano op. 21*¹⁹⁸, *Concertstück, op. 40, para piano y orquesta* (1893), *Etude symphonique op. 28* (1890), *Scarf Dance (Scenes de Ballet Callirhoë op. 37, nº 3* (1888), *La lisonjera*¹⁹⁹ *op. 50* (1890) y su *Sérénade espagnole*²⁰⁰ *op. 150* (1903)²⁰¹.

Tal y como apunta Anna Bofill: “sus piezas pianísticas son obras descriptivas con títulos propios de la Belle époque. Un lenguaje armónico diatónico y funcional con frecuentes acordes de color para añadir riqueza expresiva. Las formas son simples y tradicionales siendo la melodía lo más importante, plenamente tonal y elegante”²⁰².

Sin embargo, multitud de voces críticas de su época -acordes, por ende, a los criterios dentro del paradigma- esgrimían el tan manido argumento del exceso de feminidad, con connotaciones negativas implícitas, dentro de las composiciones de la autora. Resulta incluso más desconcertante aún el hecho de que esos mismos críticos de su música también adujeran en ocasiones el exceso de masculinidad en algunas piezas. Según la

¹⁹⁶ Entre las que se encuentran varias piezas características de salón para violín y piano, así como también obras de cámara de gran interés y valor musical, como sus dos tríos para violín, piano y violoncello.

¹⁹⁷ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle1812-1813). Edición de Kindle.

¹⁹⁸ De la que Marcia J. Citron hace un análisis muy interesante poniendo en valor la calidad de la autora, muchas veces denostada por la crítica -aduciendo la consabida cantinela de que es música de salón y a su vez esgrimiendo este argumento para desvalorizar a esta compositora con 400 obras publicadas por su mano-. CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 145.

¹⁹⁹ Una de las características del estilo de Chaminade que tanto gustaba a su público era lo exótico, incluso ya dentro del título de sus composiciones, lo picante y lo sugerente que habitaba siempre en sus piezas. De ahí el gusto en muchas de sus piezas por referencias a España, como en *La lisonjera, o Guitare*.

²⁰⁰ Originalmente escrita para piano, posteriormente (una prueba de su gran éxito) sería transcrita para el violín con acompañamiento de piano por Fritz Kreisler, quien fue un violinista, compositor y pianista de origen austriaco. Es considerado uno de los más grandes violinistas de la historia, así como uno de los más aclamados por su carisma tanto por el público como por la crítica. Era idolatrado por la increíble belleza de su timbre, de características únicas, así como por su intenso y expresivo vibrato, su uso del portamento, la elegancia y naturalidad de su legato y su perfecta articulación, características todas que conferían a su arte un sello inconfundible. Al igual que todos los grandes instrumentistas del pasado, y a diferencia de lo que sucede hoy, su manera de tocar era personalísima y reconocible desde la primera nota.

²⁰¹ SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, “Como prueba de mi talento”, *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*. Instituto de la mujer, 2009, p. 77. Dado su éxito muchas obras para piano fueron transcritas a otros instrumentos, tales como el violín o la flauta -instrumento para el que Chaminade sí escribió un concertino original-.

²⁰² BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 223. Efectivamente, las piezas de Chaminade se distinguen fácilmente por sus melodías pegadizas, muy inspiradas y fluidas en su diseño y construcción, así como fáciles y accesibles para ser interpretadas y luego recordadas con nitidez, como las mejores piezas de W. A. Mozart.

musicóloga Judith Tick esta práctica como una forma de “estética sexual” era frecuentemente aplicada a las obras de las mujeres²⁰³ en este periodo²⁰⁴.

5.2.2.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

“No hay duda de que en sus obras uno puede encontrar un estado de ánimo improvisado, así como una aptitud natural. Desafortunadamente, al mismo tiempo, también se puede encontrar un enfoque muy amateur y una marcada influencia del impresionismo francés. Sea como sea, uno no debe esperar mucho de una jovencita (...) En lo que respecta a la creación de música, las mujeres no han ido mucho más allá de un nivel mediocre, muy mediocre, cuya manifestación más sublime está representada por las obras azucaradas de Chaminade, la única excepción son algunas obras serias de Nadia Boulanger”²⁰⁵.

Esta crítica tan destructiva del griego Kalomiris respecto a su compatriota, la genial y desconocida pianista cretense Rena Kyriakou, en sus intentos frustrados -ante la avalancha de críticas que recibió, entre las que la citada representa un ejemplo suave- por convertirse en compositora muestra perfectamente el sentir generalizado por parte de la sociedad más conservadora de aquella época -siempre dentro de los cánones paradigmáticos- respecto al hecho de que las mujeres compusieran. Sin embargo, también se deduce de esas palabras el cierto “respeto” o consideración que habían llegado a alcanzar las figuras de las hermanas Boulanger, así como la propia Chaminade, aunque la tilde de “azucarada”²⁰⁶.

²⁰³ También se dijo lo mismo de la *Sinfonía Gaélica* de la compositora Amy Beach tras su estreno por la Orquesta Sinfónica de Boston (1898), donde el crítico Philip Hale escribió: “en ocasiones ruidosa en lugar de sonora (...) es eminentemente femenina. Una mujer que escribe para orquesta piensa que debe ser viril a toda costa”. BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 224. En el nuevo mundo perduraba el viejo paradigma.

²⁰⁴ CITRON, Marcia J., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 244.

²⁰⁵ FYTIKA, Athina, *Rena Kyriakou (1917-1994): Composer, Pianist, Woman Mousikos Logos*, Issue 2 (January 2015), p. 43. Parte de una crítica a la obra compositiva de la también pianista Rena Kyriakou.

²⁰⁶ Si bien es cierto que estas palabras en conjunto connotan un desprecio generalizado hacia la producción de las mujeres compositoras, abrazando los estereotipos y prejuicios aceptados dentro del paradigma al calificar su producción y su capacidad musical como la de: “mujeres (que) no han ido mucho más allá de un nivel mediocre, muy mediocre”.

A caballo entre dos épocas y dos mundos²⁰⁷, Cecile Chaminade perteneció a una insigne generación de músicos y compositores nacionalistas franceses en la que pudo crear sus obras musicales junto a gigantes de la talla de César Franck (1822-90), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Emmanuel Chabrier (1841-94), Gabriel Fauré (1845-1924) o Claude Debussy (1862-1918) y paralelamente, al mismo tiempo coetánea de otros compositores más afines a la música de Wagner²⁰⁸, como Henri Duparc (1848-1943) o Vincent D'Indy (1851-1931)²⁰⁹ proponían una visión musical muy contrastante, tanto en estilo como en el enfoque que tendrían sus composiciones²¹⁰.

Entre estas destacadas e insignes personalidades del mundo de la música, Chaminade consiguió algo que no parecía estar al alcance entonces de ninguna mujer, compositora por ende: el hacerse con un nicho muy destacado del incipiente mercado musical de aquella época anterior a la Gran Guerra -incluso dentro del primitivo mercado discográfico propio de entonces- y conseguir, no solamente ser publicada por las mejores casas editoriales musicales de la época, sino que su éxito entre el público -perteneciente a la floreciente burguesía europea y estadounidense- fuera mucho mayor que el de todos los arriba citados²¹¹, al menos en determinados ámbitos, como el doméstico, propio de la floreciente burguesía -y asociado con las mujeres, ya que el paradigma determinaba que aquel era su ámbito natural-, mientras que el círculo social de la vida pública era el

²⁰⁷ Curiosamente, como muchas de las compositoras estudiadas y analizadas a lo largo de este trabajo de investigación doctoral, Chaminade vivió hasta una edad muy longeva y pudo ver (y sufrir) la transformación fulgurante del mundo que había conocido de niña a otro que le era totalmente extraño.

²⁰⁸ Recuérdese que el mundo musical europeo estaba polarizado a comienzos del s. XX entre partidarios o detractores acérrimos de dos tendencias contrarias: el Wagnerismo alemán frente al Debussismo francés.

²⁰⁹ Que será muy relevante a la hora de establecer un marco teórico para el predominio masculino dentro del paradigma musical europeo. Se estudiará en este mismo capítulo más adelante al analizar la obra de la autora. CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 133.

²¹⁰ Sin embargo, el sentimiento anti germano no iría más que en aumento, hasta desembocar en la Gran Guerra, en una escalada de tensión socio política revanchista desde el final de la guerra franco-prusiana: esta fue un conflicto bélico que se libró entre el 19 de julio de 1870 y el 10 de mayo de 1871 entre el Segundo Imperio francés y el Reino de Prusia, con el apoyo de la Confederación Alemana del Norte y los reinos aliados de Baden, Baviera y Württemberg. El conflicto marcó el estallido de la tensión entre las dos potencias, que se acrecentó tras el fracaso del proyecto de Napoleón III de anexionar Luxemburgo, un evento que causó el final de una relación relativamente equilibrada con la Prusia de Otto von Bismarck. La tensión se hizo mayor debido a la creciente influencia, no tolerada por Francia, ejercida por los Estados alemanes en el sur del río Meno, y la dirección de Prusia ejercida dentro de la Confederación Alemana del Norte.

²¹¹ Que bien podría ser una explicación para las sistemáticas críticas denostando su música reduciéndola dentro del estereotipo asociado a las mujeres dentro del paradigma musical y social de "piezas de salón". Precisamente D'Indy en su *Cours de composition musicale* (1909) incide con mucho ahínco en la metáfora del género de los dos temas (masculino por encima del femenino) dentro de la construcción de la forma sonata, que es y ha sido desde hace más de 250 años la base constructiva de las composiciones de la música clásica. CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 145.

destinado para los hombres: por lo que la consideración y la valoración de la que disfrutaron dichos compositores fue mucho más elevada que la que obtuvo Chaminade²¹².

La competencia entre hombres y mujeres artistas, muy especialmente en el campo de la música -que está anclada profundamente en las raíces conservadoras acordes al paradigma- nunca ha sido justa ni igualitaria. A este respecto sería necesario reflexionar acerca del argumento tantas veces esgrimido por los críticos -y por extraño que parezca, también contaba con voces femeninas entre las críticas atacantes- dentro del aparato defensor del paradigma para desvalorizar las composiciones realizadas por compositoras, aduciendo que casi siempre las obras musicales producidas por mujeres durante el periodo de tiempo que comprende entre 1850 y 1950 son piezas de salón.

Para empezar, las pocas mujeres que reunían las energías para componer -enfrentándose así contra de los preceptos del paradigma: nadar en contra de la corriente resulta algo siempre difícil y ciertamente incómodo- con demasiada frecuencia tenían que adecuarse al ámbito que las circunscribía al ámbito doméstico.

Por otra parte, aunque tuvieran un talento excepcional ,como en el caso de Chaminade²¹³, a menudo debían bascular su producción musical hacia las consabidas obras de salón para de alguna manera adecuarse a las expectativas y las enormes presiones sociales relativas al paradigma que su época ejercía sobre ellas: por todo ello resulta evidente que la lucha o competición dentro del mercado musical con respecto a los compositores masculinos no era justa ni equilibrada en absoluto, algo que debería tenerse en cuenta a la hora de emitir juicios acerca del valor y la calidad de las composiciones de aquellas pioneras que se atrevieron a circular por sendas vetadas a las mujeres dentro del paradigma imperante, llegando a lograr un éxito musical gracias a su enorme talento impensable²¹⁴ entonces²¹⁵.

²¹² PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 178. Chaminade, al igual que todas las compositoras de (al menos) comienzos del s. XX, estuvo sometida a las restricciones del paradigma en aquella sociedad retrógrada de estricta moral victoriana que constreñía las libertades y las oportunidades de las mujeres, especialmente de aquellas con inquietudes artísticas, desde el comienzo de su educación (que en el mejor de los casos era en el hogar familiar, por aquello del “decoro femenino”).

²¹³ Que era una niña prodigio, mostrando enormes dotes musicales desde su temprana infancia, algo que es una característica común en la mayoría de las compositoras estudiadas en este trabajo de investigación.

²¹⁴ Razón por la que con frecuencia dicho éxito era desvalorizado por la crítica o incluso silenciado a veces.

²¹⁵ Chaminade es un claro ejemplo que muestra esta afirmación, ya que fue capaz de tratar todos los géneros musicales con éxito en sus primeras obras: prueba de que conocía y dominaba las técnicas musicales necesarias para su consecución. El trasladar el eje del grueso de su corpus de composiciones a la realización de piezas de salón para piano y voz es una forma de satisfacer las expectativas asumibles que tenía la sociedad respecto al papel de la mujer de comienzos del s. XX dentro del paradigma vigente.

Tal y como resumió Otto Ebel en su obra, *Women Composers* (1903)²¹⁶: “si la educación y la independencia fueron negadas a las mujeres durante siglos, y no a los hombres, ¿cómo podemos esperar que las mujeres sean igual que los hombres en todo?”²¹⁷.

Son muchos los hombres que tienen conciencia de que la mujer es víctima de un engaño. “¡Qué desgracia ser mujer! Y, sin embargo, cuando se es mujer, la desgracia, en el fondo, consiste en no comprender que lo es”, dice Kierkegaard²¹⁸.

Sin embargo, también existieron extendidas argumentaciones totalmente contrarias, como la que según explica Anna Levi: “En 1880 un conocido crítico del *Chicago Tribune*, George Upton, publicó *Women in music*, en donde planteó resolver la paradoja (...) en torno a la idea de que, si la música es el arte de las emociones, las mujeres que por lógica se creía que eran más emotivas que los hombres, deberían exceder en este arte creativo. Sin embargo, decía, las mujeres fracasan porque no pueden objetivar estas emociones mediante su traducción o su traslación a otro medio. Es decir, ellas pueden experimentar y recrear, pero no pueden crear. Además, la música no es solo sentir, es también tener habilidad en el pensamiento lógico y en la abstracción, ambos poderes exclusivamente masculinos. La creatividad musical era pues, según Upton, masculina por definición, luego, decía, nunca ha habido ni podrá haber una gran compositora mujer”²¹⁹.

La misma autora prosigue en su análisis: “Estos argumentos fueron discutidos por participantes y simpatizantes del movimiento por los derechos de las mujeres²²⁰. Sus argumentos se basaron, por un lado, en el sexismo en la educación musical, que daba a las mujeres una formación inferior y les vetaba una serie de asignaturas o prácticas

²¹⁶ Precisamente los años de comienzos del s. XX hasta el inicio de la I Guerra Mundial coincidieron con los años de apogeo de la producción y el reconocimiento de Chaminade, hasta su ocaso con el cambio de los gustos y de las modas europeas, si bien no deja de sorprender el silencio en el que cayó su obra.

²¹⁷ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 222. Otro ejemplo, el de Ebel, de un hombre defensor de las mujeres artistas y compositoras frente a la tendencia impuesta por el paradigma para denostarlas y desalentarlas.

²¹⁸ BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo*, 1949, p. 349. Parafraseando a Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), quien fue un filósofo y teólogo danés, considerado el padre del existencialismo dentro del pensamiento. Su filosofía muestra gran preocupación por la condición de la existencia humana, por centrar su filosofía en el individuo y la subjetividad, en la libertad y la responsabilidad, en la desesperación y la angustia, temas que retomarían Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre y otros filósofos del s. XX. Criticó con dureza el hegelianismo de su época y lo que él llamó formalidades vacías de la Iglesia danesa.

²¹⁹ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, pp. 221-222. Otro argumento esgrimido por los defensores del paradigma.

²²⁰ Entre los que se encontraban los Clubes Chaminade, tan extendidos en los Estados Unidos y tan vinculados con el movimiento sufragista que consiguió el voto femenino en 1918 en Inglaterra, así como en varios países europeos a lo largo del primer tercio del s. XX. En Francia el voto femenino comenzó solamente a partir de 1944, en un retraso muy significativo con la primera aparición europea, en 1918.

instrumentales²²¹, y por otro lado en que las mujeres no tenían dinero ni independencia económica²²², ni podían controlar los medios económicos necesarios para educarse como compositoras o para publicar sus obras. Es decir, el pensamiento de las corrientes feministas empezó a orientarse hacia el hecho de que la clase y el estatus social influyen enormemente sobre la creatividad. Rompieron con esa noción romántica del artista creando en total aislamiento y con la idea de la “racionalidad masculina” contrapuesta a la “intuición femenina”²²³, eternos tópicos contruidos por la cultura patriarcal²²⁴. La nueva compositora debía de ser una mujer emancipada material y mentalmente²²⁵.

A este respecto, en referencia a este mismo tema comenta Anna Beer: “La intuición femenina, por ejemplo, podía operar en ambos sentidos, reprimir e inspirar. Por ejemplo, la joven Amy (Beach) no recibió clases de composición porque su marido creía que la instrucción arruinaría su talento “natural” (...) el doctor Beach daba por supuesto que el talento natural de su mujer era fruto de la intuición; un don, no un oficio aprendido; algo que se recibía, en lugar de adquirirse”²²⁶.

²²¹ A lo largo de este trabajo de investigación ya se ha venido observando que la práctica por parte de mujeres de instrumentos de viento metal y de percusión no se han extendido hasta casi el comienzo del s. XXI, mientras que la dirección de orquestas a manos de mujeres parece seguir siendo muy controvertido, siendo frecuentes los comentarios de directores en contra de que puedan dirigir mujeres.

²²² WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, E-Bookarama Editions, Edición de Kindle. CAMPO SOLER, Sandra, *Mujeres y música: obstáculos vencidos y caminos por recorrer*, Tesis Doctoral, Universidad Rovira i Virgili, Tarragona, 2017, p. 10. Como la misma Virginia Woolf, quien llegó a afirmar en su libro “*Una habitación propia*”, obra en donde reclama la necesidad de independencia económica, así como espacio propio para crear arte -ya fuera literatura, música o cualquier oficio artístico-: “Siempre estaría oyendo esta afirmación: No puedes hacer esto, eres incapaz de lo otro, contra la que tenía que protestar, que tenía que refutar. Probablemente este germen no tiene ya mucho efecto en una novelista porque ha habido mujeres novelistas de mérito, pero para las pinturas sin duda sigue teniendo cierta virulencia y para las compositoras me imagino todavía hoy día debe de ser activo y venenoso en extremo. La compositora se halla la situación de la actriz de la época de Shakespeare. Nick Green, pensé recordando la historia que había inventado sobre la hermana de Shakespeare, dijo que una mujer que actuaba le hacía pensar en un perro que bailaba. Johnson repitió esa frase 200 años más tarde refiriéndose a las mujeres que predicaban. Y aquí tenemos, dije, abriendo libros sobre música, las mismísimas palabras usadas de nuevo en este año de gracia de 1928 aplicadas a las mujeres que tratan de escribir música (acerca de Mlle. Germaine Tailleferre) (...) Está bien claro que ni en el s. XIX se alentaba a las mujeres a ser artistas. Al contrario, se las desairaba, insultaba, sermoneaba y exhortaba”. Una realidad incómoda de reconocer.

²²³ Ya desde la antigüedad clásica se atribuía a los hombres la capacidad creadora de pensamientos y obras de arte. Incluso en la mitología griega el nacimiento de la diosa Atenea surge de la cabeza de su padre, Zeus, en una clara contraposición con el parto que producen las mujeres. La intuición femenina como un instinto contrapuesto a la racionalidad masculina como una elevación espiritual exclusiva de los varones.

²²⁴ Además del eterno femenino se extendió como una verdad dentro del orden natural de la sociedad, el concepto del sexo débil para referirse a las mujeres: implícitamente necesitarían el cuidado del hombre.

²²⁵ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 222. En consonancia con Virginia Woolf en su *Una habitación propia*. WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, E-Bookarama Editions, Edición de Kindle.

²²⁶ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, p. 16. Edición de Kindle.



Amy Beach, junto a su marido, el cirujano Henry Beach, 25 años mayor que ella en el momento de su matrimonio.

Le permitió seguir componiendo, pero no proseguir con su carrera de conciertos, que pudo retomar tras la muerte de este.

Por otro lado, si además estas referencias del paradigma eran refrendadas por pensadores influyentes no hacían sino perpetuarse en el ideario colectivo que la crítica oficial de aquel se encargaría de difundir y asegurar por medio de la escuela. Tal es el caso del creador del Psicoanálisis, Sigmund Freud, quien afirmó: “No debemos permitirnos a nosotros mismos ser desviados por tales conclusiones de mano de las negaciones de las feministas, que están ansiosas para forzarnos a considerar que ambos sexos son completamente iguales en posición y en valía”²²⁷.

Teniendo en cuenta que el mismo Freud llegó a trabajar con la pensadora y filósofa Lou Andreas-Salomé²²⁸, quien se interesó profundamente por el psicoanálisis, no dejan de sorprender esas afirmaciones de marcada misoginia hacia sus coetáneas femeninas²²⁹.

²²⁷ RUEDA ZAMORANO, Ana I.; PÉREZ-MÍNGUEZ, Fabio Vericat, *English Literature and thought in the first half of the twentieth century*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2003, p. 52.

²²⁸ Quien tuvo una relación directa y profunda con lo más granado del mundo artístico y filosófico de su época, como prueba la gran influencia que tuvo la autora sobre F. Nietzsche o R. M. Rilke.

²²⁹ Algo que nos prueba que si personajes cultivados y educados, la élite del pensamiento de la época, pensaban de aquella manera no es de extrañar que la respuesta de la población respecto a los preceptos del paradigma concerniente al papel de la mujer en la música y la cultura fueran tan pobres y limitantes.

Resulta evidente que sin esa emancipación y libertad económica y creativa²³⁰ por parte de las mujeres respecto de los hombres, ni en las artes ni en ninguna otra parcela de la vida cotidiana, fue posible que la competición entre ambos géneros pudiera ser justa.

Según Richard Taruskin, quien hace un análisis muy revelador que resume con gran claridad la situación de las mujeres en el arte: “en un artículo provocativamente titulado *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971), la historiadora de arte Linda Nochlin sometió la noción de “grandeza” a un análisis cultural y concluyó que se basaba en parte en un fundamento de feroz autoafirmación, comportamiento que se consideraba inaceptable en una mujer, a pesar de su talento. De esta manera, la pregunta planteada por el título de Nochlin podría convertirse en una tautología autocumplida: no hay grandes artistas mujeres porque las mujeres son incapaces de (léase: socialmente excluidas de) la grandeza; es decir, a menos que estuvieran dispuestas a ser consideradas, y vicariamente sacrificadas, como “ídolos de la perversidad””²³¹.

Así, el elevado peaje social del éxito artístico de una mujer, que equivalía a un virtual ostracismo, era literalmente prohibitivo²³². Al mismo tiempo también Nochlin a este respecto escribió que: “La elección de las mujeres parece siempre ser el matrimonio o una carrera artística, es decir, la soledad como el precio del éxito o el sexo y el compañerismo al precio de la renuncia profesional”²³³. Este infeliz conjunto de elecciones alternativas y de gran contraste está bien ilustrado incluso por la relativamente feliz carrera de Amy Beach (1867-1944)²³⁴, una talentosa pianista y compositora

²³⁰ Probablemente por ese mismo orden: no puede haber una creatividad realmente libre si no se tienen las necesidades económicas básicas cubiertas. De ahí la máxima: “*Primum vivere, deinde philosophari*”.

²³¹ NOCHLIN, Linda, “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”, New York, Women In Sexist Society, 1971. TARUSKIN, Richard, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Edición de Kindle, 2006, p. 24.

Realmente se precisa de un gran carácter y voluntad para enfrentarse al paradigma, cualquiera que este sea y donde quiera que se encuentre geográficamente, o incluso temporalmente: así nos encontramos con que los personajes históricos que defendieron con convicción realidades no aceptadas por los poderes fácticos dentro del paradigma imperante, como Galileo Galilei o Miguel Servet (que fue quemado vivo en la hoguera), fueron públicamente humillados, vilipendiados, e incluso ejecutados.

²³² Pocas mujeres (u hombres, si hubieran tenido que verse bajo esas circunstancias) pudieron reunir la determinación, fortaleza e independencia suficientes y necesarias para desafiar abiertamente el paradigma imperante de una época concreta, en la que oponerse o elegir una vía alternativa suponía la condena social, el ostracismo y la estigmatización por parte de la gran mayoría de los miembros de la sociedad (de la que también eran partícipes y continuadoras las propias mujeres, siendo en ocasiones las mejores y más acérrimas defensoras del paradigma en contra de las nuevas generaciones de mujeres). Es por ello por lo que la valentía de compositoras como Chaminade, Smyth y Beach es tan destacable aquí.

²³³ TARUSKIN, Richard, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Edición de Kindle, 2006, p. 124. El ejemplo más evidente de ello fue la elección de E. Smyth de renunciar al matrimonio para ser libre.

²³⁴ Con quien Chaminade (al igual que la inglesa Ethel Smyth) tiene un marcado paralelismo porque vivieron prácticamente los mismos años de vida, además de que ambas tuvieron un gran éxito (tanto de

norteamericana que tuvo que poner su carrera interpretativa en espera durante la duración de su matrimonio (unos 25 años)²³⁵, y sólo pudo reafirmarse como profesional después de la muerte de su marido²³⁶.

Amy Beach²³⁷, famosa compositora miembro de la segunda escuela de *New England* en los Estados Unidos, realiza algo similar en una velada crítica al paradigma imperante implícita en su *concierto para piano y orquesta op. 45* (1897-1899)²³⁸. En el segundo movimiento de este concierto, que según Adrienne Fried es al menos en parte autobiográfico en algunos de sus elementos, *Scherzo* está basado en una canción anterior de la compositora: *Empress of Night op. 2 n° 1*. En dicha canción, escrita sobre una serie de poemas de su marido²³⁹ en los que la luna (un símbolo femenino) brilla únicamente con la luz prestada por el sol (un símbolo masculino). Sobre esos versos de su marido que hablan de un tema claramente paradigmático en el que lo femenino depende y está sometido por lo masculino la autora invierte los papeles en una soterrada rebelión en la que el acompañamiento del piano -y luego el piano solista virtuoso frente a la orquesta, que canta la melodía en un plano secundario, en la versión del concierto de piano- es tan desproporcionadamente brillante, virtuoso y avasallador por el número de arpeggios y densidad sonora que evita que el texto cantado casi pueda escucharse ni entenderse²⁴⁰.

público como de crítica) durante sus giras por Europa y los Estados Unidos, a pesar del paradigma asfixiante y constreñido de la sociedad y la época en que vivieron excluía a las mujeres a un rol solamente doméstico.

²³⁵ Amy M. Cheney se casó con el cirujano Beach, un viudo más de veinte años mayor que la entonces joven pianista y compositora. Le permitió seguir componiendo, pero le prohibió proseguir su carrera concertista.

²³⁶ Apenas un año después de su muerte Amy Beach ya había retomado sus conciertos por toda Europa.

²³⁷ Quien curiosamente también tenía una desconocida pasión ornitológica por el canto musical de los pájaros que se puede comprobar en sus canciones *Thrush at Morn* y *A Hermit Thrush at Eve*, donde recoge cantos de aves, algo que la relaciona directamente con O. Messiaen, muy conocido por realizar lo mismo.

²³⁸ Aunque publicado en 1900, justo en el comienzo del s. XX. Fue estrenado por la Boston Symphony Orchestra, institución que encargó a la compositora la *Sinfonía Gaélica*, primer encargo a una mujer.

²³⁹ Henry Harris Aubrey Beach, cirujano viudo que se volvió a casar con Amy Cheney (entonces su apellido paterno) cuando tenía 43 años mientras Amy contaba 18. Le permitió seguir componiendo para su entretenimiento, pero no le permitió proseguir con su carrera de conciertos por el mundo (según su criterio para proteger a su mujer de las críticas) durante todo su matrimonio. A su muerte en 1910 (tras una caída accidental) Amy volvió a retomar su carrera concertística con éxito por Europa y América.

²⁴⁰ BLOCK, Adrienne Fried, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, pp. 198-199. En una crítica y rebelión ciertamente sutil y soterrada (dada la censura del paradigma y los riesgos que implicaban contravenir abiertamente el pensamiento oficial del sistema compartido por la mayoría social), pero cargada de una significación que no podemos dejar de admirar.



La compositora estadounidense, Amy Beach, a lo largo de su ciclo vital.

Respecto a la producción musical y aportación al repertorio de la autora es preciso resaltar el hecho de que casi la totalidad de las obras compuestas para el piano por Chaminade son piezas sencillas de marcado carácter, con títulos ya de por sí descriptivos, que anuncian las características de lo que se va a escuchar²⁴¹, siempre dentro del sabor típico de la música del periodo de la *Belle Époque*. El lenguaje armónico es siempre tonal, diatónico y totalmente funcional, dentro de la tradición musical francesa, aunque la autora se caracteriza por aplicar acordes sorprendentes dentro de la línea melódica que sorprenden aportando color o incluso cierto sabor (aplicando un término de sinestesia) picante, para resaltar determinados pasajes.

Las formas siempre son sencillas y dentro de la tradición musical, mientras que las melodías destacan por encima del resto de elementos por lo inspirado de su diseño, su naturalidad, su lirismo encantador (todas pueden ser tarareadas fácilmente), su gran elegancia y lo pegadizas que resultan dentro de la aparente facilidad con que fueron producidas²⁴².

Al igual que muchas otras obras francesas de su época, las piezas de salón escritas para el piano por Chaminade emplean y explotan el exotismo²⁴³, como se puede comprobar con piezas que evocan la música de España, tales como *Serenade Espagnole* (1884),

²⁴¹ Destinadas sin duda para su vasto público burgués europeo y americano, dichas obras eran piezas de salón accesibles para que pudieran ser interpretadas en el seno de los hogares de economía pudiente, que constituía el mercado que tan bien supieron aprovechar las editoriales musicales para su beneficio.

²⁴² Recuérdese que Bizet llamaba a la jovencísima Cecile “mi pequeña Mozart”: muestra de la gran facilidad musical que ya mostraba Chaminade desde niña, al igual que Mozart. SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, “Como prueba de mi talento”, *Compositoras del s. XIX*, Creadoras de música, Instituto de la mujer, 2009, p. 77.

²⁴³ También empleado con profusión por autores de renombre, como el mismísimo Debussy.

Sombrero (1884), *Guitare* (1885), *La lisonjera* (1890) o *La Sevillane op. 19*²⁴⁴. Aparte de este tipo de composiciones de salón para el piano, se erige como prueba de su gran talento compositivo su única *Sonata para piano, op. 21* (compuesta en 1888 y publicada en 1895)²⁴⁵, se trata de una pieza altamente experimental y que nos muestra a una compositora original, novedosa y de gran talento²⁴⁶.

Por otro lado, sus *melodies* para voz con acompañamiento de piano²⁴⁷ se caracterizan a su vez por su marcado idiomatismo para la voz, así como para el piano (instrumento materno de la compositora). Destacan a su vez por la adecuación entre la poesía y la música, del mismo modo que su expresividad en sus líneas melódicas y en su lirismo constituye la firma de la autora, gracias a su facilidad para crear melodías memorablemente encantadoras realmente atractivas y brillantes que no dejan indiferente al oyente²⁴⁸.

Además, igualmente, es necesario remarcar el profundo conocimiento que poseía Chaminade de la música de su tiempo y su probada destreza a la hora de elaborar composiciones musicales complejas²⁴⁹. Especialmente al comienzo de su carrera, antes de que se diera cuenta de la imposibilidad de competir en igualdad de condiciones con respecto a los hombres (como se colige de las citas de la autora al comienzo del capítulo), Chaminade compuso obras de gran complejidad y de un gran formato, como su

²⁴⁴ Con títulos que evocan claramente la cultura de España, con un marcado carácter exótico. *La Sevillane* en su arreglo para piano a cuatro manos tiene además grandes semejanzas en sus giros melódicos con la *Petite Suite (En Bateau)* del también francés C. Debussy, obra de un carácter desenfadado y que comparte el marcado melodismo encantador de las obras de Chaminade, sin que él sea denigrado nunca por ello.

²⁴⁵ Lo que posiblemente fuera consecuencia de su gran dificultad que la alejaba de su público diletante al piano y que esperaba el otro tipo de composiciones de calidad, pero con una simplicidad accesible a ellos.

²⁴⁶ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 180.

²⁴⁷ A los que consagró la mayoría de sus obras (unas 130), junto a las piezas de piano sencillas (200).

²⁴⁸ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, 1995, p. 114.

²⁴⁹ El hecho de que la compositora se adecuara al nicho de mercado que les permitía a las mujeres el paradigma dominante de su tiempo, el de las piezas breves de salón, no es óbice para que Chaminade en ocasiones (demostrando de lo que realmente era capaz) mostrara su destreza y habilidad compositiva.

Concertstück para piano y orquesta (1888), en cuyo comienzo hay un sorprendente parecido con el inicio de la célebre ópera de Wagner²⁵⁰, *El Holandés Errante*²⁵¹.

En lo referente a la producción de la autora para obras dentro del repertorio para el violín son muy reseñables sus composiciones de música de cámara, en la que destaca su *Trío n.º 2 para violín, piano y violoncello*²⁵² op. 34 (1887)²⁵³, así como también su *primer Trío op. 11 (1881)*, aunque se trate de una obra de menor calado emocional que el segundo trío²⁵⁴.

Estas obras camerísticas prueban de nuevo la maestría compositiva de la autora en el manejo de grandes formas musicales, hasta entonces solamente al alcance de los hombres (según el ideario que ellos mismos habían construido, en el que las mujeres no tenían capacidad ni cabida). Tal y como ha observado a este respecto Leonard Meyer: “el tamaño es un signo de poder”²⁵⁵.

²⁵⁰ Recuérdese que a principios del s. XX el mundo musical europeo, y por ende mundial, estaba polarizado entre dos posturas antagónicas enfrentadas irremediamente: los partidarios del Wagnerismo y los que apoyaban acérrimamente el estilo musical francés, encarnado en Debussy. Dicha dicotomía también se traducía desde la Guerra Franco Prusiana en una paulatina escalada de tensión entre el mundo germánico y el francés (con espíritu revanchista desde que perdiera los territorios de Alsacia y Lorena), hasta acabar en el estallido de la I Guerra Mundial y el de la II Guerra Mundial, como revancha a su vez del fin de la primera. Autores como el mismo Debussy, pese a su admiración inicial por la música de Wagner, acabó renegando profundamente (de acuerdo también al paradigma) de toda la tradición musical germánica.

²⁵¹ CITRON, Marcia J., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 244. Esta ópera, y en especial su obertura, es una de las más reconocibles de Wagner.

²⁵² Obra que estaba dentro del repertorio del trío formado por la eminente violinista estadounidense Maud Powel (de la que se hablará en profundidad en el capítulo dedicado a las violinistas), quien realizaría numerosas giras de conciertos con la cellista May Mukle (llamada la Maud Powell del cello) por toda América. GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 483.

²⁵³ El segundo movimiento es todo un hallazgo por su enorme impulso emocional que despliega la autora durante los más de ocho minutos de duración en los que combina magistralmente los tres instrumentos. Sin duda si estas composiciones fueran más conocidas e interpretadas su acogida por parte del público y por los mismos instrumentistas sería muy cálida, dada la similitud de los afectos musicales que despliega la autora con gran talento y expresividad con la sensibilidad musical de la sociedad en la actualidad.

²⁵⁴ El segundo tiempo de este segundo trío en la menor, Lento, posee una emotividad realmente sorprendente. Aparece de nuevo el melodioso lirismo de la autora, pero con el apoyo emocional de la armonía. Este trío tiene una calidad musical enorme y está en consonancia con la sensibilidad de nuestros días, sin embargo, dado que se trata de la obra de una mujer se encuentra en el olvido más lamentable por parte de programaciones culturales de conciertos y también en los programas de los conservatorios.

²⁵⁵ CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 130.



Dedicataria de Chaminade a la Srta. Marie de Barros.

Consiguientemente, de este modo se puede entender que, como también afirma Citron: “Desde 1800 el arte musical ha dispuesto mayor valor a las formas de gran formato. La sinfonía y la ópera han ocupado el puesto más elevado dentro de la música instrumental y vocal respectivamente. Esto sugiere que el tamaño en los dos sentidos, el cuantitativo y el temporal (o vertical y horizontal) han ejercido un papel decisivo a la hora de determinar el valor de la obra”²⁵⁶.

Para el violín, igual que para la voz en sus *Melodies*, la autora emplea siempre el acompañamiento del piano y obtiene rédito de sus años de estudios en su infancia con el gran violinista y pedagogo del violín M. Marsick, en el Conservatorio de París,²⁵⁷.

Precisamente a este maestro que instruyó a Cecile en el idiomatismo del violín²⁵⁸ le dedicó su *Capriccio op. 18 para violín y piano*, así como su *Romanza op. 31 n° 2* y su *Bohémienne op. 31 n° 3*. Esta última sin duda es la pieza compuesta para el violín por la autora donde esta despliega su mayor virtuosismo e idiomatismo con el instrumento que tan bien aprendió con su querido maestro²⁵⁹: es toda una demostración del conocimiento

²⁵⁶ CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 130.

²⁵⁷ Recuérdese que el padre de Chaminade la prohibió estudiar en el Conservatorio, por lo que la joven niña tuvo que recibir su instrucción musical en el hogar paterno, gracias a la insistencia de varios de los músicos arriba mencionados y también debido a que la posición económica familiar lo podía permitir. De no haber sido así hubiera tenido que enfrentar las considerables vicisitudes que vivieron en sus carnes autoras como Clarke o Tailleferre (estudiadas en sendos capítulos), o incluso frustrarse en el olvido antes de poder comenzar a componer nada, como será probablemente el caso de incontables mujeres artistas.

²⁵⁸ Podemos comprobar que las obras compuestas para el violín son perfectamente idiomáticas y poseen un conocimiento profundo y natural del lenguaje, los recursos y las posibilidades técnicas del instrumento.

²⁵⁹ Recuérdese que Chaminade tuvo que acceder a su formación musical en su hogar por imposición de su padre, quien consideraba (acorde al pensamiento impuesto por el paradigma) que era indecoroso para una mujer acceder al Conservatorio para estudiar música: algo que también le ocurrió a Tailleferre.

profundo acerca del violín en su versión más extrovertida y brillante (de gran dificultad para el intérprete) en la que abundan en sus tres páginas dobles cuerdas, octavas, terceras, posiciones muy agudas, sucesiones rápidas virtuosas de arpeggios ascendentes, alternancia de arco con pizzicato -en un recurso tantas veces usado por grandes figuras como Paganini o el navarro, gran virtuoso del violín, Pablo de Sarasate-, armónicos artificiales y naturales esporádicos, acordes de tres notas con trinos en la nota superior y pasajes enteros en la cuerda de sol -también usada con frecuencia por los virtuosos antes mencionados-. Sin duda se trata de un hermoso homenaje que le habría gustado sin duda a Marsick por la riqueza técnica y expresiva que aúna la compositora en esta pieza. Curiosamente el primer movimiento de este op. 31, *Trois Morceaux para violín y piano, Andante*, está dedicado a Mlle. Magdelene Godard²⁶⁰. Otra obra original para violín y piano de la autora es su *Rondeau op. 97*, dedicado al famoso violinista de su época, Paul Viardot²⁶¹.

Otras piezas reseñables son adaptaciones para el violín realizadas por eminentes violinistas y músicos de su época, como muestra de su enorme éxito y aceptación entre el gusto de esos personajes. Destaca aquí especialmente la realizada en su *Serenade Espagnole* por el gran violinista virtuoso de comienzos del s. XX, Fritz Kreisler, y la *Pastorale Infantine op. 12* transcrita para el violín o la flauta por Ernest Alder.

Mención especial merece su *Sonata para piano op. 21* por las novedades estructurales que presenta, así por un desafío implícito a las normas del paradigma al evitar el tantas veces manido segundo tema femenino dentro del esquema estructural de la forma sonata²⁶².

²⁶⁰ Era frecuente que Chaminade dedicara cada una de sus numerosísimas piezas a personas conocidas.

²⁶¹ Paul Viardot (1857-1941) fue un violinista y musicólogo francés, hijo de la distinguida cantante y compositora Pauline Viardot. Estudió con Léonard y estrenó sus obras con gran éxito en París y Londres: dos sonatas, varios solos de conciertos y obras de violín más pequeñas, así como contribuciones importantes a la literatura de la música. El segundo marido de la tía de Paul Viardot, María Malibrán (fallecida prematuramente a consecuencia de una caída mientras montaba a caballo), fue el gran violinista belga Charles de Bériot, que permaneció cerca de los Viardot y se interesó por el niño, aunque Paul realmente estudió con su sucesor en el Conservatorio de Bruselas Hubert Léonard (también relacionado por el matrimonio con el clan García). Aunque Carl Flesch rechaza a Paul Viardot como músico de piezas de salón, fue claramente más que eso. Gabriel Fauré le dedicó su gran *Sonata para violín y piano* en la mayor (1875/76). Las grabaciones de Viardot son raras, en parte porque estaban mal diseñadas; pero sugieren un ejemplo de la escuela franco-belga de violín tocando en su fase más bien apretada (en la que se podía sujetar un libro con el brazo del arco al tocar), antes de la influencia relajante de Eugène Ysaÿe.

²⁶² Que tan solo ha venido vertebrando la forma de realizar música durante algo más de 250 años siendo empleada sistemáticamente en sonatas, sinfonías y primeros movimientos de miles de obras de música de cámara. Por lo que esta reacción, compartida también por A. Beach y por D. Pejačević es muy relevante.

De esta manera Chaminade de una manera sutil plantea un desafío soterrado²⁶³ al paradigma musical imperante durante siglos, y que sigue siendo reproducido y perpetuado sin ninguna conciencia crítica por gran número de docentes en conservatorios y escuelas de música, que sin ser conscientes colaboran con el mantenimiento tácito del paradigma retrógrado y conservador que aún perdura en el mundo de la música clásica.

Así en el primer movimiento de esta revolucionaria *Sonata para piano op. 21* además de incorporar elementos compositivos de grandes pianistas foráneos tales como Chopin y Liszt (polaco y húngaro respectivamente, pero cuya música conocía profundamente la autora) tiene la originalidad de emplear una fuga en lugar del tantas veces manido tema *B* -o femenino-, con las consabidas características atribuidas por el paradigma al género femenino, supeditándolo abierta y explícitamente al primer tema²⁶⁴, *A* -o masculino-²⁶⁵. A pesar de que las fugas son elementos históricamente germánicos²⁶⁶ cuya culminación muy probablemente sea la obra de J. S. Bach, Chaminade en un alarde de técnica constructiva y compositiva demuestra que no solamente es original en el planteamiento musical (con la crítica o desafío implícito al paradigma que ya hemos mencionado) sino que además es capaz de componer una obra musical, siendo como era mujer, en su aspecto más cerebral, culto, intelectual como es el contrapunto en su máximo exponente²⁶⁷.

Por otro lado, es frecuente la resolución de los acordes en armonías extrañas y sorprendentes a los oídos habituados a los enlaces armónicos de la teoría musical tradicional, por lo que es igualmente transgresor.

Sin embargo, lo que más llama la atención de este primer movimiento es el hecho de que Chaminade evita crear un área armónicamente contrastante con el tema principal. De hecho, tal y como bien apunta Marcia J. Citron: “este movimiento es extraño en el sentido de que pasa por muchas tonalidades flirteando con ellas, especialmente en los compases 59 a 115, pero nunca resuelve en ninguna en concreto. Esta evasión me llevó a escribir

²⁶³ El hecho de que solamente hiciera una sonata de estas características bien podría ser por la conciencia plena que tendría la autora de que la crítica del paradigma no aprobaría tales demostraciones contrarias al paradigma por parte de una mujer compositora, por lo que concentraría su energía en piezas de salón.

²⁶⁴ CITRON, Marcia J., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 244. Algo que implícitamente impone la jerarquía existente en la sociedad patriarcal.

²⁶⁵ En lo que sería un claro reflejo del paradigma social en el que se esperaba lo mismo en la vida real entre hombres y mujeres, como algo “natural” de lo que el arte musical es una imitación legitimadora.

²⁶⁶ Baste comprobar la enorme producción para el repertorio contrapuntístico para violín solo, con una producción de fugas inmensa que abarcan de Westhoff, Biber, culminando en cotas inimaginables y prácticamente inalcanzables posteriormente por Ysaÿe, Hindemith, Reger, Bártok o la misma Bacewicz.

²⁶⁷ El contrapunto y su culmen: las fugas a tres o cuatro voces (Chaminade elabora a tres) era un territorio exclusivo para los compositores, ya que se consideraba que las mujeres serían incapaces de elaborarlas.

un análisis (en *Gender and The Musical Gender*, capítulo 4) en el que se sugiere que la pieza evita establecer una tonalidad de segundo tema debido a las connotaciones negativas asociadas al género (femenino) en los tratados de música que tratan acerca de la sonata en el s. XIX. Empezando con el teórico A. B. Marx en 1845, los temas primero y segundo eran categorizados como masculino y femenino. El primero era descrito como asertivo, rítmico y fuerte en sus rasgos musicales, mientras que el segundo, etiquetado como femenino era caracterizado como delicado, lírico y no asertivo. Quizás Chaminade evita establecer una tonalidad contrastante para evadir categorías de género (...) el juego entre los géneros y sus asociaciones jerárquicas no se llevan a cabo”²⁶⁸.

5.2.2.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música.

El caso de Cecile Chaminade resulta excepcional debido a que, habiendo nacido en 1857 y fallecido en 1844²⁶⁹, fue una testigo de primera mano de los vertiginosos cambios en la sociedad de su época vital, marcada sin duda por las dos Guerras Mundiales, así como por la evolución de los gustos musicales y artísticos de sus gentes, por los que la obra de la autora pasó en poco tiempo de ser un auténtico éxito de masas a caer en un lamentable olvido, en el que desgraciadamente aún hoy día se sigue encontrando.

Ya elogiada por varios músicos y profesores del Conservatorio de París²⁷⁰ desde su más tierna infancia, Cecile Chaminade demostró ser una artista y creadora musical de un talento increíblemente fértil, poseedora de una imaginación enormemente original, así como de un poderoso impulso emocional genuinamente ligado a su propia voz como músico y creadora a lo largo de la ejecución de su fructífera y prolija producción compositiva.

Es muy destacable la gran maestría a la hora de afrontar la composición de obras de gran formato de la autora, especialmente en el manejo de grandes formas musicales, hasta entonces solamente al alcance de los hombres -según el ideario que ellos mismos habían construido, en el que las mujeres no tenían capacidad ni cabida-. Leonard Meyer a este

²⁶⁸ CITRON, Marcia J., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, pp. 244-245.

²⁶⁹ En un caso de gran longevidad, al igual que Tailleferre, Smyth y Barraine, todas ellas octogenarias.

²⁷⁰ El entonces famosísimo autor del éxito sin precedentes de la ópera *Carmen* la llamaba su pequeña Mozart, en una buena metáfora que predijo su fructífera obra y el talento natural para componer de ella.

respecto afirmó explicitando la relación implícita entre las obras de gran formato y duración y la autoría por parte de los hombres que: “el tamaño es un signo de poder”²⁷¹. Consiguientemente, de este modo se puede entender que, como también afirma Citron: “Desde 1800 el arte musical ha dispuesto mayor valor a las formas de gran formato. La sinfonía y la ópera han ocupado el puesto más elevado dentro de la música instrumental y vocal respectivamente. Esto sugiere que el tamaño en los dos sentidos, el cuantitativo y el temporal (o vertical y horizontal) han ejercido un papel decisivo a la hora de determinar el valor de la obra”²⁷².

De esta manera el paradigma imponía implícitamente que dichas obras a gran escala -que llegarían el paroxismo al asociarse la música de Wagner con la obsesión supremacista nazi antes de la II Guerra Mundial, con nefastas consecuencias- eran de alguna manera objeto solamente apto para los hombres, tanto por su superioridad intelectual como por el poder implícito que entrañaban²⁷³.

Por todo ello el valor de la obra de Chaminade, tantas veces denostada y despreciada como simple música de salón, demuestra que la autora fue capaz de elaborar un amplio abanico de obras de diferentes géneros y formatos de una gran originalidad, entre las que destacan sus obras de música de cámara.

Por desgracia, probablemente a causa del enorme peso de este paradigma arriba mencionado, la autora tuvo que refugiarse en composiciones de pequeño formato -más acordes a lo que la presión de la sociedad y sus poderes fácticos estarían dispuestos a aceptar en el caso de una mujer compositora- con la enorme producción compositiva de 200 piezas para piano y casi 130 piezas (o melodías) para cantante y piano, con las que Chaminade logró un éxito sin precedentes en la historia de la música.

De esta manera, adaptándose al nicho del mercado musical que el paradigma permitía, alcanzó fama no solo en Europa, sino también en Norteamérica, consiguiendo hacer una gira triunfal por decenas de ciudades de los Estados Unidos donde se habían creado clubes que llevaban su nombre como distintivo y prueba inequívoca del enorme éxito que

²⁷¹ CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 130. La autora de este interesante libro acerca del género y el canon musical hace en este punto una interesante reflexión en la que hace un paralelismo entre el imperialismo y el nacionalismo de Francia y Alemania en aquella época y la necesidad que buscar en dichas grandes formas musicales una legitimación a sus fuerzas.

²⁷² CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 130.

²⁷³ Del mismo modo que la figura de directora de orquesta que pudo ejercer la tan malograda Vítězslava Kaprálová y un escaso número de artistas femeninas han sido vistas con recelo y, de hecho, siguen siéndolo en nuestra actualidad con los comentarios de directores de primera línea, como Petrenko y Metha, que siguen sosteniendo que las mujeres no son buenas directoras de orquesta, por su sexualidad.

alcanzó durante una parte de su vida -el cambio de los tiempos y las dos Guerras Mundiales acelerarían el cambio de los gustos musicales también-, en lo que serían probablemente los antecedentes de los clubes de fans, tan populares en el mundo de la cultura pop²⁷⁴.

Debido a ese logro aplastante y la creación de un mercado exclusivo que esperaba con avidez la publicación de sus obras, nos encontramos con que la gran mayoría de las composiciones de esta autora fueron publicadas en vida de ella y han llegado a nosotros en perfecto estado no solo un enorme número de obras musicales, sino que además Chaminade fue pionera en el desarrollo de las primeras grabaciones para rollos de pianos y pianolas mecánicas que reproducían las piezas que ella misma interpretaba al piano.

Del mismo modo, de una forma soterrada y sutil, la autora fue extremadamente original a la hora de subvertir el orden establecido dentro de la forma sonata -en su única sonata para piano, ya explicada en el apartado anterior²⁷⁵, que de alguna manera sojuzga el tema femenino al masculino en un reflejo legitimador de la sociedad de la que proviene dicha forma musical y que supone un modelo de dominación masculina codificado a través de dicha forma conceptual.



Dedicatoria de Chaminade

²⁷⁴ Donde pop viene efectivamente de popular y fan proviene de fanático, o seguidor acérrimo del artista.

²⁷⁵ Compuesta entre 1880 y 1895 y dedicada al que luego sería su yerno, el pianista Moritz Moszkowski.

Septiembre de 1905

Citron en su libro “Género y el canon musical” aporta una nueva luz respecto a este tema precisamente cuando habla acerca de la forma sonata. En ella la autora afirma que: “La forma sonata es una de las formas musicales más influyentes de los últimos 250 años (...) Algunas descripciones han incluido analogías con nociones sociales de masculino y femenino. Estas metáforas probablemente aparecieron por primera vez con el teórico A. B. Marx y su *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1845) (...) también en Francia Vincent D’Indy²⁷⁶ con su *Cours de composition musicale* (1909) (...). Estos códigos, o más bien la ideología representada en dichos códigos han tenido un considerable poder de permanencia. Básicamente los dos temas de la exposición están fijados dentro de una jerarquía y que exhiben trazas estilísticas asociadas a características del hombre y la mujer respectivamente²⁷⁷ (...) el modelo básico es el de la dominación del hombre sobre la mujer en lo que parece ser una extensión de las nociones generales dentro de la sociedad de lo que reconsideraba ideal respecto al hombre y la mujer y sus adecuadas interrelaciones”²⁷⁸.

A pesar de todos los reconocimientos que obtuvo en vida, siendo la primera compositora en recibir la *Legión de Honor* francesa en 1913²⁷⁹, lamentablemente esta original y valiosísima autora ha caído en un olvido inmerecido, al menos dentro de nuestro país y su cultura musical, del que debería ser rescatada dada su valía musical y del enorme impulso emocional que emana de multitud de sus composiciones.

5.2.3. ETHEL SMYTH (1858-1944)

Ethel Smyth (nacida en Londres, en 1858 y fallecida en Woking, Surrey, en 1944) tuvo numerosas facetas, diferentes y distintivas, que reflejaron su personalidad indómita y su

²⁷⁶ Quien a su vez de alguna manera era competencia de Chaminade. Muy posiblemente los compositores coetáneos de Chaminade verían la competición femenina como un inconveniente a su desarrollo.

²⁷⁷ El tema A sería el masculino y el B el femenino, con sus respectivas características asociadas de género.

²⁷⁸ CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 133.

²⁷⁹ El mismo glorioso año en el que Lili Boulanger logró el hito de ganar el *Grand Premier Prix de Rome*.

carácter inconformista a lo largo de sus 86 años de vida²⁸⁰: Sufragista²⁸¹, primera compositora de óperas en Inglaterra²⁸², así como pionera en ampliar estudios musicales fuera de su país (en Leipzig, Alemania)²⁸³, Dama Comandante de la Orden del Imperio Británico²⁸⁴, indomable e inconformista lady refractaria a la rígida y puritana moral Victoriana-Eduardiana²⁸⁵ donde no tuvo miedo de vivir abiertamente su sexualidad²⁸⁶.



Ethel Smyth, en su juventud y en su madurez, respectivamente.

²⁸⁰ La compositora y pianista francesa Cecile Chaminade (1857-1944) vivió casi los mismos años que Ethel Smyth, con la diferencia de que nació un año antes y vivió en Francia (con viajes por los Estados Unidos, donde tuvo un enorme éxito y Europa) y de que su forma de componer música era diametralmente opuesta. SMYTH, Ethel, *Impressions That Remained-Memoirs of Ethel Smyth*, Read Books, 2013.

²⁸¹ Compuso el himno cantado por las sufragistas en sus protestas en Inglaterra por el sufragio universal femenino: "March of Women", se convirtió en la música que acompañó a las mujeres en su lucha por alcanzar en ansiado voto, con los consiguientes derechos, finalmente logrado en 1928, si bien en 1918 pudieron empezar a votar las mujeres mayores de 30 años. WOOD, Elizabeth, "Women, Music, and Ethel Smyth: A Pathway in the Politics of Music", *The Massachusetts Review*, vol. 24, nº 1 (1983), pp. 125-139.

²⁸² Un género que no era demasiado popular en las islas inglesas.

²⁸³ Pese a la oposición frontal de su padre, militar de profesión, al que dobló finalmente por medio de una huelga de hambre por la que Ethel se recluyó en su cuarto hasta que tuvo el permiso para poder ir a estudiar música en el Conservatorio de Leipzig, en Alemania.

²⁸⁴ Primera compositora en ser condecorada con tal honor (el máximo posible dentro de su país) por el rey de Inglaterra, en 1922, en reconocimiento a su destacada labor artística en la música y la escritura.

²⁸⁵ El breve reinado de Eduardo VII, de 1901 a 1910, supuso el final de la era victoriana y desembocaría en grandes cambios del mundo tal y como se conocía hasta entonces, tales como el sufragio femenino o la conflagración de la I Guerra Mundial.

²⁸⁶ Hecho que no trató de esconder, pese al puritanismo imperante de su entorno. Mantuvo apasionadas relaciones amorosas con muchas mujeres, así como con el único hombre que se conoce en su historial amoroso, el libretista de sus óperas: Harry Brewster. En su caso era visto como una locura o una excentricidad. En el caso de los varones homosexuales el castigo era durísimo, con trabajos forzados o la castración química de los que fueron condenados por conductas tan "indecorosas" e inadecuadas para la moral victoriana.

También destacó como prolífica escritora en el último tramo de su vida²⁸⁷, donde el comienzo de su sordera a partir de 1913 la fue retirando del campo de la composición, dando luz a multitud de libros de memorias y vivencias autobiográficas en relación a todas las personalidades que conoció a lo largo de su vida, entre quienes se encontraban figuras de primer orden como: J. Brahms, Clara Schumann, J. Joaquim, F. Kreisler, P.I. Tchaikovski, E. Grieg o A. Dvorak, así como los escritores Oscar Wilde²⁸⁸ y Virginia Woolf²⁸⁹, con quien muchos de ellos mantuvo una muy sustancial e interesante correspondencia²⁹⁰.

Tchaikovsky, después de escuchar la *Sonata para violín y piano*²⁹¹ compuesta por Ethel afirmó sobre ella que era: "una compositora muy seria y talentosa (...) aunque sus peculiaridades y excentricidades incluyan una increíble e incomprensible adoración, que asciende a una pasión, por el genio musical enigmático de Brahms"²⁹².

Su formación musical así pues era evidentemente germanófila en sus preferencias, con claras influencias de dos grandes genios de la música alemana: Brahms y Wagner²⁹³.

En 1878 (tenía entonces 20 años), cuando presentó su *Lieder* al editor Dr. Hase, este le dijo: "que ninguna mujer compositora había tenido éxito, salvo Frau Schumann y Fraulein

²⁸⁷ DALE, Kathleen, "Ethel Smyth's Prentice Work", *Music & letters*, vol. 30, nº 4 (1949), pp. 329-336.

²⁸⁸ También homosexual, pero que fue duramente represaliado, condenado por su condición sexual a prisión con trabajos forzados. Multitud de varones homosexuales en la puritana Inglaterra entre 1850 y 1950 obtuvieron ese castigo, o incluso la castración química, como fue el espantoso sino del matemático Alan Turing, precursor en la creación de las primeras computadoras, o máquinas de Turing. Resulta aún más escalofriante su caso particular, dado que, gracias a su enorme contribución en la decodificación del sistema *Enigma* de encriptado nazi durante la II Guerra Mundial, los aliados pudieron alcanzar una ventaja inestimable. A pesar de ello el modelo paradigmático no pudo ni quiso perdonar a alguien como Turing.

²⁸⁹ De quien Ethel Smyth se enamoró perdida y apasionadamente en el último tramo de su vida.

²⁹⁰ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century*, Edición en Kindle, 1704. Podría decirse que Ethel Smyth conoció a todo el mundo importante dentro del mundo cultural europeo y así lo transcribió en sus ricas memorias.

²⁹¹ Publicada en 1887 por primera vez en Leipzig.

²⁹² McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century*, Edición en Kindle, 1704. (Tchaikovsky, autobiographical account, p. 346).

²⁹³ La sonata de violín y el concierto para violín y trompa con orquesta de E. Smyth tienen una clara reminiscencia de Brahms en la densidad de la textura musical, así como en la gran envergadura en cuanto a forma, estructura y duración de estas.

Sin embargo, la influencia de Wagner queda patente en las seis óperas de la compositora inglesa, donde hace un uso recurrente del "leitmotive" gran aportación wagneriana de gran repercusión e influencia musical, como elemento integrador y conductor del argumento de la obra mediante asociación de melodías características con los personajes o los elementos fundamentales de la trama a desarrollar durante la obra musical.

Mendelssohn²⁹⁴, cuyas canciones habían sido publicadas junto con las de su marido y su hermano, respectivamente"²⁹⁵. Sin embargo, estuvo dispuesto a publicar sus canciones. Su debut orquestal fue una serenata de cuatro movimientos que fue interpretada en el Crystal Palace en 1890. Seis meses más tarde, el estreno de su obertura a *Antonio y Cleopatra* obtuvo críticas favorables, y fue considerada una "joven y prometedora compositora". Posteriormente, su *Misa en Re menor* fue comparada con la *Missa Solemnis* de Beethoven²⁹⁶.

Todas estas referencias recabadas en sus memorias y en su nutrida correspondencia nos muestran a una mujer, que a pesar de lo retrógrada y rígida de la sociedad victoriana inglesa que vivió, tuvo la valentía y el coraje necesarios para hacerse respetar²⁹⁷ en el arduo mundo de la composición de un género como la Opera²⁹⁸.

La lucha que tuvo que emprender para salir del tácito matrimonio pactado y concertado por los padres, convencionalmente la única salida para una mujer en aquella época²⁹⁹ fue sólo el comienzo de toda una vida dedicada a buscar la libertad, tanto en el plano profesional como en el personal.

²⁹⁴ Efectivamente, el camino de la composición nunca resultó sencillo para ninguna mujer, ni tan siquiera para las arriba mencionadas. A Clara Schumann su marido le animó a componer y a publicar sus obras, pero sus obligaciones familiares (tuvieron 8 hijos), junto a la enfermedad de Robert Schumann (era bipolar e intentó suicidarse tirándose al Rhin) la obligaron a sacar adelante a su familia buscando conciertos donde desplegar su virtuosismo al piano. Además, había interiorizado demasiado los prejuicios de su época respecto a las mujeres compositoras, perdiendo la fe en sí misma. En el caso de Fanny Mendelssohn, proveniente de una familia de judíos banqueros muy arraigados en las tradiciones de su religión, se le permitió formarse en todas las artes y ciencias igual que su hermano Félix, pero ni su padre ni su hermano le dieron la aprobación para que publicara sus obras. En ocasiones las publicaba su hermano con su propio nombre y solamente en el último año de la vida de Fanny Félix cambió de parecer y le dio su bendición para que publicara. Cuando Fanny murió, fulminada por un ataque al corazón, su hermano pequeño, Félix, se arrepintió de su antigua postura y planeó editar las obras de su querida Fanny, pero falleció también de un ataque cardíaco seis meses después que ella sin poder efectuar su propósito.

²⁹⁵ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio*, Editorial Aresta, 2015, p. 173.

²⁹⁶ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle 1710-1713), Edición de Kindle. (Tchaikovsky, autobiographical account, p. 346).

²⁹⁷ Por el mismísimo Tchaikovsky, nada menos. O siendo comparada su Misa con la del propio Beethoven. Ciertamente no eran elogios que fueran prodigados hacia ninguna compositora.

²⁹⁸ Mucho más si quien componía era una mujer, como era el caso. Además de la complejidad de llevar a cabo dichos proyectos operísticos en Inglaterra, país carente de una tradición operística tan extensa e imbricada en países como Francia o Alemania.

²⁹⁹ Como así fue el destino de todas las hermanas de Ethel Smyth.

5.2.3.1. Formación

Hija de un general del ejército³⁰⁰ del entonces aún poderoso Imperio Británico y perteneciente a una pujante clase media acomodada típica de la era victoriana, el papel que muy probablemente se hubiera esperado de ella era que pudiera hablar varios idiomas, tocar algún instrumento para deleite y solaz exclusivamente en el ambiente doméstico de una familia tradicional de la era victoriana³⁰¹, fuera bien leída pero que también supiera desenvolverse en las labores de la casa, siempre entonces ligadas a la figura de la mujer³⁰². De pequeña fue formada en un internado, donde pronto su afición por la música se fue incrementando hasta el punto de querer estudiar armonía y analizar las Óperas de Wagner³⁰³. También comenzó a estudiar de forma autodidacta el *Tratado de instrumentación* de H. Berlioz³⁰⁴, lo que daba ya indicios de su carácter resuelto³⁰⁵.

El ambiente cultural de la familia a la que Ethel pertenecía era el esperado en un hogar de clase media acomodada, con la particularidad de que además tampoco era muy proclive a la música ni a las artes, lo que constituyó el primer gran escollo que Ethel Smyth tuvo que sortear ya desde su adolescencia.

La madre de Ethel respaldaba tímidamente³⁰⁶ el gusto y la decisión de que su hija estudiara música, pero la reacción del padre, general en activo de un organismo anclado en la tradición y el conservadurismo como el del ejército del Imperio Británico, fue tajantemente negativa.

³⁰⁰ De la Armada.

³⁰¹ De hecho, estas aptitudes y conocimientos eran puntos a favor de cara a la consecución de un matrimonio que pudiera ser económicamente ventajoso para los padres de la mujer casadera.

³⁰² Y que fue el sino de todas sus hermanas, con la excepción de ella misma.

³⁰³ La sensacional reacción que produjo la música y aportación de Wagner al panorama musical europeo solamente se puede entender al comprobar cómo polarizó el mundo en partidarios o detractores igualmente acérrimos, inevitablemente enfrentados.

³⁰⁴ Gran compositor del romanticismo francés, autor de la Sinfonía Fantástica. Gran orquestador cuyos conocimientos plasmó en dicho tratado, de gran influencia en músicos posteriores.

³⁰⁵ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio*, Editorial Aresta, 2015, p. 172.

³⁰⁶ El papel y función de la mujer en la época victoriana se circunscribía casi exclusivamente al cuidado de la casa y la crianza de los hijos, de ahí que sus opiniones importaran bien poco frente a las de los hombres de la casa: padres, hermanos, maridos e incluso los propios hijos.



Retrato de Ethel Smyth

John Singer Sargent

1901

Como cita la misma Ethel al explicar la extraña reacción de su padre cuando este supo que su hija favorita deseaba convertirse en compositora: “No sería exagerado afirmar que la vida que yo proponía llevar fuera equivalente para él a que yo me tirara a las calles³⁰⁷ (...) de ahí la extraña frase que en su furia me espetó: “antes preferiría verte bajo tierra””³⁰⁸.

La durísima oposición del padre de Ethel no podría haber sido menos propicia para la consecución de los objetivos profesionales de esta, sin embargo, lejos de rendirse reunió todas sus energías y el poder de su voluntad³⁰⁹ para acabar doblegando a su padre.

Para lograr la capitulación de este, aunque con condiciones³¹⁰, Ethel se sometió a una huelga en la que se recluyó en su cuarto (cerrado con llave por ella) durante largos meses de una gran tensión familiar en los que no salió bajo ningún concepto hasta que finalmente pudo conseguir su objetivo.

³⁰⁷ Con la connotación que conlleva de prostitución o mujer caída. Sorprendentemente en aquella época estudiar música o dedicarse a algún arte siendo mujer era equivalente en esa retrógrada mentalidad con la prostitución. El mismo caso le sucedió en Francia a G. Tailleferre (1892-1983) con su padre, aduciendo aquel que estudiar en el Conservatorio de música era lo mismo que dedicarse a hacer la calle.

³⁰⁸ LINDSLEY, Roberta, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 257.

³⁰⁹ Que como podremos ir comprobando, era de acero y empleó en cada paso de su carrera.

³¹⁰ Ethel debería realizar el viaje hacia el Conservatorio de Leipzig junto a su cuñado, Harry Davidson, debían saber en todo momento dónde estaba viviendo, que viviera con su asignación o paga económica y que volviera a casa en Londres todos los veranos durante las vacaciones.

Esta sería su actitud durante toda su vida: una inquebrantable voluntad de acero, valentía, tesón, espíritu libre y crítico, coraje, resolución y tenacidad³¹¹ frente las adversidades, con el convencimiento de que siempre podría vencer si perseveraba³¹².

El Conservatorio de Leipzig, considerado entonces por muchos como el mejor de toda Europa, fue fundado por Félix Mendelssohn junto a algunos amigos en 1843. Según Roberta Lindsey, dicho conservatorio comenzó a permitir a las mujeres asistir a clases de composición u orquestación sobre 1870: “se asumía que las chicas estudiaban para ser profesoras o intérpretes más que para ser compositoras o directoras, y que limitarían sus estudios al canto, el piano³¹³ o el arpa”³¹⁴.

Ethel acudió a dicho centro de estudios musicales de élite en Europa³¹⁵ durante el único año en que permaneció allí, 1877, pues su espíritu crítico también lo aplicó a los profesores que le daban clases allí tanto de composición (Reinecke, que también era director de orquesta), así como contrapunto y teoría general (Jadassohn) o piano (Mass). Todos ellos recibieron sus críticas desdeñosas, por lo menos en las memorias que luego escribió: se le antojaban aburridos y en cierto modo como en una especie de farsa en la que también la gran mayoría de sus compañeros estudiantes solamente acudían al conservatorio como un trámite para “recibir sus certificados de profesores”³¹⁶.

Tras ese año infructuoso y decepcionante para Smyth, esta decidió asistir a clases particulares en el estudio del compositor austriaco Heinrich von Herzogenberg (1843-1900), un amigo cercano del tan admirado por Ethel, J. Brahms.

³¹¹ Todos estos atributos unidos a su gusto por practicar diversos deportes con efusividad bien hubieran sido los esperados en un buen ejemplo de masculinidad británica, pero resultaban totalmente desconcertantes vistos en una mujer, por lo que siempre fue catalogada como una excéntrica.

³¹² Y que de alguna manera quedó refrendada frente a este violento enfrentamiento con la poderosa figura patriarcal del general, padre de familia, que representaba el poder masculino.

³¹³ El piano y el arpa siempre fueron instrumentos ligados a la mujer en el colectivo ideológico imperante.

³¹⁴ LINDSLEY, Roberta, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 257.

³¹⁵ También fue la primera mujer inglesa que fue a estudiar música a Europa. Pionera también en ese aspecto en la sociedad tradicional y profundamente conservadora de esa época.

³¹⁶ LINDSLEY, Roberta, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 258.

Permaneció en Alemania estudiando allí de esta forma durante diez años³¹⁷, mientras que durante los veranos retornaba a su hogar en Inglaterra, tal y como había pactado con su padre como condición para continuar sus estudios musicales.

Las obras de esa época de estudiante incluyen: música de cámara, sonatas para piano³¹⁸ *Lieder*³¹⁹, que reflejan el aprendizaje tradicional en el Conservatorio de Leipzig y posteriormente con su maestro, Heinrich von Herzogenberg.

Smyth finalmente volvió a su país de origen tras estos valiosos años de formación musical tan productivos también a la hora de establecer contactos, tan necesarios en sus futuras empresas profesionales.

Ya en Inglaterra comenzó a escribir obras y llevarlas a estreno, como dos de sus piezas orquestales, que recibieron buenas críticas por parte de la prensa británica que quedó “sorprendida al descubrir que E.M. Smyth fuera una mujer³²⁰”.

Esta curiosa anécdota es muy representativa de la situación que tenían que afrontar las mujeres compositoras que tuvieran intención entonces de publicar, estrenar o presentarse a concursos de composición³²¹.

De hecho, aunque no fuera esa la intención de Smyth, hubo muchos casos de autoras que firmaron sus obras con seudónimo para poder publicar sus obras, haciéndose pasar por hombres abiertamente a la hora de firmar sus composiciones³²².

En 1893³²³, tres años después de esas primeras críticas favorables por sus estrenos, Smyth pudo estrenar una de sus mejores obras: la *Misa en Re menor*, una auténtica culminación

³¹⁷ Durante todo ese tiempo pudo conocer a las personalidades más eminentes del panorama musical de su tiempo, así como establecer los contactos necesarios para llevar a cabo sus proyectos musicales, muchos de los cuales tuvieron lugar en Alemania.

³¹⁸ El instrumento que aprendió la compositora, siempre muy ligado a las mujeres y considerado, junto con el arpa, el instrumento femenino por excelencia.

³¹⁹ O canciones, en alemán. Género explotado con gran éxito con obras formidables de autores tales como: Schubert, Schumann (tanto Robert, como Clara), Mendelssohn o el mismo Brahms.

³²⁰ LINDSLEY, Roberta, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 258.

³²¹ Recuérdese que el *Prix de Rome* permitió participar a las mujeres en el concurso de composición a partir de 1903. La primera mujer en ganar el primer premio fue Lili Boulanger en 1913, su hermana Nadia logró un segundo premio en 1908.

³²² Como fue el caso de la violista y compositora inglesa Rebecca Clarke (1886-1979), que firmaba como Anthony Trent o como Louise Marie Simon que adoptó el masculino nombre de Claude Arrieu para todos los aspectos de su vida.

³²³ Cuando tenía 35 años.

del dominio compositivo, ya que implica a una gran orquesta instrumental, así como el consiguientemente gran coro vocal³²⁴.

A pesar de que la obra recibió también muy buenas críticas en el momento de su estreno no se volvió a interpretar de nuevo hasta treinta años más tarde.

Smyth alegó como explicación para tal reacción que el género de la obra, su estilo germanista junto con el prejuicio sexual que entonces prevalecía habían sido las causas que hicieron que su *Misa en Re menor* fuera ignorada de ese modo³²⁵.

Sin embargo, no todos los caballeros de la época victoriana denostaron las obras y los méritos de las mujeres que fueron pioneras en el campo, como la misma Ethel³²⁶.

Sir Donald Francis Tovey incluyó *La Misa* en su libro de análisis acerca de la música coral, llegando a compararla con la *Misa Solemnis* del gran Beethoven haciendo notar que ambas obras eran espirituales, no litúrgicas³²⁷.

Sir Donald admiraba la escritura vocal de la obra de Smyth y declaró: “La partitura debería convertirse en un *locus classicus* por el total de obligación y privilegios de la orquestación coral”³²⁸.

Al mismo tiempo dicho autor puso de relieve las dotes dramáticas de la autora, así como su habilidad y buen saber hacer en el oficio al manejar obras de tan gran escala.

De la misma manera Ethel tuvo el poder de convicción suficiente como para hacer cambiar de opinión a los más refractarios. Ese fue el caso de Sir Thomas Beecham (1879-1961) famoso por su declaración tajante: “No hay mujeres compositoras, nunca las hubo y no hay posibilidad de que nunca las haya”, sin embargo, cambió su opinión afirmando que la ópera de Smyth, *The wreckers* era entonces: “una de las pocas óperas con real mérito musical y vitalidad”³²⁹.

³²⁴ Con lo que pudo demostrar a una edad relativamente temprana edad un evidente dominio de ambos medios, así como el control de obras de tan gran escala.

³²⁵ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 189.

³²⁶ A lo largo de la historia se encuentran numerosos ejemplos de hombres que no solamente aceptaron que las mujeres fueran creadoras de composiciones musicales (así como de obras literarias o pictóricas), sino que además las fomentaron y promovieron: personalidades como Vivaldi, Tartini, Schumann, Brahms, Joaquim, Paul Dukas, Fauré hasta Bizet fueron adalides de las obras de numerosas mujeres músicos y compositoras, apoyándolas e incluso ayudándolas a publicar sus composiciones.

³²⁷ Dada la idiosincrasia y las características personales de ambos compositores dicha afirmación no puede extrañar en ninguno de los dos casos.

³²⁸ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 189.

³²⁹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 49. Siendo el mismo Beecham el que incluyera esa misma ópera en la programación del Covent Garden al año siguiente de su estreno, que tuvo lugar el 28 de mayo de 1908, el mismo año que Nadia Boulanger consiguió alzarse con el segundo puesto del *Prix de Roma*, famoso concurso de composición que había permitido a las mujeres participar solamente unos años antes, en 1903.

Tras revisar el contenido de su *Misa* su amigo de sus años de estudio en Alemania, el director Hermann Levi, animó a Ethel a que compusiera una ópera³³⁰.

Mientras que no era raro que un joven compositor creara una Misa, escribir una ópera era algo totalmente diferente y presentaba una serie de desafíos formidables, especialmente si quien quería componer dicha obra era una mujer.

“Inglaterra carecía de una tradición en el campo de la ópera, así como de la estructura institucional para hacer esta música- tan solo había unos pocos teatros para operas, sesiones muy breves durante el año y una gran escasez de óperas³³¹ realizadas por compositores ingleses”³³².

Así pues, el hecho de que Smyth quisiera realizar operas en su país resultaba extraño debido a la falta de un público fiel a este tipo de espectáculo en la sociedad de Inglaterra. Mientras que las operetas³³³ eran comunes como un entretenimiento durante el verano, la ópera representaba algo totalmente diferente, tanto en forma como en contenido, ya que requería una buena orquesta mucho más grande³³⁴, solistas altamente profesionales, ensayos intensivos, así como un teatro estable para realizar todo ello.

Sin embargo, de nuevo Ethel Smyth perseveró mostrando su faceta más inconformista³³⁵ y creó nada menos que seis óperas: *Fantasio*, *Der Wald*³³⁶, *The Wreckers*, *The Boastwain's Mate*, *Fete Galante* y *Entente Cordiale*³³⁷.

³³⁰ La ópera siempre fue considerada como el *summum* de la composición musical durante ese periodo de tiempo y pocas mujeres se habían atrevido antes a probar en tal escenario, tan poco accesible para ellas, por toda la logística que conllevaba, especialmente después de la tremenda influencia ejercida en el campo por el alemán Richard Wagner, cuyas operas eran como obras de arte totales cuya duración excede muchas veces las cuatro horas de música. (Por ello algunos instrumentos necesitan tener sustitutos, dadas las tremendas exigencias que requiere la música).

³³¹ Seguramente la más genuina sea el *Dido y Eneas*, de Henry Purcell, el primer compositor de relevancia nativo de Inglaterra. Las figuras representativas anteriores, tales como Haendel, eran extranjeros que se establecieron en las islas británicas. No había una raíz musical en el campo musical autóctono, sino que se basaba en copiar los diferentes estilos europeos: el italiano, el francés y el alemán principalmente.

³³² LINDSLEY, Roberta, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 258.

³³³ Género menor y más popular, similar al de la Zarzuela en España.

³³⁴ Aunque no fuera equiparable a la de Wagner en Bayreuth.

³³⁵ Diríase que se crecía ante las situaciones adversas o, al menos, no se amedrentaba ante ellas.

³³⁶ Algunos títulos están en alemán, o incluso en francés para que pudieran ser llevados fuera de Inglaterra, dadas las dificultades propias de la carencia de demanda por parte de la sociedad inglesa.

³³⁷ LINDSLEY, Roberta, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 258

La primera ópera, con libreto de su buen amigo Henry Brewster³³⁸, fue estrenada en 1898³³⁹, aunque sin éxito, si bien es cierto que su rica orquestación fue objeto de alabanzas³⁴⁰.

Der Wald, su segunda opera, fue estrenada en Berlín en 1902, con la compositora a la batuta³⁴¹. Según Anna Bofill en su libro *Los sonidos del silencio*, la ópera de Smyth se representó en el Covent Garden de Londres³⁴² y el 11 de marzo de 1903 hizo historia al convertirse en la primera ópera escrita por una mujer representada en el Metropolitan Opera House de Nueva York, siendo ovacionada durante más de diez minutos³⁴³.

Un crítico de New York Times proclamó: “la ópera de Smyth es importante, denota sinceridad y empeño, usa los recursos vocales y orquestales con energía masculina³⁴⁴ y no teme emplear las expresiones más modernas”³⁴⁵.

A pesar del éxito en el extranjero³⁴⁶ de esta obra³⁴⁷, *The Wreckers*³⁴⁸, es considerada ampliamente como la mejor de sus seis óperas, donde denota su origen inglés y cuyo argumento³⁴⁹ está basado, como si de una película se tratase, en hechos reales: La obra trata sobre la practica existente entre las poblaciones de la costa británica de Cornwall, según la cual mediante falsas indicaciones de faros hacían naufragar a las embarcaciones,

³³⁸ Único hombre con el que Ethel tuvo más que una relación de amistad y cuya pérdida, cuando este falleció en 1908, la dejó sumida en una depresión.

³³⁹ En España la primera mujer en estrenar una ópera fue la compositora María Rodrigo (1888-1967) en abril de 1915: *Becqueriana*, inspirada en *la Rima XI* del poeta español, que tuvo una buena acogida en el Teatro de la Zarzuela en Madrid. Rodrigo estudió en Alemania con maestros tan destacados como Richard Strauss llegando a ocupar un puesto como profesora de conjunto coral en el Conservatorio de Madrid, pero con el estallido de la Guerra Civil Española emigró a Puerto Rico, donde falleció a los 80 años.

³⁴⁰ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio*, Editorial Aresta, 2015, p. 174.

³⁴¹ Sin duda una pionera también en el campo de la dirección de óperas, en su época, como ya se ha visto rígidamente encorsetada y conservadora en relación con el papel de la mujer.

³⁴² Uno de los teatros o salas de conciertos más eminentes de todo el Imperio Británico.

³⁴³ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio*, Editorial Aresta, 2015, p. 174. Lo que constituye todo un hito: al rendirle tamaño tributo a una mujer le otorgaron el reconocimiento y espaldarazo definitivo en su andadura como compositora.

³⁴⁴ Nótese el adjetivo de masculino para alabar el trabajo elaborado por una mujer. El mismo lenguaje usado para hablar de la música siempre ha estado teñido de estas connotaciones asociadas a los géneros. En el lenguaje musical se habla de un tema o motivo masculino cuando este es resolutivo, enérgico, fuerte, apasionado o asertivo, mientras que el equivalente femenino denota todas las cualidades asociadas al género femenino: dulzura, ternura, candidez, debilidad, etc.

Es reseñable el hecho de que para que una composición realizada por una mujer fuera alabada, esta debía parecerse a las realizadas por un hombre, destacando todos los elementos “masculinos”.

³⁴⁵ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio*, Editorial Aresta, 2015, p. 174.

³⁴⁶ Minuciosamente planificado, al escribirla en alemán, para buscar otros mercados alternativos al limitado panorama operístico inglés.

³⁴⁷ La tercera de sus óperas.

³⁴⁸ Saqueadores de naufragios, o los que provocan naufragios sería la traducción más aproximada al concepto al que hace referencia sobre el que se basa la ópera.

³⁴⁹ Que fue urdido junto con su querido amigo Henry Brewster, el libretista de las tres primeras óperas de Ethel Smyth con quien mantuvo relación muy estrecha.

ricas en mercancías que poder saquear después, durante las noches tormentosas en los traicioneros pasajes plagados de rocas y corrientes típicas de dicha costa: Mediante referida práctica, la comunidad que allí vivía podía subsistir y de hecho sus servicios fueron requeridos durante las guerras napoleónicas contra el enemigo francés³⁵⁰.

La propia Smyth pudo conocer esta increíble historia a partir de unas vacaciones en las que ella misma, junto a otros amigos, pudo comprobar lo escarpado y abrupto del paisaje³⁵¹.

De hecho, Smyth era una gran aficionada a los deportes, así como una intrépida jinete y aventurada senderista por pasajes naturales escarpados y de difícil acceso.

En esta tercera ópera Smyth revela su origen británico con orgullo, con un tema genuinamente inglés y que, según el director del estreno, Sir Thomas Beecham³⁵²: “Es una de las tres o cuatro óperas inglesas de mayor vitalidad y mérito musical”³⁵³.

El Romance de los relatos de supervivencia en contra de la naturaleza mediante la astucia era algo que podía ser bien entendido por la gente de su época y que seguramente ayudó a su éxito. La naturaleza y su gloria representaba así una fuerza que no podía ser dominada, pero que sí podía ser usada como reabastecimiento para el alma.

Según Roberta Lindsley este sería el concepto que motivó a los arquitectos a dejar grandes espacios paisajísticos dentro de las grandes urbes, como Central Park en Nueva York³⁵⁴.

La ópera³⁵⁵ fue estrenada con el nombre de *Standrecht*³⁵⁶ en noviembre de 1906 en Leipzig, no sin que, de nuevo, Smyth creara controversia durante los ensayos de la obra, durante los que retiró las partituras de todos los atriles al oponerse a unos cortes que el director quería realizar sobre algunos fragmentos, lo que de nuevo nos muestra el fuerte carácter de la compositora, así como la firmeza de sus principios artísticos³⁵⁷.

La ópera, ya traducida al inglés, fue estrenada en Inglaterra durante junio de 1909.

³⁵⁰ Probablemente montara a horcajadas de su montura, en lo que también podría bien ser una pionera.

³⁵¹ Repleto de cuevas y recovecos ante la abrumadora potencia del mar.

³⁵² Smyth supo cómo hacerse respetar y lo prueba el hecho de que todos sus colaboradores y las personalidades que la avalaron eran altos cargos o eminencias bien situados en la aristocracia imperante, como se puede ver por los títulos que ostentan. ABROMEIT, Kathleen A. Ethel Smyth, " *The Wreckers*," and Sir Thomas Beecham, *The Musical Quarterly*, vol. 73, nº 2 (1989), pp. 196-211.

³⁵³ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio*, Editorial Aresta, 2015, p. 174.

³⁵⁴ LINDSLEY, Roberta, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 259.

³⁵⁵ Compuesta entre 1903 y 1904.

³⁵⁶ Ley marcial.

³⁵⁷ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 190.

En esta obra se puede comprobar la mezcla creada por Smyth entre la tradición musical inglesa y los años de formación en el estilo tradicional musical germánico, aprendido durante sus largos años de aprendizaje allí.

De esta manera también mediante sus conocimientos de orquestación combina los elementos orquestales a su disposición para recrear la atmósfera del mar embravecido de la costa de Cornwall, intensificando de esa manera la acción dramática³⁵⁸.

La influencia de Wagner, así como toda la tradición alemana, es enorme aquí especialmente por el uso, o imitación-emulación, del tan famoso “leitmotive” que popularizó el célebre autor germano³⁵⁹.

El “leitmotive”³⁶⁰ consiste en emplear uno o varios motivos musicales, de donde toma su nombre, y asociarlo siempre con una serie de personajes, objetos, lugares, conceptos, etc. Esos motivos serían los elementos aglutinadores de la totalidad de la música, ya que cada vez que apareciera el público lo asociaría inmediatamente con el personaje, la acción, el concepto en sí mismo, sin necesidad de ninguna otra explicación.

Smyth usa el elemento del “leitmotive”, aunque no lo calca exactamente de Wagner, sino que le da su propia impronta.

Lo que sí que copia del músico alemán es la importancia simbólica asignada a el poder de la naturaleza, siempre presente y poderoso en Wagner y aquí omnipresente en el imperio del mar indómito.

³⁵⁸ Similar efecto del que se sirve Wagner en *El Holandés Errante*, para evocar un mar tormentoso y que probablemente fuera una de las referencias principales de Smyth al componer su ópera.

³⁵⁹ Creando una auténtica revolución musical que polarizó el mundo musical por aquel entonces.

³⁶⁰ Para poder hacernos una idea de la importancia y la enorme influencia que ha tenido la música de Wagner y el empleo del “leitmotive” bastaría solamente señalar la música de cine. En las bandas sonoras de John Williams, compositor de la mayoría de las películas de Steven Spielberg, tales como: *Indiana Jones*, *Tiburón*, *E.T.*, así como sagas como *Harry Potter* o *Star Wars*. En todas estas películas, especialmente en las que son sagas -en enorme consonancia con las tetralogías del *Anillo de los Nibelungos* de Wagner- el elemento integrador de toda la trama son los motivos que nos anuncian a los diferentes personajes, los peligros, anhelos, enfrentamientos, etc. y que hacen que sean fácilmente reconocibles por el público. Cualquiera de estas películas sin música empobrecería enormemente y es precisamente esa gran herencia, junto al genio del compositor Williams, la que hace que sean obras de gran actualidad y tan populares entre el público de todo el mundo (así conectadas completamente con su gusto contemporáneo), mientras que la música que se crea (o recrea) al margen del cine es totalmente de un uso minoritario.

Otro gran ejemplo del uso del “leitmotive” es el empleado por el compositor Leonard Bernstein en la película musical *West Side Story*, donde han quedado para la posteridad grabados en los corazones de varias generaciones los temas asociados con los personajes y sus protagonistas, como su celeberrima María, con el intervalo de cuarta aumentada (*diabulus in música*) que es el intervalo que a menudo vertebra toda la obra en un lenguaje original que fusiona el jazz y la música americana y lo integra perfectamente dentro de esa tradición iniciada por Wagner.

También usa el modelo de Isolda³⁶¹ para referirse a la heroína de su ópera, Thirza, quien es valerosa y está dispuesta a desafiar la moral convencional imperante, como lo estaba la misma Smyth, quien también volcaría sus anhelos en la protagonista de su obra.

En esta mezcla entre lo inglés y lo alemán Smyth dejaría abonado el campo para otros compositores ingleses posteriores, el más importante de todos ellos, Benjamin Britten³⁶², con su *Peter Grimes*, compuesta en 1945³⁶³.

A partir de 1910 Smyth suspendió sus actividades compositivas para volcarse junto a su amiga Pankhurst en el movimiento sufragista en Inglaterra.

También en este campo su contribución musical fue de gran relevancia, ya que compuso el que sería el himno que cantarían todas las sufragistas en sus mítines y manifestaciones: su famosa *March of the Women*³⁶⁴.

De hecho, en una de esas manifestaciones en las que se caldearon mucho los ánimos Smyth rompió un cristal con una piedra y por ello fue condenada a dos meses de prisión, pero lejos de amedrentarse o minar su moral se cuenta que ella misma dirigía a las mujeres que estaban en la calle desde los barrotes de su celda con un cepillo de dientes como batuta³⁶⁵.

Tras ese periodo convulso, que se extendió con el estallido de la I Guerra Mundial, por el que evidentemente no pudo realizar ningún estreno en Europa, mucho menos en Alemania, Ethel fue desarrollando una sordera³⁶⁶ que le afectó muy directamente³⁶⁷.

Durante este periodo empezó a experimentar con el lenguaje neoclásico imitando en cierto modo a Stravinski, como en su ópera *Fete Galante*³⁶⁸.

Tras la contienda bélica y debido a su progresiva sordera³⁶⁹ Smyth cambió la composición por la escritura, empezando una segunda y muy exitosa carrera como escritora³⁷⁰ y con

³⁶¹ De la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner.

³⁶² Y que de nuevo pone de relieve la importancia de esta autora tan adelantada a su tiempo y que abrió nuevas vías, no solo a otras compositoras, sino que también a uno de los mejores creadores de música del s. XX, como el famoso B. Britten.

³⁶³ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 190.

³⁶⁴ Marcha de las mujeres.

³⁶⁵ NORRIS, Geoffrey, *The Telegraph*, 31- Julio-2008.

³⁶⁶ A partir de 1913, con 55 años.

³⁶⁷ También en eso resulta similar al final de Beethoven.

³⁶⁸ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio*, Editorial Aresta, 2015, p. 175.

³⁶⁹ En el caso de Beethoven este mismo hecho hizo que se planteara el suicidio. Ethel muestra de nuevo un coraje inmenso para buscar alternativas, sin lamentarse por su suerte, a la tragedia que supone la sordera para un músico, máxime si es compositor y necesita escuchar los sonidos con los que crea.

³⁷⁰ Más de diez libros publicados con gracia, siempre directa, práctica e ingeniosa en sus comentarios.

estrecha relación con personalidades como Virginia Woolf, quien la introdujo en el círculo de Bloomsbury³⁷¹.

Al mismo tiempo, fue muy activa en sus escritos referentes a las reivindicaciones feministas, especialmente respecto a los derechos de las mujeres en la música.

En su *Streaks of life* escribe: “La actitud inglesa general hacia las mujeres en el campo del arte es incivilizada y (...) no hay sexo en el arte (...) lo que de verdad importa es como tocas el violín, pintas o compones”³⁷².



Ethel Smyth.

Así mismo fue activista en su lucha a través de sus numerosos artículos porque las mujeres que habían ocupado puestos como instrumentistas durante la guerra pudieran mantenerlos una vez acabada esta³⁷³. Ya que cuando los hombres marcharon al frente todos los trabajos, incluidos en las orquestas, las mujeres tuvieron y pudieron sustituirlos, ocupando unos puestos que más tarde les reclamarían, aunque el primer paso ya estaba dado y se había sentado un precedente que permaneció, a pesar de las reticencias existentes.

³⁷¹ Prestigioso grupo literario que toma su nombre del lugar de reunión que tenían los mejores autores y autoras inglesas del momento, entre los que destaca Virginia Woolf, de quien se enamoró perdidamente Smyth, ya en su vejez. RAITT, Suzanne, “The tide of Ethel: femininity as narrative in the friendship of Ethel Smyth and Virginia Woolf”, *Critical Quarterly*, vol. 30, nº 4 (1988), pp. 3-21; WILEY, Christopher, “Music and Literature: Ethel Smyth, Virginia Woolf, and “The First Woman to Write an opera”, *The Musical Quarterly*, vol. 96, nº 2 (2013), pp. 263-295.

³⁷² BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio*, Editorial Aresta, 2015, p. 176.

³⁷³ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 190.

Sin duda Smyth constituye un ejemplo muy destacado como compositora (la primera creadora de óperas en Inglaterra), adalid feminista, activista a ultranza por los derechos de las mujeres en todos los sentidos, valiente a ultranza hasta lograr sus ideales.

Fue la primera mujer en denunciar de forma clara y articulada la discriminación que sufrían las mujeres en la música.

También fue galardonada en vida con honores sin precedentes por su labor en la música y como escritora: recibió un doctorado honorífico de música por la Universidad de Durham en 1910, otro por la Universidad de Orford en 1926 y recibió el título honorífico de Dama Comandante del Imperio Británico de manos del rey de Inglaterra en 1922³⁷⁴.

5.2.3.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

La contribución de Ethel Smyth al repertorio para el violín comprende una serie de obras que, si bien no es muy abundante en cantidad, tiene entidad y valor por sí misma³⁷⁵:

*Sonata para violín en La menor op. 7*³⁷⁶, *Trío para Violín piano y violoncello en Re menor*, *Cuarteto de cuerda en Mi menor*, *Quinteto de cuerda en Mi Mayor*³⁷⁷ y por último un *Concierto para violín, trompa y orquesta*, compuesta en 1927 cuando ya estaba afligida por una progresiva sordera que había comenzado en 1913 y que constituye su particular testamento hacia el violín³⁷⁸, ya que después se retiraría de la composición y se dedicó en

³⁷⁴ Algo sin precedentes en Inglaterra. En 1913 C. Chaminade recibió la Legión de Honor en Francia y ese mismo año Lili Boulanger se alzó con el prestigioso primer premio del *Prix de Rome*. Todas ellas sin duda pusieron las primeras piedras sobre las que se sustenta una sociedad más justa y paritaria.

³⁷⁵ WOOD, Elizabeth, "On Deafness and Musical Creativity: The Case of Ethel Smyth", *The Musical Quarterly*, vol. 92, nº ½ (2009), pp. 33-69.

³⁷⁶ Esta sería una de sus primeras composiciones importantes, que recibiría críticas muy buenas de personalidades eminentes del mundo musical, como Tchaikovski. Se puede comprobar su predilección por los modos menores, tan sólo su quinteto de cuerdas está escrito en Mi Mayor.

³⁷⁷ Compuesto hacia 1884 y que tiene la peculiaridad de ser para dos cellos, cuando lo habitual era hacerlo para dos violas, mientras que siempre se repiten los dos violines en todas las formaciones, excepto cuando la formación del quinteto incluye un piano.

³⁷⁸ En una formación de solistas nada habitual, violín y trompa, que debió sorprender en su estreno por lo novedoso e inesperado de los timbres de ambos instrumentos. Sin embargo, la obra demuestra que es una combinación interesante y valiosa de los dos mundos que representan ambos instrumentos: la cuerda el violín y el viento metal la trompa. También es destacable que probablemente el *trío para violín, trompa y piano* de Brahms pudo haber sido una referencia determinante para que Smyth usara esta combinación como una forma de emular a su admirado Brahms.

exclusiva a la escritura de sus memorias y los artículos reivindicativos de los derechos de las mujeres, con especial hincapié en el campo de la música³⁷⁹.

La *Sonata para violín* está dividida en cuatro movimientos: Allegro moderato-Scherzo-Romance-Finale³⁸⁰.

Toda la obra está fuertemente impregnada del romanticismo y el lenguaje típicos de Alemania: el comienzo recuerda en el piano la densidad y complejidad en la escritura, tan típica de Brahms³⁸¹, quien sin duda es una referencia y modelo en toda la producción de música de cámara de Smyth, que si bien se mira es equivalente a toda la música que produjo para el violín³⁸².



Smyth en su mesa de trabajo.

³⁷⁹ Ethel Smyth concibió su *Concerto para violín, trompa y orquesta* con el trompista Aubrey Brain en mente. Él junto a la virtuosa del violín -inspiradora de la celeberrima *Tzigane* de Ravel, así como las dos sonatas de violín de Bartók o el concierto para violín de Vaugahn Williams, dedicado a ella- Jelly d'Arányi -de la que se hablará extensamente en el capítulo acerca de violinistas relevantes en este trabajo- estrenaron la obra bajo la batuta de Sir Henry Wood el 5 de marzo de 1927. Dicho trompista también la estrenó en Berlín, esta vez con Marjorie Hayward (una británica habitual en los famosos conciertos Proms celebrados en Londres) al violín.

³⁸⁰ A pesar de su carácter desafiante e iconoclasta, nótese que Smyth aquí cae en la tradición, tan habitual entre mujeres creadoras de música, de esta típica forma de Romance asociada casi siempre a las mujeres, al igual que el Nocturno y a menudo la Elegía.

³⁸¹ Recuérdese que Brahms, que llegó a ser amigo personal de Smyth, era uno de los compositores más admirados y respetados por la compositora, lo que no impidió que en sus memorias también fuera muy crítica con él, sobre todo por la forma en que trataba a las mujeres que no consideraba seres elevados, como era el caso de Clara Schumann. (*Impressions that Remained Memoirs of Ethel Smyth- Impresiones que quedaron, las memorias de Ethel Smyth*), publicado por primera vez en Inglaterra en 1919.

³⁸² El concierto para violín y trompa también es en cierta manera una forma camerística, si bien con el matiz de la música concertante, al ser un concierto con orquesta, pero con dos solistas que intercambian frases y dialogan de una forma muy similar a la habitual en la práctica camerística.

Una personalidad muy destacada del panorama musical inglés que vivió la misma época que Smyth y del que es necesario hablar aquí es Edward Elgar (1857-1934)³⁸³.

Precisamente Elgar sería una de las figuras que también se pueden relacionar con la autora dado que ambos vivieron en el mismo periodo de tiempo y dado que también compartieron muchos aspectos respecto a la formación académica que, de alguna manera tuvieron en común³⁸⁴, basada en la tradición musical germana continental³⁸⁵.

Los compositores que más influenciaron a Edgar fueron Dvorak, Wagner, Brahms, así como los franceses³⁸⁶ Massenet, Saint-Saëns, Berlioz³⁸⁷ y Delibes³⁸⁸.

Así, podemos comprobar que la riqueza y originalidad de la producción musical de ambos autores proviene de su forma de condensar diferentes influencias de diversos países y autores³⁸⁹, tamizando dichas influencias en la elaboración de un estilo marcadamente propio.

El de Elgar quizá sea más original y brillante, usando melodías de poderosa carga emotiva que con mucho talento consiguió hacer inmensamente populares entre sus compatriotas, hasta el punto de que algunas de sus obras están totalmente integradas dentro del acervo musical popular de su país, como *Pompa y circunstancia o las Variaciones Enigma* (especialmente la célebre *Nimrod*)³⁹⁰.

Comparten ambos su interés por el violín, al que dedicaron un concierto con orquesta, si bien el de Smyth también era para trompa. Elgar logró que su *concierto para violín y*,

³⁸³ Nació un año antes que Smyth, si bien murió antes del comienzo de la II Guerra Mundial, mientras que la compositora casi pudo ver el final de esta a su muerte en 1944.

³⁸⁴ Elgar (1857-1934) fue en gran medida un compositor autodidacta y atípico, ya que sus influencias musicales eran continentales, a pesar de lo cual sus obras: las *Variaciones Enigma o Pompa y circunstancia* han acabado convirtiéndose en auténticos emblemas de la música y cultura inglesas. HARRIS, Amanda, "The Smyth-Brewster correspondence: a fresh look at the hidden romantic world of Ethel Smyth", *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 14, nº 1 (2010), pp. 72-94.

³⁸⁵ Una de las prerrogativas de los ingleses siempre ha sido su aislamiento respecto a Europa, ya que, fundamentalmente, son islas fuera del continente y la única comunicación posible era mediante el mar. El hecho de este aislamiento no fue óbice para que siempre estuvieran muy atentos a los gustos musicales que tenían lugar en el viejo continente, siendo su música durante el devenir de los siglos una curiosa mezcla de los diversos estilos de los países europeos, como Francia, Italia y Alemania.

³⁸⁶ Al igual que le sucedía a Smyth.

³⁸⁷ Recuérdese que Smyth estudió también de forma autodidacta su famoso *Tratado de orquestación*.

³⁸⁸ Este compositor en concreto le influenció grandemente, ya que era uno de sus preferidos, aunque hoy en día apenas se escucha su música.

³⁸⁹ En el caso de Smyth exclusivamente alemán, mientras que Elgar es más ecléctico y variado.

³⁹⁰ A pesar de que durante mucho tiempo él mismo no se sentía integrado por su formación basada en la tradición musical europea, así como por el hecho de ser un católico en un país con diferente religión mayoritaria, el anglicanismo.

muy especialmente, el *concierto para cello*³⁹¹ fueran inmensamente populares entre sus compatriotas, logrando con sus obras conectar con la sensibilidad del pueblo británico mucho más poderosamente que la compositora Smyth³⁹².

Así pues, se puede concluir que la relevancia de la obra para violín de Smyth reside especialmente en que demuestra que una mujer en la encorsetada³⁹³ y rígida sociedad victoriana era perfectamente capaz de escribir música de la misma complejidad, riqueza de recursos, densidad, duración³⁹⁴ y dificultad interpretativa que cualquier otro gran compositor del género masculino³⁹⁵.

De hecho, es una de las primeras compositoras en escribir piezas de muy larga duración en el formato tradicional de la Sonata, el cuarteto o el quinteto de cuerda, siendo sus obras siempre de muy larga duración³⁹⁶, mientras que lo habitual en la producción musical de sus contemporáneas era realizar pequeñas piezas breves, sencillas y generalmente de fácil ejecución³⁹⁷.

A veces su música resulta algo farragosa, ya que tiene la misma densidad propia de la complejidad de la música de Brahms, pero carece de su iluminada inspiración melódica o de su originalidad armónica. Con todo, ello no impidió que el genio alemán llegara a entablar una relación amistosa y de cierta admiración hacia la compositora, como se puede comprobar en las memorias de Ethel, donde habla en varios capítulos acerca de aspectos muy específicos de todos los personajes musicales relevantes con los que trabó contacto, entre los que Brahms tiene un lugar eminentemente destacado, dada la

³⁹¹ Cuya versión por la genial interprete británica, Jaqueline Du Pré, la ha popularizado hasta límites inimaginables, convirtiéndola en una obra de referencia absoluta de gran carga emocional.

³⁹² Seguramente su fidelidad al estilo denso, concentrado y de alto intelectualismo de Brahms y toda la tradición musical alemana hicieran de sus obras algo menos atractivo para el público, si bien es verdad que consiguió reconocimiento de la crítica especializada y diversos galardones, como doctorados honoríficos en varias universidades, o el nombramiento como Dama Comandante del Imperio Británico: todo ello sentando un precedente muy interesante siendo una mujer tan crítica y combativa con el estado de las cosas en un mundo de y para hombres, como era el de la música.

³⁹³ De hecho, Ethel era tachada de estrafalaria y excéntrica por su gusto por vestir con pantalones y chaquetas, como un hombre, en lugar de los corsés típicos de los vestidos femeninos.

³⁹⁴ Otra similitud que guarda con Brahms, además de su consabida densidad y complejidad.

³⁹⁵ En realidad, la mejor alabanza que se le podía entonces hacer a una compositora era que podía componer como un hombre, con marcado carácter masculino.

³⁹⁶ Por no hablar de su Misa o de sus seis óperas.

³⁹⁷ Como es el caso de su coetánea Cecile Chaminade (1857-1944), quien se hizo inmensamente famosa durante un par de décadas mediante la elaboración de este tipo de piezas de salón, que encontraron un público femenino que las aceptó con sumo agrado y que disparó su demanda, pero al mismo tiempo limitó en cierto modo el talento de Chaminade para llegar a realizar obras más elaboradas o complejas.

admiración que le profesaba (lo que no le impedía ser también certera y crítica en sus comentarios y reflexiones)³⁹⁸.



Ethel Smyth.

31 de Enero de 1922.

5.2.3.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música.

La contribución de Smyth al cambio del paradigma del rol de la mujer en la música no podría haber sido más sobresaliente. Desde que era niña su lucha por la búsqueda de la libertad tanto personal como profesional marcó toda una vida dedicada a la lucha por los derechos de las mujeres.

Así se convirtió en la primera mujer en ampliar estudios fuera de Inglaterra de la misma manera que fue la primera mujer en componer óperas en un país tan poco propicio para

³⁹⁸ SMYTH, Ethel, *Impresiones que quedaron, las memorias de Ethel Smyth*. New York. Alfred A. Knopf, 1919.

llevar a buen término tal propuesta como Inglaterra³⁹⁹, donde compuso seis óperas, muchas de las cuales han pasado a ser parte del acervo popular y cultural de su país⁴⁰⁰. También fue una pionera al defender a ultranza sus principios y defender su obra frente a las presiones de los hombres de su entorno⁴⁰¹.



Ethel Smyth en la inauguración de la estatua de Emmeline Pankhurst.

1930.

Asimismo, fue una de las primeras mujeres en dirigir sus propias óperas, algo que sin duda alguna tuvo que resultar extraño, tanto para los más de cien músicos y cantantes que nunca anteriormente se vieran en tal situación, como para el público, que acabó rindiéndole una larga ovación de más de diez minutos, reconocimiento sin precedentes. Su participación también en el movimiento sufragista tuvo una gran repercusión, tanto por la implicación que Ethel tuvo con el movimiento, por el que fue encarcelada durante dos meses en la prisión de Holloway en Inglaterra por manifestarse con las otras cien

³⁹⁹ Por la falta de tradición cultural en el apartado referente a la Ópera.

⁴⁰⁰ *The Wreckers*, con influencias en compositores de gran relevancia posteriormente, como B. Britten.

⁴⁰¹ Empezando por su padre, primero para poder llegar a ser compositora y después para hacerse respetar, como muestra la anécdota de que llegó a retirar todas las partituras de los atriles de los músicos cuando el director intentó hacer recortes en una de sus óperas.

sufragistas encarceladas, como por las enormes repercusiones que tuvo en la sociedad de su época, en las que se logró el sufragio universal femenino en 1918⁴⁰².

Igualmente, es muy destacable el hecho de que tuviera grandes reconocimientos y premios durante su vida tales como los doctorados honoríficos que recibió por la Universidad de Durham y por la universidad de Oxford respectivamente.

De la misma manera, el hecho de ser la primera mujer en ser nombrada *Dama Comandante de la Orden del Imperio Británico*⁴⁰³ es un reconocimiento que pone de manifiesto todo el valor de la obra de esta mujer tan notable, tanto en su labor musical, como en la gran producción literaria y ensayística⁴⁰⁴ que desarrolló cuando empezó su sordera, algo que la apartó paulatinamente de la composición de obras musicales, pero que hizo que su creatividad floreciera en el campo literario, donde se codeó con los más destacados personajes del círculo de Bloomsbury, como la misma Virginia Woolf, quien llegó a afirmar en su libro *“Una habitación propia”*, muy en consonancia con el tema que nos atañe: “Siempre estaría oyendo esta afirmación: No puedes hacer esto, eres incapaz de lo otro, contra la que tenía que protestar, que tenía que refutar. Probablemente este germen no tiene ya mucho efecto en una novelista porque ha habido mujeres novelistas de mérito, pero para las pintoras sin duda sigue teniendo cierta virulencia y para las compositoras me imagino todavía hoy día debe de ser activo y venenoso en extremo. La compositora se halla en la situación de la actriz de la época de Shakespeare. Nick Green, pensé, recordando la historia que había inventado sobre la hermana de Shakespeare, dijo que una mujer que actuaba le hacía pensar en un perro que bailaba. Johnson repitió esa frase 200 años más tarde refiriéndose a las mujeres que predicaban. Y aquí tenemos, dije, abriendo libros sobre música, las mismísimas palabras usadas de nuevo en este año de gracia de 1928 aplicadas a las mujeres que tratan de escribir música

⁴⁰² Si bien es cierto que entonces solamente podían hacerlo las mujeres mayores de 30 años. A partir de 1928 pudieron hacerlo a la misma edad que los hombres, sin duda un derecho ganado con enormes sacrificios y con un arduo trabajo, demostrando durante la contienda de la I Guerra Mundial que podían perfectamente realizar el mismo trabajo que los hombres, como así hicieron mientras aquellos combatían en las trincheras. En Francia el derecho a votar de las mujeres se aplicó en 1944 y sin duda alguna tuvo que ver también con la conflagración bélica, en este caso la II Guerra Mundial, en el que las mujeres no solamente hicieron el mismo trabajo que los hombres, sino que en muchos casos arriesgaron la vida por su participación en la resistencia.

⁴⁰³ SMYTH, Ethel, “The Music of Dame Ethel Smyth”, *The Musical times, 1904-1995*, vol. 63, nº 949 (1922), pp. 200-200; HULL, Robin, “Dame Ethel Smyth”, *Tempo*, nº 7 (1944), pp. 114-114.

⁴⁰⁴ Muy destacable también por ser la primera mujer en poner de manifiesto de forma crítica la situación de injusticia imperante respecto a las mujeres en el mundo en general y en el ambiente musical muy en particular.

(acerca de Mlle. Germaine Tailleferre⁴⁰⁵) (...) Está bien claro que ni en el s. XIX se alentaba a las mujeres a ser artistas. Al contrario, se las desairaba, insultaba sermoneaba y exhortaba”⁴⁰⁶.



Ethel Smyth dirigiendo una banda de Policía.

1930.

La misma Ethel Smyth en sus memorias escribe: “Dicen que soy egoísta. Yo soy una combatiente”⁴⁰⁷. También comenta respecto a la idea de casarse: “¡No matrimonio, no ataduras, debo ser libre!”⁴⁰⁸.

Es precisamente este carácter combativo, inconformista y su incombustible espíritu crítico el que hacen que Ethel Smyth merezca un lugar preeminente⁴⁰⁹ y destacado en la historia de la música por su labor en beneficio de la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, particularmente en el mundo de la música, donde ella misma logró alcanzar reconocimientos y honores que difícilmente ni si quiera su padre hubiera podido imaginar, figura, por otro lado, que no le hubiera dejado proseguir tal camino como

⁴⁰⁵ Tailleferre (1892-1983) de quien se habla durante un capítulo dedicado a ella en este trabajo de investigación.

⁴⁰⁶ WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, E-Bookarama Editions, Edición de Kindle. CAMPO SOLER, Sandra, *Tesis doctoral- Mujeres y música: obstáculos vencidos y caminos por recorrer*, Universidad Rovira i Virgili, Tarragona, 2017, p. 10.

⁴⁰⁷ SMYTH, Ethel, *Impresiones que quedaron, las memorias de Ethel Smyth*. New York. Alfred A. Knopf.

⁴⁰⁸ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 49. Aún así, tuvo una estrecha relación con su libretista de las tres primeras óperas, Henry Brewster, cuya muerte le produjo una profunda angustia. En 1930 le dedicó su última obra en su honor y memoria, *The Prison*.

⁴⁰⁹ Desgraciadamente, como el resto de grandes compositoras investigadas en este trabajo, ese no es el caso, todo lo contrario: permanecen olvidadas en los conservatorios y en las salas de conciertos.

pionera musical de no haberse topado con una voluntad de acero tan determinada a dedicar su vida entera al mundo de la música y un mundo más justo dentro de este.

Gracias a su contribución hoy día ese ideal está más cerca de convertirse en una realidad.

5.2.4. JOHANNA SENFTER (1879-1961)

"La señorita Senfter posee un talento realmente extraordinario para la composición y consecuentemente, mediante una gran diligencia, ha alcanzado sorprendentemente buenos resultados en la composición. De sus numerosas composiciones, una sonata (...) para violín y pianoforte fue interpretada con un gran éxito en los últimos exámenes públicos el 23 de marzo de 1909 (...) Profesor Dr. Max Reger "⁴¹⁰.

"¡Querido señor! Su hija ha sido mi alumna desde hace algún tiempo y ha hecho un progreso tan extraordinario en este tiempo que es virtualmente un deber de necesidad el que pueda terminar completamente su formación musical (...) en vista del extraordinario talento de su hija, sería un pecado no permitir que este talento se desarrolle completamente al máximo (...) Profesor Dr. Max Reger "⁴¹¹.

La gran figura pedagógica alemana de Max Reger (1873-1916)⁴¹² es la que dedica estas palabras de elogio, nada comunes, dado su, por lo general lacónico y duro carácter como profesor, a la gran y, por lo general, desconocida compositora alemana Johanna Senfter.

⁴¹⁰ FREIBERG, Ellen, *Musik und Gender, Johanna Senfter*. Forschungsprojekt an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Harvestehuder Weg 12 D – 20148 Hamburg. (Testimonio de su maestro Max Reger del año 1909, en *Kottmann*, 1999, p. 10).

⁴¹¹ FREIBERG, Ellen, *Musik und Gender, Johanna Senfter*. Forschungsprojekt an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Harvestehuder Weg 12 D – 20148 Hamburg. (Carta De Max Reger para el Padre De Johanna Senfter, en *Kottmann*, 1999, p. 8).

⁴¹² Johann Baptist Joseph Maximilian Reger, fue un compositor, organista, pianista y profesor alemán. Nacido en Brand, Baviera, Reger estudió música en Múnich y Wiesbaden con Hugo Riemann. En 1901 se instaló en Múnich, donde se dedicó a la enseñanza del órgano y composición, y desde el 1907, trabajó en Leipzig, donde fue director musical de la universidad hasta 1908 y profesor de composición en el *Conservatorio Félix Mendelssohn* hasta su muerte. Entre sus alumnos cabe destacar a Joseph Haas, Edmund Schroeder y a George Szell. Como alumna solamente contó con Senfter a quien tuvo en gran estima, como puede apreciarse en las palabras del maestro, citadas al comienzo de este capítulo.



Johanna Senfter, en su juventud y en su vejez, cara y cruz de una vida.

Johanna Senfter, nacida el 27 de noviembre de 1879⁴¹³, en Oppenheim, Alemania, en el seno de una familia muy acomodada económicamente -su tío, Carl Koch, amasó una gran fortuna con la invención de la sustancia antipirética de la quinina- y con una gran sensibilidad musical. Fallecería la autora el 11 de agosto de 1961, en Oppenheim, su ciudad natal, si bien en una situación personal y financiera muy desfavorable para ella, en la que el patrimonio familiar prácticamente quedó en la ruina, tras el desenlace de la II Guerra Mundial.

Entró a la edad de 14 años en el Conservatorio Hoch en Frankfurt para estudiar piano con Carl Friedberg (1872-1955)⁴¹⁴, violín con Adolf Rebner (1876-1967), así como órgano y composición con Iwan Knorr (1853-1916)⁴¹⁵.

Después de eso, fue al Conservatorio Real de Leipzig para estudiar con Max Reger, donde ganó el premio Nikisch de composición en 1910⁴¹⁶. Se convirtió en una intérprete y compositora muy activa profesionalmente después de 1916, momento óptimo de su carrera, en que compuso muchas obras y ofreció numerosos recitales (donde ella misma interpretaba muchas de las obras al violín). Fundó asimismo la *Sociedad de Música*

⁴¹³ De hecho, su madre respaldó desde el primer momento la formación musical de su hija pequeña (la menor de seis hermanos), vislumbrando desde una edad muy temprana su gran talento en la música.

⁴¹⁴ Carl Rudolf Hermann Friedberg fue un pianista y profesor de música alemán. Friedberg estudió piano con James Kwast y Clara Schumann en el Conservatorio de Hoch, Frankfurt, donde posteriormente ejerció como profesor en el período 1893–1904. Precisamente en 1893, interpretó todas las obras de Brahms con la presencia del compositor, que admiraba al pianista e incluso le asesoró con los arreglos de la mayoría de sus obras de piano. Brahms será luego una piedra angular de referencia en la obra de la propia Senfter.

⁴¹⁵ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, 1995, p. 418.

⁴¹⁶ Tan solo tres años antes de que Lili Boulanger se convirtiera en la primera compositora en ganar el *Premier Grand Prix de Rome* y Cecile Chaminade recibiera la *Legión de Honor* francesa por su carrera musical como compositora; grandes hitos dentro de la historia occidental de la música clásica en Europa.

Oppenheim en 1921 y organizó su propia serie de conciertos, interpretando sus propias obras. En 1923 fundó asimismo la *Sociedad Oppenheim Bach*⁴¹⁷.

Fue una compositora prolífica. Sus obras (más de ciento treinta en total)⁴¹⁸ incluyen nueve sinfonías, conciertos -para violín, piano, flauta, viola y violoncello-⁴¹⁹, música vocal y coral, obras para cuartetos de cuerda, grupos de cámara, así como obras para violín solo, escritas en la tradición polifónico-contrapuntística germana, que fue culminada a su vez por J. S. Bach y continuada por su maestro, Max Reger, y que ella misma prosiguió⁴²⁰.

Su estilo se inscribe dentro del postromanticismo alemán. No obstante, sus sinfonías revelan un diseño formal influenciado por A. Bruckner, mientras que también se caracterizan por su buen uso del color tonal⁴²¹. Las fechas de gran parte de sus composiciones con frecuencia no han podido ser establecidas con demasiada precisión⁴²².

A pesar de sus múltiples logros profesionales y musicales, tanto su obra como ella misma cayeron en desgracia⁴²³ y acabó la autora recluyéndose dentro de sí misma al verse enajenada en un mundo que le resultaba totalmente desconocido en los últimos años de su vida, tras haber sobrevivido a las dos Guerras Mundiales y haber perdido toda la fortuna familiar⁴²⁴, por lo que tendría que subsistir dando clases particulares de piano y violín, viéndose en su último tramo vital abandonada, olvidada y víctima de la consciente amargura que estas circunstancias le provocaban.

⁴¹⁷ Convirtiéndose de este modo en la directora de dos sociedades relevantes dentro de su ciudad de origen. Algo nada habitual en el caso de una mujer, por lo que se le puede considerar en este aspecto como una pionera, más aún si se tienen en cuenta los años, 1921-1923, en que logró alcanzar dicho hito.

⁴¹⁸ HELLER, Barbara; RIEGER, Eva, *Violin Music by Female Composers, 13 pieces for violín and piano*. Ed. Schott, 1994, p. 7. Por lo que igualmente destaca en este campo como una de las primeras pioneras.

⁴¹⁹ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, 1995, p. 418.

⁴²⁰ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle2493-2496). Edición de Kindle.

⁴²¹ HELLER, Barbara; RIEGER, Eva, *Violin Music by Female Composers, 13 pieces for violín and piano*. Ed. Schott, 1994, p. 7.

⁴²² SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995 p. 418.

⁴²³ Tras la II Guerra Mundial, algunas voces críticas le acusaron de haber citado en su sexta sinfonía (1933) la *Horst Wessel* (himno del partido nazi) como un contrapunto al coral "Wachet auf ruft uns die Stimme", algo al respecto de lo que la autora rehusó hacer comentario alguno. FREIBERG, Ellen, *Musik und Gender, Johanna Senfter. Forschungsprojekt an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*. 22-10-2011, p. 3.

⁴²⁴ Así como también la pérdida de, en 1916 (en plena Gran Guerra), las figuras fundamentales de su mentor, Max Reger, y solamente unos meses más tarde, su propia madre, que tanto potenció su talento.

5.2.4.1. Formación

Al igual que muchos de sus compañeros compositores, Johanna Senfter (1879-1961) estaba destinada a caer en el olvido después de la aparición de la segunda escuela vienesa⁴²⁵. Junto con otros como Rudi Stephan y Friedrich Gernsheim, ambos de Worms, ella siguió su propio camino. Al evitar las técnicas de composición dodecafónica, Johanna Senfter desarrolló técnicas y armonías utilizadas en el trabajo de su influyente maestro Max Reger, quien a su vez también la tenía en muy alta estima como compositora.

Johanna Senfter nació en Oppenheim am Rhein el 27 de noviembre de 1879; los viñedos de Rheinhessen, la impresionante iglesia gótica de Santa Catalina y la finca familiar en Sparrhof fueron las referencias del hogar de esta compositora e intérprete del violín -entre otros instrumentos-hasta su muerte, el 11 de agosto de 1961. Sus dones musicales fueron reconocidos tempranamente por sus padres, quienes siendo músicos aficionados la alentaron tanto como les fue posible. A los 12 años cayó la joven Johanna enferma con un caso bastante grave de difteria, enfermedad de cuyos efectos nunca se recuperó por completo.

Johanna Senfter estudió en la Academia de Música de Fráncfort. Entre sus profesores allí se encontraban los renombrados violinistas Alfred Hess y Adolf Rebner, quienes también fueron maestros del luego célebre violinista y compositor alemán Paul Hindemith⁴²⁶. Sus estudios incluyeron teoría musical, violín, piano y órgano, siendo una pionera como mujer intérprete de dichos instrumentos⁴²⁷.

⁴²⁵ El dodecafonismo implantado por la segunda escuela de Viena, constituida por A. Schoenberg junto con sus dos alumnos más relevantes, A. Webern y A. Berg marcaron un punto de inflexión musical en la época de entreguerras y posteriormente tras el exilio de Schoenberg en los Estados Unidos -único superviviente, ya que al ser judío emigró antes del comienzo de la II Guerra Mundial, mientras que Webern murió por una bala del ejército aliado al ser confundido con un nazi y Berg falleció de ictericia tras la picadura de un mosquito que infectó su sangre- donde como profesor intentó difundir su sistema compositivo, sin éxito.

⁴²⁶ Paul Hindemith (1895-1963) fue un gran compositor, violinista, viola y musicólogo alemán. Hindemith está considerado como uno de los compositores más influyentes de la primera mitad del s. XX; su aportación creadora abarca desde el expresionismo hasta el neoclasicismo, y su enorme catálogo comprende todos los géneros musicales, entre el que destaca especialmente su obra escrita para violín sin acompañamiento, en la tradición de J. S. Bach, que a su vez sería explorada por la propia Johanna Senfter en su *Sonata para violín solo* -no en vano o por casualidad está escrita en un inicial sol menor, al igual que la gloriosa *primera sonata* de Bach-. Su obra más famosa es *Matías el Pintor (Mathis der maler)*.

⁴²⁷ Una formación realmente sólida y completa para una mujer en aquella época, recuérdese que el único instrumento asociado como decoroso entonces para las damas eran el piano y el arpa en exclusiva. Tan solo Lili Boulanger unos años más tarde pudo disfrutar de una formación tan extensa y exhaustiva.

Después de completar su diploma, Johanna Senfter se aproximó a Max Reger, quien inicialmente la tomó como estudiante privada en Leipzig y más tarde le permitió unirse a su clase de composición en la Academia de música de Leipzig⁴²⁸. Reger apreció sus dones excepcionales como compositora y continuó ofreciendo a su protegida el beneficio de sus consejos como experto compositor, incluso cuando ya no era oficialmente su estudiante. Aunque era riguroso como profesor, Reger se convertiría en un adalid cada vez más entusiasta de la obra de Johanna Senfter, así como también un gran amigo de la familia Senfter en Oppenheim. Reger animó a Johanna Senfter a trabajar en la composición de la *Sonata para violín* (op. 6) que marcó el final de su época como estudiante en el Conservatorio de Leipzig, ya que fue interpretada en su examen final en 1909 y fue publicada en Leipzig, en aquel mismo año.

5.2.4.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín

"Lo más destacable de la música de Senfter es su originalidad e independencia. Su trabajo inicial efectivamente se basó armónicamente en Reger, pero no de una manera diferente a la forma en que Reger estaba basado en Brahms, Brahms en Beethoven o Beethoven en Haydn. El extraordinario poder melódico de la invención, la estructura, el diseño de sus obras son suyas; la compresión del material temático en las secciones de desarrollo de sus sonatas y sinfonías es de una concentración digna de la admiración más alta. El dominio contrapuntístico nunca es un fin en sí mismo para Senfter, sino que siempre se pone al servicio del contenido intelectual y espiritual"⁴²⁹.

Resulta interesante comprobar cómo la música clásica tradicional, al igual que la cultura o la ciencia occidental, se sustenta siempre a hombros de los gigantes que nos han precedido en el tiempo, que, de esta forma, actúan como auténticos maestros de los que aprender: tal es el caso enunciado en la cita, que nos muestra cómo efectivamente el avance compositivo se trata en cierto modo de un "continuum" que da paso al progreso y

⁴²⁸ En un claro contraste con Luise A. Le Beau, quien no pudo estudiar dentro de las enseñanzas regladas y tuvo que recibir clases particulares de Rheinberger, quien hizo una excepción dando clases a una mujer.

⁴²⁹ FREIBERG, Ellen, *Musik und Gender, Johanna Senfter. Forschungsprojekt an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*. Harvestehuder Weg 12 D – 20148. Edit: 22-10-2011, p. 4. Este aspecto espiritual e intelectual está en plena consonancia con la mentalidad de la música de J. S. Bach, unida a su profunda conciencia religiosa. En este caso la técnica siempre se encuentra al servicio del fin musical de la autora.

a la evolución musical, de la que en gran medida la propia Johanna fue una parte del resultado, ya desde los tiempos originales del gran maestro de todos: J. S. Bach.

Es precisamente la enorme influencia contrapuntística, polifónica y musical de este gran genio de la música occidental, culminación de toda una era, la que junto al influjo de las personalidades poderosamente potentes de Brahms y el mismo Reger (que estaba a su vez muy influido por estos dos grandes genios) la que marcó de por vida a Johanna Senfter.

Como compositora, Johanna Senfter permaneció fiel al violín -que era en cierta manera su instrumento predilecto- a lo largo de su vida. La primera obra de Senfter en el repertorio para dicho instrumento fue un concierto para violín. En el transcurso de una carrera tan productiva y prolija como la que tuvo la autora añadió muchas otras obras para dicho instrumento, así como también para su interpretación en música de cámara.

Las primeras composiciones de Senfter fueron escritas durante sus años de estudiante en Frankfurt, donde una de estas primeras obras, las *Suites para violín y piano op 91/ y /2*, tuvieron su primera interpretación en 1903. Johanna Senfter mantuvo su enfoque en el violín no sólo como compositora: a principios de la década de 1920 enseñó violín⁴³⁰ y continuó apareciendo de vez en cuando en conciertos donde interpretaba sus propias obras y música de otros compositores, también, por ejemplo, las sonatas de Ludwig van Beethoven, que interpretó en una serie de cuatro conciertos celebrados en 1925.

La investigación esencial sobre la vida y el trabajo de esta compositora ha sido cuidadosamente documentada en los últimos años por Christiane Maier, incluyendo un índice detallado de sus obras. Decenas de composiciones de Johanna Senfter se conservan en la biblioteca musical de la Musikhochschule de Colonia, y su trabajo está siendo lenta y paulatinamente publicado por SCHOTT (Mainz), haciéndola disponible para un público más amplio⁴³¹.

La Sonata para violín y piano en sol menor, op. 32, fue interpretada por primera vez en el tercer concierto de la recién formada sociedad de la música en la sala del casino en Oppenheim por el violinista de Wiesbaden -y amigo de la compositora- Ernst Groell y Frau Dr. Martin-Schikowski el 18 de marzo 1924 -otras actuaciones se llevaron a cabo en

⁴³⁰ Después del final de la Gran Guerra la mala situación en que quedó Alemania y la espantosa inflación tuvieron como consecuencia directa la pérdida de la fortuna económica de la familia Senfter, otrora muy próspera. Por ello Johanna tuvo que empezar a ganar dinero impartiendo clases, para sostén de su economía, ciertamente precaria desde ese momento hasta su fallecimiento -gran motivo de amargura-.

⁴³¹ Solamente desde hace unos años, en que su figura ligada a Reger ha venido siendo redescubierta allí.

los siguientes años en Karlsruhe, Berlín y Luxemburgo-. Al igual que muchas de las obras de Johanna Senfter, es difícil saber con precisión su fecha de composición. Si dependemos de fechas documentadas para otras composiciones, podemos suponer que fue escrita probablemente entre 1917 (*Salmo Wenn der herr Die Gefangenen des krieges*, 33) y 1918 (*ocho piezas de piano*, op. 29a). Esta *Sonata para violín* fue evidentemente interpretada en el contexto de la música doméstica en los años anteriores a la primera actuación pública, es decir: constituiría música de salón.

Esta obra clásica que consta de cuatro movimientos comienza con un expresivo tema de violín sobre una parte de piano escrita en un estilo que posee reminiscencias de Brahms. Los dos movimientos intermedios son juguetones y caprichosos: el segundo movimiento comienza con una joya de fugado con todo tipo de trucos contrapuntísticos trabajando en él, y es seguida por un Scherzo, juguetón e ingenioso movimiento rápido.

El final se abre con una simple melodía, casi como una canción folclórica, que luego se retoma a través de una serie de variaciones contrastantes, que a su vez se construyen hasta alcanzar un clímax extravagante, el cual se remonta a la melodía cantáble de la apertura, concluyendo de este modo con un estado de ánimo reflexivo.

Al igual que muchas otras obras de Johanna Senfter, *la Sonata para violín y piano en la Mayor*, op. 26, también es difícil de datar con precisión. Dependiendo de fechas confirmadas para otras composiciones, podemos suponer que fue probablemente escrita entre 1914 (*Sinfonía nº 1*, op. 22) y 1918 (*Ocho piezas de piano*, op. 29), durante el período temprano de Senfter como compositora.

Incluso la armadura -está escrita en la tonalidad de la mayor- de la obra emula a uno de sus modelos compositivos más importantes: Johannes Brahms, que también escribió su *segunda sonata para violín en la mayor*. El carácter ligero y despreocupado del primer movimiento con su humor alegre y melodías voluptuosas sugieren más paralelismos. Sin embargo, estando enraizada dentro de una clara conciencia de la tradición, esta obra muestra un marcado estilo individual característico propio de la compositora y digno de comparación con Brahms y Reger: *la Sonata*, compuesta por cuatro movimientos, muestra así un alto grado de artesanía, totalmente apropiado para la música de cámara. Contiene un segundo movimiento, repleto de impulso emocional, salpicado por arrebatos apasionados y una danza hábilmente caprichosa que se asemeja a una Gavotte con interjecciones irónicas. A continuación, un animado Finale marca el retorno a la serenidad del movimiento de apertura, llevando *la Sonata* a una conclusión adecuada. Ambas

sonatas de violín muestran la influencia musical de los grandes modelos de Brahms y Reger, mientras que muestra claramente el desarrollo independiente de Johanna Senfter, ya dotada de su voz propia.

Las diez danzas tempranas (Suites nos. 1 & 2) para dos violines op. 91 ocupan un lugar especial entre las composiciones de Senfter para el violín: estilísticamente, se modelan en el trabajo de Max Reger, compartiendo su preferencia por componer en el estilo antiguo⁴³². Estos bailes, que la compositora reunió en dos suites⁴³³, también siguen la tradición de los primeros *Dúos de violín* franceses de Boismortier, Corrette o Leclair. Mientras que la *Primera Suite* sigue la secuencia típica de movimientos con el esquema: Allemande-Courante-Sarabande-Gigue y la inserción de una Gavotte, mientras que la *Segunda Suite* sale de este modelo y después de la introducción Allemande incluye danzas que estaban de moda en la época barroca: Bourrée-Menuet-Loure-passepied en Rondeau.

Como ocurre con la mayoría de las obras de Johanna Senfter, estas *Diez danzas tempranas para dos violines, op. 91* de nuevo, son difíciles de fechar con exactitud. Si dependemos de fechas confirmadas para otras composiciones (por ejemplo, el *Concierto para piano en sol menor, op. 90*, de 1938), parece probable que estas suites fueran escritas a finales de la década de 1930 o el comienzo de la década de 1940, durante el período creativo temprano de Senfter. Este fue también su período más productivo y exitoso como compositora dentro de la vida de la autora.

Estas piezas pueden no haber sido interpretadas nunca en público, aparte de *la Gavotte* y *la Gigue de la primera Suite*, que recibieron su primera actuación por Karl Reichl y Hans Thoma en el Festival de música de Weiden el 14 de marzo de 1960 en una actuación que se llamó "lecciones en la escuela de música".

Sin embargo, estas danzas estilizadas con su sonido romántico tardío componen una pieza agradable y un muy interesante desafío para los violinistas que se atrevan a afrontar el estudio de esta exigente obra dentro del repertorio de la música de cámara.

⁴³² En una clara y evidente referencia a la culminación compositiva del gran maestro de todos: J. S. Bach.

⁴³³ Suite o Partita es un conjunto de danzas barrocas compuesto generalmente por el esquema: Allemanda- Courante- Sarabanda -Giga. La *allemanda* era de origen alemán, mientras que la *courante* era francesa, la sarabanda española -una danza que estuvo prohibida por su alto contenido erótico y connotaciones sexuales, el origen de estos bailes siempre era popular y luego al pasar a la corte se sofisticaban-, la giga era inglesa originalmente. Este orden podía variar e introducirse otras danzas como la célebre *Ciaconna* de la segunda partita para violín solo de J.S. Bach, un auténtico *tombeau* que dura unos quince minutos -más que el resto de las danzas de la partita junta- tras la muerte de su esposa primera María Bárbara, a quien encontró ya enterrada tras uno de los viajes efectuados acompañando al príncipe de Cöthen (1720).

También es muy destacable dentro de la aportación de la autora para el repertorio del violín, su instrumento favorito, sus *5 Stücke op. 100 para violín y piano* donde de nuevo demuestra su gran dominio y profundo conocimiento idiomático del violín, llegando a unos niveles apenas superados o igualados por compositores de la enorme talla de Bartók o Bacewicz, siendo su dominio idiomático del instrumento de cuerda comparable en riqueza y profundidad con el de la compositora polaca y con la misma Dora Pejačević⁴³⁴. En esta obra queda patente el equilibrio entre ambos instrumentos, así como también el total dominio de la técnica del violín, del que extrae el máximo de sus recursos en numerosos pasajes polifónicos de dobles cuerdas de una gran dificultad, densidad y complejidad interpretativa, si bien su sentido idiomático resulta único en su concepción, que a su vez bebe siempre de sus admirados Reger, Brahms y el omnipresente J. S. Bach. Por otro lado, la *Sonata para violín solo (Sonate für Geige allein)* de Johanna Senfter destaca dentro de su producción escrita para el violín, entroncando directamente con la más sofisticada emulación tradicional de las *Sonatas y Partitas para violín solo* de Bach, con el tamiz y la influencia siempre presente del maestro de Johanna, Max Reger.

En este punto se hace necesario tratar acerca de la importancia y relevancia de la monumental figura de J. S. Bach, quien precisamente desde el reestreno de su *Pasión según San Mateo* por Félix Mendelssohn el 11 de marzo de 1829 ha vivido un resurgimiento sin parangón en la historia de la música y se ha convertido en uno de los compositores occidentales más universales de la música en el mundo, trascendiendo culturas, religiones, credos, ideologías y emocionando por igual a personas -con la única premisa de que estén dotadas de alguna sensibilidad y espiritualidad, en este caso no necesariamente sinónimo de religiosidad- de todo el planeta⁴³⁵.

Curiosamente J. S. Bach, a quien sus hijos llamaban cariñosamente “viejo peluca”, refiriéndose así a su predilección por el *estilo antico* polifónico y contrapuntístico del que constituyó auténticamente su epítome y culminación, frente al estilo que estaba durante su época de moda -adoptado por sus hijos Carl Philip Bach y Johann Christian Bach con

⁴³⁴ Véanse los capítulos dedicadas a sendas autoras dentro de este trabajo de investigación doctoral.

⁴³⁵ Nunca se le podrá agradecer lo suficiente a Félix Mendelssohn el que rescatara a Bach del casi total olvido en el que se encontraba entonces dentro del canon musical paradigmático. Llama la atención la gran generosidad que tuvo en ese momento Félix, quien sin embargo tuvo muchas reticencias y renuencias poderosas para aceptar y llegar a permitir que su propia hermana, Fanny, pudiera publicar y editar sus propias obras musicales firmadas con su nombre real, por lo que podemos observar que dentro del paradigma era preferible rescatar del olvido a un autor fallecido hacía un siglo antes que permitir que una compositora pudiera verse realizada -más aún cuando dicha autora era su querida hermana mayor-.

bastante éxito- y que por consiguiente le acarreó ser considerado por sus coetáneos como un músico muy dotado y brillante, pero que sencillamente ya no era del gusto de su época. Esto hizo que autores que hoy nos podrían parecer de segunda fila en comparación, como G. Telemann, fueran considerados en su tiempo como muy preferibles al mismo Bach, quien a pesar de ello permaneció fiel a su predilección musical, así como a la profunda espiritualidad religiosa a la que está dedicada la totalidad de su obra.

Sin embargo, a pesar de esta religiosidad, que en suma está dentro de su humilde concepción de que todo lo que había de elevado y sublime debía ser dedicado a algún ente superior al hombre como individuo: llámese Dios, o también la naturaleza o el universo. Precisamente llama poderosamente la atención cómo Bach fue capaz de trascender la religión dentro de su obra musical, apelando siempre a elementos universales del ser humano⁴³⁶ que pueden ser entendidos y, mucho más importante aún, sentidos en plenitud por cualquier ser humano sensible; ya que apelan al dolor, a la alegría, la tristeza, la iluminación, la pérdida -particularmente de los seres queridos-⁴³⁷, la esperanza y el consuelo, tan inherentes a todo ser humano, independientemente de su lugar de origen e incluso de la época a la que pertenezca en un ejemplo de trascendencia frente al paradigma -del tipo que sea- que ha hecho que sea un referente de toda la humanidad.

Frente a esta figura monumental de proporciones descomunales que empequeñecen a todo aquel que pretenda emular su obra irremediamente, de la que sus *Sonatas y partitas para violín solo* constituyen un ejemplo canónico que ilustra la fascinación que ha provocado esta obra milagrosa⁴³⁸ producción musical polifónico-contrapuntística de

⁴³⁶ Aquí en su concepción griega de *anthrophos*, para designar por igual a hombres y mujeres sin distinción. Resulta esta palabra griega un sinónimo de "ser humano", en su más amplia concepción.

⁴³⁷ En la época en la que vivió Bach la muerte estaba muy presente en la vida de las personas (a diferencia de la hipócrita sociedad actual, en la que la muerte, la enfermedad y la vejez parecen tabúes que no son afrontados de una manera natural, a menos que no se tenga más remedio que afrontarlos directamente). El propio Bach tuvo que ver como más de la mitad de sus hijos -de los 20 que tuvo solamente sobrevivieron 9, de sus dos matrimonios- fallecieron antes que él, sino que sufrió la traumática experiencia de regresar a su hogar en Cöthen, tras un viaje en el que acompañó a su empleador, el príncipe de Cöthen, y descubrir que su primera esposa María Bárbara no solamente había muerto, sino que ya estaba enterrada. Motivo por el que trascendió su dolor, pena y frustración personales escribiendo su famosa *Ciaconna* para violín solo (dentro de la soberbia segunda partita para violín solo, en re menor) auténtico *tombeau* por ella, en el que hay una profunda simbología asociada a la numerología, tantas veces usada por Bach en la que hay múltiples referencias a María Bárbara, así como corales ocultos referentes a la resurrección y al consuelo que han sido estudiados en profundidad por la violinista Elga Thoene en su tesis acerca de la gematría.

⁴³⁸ En la que también logra lo imposible: trascender la eminente monodía de un instrumento eminentemente melódico (una sola voz) como es el violín y llegar a construir fugas monumentales a tres o cuatro voces -con inversión incluida del tema en la tercera fuga-casi imposibles de concebir y que aún hoy siguen asombrando a todo aquel que se atreve a asomarse a las complejidades desconocidas de este enorme genio de la música -que se asemeja a un iceberg, cuya superficie no deja intuir sus profundidades, casi abisales-. Todos los que han intentado emularlo nunca han podido superar sus cotas artísticas.

altísima complejidad intelectual, pero de un lirismo universal. La mejor definición de la música de Bach que he podido pensar es que fue capaz de escribir poesía que conecta nuestros corazones y espíritus con los números y complicadas series de Fibonacci que hacen coincidir las secciones áureas de sus obras con la emoción que nos embarga cuando las escuchamos⁴³⁹.

Así pues, la contribución al repertorio del violín de Johanna Senfter se ve culminada con su *Sonata para violín solo*, que no consta de número de opus ni fecha de composición, en la que emula la más compleja e intelectual tradición polifónica diseñada para el violín, enraizada desde antes de Bach -con figuras como Westhoff o Biber- y culminada por su genio, luego posteriormente emulado con obras de gran interés y valor, como las sonatas de Ysaÿe, Hindemith, Reger, Bartók y posteriormente por las composiciones para violín solo de dos poderosas compositoras: Bacewicz y la propia Senfter.

En ella también se deja entrever otra de las grandes influencias en la vida y la obra de la autora, Max Reger, de quien dice René Tranchefort: “Max Reger es una de las personalidades más extrañas y complejas de su tiempo, un verdadero cúmulo de paradojas (...) su imagen ha sido falseada a base de prejuicios y concepciones equivocadas. (...) Todavía se ve en él la encarnación del pedante teutón, un terrible Herr Professor poseído por un implacable *furor contrapunctisticus*, como un epígono tardío y anacrónico de Bach. (...) Venerando profundamente la obra de Brahms (quien le influyó de manera duradera), era plenamente consciente de la revolución cromática del Tristán e Isolda de Wagner (...) llevó el cromatismo wagneriano bastante más allá que Bruckner y Wolf, hasta las fronteras de la atonalidad”⁴⁴⁰.

⁴³⁹ Si recordamos la historia en busca del concepto de divina proporción. Leonardo Pisano, también conocido como Fibonacci, fue un famoso matemático de Italia que se dedicó a divulgar por Europa el sistema de numeración árabe (1, 2, 3...) con base decimal y con un valor nulo (el cero) en su Libro del ábaco en 1202. Pero el gran descubrimiento de este matemático fue la Sucesión de Fibonacci que, posteriormente, dio lugar a la proporción áurea en arte. La Sucesión de Fibonacci se trata de una serie numérica: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, etc. Es una serie infinita en la que la suma de dos números consecutivos siempre da como resultado el siguiente número (1+1=2; 13+21=34). La relación que existe entre cada pareja de números consecutivos (es decir, si dividimos cada número entre su anterior) se aproxima al número áureo (1,618034). Esta proporción se encuentra en obras maestras de la música de todos los tiempos (prolijamente en la obra de Bach), así como en otras obras de arte pictórica o plástica.

⁴⁴⁰ TRANCHEFORT, René, *Guía de la música de cámara*, Alianza Editorial, 1995, pp. 1118-1119.



Max Reger.

Así pues, como no podría ser de otra forma, siendo Johanna su fiel alumna aventajada, la *Sonata para violín solo* también contiene esa tendencia claramente cromática, observable fácilmente en las líneas compuestas por semitonos, siempre polifónicas, dentro de los tres movimientos que componen esta obra, que está escrita, sin embargo, con un estilo propiamente personal, a pesar de las influencias de su maestro y la emulación intencionada de la obra culminada de J. S. Bach. Abundan en estas páginas las dobles cuerdas, los arpeggios, variolajes, pedales de notas repetidas -normalmente cuerdas abiertas, constatando así su dominio idiomático del violín-, así como también acordes y una escritura especialmente densa respecto al contrapunto ,farragoso a veces, lleno de cromatismo en el tercer movimiento, que de este modo deja constancia demostrando por escrito con esta obra -que la propia autora sería perfectamente capaz de interpretar y que nos da idea bastante precisa acerca de su sólida técnica musical e interpretativa- que las mujeres compositoras no solamente eran capaces de escribir fugas y contrapunto en instrumentos polifónicos -como el piano, en el que Fanny y Clara ya habían escrito multitud de fugas, imitando también a Bach-, sino que eran capaces de escribir en este estilo, el más complejo, intelectual y elevado en el que pudiera componer el mejor autor masculino, también para el repertorio del violín⁴⁴¹.

⁴⁴¹ En lo que resulta un repertorio como el de Senfter especialmente olvidado y desconocido, al menos en lo que respecta a nuestro país, tanto en salas de conciertos como en programaciones de los

Volviendo al aspecto polifacético de la autora en cuanto a su versatilidad como intérprete de varios instrumentos musicales⁴⁴², podemos observar cómo el gran George Enesco⁴⁴³ en este sentido tiene un claro paralelismo con autoras como Pejačević, Bacewicz y Senfter. Genio musical y maestro de figuras de gran relevancia dentro del mundo del violín como Menuhin o Manoogian⁴⁴⁴, este compositor y gran pedagogo de proverbial humildad era, al igual que las compositoras citadas, violinista, pianista y también compositor. A diferencia de las grandes figuras femeninas ya mencionadas y estudiadas en profundidad a lo largo del desarrollo analítico de este trabajo de investigación de tesis doctoral, Enesco sí que ha sido reconocido como violinista y pedagogo -no tanto como compositor-⁴⁴⁵, probablemente si estas autoras también hubieran sido hombres su relevancia hubiera sido tenida mucho más en cuenta y, como decía la propia Senfter: “(...) si no hubiera sido una mujer, las cosas habrían sido más fáciles para mí”⁴⁴⁶.

5.2.4.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música

En este apartado cabría hacer una reflexión acerca de la interrelación de las compositoras alemanas más destacadas del romanticismo y postromanticismo germánico: Fanny Mendelssohn (1805-1847), Clara Schumann (1818-1896), Emilie Mayer (1821-1883)⁴⁴⁷, Luise A. Le Beau (1850-1927) y Johanna Senfter (1879-1961).

conservatorios. Dada su complejidad sería más adecuada para el superior, aunque también tiene pequeñas piezas de salón que serían aptas para las enseñanzas profesionales de música como su *Melodie y Elegie op 13, nº 1 y 3* respectivamente, que son relativamente sencillas y son plenamente melódicas.

⁴⁴² No solamente tocaba el violín, sino que además también componía y tocaba el piano y el órgano.

⁴⁴³ George Enescu fue un compositor, violinista, pedagogo, pianista y director de orquesta rumano, considerado uno de los más importantes músicos de su país. Su carrera estuvo profundamente vinculada a Francia, donde se suele citar su apellido como Enesco. Fue el maestro del virtuoso del violín Yehudi Menuhin, así como también maestro de Vartan Manoogian, quien fue mi profesor de Máster en interpretación del violín durante mis estudios en los Estados Unidos con una de las prestigiosas becas Fullbright para ampliación de estudios artísticos. Él me relató la profunda impresión que le hizo estudiar con un genio de esa envergadura, capaz de aprender de memoria una partitura a primera vista, cuyo genio recordaba al de Mozart. Compositoras como Senfter, Pejačević o Bacewicz se asemejan a esta figura.

⁴⁴⁴ Menuhin destacó como intérprete del violín mientras que Manoogian fue maestro de generaciones.

⁴⁴⁵ Destacando principalmente como maestro de la gran figura universal del violín de Menuhin, así como también por promover grandemente las *Sonatas y partitas de Bach* dentro del repertorio para violín, del mismo modo que el español Pau Casals hizo lo propio con las *seis suites para violoncello solo* del genio.

⁴⁴⁶ FREIBERG, Ellen, *Musik und Gender, Johanna Senfter. Forschungsprojekt an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Harvestehuder Weg 12 D – 20148*. Edit: 22-10-2011, p. 3.

⁴⁴⁷ Emilie Luise Friderica Mayer fue una compositora y escultora alemana del romanticismo. A pesar de que empezó sus estudios de composición relativamente tarde en su vida, ella fue una compositora prolífica muy reconocida en vida a lo largo de Europa, componiendo al menos 6 grandes sinfonías, 15 oberturas de concierto junto a una gran cantidad de música de cámara, entre las que destacan sus, 7



Johanna Senfter.

Pertenecientes a sucesivas generaciones escalonadas, se puede apreciar por la evolución de sus vidas y el desarrollo de sus obras musicales cómo van paulatinamente avanzando y prosperando respecto a los cánones paradigmáticos respecto a los roles de la mujer en la sociedad germana de sus respectivas épocas⁴⁴⁸, especialmente en todo lo relativo al aspecto fundamental que se está estudiando en esta tesis doctoral: el papel de las mujeres en la música como compositoras e intérpretes y su contribución al cambio del paradigma.

Se aprecia una clara evolución a este respecto desde la falta total de confianza en sus habilidades como creadora, apreciable en Clara Schumann cuando afirmaba que abandonaba su intención de convertirse en compositora ya que eso sería arrogante⁴⁴⁹, pasando por Fanny Mendelssohn, quien deseaba enormemente ser aceptada por su entorno, especialmente por su hermano Félix, que le dio su bendición apenas un año antes de que ella muriera. Mientras que las generaciones posteriores de Mayer y Le Beau ya libres de ataduras -al menos dentro de sus respectivas familias, que las apoyaron musicalmente, especialmente en el caso único de Le Beau, llegando a dar prioridad

cuartetos de cuerda 10 sonatas para violín y piano en estilo del *Sturm und Drang* (traducido, tormenta y empuje) prerromántico. Su vida estuvo marcada por el suicidio de su padre, farmacéutico, cuando ella tenía 26 años, algo que le procuró libertad para dedicarse a su vocación musical sin ninguna traba paterna.

⁴⁴⁸ La sociedad germana puede considerarse una de las más conservadoras y tradicionales de Europa, en donde el peso específico de los estereotipos y prejuicios canónicos respecto a la mujer llegan hasta casi nuestros días, en los que solamente muy recientemente se han admitido las primeras mujeres intérpretes dentro de algunas de las orquestas referenciales, tales como las orquestas filarmónicas de Berlín o Viena, renuentes y reacias a cambiar las inercias propias de los cánones tradicionales acordes al paradigma.

⁴⁴⁹ “Una mujer no debe tener el deseo de componer: si ninguna anteriormente ha podido hacerlo, ¿por qué iba a ser yo la primera?”. BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, 2017, p. 229, Edición de Kindle. Pensamiento profundamente imbuido del paradigma imperante, al que han estado sometidas numerosas generaciones de mujeres creadoras.

absoluta a la carrera de su hija, cambiando varias veces de ciudad por ese motivo-relativas a las expectativas de acabar casándose dentro de las convenciones canónicas dentro del paradigma imperante.

Llama poderosamente la atención el hecho de que las compositoras que más han podido desarrollar sus carreras profesionalmente dentro de las analizadas en profundidad a lo largo de esta investigación doctoral acerca de las compositoras más relevantes en la Europa del periodo estudiado (1850-1950) han sido precisamente las que evitaron el matrimonio, o le dieron un enfoque muy distinto al esperado, como en el caso de Chaminade o Clarke -que se casaron con un hombre mucho mayor que ella o muy tarde⁴⁵⁰, respectivamente-. Tales son los casos de compositoras que no se casaron nunca: Le Beau, Smyth, Senfter, las hermanas Boulanger, Barraine y Arrieu, mientras que Bacewicz y Maconchy son las únicas que disfrutaron de un matrimonio relativamente feliz que les permitió proseguir, con las dificultades inherentes, su labor compositiva.

Asimismo se debe tener en cuenta que todas estas compositoras alemanas -a excepción de Fanny, fallecida prematuramente⁴⁵¹- vivieron en tiempos ciertamente convulsos y cambiantes que incluyeron hitos tan relevantes como la revolución industrial en Alemania entre 1870 y 1880⁴⁵², así como la victoria del canciller Bismarck⁴⁵³ en la Guerra Franco-Prusiana⁴⁵⁴, que a su vez promovió la creación del Imperio Alemán (1871), unificando

⁴⁵⁰ Y probablemente a causa de su interiorización del paradigma, Clarke dejó por ello de componer a pesar de que su marido, también compositor y profesor de la famosa Julliard School, apoyaba su labor creativa.

⁴⁵¹ En lo que parece el aciago destino reservado a algunas de las más brillantes compositoras estudiadas, como es el caso doloroso también de Lili Boulanger, Kaprálová, Pejačević, o en menor medida, Bacewicz.

⁴⁵² Algo de una importancia y relevancia sobresaliente, ya que esta revolución promovió que en generaciones posteriores las mujeres pudieran acceder a las universidades -dado que se empezó a necesitar que las mujeres tuvieran ciertas cualificaciones para ciertos trabajos, algo que se acrecentaría en las épocas de las dos Guerras Mundiales-, algo que se lograría en 1910, llegando a obtener el voto universal femenino en 1918, el mismo año que en Inglaterra -mientras que en Francia no llegaría hasta 1944-, algo que resulta sorprendente teniendo en cuenta lo tradicional y conservador que es el pueblo alemán -respecto a la música particularmente, no abriendo muy recelosa y tímidamente el marco laboral dentro de las orquestas a las mujeres hasta finales del s. XX en la Filarmónicas de Viena y Berlín-.

⁴⁵³ Otto Eduard Leopold von Bismarck-Schönhausen (1815-1898), príncipe de Bismarck y duque de Luxemburgo, más conocido como Otto von Bismarck, fue un estadista y político alemán, artífice de la unificación alemana y una de las figuras clave de las relaciones internacionales durante la segunda mitad del s. XIX. Propició, provocando astutamente a Napoleón III, el comienzo de la Guerra Franco-Prusiana, de modo que al iniciar aquel las hostilidades pudieron contar con el apoyo de los futuros estados alemanes unidos para la defensa de Prusia, mucho mejor equipada para la guerra que Francia en aquel momento.

⁴⁵⁴ Con la adquisición y anexión de los territorios franceses de Alsacia y Lorena para el recién creado Imperio Alemán hasta 1918. Esta guerra y la derrota francesa promovió el ansia revanchista por parte de Francia y la mutua animadversión con Alemania, que llevaría al comienzo de la fatal Gran Guerra, que a su vez se vio continuada por el ansia revanchista alemán por medio de la II Guerra Mundial.

los territorios que conformaron desde entonces la nueva nación alemana⁴⁵⁵, por no hablar de las dos Guerras Mundiales que asolaron Europa y tuvieron trágicas consecuencias para Alemania, la gran perdedora en ambas contiendas cuyas consecuencias vivió plenamente Johanna Senfter, arruinada, sumida en el ostracismo y viviendo al final de sus días enajenada en una época que no comprendía⁴⁵⁶.

Le Beau sí pudo ver el final de la Gran Guerra, pero la única que vivió en primera persona estos terribles conflictos fue Senfter, que pasó de pertenecer a una familia económica y socialmente privilegiada en la que recibió una formación musical envidiablemente sólida y en la que pasó de ser directora de dos organizaciones musicales, dentro del seno de su comunidad en su ciudad natal, a tener que dar clases de piano y violín para subsistir desde el final de la Gran Guerra y que tras el final de la II Guerra Mundial tuvo incluso que compartir el hogar de sus padres, ya fallecidos, con multitud de familias alemanas refugiadas tras los bombardeos aliados, que devastaron Berlín y gran parte de las ciudades más importantes alemanas, como Dresde, que fue literalmente aniquilada como represalia por los bombardeos de la Batalla de Inglaterra, en la que los alemanes habían intentado subyugar a los ingleses en el comienzo de la guerra para forzar su rendición.

Sin duda el contraste al que vio sometida su vida fue un poderoso motivo de su resentimiento y resquemor en el tramo final de su vida. Todo el alcance de su amargura y renuncia se expresa en una carta a su, entonces casi único, amigo Hans Fleischer del 4 de abril de 1953, donde le confiesa: "Estimado Señor Fleischer, la vida no me ha dejado ni un rayo de apelación. He concluido seguramente mi labor (compositiva) con la más hermosa y fructífera energía de mi trabajo no por decisión propia, sino sólo como resultado de las terribles e implacables restricciones que me han sido impuestas. Si sufro y sigo sufriendo, no puedo decírselo a nadie, y no quiero cantaros más canciones de luto. Sólo una cosa más: si no hubiera sido una mujer, las cosas habrían sido más fáciles para

⁴⁵⁵ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 43. Alemania al igual de Italia, que también sería creada por aquel entonces, era un conjunto de principados, ducados, o territorios independientes que compartían nociones comunes relativas a la lengua y a la religión.

⁴⁵⁶ Tras las acusaciones que se le hicieron al final de la II Guerra Mundial, en la que la proclamaban simpatizante del régimen nazi por haber usado su himno como contrapunto en su sexta sinfonía, algo absurdo que recuerda el ostracismo en el que cayó J. Leleu, ganadora del *Prix de Rome*, que al haber sido publicada por el también compositor F. Schmitt -simpatizante del régimen de Vichy- hundiéndose su carrera.

mí ⁴⁵⁷. Demoledora confesión de la compositora, víctima de su paradigmática época vital.

Por otro lado, Le Beau también destacó especialmente por ser la primera mujer que ejerció labores como crítica musical, sin duda debido a la alta consideración de la que llegó a gozar en vida por gran parte de sus colegas de profesión, algo realmente insólito dentro de los cánones paradigmáticos de su época, en la que figuras tan valiosas y destacadas como Fanny Mendelssohn y Clara Schumann -siempre a la sombra de sus respectivos apellidos de hermana y esposa de grandes compositores- a duras penas pudieron ver sus obras publicadas⁴⁵⁸. Mientras que Fanny Mendelssohn, era una excelente pianista -en palabras de su hermano Félix mucho mejor que él mismo- y también una prolífica compositora cuyas obras -más de 450-⁴⁵⁹ apenas pudieron ver la luz en vida de la artista frustrada por la oposición inicial de su hermano -dentro del aún más retrógrado y férreo paradigma hebreo en cuyo ambiente nacieron y se criaron-, que alegaba que no quería exponerla a las críticas⁴⁶⁰. Sin embargo, el marido de ella, el pintor Wilhelm Hensel, sí que apoyó las aspiraciones musicales de su esposa Fanny, quien llegó a decir en una carta el 15 de junio de 1836 a Karl Klingemann (también judío): “Estoy sola con mi música. El placer que me aporta me impide abandonar, y dada la total ausencia de apoyo externo, construyo mi persistencia como prueba de mi talento (...) Si nadie ofrece una opinión, o se toma el más pequeño interés en tu obra, se acaba por perder con el tiempo no sólo todo placer, sino también todo el poder de juzgar su valor”. Al mismo Félix Mendelssohn le volvió a escribir -mantenían una muy estrecha relación fraternal, en la que Félix consideraba la opinión de su hermana con la más alta estima-⁴⁶¹ en una carta el 9 de julio

⁴⁵⁷ FREIBERG, Ellen, *Musik und Gender, Johanna Senfter. Forschungsprojekt an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*. Harvestehuder Weg 12 D – 20148. Edit: 22-10-2011, p. 3.

⁴⁵⁸ Si bien es cierto que Clara influyó decididamente en personalidades como su propio esposo, Robert Schumann, Brahms y el gran violinista Joaquim. Fanny era una piedra angular de referencia para Félix.

⁴⁵⁹ Algunas llevan el nombre de su hermano Félix, con el que fueron publicadas ocultando su autoría real.

⁴⁶⁰ El propio Félix escribió en una carta a su propia madre refiriéndose a las aspiraciones de Fanny por publicar su música: “Si ella decide publicar, ya sea por su propio impulso o para satisfacer a Hensel, yo estoy, como ya dije antes, bastante dispuesto asistirle tanto como pueda, pero animarla en lo que no considero correcto, eso es lo que no puedo hacer”. DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture An Introduction*, Taylor and Francis, 1911, p. 114.

⁴⁶¹ Sin embargo, Félix no consideraba adecuado ni decoroso que su hermana publicara sus obras, al menos firmando con su propio nombre, con lo que este autor tan relevante gracias al cual se ha recuperado la figura de J. S. Bach y toda su obra gracias al concierto que realizó rescatando la Pasión según San Mateo demuestra estar férreamente apegado a los preceptos del paradigma respecto al papel de la mujer en el arte y especialmente en la música, a pesar del profundo amor y respeto que sentía por su hermana. Esto es algo que debería hacernos reflexionar acerca de las complejidades que entraña el paradigma que nos envuelve intrínsecamente a todos aún sin ser conscientes de él, por lo que es aconsejable rehuir

de 1846 argumentando: “Estoy empezando a publicar (...) si al público le gustan las piezas y recibo más ofertas, sé que será un gran estímulo para mí, el que siempre he necesitado para crear. Si no, estaré en el mismo punto en el que siempre he estado”⁴⁶².

Clara Schumann llegó a escribir: “Una vez creí que tenía talento creativo, pero he renunciado a esta idea; una mujer no debe querer componer; nunca hubo una capaz de hacerlo. ¿Estoy destinada a ser la única? Sería arrogante creerlo. Eso fue algo con lo que sólo mi padre me tentó en días ya pasados. Pero pronto renuncié a creer esto. Que Robert siempre pueda crear: esto es lo que siempre debe hacerme feliz”⁴⁶³. Estas afirmaciones nos muestran hasta qué punto había llegado a interiorizar las premisas canónicas respecto a la mujer dentro del paradigma imperante en su época, llegando a prescindir de una actividad, la de componer y crear música, que realmente le proporcionaba una enorme satisfacción personal, como puede apreciarse en otro fragmento de su diario en el que comenta: “Componer supone un gran placer (...) nada supera la alegría de crear, porque durante la misma se ganan horas de olvido, mientras se vive en un mundo de sonidos “o “La práctica artística es una gran parte de mi propio ser, es el aire que verdaderamente respiro”⁴⁶⁴. A pesar de que el matrimonio con su marido, Robert Schumann, fue feliz y pleno⁴⁶⁵, así como también la actitud de Robert fue muy positiva respecto a la labor creadora de Clara -publicó varias de sus obras y siempre le animaba a componer-, lo cierto es que al ser esposa de un compositor y madre de 8 hijos -de los que tuvo que hacerse cargo cuando su marido cayó enfermo-, así como la conciencia de ser mujer dentro de las férreas constricciones paradigmáticas de su época hicieron que claudicara y abandonara su placer artístico⁴⁶⁶, sacrificándose así por su familia y por el decoro tan necesario en su

maniqueísmos simplistas y reduccionistas que tan solo observan una parte sesgada de la realidad. Por otro lado, la postura opuesta por parte del marido de Fanny, Wilhelm Hensel, con el que la compositora obtuvo una bocanada de aire liberadora, ya que este le animó a componer y publicar sus obras, y pone de manifiesto que esta figura conyugal, contrariamente al paradigma, supuso un estímulo a su esposa.

⁴⁶² SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, “Como prueba de mi talento”, *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*. Instituto de la mujer, 2009, p.72.

⁴⁶³ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, p. 229. Edición de Kindle.

⁴⁶⁴ SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, “Como prueba de mi talento”, *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*, Instituto de la mujer, 2009, pp. 74-75.

⁴⁶⁵ Hasta que la enfermedad mental de este -era bipolar- le indujo a intentar suicidarse tirándose al río helado de su ciudad, tras lo cual fue ingresado en un sanatorio, donde falleció poco tiempo después.

⁴⁶⁶ De donde se podría colegir que el paradigma efectivamente trasciende el ambiente doméstico o familiar y se trata de algo mucho más sutil que la simplista idea algo maniquea de la existencia de un marcado patriarcado falocentrista, que existe, pero que a su vez es trascendido a su vez por dicho paradigma, profundamente enraizado e imbuido dentro de la cultura y la sociedad occidental hasta la actualidad. De hecho, en el ámbito de la música clásica se ha aceptado tanto este hecho que cualquiera

tiempo, por lo que tras la muerte de su marido se dedicó a difundir la obra de este en vez de buscar su propio camino dentro del mundo musical, en el que ya había publicado y en el que contaba también con el apoyo incondicional de Brahms, gigantesca figura del romanticismo musical, enamorado platónicamente de Clara hasta límites insospechados⁴⁶⁷.



Clara Schumann junto a su marido, Robert Schumann (izquierda) y tocando con el violinista Joaquim (derecha), gran amigo de ellos y de Brahms.

Quizá el paradigma imperante durante aquella época pueda entenderse mejor con las palabras que le escribió el padre de Fanny Mendelssohn, Abraham, a su hija cuando le dice: “La música será quizá la profesión de Félix, pero para ti solo puede ser o debe ser un ornamento. No debe ni puede ser el fundamento de tu existencia y vida diaria”⁴⁶⁸.

que no conociera a ninguna compositora o intérprete femenina del pasado podría pasar por un entendido, siempre que conociera a los compositores establecidos por el modelo canónico del paradigma también.

⁴⁶⁷ Desde el inicio de su relación, primero de profunda amistad cuando vivía Robert Schumann -mentor y propiciador del despegue de Brahms- sus sentimientos personales tuvieron un enorme peso en el autor y su obra. Se puede considerar a Clara como un auténtico catalizador de la obra musical de estos dos grandes genios románticos, ya que muchas de sus obras tienen un programa oculto dedicado a ella, como por ejemplo el movimiento lento de la *Sonata de violín nº 1, Regensontaten* -Sonata de la lluvia: símbolo de las lágrimas, así como reminiscencia de la infancia. Escrita como consuelo tras la muerte del hijo de Clara, Félix (en honor a Mendelssohn), joven violinista apadrinado por Joaquim a la edad de 25 años-.

⁴⁶⁸ SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, “Como prueba de mi talento”, *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*, Instituto de la mujer, 2009, p. 71. Carta del 16 de Julio de 1820. Fanny tenía entonces solamente 15 años.

La crudeza de esta imposición paterna dentro de la rigidez y la coerción de la sociedad de entonces hacia la capacidad creativa de las mujeres, particularmente en el campo de la música, totalmente castrador nos puede ayudar a empatizar con la situación a la que se enfrentaron todas aquellas compositoras dotadas de un talento al menos igual al de sus hermanos, padres o maridos -las tres figuras que dominaban a las mujeres en el ámbito social- y que sin embargo no tenían permitida la realización musical, compositiva y artística que, sin embargo, era considerada natural entre los varones.

El hecho además de que las familias Schumann y Mendelssohn fueran íntimas amigas⁴⁶⁹ -como prueba el hecho de que los Schumann llamaran Félix a uno de sus hijos en honor al compositor y querido amigo- de alguna manera también pudo favorecer el reforzamiento del paradigma social, a pesar de lo cual la propia Fanny logró el beneplácito de su hermano para empezar a publicar sus obras con su nombre -había publicado ya algunas con el nombre de Félix, con gran éxito-, logrando así cambiar la mentalidad asentada firmemente dentro en el paradigma -del mismo modo que lo estaba su padre Abraham, firmante de la cita de arriba-, irónicamente, solamente un año antes de sus respectivas muertes⁴⁷⁰.

Sin embargo, esta misma amistad favoreció grandemente la difusión y el redescubrimiento, con una nueva luz y perspectiva, de la obra contrapuntística de J. S. Bach -genio que tanto influyó a Senfter y a los compositores occidentales posteriores-, ya que tras el reestreno de la *Pasión según San Mateo* realizada por Félix Bach empezó a ocupar el lugar privilegiado en el que se encuentra actualmente. Esto nos sugiere que la generosidad que estaban dispuestos a ofrecer a un compositor ya fallecido era mayor de la que en principio el paradigma les permitiría a sus compositoras coetáneas, incluso si eran miembros de sus amistades más próximas o de su propia familia⁴⁷¹.

Precisamente la liberación conyugal y familiar de la que disfrutaron Emilie Mayer, Le Beau y la propia Senfter probablemente jugaran mucho a su favor en la consecución por primera vez de unas carreras musicales plenas, en las que se empezó a reconocer tímidamente su valía musical, artística y profesional dentro de un mundo dominado hasta entonces solamente por hombres. En modo alguno el talento de Clara o Fanny fue menor

⁴⁶⁹ Junto con Brahms compondrían el núcleo central del romanticismo pleno musical alemán entonces.

⁴⁷⁰ Resulta una ironía del destino que justamente cuando habían podido superar los estereotipos y prejuicios paradigmáticos ambos murieran, dejando inconclusa su aportación a un cambio real en éstos.

⁴⁷¹ De hecho, tanto Fanny como Clara compusieron un número muy elevado de fugas, principalmente escritas para el piano -del que eran consumadas virtuosas- demostrando así su enorme capacidad intelectual y su gran valía creativa y compositiva, emulando a uno de los mejores compositores mundiales.

al de todas estas compositoras, que, sin embargo, tuvieron la fortuna de pertenecer a generaciones posteriores (a priori más evolucionadas y en la que las mujeres empezaron a lograr derechos, como el voto en 1918), así como también a estar emancipadas económicamente y no estar subyugadas mediante el matrimonio a ningún hombre⁴⁷².

Según Richard Taruskin: “en un artículo provocativamente titulado *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971), la historiadora de arte Linda Nochlin sometió la noción de “grandeza” a un análisis cultural y concluyó que se basaba en parte en un fundamento de feroz autoafirmación, comportamiento que se consideraba inaceptable en una mujer, a pesar de su talento. De esta manera, la pregunta planteada por el título de Nochlin podría convertirse en una tautología autocumplida: no hay grandes artistas mujeres porque las mujeres son incapaces de (léase: socialmente excluidas de) la grandeza; es decir, a menos que estuvieran dispuestas a ser consideradas, y vicariamente sacrificadas, como “ídolos de la perversidad””.⁴⁷³

Sin embargo, como muy bien apunta Anna Beer: “¿Cómo ser un gran compositor? El genio es esencial, por supuesto. Como también lo es una prolongada educación en la composición. Por lo general, un gran compositor necesita una posición profesional, ya sea músico de la corte, profesor Conservatorio o Kapellmeister, y la autoridad, los ingresos y las oportunidades proporcionadas por esa posición. Un gran compositor necesita acceso a los lugares donde se realiza y circula la música, ya sea Catedral, corte, imprenta o casa de la ópera. Y la mayoría, si no todos, requieren esposas, amantes y musas para apoyar, estimular e inspirar sus grandes logros. Hay, por supuesto, una respuesta más simple: nacer siendo un hombre”⁴⁷⁴.

Estas palabras en consonancia también con la autora literaria Virginia Woolf en su obra: *Una habitación propia*⁴⁷⁵, en la que pone de manifiesto, ya bien entrado el s. XX, la absoluta necesidad de independencia económica y vital que resulta precisa para que cualquier mujer -u hombre- pueda crear algo, ya sea literatura, arte o música.

⁴⁷² Esto es un hecho muy relevante observable en la mayoría de las compositoras estudiadas a lo largo del análisis de sus vidas y obras en este mismo trabajo de investigación doctoral. Véanse las *Conclusiones* de este trabajo de investigación doctoral.

⁴⁷³ NOCHLIN, Linda, “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”, New York, Women In Sexist Society, 1971. TARUSKIN, Richard, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Edición de Kindle, 2006, p. 24.

⁴⁷⁴ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, p. 325. Edición de Kindle.

⁴⁷⁵ WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, E-Bookarama Editions, Edición de Kindle.

Una vez realizado este análisis comparativo entre las autoras alemanas más destacables de este periodo de tiempo, de dominio paradigmático casi absoluto, como puede evidenciar la cita de Senfter en la que plenamente consciente proclamaba que:” Sólo una cosa más: si no hubiera sido una mujer, las cosas habrían sido más fáciles para mí”⁴⁷⁶).

No obstante, es preciso recuperar la figura de Senfter, totalmente olvidada e injustamente maltratada por la sociedad posterior a la II Guerra Mundial, que, sin pruebas fehacientes la vinculó al partido nazi en la terrible situación vivida en Alemania tras la humillación total de la derrota sufrida a manos del ejército aliado, que fragmentó dividiendo en dos al país. Dentro de sus aportaciones al cambio del paradigma respecto a las creadoras de música cabe destacar el hecho de que se convirtió en la organizadora y directora de dos asociaciones musicales en su ciudad natal -en parte gracias a su privilegiada situación económica por parte de su familia, que tras las guerras quedaría totalmente arruinada-.

Por otro lado, en el aspecto musical, demostró que las mujeres podían tener una formación académica igual de sólida y competente -si no más- al haber sido ella capaz de tocar el violín -instrumento íntimamente ligado a ella, a pesar de que no era tan decoroso para una dama como el piano-, el órgano, el piano, así como poseer una espectacular formación como compositora en la que adoptó el epígono contrapuntístico tardío de Max Reger.

Por ello mismo también destaca como una de las primeras compositoras en emular con su *Sonata para violín solo (Sonate für Geige allein)* la obra de J. S. Bach para violín sin acompañamiento, canónica culminación del mayor esplendor de la era polifónica y contrapuntística, en la que demostró que una mujer podía componer en un complejísimo estilo, que hasta entonces solamente se asociaba con la capacidad inherente a los hombres⁴⁷⁷, mientras que las mujeres tan solo eran consideradas capaces de escribir en el denostado formato de las obras musicales de “piezas de salón”⁴⁷⁸.

Para terminar, también sería necesario tener en cuenta que Senfter fue la única compositora de todas las estudiadas que pudo sobrevivir a la Gran Guerra, a la terrible

⁴⁷⁶ FREIBERG, Ellen, *Musik und Gender, Johanna Senfter. Forschungsprojekt an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Harvestehuder Weg 12 D – 20148*. Edit: 22-10-2011, p. 3.

⁴⁷⁷ Y que desde Bach tuvo muy notables emulaciones, entre las que destacan especialmente las 6 -copiando así el número mágico de obras para violín solo de Bach- Sonatas de E. Ysaÿe, las sonatas de los alemanes Hindemith y Reger, la sonata de Bartók, la de Honneger, hasta la contribución de Bacewicz y Senfter.

⁴⁷⁸ Muchas veces injustamente maltratado con el argumento tan a menudo esgrimido de que dicha música era intelectualmente inferior a la producida por los hombres. Véase el capítulo dedicado a C. Chaminade.

inflación que la siguió en Alemania, al surgimiento del nacionalsocialismo alemán, con Hitler a la cabeza y finalmente al final de la II Guerra Mundial a la que este nefasto personaje condujo a toda Europa con sus ansias revanchistas por el Tratado de Versalles. Sería necesario tener en cuenta aquí la reflexión que realiza Georges Duby respecto al papel de la mujer dentro del paradigma propio de la Alemania nazi cuando explica que: “El Movimiento Nacionalsocialista era, y así se consideraba explícitamente a sí mismo, un movimiento y un régimen masculino. La emancipación de las mujeres se denunció como producto de la influencia judía. Aunque esto no era del todo cierto, sí era verdad que las mujeres judías habían desempeñado un papel importante en el movimiento de las mujeres alemanas, al defender el acceso de las mujeres a las profesiones y el reconocimiento social de una “esfera femenina”, especialmente la de la maternidad física, espiritual y social. La propaganda nacionalsocialista describía a los judíos como violadores y alcahuetes; más en general, el antisemitismo económico y político se daba la mano con el “antisemitismo sexual”. A las mujeres del lado “alemán” de la división racial se las veía como “madres del Volk”, y a las del otro lado “extraño” o “ajeno”, como tipos “degenerados” de mujeres, al igual que a las prostitutas”⁴⁷⁹.

Es difícil de imaginar cómo tuvo que resultar el intento por continuar con su labor musical y artística de una figura femenina como la de Senfter durante aquellos años tan convulsos y violentos, donde no solamente debía luchar contra los prejuicios dentro del paradigma social, sino que además tenía que lidiar con la intransigencia del partido nazi frente a las obras de arte “degenerado”, con las que designaban a toda obra que saliera de los cánones estipulados por su ideario, que no solamente concernía a la pureza de la raza.

Resulta pues Senfter el caso eminente de una superviviente musical que tuvo que enfrentarse a lo más crudo de la época de entreguerras y postguerras en el corazón devastado de Europa y que merece por su originalidad y sus peculiaridades compositivas, de la que es heredera de la mejor tradición germana -de Bach, Beethoven hasta Brahms pasando por Reger- ser más conocida y reconocida dentro de su aportación al violín.

⁴⁷⁹ DUBY, Georges, *El siglo XX (Historia de las mujeres 5)* (Spanish Edition), Penguin Random House Grupo Editorial España, Edición de Kindle.

5.2.5. DORA PEJAČEVIĆ (1885-1923)

"Cuando estoy flotando en este mundo invisible de mis pensamientos más personales e internos, sólo entonces me convierto en mi yo real. Y entonces, en ese celestial y distante aislamiento de los sentimientos, que es en sí mismo algún tipo de éxtasis, llega una sensación de liberación que se materializa cuando se crea una composición. Y así es como debo contestar a las personas que me preguntan: ¿qué estás haciendo realmente cuando estás componiendo? Pero ¿quién entendería tal respuesta? Siempre me parece que traiciono mi propia alma cuando respondo a esta pregunta inútil, como una persona realista debe hacer. A veces sólo digo, "es difícil de explicar", que es quizás la mejor respuesta"⁴⁸⁰.



Dora Pejačević.

La autora de estas palabras, tan llenas de significado, que tan bien nos muestran y definen su enorme riqueza interior, así como una fuerte personalidad -enérgica e independiente- con un gran pensamiento crítico, no es otra que la aristócrata croata Maria Theodora Paulina Pejačević⁴⁸¹, o también conocida como Dora Pejačević (nacida el 10 de

⁴⁸⁰ Fragmentos del libro: Koraljka Kos, *Dora Pejačević, Muzički informativni centar KDZ*, 2008. Disponible en: www.mic.hr/products/25.

⁴⁸¹ La única compositora perteneciente a la nobleza europea de todas las compositoras estudiadas en este trabajo de investigación doctoral, si bien es cierto que a veces se afirma que la madre de las hermanas Boulanger pertenecía a la nobleza rusa, se adaptó tanto a la cultura francesa cuando se desposó con Ernest Boulanger (25 años mayor que ella) que ni tan siquiera les enseñó ruso a sus hijas, siendo su educación estricta y rigurosa, así como exenta de cualquier lujo o privilegio superfluo. El hecho de que Dora Pejačević, decidiera trabajar como compositora debía de resultar chocante para los miembros de su clase social, contraviniendo los estrictos códigos aceptados tácitamente por ese extracto social

septiembre de 1885 en Budapest, fallecida el 5 de marzo de 1923 en Múnich⁴⁸²), quien está ampliamente considerada como la primera compositora croata, así como la responsable de la introducción del sinfonismo en Croacia⁴⁸³.

Nacida en el privilegiado seno de la familia noble eslava, de nombre Pejačević, Dora estudió música de forma privada en Zagreb -en el Instituto de Música de Croacia-⁴⁸⁴, Dresde -con Percy Sherwood- y en Múnich -con Walter Courvoisier- y recibió lecciones de instrumentación, composición, piano y violín. Dora Pejačević está considerada como una importantísima creadora musical en la cultura de lo que es hoy su país de origen, Croacia⁴⁸⁵. Dejó atrás un catálogo considerable, de 57 obras registradas en total⁴⁸⁶, principalmente en estilo romántico tardío, incluyendo canciones, obras de piano, música de cámara, y varias composiciones para gran orquesta. Su *Sinfonía en fa sostenido menor* es considerada por los eruditos como la primera sinfonía moderna en la música croata. Al mismo tiempo esta figura excepcionalmente rica e interesante fue un espíritu libre, muy crítica con la aristocracia a la que pertenecía y con la que no se sentía identificada, ya que ella consideraba que el trabajo era algo fundamental en la formación personal,

privilegiado, pero aun así siempre configurado dentro del paradigma imperante en aquella época, lo que demuestra la resolución y firmeza del carácter de Dora para poder llevar a cabo su labor musical creadora.⁴⁸² Tras complicaciones renales tras dar a luz a su único hijo, a la, entonces, muy tardía edad de 38 años. El fin primordial de la mujer casada era, fundamentalmente, engendrar descendencia con la que garantizar la continuidad de la estirpe, el legado y el patrimonio de la familia. El hecho de que Dora pospusiera su maternidad bien pudo ser reflejo de su ambición como creadora musical, que hubiera sido interrumpida y quizá truncada por las obligaciones implícitas en la crianza de los hijos. Sea como fuere, la decisión de tener hijos a una edad tan avanzada, con los peligros que conllevaba, fue suya y de su marido.

⁴⁸³ País que la considera con enorme estima, como prueban los numerosos artículos escritos sobre ella como compositora culta croata, desafortunadamente solo disponibles en croata, sin traducción al inglés, lo que dificulta en gran medida el acceso a las informaciones concernientes a ella en una lengua accesible.

⁴⁸⁴ Ya de manera profesional, una vez que su madre ya no podía enseñarle nada más. Ambos padres alentaron el talento musical de su hija, quien sin trabas por parte del paradigma ni sus múltiples implicaciones, pudo empezar a componer a la edad de 12 años. Nótese la diferencia del talante de los entornos de Ethel Smyth y de Germaine Tailleferre, quienes viniendo de un ambiente de clase media además tuvieron que enfrentarse a una oposición enconada y frontal por parte de sus padres.

GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 121.

⁴⁸⁵ Territorio de reciente creación tras la guerra de los Balcanes en la década de 1990, cuando se disgregó de la hasta entonces Yugoslavia, tras el conflicto bélico más cruento tras el fin de la II Guerra Mundial.

⁴⁸⁶ Especialmente si se tiene en cuenta que también falleció prematuramente, unas semanas después de dar a luz a su único hijo, tras sufrir complicaciones renales, tenía 38 años. El mismo trágico destino que parece perseguir a algunas de las más talentosas compositoras estudiadas en este trabajo de investigación doctoral, ya que también fallecieron a una edad demasiado temprana, truncando un brillante y próspero porvenir profesional, Lili Boulanger (24) y Vítězslava Kaprálová (25): dos gigantes del mundo de la música.

especialmente en el tiempo convulso que le tocó vivir, como fue la época de entreguerras⁴⁸⁷.

Su madre, además de ser su primera maestra musical y artística, también representó para la futura compositora una fuerza autoritaria que a menudo estaba en desacuerdo con su hija⁴⁸⁸, quien poseía un fuerte carácter crítico e intelectual, así como una personalidad dotada de una fuerte voluntad cuya curiosidad y espíritu libre la llevaron a rebelarse contra las limitaciones de la vida aristocrática en la que había nacido y que reprobaba con gran rechazo -como la pasividad de dicha clase social ante los problemas de su época, así como el papel meramente decorativo y reproductor que se esperaba de las damas, algo por lo que ella retrasó su casamiento, como el también quedarse embarazada-⁴⁸⁹.

Educada de forma privada y habiendo recibido una formación excelente y privilegiada en casa por una institutriz inglesa, Miss. Davison, Dora hablaba con fluidez varios idiomas, incluyendo al menos el inglés, el croata y el húngaro⁴⁹⁰, pasando fácilmente de un idioma a otro en la lectura voraz de todo libro que cayera en sus manos⁴⁹¹. La curiosidad fue la gran fuerza motriz de su vida -como demuestra su voraz apetito por la lectura de enormes cantidades de libros y partituras y que explica que fuera primordialmente autodidacta en el plano musical, compositivo y creativo-⁴⁹².

⁴⁸⁷ De hecho, no sobrevivió más de cinco años al final de la Gran Guerra, en la que participó activamente como voluntaria ejerciendo de enfermera para la ingente cantidad de soldados gravemente heridos, producto de la espantosa guerra de trincheras que se convirtió en habitual durante la Gran Guerra. Durante ese periodo de tiempo compuso algunas de sus mejores obras, como su sinfonía en fa sostenido menor y su sonata eslava para violín y piano, donde aparece el folklore eslavo de su tierra croata.

⁴⁸⁸ Pero de la que heredó su talento musical y artístico: tocaba el piano -de nuevo se cumple con el paradigma que asocia dicho instrumento con la mujer y que Dora amplió al querer aprender también el violín, instrumento que desafiaba en cierto modo dicho paradigma-, cantaba y sabía pintar con maestría.

⁴⁸⁹ Desde ese punto de vista podría decirse que su madre encarnaba hasta cierto punto los modelos a seguir por las mujeres de la nobleza, en este caso, dentro del paradigma de la sociedad de la época.

⁴⁹⁰ Dado que estudió y vivió en Múnich y Dresde probablemente hablara con fluidez el alemán también. Su marido, por otro lado, sería un oficial del ejército austriaco, de lengua alemana.

⁴⁹¹ *My Book Record*. Era un cuaderno de anotaciones de la compositora donde evidenciaba su voraz apetito por la literatura que contenía tres partes: libros que leyó la compositora, Libros que deseaba leer y libros que merecían la pena de ser leídos. DINKO Župan, "Hrvatski institut za povijest, Podru`nica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje, Slavonski Brod", *Scrinia slavonica*, 12 (2012), pp. 115-178.

⁴⁹² En un claro contraste con los miembros de la aristocracia a la que pertenecía y que representaban los preceptos y rígidas normas del paradigma que también quería imponerle su madre, con la que Dora Pejačević acabó distanciándose, al rebelarse contra las normas que constreñían su espíritu libre y crítico con su tiempo. BEZIĆ, Nada, "Musicians' Correspondence in Zagreb: the Case of Blagoje Bersa", *Archival Notes*, nº 1 (2016), pp. 135-146.

Dora estuvo también muy pronto interesada en la política⁴⁹³; sabía cómo hablar con los hombres y las mujeres en la calle y los entendía, porque tenía la empatía necesaria para ponerse en su lugar, desde su privilegiado punto de vista como integrante de la nobleza croata. Sus puntos de vista progresistas y avanzados para su tiempo la llevaron a ser etiquetada como "socialista" -dentro de su clase social aristocrática, donde no encajaba adecuadamente-, como un elemento peyorativo dentro de su restringido círculo social, con el que acabó distanciándose al tomar conciencia del rechazo que le provocaba la torre de marfil en la que se alojaba, ajena a las crudezas⁴⁹⁴ de la realidad de su tiempo⁴⁹⁵.

Su muerte, demasiado prematura, cercenó definitivamente lo que podría haber sido una carrera compositiva profesional extraordinaria y que, como también sucedió en los casos de Lili Boulanger o Vítězlava Kaprálová⁴⁹⁶, truncó una trayectoria musical ya en plena madurez que apuntaba alcanzar unas cotas artísticas pocas veces logradas a lo largo de la historia de la música. Todas estas compositoras excepcionales merecerían con toda justicia ser rescatadas del silencio y el olvido en el que se encuentran actualmente sus magníficas obras musicales, particularmente las concernientes a su gran aportación al repertorio del violín.

El total de las obras conocidas realizadas por Dora Pejačević es de 57 composiciones que han llegado hasta nosotros y que incluyen lieder, sonatas de violín, piezas breves para violín y piano, obras de música de cámara, así como sus grandes aportaciones al sintonismo croata -del que es una auténtica pionera- están convenientemente conservadas

⁴⁹³ Nótese la similitud aquí con Elsa Barraine respecto a su compromiso social y político, si bien pertenecían a épocas y clases sociales muy distintas -la de Dora es 25 años anterior a Barraine-.

⁴⁹⁴ Fue precisamente durante los años de la Gran Guerra, cuando además Dora colaboraba como enfermera de los numerosos heridos por las continuas carnicerías provocadas por la terrible guerra de trincheras -donde ingentes cantidades de hombres morían cada día-, cuando compuso sus mejores obras.

⁴⁹⁵ BLEVINS, Pamela, *An Introduction to Croatian Composer Dora Pejačević*, p. 1; Disponible en: <http://www.maudpowell.org/signature/Portals/0/pdfs/New%20Articles/Dora%20Pejacevic%20for%20Signature.pdf>; KOS, Koraljka, *Dora Pejačević: Leben und Werk*, Musikinformationszentrum Konzertdirektion, Zagreb, 1987; KOS, Koraljka, *Dora Pejačević*, The Croatian Music Information Centre, Zagreb, 2008; KRAGIĆ, Bruno, "Alone in the nahvao World: Film Biographies of Dora Pejačević, Slava Raškaj and Marin Držić", *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 35, nº 1 (2009), pp. 334-341; LAKUŠ, Jelena; GILMAN, Mirna, "German titles and authors as reading preferences in the lives of Dragojla Jarnević (1812-1875), Vilma Vukelić (1880-1956) and Dora Pejačević (1885-1923)", *Slavic-German Encounters in Literature, Language and Culture*, 2017.

⁴⁹⁶ Esta última con raíces eslavas también. Ambas son estudiadas en sendos capítulos en este trabajo investigador de tesis doctoral, por su enorme talento y la relevancia de su proyección musical, especialmente relativa al repertorio para violín que aquí nos ocupa principalmente.

en una sola colección musical en el Instituto de Música Croata, en la capital de su país, Zagreb⁴⁹⁷.

5.2.5.1. Formación.

Sus padres fueron el Conde y político croata Teodor Pejačević y la baronesa de Hungría Lilla Vay de Vaya, que era una consumada intérprete musical y le proporcionó a Dora sus primeras lecciones musicales⁴⁹⁸. También fue actriz e importante mecenas de las artes. Aunque Dora estudió en el Instituto de Música Croata de Zagreb, y en privado en Dresde, con Percy Sherwood, y en Múnich bajo la tutela del compositor suizo Walter Courvoisier (1875-1931). Sin embargo, desarrolló sus talentos musicales estando en contacto con grandes artistas y músicos de su tiempo⁴⁹⁹, como el violinista Hansa Petri⁵⁰⁰ o como los

⁴⁹⁷ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 121.

⁴⁹⁸ Tocaba el piano, cantaba y pintaba con cierto talento, que transmitió precozmente a su hija. BOŠNJAKOVIĆ, Renata, "The Pejačević family library in Našice", *Osječki zbornik*, vol. 27 (2004), pp. 249-266. Si bien más tarde acabaría distanciándose de su madre, que refrendaba el paradigma respecto al rol de la mujer en la música y la sociedad, especialmente en la elitista clase aristocrática, interesada en mantener el patrimonio y las propiedades familiares por medio de la descendencia, en manos de mujeres.

⁴⁹⁹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 121.

⁵⁰⁰ El violín en aquella época todavía no era considerado un instrumento adecuado para las damas, si bien era mucho más decoroso que el cello -se toca con el instrumento entre las piernas, las damas debían colocarlo a un lado, de la misma guisa que cuando montaban a caballo-. El piano, instrumento que tocaba dentro del paradigma la madre de Dora, como el arpa y el canto eran los instrumentos aceptados por el decoro. Los instrumentos de viento y en especial los de metal no empezaron a ser tocados por mujeres hasta bien entrado el s. XX y como consecuencia de la falta de hombres debido a las Guerras Mundiales.

escritores y poetas alemanes Karl Kraus⁵⁰¹ y Rainer Maria Rilke⁵⁰², por lo que puede considerarse que Dora fue en gran medida autodidacta⁵⁰³.

Dividió su tiempo entre la estancia en su hogar ancestral, donde realizó la mayor parte de su labor compositiva, y la visita grandes ciudades europeas que eran centros culturales, como las citadas Dresde y Múnich, así como también Viena, Budapest y Praga⁵⁰⁴, entre las que repartía periodos de tiempo prolongados como miembro de la aristocracia.

En 1921 se casó con el oficial del ejército austriaco, Ottomar von Lumbe⁵⁰⁵, después de lo cual hizo de Múnich su hogar principal⁵⁰⁶. Jugó un papel muy relevante y destacado en

⁵⁰¹ Karl Kraus (1874- 1936) fue un poeta y escritor austríaco, así como también probablemente el espíritu más crítico, satírico y mordaz de la Viena de comienzos del s. XX. Fustigó los defectos de la burguesía y de los medios artísticos y literarios consagrados desde las páginas de la revista *La Antorcha*, que fundó en 1899 y que él mismo redactó en su integridad de 1911 a 1935. Es autor de varios libros de ensayos y de aforismos, y del drama satírico *Los últimos días de la humanidad* (1922). Ese mismo espíritu crítico era compartido por Dora, quien sería una buena amiga de este autor, que influiría mucho en su pensamiento.

⁵⁰² Quien a su vez estuvo íntimamente relacionado con la escritora, pensadora, filósofa y psicoanalista Lou Andreas-Salomé (1861-1937), quien sería musa de personalidades tan destacadas como Friederich Nietzsche, Rainer Maria Rilke o Sigmund Freud. Su obra comprende una gran variedad de ensayos, críticas y artículos que publicó en numerosos periódicos y revistas literarias y científicas, además de escritos autobiográficos y otros textos sobre sus experiencias personales y sobre el papel de la mujer en la sociedad. Destacan entre otras *Im Kampf um Gott* (Luchando por Dios, 1885), *F. Nietzsche in seinen Werken* (F. Nietzsche en sus obras, 1894), *Im Zwischenland* (En tierra de en medio, 1902), *Rodinka* (Rodinka, 1923), *Lebensrückblick* (Retrospectiva vital, 1951), así como la abundante correspondencia que mantuvo con Rilke y Freud. Siendo un claro antecedente del movimiento feminista, convirtió estas palabras en su lema vital: "El mundo no ha de ayudarte, ¡créeme! Si quieres una vida, ¡róbala!". KOS, Korajka, "Verwandlung" Dore Pejačević sluhom Arnolda Schönberga", *Musicological Annual*, vol. 43, nº 1 (2007), pp. 137-146.

⁵⁰³ Esa inquietud interna explicaría en parte cómo fue capaz de realizar una labor tan ajena y poco adecuada para lo que el paradigma social esperaba de ella. Ya se ha visto la reacción refractaria y de oposición frontal de los padres de Ethel Smyth y de Germaine Tailleferre. Al igual que ellas, Dora tuvo que valerse de su iniciativa y su motivación intrínseca, si bien su posición desahogada proporcionó una cierta ventaja respecto a las compositoras citadas, provenientes de la clase media, que sin el apoyo por parte de sus padres tuvieron que abrirse camino trabajando duramente. El caso de Clarke es similar: tuvo que escapar de su tiránico padre, que la echó del hogar en Londres cuando decidió ser músico profesional.

⁵⁰⁴ Téngase en cuenta que todos estos territorios, junto con Eslovenia y Croacia -entre otros- formaban parte del enorme Imperio Austro Húngaro, que quedaría desmembrado para siempre tras la Gran Guerra.

⁵⁰⁵ Quien además era 7 años más joven que ella misma, algo insólito en la mentalidad y el paradigma de su época, que sin embargo no tenía inconveniente en que sucediera lo opuesto, aún con mayor diferencia. Muy probablemente Dora aplazó el papel que se esperaba de ella dentro de la sociedad aristocrática: casarse y asegurar la descendencia y el patrimonio familiar con varios hijos. Esa mentalidad acorde con el paradigma -que aún hoy día perdura en las casas reales europeas- no le interesaba en absoluto a Dora, consciente de que su labor compositiva y creadora podría acabarse ahí. Se casó por amor con un oficial bastante más joven que ella y decidió tener hijos cuando se sintió preparada para ello, con la desgraciada fortuna de que a las cuatro semanas del nacimiento de su único hijo falleció por complicaciones renales.

⁵⁰⁶ Recuérdese que hasta el final de la I Guerra Mundial todos aquellos territorios pertenecían al amplio Imperio Austro Húngaro, que quedaría desmembrado irremediabilmente al final de la Gran Guerra en los correspondientes países de Austria, Hungría y los países posteriormente agrupados en la conocida como Yugoslavia -tras la II Guerra Mundial-, que a su vez tras la Guerra de los Balcanes en la década de 1990 quedaría fragmentada en Bosnia Herzegovina, Serbia, Croacia, Macedonia y Eslovenia. Estos territorios siempre fueron especialmente problemáticos y conflictivos, originándose en Sarajevo precisamente el

la producción musical croata en su época, introduciendo la canción orquestal a la música croata y utilizando sutiles diferencias de expresión, todo ello conservando las ricas características de la música croata⁵⁰⁷.

En Croacia su trabajo fue considerado en alienación con el movimiento modernista en la literatura y el movimiento secesionista en las artes visuales. Dora Pejačević sobresalió en obras de gran formato sinfónico⁵⁰⁸, que introdujo por primera vez en Croacia⁵⁰⁹, pero también compuso para una gran variedad de géneros, incluyendo obras para orquesta, Lieder, obras de cámara, obras para voz con violín y órgano -u orquesta, como su *Verwandlung*, op 37 de 1915-⁵¹⁰, obras para piano, así como dos *Sonatas para violín y piano* y varias piezas de salón llenas de encanto y sensibilidad para esa formación tan querida por la compositora⁵¹¹. Entre sus mejores obras se encuentran *Drei Gesänge op. 53*⁵¹² -que son tres canciones para voz y piano-, sus miniaturas para piano profundamente líricas y meditativas que, a su vez poseen elementos grotescos o bizarros: incluyen dos *Nocturnes op. 50* y su *Humoreske und Caprice op. 54*⁵¹³. También destacan su *Phantasie*

detonante de lo que sería la Gran Guerra -con el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria junto a su esposa-, que a su vez de alguna manera y en forma de revancha, provocó la II Guerra Mundial.⁵⁰⁷ Por primera vez de una forma culta y sofisticada, gracias a sus amplios conocimientos musicales. De la misma manera que los grandes compositores del s. XX, como Bartók, Kodaly, así como las compositoras Kaprálová, Clarke, Beach o Bacewicz, que emplearon el folklore de sus países como elemento inspirador y creador fundamental dentro de sus composiciones, elevando la esencia popular original y sofisticándola. Albéniz, Granados y Falla también lo utilizaron en sus obras, reflejando y sublimando el folklore español.

⁵⁰⁸ Algo en lo que también desafió valientemente el paradigma imperante, dado que se suponía entonces que las mujeres únicamente eran capaces de componer piezas simples y breves de salón, normalmente para el piano o con canto. Dora Pejačević probó con su genial *Sinfonía en fa sostenido menor* que las mujeres no sólo podían componer en gran formato sinfónico, sino que además su obra era particularmente personal, valiosa y de una factura superior a las obras de muchos otros compositores masculinos. Muchas otras compositoras estudiadas en este trabajo de investigación doctoral demostraron lo mismo en obras de gran formato, como: Smyth -con la composición de seis óperas- así como también Tailleferre, Kaprálová, Lili Boulanger, Bacewicz, Canal, Clarke, Senfter, Barraine, Maconchy o Arrieu.

⁵⁰⁹ Un país con una rica tradición musical folklórica, especialmente en el campo de los Kapla: los cantos polifónicos a capella -es decir sin ningún acompañamiento instrumental- ejecutados solo por hombres. Pese a esa herencia, el papel de Croacia musicalmente estaba muy atrasado, por lo que la contribución de la compositora Dora Pejačević resulta tan relevante y significativa, al ser la primera creadora musical.

⁵¹⁰ MAJER-BOBETKO, Sanja, "National ideology in opera: A Croatian example", *The European Legacy*, vol. 1, nº 4 (1996), pp. 1602-1607.

⁵¹¹ Pejačević era además de una extraordinaria compositora una excelente pianista y violinista, algo que se aprecia perfectamente en el ideal idiomatismo en la escritura de ambos instrumentos, algo que muy pocos compositores han podido alcanzar, entre los que se cuentan Bacewicz, Lili Boulanger, Rainier, Clarke y Senfter, todas ellas excelentes ejecutantes e intérpretes del violín, algo que se aprecia bien en sus obras.

⁵¹² Con textos de su admirado Friederich Nietzsche, que tanto influyó en el pensamiento crítico e independiente de la compositora con respecto a su época y a su clase social aristocrática. SADIE, Julie Anne, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Norton and Co. American Edition, 1995, p. 365.

⁵¹³ De nuevo el elemento del folklore aflora como hiciera en las obras de Kaprálová o Bacewicz, ambas también marcada y claramente eslavas: Polonia, en el caso de Bacewicz, Chequia, en el de Kaprálová.

concertante op. 48 para piano y orquesta y su *Sonata para piano en La, op. 57*; en ambas obras sigue el precepto instaurado por Liszt de una sonata fantasía en un solo movimiento⁵¹⁴.

Por otro lado, son imprescindibles por la enorme calidad de su factura *el Concierto para piano y orquesta op. 33* (1913), su *Sinfonía en Fa sostenido menor op. 41* (1918), así como su amplia e interesantísima producción camerística para cuerda y en la que a veces incluye el piano -su *cuarteto y quinteto con piano* son exquisitamente originales, si bien también se aprecia la influencia del romanticismo alemán o el impresionismo francés, en una suerte de crisol ecléctico en el que destaca la voz propia de la compositora⁵¹⁵. Según Anne. K. Gray: “sus mejores obras, en un estilo tardo romántico, están imbuidas de armonías impresionistas y de ricos colores orquestales, mostrando así la influencia de autores como: Tchaikovski, Schumann, Brahms y Grieg”⁵¹⁶.

Dora comenzó a componer a la edad de doce años⁵¹⁷. Afortunadamente sus padres reconocieron sus dones naturales a edad muy temprana y le permitieron estudiar en el extranjero. Sin embargo, esos estudios incluyeron relativamente poca instrucción en la música y se dedicaron en gran medida a ampliar sus horizontes intelectuales. Dora Pejačević fue en gran parte autodidacta en la música, lo cual es notable teniendo en cuenta la enorme inventiva, así como la brillantez y la calidad de sus composiciones⁵¹⁸. La compositora podía de esa manera mantener su propia voz compositiva sin verse interferida por sus contemporáneos masculinos.

Sus frecuentes viajes la llevaron a conocer Alemania, Bohemia y otros países europeos. Durante estos viajes, llegó a conocer a los principales artistas e intelectuales de la época,

⁵¹⁴ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 121.

⁵¹⁵ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 in to the 20th Century* (Posición en Kindle2277-2284). Edición de Kindle.

⁵¹⁶ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 121.

⁵¹⁷ De nuevo encontramos indicios importantes que nos señalan que las mejores compositoras provienen de ambientes que promueven aptitudes musicales y artísticas, al mismo tiempo que favorecen su introducción en el aspecto creativo y compositivo a edades muy precoces, dando lugar al florecimiento de vocaciones musicales fuertemente arraigadas que podrían soportar los estereotipos y los prejuicios que cortaban las alas a dichas ambiciones dentro del paradigma.

⁵¹⁸ Justamente coincidiendo con el centenario de su nacimiento ha surgido un renacimiento divulgativo motivado por el interés suscitado por la autora y sus composiciones en su Croacia natal, si bien no ha habido una iniciativa, como sí ocurrió con Kaprálová, por traducirlo al inglés o a otros idiomas que no sean el croata, siendo complicado el acceso a ese tipo de literatura investigadora sobre la autora y su obra.

incluyendo al gran poeta alemán Rainer Maria Rilke⁵¹⁹, cuyos poemas musicalizó más tarde. Sus primeras composiciones fueron principalmente miniaturas, piezas de piano, canciones y sonatas⁵²⁰, pero llegaron a ser consideradas como obras de alta calidad y tuvieron una muy alta estima por parte de algunos de los solistas más importantes de su época. Su música a menudo fue estrenada e interpretada en Alemania antes del comienzo de la I Guerra Mundial⁵²¹.

El biógrafo de Pejačević, Koraljka Kos, cree que precisamente la razón por la que Dora Pejačević: “compusiera tan vigorosamente durante los años de guerra⁵²² tal vez fuera por la necesidad de protegerse de alguna forma de la horrible realidad que presenciaba diariamente”⁵²³.

Algunas de sus mejores obras provienen efectivamente de este momento difícil dentro de la historia europea, como por ejemplo su espléndida *Sinfonía en Fa sostenido menor*, compuesta entre 1916 y 1917 y que fue estrenada en Dresde, en 1920.

Después de la Guerra se sintió aún más alejada, aislada y mucho más crítica con respecto a los miembros de su clase aristocrática, que habían permanecido totalmente ajenos e insensibles al sufrimiento y a la miseria de las gentes comunes durante la Gran Guerra. Su superficialidad iba en contra de todo lo que ella apreciaba y quería. Dora así le escribió

⁵¹⁹ Quien estuvo en contacto directo con una gran pensadora precursora del feminismo y defensora de la libertad personal de las mujeres, como Lou Andreas-Salomé, quien fuera musa de Rilke y de Nietzsche para quien Lou Andreas-Salomé fue también un amor imposible de alcanzar y una poderosa influencia en su obra-, autor admirado por la compositora, que llegó a poner música a alguno de sus poemas y que era una referencia en el pensamiento filosófico de Dora, como puede comprobarse en su correspondencia. Pejačević también cultivó la amistad de Karl Kraus, pensador, escritor y fundador de *La Antorcha*, revista donde alcanzó renombre por sus agudas y certeras críticas contra la hipocresía social.

⁵²⁰ Especialmente las piezas de salón, acordes con los convencionalismos del paradigma respecto a la creación musical de la mujer entonces, serían un banco de pruebas experimental para sus primeras obras.

⁵²¹ BLEVINS, Pamela, *An Introduction to Croatian Composer Dora Pejačević*, p. 2; Disponible en: www.maudpowell.org/signature/Portals/0/pdfs/New%20Articles/Dora%20Pejacevic%20for%20Signature.pdf.

⁵²² Dora se alistó como enfermera voluntaria, como también hicieron las hermanas Boulanger y Chaminade, durante la I Guerra Mundial para cuidar a los numerosísimos heridos víctimas de la guerra de trincheras, que acabó con toda una generación de hombres en toda Europa. Unos años más tarde la II Guerra Mundial afectaría directamente a toda la población civil, con lo que el activismo de Barraine, Kaprálová o Bacewicz en sus respectivos países bien les podía costar la vida a las mujeres compositoras.

⁵²³ BLEVINS, Pamela, *An Introduction to Croatian Composer Dora Pejačević*, p. 1; Disponible en: www.maudpowell.org/signature/Portals/0/pdfs/New%20Articles/Dora%20Pejacevic%20for%20Signature.pdf.

a un amigo: "simplemente no puedo entender cómo la gente puede vivir sin trabajo, y cuántos de ellos lo hacen, especialmente la alta aristocracia (...) por esto los desprecio"⁵²⁴. La compositora, coherente con su espíritu crítico, despreciaba a todos aquellos que ignoraban la miseria y el sufrimiento de la guerra y que sólo se implicaron y reaccionaron de alguna manera cuando se vieron amenazados con perder parte de su riqueza. "No puedo quedarme junto a los miembros de mi clase"⁵²⁵.

Siempre introspectiva y altamente espiritual, Dora Pejačević acentuó aún más esta característica sensibilidad después de los años de guerra. Así llegó a escribir: "Creo que el entorno y los eventos externos nunca toman una fuerza capaz de superar lo que ocupa y llena nuestras almas (...). De hecho, sólo estoy físicamente aquí, todo lo que siento en mí misma como vivido y experimentado se acerca al presente y lo visible en un infinito profundo y encantador (...) veo en el espejo de mis sentimientos fuerzas generadoras en forma de mis seres queridos y miles de memorias que brotan como nenúfares en la tranquila superficie de un lago. Estos sentimientos infinitos son seguidos por pensamientos y creo que la mejor parte de mí misma habita allí, porque todo lo que es bueno y grande brota del amor"⁵²⁶.

La compositora sostenía de esta manera que: "todo lo que es bueno y grande brota del amor"⁵²⁷. Precisamente el amor romántico llegó a la vida de Dora Pejačević mucho más tarde de lo que podría haberlo hecho si hubiera seguido el verdadero camino de aristócrata⁵²⁸. En 1921, Dora se casó con Ottomar von Lumbe, un oficial militar siete años menor que ella. Se establecieron en Múnich, donde Dora quedó embarazada de su primer hijo. En una carta escrita a Ottomar en octubre de 1922, apenas tres meses antes del nacimiento de su único hijo, Theo, pareció sentir que la muerte la estaba esperando con

⁵²⁴ BLEVINS, Pamela, *An Introduction to Croatian Composer Dora Pejačević*, p. 1; Disponible en: www.maudpowell.org/signature/Portals/0/pdfs/New%20Articles/Dora%20Pejacevic%20for%20Signature.pdf.

⁵²⁵ BLEVINS, Pamela, *An Introduction to Croatian Composer Dora Pejačević*, p. 1; Disponible en: www.maudpowell.org/signature/Portals/0/pdfs/New%20Articles/Dora%20Pejacevic%20for%20Signature.pdf.

⁵²⁶ Fragmentos del libro: Koraljka Kos, *Dora Pejačević, Muzički informativni centar KDZ*, 2008. Disponible en: <http://www.mic.hr/products/25>.

⁵²⁷ BLEVINS, Pamela, *An Introduction to Croatian Composer Dora Pejačević*, p. 1; Disponible en: <http://www.maudpowell.org/signature/Portals/0/pdfs/New%20Articles/Dora%20Pejacevic%20for%20Signature.pdf>.

⁵²⁸ Por lo que también aquí desafió el paradigma imperante, no solamente en el apartado musical (por el cual las mujeres aristócratas no podían trabajar, y menos aún, componiendo música, algo entonces meramente ornamental dentro del seno del hogar) en un ejercicio de resistencia y renuencia pasiva (en contraste con el caso excepcional de Ethel Smyth, que era una auténtica combatiente, incluso en prisión).

su guadaña, en una escalofriante premonición -en la que casi asume su propia ausencia de la vida de su hijo- que resalta aún más la valentía de las palabras con las que exhorta a su marido respecto a la educación futura de su hijo, aún no nato: "Espero que nuestro hijo se convierta en un ser humano verdadero, abierto y grande (...). Prepara su camino para ello, nunca le impidas conocer que el sufrimiento en la vida ennoblece el alma porque sólo de esa manera puede uno convertirse en un ser humano. Que se desarrolle como una planta (...). Si tiene talento, alientalo (...) dale libertad cuando la busque porque debido a la dependencia de los padres o los parientes, una gran cantidad de dones se pueden perder, yo lo sé por mi propia experiencia, por eso actúa de esta manera tanto si es un niño como si es una niña; cada talento, cada genio, requiere la misma consideración, y no se puede permitir que el sexo entre en este asunto"⁵²⁹.

Cuatro semanas después del nacimiento de Theo, Dora Pejačević murió a consecuencia de una fatal insuficiencia renal⁵³⁰. Fiel a sus creencias y sus convicciones sociales progresistas hasta el final, se negó a ser enterrada en la cripta aristocrática de su familia y solicitó que su lápida sólo tuviera su nombre "Dora" y las palabras "descansa ahora"⁵³¹.

5.2.5.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

Dentro de la producción compositiva de la autora⁵³², cuya trayectoria quedó truncada por su muerte prematura en 1923, encontramos una cuantiosa e interesante contribución al repertorio para el violín en el que destacan: *Rêverie para violín and piano, op. 3* (1897), *Canzonetta en Re mayor, para violín y piano, op. 8*, (1899, que fue la primera composición impresa de Pejačević, dedicada a la violinista Stefi Geyer⁵³³), *Impromptu*

⁵²⁹ BLEVINS, Pamela, *An Introduction to Croatian Composer Dora Pejačević*, Disponible en: <http://www.maudpowell.org/signature/Portals/0/pdfs/New%20Articles/Dora%20Pejacevic%20for%20Signature.pdf>.

⁵³⁰ A pesar de pertenecer a una clase social privilegiada, la decisión de tener a su hijo tan tarde -38 años- sin duda resultó fatal, dadas las condiciones aún precarias de la medicina, peligro que Dora parecía intuir.

⁵³¹ BLEVINS, Pamela, *An Introduction to Croatian Composer Dora Pejačević*, Disponible en: www.maudpowell.org/signature/Portals/0/pdfs/New%20Articles/Dora%20Pejacevic%20for%20Signature.pdf.

⁵³² Como ya se ha comentado anteriormente, compuesta por 57 composiciones hasta la muerte de la autora, a los 38 años. La contribución al repertorio para violín -con piano o en cámara- es muy significativa.

⁵³³ Stefi Geyer (1888-1956) fue una muy notable violinista húngara. Cuando tenía 3 años, Stefi empezó a tocar el violín, con resultados sobresalientes. Posteriormente estudió con Jenő Hubay. Bartók, enamorado profundamente de ella, le dedicó y escribió su primer concierto para violín y orquesta pensando en ella.

op. 9b para cuarteto con piano (1903), (*Bearbeitung op. 9a*) *Trío en Re mayor, op. 15 para violín, violoncello y piano* (1902), *Menuett en La mayor, para violín y piano, op. 18*, (1904, dedicada a Jaroslav Kocian), *Romanze en Fa mayor, para violín y piano, op. 22*, (1907), *Cuarteto en Re menor, op. 25 para violín, viola, violoncello y piano* (1908), *Sonata en Re mayor, op. 26 “Frühling-Sonate” para violín and piano*⁵³⁴ (1909), *Trío in Do mayor, op. 29 para violín, violoncello and piano* (1910), *Cuarteto de cuerda en Fa mayor, op. 31* (1911, que se encuentra perdido), *Elegie in E flat, mayor para violín and piano, op. 34* (1913, dedicado a Johannes Nádherny-Borutin⁵³⁵), *Quinteto con Piano op. 40 in Si menor para 2 violines, viola, violoncello y piano* (1916-1918), *Sonata in Si bemol menor, op. 43 “Slawische Sonate” para violín y piano*⁵³⁶ (1917, dedicado al violinista Zlatko Baloković) *Méditation para violín y piano, op. 51* (1919, dedicado a Vitezslav Novák⁵³⁷) o *el Cuarteto de cuerda en C mayor, op. 58* (1922).

Se trata de una producción escrita para el repertorio del violín de enormes dimensiones, especialmente si tenemos en cuenta la brevedad de su vida, especialmente en el campo compositivo, al mismo tiempo que al profundizar en el estudio de esta, se comprueba que se trata de un corpus de obras realmente original, con una impronta marcadamente personal en la que se distingue nítidamente la voz independiente y enérgica de la gran compositora.

Precisamente el hecho de que fuera primordialmente autodidacta y que no “sufriera” el dogmatismo academicista propio de las escuelas de música y conservatorios favorece el que Dora desarrollara una inventiva realmente original que escapa de las convenciones musicales impregnadas, muchas veces de forma subliminal e inconsciente, por el

⁵³⁴ Primavera, en una clara emulación de la celeberrima *Sonata n.º 5* de Beethoven, con ese sobrenombre.

⁵³⁵ Probablemente, dedicado tras el fallecimiento de este miembro de la aristocracia austrohúngara.

⁵³⁶ O *Sonata Eslava*, en una clara reivindicación por parte de la autora de su legado cultural en plena I Guerra Mundial, como respuesta de su identidad croata nacional frente a los horrores que pudo comprobar de primera mano como enfermera voluntaria de los heridos combatientes. El elemento del folklore popular de la nación de cada compositor/a, siempre ha sido una característica propia de las mejores composiciones de autores del s. XX desde Granados, Falla y Albéniz, pasando por Bartók, Kodaly, Bacewicz, Kaprálová, Barraine -si bien en referencia a su herencia judía-, A. Beach o la misma Pejačević.

⁵³⁷ Vítězslav Novák (1870-1949) fue un compositor postromántico checo. Novák nació al sur de Bohemia, donde bien pronto se inició en el piano y la composición. Con 19 años se trasladó a Praga para estudiar Derecho y Filosofía, y también siguió los estudios de música al conservatorio de la ciudad, donde entre los diferentes profesores tuvo a Antonín Dvořák. Al igual que Kaprálová y Martinů sería relevante en la producción musical relativa a Chequia, si bien pertenece a un estilo anterior al “innovador” de aquellos.

paradigma imperante de aquella sociedad, que de alguna manera no nos es del todo ajena en nuestros días en muchos aspectos⁵³⁸.



Pejačević en su doble faceta como violinista y pianista, con su conocimiento idiomático ideal de ambos instrumentos, lo que le confiere una enorme riqueza a sus composiciones.

Llama poderosamente la atención la energía que impulsa su fuerza creadora en todas sus composiciones, de las más simples hasta las de gran formato como son su cuarteto y quinteto con piano -incluida también su sinfonía y su concierto para piano y orquesta-⁵³⁹. Dentro de su originalidad característica destaca especialmente el hecho de que a menudo emplea la forma sonata, pero saltándose, en un evidente desafío al paradigma establecido en el “eterno femenino”⁵⁴⁰ respecto a los temas contrastantes dentro de la exposición de la misma forma sonata.

⁵³⁸ De hecho, los conservatorios, lejos de tener un pensamiento y espíritu críticos fomentan el dogmatismo y la repetición estandarizada de una serie de obras “trilladas” dentro del repertorio, donde por desgracia el estudio de obras escritas por alguna de estas maravillosas compositoras no tiene ninguna cabida. Por otro lado, como se comprobó por las citas de periódicos de nuestros días en el capítulo de Arriue -dentro de este mismo trabajo investigador- siguen existiendo prejuicios contra las mujeres como directoras.

⁵³⁹ Que son composiciones auténticamente contemporáneas que han resistido el paso del tiempo de manera excelente y que conectan perfectamente con la sensibilidad y gusto de nuestra sociedad actual.

⁵⁴⁰ Ya hablado a lo largo de los diversos capítulos de este trabajo de tesis doctoral, especialmente en las citas referidas al contraste establecido tácitamente entre los temas A (masculino) y B (femenino) de la exposición. BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 223. En referencia a la estética sexualizada de la música en el s. XX.

Así pues, Dora emplea a menudo dos temas que podrían considerarse como femeninos - siempre dentro de ese paradigma⁵⁴¹, creado exclusivamente por hombres, en un modelo hecho a su propia medida y refrendado por el modelo educativo conservador⁵⁴².

Sin embargo, al rehuir la marcada testosterona propia de los temas iniciales de la forma sonata asociados a la figura y atributos masculinos, Dora no pierde un ápice de energía, expresividad y poderío musical⁵⁴³, siendo sus composiciones siempre poderosamente energéticas y originales -sin caer en las tan veces manidos caminos transitados durante siglos por numerosos compositores, que sin planteárselo caían dentro de un esquema demasiado constreñido, desde el punto de vista formal e intelectual-.

Dora, al igual que Canal⁵⁴⁴, demuestra que se puede elaborar una forma sonata que funciona perfectamente orgánica y estructurada, con dos temas líricos, como puede

⁵⁴¹ Dentro del paradigma que estamos estudiando, con unas raíces muy profundas en la moral y la cultura Victoriana, podría establecerse un cierto paralelismo con la mentalidad imperialista propia de aquella cultura, en la que todo el planeta eran considerados como propiedad imperialista: así las colonias británicas, belgas, holandesas o alemanas eran repartidas y explotadas de acuerdo con una mentalidad que configuraba el orden (así como el modelo extendido del paradigma y las normas rígidas necesarias para mantenerlo y conservarlo) del mundo de acuerdo a la conveniencia del hombre blanco. Solamente así se explica la mentalidad del famoso “*White man’s burden*” (la pesada carga del hombre blanco). Con una hipocresía y cinismo escalofriante los europeos imperialistas justificaban sus ansias expansionistas y su avidez por los recursos económicos en África y Asia alegando que era su “carga” o responsabilidad la de civilizar dichas colonias, diezmando y explotando los ricos recursos materiales que poseían. Joseph Conrad hizo una profunda reflexión crítica al respecto en su obra *The Heart of Darkness* (*El corazón de las tinieblas*, 1902), posteriormente sería trasladada al cine por la obra maestra de Francis Ford Coppola en su celeberrima *Apocalypse now*. Ambas obras inciden denunciando los abusos cometidos por la fuerza que esté en el poder (ya sea Holanda en el Congo, Inglaterra con sus colonias en India, Estados Unidos en Vietnam, España en su época conquistadora, o incluso en poder ejercido por los hombres en la música).

⁵⁴² Los programas educativos, siempre encuadrados dentro del paradigma imperante, han abandonado el estudio sistemático de las creadoras literarias y artísticas a lo largo de la historia, en un ejercicio de tácita omisión, al ser consideradas inferiores en cuanto a calidad con respecto a la obra de los autores masculinos que componen el corpus educativo de obras atendidas y estudiadas. Este hecho, se ve multiplicado en los conservatorios de música en el caso de las autoras, compositoras y músicas del pasado (aunque sea uno tan cercano a nosotros como el del s. XX) que han sido sistemáticamente borradas de las programaciones didácticas, de las salas de conciertos, así como también de los libros musicales referenciales que refrendan y asientan el objeto de estudio musical. Si no aparecen estas autoras ni en esos libros de referencia, ni son escuchadas en conciertos y ni tan siquiera son conocidas por los mismos profesores de historia y música -en una actitud servil y carente de cualquier espíritu crítico hacia el paradigma, que les somete sin despertar su conciencia, adormecida- difícilmente los alumnos y, consiguientemente, las futuras generaciones de músicos y consumidores musicales podrían desarrollar el interés necesario para poder y querer aprender acerca de estas compositoras, sepultadas en el silencio.

⁵⁴³ Algo que también se aprecia perfectamente en los dos temas de la *sonata para violín y piano* de Marguerite Canal, estudiada y analizada dentro del capítulo dedicado a ella en este trabajo investigador.

⁵⁴⁴ Véase el capítulo dedicado a esta autora francesa, en este mismo trabajo de investigación doctoral.

comprobarse en su trío para violín, cello y piano en *Do Mayor op. 29*⁵⁴⁵, o a su vez en su magnífica sonata en *Re Mayor para violín y piano op. 26*⁵⁴⁶.

La aportación camerística de Dora Pejačević ha resultado ser, tras su análisis en profundidad a lo largo de este trabajo de investigación, todo un hallazgo musical debido a que consiste en un corpus extremadamente atractivo⁵⁴⁷. Dora Pejačević era sin duda una mujer adelantada a la mentalidad de su tiempo, algo que favorece su conexión directa con la sensibilidad y pensamiento propias de nuestra sociedad moderna⁵⁴⁸.

Probablemente, dentro de la producción camerística de la autora, las obras más relevantes y de mayor trascendencia desde el punto de su aportación musical sean su *Quinteto con Piano op. 40 in Si menor para 2 violines, viola, violoncello y piano* (1916-1918), así como su *Sonata en Si bemol menor, op. 43 "Slawische Sonate" para violín y piano, o sonata eslava* (1917, dedicado al violinista Zlatko Baloković)⁵⁴⁹ y *el Cuarteto de cuerda en Do mayor, op. 58* (1922).

⁵⁴⁵ Tal como afirma Luis Ángel de Benito en su programa musical divulgativo, *Música y significado*: "¿De dónde sale el primer tema masculino (enérgico y activo) y el segundo tema femenino (bello, suave, pasivo) (...) ¿Quién inventó este micromachismo musicológico? (...) Parece que lo acuñó Adolphe Marx (1838), pero antes Vogler (1778) hablaba del tema "Sanft" (suave), que se aplicaba a los hombres afeminados. Y, aunque no lo dijera directamente, el tema A venía marcado con sonidos "varoniles" (fanfarrias, toques de caza). Wagner mismo habló de lo masculino y femenino como equilibrio de fuerzas en la composición musical (...) pero ya Beethoven (1801) se saltó eso del tema A masculino y el tema B femenino en su *sonata Primavera (nº 5) para violín y piano*, también Berlioz en su *sinfonía fantástica* (1830) y Mendelssohn en el *sueño de una noche de verano* (1826) (...) el fabuloso *Trío para violín, cello y piano en do mayor* de la compositora Dora Pejačević (1902), que rehúye el gran tema A con testosterona, y compone dos hermosísimos temas A y B que su propia cultura postromántica llamaría femeninos. Entonces, ¿qué? (...) ¿qué hacemos con esa división?". "El tema ¿femenino?" -22/03/19- Radio Clásica -Radio Nacional de España- Disponible también en Podcast.

⁵⁴⁶ Con el brillante sobrenombre de "primavera", o *frühling* en alemán, parafraseando una de las sonatas más luminosas de Beethoven -quien precisamente invierte los temas, siendo el primero de carácter "femenino", mientras que el segundo opuestamente a lo habitual es el enérgico, o "masculino"- . Dora va aún más allá creando un primer movimiento -que a veces recuerda por su enérgica viveza las *sonatas para violín* de Edward Grieg- en el que ambos temas son asimismo luminosos, positivos solamente contrastantes porque el segundo está en la dominante mientras el primero sigue en la tónica. En un aparente guiño a la sonata de Beethoven, en la reexposición el violín hace las veces del acompañamiento que ejecutaba el piano en la exposición mientras el piano canta el tema, al igual que sucede en la célebre sonata del gigante de Bonn.

⁵⁴⁷ Que, sin embargo, y muy desgraciadamente, de nuevo es totalmente desconocido en las programaciones didácticas y en salas de conciertos de nuestro país. Dado su enorme atractivo y la consonancia que dicha obra tiene con la sensibilidad de la sociedad actual el hecho de que siga olvidada se antoja casi inadmisibile.

⁵⁴⁸ De hecho, su sinfonía podría pasar en ocasiones por una banda sonora de una película de la actualidad, dado el uso que hace de las armonías, suntuosas y llenas de riqueza orquestal, de gran actualidad musical.

⁵⁴⁹ Zlatko Baloković (1895-1965) fue un violinista croata que comenzó siendo un niño prodigio. Estudió con el gran pedagogo del violín Otakar Sevcick y realizó numerosos conciertos, principalmente ante la aristocracia del Imperio Austro Húngaro. Regresó de su exilio en los Estados Unidos a la recientemente creada Yugoslavia de Tito tras la II Guerra Mundial, donde realizó conciertos y dio conferencias.

Todas estas composiciones tienen en común que fueron gestadas en los años en que se fraguaba la terrible Gran Guerra en Europa⁵⁵⁰ -excepto en cuarteto, que sería prácticamente su última composición antes de fallecer tras complicaciones tras el parto de su único hijo, en 1923-. Ya se ha comentado anteriormente el impacto que tuvieron sus vivencias en primera persona de los horrores de la guerra y sus consecuencias entre los heridos en el hospital de campaña donde trabajaba como enfermera voluntaria durante los años del conflicto bélico. Efectivamente, aquel dolor impactante y desgarrador que presenció -precisamente por su conciencia social y por su enorme sensibilidad humana- pudo de alguna manera ser sublimado artísticamente a través de estas composiciones musicales de gran calidad, lirismo, energía y originalidad.

Precisamente el hecho de que la gestación de estas obras se produjera en los años en los que tuvo lugar la I Guerra Mundial, así como de los horrores de los que la autora fue testigo directa, favoreció que la autora tuviera una mayor conciencia de su Croacia natal y de sus raíces eslavas, como se puede comprobar por los giros melódicos, e incluso por el título de su sonata “eslava” para violín y piano, donde los elementos típicos de las danzas populares características de su cultura afloran con fuerza, quizá como una reacción ante la barbarie que estaba contemplando, así como una reivindicación de su patria cultural.

En lo referente al lenguaje idiomático en la escritura para el violín, el caso de la autora es realmente excepcional, ya que no solamente era una gran compositora, sino que además dominaba la técnica instrumental tanto del violín como del piano, con lo que además fue una pionera en interpretar con predominio del violín sobre el piano, en una época en la que el único instrumento aceptable por el paradigma de su tiempo y clase social era el piano.

Es evidente que la escritura de ambos instrumentos es idiomática y es el resultado de un conocimiento profundo de toda la idiosincrasia y la lengua materna propia tanto del violín como del piano, lo que aporta a las partituras ya sean estas piezas aparentemente

⁵⁵⁰ Que cambiaría para siempre la faz del mundo que había conocido Dora Pejačević, al desintegrar el gran Imperio Austro Húngaro, a cuya más alta aristocracia pertenecía su familia desde hacía siglos.

“sencillas” de salón -como sus interesantes *Elegía, Meditación, Romance y Canzonetta*-, así como las dos sonatas en gran formato que pudo escribir la compositora⁵⁵¹.

La factura y el idiomatismo de todas sus obras pues son impecables, con una adecuación y dominio de la lengua materna del instrumento de cuerda frotada solo similar al de Senfter, Bacewicz o Clarke, que alcanzaron bastante más adelante en la línea del tiempo⁵⁵².

Sin embargo, nada en Pejačević es superfluo: tal y como ella misma afirmaba en las citas recogidas en los apartados anteriores respecto a su vida, la música para ella era amor puro lleno de significado esencial y aunque tiene momentos de gran energía expansiva - como en el primer movimiento de su quinteto con piano, o en el primer y tercer movimiento de su sonata eslava, que son casi frenéticos- jamás se encuentran circunloquios rellenos de testosterona vacía, como es habitual en las composiciones de muchos -mediocres- autores masculinos. La técnica musical, compositiva e instrumental están siempre al servicio de una motivación intrínseca y profunda dentro de la autora, que es su razón de ser⁵⁵³.

El ejemplo de composición más relevante dentro de la producción escrita por la autora para violín y piano es, con toda probabilidad, su *Sonata eslava* que junto a su otra *sonata* y a su *Elegía y la Meditación* -estas dos últimas dentro de la producción de piezas breves de salón, en un formato más accesible para la gente de su época, pero que en modo alguno pierden calidad; en todo caso son ejemplos de maestría concentrada en pequeñas joyas repletas de sentido y significado-.

Ya hemos analizado el desafío victorioso que plantea Pejačević con respecto a los temas contrastantes en carácter -masculino dominando al femenino- en su “primaveral” *Sonata en Re Mayor*, compuesta en 1909 antes de la explosión de crueldad, violencia y desesperanza que desató la Gran Guerra⁵⁵⁴ -algo que se aprecia dentro del optimismo que desprende esta partitura-. Precisamente en la *Sonata eslava*, compuesta en 1917 -en lo

⁵⁵¹ Donde podemos encontrar evidencias de elementos característicos del folklore croata, especialmente en la forma de danzas populares muy vivas, correspondientes a los terceros tiempos de ambas. Muy especialmente en la última sonata, que no lleva el sobrenombre de “Eslava” por casualidad.

⁵⁵² Un claro ejemplo de ello es el arpeggio desplegado y continuado con una serie de seis armónicos -tanto naturales como artificiales- que denotan un conocimiento profundo del violín y su lenguaje interno. Evidentemente esa característica se da también en los acordes y dobles cuerdas ejecutadas en sus obras.

⁵⁵³ Fragmentos del libro: Koraljka Kos, *Dora Pejačević, Muzički informativni centar KDZ*, 2008. Disponible en: <http://www.mic.hr/products/25>.

⁵⁵⁴ En ciertos aspectos la crudeza de este conflicto produjo una herida en la mentalidad y sensibilidad de la sociedad europea de un impacto mayor aún que el de la II Guerra Mundial, en muchos sentidos esta última fue casi una continuación revanchista de aquella.

más crudo de la terrible y prolongada conflagración bélica que ahogó a toda Europa- se percibe una oscuridad y una concentración introspectiva -ampliamente contrastante con respecto a la primera sonata-, que muy probablemente como se ha venido apuntando en los apartados anteriores fuera una forma por parte de la autora de sublimar artísticamente todo aquel dolor y desolación irracional que ella estaba presenciando muy directamente como enfermera voluntaria de los heridos y mutilados durante la guerra.

Precisamente durante el periodo de este terrible y desolador conflicto que acabó con toda una generación de hombres -afectando profundamente a las mujeres también, si bien no tan directamente como sería luego con la II Guerra Mundial- fue cuando la autora escribió con más ahínco dando a luz las que seguramente sean sus mejores composiciones⁵⁵⁵.

Dentro de este carácter introspectivo y casi filosófico de Pejačević⁵⁵⁶, encontramos una reminiscencia de una de las obras más significativas del gran Beethoven, en su cuarteto en do sostenido menor op 131, su último cuarteto -la obra que peor recepción tuvo en su época, dada la enorme innovación que supuso en gran cantidad de aspectos: tiene siete movimientos, la estructura es avanzadísima para su tiempo, y las armonías son rompedoras-. El segundo movimiento de la sonata de la autora parece casi un calco de la primera parte del tema fugato del primer movimiento del op 131 de Beethoven⁵⁵⁷, que parece una plegaria dolorosa o una súplica de alguien que ya ha sufrido demasiado.

La tonalidad empleada por la compositora, siendo idiomática para el violín -si bemol menor, mientras que en el segundo tiempo que es con diferencia el más dramático de toda la obra, emplea fa menor⁵⁵⁸- es ciertamente una tonalidad muy oscura y casi dolorosa, en un claro contraste con la primaveral primera sonata en Re mayor⁵⁵⁹. Aquí podemos ver las implicaciones negativas que marcaron tanto el carácter de la compositora

⁵⁵⁵ Su *Sonata eslava*, su *Quinteto con piano*, su último *Cuarteto* y su *Sinfonía*, que por primera vez en la historia introdujo el sinfonismo en Croacia, convirtiendo así a Pejačević en una auténtica pionera.

⁵⁵⁶ Recuérdese que esta cultísima autora estuvo en contacto con lo más granado del pensamiento y la cultura europea de su tiempo y frecuentó a Rilke, Kraus y conocía perfectamente la obra de Nietzsche.

⁵⁵⁷ Tanto en la armonía como en la interválica usada: una tercera mayor que resuelve a distancia de semitono para descender otra tercera mayor que resuelve a la nota inferior, también un semitono. Esta combinación resulta especialmente dramática y expresiva, si bien la compositora en la segunda parte de la frase en lugar de descender sube una tercera menor que resuelve en un giro melódico, que recuerda al folklore eslavo croata, algo que es constante con el intervalo de segunda aumentada -característico dentro del folklore de los países eslavos, así como de la cultura romaní, que se trasladaría en parte a España con el flamenco-. Dora conocía perfectamente el cuarteto de Beethoven y resulta interesante la alusión indirecta en su sonata -si bien no llega a ser una cita como tal- respecto al comienzo de la obra más profunda, humana e íntimamente personal del genio de Bonn. El tema contrastante (compás 46) aporta paz y alivio a tanto desconsuelo desgarrado, probablemente inspirado por el horror de la guerra.

⁵⁵⁸ Que a su vez al enlazarse con el tercer tiempo en si bemol menor, actuaría como una dominante menor.

⁵⁵⁹ Ya se ha comentado en varias ocasiones que por su resonancia y “vibración por simpatía” Re Mayor es la tonalidad más idiomática para el violín y por ello empleada en multitud de conciertos y sonatas.

precisamente durante los años de la Gran Guerra, donde pudo ser testigo directa de las atrocidades de las que eran capaces los hombres durante la contienda: por ejemplo de los compases 38 al 45 mediante un marcado fortísimo (de dos FF) articulados con dos notas ligadas y dos notas sueltas con punto produce un efecto de desesperación y de negrura que luego será de alguna manera consolada por el tema B, en Fa Mayor -en claro contraste con la relativa menor anteriormente usada en el comienzo y posteriormente en la reexposición y el final, con lo que el regusto final del movimiento es amargo e inconcluso con una dominante menor que deja el final colgando casi en el aire- que aporta la única luz y esperanza dentro del movimiento.

Esta sonata es una obra maestra dentro de la producción aportada por la compositora al repertorio para el violín, dentro de su humildad de recursos, exenta siempre de superficialidades vacuas, y acorde en todo momento con la voz personal ya madura de la compositora, quien prescinde siempre de todos aquellos recursos que no sean esenciales y necesarios para el discurso interior dentro de su intrínseca concepción musical.

Podría Pejačević haber optado por emplear pasajes virtuosísticos -con un idiomatismo envidiable, sin duda-, llenos de fuegos de artificio y de la testosterona epatante de lucimiento tan del gusto de las gentes de la época. Sin embargo, ella prefirió -de un modo consciente y perfectamente coherente- centrarse en lo esencial de su discurso doloroso del segundo movimiento, toda una imagen de su alma y del tiempo que le tocó sufrir⁵⁶⁰.

A pesar de ese marcado lirismo, que impregna la esencia de toda la obra, la compositora también sabe emplear músculo violinístico en los movimientos extremos⁵⁶¹ donde emplea un virtuosismo de gran bravura, siempre al servicio de la intención musical y donde nada es en vano o carente de contenido y significado. El uso de las dobles cuerdas, los golpes de arco, los pasajes rápidos de arrojo técnico son todos perfectamente idiomáticos⁵⁶².

Por último, quisiera destacar también el uso de dobles cuerdas en una aparente pieza sencilla de salón, como es la *Elegía*: en ella la autora se retrata empleando posiciones altas muy poco comunes -por su gran dificultad a la hora de ajustar la afinación- en la

⁵⁶⁰ De una forma voluntaria y consciente, rehusó sus privilegios aristocráticos para ayudar en el hospital de campaña donde fue testigo en primera fila de la guerra y el horror, mientras los miembros de su clase social privilegiada pasaban las horas aburridos jugando al póker o al bridge, para su desesperación.

⁵⁶¹ En el tercero emplea un marcadísimo carácter revulsivo de danza folclórica eslava típica de Croacia.

⁵⁶² Pejačević es, junto con Bacewicz -curiosamente las dos compositoras eslavas-, el ejemplo de máximo idiomatismo en sus obras, tanto en la parte del violín, como en la del piano, lo que en principio debería aumentar su aceptación y su revaloración por parte de la comunidad violinística, que la ignora desde las programaciones de conciertos y en los conservatorios, dejándola abandonada en un inmerecido silencio.

reexposición, mostrando así que la aparente sencillez de las piezas de salón es eso, una apariencia en donde lo que prima es la esencia creadora de la compositora -además de un dominio instrumental muy original, que muestra su gran creatividad idiomática, alejada de los preceptos técnicos al uso, característica que además denota gran personalidad-⁵⁶³. En la posterior *Meditación*, compuesta en 1919 tras el final de la I Guerra Mundial la autora sigue mostrando una melancolía y oscuridad llena de dolor en su alma sensible que se percibe como evidente si la comparamos con su producción anterior a la guerra -por ejemplo, en su *Romanze, su Canzonetta*, o su alegre y despreocupado *Minuett*-.

Se aprecia en el estado anímico de la compositora una situación análoga a la de los combatientes de la I Guerra Mundial que al volver a sus hogares encontraban que ya nada era igual que antes, precisamente porque ellos eran los que habían cambiado por las atrocidades y horrores que habían presenciado y a los que habían sobrevivido.

La analogía se antoja adecuada, ya que para una persona tan sensible como era Dora las vivencias y las espantosas escenas que podemos imaginar que vivió debieron de dejarla marcada para siempre. Sin embargo, leyendo sus propias palabras, descubrimos a una mujer fuerte que no rehúye el dolor porque lo considera como parte del crecimiento humano. Ya se transcribió previamente un fragmento de la carta a su marido, en la que preconizando la muerte cercana le dice así respecto a la educación de su hijo aún no nato⁵⁶⁴: "Espero que nuestro hijo se convierta en un ser humano verdadero, abierto y grande (...). Prepara su camino para ello, nunca le impidas conocer que el sufrimiento en la vida ennoblece el alma porque sólo de esa manera puede uno convertirse en un ser humano "⁵⁶⁵.

⁵⁶³ Dentro del paradigma del "eterno femenino" las piezas de salón escritas para el piano, el arpa y en ocasiones para ser cantadas, eran los únicos medios donde las mujeres podían componer algo de música.

⁵⁶⁴ En un caso similar e igualmente estremecedor, como el de Lili Boulanger que huyó de una muerte cercana que la persiguió toda su vida y ante la que nunca claudicó logrando ser la primera compositora en ganar el *Grand Prix de Rome*. Tal era su voluntad que le dictó a su hermana su última obra, el famoso *Pie Jesu*, auténtico réquiem y testamento musical de Lili, nota por nota en el que sería su lecho de muerte.

⁵⁶⁵ BLEVINS, Pamela, *An Introduction to Croatian Composer Dora Pejačević*, Disponible en: www.maudpowell.org/signature/Portals/0/pdfs/New%20Articles/Dora%20Pejacevic%20for%20Signature.pdf. Con estas palabras Dora Pejačević muestra una personalidad elevada que no rehúye el dolor que conlleva la vida, consciente de que se trata de algo inherente a la creación del ser humano rico y pleno, congruente con la vida precisamente porque ha sido resiliente a su dolor y miseria. Una de las características más notables y que distinguen mejor a Pejačević es su gran intelecto, su vasta cultura y la lectura que hace del mundo y su época gracias a que puede beber de ese gran conocimiento. Ese humanismo casi renacentista hace de esta autora única, además de su innegable maestría como compositora, pianista y violinista- ya que es capaz de verter todo ese acervo cultural y sensibilidad

5.2.5.3. Contribución al cambio de paradigma del rol de la mujer en la Música.

El biógrafo de Pejačević, el también croata Koraljka Kos, afirma en su obra divulgadora acerca de la compositora croata que: “como compositora y persona, Dora Pejačević pertenece a la Europa de su tiempo. Criada y educada para ser cosmopolita⁵⁶⁶, hablaba y podía leer en varios idiomas, aunque no sintió la necesidad de poner música a los versos de los poetas croatas”⁵⁶⁷. Dora Pejačević fue una excelente violinista y una buena pianista. Podía pintar, recitar, escribir poesía (...) Su música es parte de la tendencia conservadora en la música europea de la era moderna, construida sobre una tradición enriquecida con nuevos matices armónicos y coloristas”⁵⁶⁸.

Durante los años de la Gran Guerra, desarrolló una mayor conciencia de sus orígenes nacionales, y construyó en algunas de sus obras ciertas estilizaciones derivadas de la música folk -con su *Humoresque* para piano, por ejemplo-. El distanciamiento respecto de su propia clase, incluso de su familia, se muestra en su última voluntad antes de morir: el poder descansar fuera del Mausoleo de su familia. Y en lugar de flores para su funeral, pidió que se hicieran contribuciones para las familias de los músicos más empobrecidos. Según Koraljka Kos: “La última cumbre en la serie de éxitos experimentados por la compositora fue la primera interpretación de su *Sinfonía* en Dresde el 10 de febrero de 1920, dirigida por Edwin Lindner. Dicha actuación produjo un poderoso efecto en el público y los críticos por igual, y Arthur Nikisch⁵⁶⁹ lo incluyó dentro del repertorio de la Orquesta Sinfónica de Leipzig; sin embargo, la inesperada muerte del gran director detuvo la presentación de esta obra⁵⁷⁰.

personal dentro de sus propias composiciones musicales que quedan impregnadas así de ese algo intangible genial, un logro de lo que son capaces solamente algunos compositores y creadores artísticos, entre los que Dora Pejačević debería figurar en justicia.

⁵⁶⁶ Para, de nuevo conforme al paradigma, integrarse en su sociedad, poder casarse y criar descendencia.

⁵⁶⁷ Algo que sí que hizo con textos de Rilke o Nietzsche, como se comentó en el apartado anterior.

⁵⁶⁸ Fragmentos del libro: Koraljka Kos, *Dora Pejačević, Muzički informativni centar KDZ*, 2008. Disponible en: www.mic.hr/products/25.

⁵⁶⁹ Arthur Nikisch (1855-1922) fue un director de orquesta húngaro que trabajó sobre todo en Alemania. Es considerado como un intérprete extraordinario de la música de Bruckner, Chaikovski, Beethoven y Liszt. Dirigió la Filarmónica de Berlín entre 1895 y 1922. De nuevo nos encontramos con otro ejemplo de un varón que supo apreciar y valorar las cualidades de la música de Dora Pejačević, una mujer compositora, y a pesar del peso del paradigma supo ser valiente incluyendo la sinfonía de Dora en la programación de la orquesta que estaba bajo su mando. Nótese la diferencia del talante con respecto a directores de nuestra actualidad, como los citados en el capítulo de Claude Arrieu en este mismo trabajo investigador.

⁵⁷⁰ De nuevo, la figura de un hombre -director con un talante muy diferente del visto por directores de la actualidad que siguen pensando que las mujeres no deben ser directoras, como se ha podido comprobar en el capítulo de Arrieu- que apoya la labor de una compositora e intenta ayudar su difusión, lo que

A partir de este momento la línea progresiva de las actuaciones públicas de las composiciones de Dora Pejačević declinó, y unos pocos años después de su muerte se encontraba prácticamente paralizada. Se alzó de nuevo sólo después de la celebración del centenario del nacimiento de la compositora en 1985. En los últimos años de su vida, Dora Pejačević se encerró cada vez más en su propio mundo y viajó mucho menos”⁵⁷¹.

Este párrafo podría muy bien resumir la esencia de la vida de Dora Pejačević: la compositora fue ante todo un ser humano muy complejo con una conciencia personal y social muy despierta, a pesar del letargo y adormecimiento en el que se encontraba la aristocracia en la que nació.

La contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en el mundo de la música no se puede entender sin tener en cuenta a la compositora como un todo, un auténtico ser humano totalmente concienciado con su época, consciente de sus carencias e imperfecciones y dispuesta a aportar su propia contribución, tanto en la forma de sus obras musicales, como en su activismo voluntario -en contra de lo que hizo su privilegiada y acomodada clase social durante la guerra- como enfermera de campaña durante toda la Gran Guerra⁵⁷².

Es precisamente ese humanismo⁵⁷³, ampliamente entendido, el que se desprende de sus palabras, antes citadas en la carta a su marido, en las que postula que es necesario dejar que su bebé -“sea niño o niña crezca como una planta, sin distinción de sexos en el

demuestra una vez más que el paradigma actúa sobre colectivos, no sobre individuos con conciencia y pensamiento crítico. Cabe en este punto reflexionar sobre el valor de aquellos individuos que, a sabiendas de que se distancian del paradigma -que conlleva el poder y es ejercido por quienes lo detentan dentro de la sociedad-, se distancian o incluso lo desafían con riesgo de acabar marginados en el ostracismo.

A lo largo de este trabajo de investigación se ha venido comprobando que han existido numerosos casos de compositores y músicos que han ejercido esta labor auxiliadora y comprometida con las mujeres creadoras de música durante, al menos, todo el s. XX. Es necesario poner de relieve esta información para evitar maniqueísmos demasiado simplistas como los que se producen hoy día, en juicios en ocasiones carentes de un fundamento científico. Precisamente fueron las primeras académicas feministas en el estudio de, entre otros, la obra de Shakespeare, quienes empezaron a hablar acerca del paradigma dentro de la época del dramaturgo inglés y de los recursos revulsivos y críticos casi subliminalmente dentro del arte para oponerse de forma renuente y resistente al paradigma impuesto por los que ejercían el poder.

⁵⁷¹ Fragmentos del libro: Koraljka Kos, *Dora Pejačević, Muzički informativni centar KDZ*, 2008. Disponible en: www.mic.hr/products/25.

⁵⁷² Al igual que hicieron las hermanas Boulanger -especialmente la enferma Lili, que vio interrumpida su estancia en la *Villa Medici* por culpa de la guerra- o también Bacewic y Barraine en Polonia y Francia, aún a riesgo real de acabar fusiladas por las SS nazis durante la ocupación de sus países en la II Guerra Mundial.

⁵⁷³ Ávida lectora desde temprana edad, su inmensa cultura y humanismo se ven reflejados en su producción musical, que es un espejo del alma de la creadora, quien además posee una facilidad idiomática en la escritura del violín y el piano extraordinarios -W. A. Mozart o J. S Bach también la tenían-. ŽUPAN Dinko, *Scrinia slavonica BOOKS I HAVE READ - DORA PEJAČEVIĆ KAO ČITATELJICA 12* (2012), 115-178 (Hrvatski institut za povijest, Područje za povijest Slavonije, Srijema i Baranje, Slavonski Brod).

desarrollo de sus talentos⁵⁷⁴”, en un discurso que es auténticamente contemporáneo a nuestra sociedad actual, pero que es muy adelantado y progresivo con respecto a su propia época y especialmente a su propia clase social, restrictiva, elitista y conservadora del paradigma que Dora Pejačević tan rápida y profundamente hubiera querido transformar.



Dora con su marido Ottomar von Lumbe.

Por todo ello podemos afirmar que esta compositora y activista humanitaria es verdaderamente una pionera en el campo de la igualdad de sexos. Además de por su carácter resuelto e independiente, que le hizo distanciarse de su propia clase social aristocrática, así como de las comodidades y vida despreocupada unidas a la misma. No se trata, como en el caso beligerante de Ethel Smyth⁵⁷⁵, de un activismo contestatario y abiertamente desafiante respecto al orden establecido⁵⁷⁶, sino más bien de una discreta

⁵⁷⁴ Fragmentos del libro: Koraljka Kos, *Dora Pejačević, Muzički informativni centar KDZ*, 2008. Disponible en: www.mic.hr/products/25.

⁵⁷⁵ Con quien, sin embargo, comparte su posición privilegiada dentro del mundo intelectual y musical de su época, en el caso de ambas con una marcada predominancia del mundo germanófilo. También comparten el hecho de que ambas fueron primordialmente compositoras autodidactas en sus orígenes.

⁵⁷⁶ Que por otro lado es tan difícil de mantener, dadas las enormes presiones por parte de la crítica oficial del paradigma que deja muy mal parados a aquellos elementos subversivos que osen alzar la voz criticando el paradigma. Dichas personas suelen acabar aisladas en un ostracismo difícil de soportar.

actitud en la que predica el cambio con el propio ejemplo, que si sabe interpretarse bien resulta ser igualmente revolucionario: así, Pejačević no sólo demuestra que una mujer es capaz de componer, sino que además resulta ser la primera compositora en introducir el sinfonismo en Croacia de forma sobresaliente con una obra, su *Sinfonía en fa sostenido menor*, que resulta ser una composición avanzada para su tiempo y que ha envejecido tan bien que podría ser verdaderamente contemporánea a nuestros días; de hecho podría a veces pasar por la música de una película actual por la riqueza de sus armonías y la ampulosidad y suntuosidad de su orquestación⁵⁷⁷.

Su contribución musical también prueba que desafía las normas establecidas por el paradigma socio cultural imperante y defendido a ultranza por la crítica oficial del mismo, que se ejecuta desde la misma escuela, los conservatorios de música e incluso las universidades: de hecho en todos los conservatorios actualmente se sigue enseñando como válido el modelo de la forma sonata contraponiendo un tema femenino -pasivo, lírico, conciliador y consolador- a otro masculino -poderoso, activo, resuelto, etc.-⁵⁷⁸.

Así ya se ha probado que la compositora también es una pionera en desafiar intrínsecamente el paradigma⁵⁷⁹, en parte también gracias a que fue autodidacta y a que poseía una cultura riquísima, así como un pensamiento libre y crítico⁵⁸⁰. Es por todo ello que Dora Pejačević merece ser conocida y reconocida como sus méritos así lo prueban entre las mejores y más interesantes compositoras del periodo de tiempo entre 1850 y 1950, muy especialmente por sus contribuciones al repertorio del violín, así como por su innegable aportación en el desarrollo del papel de la mujer como compositora, abriendo el camino con su labor a multitud de compositoras eslavas y croatas que se han podido beneficiar grandemente del precedente que sentó por medio de su magnífica obra musical, así como con sus acciones, aunque fueran discretas a un ojo poco observador.

⁵⁷⁷ Recuérdese que el mundo de las bandas sonoras son el punto de anclaje de la sociedad con la música orquestal contemporánea que se realiza actualmente, siempre en un lenguaje también posromántico.

⁵⁷⁸ Algo de lo que ,primero como estudiante y ahora como profesor titular tras aprobar mi oposición de violín, soy testigo con demasiada frecuencia y que me muestra que no hay una conciencia crítica a mi alrededor ni tan siquiera entre los profesores, que se limitan a reproducir el paradigma que se les enseñó sin cuestionarlo, ni formularse cuestiones que lo desafíen: entre ellas el por qué no hay compositoras en los programas de conciertos de sus alumnos o por qué motivo no aparecen por ningún lado en el currículo.

⁵⁷⁹ No olvidemos también lo referido a los dos temas con características “femeninas”, que obvian el componente “masculino”, que sería el eje central de cualquier composición durante largos siglos.

⁵⁸⁰ Únicamente con estas características y cualidades se puede enfrentar el paradigma, del tipo que este sea: social, religioso, político, o concerniente al género, si bien suele ser el conjunto la suma de todas ellas.

5.2.6. REBECCA CLARKE (1886-1979)

Rebecca Clarke (Harrow, 1886 - Nueva York, 1979) logró alcanzar un muy notable reconocimiento como compositora⁵⁸¹ -aunque firmara con seudónimo⁵⁸² y como intérprete de viola⁵⁸³.

Fue una de las primeras mujeres que consiguió llegar a ser miembro de una orquesta profesional de Londres⁵⁸⁴, en su caso la *Wood's New Queen's Hall Orchestra New*, de 1912 a 1914⁵⁸⁵. También fue pionera en el campo de la música clásica de forma muy activa, ya que desde muy pronto tuvo que empezar a ganarse la vida profesionalmente⁵⁸⁶, algo que logró con un gran éxito llegando a tocar con las mayores personalidades musicales de su tiempo, tales como: los violinistas Jacques Thibaud (1880-1953), Jascha Heifetz (1902-87)⁵⁸⁷ o las hermanas Adila⁵⁸⁸ y Jelly d'Aranyi (1886-1962 y 1893-1966 respectivamente)⁵⁸⁹, el ilustre cellista español Pablo Casals (1876-1976) y los pianistas Anton Rubinstein (1887-1982) o Dame Myra Hess (1890-1965), una prominente ejecutante y amiga de sus días en la RAM (*Royal Academy of Music*, donde ambas coincidieron cuando eran estudiantes)⁵⁹⁰.

⁵⁸¹ Es reconocida como una de las compositoras más relevantes del periodo de entreguerras, a pesar de la falta de apoyo absoluto por parte de su padre, de quien Bryony Jones insinúa en su trabajo acerca de la autora que esta pudo sufrir abusos físicos, cuando lo define como "un hombre dominante capaz de momentos de terrible crueldad" en *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 295.

⁵⁸² Anthony Trent, fue el nombre masculino con el que firmaba sus composiciones hasta que se casó.

⁵⁸³ Aunque su padre hizo que comenzara sus estudios musicales con el violín cuando tenía 8 años para poder hacer música de cuarteto en familia -él era un cellista aficionado-. Así obligó a cada uno de sus vástagos a aprender a tocar un instrumento, imposición que tal vez provocó que Rebecca quisiera cambiar más adelante el violín por la viola, ya que lo asociaba con la decisión autoritaria de su abusivo padre.

⁵⁸⁴ De mano de la invitación por parte del director Sir Henry Wood (1869-1944).

⁵⁸⁵ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle2316-2318). Edición de Kindle.

⁵⁸⁶ Su tiránico padre en 1910 -cuando ella tenía 24 años- la echó a la calle sin ningún recurso tras una agitada discusión entre ambos, ya que aquel no aprobaba las aspiraciones musicales de su hija. A partir de ese momento Rebecca trabajó como violista principalmente en orquestas y grupos de cámara -muchos exclusivamente femeninos- con los que recorrió el mundo ofreciendo giras de conciertos.

⁵⁸⁷ Para muchos, el mayor virtuoso del violín del s. XX, de origen lituano, pero afincado en los Estados Unidos, logró una repercusión mediática sin precedentes, llegando a participar en películas interpretándose a sí mismo mientras tocaba con su violín (lo que muestra su gran repercusión entonces).

⁵⁸⁸ Adila Fachiri, conocida por su nombre ya casada, a quien Rebecca dedicó su obra *Midsummer Moon*.

⁵⁸⁹ Nietas del gran violinista Joseph. Joaquim y enormes violinistas de su tiempo, que inspiraron obras de autores como Ravel quien compuso su *Tzigane* pensando en ella, Bartók -sus sonatas de violín- o Vaughan Williams, que le dedicó su concierto para violín y orquesta.

⁵⁹⁰ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p.51.



Rebecca Clarke tocando la viola.

De la misma manera, Rebecca Clarke fue también pionera en la música al enlazar dos continentes, el nuevo (Estados Unidos⁵⁹¹) y el viejo mundo de donde ella provenía (Inglaterra), ya que durante una de sus giras de conciertos el estallido de la II Guerra Mundial en 1939, la encontró en Estados Unidos y no le permitieron regresar a su país, en medio de la cruenta conflagración, debido a los peligros reales que dicha acción hubiera entrañado para su propia seguridad e incluso para su vida. Por ello, acabó asentándose, hasta su muerte,⁵⁹² en Nueva York tras casarse en 1944 -a los 58 años⁵⁹³ con el compositor y pianista de origen escocés, James Friskin (1886-1967), que era ya entonces profesor en la prestigiosa *Julliard School of Music* neoyorquina⁵⁹⁴.

En esa integración que hace de estos dos mundos, tan distintos y al mismo tiempo tan irrevocablemente ligados por la herencia cultural de Europa, es donde tiene una especial

⁵⁹¹ Que tiene la democracia más antigua del mundo moderno, aunque las mujeres no empezaron a votar hasta 1920 -dos años más tarde que en Inglaterra-. Las mujeres de raza negra no pudieron tener ese derecho hasta 1965, 45 años más tarde que las mujeres de raza blanca.

⁵⁹² A los 93 años. Resulta un caso único también porque al haber podido disfrutar de una vida tan extensa también pudo ser testigo de los cambios que obraban en la sociedad, especialmente en la última etapa de su vida, ya en los Estados Unidos, donde pudo ver con orgullo como su obra musical tuvo un resurgir durante la década de 1970 que la rescató del olvido en el que se encontraba hasta entonces.

⁵⁹³ Sin duda algo extraordinario e inaceptable en la rígida y encorsetada sociedad victoriana de la que provenía, donde lo correcto hubiera sido casarse en la veintena y dedicarse al hogar y la familia.

⁵⁹⁴ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 52.

aportación en la historia de la música, ya que sirve de puente conector de la cultura musical, así como de las mutuas influencias que se pudieron entrelazar.

En ese intercambio entre los dos mundos también hay un sentido inverso; es decir el de las compositoras de los Estados Unidos que acudieron a Europa⁵⁹⁵ para seguir formándose en la tradición musical continental o para realizar conciertos de sus obras.

Tales son los casos de Amy Beach (1867-1944)⁵⁹⁶ y Ruth Crawford Seeger (1901-1953)⁵⁹⁷, que son creadoras musicales totalmente coetáneas de Rebecca Clarke, como se puede comprobar por el periodo de sus vidas que pudieron compartir, aun viniendo de entornos y culturas muy distintas -como eran la sociedad victoriana, una familia acomodada de Boston o la hija de un predicador metodista que acabó perteneciendo al grupo musical americano conocido como “Los Ultramodernos”, respectivamente-⁵⁹⁸.

A pesar de que fue violista profesional y compuso un gran número de obras para ese instrumento⁵⁹⁹ su contribución al repertorio del violín es muy reseñable especialmente en el apartado en el que más destaca la compositora, como es el de la música de cámara⁶⁰⁰ y a pesar de que la mayoría -compuesta entre 1910 y 1920- permaneció sin publicar en vida de la autora⁶⁰¹.

El estilo de Clarke, quien era extremadamente crítica y humilde respecto a sus habilidades como compositora, tiene una voz totalmente distintiva y ecléctica, que combina armonías característicamente francesas basadas en la música de compositores como Ravel o

⁵⁹⁵ Las enormes dimensiones del país americano hacen que Europa sea equiparable en recorrido con sus enormes estados, por lo que cuando acudieron a Europa por lo general visitaban varios países a la vez.

⁵⁹⁶ Probablemente junto con Clara Schumann y Fanny Mendelssohn la compositora mejor conocida en la actualidad, precisamente por la propaganda y difusión que de ella se ha hecho en los Estados Unidos.

⁵⁹⁷ Quien a pesar de haber sido la primera mujer de su país en recibir una beca Guggenheim para ir a estudiar a Alemania en la época de apogeo de la Segunda Escuela de Viena, no quiso conocer a su fundador, Arnold Schönberg, así como tampoco a A. Berg ni A. Webern; los otros miembros participantes.

⁵⁹⁸ Al mismo tiempo se debe observar que el desarrollo de los acontecimientos, de la sociedad y de la cultura avanzaron tanto entre 1850 y 1950, que el mundo de A. Beach no tenía nada en común con el que se encontró Ruth Crawford. Amy Beach nació dos años después del final de la Guerra de Secesión Norteamericana -1861-1865, en la que se luchaba precisamente por la abolición de la esclavitud y tras la cual cuatro millones de esclavos de raza negra fueron liberados, con el consiguiente proceso de integración en la población, aun profundamente racista en muchos estados-, mientras que Ruth nació en 1901, viviendo una realidad totalmente distinta, incluso en el mundo musical, siendo su lenguaje totalmente diferente al idioma musical postromántico, característico de A. Beach.

⁵⁹⁹ En cierto modo considero que un apunte sobre este hermano cercano de la familia del violín también debe figurar en este trabajo de investigación, si bien se hará un mayor hincapié en la obra de violín.

⁶⁰⁰ Papel en el que destacó fundamentalmente como intérprete a la viola y que motivó que fuera muy respetada en ese ámbito, llegando a tocar música de cámara con los mejores músicos de su época. Sin duda se pudo beneficiar de esos conocimientos de su experiencia práctica a la hora de componer.

⁶⁰¹ JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 296.

Debussy, pero también con influencias de Bloch⁶⁰² o de Vaughan Williams⁶⁰³ y donde abunda la escritura modal, pentatónica⁶⁰⁴ y cromática, al mismo tiempo que sus obras están meticulosamente elaboradas y construidas, lo que prueba su talento a la vez que su sólida formación académica⁶⁰⁵.

A pesar de todo ello, como bien apunta Bryony Jones en su artículo acerca de Clarke respecto de la edición de 1980 del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁶⁰⁶ en la definición de Clarke sólo enuncia la escueta cita: “Violista inglesa y compositora, esposa de James Friskin”⁶⁰⁷, lo que, de nuevo, bien podría poner de manifiesto la necesidad de replantearnos el actualizar toda la información acerca de la música occidental, reorientándola lejos de ese marcado sesgo sexista que aún mantiene en un lamentable e innecesario olvido a tantas artistas y creadoras de música de nuestro pasado,

⁶⁰² Nacido en Ginebra, también es un transmisor musical entre los dos continentes, pues pasó la mayor parte de su vida en los Estados Unidos, donde llegó a competir con Rebecca Clarke en el famoso concurso de música de cámara -Coolidge festival de música de cámara en Pittsfield, en Massachusetts-, donde quedaron empatados en votos con sendas sonatas para viola y piano. Solamente el voto de desempate de la señora Elisabeth Sprague Coolidge, anfitriona de la competición, le dio el triunfo a Bloch.

⁶⁰³ Ralph Vaughan Williams, autor de obras memorables para el violín, como *The lark ascending*, es uno de los compositores más destacados de este tiempo de entreguerras y una gran influencia inglesa.

⁶⁰⁴ Basada en la escala de cinco tonos enteros, tan usada por Debussy. En el piano corresponden con las teclas negras del mismo, que tocadas en cualquier orden provocan una sensación o ambiente orientalizado, como el que podemos observar en las obra de Clarke: *Morpheus*, para viola y piano, con la que la autora tuvo una excelente acogida, tanto de crítica como de público, en su estreno en EE.UU., donde ella misma interpretó su obra a la viola nada menos que en el prestigioso teatro Carnegie Hall de Nueva York en 1916 -aunque fue firmada, como la gran mayoría de obras de Clarke con el seudónimo de Anthony Trent, como hicieran tantas compositoras antes que ella, como Laura Netzel, para evitar el estigma asociado a las mujeres compositores en su época- o su *Chinesse Puzzle*, para violín y piano.

⁶⁰⁵ JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 297.

⁶⁰⁶ Respetada fuente de referencia en la música clásica donde están reflejados todos los músicos e intérpretes destacados, con lo que la pobreza de información resulta dañina, en especial para las compositoras. Mucho más si se tiene en cuenta que en la entrada de su marido aparecía información acerca de la obra de Clarke, que hubiera sido mucho más oportunamente adjuntada a la entrada de la autora y no en la de su esposo. Esto demuestra de forma elocuente la falta de igualdad de derechos entre hombres y mujeres que realizan un mismo trabajo. La adquisición de estos derechos igualitarios, así como la equiparación salarial para un mismo trabajo entre los dos géneros es una cuestión que solamente se ha venido desarrollando plenamente desde los años 80 y 90, incluso en países que se muestran como adalides de la libertad del ser humano, tales como los Estados Unidos de América. Ese cambio ha sido muy reciente y ha tenido que vencer muchos prejuicios y reticencias por parte de la sociedad y de los poderes fácticos. Afortunadamente en la reedición de 2001 dicha entrada -tan escueta e incompleta- fue ampliada, aunque sigue sin hacer justicia a una compositora tan singular y relevante como Clarke.

⁶⁰⁷ JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 295.

alejándonos del que debería ser nuestro legado cultural, el cual se halla incompleto, y de alguna manera cercenado, para todos los herederos de la sociedad moderna actual⁶⁰⁸.

5.2.6.1. Formación.

Clarke nació en Harrow, un suburbio a las afueras de Londres, siendo la mayor de tres hermanos, siendo otros dos varones⁶⁰⁹.

Su padre era Joseph Clarke, bostoniano de nacimiento, pero asentado en Inglaterra, donde trabajó la mayor parte de su vida, mientras que su madre, Agnes Helferich, era de origen alemán. A pesar de esta mezcla poli cultural, que podría haber favorecido un ambiente liberal y progresista en el hogar de los Clarke, se observaban las rígidas tradiciones victorianas con todo su vigor, para desgracia de Rebecca, que tuvo que sufrir las intemperancias de su padre hasta que se vio forzada a escapar de dicho hogar⁶¹⁰, convirtiéndose en una intérprete profesional con la viola⁶¹¹.



Clarke en su juventud.

⁶⁰⁸ Legado que este trabajo de investigación doctoral se centra en redescubrir y rescatar del inmerecido olvido y silencio en el que se encuentra, tanto en conservatorios como en salas de conciertos.

⁶⁰⁹ Que también emigraron a los Estados Unidos y con los que alternaba su estancia Rebecca cuando se tuvo que quedar tras el estallido de la II Guerra Mundial. Allí tuvo que aceptar trabajos de institutriz en el estado de Connecticut, mientras continuaba paralelamente con su labor compositiva, para poder ganarse la vida. Todos los hermanos quedarían marcados de algún modo por su tiránico padre.

⁶¹⁰ En realidad, el padre de Rebecca no aprobaba las ambiciones musicales ni profesionales de su hija, por lo que tras una fuerte discusión al respecto de este tema la echó de su casa, con una crueldad y frialdad escalofriante, teniendo en cuenta la época victoriana en que se produjo este incidente, sin nada de dinero y carente de recursos para subsistir, lo que obligó a Rebecca a labrarse su porvenir. Afortunadamente pudo hacerlo dignamente trabajando como violista de forma profesional, con lo que creó un precedente entre las mujeres intérpretes de instrumentos de cuerda frotada, como son el violín y la viola.

⁶¹¹ Gracias a sus estudios en el *Royal College of Music* (RCM) de Londres con el maestro de viola Lionel Tertis, uno de los primeros virtuosos del instrumento, relegado durante siglos a un papel meramente de acompañamiento.

Existe un claro paralelismo entre Ethel Smyth y Rebecca Clarke a este respecto, ya que ambas tuvieron que luchar obstinadamente por lograr salir de la preconfigurada espiral que las abocaba simplemente a casarse, dedicando toda su vida al cuidado del hogar y la nueva familia formada tras el matrimonio. Cuántas artistas verían frustradas sus aspiraciones y sus talentos viendo aplastados sus sueños por la pesada losa de tan paradigmática tradición victoriana.

En el caso de la compositora Ethel Smyth⁶¹², su fuerte temperamento consiguió doblegar la voluntad impositiva de su padre⁶¹³, militar profesional opuesto frontalmente a las aspiraciones artísticas de su hija, para poder estudiar composición seriamente en Alemania⁶¹⁴. A ello le siguió una vida en la que cada paso por su libertad personal y profesional fue una titánica lucha de la que salió victoriosa, siendo una auténtica pionera, tanto en el mundo de la música, como en el activismo feminista, con el que se involucró con absoluta dedicación durante años⁶¹⁵.

Sin embargo, Rebecca Clarke, nacida casi treinta después que Smyth -con la diferencia generacional y social que dicho salto evolutivo conlleva- se vio obligada a encontrar su lugar en un mundo musical en el que también se convirtió en una pionera -discreta pero igualmente efectiva, menos combativa que la incombustible Smyth-, con su contribución, tanto personal como profesional, para cambiar el paradigma respecto al rol de la mujer en la música. Consiguió así vivir de su labor como intérprete con la viola en diversos grupos camerísticos y orquestales, viajando por todo el mundo realizando giras de conciertos⁶¹⁶.

⁶¹² Junto con quien forma la punta de lanza en el camino de las pioneras de la música en su país.

⁶¹³ Y a todo obstáculo que osara ponerse en su camino.

⁶¹⁴ Para lo que se reclusó encerrada en su habitación durante meses sin tener contacto con nadie hasta lograr su objetivo, con una valentía y fortaleza que realmente impresionan.

⁶¹⁵ Y por el que fue encarcelada dos meses en la prisión de Holloway por sus protestas al lado de las sufragistas, para quien compuso su himno: *La marcha de las mujeres* -citado también en algunos fragmentos de sus propias óperas-. Gracias a activismos como el mostrado por ella se consiguió el voto femenino en Inglaterra en 1918, aunque solo para mujeres mayores de 30 años. Diez años más tarde se logró el voto universal igual que para los hombres. En los Estados Unidos el sufragio femenino, para las mujeres de raza blanca, comenzó en 1920. Las mujeres de raza negra no pudieron empezar a votar hasta 1965. Realmente sorprende que la adquisición de un marco jurídico que ampare a las mujeres se haya logrado hace tan pocos años, siendo en ocasiones chocante que países avanzados económicamente como Suiza o Sudáfrica solamente hayan aprobado algo que podría parecer tan elemental, como es el voto femenino, hace pocas décadas. -En Suiza en 1971, mientras que en Sudáfrica en 1994. Las mujeres de raza blanca desde 1930, casi igual que España: en 1931, aunque la guerra civil y la posterior dictadura durante cuatro décadas impidieron que ese logro tuviera valor alguno-. En el estado europeo de Liechtenstein el voto femenino comenzó el 1984 también para nuestro asombro como europeos.

⁶¹⁶ Lo que constituye todo un hito en esa época marcada por la rígida moral victoriana en Europa, o al menos en Inglaterra y el puritanismo característico hacia las mujeres en los Estados Unidos.

En el plano de la composición, a pesar de haber completado más de cien obras⁶¹⁷, tener un estilo con voz propia y haber ganado premios de composición durante su época de estudiante en Londres -en el *Royal College of Music* de 1908-1910-⁶¹⁸, siempre dudó de su capacidad como compositora⁶¹⁹. De hecho, era habitual en ella firmar todas sus obras -hasta que se casó con James Friskin⁶²⁰- con el seudónimo de “Anthony Trent”, con el que su obra efectivamente obtuvo una mucha mejor acogida que cuando se atrevió a firmar con su apellido real.

En una entrevista concedida en 1976, cuando contaba noventa años, reconoció que su obra había recibido mayor atención cuando firmaba como un hombre⁶²¹.

Como se comentó anteriormente, Rebecca comenzó su formación instrumental con el violín y continuó estudios en la *Royal Academy of Music* de Londres desde 1903 hasta 1905, cuando su padre la extrajo a rastras de esa institución cuando se enteró de que su profesor de armonía y contrapunto, Percy Hilder Miles, le había pedido matrimonio.

Afortunadamente y a pesar de la interrupción brusca de sus estudios musicales pudo volver a retomarlos de nuevo (de 1908 a 1910) en el *Royal College of Music* (RCM), también en Londres, donde pudo disfrutar de una formación muy sólida de mano de una de las mejores plantillas de profesores a nivel académico del mundo de aquella época.

Entre sus profesores se encontraban personalidades como Sir Charles Villiers Stanfor⁶²², quien fue el prestigioso profesor de composición de alumnos como Ralph Vaughan Williams (1872-1958)⁶²³. Fue precisamente Stanfor quien animó a Rebecca a cambiar el

⁶¹⁷ La mayoría entre las décadas de 1910 y 1920.

⁶¹⁸ JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 295.

⁶¹⁹ Quizá debido precisamente a la educación castradora y encorsetada que recibió por parte de su padre, anclada en la rigidez y el puritanismo de la era y sociedad victoriana. Esto también pudo afectar a su propensión a la melancolía que impregna su obra -sobrecogedora en su *Epílogo para cello y piano*, que parece un llanto desconsolado-. Sin duda, la crudeza de las terribles vivencias con su padre y el ser arrojada a la calle por la figura paterna, que debería haber protegido a su hija, bien pudo haber influido en su carácter, en ocasiones depresivo, y a la falta de confianza en sí misma y en sus composiciones.

⁶²⁰ En la sociedad anglosajona, a diferencia de lo que sucede en España, las mujeres pierden el apellido de sus padres, o de solteras, al casarse con su marido, momento a partir del cual adoptan el de su esposo.

⁶²¹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p.53.

⁶²² De quien se convirtió en la primera mujer estudiante de composición en sus clases. Sentando otro hito histórico sin precedentes en la historia de la música. Recuérdese que en la era victoriana que una mujer quisiera ser compositora resultaba un sinsentido o un despropósito para la función que se esperaba del género femenino, por lo que Clarke demostró ser tenaz y valiente, si bien menos beligerante que Smyth.

⁶²³ Con quien Rebecca trabó una buena relación, junto con figuras destacadas de la composición, como Ravel o Holst -compositor de la célebre obra *Los planetas*-.

violín por la viola, dado que así tocando en la orquesta en una sección intermedia⁶²⁴, podría permitirle tener una mayor comprensión y penetración en la estructura de una obra orquestal⁶²⁵.

Así estudió viola con uno de los primeros virtuosos de todos los tiempos de este instrumento⁶²⁶, Lionel Tertis (1876-1975)⁶²⁷, quien le instruyó en el dominio de la técnica de la viola hasta sus cotas máximas, lo que hizo en el futuro de Clarke una tan valorada música de cámara, especialmente en el repertorio contemporáneo, más dificultoso para la parte de la viola⁶²⁸.

En Contrapunto tuvo como profesor al director y compositor Sir Frederick Bridge (1844-1924) y precisamente en dicha especialidad ganó dos concursos de composición celebrados en el *Royal College of Music* (RCM) donde era una de las poquísimas estudiantes de composición, con lo que su talento manifiesto antes de los 24 años sentó otro hito sin precedentes.

Tras el altercado con su padre, con el que se encontró literalmente sin recursos económicos de ningún tipo, tuvo que abandonar sus estudios de nuevo para poder ganar dinero. Empezó a tocar en el Norah Clench Quartet, el primero de los numerosos grupos camerísticos con los que tocó a lo largo de su extensa carrera⁶²⁹.

Casi al mismo tiempo y de la mano de la invitación de Sir Henry Wood (1869-1944) fue una de las primeras mujeres en unirse a la Queen's Hall Light Orchestra⁶³⁰.

⁶²⁴ Las violas siempre ocupan una posición centrada en la orquesta, así como en formaciones camerísticas, como el cuarteto y el quinteto de cuerda.

⁶²⁵ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle2323). Edición de Kindle.

⁶²⁶ Que, al desempeñar hasta entonces labores de acompañamiento, siempre había tenido un perfil bajo y sus instrumentistas habían sido muy discretos hasta entonces.

⁶²⁷ Un auténtico revolucionario y propulsor de la música, así como la revalorización de la viola

⁶²⁸ Tertis impulsó el avance del repertorio para la viola pidiendo a los mejores compositores de la época que escribieran obras para revalorizar su instrumento. Empresa a la que contribuyó enormemente Clarke con su producción, siempre apasionada y rica para la viola.

⁶²⁹ JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 295. Otro grupo en el que se inició profesionalmente fue el English Ensemble, en un cuarteto con piano en el que eran todas mujeres y que compartió con Marjorie Haywood, Kathleen Long y su amiga May Mukle.

⁶³⁰ También pionera en este campo. Hasta entonces era casi imposible ver a una instrumentista en una orquesta, que no fuera el papel de arpa, asociada como el piano a la figura femenina.

De ahí que en adelante cuando las mujeres empezaron a realizar pruebas de acceso para formar parte de la plantilla de la orquesta se generalizó el uso de un biombo para que el tribunal no pudiera ver al candidato y descartarlo por su sexo o raza, si bien como puede entenderse esta práctica no se extendió hasta casi finales del s. XX, a pesar de lo cual hoy día en algunas orquestas se siguen observando prácticas de exclusión, por motivos de género o raza.

Su actividad concertística, de la que vivió exclusivamente desde entonces, la llevó a los Estados Unidos, donde comenzó también a enseñar viola y armonía. Así también hacía y enseñaba música de cámara, con frecuencia con la que sería su gran amiga, la cellista May Mukle, con quien actuó extensamente en Hawái en 1918-1919 y en una gira alrededor del mundo de las colonias británicas en 1923. Asimismo, siguió componiendo y ganó cierto reconocimiento y obtuvo éxito en el estreno de sus canciones con el cantante tenor Gervase Elwers (1866-1921)⁶³¹ y sobre todo con el estreno en el Carnegie Hall de Nueva York de su obra *Morpheus* para viola y piano en 1916, con ella misma interpretando a la viola, aunque firmada con el seudónimo de Anthony Trent⁶³².

En 1916 ⁶³³Clarke pudo conocer a una importante defensora y mecenas de las artes, Elisabeth Sprague Coolidge (1864-1953), quien se erigió en amiga y apoyo de multitud de compositores en los Estados Unidos y que organizaba un festival de música de cámara cada año en Pittsfield, Massachusetts. Precisamente en el concurso de composición de música de cámara de 1919, que se celebraba cada año en dicho festival, Rebecca se animó a presentar su *Sonata para viola y piano*⁶³⁴ quedando empatada nada menos que con la *Suite para viola* del ya renombrado compositor afincado en los Estados Unidos, Ernest Bloch⁶³⁵.

La propia señora Coolidge fue la encargada de dar el voto de desempate entre ambas obras, otorgando la victoria a Bloch. Dado que la competición se había realizado con el anonimato de los autores de las obras y despertada la curiosidad del jurado evaluador de las mismas, este solicitó conocer al autor de la obra que había estado tan cerca de ganar al propio Bloch. Cuando se reveló la identidad de Rebecca Clarke muchos de los miembros del jurado quedaron sorprendidos de que la autora fuera una mujer⁶³⁶.

⁶³¹ JONES, Bryony, "Rebecca Clarke", *New Historical Anthology of Music by Women*, 1 (2004), p. 295.

⁶³² PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 249.

⁶³³ Tras la buena sensación que le dejó el éxito y buena acogida de su composición *Morpheus*, si bien firmada con el seudónimo de Anthony Trent.

⁶³⁴ CURTIS, Liane, "Rebecca Clarke and sonata form: Questions of gender and genre", *The musical quarterly*, vol. 81, nº 3 (1997), pp. 393-429.

⁶³⁵ Quien también realizó una muy notable aportación al repertorio de la viola y del violín -estudió con el gran Ysaÿe y dedicó su concierto para violín a J. Szigeti, otra gran figura del violín del s. XX-. En este último destaca especialmente su *Baal Shem* -en el que está incluido el célebre Ningún, o improvisación- donde vierte todo el desgarramiento de la tradición musical hebrea, poniendo esta faceta de relieve en la música. Desgarramiento que también puede haber influido la obra de Clarke, ya melancólica de por sí. GERLING, Daphne Cristina Capparelli. *Connecting histories: Identity and exoticism in Ernest Bloch, Rebecca Clarke, and Paul Hindemith's viola works of 1919*, Tesis Doctoral, Rice University, 2007.

⁶³⁶ JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 296.

Esta obra para viola, por primera vez firmada sin seudónimo, causó sensación y estableció a Clarke como una compositora de primer orden en el panorama internacional, donde sus obras profundamente apasionadas, expresivas y líricas están impregnadas de la influencia de compositores tan reconocidos en el mundo de la música clásica como Debussy, Ravel y el mismo Bloch⁶³⁷.

En 1921 Rebecca presentó su *Trío para violín, cello y piano* al mismo concurso, quedando segunda por detrás del violinista y compositor Harry Waldo Warner. A pesar de que no fue interpretado dentro del mismo festival, pudo estrenarse en una cena privada en Nueva York el 12 de febrero de 1922, pero no fue estrenado públicamente hasta el 3 de noviembre de 1922 en el Wigmore Hall, de la mano de sus amigas la cellista May Mukle, la pianista Myra Hess y Marion Hayward al violín. Tras numerosas decepciones causadas por el rechazo de muchas editoriales para publicar la obra de una mujer⁶³⁸, finalmente pudo conseguir Clarke que su trío fuera publicado por Winthrop Rogers en 1928, siete años después de su composición⁶³⁹.

A pesar de todo ello el *Trío de violín, cello y piano* obtuvo un gran reconocimiento en el mundo musical y se convirtió inmediatamente en una de las obras representativas de los logros de la música de cámara de su tiempo.

La gran propulsora de las artes y mecenas Coolidge, quizás para compensarla por no haberle concedido a ella el voto a favor en el desempate con Bloch en el concurso de 1919, le encargó la composición de su *Rhapsody para cello y piano*⁶⁴⁰ en 1923, siendo dicha obra dedicada a ella⁶⁴¹. Fue interpretada en su estreno, de nuevo, por sus leales amigas May Mukle y Myra Hess en el Berkshire Festival en ese mismo año⁶⁴².

⁶³⁷ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 249.

⁶³⁸ Los prejuicios respecto a las capacidades y las funciones de la mujer en la sociedad no habían avanzado tanto en Estados Unidos, país paladín de la libertad, con respecto al viejo continente.

⁶³⁹ JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 296.

⁶⁴⁰ Precisamente el estilo rapsoda se adecua mucho a las características estilísticas y musicales de Clarke, que usa los instrumentos de cuerda con una declamatoria desgarrada, semejando el lamento desconsolado de la voz humana en un gran número de obras para violín, viola o cello.

⁶⁴¹ Quien se convirtió desde entonces en amiga y apoyo.

⁶⁴² PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 249.

A pesar de que Clarke compuso más de cien obras⁶⁴³, muchas de ellas no llegaron a publicarse mientras ella vivía⁶⁴⁴, que comprenden música de cámara, música coral y canciones⁶⁴⁵, son precisamente estas dos obras: la *Sonata para viola y el Trío para violín, cello y piano*, las composiciones más ambiciosas y expansivas de su carrera, siendo así las obras que mantuvieron su nombre a flote durante un periodo en el que casi cayó en el olvido más absoluto⁶⁴⁶.

Sin embargo, toda su producción musical muestra una considerable congruencia en su estilo, manteniendo la calidad durante todas sus obras, una voz personal característica⁶⁴⁷, así como un excepcional dominio técnico de la escritura, fruto de su formación con el maestro Stanfor y de su inconfundible talento musical⁶⁴⁸.

Rebecca siguió componiendo, especialmente de 1939 a 1942, pero la necesidad de buscar un puesto de trabajo como institutriz, muy por debajo de su capacidad y formación, durante la II Guerra Mundial para ganarse la vida hizo que su producción se resintiera, tanto en cantidad como en cierto modo en calidad, al no poder dedicarle todo el tiempo necesario⁶⁴⁹.

Durante este periodo de conflicto bélico, en la seguridad de un país que no estaba siendo bombardeado, tal y como ocurría en Europa, en 1944 se reencontró con un antiguo compañero de estudios de su época de estudiante en el *Royal College of Music* (RCM), el pianista y compositor escocés James Friskin (1886-1967), que ahora era miembro de la plantilla de profesores de la prestigiosa *Julliard School of Music* de Nueva York⁶⁵⁰.

⁶⁴³ MACDONALD, Calum, "Rebecca Clarke's Chamber Music (I)", *Tempo*, 160 (1986), pp. 15-26.

⁶⁴⁴ Para su amargura, muchas de las editoriales, con moral de sesgo puritano, no accedieron a publicar a una mujer que se atrevía a componer justo en el país que supuestamente proclamaba ser adalid de las oportunidades y la libertad, claramente no al alcance de todos o todas (las mujeres de raza negra empezaron a votar en 1965, no sin antes provocarse grandes conflictos y controversias al respecto).

⁶⁴⁵ JACOBSON, Marin Ruth, *Stylistic development in the choral music of Rebecca Clarke*, 2011; JACOBSON, Marin Ruth, "Text and Musical Gesture in the Choral Music of Rebecca Clarke", *The Choral Journal*, vol. 56, nº 9 (2016), p. 10.

⁶⁴⁶ Recuérdese que Clarke vivió 93 años y sufrió el parón de la II Guerra Mundial, cuando tuvo que aceptar trabajos como institutriz para poder ganarse la vida en ese difícil periodo de tiempo, que pasó en los Estados Unidos, pero que igualmente supuso un frenazo para su carrera profesional. BULLARD, Julia Katharine, *The viola and piano music of Rebecca Clarke*, 2001.

⁶⁴⁷ Si bien con influencias de diversos autores, mantiene la búsqueda por su propia personalidad sin caer en copias de Debussy, Ravel, Holst, Bloch, Vaughan Williams o Elgar. Su voz propia es reconocible.

⁶⁴⁸ JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 296.

⁶⁴⁹ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 249.

⁶⁵⁰ A la que la checa Vítězslava Kaprálová tenía intención de ir a estudiar, justamente antes del comienzo de la II Guerra Mundial. Si hubiera sido admitida su solicitud de beca es probable que no hubiera muerto del modo en que lo hizo, en un hospital de campaña en la evacuación de París ante la invasión nazi.

De modo que tras este encuentro fortuito del destino continuaron su antigua relación de amistad después de tantos años y acabaron por desposarse ese mismo año⁶⁵¹.

Curiosamente, a pesar de que Friskin apoyaba⁶⁵² e incluso animaba totalmente a su mujer para que siguiera componiendo y tocando la viola, esta se sintió incapaz de hacerlo por varios motivos que escapan a nuestro conocimiento⁶⁵³. Aun así, Clarke se ha ganado un puesto muy destacado entre los mejores compositores de la época de entreguerras⁶⁵⁴.

En 1942, en plena II Guerra Mundial y antes de casarse, fue la única mujer invitada a la prestigiosa convención musical celebrada en San Francisco, el IMSC en el que estaban lo más granado del panorama musical del país. Allí recibió críticas muy positivas sobre su obra *Preludio, Allegro y Pastorale para clarinete y viola*⁶⁵⁵.

Además de su labor como intérprete y compositora Clarke también escribió varios artículos para importantes publicaciones musicales, así como sus diarios y unas memorias autobiográficas que no pudo concluir (murió ese mismo año, 1979). Tanto sus memorias como sus diarios no fueron publicados⁶⁵⁶.

A pesar de la lástima y pérdida⁶⁵⁷ que supone que una compositora tan longeva dejara de componer a los sesenta años -en una vida de 93-, siguió manteniendo una vida social y musicalmente activa, ya que daba conferencias acerca de música y llegó a tener un programa de radio semanal, en el que hablaba acerca de la música de cámara, su pasión⁶⁵⁸.

⁶⁵¹ A la edad de 58 años, en el caso de Clarke; algo también en contradicción con el paradigma imperante.

⁶⁵² En contraposición con la figura tiránica, despótica y errática de su propio padre. También se debe reconocer que a lo largo de la historia de la música existieron hombres excepcionales que supieron reconocer su talento, así como también ayudar a las mujeres para que pudieran componer música.

⁶⁵³ Probablemente desarrollara un carácter depresivo, tras las nefastas experiencias vividas con su padre y el desarraigo profundo cuando sólo tenía 19 años y fue desterrada de su hogar. A ello también se le sumarían las decepciones producidas por el rechazo de las editoriales para publicar su obra, o el fracaso en las dos ocasiones en que se animó a concursar profesionalmente con las dos obras más representativas y redondas dentro de su producción compositiva: *la Sonata para viola y su Trío para violín, cello y piano*.

⁶⁵⁴ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 249.

No se conocen exactamente cuáles fueron los motivos que le hicieron abandonar la composición.

⁶⁵⁵ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 52.

⁶⁵⁶ JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 296. *I had a Father Too (or the mustard spoon)*, o *Yo también tuve un padre* (o la cuchara de mostaza), en la que se puede observar el importante peso que ejerció la figura del padre en su vida.

⁶⁵⁷ Dado que su vida abarca tantas décadas podría haber desarrollado, como hiciera Bacewicz, nuevas inquietudes musicales en consonancia con la nueva música desarrollada por la estadounidense Ruth Crawford Seeger, sin embargo, permaneció en silencio sus últimos treinta años de vida.

⁶⁵⁸ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 52.

5.2.6.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

Según Anna Bofill Levi, Rebecca Clarke: “fue la más eminente compositora británica de la generación entre las últimas victorianas (Smyth) y las nuevas independientes (Maconchy⁶⁵⁹) desarrolló un lenguaje postimpresionista con algo de Ralph Vaughan Williams y definió el estilo elegíaco pastoral británico de postguerra con toques de folk y elementos radicales, mezclando el cromatismo post tonal con texturas y ritmos que tienen mucho del tardo romanticismo (...a) veces funde lo exótico con lo primitivo o evoca memorias de Inglaterra”⁶⁶⁰.



Clarke, posando con su viola.

Sin duda la relevancia de Clarke estriba, en gran parte, en la amplitud de recursos y estilos que logra aglutinar en su peculiar y ecléctica voz personal, a la vez que consigue extraer las influencias más notables de los mejores autores coetáneos de su época con los que

⁶⁵⁹ Elisabeth Maconchy (1907-1994), alumna directa de Vaughan Williams, quien a su vez la respetaba y admiraba profundamente por sus dotes como compositora. Su contribución a la música de cámara y especialmente en el cuarteto de cuerda hacen de ella una de las compositoras más destacadas del siglo.

⁶⁶⁰ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 238.

esta autora pudo familiarizarse. Estos van desde Elgar, Brahms, la propia Smyth, Bloch, Holst, Vaughan Williams, Debussy o Ravel⁶⁶¹.

A pesar de que ella misma no creía demasiado en sus capacidades y habilidades como compositora -algo que le sucedió también a Tailleferre, también compositora entre los Estados Unidos y Francia-⁶⁶², Rebecca fue una instrumentista muy valorada, como se ha podido ver en el apartado anterior, siendo pionera en dedicarse a la música instrumental como violista profesional. Al mismo tiempo su valía como compositora, a pesar del uso sistemático del seudónimo Anthony Trent⁶⁶³, hizo que, ya en 1925, se pudiera realizar un concierto solamente de sus obras en el Wigmore Hall de Londres⁶⁶⁴.

Volviendo al tema respecto de la interconexión entre el viejo y el nuevo mundo a través de la labor de las compositoras británicas -Smyth y Clarke- y las estadounidenses -Beach y Crawford Seeger- se pueden llegar a interesantes enlaces acerca de influencias y corrientes musicales.

Si las principales influencias de Smyth habían sido profundamente alemanas, en especial derivadas de sus admirados Brahms y Wagner, se podría decir lo mismo de Amy Beach, cuyos viajes a Europa le hicieron establecer contacto con esa herencia fundamentalmente continental, como fue el caso de Dvorak, a quien conoció personalmente⁶⁶⁵.

⁶⁶¹ Estos dos últimos tienen un gran calado e influencia en su obra. Llegó a conocer a Ravel en persona y el empleo de arabescos y de recursos como la escala pentatónica característicos de las obras de estos autores franceses son empleados con profusión en obras como su *Morpheus para viola y piano* y en su *Chinesse Puzzle*, respectivamente.

⁶⁶² Lo que ya le había pasado a la más conocida de todas las compositoras, junto con Fanny Mendelssohn y Amy Beach, Clara Schumann inevitablemente se dejó imbuir del sentir general de todo el peso de una sociedad anclada en tradiciones arcaicas que soterraban la labor de la mujer al cuidado del hogar. Solamente un carácter tan fuerte y beligerante como Smyth empezó a ser incombustiblemente crítica respecto a los abusos tácitos que se estaban cometiendo contra las mujeres artistas, especialmente en el mundo de la música, al no permitirles desarrollar sus capacidades con las mismas libertades y derechos de los que gozaban los hombres. El cambio de un paradigma requiere de muchas figuras destacadas como Ethel Smyth o de Rebecca Clarke; algo más discreta sin ser menos efectiva a la hora de escribir su música. Por otro lado, resulta extrañamente llamativo que la sociedad tiende a aislar a los individuos que se atreven a ir a contracorriente del pensamiento, casi único, generacional de cada época o momento histórico. Realmente se requiere mucha valentía y coraje para decirle a una mayoría que su visión no es justa. Todas las mujeres que se atrevieron a componer y crear música de alguna manera estaban proclamando ese argumento, aunque la opinión del colectivo mayoritario -que era defendido a ultranza también por muchas mujeres- pesaba tanto que muchas de ellas dudaron sobre sí mismas y su valía.

⁶⁶³ Que probablemente usara como un escudo para que dicha sociedad mayoritaria y estrecha de miras no la maltratara. El empleo de seudónimos por las artistas fue algo bastante frecuente por ese motivo.

⁶⁶⁴ Lo que es todo un logro, teniendo en cuenta la fecha en que lo consiguió. Tan solo Ethel Smyth había podido estrenar obras antes, lo que probablemente allanara algo su camino también.

⁶⁶⁵ Quien era amigo íntimo de Brahms y a quien le debía mucho por haberle apoyado en un periodo de tiempo harto complicado para el checo, que pudo darse a conocer y tener éxito gracias a la generosa admiración de Brahms.

En cambio, la generación de Clarke tiene más interconexiones con el mundo francés de Debussy y Ravel⁶⁶⁶, con sus coetáneos Bloch -afincado también en los Estados Unidos-, Hoslt y muy especialmente el británico Ralph Vaughan Williams⁶⁶⁷.

Por otra parte, el poso generacional e intemporal de la música de Edward Elgar siempre podría ser un nexo de unión entre Smyth y Clarke, que no sería tan relevante para Beach, pero que sin duda conocía bien por sus viajes a Inglaterra, mientras que las generaciones futuras encarnadas por Ruth Crawford Seeger (1901-1952) en Estados Unidos y por Elisabeth Maconchy (1907-1994)⁶⁶⁸ en Inglaterra tomarían caminos mucho más vanguardistas, aunque sin llegar a adoptar las rígidas premisas de la Segunda Escuela de Viena, con el dodecafonismo y el serialismo que defendía.

Respecto al uso del folklore como elemento constructivo de las composiciones también podemos encontrar puntos de encuentro entre las compositoras de ambos continentes.

De hecho, el folklore, un elemento tan importante en la producción musical de autoras europeas como V. Kaprálová en Chequia o G. Bacewicz en Polonia, es un principio fundamental en la inspiración de todos los grandes creadores musicales del s. XX⁶⁶⁹.

En el caso de los Estados Unidos hay una paradoja en sus comienzos al tratar el folklore, ya que autoras como A. Beach bebían del acervo cultural inglés, irlandés o escocés⁶⁷⁰.

Prueba de ello es su *Gaelic Symphony*⁶⁷¹, que tuvo críticas favorables, a pesar de ser una mujer la autora, alabando su virilidad y masculinidad⁶⁷².

⁶⁶⁶ A quien conoció personalmente y a quien, según Bryony Jones, le leyó el futuro. JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 296.

⁶⁶⁷ Quien fue alumno, al igual que Rebecca, del famoso profesor de composición, Sir Charles Stanfor, en el *Royal College of Music* de Londres. Autor de la conocida obra para violín, *The Lark Ascending*, es una figura muy destacada dentro del panorama musical, no solo inglés, sino de todo el mundo entonces.

⁶⁶⁸ Una de las grandes figuras compositivas, que llega hasta casi finales del s. XX -murió en 1994- y que sobresale principalmente por su gran producción de cuartetos de cuerda en la que aportó su sello personal propio. Sin duda se benefició de los precedentes de Smyth y Clarke, auténticas puntas de lanza de todo un movimiento de mujeres compositoras. Sin embargo, Maconchy también tuvo que vencer obstáculos y prejuicios para dedicarse a la composición siendo una mujer.

⁶⁶⁹ Buen ejemplo de ello es B. Bartók, que recorrió su Hungría natal junto a Kodaly grabando las canciones típicas campesinas, antes de que cayeran en el olvido y las incluyó en sus obras tamizándolas y mejorándolas, potenciando siempre dichas melodías con su aportación original basada en sus grandes conocimientos de la armonía, el ritmo, orquestación, etc., aunque respeta siempre la esencia subyacente.

⁶⁷⁰ DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture*. Taylor and Francis 2011, p. 224. Beach contestó públicamente a Dvorak alegando que la música de inmigrantes europeos también formaba parte de la música del país. Al final de su carrera también incluyó música de los esquimales de Alaska en su cuarteto de cuerda de 1929.

⁶⁷¹ Beach fue la primera compositora norteamericana a la que una orquesta -la de Boston en este caso- encargó la realización de una sinfonía. Para ello bebió de melodías tradicionales del viejo continente.

⁶⁷² BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 224.

Sin embargo, Dvorak (1841-1904) en su paso triunfal por los Estados Unidos⁶⁷³ tuvo la inquietud de conocer el auténtico folklore del país, es decir, las canciones y los ritmos de los indios autóctonos⁶⁷⁴ que luego empleó de forma realmente original y atractiva en las obras que compuso durante su estancia en dicho país -las más famosas referencias a este procedimiento se pueden encontrar en su *Cuarteto Americano* y su *Sinfonía n.º 9*-.

Clarke emplea el folklore de su Inglaterra natal en sus canciones y en piezas breves, tales como sus *Lullaby*, o canciones de cuna, basadas en tonadas populares⁶⁷⁵.

El folklore también será un elemento fundamental para Ruth Crawford Seeger más adelante, cuando tras la gran depresión económica⁶⁷⁶ y la desilusión que supuso para ella la música vanguardista, se centró en la música folklórica de su país realizando una valiosa aportación a la misma: *The music of American Folk Song*, *Our Singing Country*, *American Folk Songs for Children*, *Animal Folk Songs for Children*, *American Folk Songs for Christmas* y su obra para orquesta *American Fantasy For Orchestra* son buena prueba de la importancia del folklore en esta autora, como ocurre con los mejores compositores de cada país, que beben de las fuentes originales del acervo del pueblo⁶⁷⁷.

Como bien dice Anna Bofill Levi, Clarke: “desarrolló un lenguaje post impresionista con algo de Ralph Vaughan Williams y definió el estilo elegíaco pastoral británico de postguerra con toques de folk (...) mezclando el cromatismo post tonal con texturas y ritmos que tienen mucho del tardo romanticismo”⁶⁷⁸.

Su estilo está a su vez cargado de muchas otras influencias y referencias, creando finalmente a partir de ese crisol su propia voz personal como autora.

⁶⁷³ Donde compuso obras tan memorables como su *cuarteto americano* o su *Sinfonía n.º 9* conocida como su sinfonía del “Nuevo mundo”, ambos éxitos totalmente rotundos que cimentaron su fama mundial.

⁶⁷⁴ Y verdaderos nativos propietarios legítimos de las tierras que los colonos de Europa les arrebataron.

⁶⁷⁵ *I'll bid my heart be still*, *Lullaby: An arrangement on an ancient irish tune* son prueba de ello.

⁶⁷⁶ El famoso *Crack del 29*, que tan desastrosas consecuencias tuvo para la Europa de entreguerras, en la que se favoreció el surgimiento del fascismo y el nazismo en Italia y Alemania por la enorme inflación.

⁶⁷⁷ En España tenemos *Iberia* de Albéniz, y toda la obra de Falla o Granados atestiguando esta afirmación.

⁶⁷⁸ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 238.

Si bien el repertorio específico del total de la obra de Clarke⁶⁷⁹ no es demasiado abundante en cantidad, sí que muestra una gran calidad que la hace merecedora de ser estudiada y analizada, quizá precisamente con mayor ahínco aun porque no es apenas conocida⁶⁸⁰.

Además, debe de tenerse en cuenta que su formación instrumental comenzó con el violín, instrumento en el que profundizó estudios desde los 8 años hasta sus estudios en el *Royal College of Music* (RCM) de Londres con 22, momento en el que siguiendo el consejo de su maestro de composición, Sir Charles Stanfor⁶⁸¹, le animó a cambiar el violín por la viola ya que su posición central en la orquesta o en grupos de cámara le ayudarían a entender mejor el entramado de las texturas musicales de las obras de cara a poder aplicar sus experiencias prácticas a la hora de componer sus propias obras musicales.

Por otro lado, los respectivos repertorios instrumentales de ambos instrumentos tienen una gran diferencia, tanto en cantidad como en calidad, ya que el violín abarca un repertorio inmenso de una gran complejidad y dificultad técnica con un bagaje de más de cinco siglos, mientras que la viola ha venido desarrollando durante todo ese tiempo un rol de acompañamiento donde aportaba su color tímbrico característico, siendo pocos los conciertos interesantes para este instrumento. Con algunas excepciones, como las de Telemann o Stamitz, los grandes conciertos para viola comenzaron a escribirse en el s. XX⁶⁸². Autores como Bartók o Hindemith⁶⁸³ escribieron entonces grandes conciertos para viola y orquesta de igual dificultad que lo que afrontaba ya durante siglos el violín.

Teniendo en cuenta que Rebecca tuvo la oportunidad de aprender durante 14 años en profundidad la técnica del violín, esto favoreció el hecho de que al cambiarse a la viola pudiera progresar mucho más rápida y eficazmente.

⁶⁷⁹ Que no pasa de las cien obras compuestas, si bien muchas no llegaron a ser publicadas. La mayoría fueron compuestas para que fueran interpretadas por sus amistades o por ella misma. El hecho de que su corpus sea tan reducido -teniendo en cuenta su longevidad- se explica en parte por su enorme autocrítica. -Al igual que le sucedía a Brahms, su elevada exigencia estética hizo que destruyera muchas de sus obras por no parecerle merecedoras de ser sacadas a la luz-

⁶⁸⁰ En las últimas décadas desde los años 70 la música de Clarke, que afortunadamente pudo vivirlo, tuvo un importante resurgir, en especial en lo que concierne su producción ciertamente abundante y muy rica para la viola, cuyo repertorio ayudó a potenciar y relegar del mero rol como acompañamiento.

⁶⁸¹ Rebecca se convirtió en la primera mujer a la que aceptó en sus clases de composición en el *Royal College of Music* (RCM).

⁶⁸² Precisamente el profesor de viola de Rebecca, Lionel Tertis, encargó a muchos de los mejores compositores de su tiempo que le escribieran conciertos que él pudiera interpretar.

⁶⁸³ Quien también tocaba la viola y se propuso componer grandes obras para instrumentos cuyo repertorio, como el de la viola, fuera exiguo, tanto en cantidad como en calidad.

Las dimensiones de la viola, bastante mayores que las del violín, hacen que las distancias entre los tonos y los semitonos⁶⁸⁴ sean también más grandes habiendo mucho más margen de error para afinar correctamente⁶⁸⁵. Por el contrario, tiene el inconveniente de, al ser más grande que el violín, necesitarse bastante fuerza y envergadura para poder tocarla⁶⁸⁶. *Midsummer Moon*⁶⁸⁷, *Chinesse Puzzle*, *Lullaby para violín y piano* son las obras publicadas específicamente para violín y piano, si bien es cierto que la autora estaba escribiendo una sonata para estos dos instrumentos, que por desgracia no ha llegado hasta nosotros⁶⁸⁸.

Sin embargo, sí han llegado hasta nosotros cuatro piezas breves para dos violines y piano: *Prelude*, *Danse Bizarre*, *Nocturno* y *Finale*.

El trío concertante para violín viola y piano, *Dumka*⁶⁸⁹ también tiene un lugar destacado en su producción, mientras que para cuarteto tiene dos movimientos separados: *Poem para cuarteto de cuerda* y *Comodo et amabile*, para la misma formación. Tiene otro *Poem*, esta vez para voz y cuarteto de cuerda, formación bastante original y poco habitual en el repertorio al uso.

Su trío para violín viola y piano junto a su *sonata para viola* son, seguramente, sus obras más completas y ambiciosas⁶⁹⁰. No en vano casi ganaron dos premios de composición -- quedando como segundo premio en sendas ocasiones-, y por ello merecen especial atención. Su longitud y amplitudes son mayores que el resto de sus obras, que, por el contrario, tienden a ser piezas bastante breves.

También ha llegado hasta nosotros una *Phantasie trío para violín, cello y piano*.

⁶⁸⁴ Ninguno de los instrumentos de la familia del violín tiene trastes ni marcas de ningún tipo para marcar dónde se deben colocar los dedos de la mano izquierda, que determinan la afinación.

⁶⁸⁵ En el violín la afinación se convierte en un auténtico trabajo de precisión en el que moviendo el dedo apoyado un solo milímetro la afinación es totalmente diferente, con la complejidad que ello entraña y conlleva para la afinación de ciertos pasajes, sobre todo en las posiciones más altas del instrumento.

⁶⁸⁶ De hecho, a los alumnos de violín de gran envergadura a menudo se les anima a tocar la viola.

⁶⁸⁷ Dedicado en 1924 a la gran violinista Adila D'Aranyi -apellidada en ese momento Fachiri, pues ya entonces estaba casada-, nieta del gran violinista Joaquim que le legó uno de sus violines Stradivarius. También fue la dedicataria de las *Sonatas para violín* de Bartók, quien quedó fascinado a su vez con dicha intérprete. Una fantástica violinista de una técnica asombrosa cuyos audios -en estado primitivo- pueden escucharse en plataformas digitales y sorprenden por la limpieza técnica, de fraseo, afinación y articulación, que se escuchan a pesar de la pobreza del soporte de la grabación en que se registraron.

⁶⁸⁸ En un claro paralelismo con la *Sonata para violín y piano* que no pudo concluir Lili Boulanger al morir antes de poder acabar muchas de sus obras, con tan solo 24 años.

⁶⁸⁹ Que designa con este nombre una canción típica de raíces eslavas destacada por sus carácter lento y épico. Una obra realmente interesante, compleja, rica y muy poco interpretada.

⁶⁹⁰ SAVOT, Carlynn Heather, *Rebecca Clarke's Sonata for viola and piano: Analytical perspectives from feminist theory*. University of Connecticut, 2011.

Si bien es cierto que el grueso de su producción fue ideado para la viola⁶⁹¹, no cabe duda de que el instrumento con el que se formó musicalmente tiene un enorme peso en el repertorio que creó Rebecca, principalmente en la música de cámara, que, como ya se ha comentado, fue en gran medida el motor principal de la vida musical de esta autora⁶⁹².

Según Bryony Jones hay similitudes entre *la Sonata para viola y su Trío para violín, cello y piano*, a pesar de que este último es más complejo tanto rítmica como armónicamente, dado que en los dos años que separan ambas composiciones la creadora había podido evolucionar y crecer⁶⁹³, del mismo modo que existen también coincidencias en sus obras grandes de cámara en cuanto al modo en que la música está construida, el lenguaje armónico o incluso en el uso o la reutilización de material temático, como ocurre con la *Sonata para viola*, en cierto modo evolución del primer éxito de la autora en los Estados Unidos en 1918, su *Morpheus para viola*, firmado como Anthony Trent⁶⁹⁴.

De acuerdo también con esta experta en la música de Clarke una de las características de la autora al componer, tanto su *Sonata para viola y su Trío para violín, cello y piano*, que guarda similitudes con la primera, es la repetición y transformación de los diferentes motivos, incluso de forma cíclica, consiguiendo de esta manera que la obra tenga mayor cohesión y de la sensación de una mayor robustez e imbricación en la unidad compositiva⁶⁹⁵.

Otra de las características que aparecen frecuentemente en las composiciones de Clarke es la alternancia simultánea de ritmos binarios y ternarios, lo que le proporciona una inestabilidad controlada creando la sensación de mayor movimiento, de forma similar a la conseguida por el uso de las síncopas⁶⁹⁶.

⁶⁹¹ A cuyo repertorio contribuyó grandemente, no solo tocando como hiciera su maestro Tertis, sino además componiendo grandes obras de enorme calidad y lirismo pocas veces logrado para la viola.

⁶⁹² Muy a menudo interpretaba ella misma las obras con sus amigos instrumentistas, como May Mukle.

⁶⁹³ Lo que nos puede ratificar la idea de que si hubiera seguido componiendo tras casarse hubiera podido seguir avanzando y creciendo también como compositora. En su lugar quedaron casi 30 años de silencio.

⁶⁹⁴ JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, pp. 296-297.

⁶⁹⁵ Uno de los precursores de usar motivos de forma cíclica fue Beethoven, por ejemplo, en su *Quinta sinfonía* consigue emplear la célula de cuatro sonidos, de los cuales tres son repetición de una misma nota, en todos los movimientos de la sinfonía, a veces de forma sutil no demasiado evidente sin un análisis previo. Dicho procedimiento dota de una cohesión y fuerza únicas a la obra. Otro ejemplo maravilloso del uso de un tema de forma cíclica lo encontramos en la *Sonata para violín y piano* de Cesar Frank, quien consigue usar una línea melódica claramente identificable, por su gran lirismo y expresividad, durante los cuatro movimientos a modo de recordatorio o motivo conductor, lo que consigue crear de nuevo esa misma sensación de una misma unidad, especialmente en los movimientos extremos: primero y cuarto.

⁶⁹⁶ Recurso musical consistente en colocar valores que desplazan el acento característico de las partes fuertes del compás, hecho que crea una sensación de inquietud y movimiento, como el que podemos escuchar en el primer movimiento de *la Sinfonía nº 25* de W. A. Mozart.

Del mismo modo Clarke en el Trío conoce perfectamente el idiomatismo de los tres instrumentos, piano, violín y cello, sabiendo explotar todos sus recursos y posibilidades técnicas, así como creando diferentes colores y texturas usando pizzicatti⁶⁹⁷ y armónicos⁶⁹⁸ en el violín y el cello mientras el piano alterna ambas manos en grupos de acordes junto con la melodía. También se aprecia la influencia de Debussy en el uso de los reguladores⁶⁹⁹. Sin duda la autora estaba justificadamente orgullosa de su *Trío para violín, piano y cello*, sin duda una de sus mejores y más redondas obras⁷⁰⁰.

Toda la producción de Clarke escrita para el violín se distingue en especial por un conocimiento profundo e idiomático del instrumento⁷⁰¹ que se ve reflejado en cada una de las obras escritas para el instrumento asociado con su infancia, adolescencia y juventud. En todo momento sabe extraer del violín todo el potencial de su registro -tanto agudo como grave⁷⁰², sus recursos técnicos -en cierta medida muy similares a los de la viola-, así como todos los golpes de arco y recursos como los pizzicatti⁷⁰³.

Además de su predilección por los registros más graves y profundos en el violín cuando escribe pasajes especialmente dolorosos o expresivos en todas las obras que compuso para el instrumento también es destacable el uso en que emplea rápidos arpeggios⁷⁰⁴ en registros agudos que son reminiscentes de los arabescos típicamente característicos de la música para piano de Debussy y también de Ravel, a quien conoció en persona.

Ese uso llevado al idioma del violín resulta una gran aportación de Clarke a todo el repertorio, ya que Debussy solamente escribió una sonata para el instrumento, mientras que Ravel escribió dos⁷⁰⁵. Su adecuación al lenguaje idiomático del instrumento es mucho más acertada y precisa que la de ambos autores franceses, ya que estos eran grandes

⁶⁹⁷ Pellizcar la cuerda, obteniendo un sonido distinto al producido al frotar el arco a la misma.

⁶⁹⁸ Recurso característico del violín y los instrumentos de su familia en el que no apoyando todo el peso del dedo con mucha carne de este y presión firme del arco cerca del puente se consigue crear un sonido diferente mucho más agudo del real, con un timbre cristalino y penetrante. Se dividen en armónicos naturales, producidos por un solo dedo y artificiales, producidos por dos dedos.

⁶⁹⁹ Figuras musicales que como su nombre indica regulan la intensidad, haciendo que la dinámica vaya in crescendo o in diminuendo, creciendo o disminuyendo paulatinamente.

⁷⁰⁰ JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 297.

⁷⁰¹ No en vano toda su formación con el instrumento de los 8 a los 22 años.

⁷⁰² Tiene una especial predilección por la cuarta cuerda del violín, el sol, que es la más grave del instrumento, emulando en cierto modo la sonoridad oscura y profunda de la viola, con una cuerda aún más grave que el violín -la viola también está afinada por quintas justas: la-re-sol-do-.

⁷⁰³ En su pieza para violín *Chinesse puzzle* solamente usa pizzicatti, excepto el pasaje final con armónicos.

⁷⁰⁴ Acordes con diferentes funciones tonales dentro de la pieza desplegados y tocados rápidamente.

⁷⁰⁵ La *Sonata póstuma*, de un solo movimiento, fue publicada tras la muerte del autor.

pianistas, pero desconocían el uso del violín con la profundidad y la riqueza de todos sus recursos técnicos e idiomáticos en que era experta Clarke.

Un claro ejemplo de ello puede observarse perfectamente en la obra *Midsummer Moon* (abril de 1924), dedicada a la gran, aunque desgraciadamente también olvidada, violinista húngara Adila Fachiri (1886-1962)⁷⁰⁶: en los compases 20 y 21, así como a partir del compás 55 al 60 de dicha obra encontramos este procedimiento en el que se emula el procedimiento de usar arabescos, tan típicos en Ravel y Debussy, en el piano. La influencia de ambos autores franceses es enorme en la producción de Rebecca para el violín y muy especialmente en esta pieza, que por su virtuosismo -recuérdese que está dedicado a una de las mejores intérpretes del violín a pesar de encontrarse en un lamentable olvido por parte de la historia de la música, junto a su hermana- recuerda mucho a la genial *Tzigane* que escribió Ravel pensando en el colosal poderío virtuosístico de Jelly D'Aranyi, a quien le dedicó esta obra maestra del repertorio.

De hecho, *Midsummer Moon* tiene mucho de rapsódico e improvisatorio⁷⁰⁷, donde abundan los recursos de la mayor destreza técnica, tanto por los pasajes de arpeggios que acabamos de mencionar, como por los trémolos, trinos, dobles cuerdas, uso extensivo de posiciones altas en la cuarta cuerda -la más grave del violín, imitando la profundidad de la viola-.

Existen también reminiscencias de la célebre obra para violín *The lark ascending* (1914) del también compositor británico Ralph Vaughan Williams en su versión más impresionista y pentatónica⁷⁰⁸, algo que le proporciona a su vez un desligamiento del centro tonal fijo propio de la música tradicional europea, favoreciendo precisamente la atmósfera etérea que intenta describir el vuelo ascendente de una alondra, que da nombre

⁷⁰⁶ Tal era el virtuosismo de las nietas de Joaquim que grandes compositores de la época les dedicaron obras: Maurice Ravel dedicó su popular composición de violín y piano *Tzigane* a su hermana, la también enorme virtuosa del violín, Jelly D'Aranyi (1893-1966). El compositor británico Ralph Vaughan Williams le dedicó su *Concerto académico*, Bartók también tocaba asiduamente con Jelly y le dedicó sus dos *Sonatas para violín y piano*. El *doble concierto* de Gustav Holst para dos violines fue escrito para las dos hermanas violinistas, Jelly y Adila. Mientras que el cuarteto de cuerdas D'Aranyi lleva su nombre en su honor.

⁷⁰⁷ Al igual que la famosa Nigun, parte de la obra de Ernest Bloch *Baal Shem (three pictures of chassidic life)* para violín y piano, de la que aquí también encontramos reminiscencias. Si bien la obra de Bloch se centra en música típica judía, la obra de Clarke también está imbuida de una gran expresividad.

⁷⁰⁸ Escala de cinco tonos enteros, correspondiente a las teclas negras del piano por poner un ejemplo típico de este recurso, que caracteriza las sonoridades orientales y exóticas que tanto impresionaron a los compositores impresionistas, como el propio Debussy cuando descubrió la música de Gamelán característica de Java e Indonesia en la Exposición Universal de París en 1889 y que impregna su obra. Otro famoso ejemplo del uso de la escala pentatónica en el s. XX lo podemos encontrar en la ópera *Turandot* de G. Puccini, obra póstuma en la que evoca la China tradicional con el uso de esta escala.

al título de la pieza, originalmente para violín y piano y más tarde arreglada para violín y orquesta con una orquestación exquisita que aporta gran riqueza de timbres a la obra.

No obstante, como es característico de la obra de Clarke, la autora a pesar de tener claras reminiscencias de diversos autores trasciende la emulación creando su propio estilo personal siendo un auténtico crisol en el que se pueden apreciar las mejores características del romanticismo continental aunadas con el impresionismo francés, a priori dos contrarios que polarizaron el mundo musical europeo entre partidarios de Debussy o proselitistas de la música de Wagner.

Sorprende que Rebecca Clarke, tan crítica y carente de fe acerca de sus propias cualidades como compositora, pudiera llegar a conseguir de una forma tan notable esta mezcla sutil de influencias, consideradas tan contrarias, por otro lado, con tanta humildad.

En su obra para violín y piano *Chinesse Puzzle*, podemos encontrar a la Rebecca más desenfadada imitando precisamente con el uso de la escala pentatónica una imagen oriental, ejecutada exclusivamente con pizzicati en el violín, excepto los últimos compases en que usa armónicos. En dicha obra encontramos un raro ejemplo de su sentido del humor, con esta pieza sencilla, a la vez que divertida.

De hecho, casi toda la música de Clarke está impregnada de un carácter hondamente elegiaco, declamatorio, de un lirismo sutilmente expresivo a la vez que a menudo doloroso, como puede observarse en su obra *Epilogue para cello y piano* (1921)⁷⁰⁹, interiormente desgarradora y que recuerda a un llanto incontinido e irreprimible, a la vez que un momento de gran fuerza e intensidad declamatoria⁷¹⁰, como si estuviera reclamando justicia a gritos por medio de su música, tal como ocurre al final de esta pieza. La música de Clarke en este sentido une extremos, no solamente al ser ecléctica -a modo de un catalizador entre los estilos arriba mencionados-, sino que en la misma pieza puede entrelazar una ternura y melancolía que roza el llanto con un vigor asertivo elegiaco en el que parece gritar, todo gracias a su poderío técnico y conocimiento idiomático del violín.

⁷⁰⁹ Probablemente las experiencias traumáticas ligadas a su juventud dejaron un poso doloroso que la marcó -minando su autoestima considerablemente- y que la acompañó durante toda su vida.

⁷¹⁰ Como también ocurre en el comienzo de su sonata para viola, sorprendentemente asertiva y poderosa en el primer tema, lo que sin duda dejó tan perplejo al jurado al saber que lo había compuesto una mujer. Hay una cierta visión sexualizada de la estética en la música por la que las obras escritas por mujeres debían contener rasgos asociados a las características arrogadas a su género: como emotividad, sensibilidad, delicadeza, etc. siendo considerado el tema débil como el femenino, mientras que el masculino era asociado con el poderío, la majestad, lo enérgico, decidido.

Esta característica declamatoria, casi oratoria, que conduce sabiamente desde el pianísimo hasta el forte más intenso a través de unos crescendos de gran intensidad, podemos encontrarlos también en su obra *Dumka para violín, viola y piano* (1941)⁷¹¹ o en su *Lullaby para violín y piano* (1916) donde también en un estilo elegíaco abunda en su gusto por el uso de posiciones agudas en la cuerda más grave del violín⁷¹² profundamente expresivas y de timbre aviolado-imitando a la viola-⁷¹³, donde así mismo puede observarse su tendencia a usar tresillos⁷¹⁴ sobre una base binaria, provocando una irregularidad o inestabilidad rítmica que es característica de su obra para cuerda.

Existe una tendencia a asociar a los instrumentos de la familia del violín con los diferentes tipos de voces del coro, ya que de alguna manera los instrumentos de cuerda frotada imitan la voz humana al cantar o declamar.

En este sentido, el violín correspondería con la soprano, la viola con el tenor, mientras que el violoncello coincidiría con el bajo⁷¹⁵.

De este modo, la predilección de Clarke por la viola se hace patente en el uso de la cuerda más profunda del violín, a modo de imitación de esa expresividad tan característica de su instrumento, segundo instrumento ya que vimos que su inicio durante más de 16 años de formación académica fue con el violín.

Las obras de Clarke, salvo las dos piezas que presentó a concursos⁷¹⁶ -su sonata para viola y su *Trío con piano*-, se caracterizan por su brevedad sin llegar a ser piezas de salón⁷¹⁷.

Probablemente la falta de una mayor autoestima y confianza en sus capacidades como compositora le impidieron abordar con éxito la ejecución de obras de mayor envergadura, tal y como sí fue el caso de Ethel Smyth, quien se atrevió no solamente con la elaboración de cuartetos o quintetos de cuerda, sino que además hizo una Misa⁷¹⁸ y nada menos que

⁷¹¹ Donde recoge influjos del folklore eslavo, como sugiere el título de la obra. Una de las características de la obra de Clarke es su eclecticismo y su labor como un auténtico crisol para crear composiciones a partir de una variedad muy grande a partir de diferentes estímulos e influencias de fuentes diversas.

⁷¹² Como ya hiciera Schumann en su *Sonata nº 1 de violín y piano*, donde refleja toda su amargura y dolor, años antes de intentar suicidarse tirándose al Rhin y acabando recluido en un psiquiátrico.

⁷¹³ Es el registro del violín en el que este más se parece a la viola, a veces descarnadamente cruda.

⁷¹⁴ Característicamente ternario, o de tres notas, contrastando y no siendo coincidente con el pulso binario o cuaternario. En la antigüedad medieval el tres representaba a la Santísima Trinidad y por tanto era considerado el compás más perfecto y ligado a la divinidad en el mundo cristiano.

⁷¹⁵ Aunque muchos sostienen que el violoncello es el instrumento que más se asemeja la voz de una mujer.

⁷¹⁶ Que constan de varios movimientos entrelazados e imbricados mediante procedimientos que dan cohesión y unidad al conjunto, como es el uso de motivos cíclicos a lo largo del conjunto de la obra.

⁷¹⁷ Compuso solamente movimientos sueltos de cuarteto para cuerda, lo que muestra una cierta falta de ambición o autoconfianza para aportar en un género, considerado por muchos como el rey de la música de cámara, en el que las obras de Mozart, Beethoven, Brahms, Fauré, Ravel o Debussy pueden resultar imponentes e intimidatorias para cualquier compositor que quisiera abordar esta formación.

⁷¹⁸ Comparada con la *Misa Solemnis* del mismísimo Beethoven.

cinco óperas. A. Beach también compuso un *Concierto para piano y orquesta*, una gran *Misa* y su *Sinfonía Gaélica* para gran orquesta sinfónica por encargo de la Orquesta de Boston, siendo la primera mujer en recibir un encargo semejante en los Estados Unidos-⁷¹⁹.

Rebecca tenía un enorme talento como compositora; en muchos aspectos es mucho más natural, líricamente expresiva y original en el planteamiento de sus obras que la propia Smyth, pero carecía seguramente de la enorme voluntad de lucha de Smyth⁷²⁰.

Sin duda, el repertorio para viola le debe mucho a la gran aportación de Clarke a su, hasta entonces exiguo, repertorio para dicho instrumento. El repertorio de violín de la autora es tan atractivo, original e idiomático como también, lamentablemente de nuevo, desconocido e insuficientemente interpretado en salas de conciertos como en los conservatorios de música de nuestro país.

5.2.6.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música.

Afortunadamente para Clarke⁷²¹, durante la década de los 70 del s. XX hubo un resurgir en el interés por su música en el ambiente musical del panorama anglosajón y la autora está empezando ahora a recibir el reconocimiento que merece por sus aportaciones musicales.

Así, desde 1998⁷²² muchas de sus obras han empezado a ser publicadas y grabadas en disco por primera vez, su difusión entre los violistas de todo el mundo ha sido

⁷¹⁹ DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture*, Taylor and Francis, 2011, p. 221. Si bien es verdad que mientras que Smyth luchaba con las sufragistas en Inglaterra, llegando a sufrir dos meses de encarcelamiento, Beach firmaba sus obras con el nombre de su marido, H. H. A. Beach, de forma que este le permitiera seguir publicando sus obras, ya que no le autorizó a proseguir con su carrera de conciertos, que Beach pudo solamente retomar en Europa y en los Estados Unidos cuando aquel falleció.

⁷²⁰ Seguramente su silencio compositivo fuera motivado por cierto carácter depresivo, ya que incluso su marido; James Friskin, la animaba a que siguiera componiendo y publicando sus obras musicales.

⁷²¹ Quien pudo disfrutarlo en vida, algo que la mayoría de las compositoras no logró alcanzar a lo largo de la historia de la música.

⁷²² Sigue siendo una fecha muy tardía, si tenemos en cuenta la inmediata difusión de las obras de sus colegas masculinos, tales como Bloch o Vaughan Williams, mientras que Clarke se topó con muchos obstáculos para poder publicar sus composiciones, la mayoría inéditas en vida de la autora.

considerable⁷²³ e incluso ha llegado a tener una sociedad que la honra llevando su nombre⁷²⁴.

Como afirma Anna Bofill Levi: “La salida de las compositoras del salón al mundo profesional de la música seria se produjo en Norteamérica con muchas tensiones, las mujeres tuvieron que combatir los estereotipos y encontrar el camino hacia un nuevo tipo de mujer compositora”⁷²⁵.

Tal fue el caso de Rebecca Clarke en los Estados Unidos, supuesto defensor de las libertades y de las oportunidades, teniendo que luchar con las editoriales para poder publicar algunas de sus obras, obteniendo como respuesta la negativa por parte de una sociedad profundamente puritana y heredera de los estereotipos tradicionales británicos respecto del rol de la mujer en la sociedad, así como muy reticente a aceptar la idea de que una mujer fuera creadora de composiciones musicales.



Rebecca Clarke en una de sus últimas imágenes.

El reto de Clarke era doblemente complejo ya que era británica de nacimiento y mujer, encontrándose la mayor parte de su vida en un país extraño, arrojada de su hogar paterno y desarraigada⁷²⁶ cuando aún era demasiado joven a un mundo musical profesional dominado exclusivamente por hombres en el que prácticamente era la única mujer.

⁷²³ Debido en parte también a lo reducido y exiguo del repertorio tradicional de dicho instrumento.

⁷²⁴ JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 296.

⁷²⁵ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 224.

⁷²⁶ Aunque siguió en contacto con sus hermanos, asentados también en los Estados Unidos y con quienes tenía una buena relación, incluso llegando a vivir por temporadas con ellos y sus familias.

Seguramente a su pesar tuvo que convertirse en una pionera, para poder ganarse dignamente la vida, en el campo de la interpretación instrumental profesional, logrando ser respetada y haciéndose con un lugar eminente dentro del mundo musical de la época.

En otros capítulos ya se ha hablado acerca del hecho de que tradicionalmente han existido instrumentos musicales más asociados con la mujer, como el arpa o el piano, que favorecían que esta pudiera desarrollar una carrera profesional, como fue el caso de Clara Schumann, que sostenía a toda su familia⁷²⁷ gracias al dinero que ganaba con conciertos como una eminente virtuosa del piano o dando clases de piano en el conservatorio.

El violín y la viola, así como el violoncello⁷²⁸ tardaron bastante en introducirse en el mundo femenino, a causa de toda esa pesada y encorsetada tradición⁷²⁹.

De ahí el papel de punta de lanza que ejerció Clarke, con humildad y sin la beligerancia innata de Smyth, para abrirles camino a todas las generaciones posteriores de mujeres que quisieron dedicarse profesionalmente al mundo instrumental.

De hecho, hoy día sigue habiendo prejuicios, si bien el panorama ha mejorado sustancialmente comparado con la época de Clarke, respecto a algunos instrumentos de viento metal.

Por otro lado, en el ámbito de la composición musical, en el que ya vimos que predomina la música de cámara, también fue una pionera al ser de las primeras mujeres que ganaron premios de composición durante su estancia en el *Royal Academy of Music* de Londres⁷³⁰ como estudiante y más tarde en el mundo profesional de la composición, donde estuvo a punto de ganar a dos eminentes y respetados compositores de primera línea como fueron en su época Bloch y Waldo Warner, en 1919 y 1921 respectivamente, y donde al revelarse su identidad al jurado este quedó impresionado por el hecho de que una mujer hubiera podido crear tales obras⁷³¹.

⁷²⁷ Tuvo ocho hijos con Robert Schumann y se ocupó de mantenerlos a todos ellos -uno de los cuales también desarrolló más adelante la enfermedad mental de su padre-, incluido su marido bipolar.

⁷²⁸ Cuya colocación entre las piernas era considerada profundamente indecorosa para una mujer.

⁷²⁹ Véanse los casos expuestos a lo largo del desarrollo analítico referente a las mujeres violinistas.

⁷³⁰ Donde también fue la primera mujer en asistir a clases de composición con Sir James Stanfor.

⁷³¹ Ambas competiciones fueron anónimas. Clarke siempre cubrió su nombre o con el anonimato o con el seudónimo de Anthony Trent para intentar librarse del estigma irremediamente ligado a las mujeres compositoras. De hecho, ella misma reconoció que sus obras eran mejor consideradas cuando eran juzgadas como realizadas bajo la autoría de dicho nombre de hombre inventado.



Rebecca, introspectiva con el violín.

Sin duda Rebecca Clarke tuvo que lidiar con multitud de dificultades para lo que era de esperar en una mujer en la sociedad de su época, y en diferentes frentes, como son: el cambio de país y las continuas giras de conciertos, que la llevaron por muchos puntos de todo el globo, el convertirse en una de las pocas mujeres en el mundo profesional de la música⁷³², el aventurarse en el mundo de la composición, que sin duda le apasionaba, pero para el que carecía de la suficiente autoconfianza para poder triunfar del mismo modo como hicieran Bloch o Vaughan Williams, solamente por el hecho de ser hombres⁷³³.

Es por todo ello que Rebecca Clarke merece ser conocida y reconocida, no exclusivamente, como viene siendo habitual en la actualidad, en el mundo de la viola por su aportación al repertorio de dicho instrumento, sino también por su producción camerística y las piezas compuestas para el violín. Dichas obras tienen carácter y entidad propia, además de valor por su atractivo lenguaje ecléctico -a la vez que muy personal- de la autora.

Al conocer las vivencias que atravesó la compositora durante su experiencia vital y profesional no podemos dejar de asombrarnos por su capacidad de adaptación y su resiliencia, por su fortaleza interior y por la valentía que demostró, siempre sin alardes y de forma discreta, al sentar un precedente tan poderoso y encomiable en dos facetas interrelacionadas como son en su caso la interpretación al violín y viola y la composición

⁷³² Por lo que ellas mismas trababan amistades fuertes entre ellas, como la que estableció con la cellista May Mukle, de forma que pudieran tener más fuerza y peso específico frente al dominio masculino.

Tanto es así que se acabó instaurando el uso de un biombo en los procesos de selección de los candidatos a ocupar puestos en las orquestas, algo que ayudó a que minorías, como individuos de otras razas o las mismas mujeres pudieran ser elegidas por sus habilidades al tocar el instrumento evitando un claro prejuicio discriminatorio fuertemente arraigado que hace que aún hoy en día en muchas orquestas el número de instrumentistas del género masculino sea mucho mayor que el del género femenino.

⁷³³ Recuérdese que Clarke vivió de 1886 a 1994, tan solo han transcurrido 24 años desde su muerte.

de un interesante y atractivo corpus que merece ser mejor conocido y estudiado en profundidad.

5.2.7. MARGUERITE CANAL (1890-1978)

Marguerite Canal (nacida el 29 de enero de 1890 en Toulouse y fallecida el 27 de enero, de 1978 cerca de Toulouse) fue una de las primeras compositoras que se rebelaron en su vida profesional y personal contra el papel o rol femenino tradicional, enmarcado en el ámbito doméstico, que el gobierno francés promovió tan ampliamente durante el período de entreguerras⁷³⁴. Se convirtió en la segunda mujer en ganar el *Grand Prix de Rome*⁷³⁵, senda que ya había sido abierta por las hermanas Boulanger⁷³⁶ y, asimismo, una de las primeras en dirigir una orquesta profesional⁷³⁷ en su país natal⁷³⁸, ya que efectivamente fue la primera mujer en llevar a cabo conciertos orquestales como directora en Francia, en el *Palais de Glace*, en 1917⁷³⁹.

Nacida en el seno de una familia con gran afición musical, Marguerite Canal fue una excelente estudiante en el Conservatorio de París, llegando a lograr el Primer Premio en

⁷³⁴ No se implantó el voto femenino en Francia hasta 1944, pese a las tentativas iniciadas desde 1919. DUBY, Georges; PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres en occidente*, Taurus Ediciones, 1993, p. 135.

⁷³⁵ En 1920 ganó el Premio de Roma, con su obra *Don Juan*. Para aprovechar la residencia en la *Villa Medici* abandonó temporalmente el Conservatorio de París -en el que ya había sido profesora de solfeo- durante los años de estudio que le proporcionaba la beca del *Prix de Rome*.

⁷³⁶ Concretamente por Lili, la menor de las hermanas, con tan solo 19 años logró ser la primera compositora en lograr dicha gesta en 1913, algo casi impensable cuando se admitieron a las mujeres por vez primera en el concurso, en el año 1903, no sin grandes controversias y reticencias en aquel momento por parte de muchos miembros contrarios a tal decisión, pertenecientes a la Academia de las Artes.

⁷³⁷ Preguntada por la prensa acerca de cómo se sentía siendo la primera mujer en dirigir a la Boston Symphony Orchestra, Nadia Boulanger respondió con cierta sorna al mismo tiempo que elegantemente: "He sido una mujer durante algo más de cincuenta años y me he recuperado de mi asombro inicial. Respecto a dirigir una orquesta: es un trabajo. No creo que el sexo juegue un papel importante en ello". DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture*, Taylor and Francis, 2011, p. 210. Esto demuestra hasta qué punto era novedoso; aun hoy en día el papel de la mujer como directora de orquesta es muy minoritario.

⁷³⁸ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 58. Otras pioneras de la dirección serían Antonia Brico (1902-1989), Nadia Boulanger (1887-1979), Ethel Leginska (1886-1970) o Margaret Hillis (1921-1998), sin olvidar a la genial compositora y directora checa Vítezslava Kaprálová (1915-1940), fallecida prematuramente durante la evacuación de París, en 1940.

⁷³⁹ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle 2472-2476), Edición de Kindle. Experiencia que prolongaría también al año siguiente, en 1918, en pleno punto álgido de la I Guerra Mundial, año del fallecimiento de Lili y de Debussy -ambos durante el mes de marzo, oyendo el constante bombardeo alemán sobre París-.

armonía, en acompañamiento de piano y en fuga. En 1920 ganó el *Premio de Roma*, con su obra *Don Juan*. Para aprovechar la residencia en la *Villa Medici* dejó el Conservatorio de París, donde ya había sido nombrada miembro de la plantilla de profesores para enseñar solfeo a los estudiantes de canto. Canal no regresó a Francia hasta 1932, pero luego permaneció en el Conservatorio como profesora de solfeo hasta que se jubiló.

Marguerite se casó, poco tiempo después de ganar el *Prix de Rome* en 1920, con Maxime Jamin, editor musical profesional que publicó muchas de sus obras anteriores, así como todas las composiciones realizadas por Canal hasta la fecha en que finalmente se divorciarían, en 1929, tras lo que la compositora tuvo que demandar a su exmarido y pleitear contra él en los tribunales por los derechos de autor del catálogo de sus obras⁷⁴⁰. Sus composiciones incluyen una *Opera* (incompleta), un *Réquiem* -dedicado a su hermano-⁷⁴¹ cuya revisión nunca se materializó, obras para orquesta y coro, *canciones* -o melodías-, así como un *Idylle para violín y piano*⁷⁴² y una *Sonata para violín y piano*, compuestas ambas en 1922⁷⁴³.



Marguerite Canal.

1931.

⁷⁴⁰ Que su exmarido quería adjudicarse, simplemente por haberlas publicado mientras estaban casados.

⁷⁴¹ Fallecido en el primer año de la I Guerra Mundial, en la batalla del Marne contra los alemanes.

⁷⁴² También del mismo año data su *Elévation, para violín o violoncello y piano* -igual que sucede con *Idylle*, ambas piezas breves están indistintamente escritas para el violín o el violoncello-.

⁷⁴³ ⁷⁴³ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle 2472-2476), Edición de Kindle.

Por consiguiente, Marguerite Canal, a raíz de lo que se ha comentado anteriormente, fue una pionera y fundó un precedente en la lucha por sus derechos como autora y creadora musical, cuando tras su divorcio del que fue su marido durante nueve años, Maxime Jamin⁷⁴⁴, acudió a los juzgados⁷⁴⁵ para reclamar los beneficios económicos derivados de los derechos de autor de sus composiciones, de las que se había apropiado aquel⁷⁴⁶.

Según Laura Hamer: “Canal también fue de las primeras autoras que habló en contra del sexismo institucionalizado que las mujeres compositoras sufrían por parte de los editores⁷⁴⁷, del mismo modo que estuvo dispuesta a liberarse de un matrimonio infeliz, a pesar del estigma social contemporáneo que se les atribuía a los divorcios, y especialmente a las mujeres divorciadas”⁷⁴⁸.

Todo ello prueba una conciencia y un compromiso feminista bastante adelantado para su época⁷⁴⁹ y que muestra paralelismos con otra compositora francesa, como es G. Tailleferre⁷⁵⁰, quien sufrió la experiencia de dos matrimonios nefastos en los que fue maltratada emocionalmente e incluso físicamente por sus maridos, celosos del éxito que tenía la autora como compositora.

⁷⁴⁴ Desde 1920 hasta su divorcio definitivo en 1929. Maxim Jamin era un editor especializado en publicaciones musicales, por lo que en principio hubiera podido resultar un matrimonio muy productivo.

⁷⁴⁵ En una amarga situación que le absorbió gran parte de sus energías para componer, la debilitó económicamente y dinamitó su autoestima, tanto personal como profesional, al ser menospreciada de aquella forma. Recuérdese el estado de desamparo en el que se encontraban las mujeres legalmente con respecto a los hombres. El voto femenino empezó en Francia a partir del año 1944, tras la liberación por parte del ejército aliado de la Francia que había estado ocupada por los nazis durante cuatro años.

⁷⁴⁶ Canal ganó el juicio, pero a la larga sufrió las consecuencias dentro del mundo editorial que desencadenó dicha subversión al paradigma imperante, del que se hablará más adelante respecto a la *Sonata para violín y piano*, prácticamente imposible de conseguir para su estudio hoy en día, en 2019.

⁷⁴⁷ Canal no solamente sufriría el estigma de ser una mujer divorciada, sino que además padeció de la misoginia relativa al paradigma de la época en la que vivió de parte de los editores musicales, que instigados en su contra por su exmarido la sometieron a un vergonzoso ostracismo del que todavía hoy existen consecuencias directas que impiden acceder a sus partituras. Por otro lado, la misoginia de la institución del Conservatorio de París impidió a Canal acceder a un cargo de mayor prestigio, acorde a su categoría como ganadora del *Prix de Rome*, a su vuelta de su estancia en la *Villa Medici* -como probablemente hubiera sucedido de haberse tratado de un hombre en su lugar-.

⁷⁴⁸ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 58. Las mujeres siempre llevaron la peor parte en este tipo de situaciones en las que la ley a menudo las mantenía desamparadas frente a los hombres. Incluso el momento de viudedad, como fue el caso de la madre de las hermanas Boulanger, era de una gran vulnerabilidad en aquella época, quedando esas las mujeres en una evidente situación de precariedad.

⁷⁴⁹ Si bien es verdad que el estilo de sus composiciones musicales es más bien tradicional y conservador, factor que también le perjudicaría y contribuyó a que su obra cayera en el olvido.

⁷⁵⁰ Véase el capítulo dedicado a esta compositora dentro de este mismo trabajo de investigación doctoral. Tailleferre, gracias a ser integrante del grupo de *Los Seis* recibió mejores críticas.

Pese al peso del paradigma sociocultural respecto al papel de las mujeres en la Europa del periodo temporal estudiado (1850-1950), ambas artistas⁷⁵¹ y creadoras musicales tuvieron el coraje de divorciarse desafiando las convenciones, así como también los estereotipos imperantes dentro de la sociedad en la que vivían y que sin duda también las maltrató, desde un punto de vista contemporáneo⁷⁵².

Canal del mismo modo apoyó el esfuerzo bélico francés durante la I Guerra mundial dirigiendo la orquesta de la UFPCM -la orquesta de *Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de Musique*- en conciertos benéficos en ayuda de los heridos⁷⁵³.

A pesar de sus grandes logros y de su enorme valía, de la que ella misma tenía sobrada conciencia⁷⁵⁴, tuvo que aceptar un puesto como profesora de solfeo en el Conservatorio de París⁷⁵⁵ -que ya había ostentado antes de su aventura triunfal en la *Villa Medici*, como flamante ganadora del más prestigioso premio de composición de su tiempo-, destinado a cantantes y coros⁷⁵⁶, muy por debajo de sus conocimientos y del brillante futuro que se suponía que le podría deparar a una autora consagrada tras ganar el ya mencionado *Grand Prix de Rome* de composición⁷⁵⁷.

Actualmente, por desgracia, tanto su corpus de composiciones como su propia personalidad musical han caído en un nefasto olvido⁷⁵⁸, que evita que puedan ser

⁷⁵¹ Ambas eran excelentes pianistas, además de compositoras.

⁷⁵² A pesar de que, con toda seguridad, tal proceder era considerado como el correcto, tanto por las mujeres, como por los hombres que estaban imbuidos transversalmente de esos estereotipos. Eso explicaría en parte el ostracismo al que se vio sometida Canal tras su divorcio.

⁷⁵³ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 60. Lo cual da muestras de su compromiso social, al margen del feminista, en consonancia con autoras como las hermanas Boulanger, Bacewicz, Barriene o Arrieu.

⁷⁵⁴ Lo cual sería probablemente un motivo de amargura, que sumado al boicot editorial de sus composiciones -por parte de Maxim Jamin- además sumió a Canal en notables aprietos económicos.

⁷⁵⁵ La misoginia y probablemente los celos de sus colegas masculinos, que contemplaban con malos ojos que una mujer hubiera conseguido tal premio, tuvieron mucho que ver con esa desafortunada decisión que le cortó las alas a la joven compositora, echándole un jarro de agua fría a sus aspiraciones musicales. Si hubiera sido un hombre su situación muy probablemente habría sido muy diferente.

⁷⁵⁶ De nuevo actividades que eran más fácilmente aceptadas para las mujeres, en lugar de los puestos de prestigio, autoridad y poder que entrañaban los cargos de directora de orquesta o la composición, siempre reservados hasta entonces para los varones.

⁷⁵⁷ Aunque el *Prix de Rome* a menudo ha sido denigrado en varias ocasiones, precisamente por su fuerte tradicionalismo. Debussy, por ejemplo, tras ganarlo se refirió a dicho concurso como una "tradición inútil", si bien es verdad que autores como él mismo se beneficiaron enormemente de su renombre y prestigio para medrar en el ambiente musical de la Francia de su época, catapultando su fama. HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 57.

⁷⁵⁸ Tal y como viene siendo, inexplicable e inaceptablemente, habitual entre las compositoras estudiadas. Tan sólo Lili y Nadia Boulanger, junto con Tailleferre reciben algo de atención por parte de los estudios

conocidas, reconocidas y apreciadas en su justa medida sus obras para violín y piano⁷⁵⁹, de enorme lirismo y atractivo melódico⁷⁶⁰.

5.2.7.1. Formación.

Canal provenía de una familia con un gran gusto musical de Toulouse -región donde acabaría sus días, lejos del centro musical de París-⁷⁶¹. Su padre, ingeniero de profesión, era un entusiasta de la música y violonchelista aficionado. Su madre era pianista⁷⁶², y su hermano violinista⁷⁶³. La familia practicaba regularmente música de cámara mientras crecían los hermanos. Marguerite, así pues, en consonancia con la gran de compositoras analizadas, mostró una aptitud precoz para la música desde una edad muy temprana⁷⁶⁴. Su padre supervisó y potenció su educación musical inicial⁷⁶⁵, insistiendo también en un estudio a fondo de la literatura francesa⁷⁶⁶. Su conocimiento detallado de la poesía

musicales, por su enorme proyección en los medios y motivados por la pertenencia de Tailleferre al grupo musical de *Los Seis*. Nadia tuvo una gran influencia musical en el s. XX.

⁷⁵⁹ *Sonata para violín y piano e Idylle para violín y piano*. Ambas obras de 1922 y editadas por el entonces su marido, Maxime Jamin, que boicoteó la edición posterior de toda la obra de Canal, razón por la cual hay tantos problemas incluso en la actualidad para acceder a dichas partituras.

⁷⁶⁰ Su *Sonata para violín* se asemeja a la mejor tradición de Fauré, Ravel o Franck, poseyendo un característico magnetismo lírico en el contorno de las melodías y armonías que le confieren una atmosfera casi onírica y que, a su vez, le harían merecedora de mayor reconocimiento.

⁷⁶¹ Lo que, una vez más, incide en la enorme importancia que tiene el entorno y el ambiente familiar para las futuras compositoras o músicos profesionales, ya que en ese hábitat se forja la vocación creativa. Tan solo se han encontrado dos excepciones entre las compositoras estudiadas: Tailleferre y Smyth, que tuvieron que luchar para acceder a una educación musical.

⁷⁶² Otra vez más nos encontramos con el estereotipo dentro del paradigma ampliamente aceptado durante toda esa época hasta casi las postrimerías del s. XX, por el cual las mujeres interpretan únicamente instrumentos musicales asociados paradigmáticamente con ellas, como el piano y el arpa.

⁷⁶³ No es casualidad que dos de sus obras más emotivas sean para dicho instrumento. Su hermano, con el que estaba muy unida, murió mientras combatía en el frente de la I Guerra Mundial, algo que desoló a Marguerite. Un dolor profundo que, de alguna manera, se percibe en los movimientos lentos de la sonata para violín y especialmente en la línea melódica de dicho instrumento, llenos de nostalgia y desgarro.

⁷⁶⁴ Otra de las características comunes a casi todas las compositoras que, por su importancia, relevancia y aportación muy representativa en el s. XX, se están estudiando en este trabajo de investigación doctoral. Todas ellas fueron muy precoces demostrando sus dotes e interés musical, Arrieu empezó algo más tarde, que la mayoría, pero lo suplió con su esfuerzo musical.

⁷⁶⁵ Al igual que hicieron los padres de Bacewicz y de Kaprálová, algo que sin duda promovió enormemente la proyección y desarrolló la fuerza ulterior de dichas creadoras en su futuro profesional dentro del mundo musical. Así pues, el apoyo familiar resulta un elemento clave en la evolución artística y musical.

⁷⁶⁶ Algo que sin duda favoreció y enriqueció la formación y sensibilidad de la compositora, como también se aprecia en la producción de otras grandes compositoras del calado de Bacewicz y Boulanger -recuérdese su gusto por la numerología y el significado oculto, particularmente del número 13 con el que Lili se identificaba dentro de su obra *Clarities dans le ciell*-. Véase también el capítulo dedicado a Lili Boulanger dentro del desarrollo analítico de este trabajo de investigación doctoral.

francesa también contribuyó enormemente a su enfoque sobre sus melodías⁷⁶⁷ en su producción posterior. Canal ingresó en el Conservatorio de París en 1903, a la edad de 11 años⁷⁶⁸.

En dicho Conservatorio de París estudió armonía con Henri Daller, contrapunto con Georges Caussade, y composición con Paul Vidal. Fue galardonada con los primeros *Premios en Armonía* (1911), en *Acompañamiento* (1912) y en *Fuga* (1915).

Durante este tiempo, al menos uno de sus primeros intentos compositivos, *Les Roses du Saadi*, data de 1908. Este trabajo adolescente muestra un estilo notablemente maduro para tratarse de una pieza de juventud. Al igual que muchas de sus composiciones posteriores, es muy similar a Debussy y Fauré. Su título y texto, mientras tanto, con sus alusiones a Oriente Medio⁷⁶⁹, también sugiere el exotismo de gran parte de su trabajo posterior⁷⁷⁰.

Varias fuentes datan el interés de Canal en la composición desde el comienzo de la I Guerra Mundial⁷⁷¹. Así pues, el crítico, Dominique Longuet, ha llegado a comentar que: “es durante los años de la guerra cuando Marguerite Canal comenzó realmente su carrera de composición”⁷⁷².

Precisamente el mismo inicio de la Gran Guerra trajo la tragedia a la familia de Canal, ya que su hermano mayor, Jean -quien recordemos que tocaba el violín, con las

⁷⁶⁷ Para voz solista y piano acompañante, si bien se adecua con el rol establecido como adecuado para las mujeres: el canto y el piano -junto al arpa-, Canal despliega en este medio su talento natural para la poesía unida a su innata construcción lírica y melódica. Dicho talento se encuentra en su asombrosa *Sonata para violín*, dotando al instrumento de una cualidad casi vocálica intrínsecamente unida a la voz humana. Su conocimiento de la poesía resulta particularmente esencial a este respecto.

⁷⁶⁸ De nuevo encontramos la precocidad musical en el caso de Canal, al igual que ocurre con las mejores y más representativas compositoras estudiadas en este trabajo de investigación: se observa en todas ellas un comienzo y desarrollo prematuro de sus dotes musicales, alentado a menudo por los propios padres.

⁷⁶⁹ En una clara similitud con la música de Debussy, inspirada en gran medida en el Gamelán indonesio de la isla de Java que pudo descubrir en la *Exposición Universal de París* en 1889 y que tanto le influyó en el estilo característico que pudo desarrollar, en el que abunda la escala pentatónica, de gusto oriental, así como su gusto por la música modal -y por el genio creativo de otro titán: Modest Mussorgsky-.

⁷⁷⁰ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 59.

⁷⁷¹ Que como ya se ha podido ver en el capítulo dedicada a Tailleferre en este mismo trabajo de investigación doctoral marcaría especialmente en Francia un punto de inflexión, en la llamada *Belle Epoque*, donde se rechazaba la tradición anterior encarnada en la música de Debussy o Wagner -por citar los dos extremos, que coincidían con los países enfrentados en la I Guerra Mundial: Francia y Alemania-. Así pues, Satie, Cocteau y el grupo de *Los Seis* -donde estaba por vez primera una mujer; Tailleferre-, intentaron dinamitar la tradición anterior que seguía prolongando la misma Canal en sus composiciones continuistas del estilo de los grandes maestros franceses: Franck, Debussy, Massenet, o Ravel.

⁷⁷² HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 58-59.

implicaciones emocionales que ello tendrá ulteriormente en la *Sonata para violín y piano* (de 1922) realizada por su hermana-, murió en la primera *Batalla del Marne*, en septiembre de 1914. Un réquiem en su honor permanecería incompleto desde el momento de la muerte de su hermano hasta la propia muerte de la autora, quien no pudo acabarlo⁷⁷³.

Durante la I Guerra Mundial, Canal desarrolló sus intereses en la composición *Je sais des Airs Anciens, una Mélodie* (1915) con un lenguaje armónico más avanzado, textura de cuatro partes y acompañamiento de piano oscilante demuestra ya que el estilo de Canal, aunque todavía recuerda fuertemente el estilo francés anterior de los compositores de *Mélodie*, se había desarrollado y había evolucionado desde que la autora completara *Les Roses du Saadi*⁷⁷⁴.

Poco después de la Gran Guerra, en 1919, Canal fue seleccionada como profesora de solfeo dentro de la plantilla docente del Conservatorio de París. Aunque la formación en dicha disciplina y materia formaba parte del rudimentario estudio musical ofrecido en dicho centro de la élite musical de toda Francia -y por ende el mundo-, realizado frecuentemente por estudiantes más jóvenes antes de que emprendieran cursos más avanzados o especializados, y a menudo enseñados por mujeres jóvenes talentosas⁷⁷⁵, su nombramiento como profesora todavía representa un logro significativo para ella, ya que para haber alcanzado en el conservatorio este puesto siendo tan joven, debía haber sido considerada por sus colegas masculinos⁷⁷⁶ dentro de dicho centro de enseñanza musical elitista como una joven músico muy talentosa y de total confianza. Después de la guerra, Canal dirigió todos sus esfuerzos hacia la composición a un nivel aún más elevado compitiendo en el concurso de composición para intentar lograr el *Premio de Roma*⁷⁷⁷.

⁷⁷³ Quizá fuera demasiado doloroso para Canal componer esa pieza en recuerdo de su querido hermano, motivo que unido a sus problemas económicos hicieron que postergara su conclusión indefinidamente.

⁷⁷⁴ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 59-60. El elemento exótico es poderosamente fuerte en Canal. Incluso el título de sus obras posee cierta evocación oriental.

⁷⁷⁵ Siempre hubo cierta reticencia a la hora de proporcionar puestos de responsabilidad y prestigio a las mujeres, siendo la docencia de materias simples un empleo musical en el que se les permitía trabajar.

⁷⁷⁶ Los mismos que tras su gran logro como ganadora, mezquinamente, no dejarían a Canal progresar dentro del conservatorio accediendo a un puesto más acorde con su categoría musical. A todos los ganadores masculinos del concurso les aguardaron puestos más relevantes.

⁷⁷⁷ Lo que demuestra efectivamente que, pese a su juventud y el hándicap de ser mujer en aquella época, Canal era una compositora muy ambiciosa -algo que no sería bien visto por sus colegas de profesión dentro del conservatorio, que no le darían ninguna facilidad-, que no se conformaba con ser simplemente profesora de solfeo. Lamentablemente una vez conseguido el *Prix de Rome* no se le permitió ascender y

Comenzó la competición del *Prix de Rome* por primera vez en 1919. Ese año fue una de las seis mujeres que llegaron al concurso de ensayo de un total de 25 candidatos. En 1919, Canal fue la única mujer admitida para pasar a la segunda ronda y recibió un segundo gran premio -ya un logro muy considerable teniendo en cuenta que era su primer intento y que era una mujer-⁷⁷⁸.

Alentada en gran medida por haber ganado un premio importante en su primera tentativa en la prestigiosa competición, Canal volvió a presentarse al concurso de composición de nuevo en 1920⁷⁷⁹. Ese año de nuevo hubo una alta proporción de mujeres compositoras candidatas⁷⁸⁰ para el concurso de ensayo, Canal era una de las ocho candidatas femeninas iniciales -de un total de treinta participantes-⁷⁸¹.

El veredicto en la final de la competición de aquel año de la *Académie des Beaux-Arts*⁷⁸² revela que Canal recibió un voto unánime por el gran premio del *Prix de Rome* con el comentario de que la decisión estaba motivada por el "temperamento" y el "sentido del teatro" de su cantata (*Don Juan*)⁷⁸³.

El hecho de que cualquier candidato ganara el *Premio de Roma* por unanimidad era ya intrínsecamente un logro notable, ya que por lo general los académicos requerían de

progresar dentro del Conservatorio de París, como hubiera podido esperarse. Tan solo le permitieron proseguir con las clases de solfeo y las de canto, que ya había obtenido antes de ganar ningún premio.

⁷⁷⁸ El mismo premio que lograría alcanzar Nadia Boulanger en 1908 y que sería aparentemente el techo de cristal al que podían aspirar las compositoras hasta que Lili Boulanger ganó el primer premio en 1913. Ninguna mujer había vuelto a ganar tan alto galardón, si bien es cierto que durante la I Guerra Mundial se suspendió el concurso, con lo que de nuevo se observa cómo las dos grandes guerras en Europa afectaron grandemente a las compositoras e intérpretes de la primera mitad del s. XX. También interrumpieron la proyección de una de las mejores y más malogradas violinistas de todos los tiempos, Ginette Neveu, quien con tan sólo 15 años logró ganar al mejor violinista de su tiempo -entonces más de diez años mayor que ella- en el *Concurso de violín Wieniowski*, pero que vio interrumpida su trayectoria con la II Guerra Mundial. Posteriormente fallecería en un accidente de avión cuando regresaba de una gira por los Estados Unidos. Véase su caso detallado dentro del desarrollo analítico en este mismo trabajo de investigación doctoral dentro del capítulo dedicado a la compositora Priaux Rainier-.

⁷⁷⁹ En la que sería su última oportunidad, ya que había alcanzado el límite de edad de 30 años para poder presentarse a dicho concurso, algo que le añadió una presión muy considerable al ser su último intento. Sin duda los años de la I Guerra Mundial fueron un paréntesis especialmente negativo en su trayectoria.

⁷⁸⁰ Sin lugar a duda el logro de Lili Boulanger en 1913 animó e inspiró en gran medida a las mujeres a participar y luchar por un premio que unos años antes hubiera sido inalcanzable e impensable en esa sociedad. El techo de cristal en aquella época para la mujer parecía ser el ganar un mero segundo premio.

⁷⁸¹ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 60-61.

⁷⁸² Academia de Bellas Artes. Había diferentes premios en las diversas especialidades artísticas.

⁷⁸³ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 61-61.

muchas rondas de votación para poder llegar a una decisión final respecto al trabajo de los candidatos que habían logrado llegar a la fase final del concurso⁷⁸⁴.

Una decisión unánime era algo totalmente excepcional⁷⁸⁵. Representaría un respaldo muy fuerte y poderoso respecto del talento musical de Canal, que se vería de este modo apoyado por la gran mayoría de expertos dentro del prestigioso premio. También nos proporciona pruebas evidentes de que incluso los miembros más conservadores de la *Academia de Bellas Artes* habían aceptado a las candidatas femeninas durante el período de entreguerras⁷⁸⁶.

La cobertura por parte de la prensa que recibió Canal tras ganar tan rutilante galardón en justa lid frente a 30 candidatos -22 de los cuales eran hombres- fue similar a la que Lili Boulanger hubiera conocido en 1913: en ambos casos gran parte de la atención de los medios se centró en la novedad de que la ganadora fuera precisamente una mujer. Sin embargo, aunque los críticos llamaron la atención sobre el hecho de que Canal fuese la segunda mujer en ganar el *Prix de Rome* en música, y a su vez las reseñas de la competición de 1920 contenían un alto grado de trazas de lenguaje de género⁷⁸⁷, acordaron que merecía el premio por los puntos fuertes de sus talentos y cualidades musicales⁷⁸⁸.

Escribiendo para el periódico *Le ménestrel*, Paul Bertrand declaró que: “*la Cantata Don Juan* de Marguerite Canal había recibido el voto unánime -del tribunal evaluador- para lograr el gran premio porque era incontestablemente superior a los demás: “entre las seis cantatas realizadas, la de Mlle. Canal, segundo premio en 1919 (...) se colocó tan incuestionablemente por encima de los demás que recibió un primer premio unánime (...)

⁷⁸⁴ Que era tremendamente duro, largo, laborioso y suponía una auténtica olimpiada musical en la que se requería una gran fuerza interior, así como exterior, para lograr superar la enorme presión que sufrían los participantes, al mismo tiempo que requería una considerable fortaleza física para poder soportarlo.

⁷⁸⁵ Y que sin embargo ya sucedió también en la votación por la que ganó de forma unánime Lili Boulanger, algo que confirió a su triunfo de aún mayor valor y reconocimiento, si cabe.

⁷⁸⁶ También Lili Boulanger obtuvo un aplastante triunfo por la unanimidad de los miembros del tribunal del premio que ganó en 1913. El caso de Lili fue un referente, así como el precedente sobre el que Canal y las sucesivas ganadoras de primeros premios -Leleu, Barraine, o incluso Arrieu, al ganar el premio del conservatorio y el premio de Italia- forjarían un cambio sustancial en la mentalidad de los individuos en aquella sociedad, que comenzaron dudando seriamente acerca del hecho de que también las mujeres pudieran componer.

⁷⁸⁷ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 223. En referencia a la estética sexualizada de la música en el s. XX.

⁷⁸⁸ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 62. Algo que probablemente despertara los celos y las envidias de no pocos compositores y músicos dentro de la institución del Conservatorio: a la vuelta de su estancia en la *Villa Medici* estos solamente le ofrecieron a Canal su puesto anterior como simple profesora de solfeo.

se distinguió por un sentido poético muy delicado, que se afirmaba desde la apertura del preludio por una declamación precisa, una expresión apropiada, y un gran sentido dramático”⁷⁸⁹.

Aunque Bertrand en parte usó el, entonces considerado totalmente justo y natural, lenguaje de género: "un sentido poético muy delicado", para alabar la cantata de Canal, eso no le impidió reconocer que su trabajo estaba “indudablemente por encima de los demás”⁷⁹⁰.

Al respecto del lenguaje de género y a la visión sexualizada de la estética Anna Bofill Levi afirma así: “En el 1900 la estética del eterno femenino en música incluía forma, estilo y contenido emotivo. Así el contenido emotivo del eterno femenino debía ser: delicado, sensible, gracioso, refinado y espontáneo, mientras que el masculino/viril debía ser: poderoso, amplio, noble (...) el femenino⁷⁹¹ debía ser de estructura melódica simple frente a la armonía y el contrapunto⁷⁹² de uso viril, de formas pequeñas como canciones u obras para piano solo⁷⁹³, frente a formas mayores como: sinfonías, óperas o música de

⁷⁸⁹ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 62.

⁷⁹⁰ Algo que indudablemente supone un gran avance para la consideración de la valía y la labor de las mujeres, siendo Canal también una pionera en este campo, recientemente abierto para el género femenino, en el que se empieza a reconocer que una mujer puede ser abiertamente superior a un hombre, algo que desafía y pone a prueba las nociones dentro del paradigma.

⁷⁹¹ Tal como afirma Luis Ángel de Benito en su programa musical divulgativo, *Música y significado*: “¿De dónde sale el primer tema masculino (enérgico y activo) y el segundo tema femenino (bello, suave, pasivo) (...) ¿Quién inventó este micromachismo musicológico? (...). Parece que lo acuñó Adolphe Marx (1838), pero antes Vogler (1778) hablaba del tema “Sanft” (suave), que se aplicaba a los hombres afeminados. Y, aunque no lo dijeran directamente, el tema A venía marcado con sonidos “varoniles” (fanfarrias, toques de caza). Wagner mismo habló de lo masculino y femenino como equilibrio de fuerzas en la composición musical (...) pero ya Beethoven (1801) se saltó eso del tema A masculino y el tema B femenino en su *sonata Primavera (nº 5) para violín y piano*, también Berlioz en su *Sinfonía fantástica* (1830) y Mendelssohn en el *sueño de una noche de verano* (1826) (...) el fabuloso *Trio para violín, cello y piano en do mayor* de la compositora Dora Pejačević (1902), que rehúye el gran tema A con testosterona, y compone dos hermosísimos temas A y B que su propia cultura postromántica llamaría femeninos. Entonces, ¿qué? (...) ¿qué hacemos con esa división?”. “*El tema ¿femenino?*” -22/03/19- Radio Clásica -Radio Nacional de España- Disponible también en Podcast.

⁷⁹² Siempre mucho más elaborado en las composiciones masculinas, que se suponían superiores entonces, así como las únicas capaces de ser intelectualmente elaboradas y complejas. Sin embargo, se ha comprobado con las obras de todas las compositoras estudiadas aquí la gran falsedad de este prejuicio que impregna el paradigma imperante durante el s. XX ampliamente.

⁷⁹³ El piano, como el arpa, siempre unidas en el imaginario de la sociedad a la figura de la mujer, siendo en el comienzo del s. XX cuando las mujeres empezaron a destacar con el violín generalizadamente, como prueban los casos de Bacewicz, Senfter, Pejačević, Clarke o la misma Lili Boulanger -quien tocaba también el piano, arpa y el órgano-. Lamentablemente en España no hay una tradición musical comparable con la europea y el papel de la mujer en el violín es prácticamente inexistente hasta las últimas décadas del s. XX: con un gran atraso respecto al resto de Europa, especialmente si se compara con Francia, Alemania o Polonia. AMUNDSEN, Jennifer, *The Musical Lives of Five Women Composers: Claude Arrieu, Lili Boulanger, Cecile Chaminade, Emma Lou Diemer, and Anna Amalia Von Preussen*. Tesis Doctoral, 1993.

cámara⁷⁹⁴. La estética sexualizada situaba a las mujeres compositoras en la periferia del campo de la composición, reforzando la discriminación tradicional de muchos siglos. Se construyó todo un vocabulario sexista según el cual se juzgaba y criticaba a las mujeres compositoras. Era importante para una compositora (...) el tener características de mujer y aunque escribiera una forma mayor nunca podría mostrar caracteres de virilidad”⁷⁹⁵. En una línea muy similar a la del crítico arriba citado, Bertrand, Charles Dauzat, en *Le Figaro*, también elogió el trabajo de Canal y destacó que sus talentos justificaban su premio, aunque sintió que era necesario hacer comentarios acerca de su sexo femenino en términos que resaltaban el hecho de que Canal seguía siendo vista como una pionera: “es la tercera vez que (la Academia de Bellas Artes) entrega el primer premio a una mujer. Mlle. Heuvelmans⁷⁹⁶, escultora, fue la primera en ir a Roma, donde fue seguida unos años más tarde por la difunta Lili Boulanger. Este nuevo éxito femenino está muy justificado por el talento de Mlle. Canal, cuya *Cantata Don Juan* (...) produjo la impresión más vívida en toda la audiencia reunida en el Instituto de Francia. Madura escenografía, contornos, color, nada faltaba en el trabajo de la ganadora”⁷⁹⁷.

Las cantatas ganadoras del *Prix de Rome* de Marguerite Canal y Lili Boulanger fueron programadas juntas como las obras de apertura en el concierto anual de la *Academia de Bellas Artes* en diciembre de 1920. Una crítica anónima de este acontecimiento que apareció en *Le ménestrel* comentó sobre el contraste entre las dos obras: “La actuación anual de la *Académie des Beaux-Arts* (...) se inauguró con la interpretación de las dos cantatas escritas por las dos únicas mujeres que han obtenido el *Premier Grand Prix de Rome*, Mlle. Lili Boulanger y Mlle. Marguerite Canal. Como es bien sabido, Mlle. Lili

⁷⁹⁴ Si bien es cierto que muchas de las compositoras estudiadas a lo largo de este trabajo de investigación compusieron grandes sinfonías, óperas, conciertos y muchas obras camerísticas de grandes dimensiones tales como: Bacewicz, Smyth, Senfter, Tailleferre, Boulanger, Kaprálová, Canal, Barraine, Desportes o la misma Arrieu, siendo de esta manera precursoras en el cambio progresivo o transformación del paradigma imperante respecto al rol de la mujer en la música, como intérprete de otro instrumento diferente al piano o al arpa, así como compositora. De esta manera se puede observar que en dicha transformación o cambio siempre hay algunas precursoras que sirven de referencia y de punta de lanza para que un número cada vez mayor de mujeres que siguen sus pasos puedan establecer un precedente legal e institucional para que en un futuro el cambio transforme la sociedad y el sentir general de la misma respecto a sus paradigmas o esquemas de pensamiento aceptados y acatados dentro de cada época.

⁷⁹⁵ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 223.

⁷⁹⁶ Lucienne Heuvelmans (1881-1944) fue la primera ganadora del premio en la especialidad de escultura en el año 1911, dos años antes que Lili Boulanger obtuviera el mismo galardón en la especialidad de música. Se permitió competir a las mujeres en música a partir de 1903.

⁷⁹⁷ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 62.

Boulanger murió prematuramente en 1918⁷⁹⁸. La obra de Mlle. Lili Boulanger (*Faust et Hélène*), muy moderna, contrasta con el trabajo muy sensato de Madame Marguerite Canal⁷⁹⁹. Esto demuestra el eclecticismo del Instituto⁸⁰⁰.

Las descripciones del crítico respecto a las cantatas de Lili Boulanger y Canal como "modernas" y "sensatas", respectivamente, son muy elocuentes y adecuadas respecto a este asunto. La Cantata de Lili Boulanger revela un talento verdaderamente innovador mientras que las composiciones de Canal, aunque bien elaboradas, son mucho más conservadoras⁸⁰¹. En muchos casos, el conservadurismo, más que la innovación, marcaba la victoria de las cantatas de los ganadores del *Prix de Rome*⁸⁰².

Dado que Canal había ganado la competición en 1920, era de esperarse que su cantata, como la obra del ganador de ese año, se hubiera realizado en el concierto anual de la *Académie des Beaux-Arts* ese año. La actuación de la cantata de Lili Boulanger en 1920 podría haber sido concebida como un tributo a su memoria⁸⁰³. Emparejar las obras de las

⁷⁹⁸ A la edad de 24 años. Su salud había sido precaria y muy deficiente desde que cayó enferma de muy niña, algo que afectó gravemente a su sistema inmunitario. El hecho de que consagrara todas sus energías a la consecución del *Prix de Rome*, que su padre había años antes logrado también, resulta sobrecogedor por dos motivos: por un lado sabía que su muerte no tardaría en acaecer, dado el precario estado de salud -por el cual tuvo que retirarse de su primer intento en el *Prix de Rome*, en el año 1912-, por el otro es casi un esfuerzo sobrehumano el que tuvo que hacer para desempeñar con éxito su papel en una competición que duraba un mes y que dejaba exhaustos a todos sus participantes masculinos en perfecto estado de salud; tales eran las características de estas olimpiadas artístico- musicales celebradas cada año en París.

⁷⁹⁹ Llama muy poderosamente la atención el hecho de que la propuesta más innovadora y progresista musicalmente sea precisamente la de Lili, nacida en una generación muy anterior a la de Canal. De hecho, si Lili hubiera seguido viviendo probablemente hubiera seguido un camino compositivo y musical más parecido al del compositor Olivier Messiaen, con quien compartía muchas inquietudes.

⁸⁰⁰ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 62.

⁸⁰¹ Sin embargo, téngase en cuenta que en los años en que ambas compositoras se alzaron con dicho prestigioso premio, de sesgo profundamente conservador, la música de Stravinsky y del grupo de *Los Seis*, con Cocteau y Satie como adalides, inundaba los salones musicales de París en su búsqueda de otro tipo de arte que no tuviera que ver con el pasado que tanto había decepcionado a la sociedad conduciendo a Europa hacia el sinsentido de la Gran Guerra, que acabaría un año antes del año triunfal de Canal.

⁸⁰² Es bien conocido que dicha institución, creada en 1803 para potenciar e incentivar a los compositores y artistas franceses -de alguna manera en competencia siempre con Alemania, también en lo cultural-, era definitivamente conservadora y tradicional, por lo que los compositores que mostraran demasiada innovación o cualquier transgresión artística o musical no tenían demasiadas posibilidades de ganar. De hecho, Nadia Boulanger no pudo lograrlo; muy probablemente por ello diseñaron posteriormente una inteligente estrategia de actuación para adecuarse al estilo propio del gusto conservador de los miembros del tribunal en el siguiente intento, que esta vez resultaría ganador para Lili, con un gran éxito.

⁸⁰³ De todas las compositoras estudiadas, seguramente Lili sea la menos desconocida entre los músicos -junto a Clara Schumann, Fanny Mendelssohn y Amy Beach- en parte debido al tributo constante que realizó durante su larga vida Nadia Boulanger, pedagoga de enorme influencia durante el s. XX en todo el mundo musical en occidente a través de sus alumnos: los mejores músicos y compositores.

dos primeras ganadoras femeninas de la competición probablemente también parecía una opción de programación muy natural⁸⁰⁴.

Como era de esperar, la exposición pública que supuso ganar el *Premio de Roma* dio lugar a nuevas oportunidades de rendimiento para las obras de Marguerite Canal. *La cantata Don Juan*, con la que obtuvo el rutilante *Prix de Rome*, fue estrenada -en su versión orquestal completa- durante los *Conciertos Lamoureux* en 1921, y posteriormente pasó a formar parte dentro del repertorio regular de la orquesta.

Una revisión crítica del periodista, Lapommeraye, acerca del estreno, que apareció en el periódico *Le ménestrel*, nuevamente insinuó la naturaleza conservadora de la obra, pero recordó a los lectores cuáles eran las condiciones únicas del concurso *Prix de Rome*: “Con el fin de apreciar con justicia el trabajo de Mlle. Canal, es necesario conocer las estrictas condiciones impuestas a los candidatos (...) Este concurso de composición está destinado a demostrar la formación y la educación de los jóvenes artistas en lugar de su genio (...) Mlle. Marguerite Canal ha demostrado que conoce admirablemente el repertorio de Meyerbeer, Gounod, Massenet, Lalo y Wagner: lo más probable es que no se haya atrevido a mostrar ante el Instituto más investigaciones recientes y se encuentren, con placer, en sus reminiscencias de las obras de *Faust*, *de Roi d'ys*, *de Die Walküre*, *de Tristan*⁸⁰⁵, todos muy hábilmente reunidos por una sólida base orquestal, con colores sanos. Lo que es necesario elogiar sobre todo en el trabajo de Mlle. Canal es que posee una inteligencia extrema acerca del drama: ya que ha percibido perfectamente el ritmo, el movimiento que es adecuado para cada situación, y el trío que cierra la cantata ha sido tratado exitosamente en cuanto al equilibrio de instrumentos y voces que denota una artesanía que la escuela ya no sabrá cómo desarrollar”⁸⁰⁶.

La crítica de Lapommeraye es perspicaz en varios aspectos. Nos recuerda que el *Prix de Rome* premiaba a los candidatos con una artesanía sólida, que demostraran evidencias de poseer una educación musical exhaustiva, así como la habilidad en la orquestación y la creación de textos musicales, y el conocimiento de la tradición operística.

⁸⁰⁴ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 63.

⁸⁰⁵ En referencia, entre otras, a obras reconocibles de Richard Wagner, uno de los autores más influyentes entonces de la tradición musical europea, especialmente en la zona germanófila -Recuérdese la inmensa influencia de Wagner y cómo polarizó esta figura tan destacada el mundo musical de su época-.

⁸⁰⁶ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 64.

La competición estaba originalmente destinada a coronar la formación de un futuro compositor de ópera⁸⁰⁷. No estaba especialmente diseñada la infraestructura de la competición musical para premiar obras que fueran demasiado innovadoras.

Los comentarios de las posteriores actuaciones de *Don Juan* por los *Conciertos Lamoureux* revelan que Canal ocupó con asiduidad el puesto de directora⁸⁰⁸ desde el podio de la orquesta, para dirigir la composición que ella misma había creado⁸⁰⁹.

Aunque *Don Juan* podría no haber sido una composición especialmente original, había demostrado a la *Académie des Beaux-Arts* que la joven compositora poseía las habilidades, arriba mencionadas, que estaban interesados en premiar. Canal marchó a Roma decidida a beneficiarse plenamente de su estancia allí⁸¹⁰. De hecho, la residencia de Canal en la *Villa Medici* demostró ser particularmente fecunda, ya que completó numerosas obras, incluyendo *Arabesque para piano solista y su Sonata para violín y piano, así como su Idille* también para violín y piano, ambas obras datadas en 1922. También completó una serie de ciclos de canciones, como *Sagesse* -un ciclo sobre seis poemas del gran poeta francés, Verlaine-, *Le jardin de l'Infante* (1921), y *la Flûte de Jade* (1922).

Del mismo modo, Canal también participó en muchos de los conciertos regulares que tuvieron lugar en la *Villa Medici*, incluyendo, por ejemplo, la actuación de una selección de sus *mélodies* en presencia de los reyes de Italia en junio 1921⁸¹¹.

⁸⁰⁷ Creada por vez primera en 1803, justamente con el fin de estimular a los artistas franceses, precisamente para hacer frente a la gran influencia que tenía la tradición musical alemana.

⁸⁰⁸ Canal fue la primera mujer en Francia, antes incluso que Nadia Boulanger, en dirigir una orquesta sinfónica -en 1917 y 1918, en los *Conciertos en el Palacio de Cristal*-, lo que la convierte en una auténtica pionera en dicho campo y en un puesto que implicaba poder y toma de decisiones importantes -tanto técnicas, musicales, como de logística-, en un cargo ostentado hasta entonces exclusivamente por hombres. Kaprálová y Nadia Boulanger ocuparían en la primera mitad del s. XX el mismo cargo. Precisamente esa pujanza suscitaba suspicacias entre los hombres que ostentaban puestos de poder.

⁸⁰⁹ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 63-64.

⁸¹⁰ Con el mismo espíritu e ilusión con las que partieron las hermanas Boulanger -Nadia acompañó a su querida hermana pequeña- quedando dicha experiencia llena de luminosidad en las memorias de Nadia, en una situación sin precedentes para una mujer compositora, cuando habla acerca de su hermana, Lili, cuyo legado defendió y promovió con todas sus energías hasta el final. MONSAINGEON, Bruno, *Incontro con Nadia Boulanger*. Edizioni Palermo, 2007, p. 117.

⁸¹¹ Consiguientemente, Canal había alcanzado la mayor cima de popularidad jamás imaginada por una mujer compositora o músico, dando conciertos ante reyes con un gran reconocimiento tanto mediático, como en el campo académico, refrendada por la *Accademia de las Artes de Francia*. Sin embargo su futuro profesional en Francia a su vuelta de Roma y tras su divorcio del que era su editor musical y marido -una ruptura doblemente amarga y dolorosa- quedó expuesto y ampliamente perjudicado por la incitación a la misoginia del resto de editores musicales que promovió su exmarido para que quedara su obra y la

La Flûte de jade se convirtió en una de las obras más populares y a menudo interpretadas por la misma Canal, como directora. Se basa en las traducciones de poemas chinos de Franz Toussaint que datan del s. VII al s. XVII⁸¹².

Ganar el *Prix de Rome* indudablemente lanzó y encumbró la carrera de Canal, y el convertirse en una ganadora ayudó a avanzar en la década de 1920. Tal y como se avanzó al comienzo de este capítulo, el matrimonio con el editor Maxime Jamin, con quien se casó poco después de su victoria en el *Prix de Rome*, el 7 de agosto de 1920, también ayudó mucho inicialmente a su carrera. A lo largo de su vida en común, Jamin apoyó considerablemente la carrera de composición de Canal, publicando regularmente sus obras y comercializando extensamente su música. El enlace matrimonial, sin embargo, no tuvo éxito y su divorcio fue declarado absoluto el 5 de marzo de 1929.

Desafortunadamente, el divorcio le costó a Canal perder tanto a su editor como al principal promotor de sus obras. Un caso legal realmente amargo acerca de los derechos de autor le siguió al divorcio de Canal y Jamin. Proseguir en esa lucha no sólo era en efecto estresante para la compositora, sino también extremadamente lento, lo que limitó severamente la cantidad de tiempo que pudo dedicar Canal a la composición. Aunque el caso del tribunal fue finalmente resuelto a favor de la autora, los efectos secundarios negativos fueron duraderos. Privada de una salida regular al mercado musical para difundir sus obras, el divorcio de Canal hizo que fuera necesario encontrar un nuevo editor para sus obras. Esto resultó imposible de conseguir para la compositora. Canal culpó de ello a la misoginia institucionalizada dentro de la industria editorial⁸¹³.

Tras su divorcio, la cantidad de tiempo que Canal pudo dedicar a la composición se vio severamente restringida, ya que tuvo que enfrentarse a la apremiante necesidad de ganarse su sustento pecuniario⁸¹⁴. Su situación financiera se vio empeorada aún más si cabe por el hecho de que Jamin conservara todos los beneficios económicos de las ventas de las obras publicadas de Canal, hasta que su caso judicial finalmente se resolvió en 1936. Ella se vio obligada a apoyar su economía casi exclusivamente enseñando. Además de impartir

persona de la compositora en un ostracismo editorial total, algo que constriñó la actividad de Canal a la enseñanza de solfeo en el Conservatorio de París, cargo que ya ocupaba antes de ganar el *Prix de Rome*.

⁸¹² HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 64.

⁸¹³ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 67.

⁸¹⁴ Por lo que tuvo que aceptar trabajos como profesora particular, así como otros como el puesto dentro del Conservatorio como profesora de solfeo, algo muy inferior a su categoría profesional y académica.

clases a un gran número de estudiantes privados, en 1932 también reanudó su antiguo puesto como profesora de solfeo en el Conservatorio de París. Como se comentó anteriormente, Canal inicialmente esperaba ser renombrada como profesora de armonía, lo que habría sido más apropiado para una laureada del *Prix de Rome* y compositora relativamente conocida, por lo que la decepción al verse limitada a enseñar solfeo en el conservatorio fue desoladora, la que fue agravada por la imposibilidad de publicar sus composiciones en el mundo editorial⁸¹⁵.

5.2.7.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

Al respecto del repertorio para violín y piano de la autora francesa se debe tener en cuenta que Canal también desarrolló su perfil como pianista acompañando muchas actuaciones en las que se interpretaban sus *mélodies* y obras para otros instrumentos con acompañamiento de piano, así como presentando recitales para su música escrita para piano solista. En marzo de 1930, por ejemplo, acompañó en el estreno de Cannes de su *Sonata para piano y violín*. Escribiendo sobre esta actuación en el periódico francés, *Le ménestrel*, el crítico Lecomte comentó al respecto de la interpretación que: “Un estreno de una sonata por Mme. Marguerite canal fue deliciosamente interpretado por la compositora y M.G. Bouillon. Tiene algunas páginas de gran claridad, con un estilo elegante y una hermosa musicalidad. Mlle. M. Canal tuvo un merecido éxito”⁸¹⁶.

En una entrevista dada al también periódico nacional, *La Française* en 1934, Canal argumentaba, dando una explicación demasiado familiar para muchos músicos profesionales que también enseñan, lamentándose por la falta de tiempo que ella tenía entonces para poder dedicar a la composición, debido a tener que enseñar tantas horas: “me paso la vida dando clases en casa, dándolas en cualquier otro lugar, enseñando solfeo en el conservatorio (...) en tal medida que ya no tengo tiempo para escribir música (...) En el verano, trabajo para poder terminar las obras que empiezo durante el año escolar”⁸¹⁷.

⁸¹⁵ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 67-68.

⁸¹⁶ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 66.

⁸¹⁷ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 68.

A pesar de las limitaciones que esa pesada carga docente supuso en su tiempo para poder componer, y posiblemente también inicialmente impulsada por su necesidad financiera⁸¹⁸, Canal demostró ser extraordinariamente emprendedora durante la década de 1930 en la promoción de su música a través de la organización de conciertos en los que también apareció generalmente como pianista, acompañando sus propias obras.

Una revisión crítica anónima de un concierto de este tipo que organizó en *La Salle du Parthénon*, que nuevamente destacó las evidentes influencias del s. XIX sobre su música y su naturaleza conservadora, apareció en el periódico *Le ménestrel* en 1931 afirmaba de este modo: “la *Sonata para piano y violín* (de Canal) , bien escrita para los dos instrumentos, me hizo pensar, por ciertas progresiones, ciertas curvas melódicas, ciertos arrebatos de Fugues, en la *Sonata para violín y piano de César Franck*⁸¹⁹, pero con desarrollos más cortos, y también hay que decirlo, sin el florecimiento apasionado de aquella (...) Por otro lado, no me gustaron la *Elévation*⁸²⁰ y *el Idylle*⁸²¹ para piano y violín en la que escuchamos solamente la sombra de Massenet. *Los Esquisses Méditerranéennes para piano solo* son un bosquejo exquisito”⁸²².

Entre la primera crítica y la segunda se aprecia, si bien es verdad que ambas son bastante positivas y ecuanímes, un cierto enfriamiento de la emoción inicial de los medios franceses tras el triunfal logro del *Prix de Rome* por parte de Canal. Estas críticas fueron escritas en el peor periodo que pudo vivir Marguerite Canal: se había divorciado en 1929

⁸¹⁸ El divorcio de su marido hasta 1929, Maxime Jamin, dejó muy debilitada la situación económica de Canal dados las costas de los sucesivos juicios por los derechos de autor por todas las obras que había publicado Jamin, y que aquel aseguraba que por ello le pertenecían. La situación de desamparo legal para las mujeres entonces era muy acentuada, especialmente cuando tenían que enfrentarse a sus maridos. Sorprendentemente a pesar de ello, Canal ganó el juicio, pero a la larga perdió la partida final contra su exmarido, ya que este la condenó -con el beneplácito misógino de sus compañeros editores musicales- a un ostracismo musical del que nunca pudo recuperarse la autora, con consecuencias nefastas en la actualidad a la hora de poder acceder a sus partituras, que se encuentran en una suerte de vacío legal.

⁸¹⁹ César Franck (1822-1890). *La sonata*, datada de 1886, presenta la tonalidad de La mayor y está toda ella basada en tres células melódicas generadoras que recorren toda la pieza de forma cíclica. Dedicada al violinista virtuoso belga como regalo de bodas, Eugene Ysaÿe (1958-1931), la obra abre nuevos horizontes dentro del género. Por una parte, se respira en ella un ambiente puramente romántico, heredado del auténtico Lied Alemán, y por otra se percibe esa libertad y flexibilidad casi improvisadora que la música francesa posee. Con todas estas novedades la sonata está desarrollada en cuatro movimientos bien diferenciados, que de una forma casi programática muestran los estadios de la pareja en el matrimonio, que van desde el enamoramiento, pasando por crisis de pareja a la reconciliación final.

⁸²⁰ Obra también compuesta durante su estancia en la *Villa Medici*, en la que probablemente fuera la época más productiva y feliz de Canal. Dicha partitura tampoco está disponible para su estudio en ninguna casa editorial ni en ninguna biblioteca, hecho ya habitual que ha sumido a Canal en un ostracismo total.

⁸²¹ También compuesto, al igual que la sonata para violín y piano de la autora, en 1922.

⁸²² HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 68. *La sonata para violín y piano* de Canal sin duda posee una calidad superior a la de estas otras piezas breves, que sin embargo se podrían vender mejor entre el público aficionado, o “amateur”, a quien estaría dirigido muy probablemente para lograr mejores ventas.

del que había sido su marido, así como el editor musical de todas sus composiciones publicadas, Maxim Jamin, y ya se había iniciado una batalla legal en los tribunales contra aquel para lograr que se le restituyeran los derechos de autor de sus obras, junto con los beneficios económicos que aquellos conllevaban. Esa dura batalla duraría hasta 1936, cuando finalmente ganaría Canal la contienda legal⁸²³. Sin embargo sería para la compositora una victoria agri dulce, ya que caería en desgracia dentro del mundo editorial musical de su época, siendo condenada al ostracismo por iniciativa de su exmarido y con la colaboración tácita de sus colegas de profesión, alimentando claramente así una considerable misoginia⁸²⁴ que sufrió Canal también en el Conservatorio de París, al que tuvo que retornar y en el que no le ofrecieron nada mejor que volver a su antiguo puesto como profesora de solfeo, un cargo, como ya se observó anteriormente, nada acorde a la categoría de un miembro del claustro que había sido ganador de un premio tan prestigioso como el *Prix de Rome* y que consiguientemente repercutiría en el renombre del mismo conservatorio.

La *Sonata para violín y piano*⁸²⁵, compuesta en Italia durante 1922⁸²⁶, mientras vivía felizmente en la *Villa Medici* después de recibir su gran *Premio de Roma* (y lejos de

⁸²³ Algo que sin duda también la convierte en una pionera y constituye un precedente legal interesante a la hora de tener en cuenta a partir de cuándo la justicia y la legislación empezaron a tener en cuenta a las mujeres como creadoras y no como simples "recreadoras" en el hogar, siempre por detrás del marido.

⁸²⁴ Para poder entender la misoginia imperante dentro del paradigma de aquella época, lamentablemente, contamos con las publicaciones escritas por un médico español, el gallego Roberto Nóvoa Santos (1885-1933), quien bebió de pensadores misóginos internacionales, como el psiquiatra alemán Paul Moebius, autor en 1900 de una obra titulada *La inferioridad mental de la mujer*. En su propio libro, *La indigencia espiritual del sexo femenino*, el joven Nóvoa cita a Moebius y afirma que "la pobreza mental de la hembra debe mirarse no sólo como un hecho real, sino como un hecho necesario", porque "la difusión de la cultura está en relación con el decrecimiento de la fecundidad" y "la mujer culta, erudita, alimenta su cerebro, pero desnutriendo sus ovarios".(...) "No puedo concebir la belleza femenina sino como un fruto del pobre árbol de su espíritu; los elementos estéticos de la mujer asientan precisamente sobre la indigencia de su alma, y su tono de voz, su cabellera larga y espesa, la succulencia de sus pechos, el amor profundo, la fecundidad (...) no puedo comprenderlos desatados y sin relación con su inteligencia casi estéril", también, lamentable y desafortunadamente escribió Roberto Nóvoa Santos en uno de los libros más machistas de la historia: *La indigencia espiritual del sexo femenino (Las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental de la mujer. Su explicación biológica)*, editado en 1908: "anatómica y psicológicamente, el cerebro de la hembra humana está, en general, entre el de las bestias y el del macho", o también: "El histerismo no es una enfermedad, es la propia estructura de la mujer; la mujer es eso: histerismo; y por ello es voluble". Galicia era también la tierra de la poeta Rosalía de Castro, que había denunciado en 1859: "todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben", y de la novelista Emilia Pardo Bazán, coruñesa nacida en 1851, quien pensaba que: "no puede, en rigor, la educación actual de la mujer llamarse tal educación, sino doma, pues se propone por fin la obediencia, la pasividad y la sumisión". ANSEDE, Manuel, *El País digital*, 17-febrero-2019.

⁸²⁵ Dedicada a la memoria del profesor del Conservatorio de París fallecido en 1923, Camille Chevillard.

⁸²⁶ Y por consiguiente también editada por el entonces, y hasta 1929, su marido el editor Maxim Jamin.

imaginarse la crudeza de la realidad que el futuro le iba a deparar a su regreso a Francia⁸²⁷), es un trabajo perfectamente equilibrado, y que en sí mismo podría representar muchas facetas de la personalidad de la compositora: su carácter reservado inicial, también su pasión desatada en contraste con el anterior, así como su enorme lirismo y poesía intrínsecos a la autora⁸²⁸.

Sus cuatro movimientos son: Andantino -en si menor-, Sourd et haletant -en do menor-⁸²⁹, Adagio espressivo -en fa sostenido mayor-, Allegro con bravura -en si mayor-⁸³⁰ y, como bien apunta la crítica del concierto en el que se interpretó en 1931 arriba citada, tiene claras reminiscencias de la música de la tradición anterior encarnada en las sonatas de referencia para el violín: *la sonata de Franck* y *la sonata de Fauré*⁸³¹: la primera marcada por su característica estructura cíclica, mientras que la segunda, aunque injustamente menos conocida, también destaca por el enorme lirismo trazado en sus largas y pronunciadas líneas melódicas⁸³².

⁸²⁷ Así como los celos, las envidias y una clara misoginia -explicada en parte algo más arriba- hacia una mujer de gran talento y ambición musical que había logrado un premio inalcanzable para muchos y que acabaría por divorciarse. El hecho de que Canal no tuviera ningún referente masculino que la apoyara -como Dukas o Messiaen- es revelador de esa misma misoginia, ya que por un lado desafiaba el paradigma imperante, pero estaba sola, sin ninguna protección masculina que le brindara protección y cobijo.

⁸²⁸ Una cualidad que había podido incluir desde sus inicios musicales en el hogar familiar, donde su padre, ingeniero y músico aficionado, le inculcó el gusto por la música y la poesía. Ambas facetas unidas mediante la composición de *melodías* serían su mejor faceta como compositora, dotando a sus obras instrumentales -como es el caso de sus tres obras conocidas para el violín y muy especialmente en el de su *Sonata para violín y piano*- de un lirismo, una capacidad melódica y poética y una sensibilidad prosódica pocas veces encontrada a un nivel tan alto en el repertorio del violín y que hacen de esta sonata una joya.

⁸²⁹ Algo así como “sordo y jadeante”, en una traducción literal. Es original este título del segundo movimiento, no siendo para nada habitual entre las obras anteriormente escritas para el violín. Justamente recrea ese jadeo entrecortado con el uso de un ostinato -en forma de acordes de tres o más notas, siendo así un motor armónico repetido que hace las veces de colchón armónico al mismo tiempo que da continuidad al ritmo de todo este tiempo- durante todo el movimiento, en la forma de una célula rítmica de dos semicorcheas más un silencio de semicorchea junto a otra nota semicorchea: es decir tres notas iguales intercaladas con un silencio que emula ese jadeo entrecortado como en una carrera desenfrenada en la que faltara el aliento, que solamente se recupera en la parte lenta de ese mismo movimiento, en la que Canal emplea magistralmente la aumentación -procedimiento compositivo muy extendido junto con el contrario, la disminución- con la que aumenta el doble de la duración del ostinato, con la consiguiente desaceleración del motor de dicho ostinato en el movimiento de esta misma sonata.

⁸³⁰ Canal emplea aquí un uso muy interesante de las tonalidades, muy alejadas entre sí y que pasan de tres bemoles en la armadura hasta seis sostenidos. Sin embargo, tiene una lógica muy curiosa al estar situadas las dos primeras a distancia de semitono (si-do) y ser la tercera y cuarta dominante y tónica respectivamente -Fa sostenido-Si Mayor-, con lo que el enlace armónico entre los cuatro movimientos es perfectamente tonal y una reducción en cuatro pasos de un arco melódico perfectamente sólido: parte de si menor, pasa por dos zonas de tensión alejadas armónicamente y resuelve concluyente en si mayor.

⁸³¹ De hecho, la influencia de Fauré en la sonata de Canal es mucho mayor que la presencia de Debussy.

⁸³² La influencia de esta última, en su segundo movimiento, se hace presente en el tercer movimiento de Canal, donde el expresivo empleo de los tresillos recuerda el empleo lírico que usa Fauré con expresión.

Lo primero que llama poderosamente la atención es que esta excepcional sonata fue compuesta en la tonalidad de si menor, la misma que empleó J. S. Bach para su célebre *Misa en si menor*, resulta muy idiomática⁸³³, algo extraño en una pianista, pero que resulta una grata sorpresa: para empezar la tonalidad es el relativo menor de Re Mayor, que resulta ser la tonalidad más propicia para el violín debido a sus características armónicas -si bien más tarde se aleja de las tonalidades propiamente idiomáticas del violín-⁸³⁴.

Por otra parte, el uso que hace Canal del violín es eminentemente melódico y declamatorio, como si se tratara de la línea poética de una voz humana con características casi prosódicas, donde sus conocimientos a este respecto recabados desde su infancia en el estudio de la poesía y las melodías unidas a ella serían sin duda de enorme utilidad.

Dichas líneas melódicas son tratadas como un diálogo equilibrado entre las partes de ambos instrumentos en forma de pregunta y respuesta: en la que uno pregunta y la otra contesta, evitando cualquier jerarquía o dominio de uno sobre el otro.

Llama poderosamente la atención del primer movimiento el hecho de que tanto el tema A como el tema B, supuestamente contrastantes dentro del paradigma musical -según comentaba la arriba citada Anna Bofill Lev- como masculino -resolutivo, enérgico, asertivo- y femenino -dulce, lírico, reconfortante-, sean igualmente líricos y profundamente expresivos, con lo que seguramente podrían ser considerados en la tradición musical como dos temas B. Canal de una manera muy sutil está desafiando las convenciones⁸³⁵ musicales tradicionales y plantea una exposición donde el único contraste se da en el hecho de que el tema A es menor mientras que el B va al relativo mayor -la ya comentada como excelente tonalidad idiomática para el violín tonalidad de re Mayor-.

Sin embargo, ello no implica que la música de Canal no pueda alcanzar momentos de enorme intensidad emocional, casi elegíaca, como el que logra en el último tramo del desarrollo cuando vuelve a la reexposición del tema A, en el que en un lapso breve de tan solo cuatro compases discurre de un pianísimo con dos PP a un Forte en el que el bajo del piano ejecuta un pedal sobre la dominante en su registro grave, mientras que el violín asciende en una línea melódica especialmente expresiva hasta llegar al mismo pedal sobre esa nota -fa sostenido, la dominante de si menor- en el registro agudo, mientras que la

⁸³³ Seguramente Canal sea la compositora de todas las estudiadas que, sin ser violinista, se adecua mejor a las características idiomáticas del violín, debido a su conocimiento de la prosodia y la melodía.

⁸³⁴ Las cuerdas del violín: sol-re-la-mi encuentran simpatías armónicas y de resonancia al ser *Sol* el cuarto grado, *La* la dominante y *Mi* la dominante de la dominante (*La*), con lo que no es de extrañar que un gran número de sonatas y de conciertos para violín y orquesta hayan sido escritos en esta tonalidad mayor.

⁸³⁵ Aunque de hecho su obra era considerada ampliamente conservadora y falta de innovación moderna.

voz aguda del piano, auto acompañada brillantemente por la mano izquierda del pianista, canta la recapitulación del tema A en todo su esplendor.

No encontramos dobles cuerdas⁸³⁶, ni apenas acordes, ni variolages de intrincada dificultad técnica⁸³⁷, así como tampoco golpes de arco complejos: antes bien, es todo enunciado con líneas melódicas largas muy legato, de modo que casi podría ser declamado perfectamente por una cantante -el violín, por su registro, imita la voz de la soprano o contralto aguda-, e incluso se le podría añadir casi un texto poético a tal línea⁸³⁸. Esta es sin duda la característica más destacable de Canal respecto a su escritura para el violín, tanto en su *Sonata*⁸³⁹, como en sus dos breves piezas, que son casi de salón⁸⁴⁰.

Especialmente en los dos movimientos impares, que son justamente los más lentos, es donde la compositora muestra todo su enorme talento para la melodía, casi prosódica y declamada. Es precisamente ahí donde Canal exhibe toda su maestría en las líneas del violín, y donde ejecuta un amplísimo abanico de matices que abarcan todas las dinámicas, desde el forte más asertivo al abundante uso que realiza de *mesa di voce*⁸⁴¹. Todo un despliegue de un virtuosismo instrumental introvertido y contenido⁸⁴² íntimamente ligado a la prosodia del propio lenguaje, de tal modo que casi nos podemos imaginarnos al tocarlo que estuviéramos recitando una poesía intimista.

Para el violinista que se adentre en la interpretación profunda de la partitura requiere el poseer una técnica de arco notablemente sólida para poder ejecutar convenientemente esta

⁸³⁶ Tan sólo se encuentran esporádicos pasajes de octavas -misma nota repetida una octava superior- y dos notas dobles que refuerzan la armonía en el cuarto movimiento, el más virtuosístico de los cuatro.

⁸³⁷ Salvo las mencionadas octavas incómodas para el lenguaje del violín, así como las tonalidades empleadas en los dos últimos movimientos, con seis y cinco sostenidos, alejadas de si menor o re Mayor.

⁸³⁸ Salvo en los pasajes de semicorcheas tremoladas, es decir con repetición de cada dos, así como los pasajes de octavas del cuarto movimiento, en los que se aprecia que Canal no era violinista, dada su falta de idiomatismo en esas zonas en concreto. Ese rasgo es característico de quien compone con el violín.

⁸³⁹ Sin duda la obra más relevante de cuantas escribió para el violín, que sin duda merece mayor atención de la que tiene actualmente. Tan solo ha sido grabada una vez, en 2015, por un dúo de franceses que sin duda ha hecho un rastreo de obras desconocidas en la *Biblioteca Nacional de París*, donde hay que personarse para poder acceder a dicha partitura. La grabación es profesional y concienzuda, aunque le falta el lograr darle mayor visibilidad a la autora, que aparece en segundo plano por debajo de las *sonatas para violín y piano* de Maurice Ravel, que de alguna manera la eclipsan. Canal necesitaría una labor más exhaustiva de investigación y una difusión a mayor escala para que pudiera recuperar el lugar que perdió.

⁸⁴⁰ A menudo se denigraba a las mujeres alegando que solamente podrían componer piezas simples y breves destinadas a los salones burgueses, sin embargo, Canal demuestra con su *Sonata para violín y piano* que es capaz de manipular obras de gran escala con maestría y total dominio técnico y musical. El hecho de que las dos piezas breves de salón fueran compuestas tanto para el violín como para el violoncello demuestran de alguna manera que son piezas comerciales, diseñadas para ser compradas por el mayor número de instrumentos -tanto violín como cello-, en una inteligente estrategia de marketing.

⁸⁴¹ *Messa di voce* es un aspecto de la técnica vocal del *bel canto* que consiste en cantar una nota musical con una dinámica de *pianissimo* para lentamente abrirla dinámicamente y hacerla más poderosa hasta un *forte* y luego reducirla hasta *pianissimo* como al principio, realizando así dos reguladores enfrentados.

⁸⁴² En contraste con el virtuosismo masculino lleno de bravura y testosterona, como en Sarasate o Liszt.

obra maestra del lirismo melódico⁸⁴³, necesitándose para todos estos matices dinámicos, articulatorios y expresivos una amplia paleta de colores musicales, que solamente pueden alcanzarse con el control absoluto de la técnica del arco; un instrumento de por sí inventado y estudiado en profundidad precisamente por toda la tradición de la escuela francesa del violín, que abarca desde Lucien Capet (1873-1928)⁸⁴⁴ hasta Iván Galamian (1903-1981)⁸⁴⁵, así como sus numerosos discípulos en la actualidad⁸⁴⁶.

Por otro lado, la parte del piano está exquisitamente escrita. Canal era una excelente pianista -algo que idiomáticamente se aprecia en gran medida respecto a ciertos detalles ya mencionados correspondientes a la escritura para el violín-. Es evidente que Canal componía sus obras con el instrumento que dominaba, el piano, pero asimismo logra alcanzar un equilibrio, siempre muy difícil de conseguir, en dos instrumentos tan distintos como son el violín y el piano⁸⁴⁷, que, sin embargo, tantísimas sonatas han inspirado en la música tradicional de occidente. No se presenta un predominio de ninguno de ellos, complementando a menudo uno las frases del otro en una relación muy igualitaria⁸⁴⁸.

Realmente se trata de una joya de pieza, atractiva, rica en matices y sutilezas expresivas además de esas reminiscencias orientales que estaban ya fuera de la moda de su época⁸⁴⁹, como las que aparecen al final, en la coda triunfal y exuberante de energía del cuarto

⁸⁴³ Que, como violinista, debo reconocer que ha sido uno de los mayores hallazgos a lo largo de mi investigación doctoral respecto al repertorio compuesto por todas estas grandes compositoras olvidadas.

⁸⁴⁴ Maestro entre otros de Galamian, catedrático del *Conservatorio Superior de País*, es el autor del libro: *La técnica superior del arco*, donde muestra todas las sutilezas inherentes del arco y su sorprendente control técnico del mismo: era capaz de realizar un vibrato exclusivamente con el arco. Fundó el cuarteto de cuerda que llevaba su nombre, que causó sensación por toda Europa, por encima del de Joaquim.

⁸⁴⁵ Alumno directo de Capet, se le considera el padre de la técnica moderna del violín destacando con su obra: *Principios de enseñanza e interpretación del violín*, donde explica con meridiana claridad la técnica del violín de forma elegante y accesible. Sus alumnos han sido los mejores intérpretes y profesores del s. XXI, entre ellos se encontraba Vartan Manoogian, quien fue mi profesor durante mis estudios de Máster en los Estados Unidos, a los que acudí con una beca de ampliación de estudios de la Beca Fulbright, patrocinada por la Oficina de Asuntos Educativos y Culturales del Departamento de Estado de los EE. UU.

⁸⁴⁶ No es casualidad que el violín tenga preponderancia en la música francesa dentro de la Europa entonces, ni que de las compositoras estudiadas haya una amplia mayoría francesa que compuso para dicho instrumento respecto a otros países europeos, en el que lamentablemente España no alcanza relevancia ninguna, al no ser el violín un instrumento paradigmático para las mujeres en aquella época.

⁸⁴⁷ Algo que también se aprecia en pequeñas cabezas de fugado contrapuntístico, en el primer movimiento, entre el comienzo del tema en diferentes apariciones dialogadas entre ambas partes.

⁸⁴⁸ Como ocurre entre las preguntas y respuestas que intercalan ambos instrumentos en el diálogo inicial del primer movimiento, así como la fórmula que emplea a lo largo de los demás movimientos de la sonata.

⁸⁴⁹ Como se ha venido apuntando a lo largo del análisis de la autora y de su obra musical.

movimiento: sin duda esta sonata merecería ser conocida, estudiada e incluida en el repertorio del violín -en aulas y auditorios-, como sus méritos así lo atestiguan.

Respecto a la problemática que supone encontrar las partituras escritas para violín y piano⁸⁵⁰ de Canal la autora Susan Pickett refiere respecto a su experiencia al intentar encontrar las obras: “Marguerite Canal ganó el famoso premio de composición *Prix de Rome* en 1920 y posteriormente escribió varias obras destacadas. En pocos años se casó con un editor de música. La combinación de su talento y tener un editor integrado aparentemente permitiría que su música se difundiese ampliamente. Eso fue cierto durante unos años. Luego, cuando se divorció de su marido, aquel afirmó que poseía los derechos de autor sobre sus composiciones y tuvo que llevarlo a los tribunales para reclamar su propia música. Ella ganó esa batalla. Pero perdió la guerra. Jamin aparentemente convenció a los editores de música francesa para que chantajearan a su exesposa, quien no pudo publicar las obras que compuso durante el apogeo de su carrera. Esos manuscritos todavía existen: se encuentran en la Biblioteca Nacional en París. Sin embargo, Marguerite Canal no dejó plasmada su voluntad indicando que sus obras debieran ser consideradas de dominio público. Y no tenía parientes cercanos vivos en el momento de su muerte. Cuando le pregunté a la Biblioteca por copias de sus manuscritos, dijeron que necesitaba permiso de su propiedad. Contraté a un detective privado para ver si podía encontrar a un pariente lejano para poder establecer una propiedad, pero en vano...Hay un término legal para esto, las composiciones de Marguerite se llaman "huérfanas" y las leyes en los Estados Unidos ahora están cambiando para otorgar acceso a las obras huérfanas, pero eso no ayuda a la música de Marguerite canal. Lo que tenemos disponible actualmente son varias obras de piano solo y una *Sonata para violín* que fueron publicadas antes del divorcio, y sirven para abrir nuestro apetito por lo que yace silenciosamente en la biblioteca”⁸⁵¹.

Posteriormente prosigue en su discurso afirmando que: “Se puede ver, entonces, que la música de las mujeres compositoras es succionada en ese agujero negro por más de una razón. Sin embargo, el tema principal aquí es que son mujeres, las mujeres no deben

⁸⁵⁰ En realidad, lo mismo sucede con cualquiera de sus obras, especialmente las que fueron publicadas por su exmarido, quien se apropiaría tan flagrantemente de la propiedad intelectual de Marguerite Canal.

⁸⁵¹ PICKETT, Susan, *"The Blessed Circle and Tales of Woe"*, *AWE (A Woman's Experience)*, vol. 1 (2013), artículo 5. Disponible en: <https://scholarsarchive.byu.edu/awe/vol1/iss1/5>.

componer, así que una vez que mueren, su música muere con ellas. Al menos eso fue cierto hasta hace poco. Hay varios investigadores haciendo este tipo de recuperación musical, trabajando para traer de vuelta lo que se ha perdido, a veces durante cientos de años (...) Dado que Elfrida Andrée compuso más de 100 piezas, su música solo representa una vida de trabajo y ella es sólo una de las 6000 mujeres compositores que merecen una segunda mirada a través de sensibilidades modernas”⁸⁵².

Lo que comenta Pickett es absolutamente certero y debo aquí añadir que la búsqueda de las partituras de violín y piano de Marguerite Canal han sido, con mucha diferencia, las más costosas para su adquisición de entre todas las compositoras estudiadas y analizadas en este trabajo de investigación doctoral debido al problema que bien explica la autora arriba citada -hasta el punto de tener que solicitar su *Idylle* a una editorial en la India-⁸⁵³. Una vez aclarado esto es necesario ampliar, sin embargo, que a esa gran problemática hay que añadirle la política de las escasas bibliotecas que tienen acceso a esa documentación⁸⁵⁴ y que se niegan en su gran mayoría a prestar dichas partituras, incluso aunque sea para realizar este estudio de investigación doctoral, entorpeciendo claramente el esfuerzo por rescatar del olvido tanto a las autoras que se encuentran enterradas en esta situación legal, como sus obras, igualmente desconocidas y amenazadas con el riesgo de perderse definitivamente en el olvido sistemático de nuestra sociedad actual⁸⁵⁵.

⁸⁵² PICKETT, Susan, "The Blessed Circle and Tales of Woe", *AWE (A Woman's Experience)*, vol. 1 (2013), artículo 5. Disponible en: <https://scholarsarchive.byu.edu/awe/vol1/iss1/5>.

⁸⁵³ En el mismo momento de escribir estas líneas sigo esperando que lleguen, por correo postal -en pleno s. XXI-, desde Estados Unidos unas partituras que llevo buscando y reclamando durante más de un año y medio por todo el mundo. Curiosamente conseguí una reducción de la partitura del *Ydille para violín y piano* de esta autora a través de una fuente desde la India. No se ha encontrado tampoco su *Elévation para violín o violoncello y piano*, de la misma autora. Se trata de un problema grave a la hora del estudio.

⁸⁵⁴ En París, en Berna y en la Universidad de Massachussets. Esta última es la única que se ha prestado a enviar por préstamo interbibliotecario con la UBU, universidad donde estoy cursando mis estudios de doctorado acerca de este tema en concreto: compositoras entre 1850 y 1950, que pese a su enorme valía se encuentran injustamente olvidadas. Creo sinceramente que las mismas bibliotecas deberían realizar un esfuerzo y prestar, en la medida de sus posibilidades, ayuda a los investigadores que intentamos sacar a la luz las obras más brillantes de estas compositoras de nuestra historia musical más reciente que se encuentran sepultadas sin ningún sentido ni utilidad entre legajos olvidados que no son así de utilidad para nadie. En plena era digital esos documentos deberían ser escaneados y difundidos ampliamente.

⁸⁵⁵ De no haber un talante restaurador esas partituras originales pueden llegar a estropearse o perderse.

5.2.7.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música.

Ganar el *Prix de Rome* con toda seguridad ayudó a establecer el comienzo de la carrera de Canal: la condujo al centro de la atención pública de su época⁸⁵⁶, aseguró las interpretaciones de sus obras en diversos conciertos, y garantizó su tiempo y espacio en la *Villa Medici* para concentrarse en el desarrollo de sus composiciones. Del mismo modo pudo convertirse en una habitual en los programas de conciertos parisinos de entreguerras, como compositora, así como pianista. Aunque su divorcio le afectó económicamente en gran medida y redujo drásticamente la cantidad de tiempo que pudo dedicar a la composición, demostró ser extraordinariamente emprendedora a la hora de promocionarse a sí misma y a su obra organizando conciertos para dar a conocer sus propias composiciones. Por otro lado, experimentó en su persona de una manera directa la misoginia de la industria editorial, tanto por parte de su marido -quien se apropió de los beneficios relativos a los derechos de autor de las ventas de su música-, como en el mismo Conservatorio de París, así como a través de la crítica de género que, como se ha podido comprobar en las críticas arriba citadas, recibía la compositora con regularidad. Es muy probable que su género haya sido un factor importante en el hecho de que Canal ha sido virtualmente eliminada de la historia musical estandarizada de la Francia de entreguerras. Su estilo musical ampliamente conservador, que es de manera clara deudor y está inspirado por compositores anteriores, es otra razón importante que podría explicar su ausencia de las narrativas más comunes acerca de la música de entreguerras, que tienden a premiar la experimentación y la innovación modernista, como ocurre especialmente con el grupo de *Los Seis*, en donde resalta el papel como mujer de otra gran compositora de la época, Germaine Tailleferre⁸⁵⁷. Su afición por escribir obras con rasgos exóticos también habría parecido como algo anticuada en la década de 1920⁸⁵⁸. Dentro del mundo sonoro experimental del período de entreguerras, es probable que la música

⁸⁵⁶ Fue la segunda mujer en conseguir tan preciado premio, solamente por detrás de la enorme Lili Boulanger, probablemente una de las mejores compositoras de toda la historia de la música.

⁸⁵⁷ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 70.

⁸⁵⁸ Dado que esta había sido una característica de la música de Debussy, algo que, en la época de entreguerras, o *Belle Époque*, se encontraba totalmente desfasada y fuera del gusto y la moda imperante. Sin embargo, es curioso recalcar que en nuestros días actuales la música de Debussy es de nuevo especialmente popular entre el público de todo el mundo y no es aventurado afirmar que la música de Canal también podría serlo si pudiera ser dada a conocer entre un público que la ignora totalmente debido al ostracismo al que se vio sometida la autora y toda su obra, del que no se ha recuperado, aún hoy día.

de Canal hubiera resultado como un estilo demasiado conservador para muchos críticos⁸⁵⁹.

Así pues, el hecho de que el estilo de la escritura de la autora fuera poco innovador afectó en gran medida la recepción de la obra de Canal, y probablemente contribuyó a que cayera posteriormente en una oscuridad casi total, que también es evidente en la crítica contemporánea que recibió. La escritura de Canal, aunque extremadamente bien elaborada, tiende a ser conservadora y se nutre demasiado⁸⁶⁰ de compositores anteriores -como también se indicó anteriormente-.

Potter ha descrito numerosas obras vocales de Canal como reveladoras de: “una artesanía sólida y una prosodia impecable, aunque su lenguaje musical es derivado de los compositores franceses anteriores, particularmente Debussy y Fauré”⁸⁶¹.

El trabajo de Canal es efectivamente formal y tonalmente conservador, y claramente influenciado por los compositores franceses de fin de siglo, particularmente de Fauré y Debussy, algo que hizo que la obra de Canal estuviera fuera totalmente de la moda entonces, teniendo un regusto “demodé”, nada aconsejable en la época de entreguerras. Aunque el estilo de Canal era relativamente popular entre los artistas intérpretes o ejecutantes⁸⁶², su música no era innovadora ni experimental⁸⁶³. Esta faceta de su estilo también se identifica claramente en la revisión del concierto de 1931 que organizó de sus obras en la *Salle du Parthénon* citado anteriormente, con las referencias a las influencias de Franck y Massenet⁸⁶⁴.

⁸⁵⁹ Como efectivamente se ha podido constatar en las críticas citadas a lo largo del análisis anterior.

⁸⁶⁰ Para el gusto de los contemporáneos de la época de Canal: recuérdese que aquel era el tiempo de artistas rompedores, como Stravinski, Satie, Cocteau o el Grupo de *Los Seis*. Todos ellos renegaban de la tradición anterior y pretendían llevar a cabo una transformación musical en el que no tuvieran cabida los legados de Debussy ni de Wagner -en Francia y en Alemania, respectivamente-.

⁸⁶¹ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 69.

⁸⁶² Por no hablar de los miembros de la Academia de Bellas Artes, que le concedieron el *Prix de Roma* de forma unánime. Había gran desconexión entre el gusto de los académicos y el del pueblo, algo que también sucede -incluso en mayor medida- entre la música académica contemporánea y el gusto del público hoy en día, con la excepción de bandas sonoras de películas de éxito con artistas y compositores como John Williams, Hans Zimmer o Yann Tiersen, que son auténticamente del gusto contemporáneo.

⁸⁶³ Precisamente por esas características conservadoras seguramente pudo lograr el *Prix de Rome*. En el capítulo de Lili de este trabajo investigador, así como en este mismo capítulo, se ha podido ver que la institución era marcadamente conservadora y tradicional, por lo que los ganadores tenían que adecuarse a esas características y rehuir cualquier innovación musical que fuera demasiado evidente, tal y como planearon en una inteligente estrategia las hermanas Boulanger en vista de las tentativas fracasadas para lograr el primer premio de la hermana mayor, Nadia.

⁸⁶⁴ “La *Sonata para piano y violín* (de Canal), (...) me hizo pensar, (...) en la *Sonata para violín y piano de César Franck*, pero con desarrollos más cortos, y también hay que decirlo, sin el florecimiento apasionado

Ese mismo crítico también llegó a afirmar que: “su inspiración es agradable, muy melódica y de colores bonitos. Sin excesos e incluso diría que no hay experimentación modernista”⁸⁶⁵. El lenguaje de género y sus connotaciones implícitas dentro de estas palabras referidas a la música de Canal: agradable, colores bonitos, melódica, muestran de manera sutil que el género femenino de Canal impregna -muy a su pesar- la opinión de algunos hombres respecto a su obra.

Si bien es cierto que Canal pertenece a una generación más avanzada que la que vivieron las hermanas Boulanger -especialmente Lili-⁸⁶⁶, los prejuicios y estereotipos que Canal tuvo que sufrir en su vida son mucho mayores que los de las autoras de la generación posterior: Barraine, Arrieu y Desportes. Al mismo tiempo que es necesario tener en cuenta el hecho de que Canal se encontraba sola, sin ninguna figura masculina próxima a ella para apoyarla, y enfrentada a todo el mundo editorial -en manos de hombres-, así como abandonada por el claustro de profesores del Conservatorio, mientras que las tres autoras mencionadas ya eran un grupo sustancial, que a su vez contaba con el apoyo total de sus maestros ⁸⁶⁷, así como el de sus compañeros de estudios y posteriormente de profesión⁸⁶⁸.



Marguerite Canal al piano.

1951.

de aquella (...) Por otro lado, no me gustaron la *Elévation* y *el Idylle* para piano y violín en la que escuchamos solamente la sombra de Massenet”. HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 68.

⁸⁶⁵ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 69-70.

⁸⁶⁶ Quien lamentablemente fallecería truncando su futuro en 1918, cuando solamente contaba 24 años.

⁸⁶⁷ Paul Dukas, fue un enorme apoyo para todas ellas, además de maestro y mentor casi hasta espiritual. Ayudó a Arrieu, Barraine y Desportes a alcanzar primeros premios de composición, al mismo tiempo que nunca se desvinculó de ellas, proporcionando una guía valiosa no solamente musical durante toda su vida.

⁸⁶⁸ O. Messiaen es un claro ejemplo de ello, apoyando a sus compañeras, especialmente a Claude Arrieu, quien además se convirtió en una gran amiga -que fue la dama de honor en la boda de aquel-.

Haciendo un resumen y balance final de la contribución de Marguerite Canal al cambio del paradigma respecto al rol de la mujer en la música, podemos comprobar que fue pionera en varios aspectos muy relevantes: por una parte, fue la primera mujer en dirigir orquestas profesionales desde el podio del director (1917-18), un lugar reservado exclusivamente para los hombres hasta entonces⁸⁶⁹ y que sería continuado por figuras estudiadas en este trabajo investigador, como Nadia Boulanger y Vítězslava Kaprálová. Por otro lado, constató al ganar el primer premio del *Prix de Rome* de composición en 1920 que la victoria de Lili Boulanger no había sido una casualidad, abriendo como una punta de lanza el camino a numerosas compositoras de las siguientes generaciones que obtendrían numerosos premios en este campo, como Barraine, Arrieu o Desportes⁸⁷⁰.

Al mismo tiempo y paralelamente a todo ello -como ya se ha apuntado anteriormente-, Canal puso de manifiesto que el medio editorial musical estaba impregnado de una gran misoginia, que en su caso fue exacerbada por la mano de su exmarido, quien resentido por perder los derechos de autor de la que fuera su mujer hasta 1929, evitó que ninguna de las obras posteriores de Canal fuera jamás publicada en Francia. A este respecto podemos relacionar este aspecto con muchas otras autoras estudiadas en esta tesis doctoral, como Rebecca Clarke o Ethel Smyth, que tuvieron que luchar porque alguna editorial publicara sus obras musicales siendo mujeres⁸⁷¹.

Sin embargo, lejos de doblegarse ante tales injusticias Canal fue también pionera en acudir a los tribunales de justicia y ganar su caso, sentando un precedente que sin duda ha servido también a todas las generaciones posteriores para obtener una situación más justa, amparada legítimamente en lo concerniente a los derechos de autor y derechos de la propiedad intelectual, así como los beneficios económicos resultantes de las dos primeras⁸⁷².

De la misma manera, tal como también hiciera Tailleferre por dos veces, se divorció de un matrimonio infeliz enfrentándose a las temibles consecuencias revanchistas de Jamin sin miedo -a pesar de las consecuencias negativas a las que se enfrentaba- y desafiando al mismo tiempo el paradigma respecto al rol de la mujer en el mundo y en el hogar, así

⁸⁶⁹ Y que sigue siendo mayoritariamente masculino en el año 2019, con un machismo preponderante y resistente a todos los movimientos feministas de concienciación que existen desde los años setenta.

⁸⁷⁰ También estudiadas en profundidad en este trabajo de investigación doctoral en diversos capítulos.

⁸⁷¹ Repetimos de nuevo, la situación de boicot a la que fue sometida Canal y su obra sigue hoy en día.

⁸⁷² Todo ello apropiado injustamente en la figura de su exmarido, simplemente por editarlo.

como las convenciones y los estereotipos imperantes en la sociedad de su época, que estigmatizaba especialmente a las mujeres que se atrevían a divorciarse entonces.

Es por todo ello que Canal no solamente fue una gran compositora -con demasiada frecuencia, como se ha comprobado, muy desconocida por el público y por los propios músicos⁸⁷³-, pianista y directora orquestal, sino que además fue una mujer valiente que intentó culminar su ambiciosa vocación musical en un mundo dominado y dirigido por hombres, que a menudo la maltrataron a ella y a su obra de una forma arbitraria.

5.2.8. GERMAINE TAILLEFERRE (1892-1983)

Germaine Tailleferre (19 de abril de 1892, Pau-St.-Maur, Francia - 7 de noviembre de 1983, París) es la primera mujer en la historia que pudo adscribirse a un movimiento músico-cultural: el conocido como “*Les Six*”⁸⁷⁴, nombre acuñado por el crítico musical Henri Collet para referirse al grupo de jóvenes franceses entusiastas de la música. Esta formación estaba compuesta por: Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger⁸⁷⁵ (1892-1955), Germaine Tailleferre (1892-1983), Darius Milhaud⁸⁷⁶ (1892-1974), Francis Poulenc⁸⁷⁷ (1899-1963) y Georges Auric (1899-1983), todos ellos fervientes seguidores de los preceptos de los nada convencionales Erik Satie⁸⁷⁸ y Jean Cocteau (1889-1963)⁸⁷⁹.

⁸⁷³ Los celos, recelos, envidias y suspicacias que suscitó su talento así lo podrían explicar.

⁸⁷⁴ Traducido como *Los seis*, en referencia a sus integrantes y emulando la iniciativa por parte de los rusos en el conocido “*grupo de los cinco*”, compuesto por Balakirev, Borodin, Mussorgski, Rimski Korsakov y Cui, en su intento por forjar un claro modelo musical y estético propiamente ruso en contraposición con las influencias de diversos países europeos. -Tchaikovski era visto en dicho grupo como europeísta-. *Los seis* no formaron un grupo cohesionado ni duradero. RAŠÍN, Vera, “*Les Six*” and Jean Cocteau. *Music & Letters*, vol. 38, nº 2 (1957), pp. 164-169; SCHEIDKER, Barbara Eileen, *Cultural influences on the piano music of Les Six*, 1997.

⁸⁷⁵ A quien inspiró la obra de Lili Boulanger *Dell fond du l’abisme*. Véase el capítulo dedicado a Boulanger.

⁸⁷⁶ Autor del *Buey sobre el tejado* y *la Creación del mundo*, donde mezcla la *Pasión según San Juan* con el blues, el jazz y la música popular de aires brasileños, país donde estuvo como diplomático.

⁸⁷⁷ Posiblemente, junto a Tailleferre, el más brillante y destacado de todos ellos. Compuso una original *Sonata para violín y piano* inspirada en el fusilamiento del poeta Federico García Lorca en España.

⁸⁷⁸ Músico iconoclasta, irreverente a las tradiciones de la música clásica y profundamente original que revolucionó el París de los felices años veinte con su obra *Parade*, toda una declaración de intenciones. En cierto modo el mentor de todos ellos y especialmente en el caso de Germaine, a quien llamó “su hija”, después de conocer que la obra en estilo de Stravinski que la había escuchado tocar en el concierto del domingo -un auténtico domingo de suerte para Tailleferre- era una obra compuesta por ella misma.

⁸⁷⁹ Poeta, doctrinario y agitador estético de la París de los años 20, novelista, pintor, dibujante, autor cinematográfico. Publica en 1918, en plena I Guerra Mundial, *El Gallo y el Arlequín*, -el gallo hace

Dicho grupo⁸⁸⁰, nacido en plena I Guerra Mundial (1917-1918), entre matanzas encarnizadas de soldados en las batallas de trincheras, surgió como una respuesta de enorme rechazo, profundamente visceral, respecto a la cultura europea -supuestamente elevada y sofisticada- enmarcada en una sociedad que al mismo tiempo había arrastrado, no solamente a Europa, sino al mundo entero, al conflicto más destructivo, feroz y cruento de toda la historia de la humanidad: la Gran Guerra -hasta entonces⁸⁸¹-.

Como afirma Alex Ross: “En un estudio apasionante del efecto de la guerra en la música del s. XX, el compositor Wolfgang-Andreas Schultz observa que los sentimientos de «estar hiper alerta, guardar la distancia y mantener una frialdad emocional» se apoderan a menudo de los supervivientes de hechos espantosos. Del mismo modo que la mente traumatizada levanta barreras contra la llegada de sensaciones violentas, también los artistas se refugian en poses desprovistas de sentimentalismos con objeto de proteger el yo frente a un perjuicio adicional.

La asunción por parte de Stravinski de una estética «dura» a partir de 1914 ejemplificaba una transformación más profunda que estaba produciéndose en la mentalidad europea: un alejamiento de las tendencias suntuosas, místicas o maximalistas del arte del cambio de siglo. Este era un aspecto de la realidad de la posguerra. Otro era el ascenso de la música popular y las tecnologías de difusión masiva: el cine, el fonógrafo, la radio, el jazz y el teatro de Broadway”⁸⁸².

referencia a Francia, ya que los galos identifican a su país con dicho animal-, manifiesto donde enumera las premisas estilísticas e iconoclastas que, en principio, seguirían *Les Six*.

⁸⁸⁰ En realidad, tan sólo hicieron un concierto conjuntamente y no se puede hablar de un grupo cohesionado, dado lo diferentes que eran sus componentes -tanto en estilo, como en calidad-, a pesar de que entre ellos siempre existió una amistad y camaradería durante toda su vida.

⁸⁸¹ Como consecuencia de las terribles reparaciones de guerra -cuyos pagos sumieron a Alemania en una profunda bancarrota, al mismo tiempo que le infringieron una gran humillación- impuestas por Francia a Alemania, agravadas por la gran crisis de 1929 -“*el Crack*” de la economía mundial- se pudo hacer con el poder el fascismo y el nazismo -en Italia y Alemania respectivamente-, desembocando en la aún más cruenta II Guerra Mundial, en donde Alemania desarrolló ampliamente su arraigado espíritu revanchista.

⁸⁸² ROSS, Alex, *El ruido eterno*, Spanish Edition, Grupo Planeta, Edición de Kindle.



Germaine Tailleferre, en su madurez y en su vejez.

Renegando de la cultura que había dado lugar a tamaña monstruosidad, el grupo de *Los Seis* va a rechazar, no solamente la música de la tradición romántica alemana⁸⁸³ y la enarbolada por Wagner⁸⁸⁴, sino también la música impresionista de Debussy⁸⁸⁵ o Ravel. El éxito del grupo se adscribió tan solo a los felices años veinte (1920-1930), coincidiendo con la bonanza de entreguerras -antes del “*Crack de 1929*”, desastre económico de dimensiones mundiales, que sumió a Europa en el mayor caos social y político posible-. Durante ese periodo de tiempo, en el que las gentes querían olvidar toda la barbarie y el horror que habían presenciado durante la guerra, el tipo de música bajo los preceptos de Cocteau en su *El Gallo y el Arlequín*⁸⁸⁶ tuvieron éxito y una aceptación favorable, ya que se trataba de una música sencilla, divertida, casi pueril alejada de los academicismos y de las complejidades Wagnerianas o Debussianas -una especie de bálsamo superficial, frívolo, alegre, dotado de sentido del humor en sus obras, que festejara la vida y que hiciera olvidar los hechos traumáticos recientes relativos a la I Guerra Mundial-.

⁸⁸³ Con los Schumann -Clara y Robert-, Brahms y Mendelssohn a la cabeza.

⁸⁸⁴ Cuya música sería luego asociada y adoptada por los nazis, en su intento de germanizar el mundo, ya que toda la mitología y música wagneriana legitimaba, según el sistema de propaganda ideado por Goebbels para los nazis, las premisas arias de una raza superior.

⁸⁸⁵ Supone un rechazo al éxito alcanzado con la música impresionista por estos influyentes autores, especialmente Debussy, que fallecerá de un cáncer en 1918, época en que surgen *Les Six*.

⁸⁸⁶ MORGAN, Robert P., *La Música del Siglo XX*, Akal Música, 1999, p. 179.

Le Coq et l'arlequin (1918) escrito en forma de aforismos formaba parte de un grupo de artículos bajo el sugestivo título de *Una Llamada al Orden*, en el que defendiendo la nueva del compositor Erik Satie frente a las estéticas caducas que precedieron proclama basándose en los paradigmas de sencillez y simplicidad: “Satie nos enseñó lo que, en nuestra época, ha sido lo más audaz y sencillo”. COCTEAU, Jean *Le Coq et l'arlequin*, Stock Edition, 1918, p. 39 Resulta llamativo que alguien ajeno al mundo de la música sentara las bases intelectuales de este intento de nueva forma de hacer música. Salvando las distancias recuerda de algún modo la relación entre el filósofo Nietzsche y la música de Wagner en el s. XIX.

Como apunta Robert Morgan al respecto del artículo de Cocteau, este alertaba de la necesidad de que se creara un nuevo arte francés independiente, libre de “la niebla wagneriana”, “la oscuridad de Debussy” o los “misticismos teatrales” de *la Consagración de la Primavera* de Stravinsky. Cocteau explícitamente proclama: “Ya tenemos suficientes nubes, olas, acuarios, espíritus marinos y escenas nocturnas. Lo que necesitamos es una música que surja de la tierra, una música de cada día”⁸⁸⁷.

Prima siempre, por consiguiente, en este tipo de música cierta frivolidad⁸⁸⁸, algo de vodevil -con gusto por un humor sencillo y la alegría-, la influencia del *Blues*⁸⁸⁹, como la del *Jazz* o la música popular francesa del momento, así como influencias de músicas exóticas⁸⁹⁰.

Alex Ross aporta a este respecto una interesante información acerca de Milhaud, uno de los más originales y productivos miembros del grupo tutelado por Satie: “Milhaud había pasado los últimos años de la I Guerra Mundial en una misión diplomática en Brasil, donde realizó regularmente excursiones a la desbordante vida nocturna de Río de Janeiro y donde recibió una educación crucial sobre cómo podían reconciliarse los motivos «cultos» y «populares». En estos mismos años, el joven compositor brasileño Heitor Villa-Lobos estaba mezclando ideas rítmicas tomadas de Stravinski con modelos complejos que había detectado en la música afrobrasileña. En partituras neo-primitivistas como *Amazonas* y *Uirapuru*, Villa-Lobos escribió partes de percusión de una intensidad desenfrenada; Milhaud utilizó, asimismo, nada menos que diecinueve instrumentos de percusión en su ballet brillantemente colorista *L’homme et son désir* -El hombre y su deseo-. También concibió dos deslumbrantes fantasías sobre motivos brasileños, *Saudades do Brasil* y *Le bœuf sur le toit* (El buey sobre el tejado)”⁸⁹¹.

La desconfianza y el recelo que existían por la música y la cultura anterior tras una decepción tan profunda como la que dejó el final de la I Guerra Mundial, donde no se logró más que muerte de masas ingentes de soldados, provocaron que se rechazara la

⁸⁸⁷ MORGAN, Robert P., *La Música del Siglo XX*, Akal Música, 1999, p. 179.

⁸⁸⁸ En cierto modo es una especie de bálsamo que hace que la gente olvide de los horrores vividos, como una forma de preservarse y mantenerse cuerda tras una experiencia tan traumática.

⁸⁸⁹ Género musical de los Estados Unidos en el que la aportación e influencia de las cantantes de raza afroamericana tienen un peso específico fundamental sin el que dicha música no se entendería -Baste mencionar a personalidades recientes, como la famosa cantante afroamericana, Aretha Franklin-.

⁸⁹⁰ Como es el caso de Milhaud, diplomático en Brasil, se empapó de los ritmos brasileños, así como del *Blues* y el *Jazz*, que luego impregnan su música con su sello distintivo.

⁸⁹¹ ROSS, Alex, *El ruido eterno*, Spanish Edition, Grupo Planeta, Edición de Kindle.

considerada como alta cultura, poniendo de relieve y ensalzando en cambio una baja cultura, encarnada por el pueblo, la música popular, la sencillez, o la simplicidad⁸⁹². Prueba de todo ello fue el éxito abrumador en París en 1917 de la obra compuesta por el mentor del grupo de *Los Seis*, Erik Satie⁸⁹³, con el título de *Parade*⁸⁹⁴, en cuyo montaje participaron personalidades como: Picasso, Braque, Cocteau y el mismo Diaghilev que había traído los ballets rusos a París y le había proporcionado tantos éxitos a Stravinsky⁸⁹⁵. El argumento del ballet *Parade*⁸⁹⁶ consiste en que un teatro ambulante arroja a las calles, de la nueva ciudad a la que llega, a un grupo de artistas callejeros -un prestidigitador, un escupe fuego, acróbatas, una muchacha norteamericana, etc.- para atraer la atención de la gente transeúnte y conseguir así que el público acuda al teatro -que simbolizaría la alta cultura-. En cambio, las gentes prefieren quedarse en la calle admirando a los artistas callejeros -la baja cultura-⁸⁹⁷.

Se crea con este tipo de obra una especie de collage o pastiche musical, al modo del cubismo en la pintura, donde se prescinden de las reglas y normas rígidas del hacer musical encarnado por la música de la tradición anterior, contra la que reacciona así.

Como afirma Alex Ross: “La partitura de Satie define un nuevo arte del collage musical: melodías desenfadadas no acaban de llegar a concretarse, los ritmos se entrelazan y superponen y se detienen y arrancan, pasajes acelerados de tonos enteros suenan como la que sería más tarde la música de los dibujos animados de Warner Brothers, amargos corales y fugas rotas honran al pasado que se desvanece”⁸⁹⁸.

⁸⁹² En lo que fue un antecedente de la cultura Pop, tan relevante en nuestro mundo actual y caracterizada del mismo modo por la simplicidad a todos los niveles de dichas canciones.

⁸⁹³ Sin pertenecer al grupo de *Los Seis*, ha conseguido convertirse en el más recordado por el público general en la actualidad, especialmente en sus obras de piano, como sus *Gymnopédies* y *Gnosimies*, que siguen siendo piezas predilectas en el repertorio de los conservatorios.

⁸⁹⁴ Alex Ross afirma en su capítulo acerca de *Los Seis*: “Participaron un fulgurante despliegue de personalidades: Erik Satie escribió la música, Jean Cocteau creó el libreto, Pablo Picasso diseñó la escenografía y el vestuario, Léonide Massine fue el responsable de la coreografía, Guillaume Apollinaire escribió las notas al programa -inventando mientras lo hacía la palabra «surrealismo»- y Diaghilev sirvió el escándalo”. ROSS, Alex, *El ruido eterno*, Spanish Edition, Grupo Planeta, Edición de Kindle. HAMER, Laura, *Entre Satie et Stravinski: les modèles néoclassiques de Germaine Tailleferre*, 2012, pp. 89-96.

⁸⁹⁵ Con la Consagración de la Primavera. El propio Stravinski era rechazado igual que Ravel por los preceptos de Cocteau y Satie. Sin embargo, Tailleferre estudió orquestación con esta figura impresionista.

⁸⁹⁶ Que también incluye objetos ajenos al mundo de la música, tales como: máquinas de escribir o botellas, por mediación de Cocteau. Fue un rotundo éxito en plena guerra, en el año 1917, que muestra el hartazgo y el rechazo por parte de la gente respecto a la música anterior.

⁸⁹⁷ Cuya ubicación pues no estaría en las salas de concierto tradicionales, sino en la música de los circos, los music hall, el jazz y los cafés conciertos típicos de los felices años veinte -tan bien conocida como la *Belle Epoque*- en que precisamente tuvo éxito la música de *Les Six*.

⁸⁹⁸ ROSS, Alex, *El ruido eterno*, Spanish Edition, Grupo Planeta, Edición de Kindle.



Poulenc, Tailleferre, Durey, Jean Cocteau, Mihaud y Honegger.

Lo popular, lo directo, sencillo -para aspirar a “tener la lucidez de los niños”⁸⁹⁹-, *el Blues*, *el Jazz*, lo exótico, lo cercano son los elementos que compondrán el corpus de las obras escritas dentro de este grupo. No existirá una estructura tradicional de las formas musicales, con el rechazo a la forma sonata, a los temas y desarrollo que la componen, así como las transiciones entre secciones diferenciadas propias de la música anterior.

Dicho esto, Germaine Tailleferre es con mucho la componente más prolífica a la vez que más tradicional en cuanto a su escritura musical. No renegó de Ravel, sino que trabajó amistad con él durante toda la década de 1920 ⁹⁰⁰y aprendió orquestación de su mano - para disgusto de Satie, quien rechazaba los ideales musicales impresionistas que Ravel encarnaba-⁹⁰¹, al mismo tiempo que siguió usando la forma sonata en su forma clásica⁹⁰².

⁸⁹⁹ MORGAN, Robert P., *La Música del Siglo XX*, Akal Música, 1999, p. 179.

⁹⁰⁰ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 100.

⁹⁰¹ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 317. La influencia de Ravel es apreciable también en sus composiciones.

⁹⁰² Por lo que se la ha considerado como una neoclasicista, si bien las diferencias con autoras como G. Bacewicz son evidentes, teniendo ambas autoras dos voces totalmente diferentes. Sin embargo, las dos flirtearon con la experimentación dodecafónica de la *Segunda Escuela de Viena*, aunque lo desestimaron pronto. Aún así, esto prueba su gran interés por estar actualizadas musicalmente en su propio tiempo.

Al mismo tiempo esta gran artista y compositora francesa fue también una pionera en el campo de la música para cine⁹⁰³ (bandas sonoras), la radio y la televisión⁹⁰⁴.

Al igual que muchas de las compositoras tratadas y estudiadas a lo largo del desarrollo analítico de esta tesis doctoral, Germaine Tailleferre recibió numerosos premios durante su formación, reconocimientos y encargos de obras; muestra de su excelencia académica. Como bien afirmaba su compañero del grupo de *Los Seis*, G. Auric en una recogida de premios en honor a Tailleferre: “Ella -refiriéndose a Germaine- nunca comenzaba una clase en la que no acabara con el primer premio”⁹⁰⁵. De hecho, ganó muchos más premios en su formación académica en el Conservatorio de París que ningún otro miembro del grupo de *Los Seis*⁹⁰⁶. Independientemente de que *Les Six* alguna vez realmente funcionara como un grupo musical su único trabajo colaborativo, *L'Album des Six para piano* (1920), contiene un interesante *Pastorale* de Tailleferre que revela una escritura ciertamente experimental. Este trabajo breve -de sólo 53 compases- se deriva de la yuxtaposición de bloques de material contrastante mediante el uso de la bitonalidad -dos tonalidades tocadas superpuestas, con la consiguiente disonancia para el oído acostumbrado a la música tradicional anterior-, algunos de los cuales revelan una continuación de las ideas presentadas por primera vez en *Jeux de Plein Air* (Juegos al aire libre)⁹⁰⁷.

⁹⁰³ Su primer marido, el caricaturista Ralph Barton, le presentó a Charles Chaplin con quien Tailleferre entabló una buena amistad -tocaban a menudo el piano a cuatro manos-. La gran estrella del cine entonces le animó a que compusiera las bandas sonoras de algunas de sus películas. Algo a lo que se negó rotundamente el marido de Tailleferre, alegando que no estaba dispuesto a convertirse en “Monsieur Tailleferre”, con unos evidentes celos hacia el posible éxito de Germaine. POTTER Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 318.

⁹⁰⁴ Algo en lo que también coincide con la también francesa Claude Arrieu (1903-1990) en realidad el seudónimo de Louise Marie Simon, a quien se estudia en uno de los capítulos en el desarrollo analítico de este trabajo de investigación. En el caso de Arrieu destaca especialmente su contribución a la radio y al cine -compuso la música de muchos programas de radio y bandas sonoras para más de 30 películas- donde llegó a trabajar de manera estable durante años, siendo una figura muy respetada en dichos medios.

⁹⁰⁵ DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture*, Taylor and Francis, 2011, p. 224.

⁹⁰⁶ En contraste con el grupo ruso de *Los cinco*, *Les Six* nunca fue un grupo cohesionado. No tenían una agenda fija como grupo, y los miembros seguían siendo autónomos en su trabajo. Sin embargo, colaboraron todos excepto Durey con música incidental para la obra de Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, un ballet con dos voces hablantes con texto y coreografía, que se estrenó en 1921. También hicieron un álbum de piezas para piano, *L'album des six*. McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle2452-2454), Edición de Kindle.

⁹⁰⁷ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 99. Esta obra para dos pianos donde Tailleferre juega con el Bitonalismo, fue la obra que escuchó Satie aquel famoso domingo, tan afortunado, en el que conoció la música de Germaine, declarando que ella sería su hija musical. A partir de ese momento se le abrieron las puertas del nuevo modo de hacer música en París, así como su inclusión en el grupo de *Les Six*.

Todos estos logros no evitaron que tuviera que sufrir el rechazo de algunos críticos a la hora de considerarla a ella o a su música seriamente, como prueba el elocuente -por lo sexista que resulta- comentario del crítico, Deems Taylor, cuando afirmaba: “Una cosa es segura, tras contemplar a Mlle. Tailleferre la pasada noche y recordando el retrato de *Los Seis*, pese a cualquiera que sea el talento de los demás, ella es claramente la más guapa”⁹⁰⁸.

Este tipo de críticas, que poco tienen que aportar al aspecto musical, unidas a su “exceso de modestia”, en palabras de Poulenc, o el ser “demasiado honesta y recta para promover su música”⁹⁰⁹, en palabras de su amiga Madeleine Milhaud seguramente le restaron fuerzas para difundir su música, de más de 300 composiciones en total⁹¹⁰.

Probablemente Tailleferre sea de todo el grupo de *Los seis* la compositora más congruente, estable y coherente de todos ellos, siendo muchas de sus obras al menos de la misma calidad de la de los miembros más brillantes del grupo, como Poulenc, Honegger o Milhaud⁹¹¹.

A pesar de que tuvo una vida larga y productiva⁹¹², al menos en la cantidad de sus composiciones, sufrió tantas penurias en el ámbito personal y sentimental⁹¹³, debido a sus dos matrimonios desgraciados que apenas pudo dedicarse con la debida concentración requerida en el aspecto compositivo.

⁹⁰⁸ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p.259.

Un comentario, demasiado habitual entonces, de corte sesgado y sexista que implícitamente sexualiza a la compositora sin tener en absoluto en cuenta sus características técnicas ni la producción de su obra. POTTER Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 3179.

⁹¹⁰ La falta de autoconfianza en el caso de un creador, especialmente en la música, es devastadora. Esa falta de fe en sí mismas las encontramos también en grandes compositoras como Clara Schumann o Rebecca Clarke, quienes tenían minada su moral creativa, imbuidas de los estereotipos paradigmáticos imperantes. Estos factores contribuyeron a que sus obras y ellas mismas fueran menos conocidas de lo que merecen, siendo desbancadas a menudo por otros compositores de menor valía y calidad musical.

⁹¹¹ Durey pasa totalmente desapercibido, mientras que Auric no fue demasiado brillante, aunque sí que resolvió muy bien su vida profesionalmente al componer muchas de las bandas sonoras de las películas de la época dorada de Hollywood entonces, algo que no pudo hacer Tailleferre por la prohibición de su marido, celoso de que el éxito de su mujer pudiera hacerle sombra a él mismo, emasculándolo.

⁹¹² Murió con 91 años, mientras que compuso más de 300 obras a lo largo de su vida.

⁹¹³ En lo que coincide con Rebecca Clarke y que lamentablemente es un factor negativo en la difusión de las obras musicales de ambas. No por casualidad ambas tuvieron una relación muy conflictiva con sus respectivos padres que consideraban deshonoroso que sus hijas estudiaran en el conservatorio de música, lugar por lo visto totalmente indecoroso para cualquier mujer que quisiera aprender a componer o crear música. En el caso de Tailleferre este prejuicio se extendió en sus dos matrimonios donde fue ninguneada e incluso maltratada físicamente, como se verá explicado más adelante en profundidad.

Esto unido a sus problemas económicos al divorciarse en las dos ocasiones⁹¹⁴ motivó que tuviera que aceptar muchos encargos⁹¹⁵ para subsistir, en detrimento a menudo de la calidad de su producción musical. En ocasiones, dada la premura del tiempo, se copiaba a sí misma -en una especie de auto plagio- a partir de obras compuestas anteriormente⁹¹⁶.

Sin embargo, le fue concedida la *Orden de la Legión de Honor*⁹¹⁷ en 1973 por toda su trayectoria musical, así como otros premios y honores durante su carrera, que fue larga y fecunda⁹¹⁸. Logró componer y darse a conocer⁹¹⁹ en una época convulsa, marcada por las dos guerras mundiales, en la que Bartók, resumiendo el sentir general de los músicos formados tradicionalmente llegó a escribir en una carta de 1926⁹²⁰: “Para ser sinceros, recientemente me he sentido tan estúpido, tan aturdido, con la cabeza tan hueca que he dudado realmente si voy a poder volver a escribir algo nuevo. Todo el caos enmarañado que las revistas musicales vomitan sin parar y a mansalva sobre la música de hoy ha empezado a preocuparme mucho: los latiguillos lineales, horizontal, vertical, objetiva, impersonal, polifónica, homofónica, tonal, politonal, atonal, etcétera, etcétera”⁹²¹.

No obstante, a pesar de esta apreciación del gran músico y compositor húngaro⁹²², la originalidad, la frescura, el atractivo, el rigor constructivo, y estilístico de muchas de las

⁹¹⁴ Lo que en la moral y el decoro de entonces tampoco sería admisible. Las mujeres en Francia pudieron votar a partir de 1944, una fecha bastante alejada de 1918, cuando se instauró el voto en Inglaterra para las mujeres mayores de 30 años. Todo esto provocaba una gran indefensión, tanto legal como económica, por parte de las mujeres que tuvieran el coraje de separarse de sus maridos. Tal fue el caso de Marguerite Canal, segunda compositora en ganar el primer premio del *Prix de Rome*, en 1920, quien tras separarse de su marido tuvo que pleitear para recuperar el derecho sobre sus composiciones realizadas antes de la ruptura matrimonial. Véase el capítulo dedicado a Canal en el desarrollo analítico de esta tesis también.

⁹¹⁵ Tenía una gran capacidad de trabajo y facilidad para escribir muy rápidamente.

⁹¹⁶ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 318.

⁹¹⁷ Uno de los honores más prestigiosos de Francia. Cecile Chaminade fue la primera mujer compositora en recibir dicho galardón en 1913, el año en que Lili Boulanger consiguió ser la primera mujer en ganar el renombrado primer premio del *Prix de Rome*, 10 años después de que se les permitiera a las mujeres competir -no sin una gran controversia- junto con los hombres en la especialidad de composición musical.

⁹¹⁸ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 237.

⁹¹⁹ Tanto es así, que resulta ser la compositora con más bibliografía e información disponible de todas las que componen este trabajo de investigación. Simplemente por pertenecer al grupo de *Los Seis*.

⁹²⁰ En plena *Belle Époque*, con el furor iconoclasta de los felices años veinte.

⁹²¹ ROSS, Alex, *El ruido eterno*, Spanish Edition, Grupo Planeta, Edición de Kindle.

⁹²² Recopiló junto a Kodaly la mayor parte de la cultura musical popular de tradición oral, salvándola de un posible olvido -por la industrialización progresiva y generalizada del mundo agrícola, que ha hecho desaparecer mucho folklore popular- mezclándola e imbricándola en su formidable obra compositiva.

obras compuestas por Tailleferre, muy especialmente para el violín⁹²³, hacen que la figura de la compositora francesa merezca ser conocida e interpretada. Además del mérito que tiene de poseer una capacidad para transmitir una sensación de bienestar en medio de una época convulsa, de rápidos y convulsos cambios, como bien apuntaba Bartók⁹²⁴.

5.2.8.1. Formación.

Germaine Tailleferre⁹²⁵ nació en el seno de una familia de clase media en la que había un piano en casa, como en toda familia que se preciara según los arquetipos de la época⁹²⁶. Sus primeras clases con el instrumento las recibió de su madre, quien lo tocaba a modo de ornamento hogareño y que era una amateur como intérprete, pero quien supo ver y apreciar el talento de su hija. De hecho, Tailleferre era una niña prodigio⁹²⁷ muy talentosa, tanto para la música como para el arte⁹²⁸: era una excelente pianista⁹²⁹ y un prodigio en el campo de la composición, al mismo tiempo que tenía una excelente memoria y oído musicales⁹³⁰.

Aun así, tuvo que vencer una fuerte oposición por parte de su padre cuando Germaine proclamó su intención de ir a estudiar al conservatorio, del mismo modo que le sucedió a Ethel Smyth cuando le comunicó el mismo deseo a su padre militar⁹³¹.

⁹²³ Que tendrá la interesante aportación de dos *sonatas para violín y piano* y un *concierto para violín y orquesta*, además de un *cuarteto de cuerda*, un *trío para violín, cello y piano*, y diversas obras breves para violín y piano, de una menor relevancia.

⁹²⁴ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 261.

⁹²⁵ Realmente cambió su nombre y apellido de nacimiento, Marcelle Taillefesse, por este otro que usaría el resto de su vida. SOLACHE VILELA, Gemma, *Tiempos de vanguardia, aires de libertad. Las compositoras de la primera mitad del s. XX, Creadoras de Música*, Instituto de la mujer, 2009, p. 91.

⁹²⁶ Ya se ha comentado que el piano, junto al arpa, era el instrumento asociado a la mujer por antonomasia, pero como un adorno u ornamento dentro de la vida familiar al uso. Al mismo tiempo era un símbolo del estatus económico desahogado al que aspiraba la clase media.

⁹²⁷ Al igual que sucedió con Bacewicz, Kaprálová, Chaminade, Clarke, Pejačević o las hermanas Boulanger, auténticos prodigios musicales de su tiempo, estudiadas en el desarrollo analítico de esta tesis doctoral.

⁹²⁸ Por un tiempo estuvo dudando qué senda tomar, si la música o las bellas artes. En su vida cultivó el gusto por la restauración de piezas de arte, su segunda pasión sólo por detrás de la música.

⁹²⁹ Algo que se percibe en su producción musical, en la que se nota que el piano es su instrumento materno y para el compone una gran cantidad de obras dentro de su producción, no porque siguiera con los preceptos de su época, que circunscribían el ámbito musical de las mujeres al piano y al mundo doméstico, sino porque era una gran pianista, algo que también le sucedió a Marguerite Canal. Véase el capítulo referido acerca de Canal, segunda ganadora del *Prix de Rome* en 1920, justamente también en la época de entreguerras. Sin embargo, el lenguaje y el mundo de Canal son bien distintos al de *Les six*.

⁹³⁰ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 316.

⁹³¹ Véase el capítulo dedicado a Ethel Smyth en este mismo trabajo de investigación.

Desafortunadamente, también estableció un precedente: sus intentos para evitar que estudiara o trabajara fue un presagio de la actitud de sus maridos en años posteriores⁹³². El caso de Tailleferre respecto al plano emocional y sentimental estuvo siempre teñido de un negro drama, tanto en la figura de su padre, como en sendos matrimonios, a cada cual más catastrófico para su equilibrio personal, que, aun así, logró preservar toda su vida. El maltrato sufrido por parte de las figuras masculinas de su vida emocional y sentimental⁹³³, unido a su natural modestia e injustificada inseguridad como artista hicieron que no se autopromocionara como sí hicieron sus colegas masculinos.

Se consideraba a sí misma como una artesana que elaboraba música alegre como una válvula de escape respecto a los problemas de su propia vida personal⁹³⁴.

Logró entrar en el Conservatorio de París en 1904⁹³⁵, con 12 años, a pesar de que su padre consideraba dicha institución “un lugar de perdición solamente comparable con el barrio rojo”⁹³⁶. El padre de Tailleferre, de acuerdo con esta mentalidad, se opuso firmemente a sus estudios en el Conservatorio⁹³⁷, ya que asoció indefectiblemente a esta entidad musical con todo lo relativo con un comportamiento sexual amoral y temía que su asistencia allí dañaría la reputación de Tailleferre -y la de la familia-⁹³⁸.

Sin embargo, con el apoyo de su madre⁹³⁹, estudió con Sautereau-Meyer hasta 1906, ganando un *Première Médaille* en la lectura a la vista y un premio de primer nivel en solfeo. Estos primeros éxitos persuadieron a su padre para que retirara su resistencia, aunque continuó negándose a ayudarla financieramente, de modo que, a partir de los

⁹³² HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 95.

⁹³³ No ocurrió así con sus colegas músicos y del mundo profesional, que la estimaban y valoraban.

⁹³⁴ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 100.

⁹³⁵ Donde permaneció hasta 1917, cuando contaba ya con 25 años. PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 259.

⁹³⁶ En clara referencia a la luz roja que usaban las prostitutas para ofrecer sus servicios a los clientes de la calle, o del distrito de París donde se encontraban, algo que ocurre hoy día en Ámsterdam, por ejemplo.

⁹³⁷ Contrariamente a la imagen que existe hoy día respecto al conservatorio, como un lugar elitista donde se aprende el arte de la música, en aquella época las mujeres con pretensiones artísticas -aunque fuera la composición de música- de alguna manera estaban asociadas, injustificadamente, con libertinaje y falta de decoro. Algo que no sucedía con los hombres, que sí podían dedicarse a estudiar las artes y componer, lo que hace pensar que era una forma tácita de disuadir a las mujeres de acometer sus intentos artísticos.

⁹³⁸ Al igual que les sucedió a Clarke y Smyth, las aspiraciones musicales en una mujer no eran compatibles con el decoro y la reputación de la estricta moral victoriana, imperante hasta casi nuestros días.

⁹³⁹ Marie-Desirée, una pianista aficionada que supo valorar y defender el talento de su joven hija, a diferencia de tantas otras mujeres que dejaron todo el poder en la patria potestad.

catorce años, Tailleferre se vio obligada a ganarse su propio sustento mediante clases particulares que daba a los estudiantes más jóvenes del conservatorio de música⁹⁴⁰.

Por suerte para la joven⁹⁴¹, gracias a todas las becas y concursos que pudo ganar como estudiante en el conservatorio en armonía, contrapunto, acompañamiento y educación auditiva pudo obtener un sostén económico que mejoró sustancialmente su precaria situación financiera. Tailleferre ganó más primeros premios en el conservatorio que ninguno de sus colegas del grupo de *Los seis*, aunque la mayoría de ellos recibió más atención sobre el papel -en periódicos y medios de comunicación- que ella en las décadas siguientes⁹⁴². La joven compositora demostró ser una estudiante talentosa y diligente en el Conservatorio, y fue recompensada por un impresionante número de primeros premios en: *Armonía* (1913), *Contrapunto* (1913), *Fuga* (1915) y *Acompañamiento de piano* (1915).

Como si en una curiosa confirmación de la predicción de Vuillermoz en “*The Pink Peril*”⁹⁴³ (1912) según el que afirmaba que las niñas pronto lograrían superar a los niños en el Conservatorio de París⁹⁴⁴.

Afortunadamente, la madre de Germaine tuvo la valentía suficiente -algo que no tuvieron las madres de Smyth o de Clarke, si bien estas dos compositoras en ciernes eran de mayor edad que Germaine Tailleferre cuando esta decidió dedicarse a la música- como para animar a su niña pequeña a seguir su vocación musical, apoyándola y presentándole a Eva Sauterau-Meyer, una profesora de solfeo en el conservatorio que la aceptó como

⁹⁴⁰ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 95.

⁹⁴¹ Abandonada en el aspecto económico y emocional por su padre, quien no llegó al extremo de echarla de su casa, como sí hiciera el tiránico padre de Rebecca Clarke, dejándola sin ningún recurso económico.

⁹⁴² DUNBAR, Julie C., *Mujeres, música, cultura*, Taylor y Francis, 2011, p. 224.

⁹⁴³ Literalmente, el peligro rosa, en referencia al color asociado generalmente al género femenino, ya desde el nacimiento. Es llamativo como el lenguaje está cargado de diversas connotaciones que, a menudo pasan totalmente desapercibidas, pero que están cargadas de poderosos significados. Incluso en nuestros días, cuando gozamos de más igualdad entre géneros que en ningún otro momento de la historia de occidente, nuestro lenguaje casi siempre tiene connotaciones negativas para palabras relativas al género femenino: solamente habrá que pensar en las palabras que se asocian con los genitales de ambos sexos para comprobar que los relativos al género femenino suelen ser negativos, mientras que los del masculino son positivos. Lo mismo sucede con el nombre de los animales, dependiendo de si son masculinos o femeninos. De hecho, este factor pasa desapercibido por estar profundamente imbricado y enterrado en el lenguaje, así como también dentro del pensamiento social, durante siglos de historia.

⁹⁴⁴ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 95.

alumna suya y con quien empezó su andadura musical en aquel territorio casi exclusivo para los hombres⁹⁴⁵.

Hacia 1913 Tailleferre pudo conocer a los compañeros, que luego serían colegas compositores dentro de *Los Seis*, Auric, Milhaud y Honegger en la clase de contrapunto del profesor Caussade⁹⁴⁶. Milhaud le introdujo con las partituras de los compositores contemporáneos, que la joven compositora en ciernes devoraba, con especial predilección la obra de Stravinski.

Precisamente por improvisar en un estilo inspirado directamente por la música de Stravinski fue expulsada de una clase de órgano de Eugène Gigout, por lo que Germaine llegó a repudiar la atmósfera reaccionaria por parte del claustro de dicho conservatorio⁹⁴⁷. Por aquella época, con 21 años, Tailleferre estaba dudando entre sus dos grandes vocaciones: la música o el arte⁹⁴⁸, pero el punto de inflexión de su carrera estaría a punto de decantar la balanza irremediabilmente hacia la música hasta límites que nunca hubiera podido imaginar⁹⁴⁹.

Todo cambió en la vida de Germaine el día que aceptó la invitación de un compañero de las clases del conservatorio, amigo sueco de Satie, para que fueran a ensayar una obra compuesta por la joven artista en un estudio de artistas en *Montparnasse*.

Se trataba de la obra para dos pianos *Jeux de plein air* (1917)⁹⁵⁰ que interpretaron la autora y Marcelle Meyer en sendos pianos. Satie se encontraba por allí cuando los escuchó tocar y al enterarse de que esa música fabulosa⁹⁵¹ había sido compuesta por Germaine supuestamente la besó y la llamó su “fille musicale” -hija musical- invitándola a participar

⁹⁴⁵ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 316.

⁹⁴⁶ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 100.

⁹⁴⁷ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 316.

⁹⁴⁸ Que siempre sería cultivado con primor por ella toda su vida, con un gusto exquisito.

⁹⁴⁹ De hecho, Tailleferre ha pasado a la historia por ser la primera mujer incluida entre un grupo de compositores, hasta entonces ninguna mujer logró conseguir dar un paso tan grande en la inclusión de la mujer en el mundo artístico y laboral -aunque con prejuicios y grandes diferencias, como se ha apuntado arriba-. Sin la ayuda por parte de Satie probablemente esto hubiera sido impensable.

⁹⁵⁰ Compuesto en dos movimientos, concordantes con los presupuestos de sencillez y candor infantil de Cocteau: el primero se titula “*la tirelittentaine*” -un juego de cartas-, mientras que el segundo “*Cache-cache mituola*” -literalmente, la caza del zorro, probablemente un juego del escondite- sin duda una obra fresca que captó poderosamente la atención de E. Satie, hasta el punto de llamar a Germaine como su “hija musical”. PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 259.

⁹⁵¹ Ya entonces Tailleferre estaba usando recursos modernos como la bitonalidad y los temas que trataba eran absolutamente coincidentes con los presupuestos de Cocteau: en esta pieza había un movimiento que simulaba el juego del escondite, por ejemplo. En consonancia con la simplicidad infantil buscada.

en un concierto en la rue Huyghens, donde jóvenes pintores de la talla de Picasso⁹⁵² y Braque exponían sus obras. De este modo Germaine pudo conocer y trabar amistad con lo más granado de los artistas de su época en París del mismo modo que pudo establecer contactos que luego serían útiles de cara a llevar a cabo proyectos profesionales⁹⁵³.

En la introducción escrita de uno de los conciertos realizados en 1918⁹⁵⁴, Satie se refiere a los músicos del programa como “*Nouveaux Jeunes*” -Nuevos Jóvenes- y algunos de dichos jóvenes compositores fueron bautizados como “*Les Six*” por el crítico y periodista Henri Collet en dos artículos en el periódico *Comoedia* en enero de 1920⁹⁵⁵.

A partir de ese momento y durante toda la década de los felices años veinte, o *Belle Epoque* la carrera profesional de Tailleferre se disparó y pudo obtener muchos encargos, entre los que destaca principalmente el ballet *Le marchand d'oiseaux*⁹⁵⁶ cuyas noventa y cuatro representaciones desde su estreno en 1923 hasta la última representación del *Ballet Suédois* en 1925 atestiguan la gran recepción y el éxito entre el público⁹⁵⁷.

Precisamente una gran admiradora de dicho ballet y de la música de Tailleferre fue la Princesa de Polignac⁹⁵⁸, cuyo prestigioso salón representó uno de los lugares de encuentro musicales y artísticos más influyentes en la París de entreguerras.

⁹⁵² Exponentes culturales de la París de la época, con el cubismo y el futurismo como vanguardias.

⁹⁵³ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 316.

⁹⁵⁴ Ya con la I Guerra Mundial dando sus últimos coletazos, si bien los alemanes lograron bombardear París con cañones de largo alcance a más de 100 km, cuyo estruendo en toda la ciudad serían seguramente lo último que escucharan tanto Debussy como Lili Boulanger, quienes fatalmente enfermos (Debussy tenía un cáncer terminal) fallecerían con tan solo unos días de diferencia en tan caótica situación de guerra.

⁹⁵⁵ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 316.

⁹⁵⁶ El vendedor de pájaros, traducido del francés. Compuesto para el Ballet Suédois. HAMER, Laura, “Germaine Tailleferre and Hlne Perdriat's *Le Marchand d'oiseaux* (1923): French feminist ballet”, *Studies in Musical Theatre*, vol. 4, nº 1 (2010), pp. 113-120.

⁹⁵⁷ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 317.

⁹⁵⁸ Una auténtica mecenas de la música y el arte -al igual que la dama Coolidge en los Estados Unidos con Rebecca Clarke, véase el capítulo de esta última en el desarrollo analítico de la tesis-. Los personajes ricos en ese momento hacían mecenazgo de las artes y la música. Anteriormente había invitado a Tailleferre a San Juan de Luz -punto fronterizo con España donde también vivió muchos años el compositor Maurice Ravel- durante el invierno de 1920 para que la compositora pudiera escribir su *Sonata nº 1 para violín*, que como veremos, tiene unas implicaciones muy íntimas con el violinista que la estrenó, Jaques Thibaud, quien mantuvo una breve relación personal con la compositora -siempre desafortunada en el plano emocional y afectivo; en este caso su romance era incompatible con la apretada agenda del violinista- que en cierta manera se percibe reflejada en el sentir de dicha sonata, dado su carácter agitado e inquieto.

En este entorno, Tailleferre conoció a varios de los músicos contemporáneos más ilustres, incluyendo Ricardo Viñes, Florent Schmitt⁹⁵⁹, Sergei Diaghilev, Manuel de Falla⁹⁶⁰ y Maurice Ravel⁹⁶¹. Dicha aristócrata entusiasta de las artes y la música sería también quien le encomendaría la composición de un concierto para piano y orquesta (1923-24) que también sería bastante exitoso⁹⁶².

La princesa de Polignac, gran mecenas de la música encargó dicho concierto a Tailleferre precisamente porque “le habían gustado y le había impresionado los toques al estilo de Scarlatt en *Le marchand d’osieaux*” al mismo tiempo que Alfred Cortot, quien estrenó dicho concierto de piano en Francia y los Estados Unidos, era un gran admirador de la obra, igual que el mismísimo Stravinski (1882-1971), que la denominó “música honesta”⁹⁶³.

Esta declaración por parte de uno de sus más admirados compositores, ya desde sus tiempos del conservatorio -cuando la expulsaban de alguna clase por improvisar en el estilo innovador del compositor ruso-, tuvo que resultar muy gratificante para la joven compositora⁹⁶⁴.

De hecho, se puede decir que Tailleferre encaja perfectamente en la corriente del *Neoclasicismo* inaugurada por el mismo Stravinski durante su paso triunfal por París,

⁹⁵⁹ Otro gran compositor que ganó el *Premio de Roma* y favoreció enormemente la obra de las compositoras que alcanzaron dicho premio, potenciando su difusión o publicación. Entre ellas especialmente la tercera ganadora de la historia del certamen, Jeanne Leleu. Posteriormente la vinculación de aquel con el régimen de Vichy durante los cuatro años de ocupación nazi hizo que cayera en desgracia, acusado de colaboracionista. Acabó sus días abandonado y olvidado, arrastrando consigo a la propia Leleu ya que al editar y publicar sus obras durante aquellos años su nombre fue asociado con el del compositor. Este personaje también ayudó a las mujeres compositoras, en contra del paradigma.

⁹⁶⁰ El compositor español por excelencia entonces, junto a Albéniz y Granados, todos ellos grandes pianistas con una gran contribución para dicho instrumento. Por aquel entonces también se movía por esos ambientes Manuel Quiroga, uno de los pocos violinistas eminentes que sobresalieron en el ámbito internacional (al igual que Sarasate y quizás Jesús de Monasterio) Realmente un caso excepcional al no tener España una tradición musical comparable con la mayoría del resto de países europeos, especialmente en lo concerniente al violín y al repertorio del mismo, por lo que el caso de Grazyna Bacewicz, excelente compositora, violinista y pianista polaca hubiera sido impensable en España.

⁹⁶¹ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 95.

⁹⁶² GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 100.

⁹⁶³ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 317.

⁹⁶⁴ A pesar de ello arrastró una gran falta de confianza en sí misma, en su música y en sus capacidades como compositora, lacra que compartía con Rebecca Clarke, estupenda compositora afincada en EE. UU.

donde cosechó enormes éxitos⁹⁶⁵ como *La consagración de la primavera*, *El pájaro de fuego* o *Petrushka*⁹⁶⁶.

Al mismo tiempo, la música de Tailleferre se ve influenciada por personajes tan alejados de los preceptos de Satie y Cocteau tales como: Fauré (1845-1924)⁹⁶⁷ y Ravel (1875-1937)⁹⁶⁸, compositor que la aconsejó en cuanto al tema de la orquestación musical⁹⁶⁹ y con quien cultivó una buena amistad durante años, a pesar de la repulsa de Cocteau y Satie hacia la música que representaba Ravel, lo que prueba que Tailleferre tenía suficiente carácter y personalidad como para tomar las riendas de su música y saber escoger sus influencias⁹⁷⁰.

Tras todos estos éxitos en Europa, Germaine probó a establecerse en los Estados Unidos como profesora y compositora, sin embargo, no pudo lograr los suficientes ingresos como para mantenerse a sí misma y a su anciana madre, que vivía de los ingresos de su hija⁹⁷¹, por lo que tuvo que regresar de nuevo a Francia, concretamente a París, en mayo de 1925. Tailleferre sentía que en Francia no iba a poder tener futuro con la progresiva caída del éxito de *Los Seis*, con el cambio de los tiempos y sus modas, por lo que decidió probar su suerte en los Estados Unidos. Como ella misma afirma en sus memorias: “Era urgente para mí cambiar mi forma de vida. La gran exaltación provocada por el grupo de *Les six* había comenzado a decaer. Seguía viviendo como la celebridad menor⁹⁷² que había

⁹⁶⁵ A la vez que muy controvertidos. Diríase que los grandes compositores que se atreven a aportar un cambio radical en la música, como fue el caso de Wagner, tienen siempre una tendencia a polarizar la sociedad musical en partidarios acérrimos o igualmente enemigos enconados a su propuesta musical.

⁹⁶⁶ Curiosamente los rusos renegaban de Stravinski, al igual que le sucediera a Tchaikowsky un siglo antes, y lo consideraban un músico europeizado, por lo que acabó por asentarse en Europa.

⁹⁶⁷ Maestro e influencia directa de la primera mujer en ganar el *Prix de Rome*, Lili Boulanger.

⁹⁶⁸ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 100. Le pudo conocer en los ambientes culturales propiciados por la Princesa de Polignac en París.

⁹⁶⁹ Un aspecto que el francés dominaba como pocos, como prueba su *Bolero*, auténtica proeza orquestal o la orquestación de *Los cuadros de una exposición* de Mussorgsky, originalmente escrita para piano.

⁹⁷⁰ No así en el plano emocional, donde las carencias afectivas por parte de su padre le pasaron factura.

⁹⁷¹ No tenemos más noticias al respecto de su padre, pero cabe pensar que la relación no fuera demasiado buena después de dejar a su hija sin ningún recurso económico cuando fue a estudiar al conservatorio.

⁹⁷² Es llamativo como siempre se autodevaluaba y menospreciaba respecto a la opinión sobre sí misma, como respecto a la pobre autoconfianza en sus capacidades y habilidades musicales.

llegado a ser. Mi vida cotidiana apenas mejoró. Siempre tenía los mismos problemas de dinero⁹⁷³ (...) Por lo tanto, decidí irme a América”⁹⁷⁴.

Al año siguiente regresó a Nueva York y conoció al caricaturista Ralph Barton, un hombre mayor que ella que le propuso matrimonio en la misma velada en que se conocieron⁹⁷⁵. La pareja se casó en Connecticut a finales de ese mismo año -el cuarto matrimonio para Barton- y a la semana siguiente a Tailleferre le presentaron al gran Charles Chaplin, quien era un muy buen pianista⁹⁷⁶ y con quien trabajó tan buena relación que a menudo se pasaban varias horas tocando el piano a cuatro manos, improvisando juntos⁹⁷⁷.

El gran artista del cine de aquella época, con una enorme influencia en Hollywood, quiso entonces que Tailleferre le acompañara a la meca del cine para escribir la música de sus películas⁹⁷⁸, a lo que, entonces ya, el marido de Tailleferre se negó rotundamente⁹⁷⁹, alegando que no toleraría convertirse en “Monsieur Tailleferre”⁹⁸⁰.

De nuevo, Tailleferre se topó con el muro de los estereotipos y los arquetipos retrógrados de la época victoriana, al igual que Rebecca Clarke⁹⁸¹ o Ethel Smyth, pero esta vez en la figura de su primer marido, envenenado de celos y complejos de inferioridad.

⁹⁷³ Sus comentarios sobre los problemas de dinero, por su parte, pueden haberse exacerbado por la normalidad contemporánea de que las mujeres pagan menos que los hombres. HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 103.

⁹⁷⁴ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 103.

⁹⁷⁵ Lo cual no deja de resultar extraño. Dicho Barton se había casado en tres ocasiones ya y cuando conoció a Tailleferre acababa de salir de su último divorcio, del que él pensaba que era el amor de su vida, con quien previamente intentó reconciliarse. El hecho de que le pidiera matrimonio de forma tan precipitada a Germaine parece que tenía más que ver con provocar celos a su exmujer que por el improbable supuesto de que se hubiera enamorado justo tras conocer a Germaine. Los amigos de la compositora la animaron a aceptar la propuesta de matrimonio. Un síntoma de la baja autoestima emocional de Tailleferre, que arrastraría desde la penosa relación con su padre, es que ella aceptó esa descabellada proposición.

⁹⁷⁶ Como se puede apreciar en su película, *El gran dictador*, donde hay una escena en la que toca realmente al piano con muy buena técnica y facilidad instrumental en esa hermosa parodia visionaria que hizo de Hitler, cuya tenebrosa sombra realmente empezaba a amenazar seriamente la paz de toda Europa.

⁹⁷⁷ Algo que muestra la gran creatividad de ambos artistas, así como sus destrezas al piano. Chaplin sin duda tenía una buena formación musical y el hecho de que le ofreciera esa oportunidad de entrar por la puerta grande en Hollywood prueba que la capacidad y el talento de Tailleferre eran igualmente poderosos para que apostara de una forma tan inequívoca por ella.

⁹⁷⁸ Lo que hubiera sido un espaldarazo enorme para la carrera de Tailleferre y podría haber cambiado la forma de entender la música, logrando grandes avances para la mujer en dicho campo.

⁹⁷⁹ Tal como hiciera su padre cuando ella tenía 12 años al intentar acudir a estudiar al conservatorio.

⁹⁸⁰ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 318.

⁹⁸¹ Si bien James Friskin, el marido de Clarke solamente animaba a su esposa a componer y publicar sus obras musicales, la moral y autoconfianza de la autora no le permitieron seguir creando ni tocando.

Esta ocasión perdida de establecerse y alcanzar una posición financiera muy desahogada empeoró cuando el matrimonio empezó a tener serios problemas económicos⁹⁸².

A consecuencia de estas dificultades financieras el matrimonio retornó a Francia en 1927 donde el carácter maniaco-depresivo de Barton salió a la luz: tres años después amenazó a Germaine con una pistola provocándole el aborto del bebé que tenía en sus entrañas, tras lo que no volvieron a verse nunca más, ya que él huyó a Nueva York, donde se suicidaría en mayo de 1931, un mes después de que se hiciera oficial su divorcio⁹⁸³.

De haber podido dedicarse al cine, tras recibir de mano de uno de los actores más relevantes del momento tal oportunidad de oro, seguramente la historia de la música en el cine hubiera podido ser bien distinta. Dos de sus colegas de *Los Seis*, Auric y Honegger, pudieron dedicarse a la composición de música para bandas sonoras de películas.

De hecho, Auric fue el que más dinero pudo acaudalar de todos los integrantes del grupo de *Los seis*, dado que compuso para muchas producciones de Hollywood -pese a ser junto con Durey los menos brillantes y talentosos de todos los integrantes del grupo-.

Honegger también produjo una muy notable contribución a la música para cine en Francia, donde compuso la mayoría de sus mejores sinfónicas para aquel medio cinematográfico.

Un apasionado de los trenes⁹⁸⁴ y también del cine no solo compuso una buena cantidad de bandas sonoras para películas francesas, sino que además introdujo en dicho mundo, enseñándole el oficio de la composición de música en las películas⁹⁸⁵ a una personalidad tan destacada como Miklos Rozsa, autor de las famosísimas bandas sonoras de *Ben-Hur*, *Rey de reyes o Quo Vadis* y ganador de tres premios *Oscar* por algunas de sus mejores

⁹⁸² Que se hubieran solventado si Tailleferre hubiera podido hacer música de cine, tal y como si logró el mucho menos talentoso Auric, que amasó mucho dinero con las bandas sonoras de Hollywood.

⁹⁸³ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 318.

⁹⁸⁴ Curiosamente igual que Dvorak casi dos siglos antes, quien gustaba de imitar los ritmos constantes del ferrocarril, imagen apegada desde su infancia, en sus composiciones musicales orquestales.

⁹⁸⁵ Realmente el mundo de las bandas sonoras es probablemente el único punto de encuentro entre un público generalizado muy amplio y la producción de música sinfónica. La música contemporánea actualmente ha quedado relegada a un reducidísimo grupo de entendidos tan elitistas que en definitiva se encuentran totalmente desconectados del gusto musical contemporáneo del público en la actualidad. En cada época la música era un bien de consumo propio y adecuado a los gustos y modas de cada periodo. Es famoso el cariñoso apodo con que llamaban sus hijos a J. S. Bach, viejo peluca, en referencia a que su estilo -y por lo visto también su peluca- pertenecían a una época pasada. La música de cine, con una influencia poderosa de Wagner por el uso conector de sus leitmotiv, es la única en sintonía con los gustos actuales de la población, mientras que en las salas de conciertos se interpretan obras de tiempos pasado, ya que la música clásica actual es altamente experimental, elitista -o aislada- y desligada del público.

bandas sonoras -figura que podría considerarse como un antecedente del colosal éxito del compositor John Williams en la actualidad-.

Miklos Rozsa se inspiró en las enseñanzas de Honegger, así como en la música aprendida en el Conservatorio de Leipzig -donde también estudió un siglo antes que él Dame Ethel Smyth, gran compositora de óperas, de fuerte inspiración wagneriana-, con gran influencia de compositores como Bartók y Kodaly, húngaros como él mismo.

La gran relevancia que tiene Rozsa, aparte de su propia aportación y de los galardones que logró alcanzar⁹⁸⁶, es que fue el maestro de enormes figuras de la música del cine actual, como son Jerry Goldsmith y John Williams⁹⁸⁷.

Si Tailleferre pudiera haber entrado en ese nuevo mundo de posibilidades tan dúctil y maleable a los talentos musicales de la compositora muy probablemente el panorama musical en ese medio, así como la trayectoria de la artista hubieran podido ser diferentes. Sin embargo, se encontraba de vuelta en Francia, donde su primer marido⁹⁸⁸ le provocó el aborto del que hubiera sido su primer hijo. Para cuando aquel ya se había suicidado, tras firmar el divorcio, Tailleferre se había vuelto a casar por segunda vez y había dado a luz a la que sería su única hija, Françoise.

Su segundo marido, Jean Lageat, un abogado que resultó ser igualmente dañino y pernicioso como el primer marido de Tailleferre, maltrataba física y emocionalmente a la desdichada compositora y a su inocente hija⁹⁸⁹.

Queda constancia de que, no solamente le era infiel⁹⁹⁰, sino que las golpeaba con asiduidad y no contento con ello, esparcía sádicamente tinta sobre los manuscritos musicales de la compositora⁹⁹¹.

⁹⁸⁶ Además de sus tres estatuillas por sus premios *Oscar* tuvo numerosos premios en otros certámenes.

⁹⁸⁷ Si la música de cine es la que más conexión tiene con el público actual, John Williams sería su profeta, con innumerables éxitos de taquilla asociado con grandes producciones cinematográficas donde su música resulta siempre una parte imprescindible por su enorme calidad, lirismo y energía. Entre las más destacadas, en las que hay una gran influencia de Wagner, se encuentran: *Star Wars*, *Harry Potter*, *Indiana Jones*, *Tiburón*, *El color Púrpura*, *La lista de Schindler* o *Superman*, entre algunas de las más destacadas.

⁹⁸⁸ El mismo que no le permitió seguir por esa senda del éxito cinematográfico en Hollywood.

⁹⁸⁹ Tristemente podemos hablar de una compositora que sufrió clara violencia de género ampliamente.

⁹⁹⁰ Algo que también le sucedió en su también desastroso primer matrimonio.

⁹⁹¹ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 318. Mostrando y evidenciando la falta de consideración y respeto a la labor artística que llevaba a cabo Tailleferre como compositora, con un desprecio cargado de crueldad y maldad gratuita, no exenta de unos evidentes celos por el talento de Tailleferre, intentando evitar que esta pudiera brillar con una luz propia que les hubiera hecho sentir empujados y acomplejados a ambos maridos.

Finalmente acabaría encontrando fuerzas para divorciarse de una persona tan perniciosa para su vida personal: a comienzos de 1955 consiguió firmar los papeles del divorcio y se mudó con su hija al sur de Francia⁹⁹², su país de origen al que había regresado al finalizar la II Guerra Mundial -todavía casada en 1946-, encontrándose a su paso gran destrucción. -Precisamente había regresado a los Estados Unidos durante el conflicto bélico, en 1942, huyendo de la ocupación nazi de Francia y de casi toda Europa-.

En el otro continente, a salvo de los bombardeos -no así de los maltratos por parte de su marido, que la siguió a los EE. UU, convirtiendo su vida en un infierno- escribió artículos en el periódico *Modern Music* donde explicaba las grandes dificultades que atravesaban los músicos que habían quedado en Francia, en total carestía de medios básicos haciendo hincapié en la violencia extrema sufrida por sus colegas judíos por parte de los nazis⁹⁹³. Durante su estancia en los Estados Unidos hasta su vuelta a Francia en 1946 no compuso ninguna obra y perdió toda comunicación con su red de contactos profesionales⁹⁹⁴.

Tailleferre tuvo que sufrir muchos reveses a lo largo de su vida, especialmente en el plano personal y emocional⁹⁹⁵, que lastraron su proyección profesional y artística. A pesar de ello consiguió mantener siempre una actitud positiva y juvenil en su espíritu, llegando a aceptar un trabajo a tiempo parcial en 1977⁹⁹⁶ como pianista para las clases de danza heurística para niños pequeños en la École Alsacienne. Falleció en París a la edad de 85 años el 7 de noviembre de 1983⁹⁹⁷, siendo la última integrante del famoso, pero efímero, grupo de *Los Seis* en desaparecer y descansar de una vida en tiempos tan convulsos⁹⁹⁸.

⁹⁹² Donde se dedicó a la restauración de muebles antiguos, compaginándolo con algunos encargos de composiciones y alguna gira como pianista acompañante en conciertos con el barítono Bernard Lefort - quien llegó a ser director de la *Ópera de París*- con quien fue en 1954 a Londres realizando un recital con obras de todos los miembros de *Les Six*, a excepción de ella misma: otra prueba más de su falta de confianza en sí misma y en su obra como compositora POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 318.

⁹⁹³ Lo que muestra su lado más solidario con respecto a sus compañeros de profesión más desfavorecidos, en un activismo que sorprende teniendo en cuenta la terrible situación de maltrato sistemático que sufría la compositora dentro de su propio hogar a manos de su segundo marido.

⁹⁹⁴ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 318.

⁹⁹⁵ Además de lo explicado respecto a sus dos matrimonios tóxicos, en 1957 tuvo que hacerse cargo de sus dos nietos, ya que su hija se alejó de ella dejándola al cuidado de sus dos hijos.

⁹⁹⁶ Como complemento a su precaria economía por aquel entonces, cuando la música del grupo de *Los Seis* ya había pasado totalmente de moda desde antes del comienzo de la II Guerra Mundial.

⁹⁹⁷ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 318.

⁹⁹⁸ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 261.

5.2.8.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

Teniendo en cuenta que Tailleferre era pianista, muy buena intérprete desde niña, y que su obra casi siempre está íntimamente ligada a este instrumento materno, sorprende la interesante producción compositiva de la autora para la contribución al repertorio del violín.

Para este instrumento compuso: *Berceuse* para violín y piano (1913), *Adagio* para violín y piano (1924), *Largo* para violín y piano (1934) dos *Sonatas* para violín y piano (la primera en 1921, la segunda en 1951), *Pastorale* para violín y piano (1942), *Trío para violín, cello y piano* (1978)⁹⁹⁹, *Sonatine para violín y piano* (1973), así como un *Concierto para violín y orquesta* (1936)¹⁰⁰⁰ escrito en Suiza para la violinista Yvonne Astruc (1889-1980)¹⁰⁰¹, que más tarde transcribiría con gran éxito en la que sería su segunda *Sonata para violín y piano n° 2* (1951)¹⁰⁰². También compuso un *Cuarteto de cuerda* en tres movimientos de corta duración: entre todos no llegan a los diez minutos de duración (1917-19).

Se trata de una muy considerable aportación al repertorio del violín, tanto por su extensión y amplitud -abarca dúos, un trío y un cuarteto-, como por la calidad artística de las piezas.

Del mismo modo su música se caracteriza por su atractivo, su factura impecable y pulida en los detalles, su equilibrio, su ingenio, su redondez y una riqueza que de alguna manera transmitió muy probablemente una sensación de bienestar en los oyentes de su tiempo, en una época de grandes y precipitados cambios muy profundos¹⁰⁰³.

Como apunta Anna Bofill Levi: “El grupo de *Los Seis* alzó la bandera de la música pura o de la música objetiva, de la *Gebranchmusik* o la música de consumo y la del nuevo

⁹⁹⁹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 100. En él realizó la práctica, entonces habitual en ella, de auto prestarse o copiarse materiales anteriores debido a la premura con la que debía finalizar sus encargos. El trío está basado en material suyo de 1916.

¹⁰⁰⁰ Año en que comenzó en España la fratricida Guerra Civil que sería un preámbulo para la II Guerra Mundial, que definitivamente cambiaría la concepción del mundo de aquella época para siempre.

¹⁰⁰¹ Una gran violinista francesa -país que a diferencia de España tenía ya una larga tradición violinística que llegó a ser compartida por las mujeres- de aquella época. Hay grabaciones del *Nocturne* de Lili Boulanger interpretado por ella junto a la hermana de Lili, Nadia Boulanger. Fue alumna y colaboradora del genio musical del gran George Enesco y profesora en la prestigiosa Academia Chiggianna en Italia.

¹⁰⁰² POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 318. La partitura del *Concierto para violín* se perdería sólo quedando la transcripción como la segunda *Sonata para violín y piano*.

¹⁰⁰³ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 261.

realismo. Intentaron buscar una inspiración en el sonido como materia prima de su arte. Una música que se adaptara a los nuevos tiempos, a la nueva estética”¹⁰⁰⁴.

Efectivamente la aportación de dicha revolución musical pacífica¹⁰⁰⁵ respecto a la época anterior supone un soplo de aire fresco en Francia, que no será muy duradero, ya que las circunstancias socioeconómicas volverían a deteriorarse¹⁰⁰⁶.

Al mismo tiempo, realmente no se puede hablar de un grupo cohesionado¹⁰⁰⁷, ya que solamente actuaron juntos en un par de ocasiones, siendo un grupo de individuos bastante diferentes en cuanto a sus estilos y personalidades, si bien la relación personal y de camaradería siempre fue excelente entre todos ellos¹⁰⁰⁸.

Probablemente el estilo de Tailleferre sea el más clásico -realmente Neoclásico-, coherente y tradicional de todos los integrantes, ya que se inspiró mucho en la música de figuras, tan contrarias a los preceptos estilísticos de Cocteau, tales como Fauré¹⁰⁰⁹ o Ravel¹⁰¹⁰. Sin embargo, Tailleferre, al igual que hiciera Bacewicz en su Polonia natal cuando la progresiva caída del telón de acero permitió cierto aperturismo cultural respecto a Europa, también tuvo inquietudes musicales que le llevaron a explorar nuevos

¹⁰⁰⁴ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 236.

¹⁰⁰⁵ Si se compara con la beligerancia de la música wagneriana o lo iconoclasta de la propuesta de Stravinski con respecto a la música anterior. Realmente si se observa con perspectiva la historia de la música con detenimiento, siempre se encuentra que el gusto y la moda de cada época en particular se presenta como una respuesta contraria respecto al periodo inmediatamente anterior, reivindicando nuevos valores, gustos, ideas o intereses íntimamente ligados al pensamiento, la cultura y la sociedad.

¹⁰⁰⁶ Especialmente a partir del desastre de la economía a partir del año 1929, cuando se desencadenaría el caos financiero, social y político en Europa, favoreciendo así el surgimiento del fascismo y el nazismo, con las terribles consecuencias que acarrearían para la historia de la humanidad a un nivel mundial.

¹⁰⁰⁷ Como sí fue el caso del *Grupo de los cinco* en Rusia, buscando rasgos de identidad nacional rusa.

¹⁰⁰⁸ Sentando un precedente muy positivo en como aceptaron a Tailleferre como una más del grupo, valorándola y reconociéndole sus méritos musicales y como compositora -más incluso de lo que ella misma se estimaba- del mismo modo que también consiguió llevar a cabo G. Bacewicz en su Polonia natal.

¹⁰⁰⁹ Maestro de la gran compositora Lili Boulanger, pionera entre las mujeres en ganar el *Prix de Rome*.

¹⁰¹⁰ Con quien cultivó una amistad fructífera en los años veinte y de quien aprendió orquestación. Ravel diría acerca de su obra *El mercader de pájaros (Le marchand de oiseaux 1923)* que estaba “llena de encanto femenino, una cualidad para nada indigna en la música”, apreciación a la que se unen otros calificativos para describir la música de Tailleferre tales como: “encantadora, fresca, espiritual o transparente”. PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 259.

territorios, como el serialismo en los años 50¹⁰¹¹, o la composición de música para medios audiovisuales, tales como la radio, el cine y la televisión¹⁰¹².

Respecto a su sentir acerca del serialismo de la Segunda Escuela de Viena la autora llega a decirle a su amiga, la violinista H elene Jourdan-Morhange: “Mi m usica ya no me interesa m as, y el dodecafonismo y la m usica concreta, que me atraen, suponen para mi tanto trabajo que no tendría yo la fortaleza para llevarlo a cabo.  Es como si yo quisiera expresarme en chino! Es un poco tarde para aprender”¹⁰¹³.

Uno de los ejemplos m as evidentes del anti-romanticismo e impresionismo respecto al lenguaje musical de Tailleferre se puede observar en la composición de su *Primera sonata para violín y piano* (1921, pero publicada en 1923)¹⁰¹⁴, donde en un ejemplo de neoclasicismo usa elementos modales, pentat nicos, así como la politonalidad, concretamente la bitonalidad¹⁰¹⁵.

Sin embargo, a pesar de estas innovaciones, las composiciones de Tailleferre contienen una sólida estructura formal que respeta claramente el esquema de la forma sonata tradicional, basada en la melodía del violín acompañada por la armonía por parte del piano con cierto dialogo entre las partes de ambos instrumentos, aunque sin demasiadas complejidades, tales como el contrapunto típico en la escritura tradicional de sonatas¹⁰¹⁶. Dicha *Sonata n  1*, compuesta en la incómoda tonalidad de do sostenido menor -con cuatro sostenidos, relativo menor de Mi Mayor- para el violín, demuestra una vez m as la falta de idiomatismo en su conocimiento del violín, algo que no le sucede en el piano¹⁰¹⁷.

¹⁰¹¹ Que, igual que Bacewicz, acabaría desechando por no adecuarse un lenguaje tan cerebral y frío con su propia voz y estilo compositivo. Si bien es cierto que Alban Berg consiguió aunar de forma magistral las rígidas leyes del serialismo con un poderoso romanticismo, como se puede comprobar en su última obra: el *Concierto para violín y orquesta (a la memoria de un  ngel)* donde es capaz de introducir una canción popular rememorando un amor de su juventud, o un coral de J. S. Bach -realizado por un cuarteto de instrumentos de viento madera, a modo de imitación de los tubos del órgano del gran J. B. Bach- en el que sería su testamento musical, además de dicho homenaje a Manon Gropius, hija de Alma Mahler.

¹⁰¹² Algo que también desarrollaría con gran éxito la también compositora francesa Claude Arrieu.

¹⁰¹³ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 261. Pese a ello en 1957 compuso con dichas técnicas serialistas la *Sonata para clarinete*.

¹⁰¹⁴ Justamente en el periodo de entreguerras cuando la influencia del grupo de *Los Seis* fue más fuerte.

¹⁰¹⁵ Donde se superponen dos tonalidades diferentes en un mismo pasaje, con el consiguiente elemento discordante o disonante. Milhaud también us  este recurso en varias de sus composiciones, tales como *La creación o la Habanera* para piano, donde cada mano toca en una tonalidad distinta (sol M y si M).

¹⁰¹⁶ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, pp. 260-261.

¹⁰¹⁷ Exactamente la misma característica de las obras de Kaprálová para violín, dado que ambas eran buenas pianistas y componían pensando en dicho instrumento.

A este respecto nos confirma Janelle Gelfand que cuando Tailleferre no estaba componiendo en su cabeza: “componía todo virtualmente primero en una versión para dos pianos cuando se trataba de un concierto, una obra orquestal, un ballet, una partitura para una película y después lo orquestaba todo del modo apropiado (...) ella componía sobre una mesa cerca del piano, e iba de un lado al otro entre los dos”¹⁰¹⁸.

Todo ello es evidente en la obra compuesta para el violín, al igual que le sucedía a Kaprálová y contrariamente a lo que les sucedía a excelentes instrumentistas de cuerda, tales como Bacewicz, Clarke, Senfter, Rainier o la misma Lili Boulanger, que a pesar de ser pianista también tocaba el violín, además del órgano y el arpa¹⁰¹⁹, lo que ampliaba su conocimiento idiomático¹⁰²⁰.

La *Sonata nº 1 para violín y piano*, completada y estrenada en París en 1922, fue dedicada, inspirada y estrenada por el gran violinista francés Jaques Thibaud, con el pianista Alfred Cortot¹⁰²¹ en el teatro *Vieux-Colombier* de la ciudad parisina¹⁰²².

Dicha obra, en cuatro movimientos suficientemente amplios¹⁰²³ es claramente neoclásica en su estructuración formal, pero también hace intuir cierta influencia del impresionismo francés con sus líneas modales, mientras que los fragmentos bitonales serían posiblemente influencias de Stravinsky, tan admirado por Tailleferre¹⁰²⁴.

Thibaud era un talentoso violinista con una carrera consolidada que le hacía viajar por todo el mundo tocando con las mejores orquestas y en los teatros más respetados de la música clásica. También fue el dedicatario de la segunda sonata de E. Ysaye, llamada *Obsesión*, por la referencia que hace del preludio de la tercera Partita para violín solo de

¹⁰¹⁸ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 260.

¹⁰¹⁹ Instrumento para el que Tailleferre compuso un concierto solista con orquesta, dedicado al arpista Nicanor Zabaleta y encargado por la BSO (Boston Symphony Orchestra), estrenado en 1927 en Boston. HUNTLEY, Elizabeth, “Annals of the harp: Germaine Tailleferre at the París conservatory”, *The American Harp Journal*, 2008, p. 60.

¹⁰²⁰ Algo que se aprecia a la hora de enfrentarse a la partitura: cualquier violinista notaría cuando una partitura ha sido escrita por alguien que conoce en profundidad la técnica y el idioma de su instrumento, del mismo modo que un nativo parlante de un idioma sabe si su interlocutor también lo es o lo ha aprendido a otros niveles. Dicho esto, todo ello no es óbice para que la calidad de una obra se base exclusivamente en la idoneidad de dicho idiomatismo, siendo las tres obras para violín y piano de Kaprálová un buen ejemplo de música excelente, en la que el violinista tiene que solventar con musicalidad y técnica los desafíos que la partitura le plantea sin que se note la dificultad que entraña.

¹⁰²¹ Ambos estrenarían la segunda sonata para violín de la misma autora en 1951.

¹⁰²² POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 317.

¹⁰²³ Según Cocteau y Satie la música debía ser breve y las piezas de *Los Seis* se caracterizan por su brevedad comparadas con las sonatas románticas, que fácilmente superan los treinta minutos.

¹⁰²⁴ DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture*, Taylor and Francis, 2011, p. 225.

J. S. Bach, pro quien ambos violinistas compartían una enorme admiración y sentían esa obsesión por dicho repertorio para violín solo tan relevante para el instrumento¹⁰²⁵.

Tailleferre y Thibaud coincidieron y pudieron conocerse en Inglaterra en 1920 y de hecho iniciaron una relación sentimental que quedaría de alguna manera impregnada en el sentir de esta primera sonata, ya que la autora vertió sus emociones y sentimientos acerca del violinista en esta composición escrita precisamente para el violín, en la que también hay ciertas reminiscencias y afinidades con la sonata para viola de Charles Koechlin (1915) en cuanto a las grandes dimensiones de los movimientos¹⁰²⁶ y el uso de acordes bitonales¹⁰²⁷.

Dicha relación sentimental, condenada al fracaso debido a la apretadísima agenda de conciertos y viajes del violinista, marcó profundamente a Tailleferre en el que fue seguramente uno de los amores más importantes de su vida. La angustia provocada por la ausencia de su amado y la incertidumbre que sentía la compositora esperando que sus cartas llegaran a tiempo al destino en el que fugazmente se encontraba de gira Thibaud de alguna manera se transmiten en esta primera sonata, mucho más oscura e inquieta que la *Segunda sonata*, compuesta en 1951, que transmite más tranquilidad en ese sentido¹⁰²⁸. La propia Germaine en sus memorias relata: “Thibaud viajaba por el mundo entero; tan solo se paraba en cada ciudad un par de días por lo que tratar de verlo era algo impensable. Cuando le escribía, no era algo sencillo, porque las cartas enviadas a los consulados siempre llegaban después de su partida. Esto duró tres años, durante los cuales no vi a Jacques más de diez veces, y nunca por más de un poco de media hora, a escondidas, entre sus ensayos y sus muchos compromisos”¹⁰²⁹.

¹⁰²⁵ Hay reminiscencias también de la influencia de esta segunda sonata en la sonata para violín solo de G. Bacewicz, cuando imita en cientos pasajes *variolages* y efectos como el *sul ponticello*.

¹⁰²⁶ Es precisamente en la composición de obras de grandes dimensiones donde la música de Tailleferre destaca fundamentalmente, contraviniendo la extendida opinión de que las mujeres solamente eran capaces de escribir pequeñas piezas camerísticas para uso en salones -de ahí el nombre de música de salón-. Las hermanas Boulanger, Bacewic, Kaprálová o Smyth -esta con la composición de seis óperas- demuestran que tal afirmación carece de base científica. De hecho, Tailleferre fue seguramente la única del grupo al que se adscribió en componer también en la compleja forma de la fuga, llevado a su culminación por J. S. Bach, en su *Fugue du Parapluie*, no exenta de su sentido del humor al respecto.

¹⁰²⁷ POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 317. Estudió clases de composición y orquestación con Koechlin de 1916 a 1923.

¹⁰²⁸ A pesar de seguir conviviendo con su segundo marido, quien la maltrataba física y mentalmente.

¹⁰²⁹ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 100.

No obstante, a pesar de ese atribulado¹⁰³⁰ amor fallido, las críticas de esta primera sonata para violín fueron positivas, llegando a decir el crítico musical Paul Le Flem: “Mlle. Tailleferre ocupa un lugar de honor dentro de esta escuela joven, tanto por la distinción natural de su inspiración como por la gracia con la que adorna sus más mínimas producciones. Es autora de un cuarteto de cuerdas en el que demuestra un encantador regalo de su invención servido por una técnica indiscutible. Las mismas cualidades se encuentran en su Sonata que seduce por los ritmos, la vivacidad melódica, la elegancia ordenada y la mano de obra concisa”. Esta cálida crítica, aunque algo sesgada por términos de género -con sus referencias a la gracia, encanto, y seducción- es una muestra de la recepción de apoyo general que recibió la primera *Sonata de violín* de Tailleferre¹⁰³¹.

Sus otras obras para violín están escritas en el estilo neoclásico que tan bien supo adaptar a su propia voz compositiva y donde, a diferencia de en su vida personal privada, existe mucha espontaneidad y alegría y muy poco conflicto doloroso¹⁰³².

Así se ve tanto su *Segunda sonata para violín y piano* (1951)¹⁰³³, como su *Sonatina para violín y piano* (1973) o su *Trío para violín piano y cello* (1978), como sus pequeñas Piezas para violín y piano -*Pastorale, Berceuse, Adagio y Largo*-¹⁰³⁴.

A pesar de su aislamiento musical¹⁰³⁵, Tailleferre logró producir su *Concierto para violín* mientras vivía en Suiza. Esta obra está dedicada a Yvonne Astruc, quien dio al concierto su estreno con la *Orchestre Symphonique de París*, bajo Monteux, el 22 de noviembre de

¹⁰³⁰ La relación emocional y afectiva con los hombres que formaron parte de su vida íntima fue siempre deficitaria, negativa e incluso llegó a ser tóxica en el caso de sus dos maridos. Tal vez si no hubiera resultado tan frustrante su relación con Thibaud Germaine no hubiera sido tan vulnerable tampoco.

¹⁰³¹ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 100-101.

¹⁰³² Quizá como una válvula de escape de su propia realidad personal mantenida durante toda su vida desde el desarraigo a los doce años de su propio padre, como estos dos terribles matrimonios plagados de infidelidades, violencia física, malos tratos, alcoholismo y desprecio por el trabajo que llevaba a cabo.

¹⁰³³ Transcripción de su concierto para violín y orquesta., en uno de sus auto plagios de su propia obra musical -debido a los problemas que soportaba en su casa y a la premura de los encargos que recibía-.

¹⁰³⁴ Aunque ya se ha comentado que Tailleferre destacaba mucho más en obras de gran envergadura, como ya hicieran antes Augusta Holmes -llegó a componer una obra para más de 900 músicos-, Ethel Smyth, Lili y Nadia Boulanger o V. Kaprálová, lo cierto es que Tailleferre para poder vivir debía aceptar encargos de todo tipo y tenía que componer deprisa, por lo que estas piezas breves casi de salón también abundan en su producción compositiva. Algunos de sus detractores esgrimían que al componer con tal volumen -más de 300 obras- y tan rápido Tailleferre no cuidaba demasiado los detalles, ni su autocrítica respecto a la producción que llevaba a cabo, primando de este modo más la cantidad que la calidad.

¹⁰³⁵ Tailleferre compuso su concierto para violín en Suiza, dado que su segundo marido había sido diagnosticado con tuberculosis y fueron a un centro especializado en tratar dicha enfermedad a dicho país. El retorcido carácter de su segundo marido no hizo sino empeorar con la enfermedad.

1936. Potter considera que el concierto para violín es una de las obras más finas de Tailleferre, y ha observado que “su movimiento lento, un canto melancólico continuo con magníficas modulaciones enarmónicas y una sección central apasionada, representa a Tailleferre en su mejor momento, al igual que el final, que es un fondo inagotable de invención”¹⁰³⁶.

5.2.8.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música.



Le Six con Cocteau al piano.

Tal y como bien concluye Laura Hamer: “La Asociación de Tailleferre con la Avant Garde francesa quedó permanentemente asegurada por su posterior inclusión dentro de *Les six*. Esta importante conexión trajo su reconocimiento y atención temprana como una joven compositora interesante y la ayudó a obtener grandes comisiones de prestigiosos mecenas contemporáneos como Rolf de Maré y la Princesse de Polignac. Desafortunadamente el éxito de Tailleferre en su carrera temprana se vio comprometido por su vida personal extremadamente infeliz. Ambos esposos, Barton y Lageat, intentaron disuadirla de su composición. Estos dos matrimonios desastrosos dañaron gravemente su

¹⁰³⁶ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 111.

carrera limitando la cantidad de tiempo que pudo dedicar a su trabajo, disminuyendo así significativamente sus actividades profesionales como compositora. La sociedad de aquella época trató efectiva y activamente de marginalizar a las mujeres a la esfera doméstica privada, donde tanto Barton como Lageat creían firmemente que era donde debía permanecer Tailleferre. Desafortunadamente, los dos matrimonios de Tailleferre destacan el impacto negativo que el matrimonio, especialmente con dos hombres musicalmente tan poco empáticos y desagradables, podría tener en la carrera de una mujer compositora en la Francia de entreguerras”¹⁰³⁷.

No obstante, Tailleferre perseveró en su vocación, pese a las dificultades, los abusos e incluso las humillaciones a las que se vio sometida en la esfera de su vida privada¹⁰³⁸.

A pesar de tener una gran falta de confianza en sí misma y en sus capacidades como músico, compositora y artista, -a pesar de ser probablemente la más talentosa del grupo de *Los Seis*- no fue óbice para que llegado el caso reuniera fuerzas para divorciarse en las dos ocasiones en que se casó.

En este aspecto seguramente también fue una adelantada a su tiempo, ya que el divorcio era extremadamente mal visto y considerado¹⁰³⁹ en su época, por lo que podemos decir sin temor a equivocarnos que Germain Tailleferre contribuyó al cambio del paradigma de la mujer, no solamente en la música¹⁰⁴⁰, sino también dentro de la sociedad a la que pertenecía; entre Francia y los Estados Unidos.

En los Estados Unidos ya pudimos comprobar que la situación respecto a los derechos y el tratamiento hacia las mujeres también era mucho más deficitaria que la de los hombres en todos los sentidos. Tanto Clarke, como Beach, como Crawford Seeger tuvieron que sortear escollos con editoriales que les publicaran sus obras, lidiar con los prejuicios de una sociedad profundamente puritana y soportar críticas que a menudo solamente las veían como una anomalía o algo que no cuadraba dentro de sus paradigmas sociales.

¹⁰³⁷ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 113.

¹⁰³⁸ Esfera en la que, aún hoy en día, siguen produciéndose abusos, si bien ahora son condenados por la sociedad y las leyes, mientras que en la época de Tailleferre las mujeres estaban casi del todo indefensas. El voto de la mujer en Francia no llegó hasta 1944. Esto provocaría no pocas tragedias e injusticias, como la que sufrieron las hermanas Boulanger cuando falleció su padre. Motivo también por el que Ethel Syth proclamaba que nunca se casaría, ya que debía ser libre.

¹⁰³⁹ Especialmente si era la mujer quien solicitaba dicho proceso de divorcio.

¹⁰⁴⁰ Al convertirse en la primera mujer compositora en ser incluida en un movimiento musical compuesto por hombres, llegando a ser realmente valorada y reconocida por ellos y por diversos críticos también.

El caso de Florence Price (1887-1953)¹⁰⁴¹, primera mujer afroamericana que recibió reconocimiento por su labor profesional como compositora en los Estados Unidos es doblemente doloroso en ese sentido porque como ella misma en una carta dirigida al director de orquesta Serge Koussevitzky datada en julio de 1943 dice: “Para empezar tengo dos hándicaps: los del sexo y la raza. Soy una mujer y tengo algo de sangre negra por mis venas (...) Debería ser juzgada solamente por mis méritos”¹⁰⁴².

Si la situación era mala para las mujeres en general, para las que pertenecían a otra raza, especialmente si esta era afroamericana¹⁰⁴³, era aún más nefasta. El voto para las mujeres de raza negra en un país supuestamente defensor de las libertades¹⁰⁴⁴ de los individuos no fue concedido hasta 1965, no sin antes grandes disturbios, enfrentamientos y tensiones raciales en el país que provocaron la muerte de varias personas de esa raza.

El estado de la cuestión de los derechos de las mujeres en Europa fue controvertido, especialmente en Francia¹⁰⁴⁵, tal como bien apunta Laura Hamer: “Aunque el sufragio universal se había concedido a los franceses en las secuelas posteriores a la revolución francesa de 1789, la *Convención Nacional* de la primavera de 1793 había declarado que “los niños, los locos, los menores, las mujeres y los prisioneros, hasta su rehabilitación, no serían ciudadanos”¹⁰⁴⁶.

Todas estas informaciones sirven para mostrar la desprotección y el desamparo de las mujeres, carentes en pleno s. XX de derechos que hoy día se le antojan a nuestra sociedad contemporánea como indispensables, pero que en realidad tan solo han podido ser alcanzados por las mujeres en las últimas décadas de nuestra historia reciente, siendo aún

¹⁰⁴¹ Quien a su vez se acabó divorciando de su marido en 1931, quedando a cargo de los dos hijos, fruto del matrimonio con su exmarido, el fiscal J. Price, subsistiendo así con una economía muy precaria.

¹⁰⁴² DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture*, Taylor and Francis, 2011, p. 225.

¹⁰⁴³ Con el consiguiente desprecio y racismo encarnizado que llega hasta nuestros días y que proviene de la conciencia de que todos los individuos de esa raza provienen de antiguos esclavos traídos como mano de obra barata al nuevo mundo en condiciones inhumanas desde África, principalmente.

¹⁰⁴⁴ En la declaración de la independencia de Inglaterra, documento esgrimido como un antiguo testamento se habla del pueblo, pero ese concepto de pueblo no engloba ni a las mujeres, ni a los negros, ni mucho menos a las mujeres negras.

¹⁰⁴⁵ Primer país europeo en conseguir el sufragio universal, pero solamente para los varones, siendo únicamente concedido el derecho a votar para las mujeres en el año 1944, casi acabada la II Guerra Mundial, con la consecuencia de la indefensión legal por parte de las mujeres frente a los hombres.

¹⁰⁴⁶ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 4.

temas candentes de rabiosa actualidad los referidos a la equiparación salarial, el equilibrio de ambos géneros en puestos de poder y responsabilidad en las diversas administraciones o los permisos de maternidad y paternidad.

Precisamente por esta indefensión, permitida por la política, la legislación y la misma sociedad de la época que le tocó vivir, Tailleferre¹⁰⁴⁷ es relevante por su gran fortaleza y resiliencia que le permitieron seguir adelante con su carrera musical y creadora de composiciones de alta calidad artística pese a ser constantemente torpedeada durante toda su vida por los hombres que tenían algún poder sobre su vida privada, es decir: su padre y sus dos nefastos maridos¹⁰⁴⁸.

Visto con la mirada de nuestra sociedad, donde el divorcio del matrimonio y los derechos de las mujeres son temas asumidos, al menos desde el punto de vista legal e institucional de las autoridades, el caso de Tailleferre podría no sorprender, pero haciendo un esfuerzo por comprobar la absoluta falta de derechos y la desprotección a los ojos de la sociedad por parte de las mujeres¹⁰⁴⁹ es cuando se puede comprobar la valentía y el valor de la aportación, muchas veces discreta¹⁰⁵⁰ o no demasiado evidente, de Germaine Tailleferre respecto a su contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la música.

Un caso similar al de Tailleferre, si bien no tan descarnadamente dramático en lo personal¹⁰⁵¹, fue el de la segunda ganadora del *Grand Prix de Rome* en 1920, Marguerite Canal¹⁰⁵². Como apunta la experta en la música de compositoras francesas de la época de entreguerras, Laura Hamer: “Canal estaba dispuesta a liberarse de un matrimonio infeliz, a pesar del estigma social contemporáneo que se asociaba a las divorciadas (...) Desafortunadamente, el divorcio¹⁰⁵³ le costó caro tanto a Canal como a su editor, que era

¹⁰⁴⁷ Al igual que tantas otras artistas y compositoras, como Smyth, Clarke, las hermanas Boulanger, etc.

¹⁰⁴⁸ En España, hasta que llegó la democracia, no era infrecuente que se desheredara a las legítimas herederas del patrimonio familiar. Tan solo eran necesarias las firmas de dos hombres, un familiar (un hermano, marido, o sobrino interesado en hacerse con las propiedades) y un agente externo, a menudo pagado por el primero, dando fe de que tal mujer estaba loca, con lo que el terrible destino de aquella persona era acabar sus días en una institución psiquiátrica y acabar sin ningún recurso económico.

¹⁰⁴⁹ Donde el divorcio seguía teniendo connotaciones que estigmatizaban a las mujeres en la sociedad.

¹⁰⁵⁰ Como también fue el caso de Rebecca Clarke, Grazyna Bacewicz o Vítězlava Kaprálová.

¹⁰⁵¹ No hay noticias de malos tratos en el matrimonio de Canal y de hecho Jamin apoyó considerablemente la carrera compositiva de Canal y promovió la publicación de sus obras.

¹⁰⁵² La primera fue Lili Boulanger en 1913, siendo admitidas las mujeres en dicha competición desde 1903. Véase el capítulo dedicado a las hermanas Boulanger dentro de este trabajo de investigación.

¹⁰⁵³ Llevado a cabo el 5 de marzo de 1929, casi nueve años después de que se casaran.

el principal promotor de sus obras¹⁰⁵⁴. Un caso legal amargo sobre los derechos de autor siguió al divorcio de Canal y Jamin. La lucha por sus derechos no sólo era estresante, sino que también requería mucho tiempo; limitó severamente la cantidad de tiempo que ella pudo ser capaz de dedicar a la composición. Aunque el tribunal finalmente falló a favor de Canal, los efectos secundarios negativos¹⁰⁵⁵ al respecto fueron duraderos¹⁰⁵⁶.



Tailleferre, ya anciana, junto a Mario Hacquard.

Sin duda los cambios que surgirían tras la destrucción del mundo y su legado sociocultural al finalizar la II Guerra Mundial unidos a las transformaciones que dieron lugar a la adquisición paulatina, pero a paso firme y constante, de los derechos y libertades para las mujeres deben mucho de la silenciosa contribución de autoras como Tailleferre -así como Clarke, Arrieu o Canal, entre otras muchas compositoras-, que a pesar de las fuertes presiones que sufrieron en su carrera por parte de su padre y sus maridos siguió perseverando en su carrera musical, sentando un importantísimo precedente, al alcanzar ser una de las compositoras más reconocidas y estudiadas¹⁰⁵⁷, donde abarcó campos tan

¹⁰⁵⁴ Entonces también su marido, Maxime Jamin, con el que se querelló ante los tribunales por los beneficios económicos de los derechos de autor relativos a las composiciones de Canal.

¹⁰⁵⁵ Canal tuvo que dedicarse a la enseñanza para poder vivir tras el divorcio, no pudiendo dedicar el tiempo necesario para la composición, tras ganar el concurso más prestigioso del mundo.

¹⁰⁵⁶ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 67.

¹⁰⁵⁷ Aunque sea por su colaboración en un grupo de hombres, como *Los Seis*.

diversos como la composición de música de cámara¹⁰⁵⁸, ballets, óperas, bandas sonoras para películas o música para radio y televisión¹⁰⁵⁹, siendo reconocida y admirada por algunas de las figuras artísticas más destacadas de la historia cultural de todo el siglo¹⁰⁶⁰.

5.2.9. LAS HERMANAS BOULANGER: NADIA (1887-1979) Y LILI (1893-1918)

“Los artistas piensan únicamente en su arte y lo consideran absolutamente incompatible con las alegrías de la vida familiar. Desde el día en que una mujer quiere representar el único papel que en verdad le corresponde, el de ser madre y esposa, es imposible que además pueda ser artista”¹⁰⁶¹ (Nadia Boulanger).

“Estoy desanimada (...) no por el sufrimiento, ni por el aburrimiento, sino porque me doy cuenta de que nunca podré conocer el sentimiento de haber hecho lo que yo quería, sólo el de hacer lo que tenía que hacer; nunca puedo continuar lo que quiera que me proponga, siempre he de parar durante un largo tiempo, así que mis esfuerzos no pueden ser prolongados”¹⁰⁶² (Lili Boulanger).

¹⁰⁵⁸ Con su correspondiente aportación de gran valor para el repertorio del violín.

¹⁰⁵⁹ Algo en lo que sin duda también sentó un importante precedente, siendo una pionera en dichos campos, que podrían haber sido mucho más fructíferos si hubiera podido colaborar con personalidades como Charles Chaplin, quien quería que Tailleferre compusiera la música de sus películas, algo que no sucedió precisamente por la prohibición tajante al asunto que levantó el primer marido de Tailleferre.

¹⁰⁶⁰ Que van de Satie, Ravel, Koechlin, el grupo de *Los Seis*, Cocteau, Stravinski, La princesa de Polignac, hasta el mismísimo Charles Chaplin, entonces fulgurante estrella de Hollywood. MITGANG, Laura, *La Princesse des Six: A Life of Germaine Tailleferre*. Tesis Doctoral, Oberlin College, 1982.

¹⁰⁶¹ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, p. 10. Oneworld Publications. Edición de Kindle. Palabras de Nadia Boulanger, quien nunca se casó, respecto al papel que les esperaba a todas las que como ella y su hermana Lili cuando tomaran la decisión de ser profesionales.

¹⁰⁶² BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, p. 317. Oneworld Publications. Edición de Kindle. Palabras de Lili que reflejan su profunda conciencia de la limitación a la que se ve sometida por la enfermedad, a sabiendas de que finalmente acabaría con su propia vida.



Las hermanas Boulanger, dos figuras fundamentales de la música del s. XX.

A lo largo de este capítulo especial se tratará conjuntamente¹⁰⁶³, dada su enorme imbricación e interconexión -si bien es necesario matizar aquí que solamente Lili compuso obras para el violín-, acerca de dos de las figuras más destacadas de la música del mundo musical europeo entre 1850 y 1950, tanto en el ámbito de la composición como en el de la pedagogía y el de la dirección: son las hermanas Boulanger, hijas de la princesa rusa Raissa Mischentzky¹⁰⁶⁴ y Ernest Boulanger¹⁰⁶⁵. Nadia (1887-1979) y su hermana pequeña Lili, cariñosa abreviatura de Juliette Marie Olga (1893-1918), que fueron dos estrellas fulgurantes en el ámbito musical. De las dos, fue especialmente sobresaliente el caso de esta última, Lili, en su faceta compositiva, cuya trágica muerte cuando sólo contaba 24 años cercenó una extraordinaria y muy prometedora trayectoria profesional como compositora, como prueba el hecho de haber conseguido ser la primera mujer -y a más temprana edad, además de con la unanimidad del jurado¹⁰⁶⁶, lo cual era un logro extraordinario incluso para los candidatos masculinos- en ganar el famoso *Prix de Rome* en 1913; prestigioso premio que abría las puertas a los compositores en ciernes y que había consolidado a las mayores personalidades de la música francesa, incluido el mismo

¹⁰⁶³ Dentro de este trabajo investigador este capítulo resulta único y especial al englobar en el mismo a las dos hermanas, dado lo excepcional de su caso y la enorme interrelación que tuvieron entre ellas.

¹⁰⁶⁴ Hija del príncipe Ivan Myshchetsky o Mischentzky. Existe cierta controversia respecto a la paternidad de las hermanas Boulanger. Lo cierto es que Ernest aceptó a Nadia y Lili totalmente como sus propias hijas.

¹⁰⁶⁵ Ganador del *Grand Prix de Rome* en 1935, también muy precozmente a los 19 años, con gran talento.

¹⁰⁶⁶ Los jurados del concurso del *Prix de Rome* eran conocidos por las numerosas vueltas de votaciones entre los candidatos antes de seleccionar al ganador, lo que aumenta aún más, si cabe, el enorme mérito de Lili Boulanger al conseguir el codiciado premio con todos los votos del jurado, evidenciando la gran diferencia que existía en cuanto a talento y calidad de Lili con el resto de los candidatos masculinos.

padre de las famosas hermanas, Ernest Boulanger¹⁰⁶⁷. Por ello, resulta extraordinaria la aportación musical de Lili Boulanger, tanto por la relevancia que tuvo en su contexto y posteriormente, como por el corto pero intenso espacio vital en que se desarrolló¹⁰⁶⁸.

5.2.9.1. Formación.

De hecho, las hermanas Boulanger, son un claro resultado de la excepcional educación que pudieron adquirir en el seno familiar y en el selecto círculo de amistades familiares, entre los que se encontraba Gabriel Fauré (1845-1924)¹⁰⁶⁹, seguramente la figura musical más relevante e influyente en la evolución de la música francesa anterior a Debussy, Ravel y Lili Boulanger¹⁰⁷⁰, todos ellos alumnos y deudores de sus doctas enseñanzas¹⁰⁷¹.

Su padre, Ernest Boulanger, tras ganar el primer puesto en el gran *Prix de Rome*, logró su puesto como profesor en el prestigioso Conservatorio de París, donde impartió clases de composición toda su vida, tal y como también hizo su padre antes que él. Allí conoció y fue maestro de quien luego sería su esposa -Raissa Mischentzky-, que provenía de la aristocracia rusa y que les inculcó a sus dos hijas desde su infancia una disciplina de

¹⁰⁶⁷ Entre los más ilustres compositores ganadores de este codiciado premio que consagraba a los artistas que lo alcanzaban figuran Massenet, Berlioz, Gounod, Bizet o el mismísimo Debussy, mientras que Ravel vio cómo sus cuatro intentos por conseguir el premio fueron infructuosos, lo cual produjo un escándalo a nivel nacional en su época, con la dimisión del entonces director del Conservatorio de Música de París.

¹⁰⁶⁸ LANDORMY, Paul; MARTENS, Frederick H.; "Lili Boulanger (1893-1918)", *The Musical Quarterly*, 1930, vol. 16, nº 4, pp. 510-515; ROSENSTIEL, Léonie, *The life and works of Lili Boulanger*. Fairleigh Dickinson University Press, 1978; HUYGHE, René, *Nadia et Lili Boulanger*. La Revue Musicale, 1982; SPYCKET, Jerome, *Nadia Boulanger*, Pendragon Press, 1992; DOPP, Bonnie Jo, *Symbolism in the Music of Lili Boulanger: An Analysis of Clairières Dans Le Ciel*. University of Maryland at College Park, 1993; GALLO, Paola, *Lili Boulanger: l'innocenza del sogno simbolista*. Canova, 1996; POTTER, Caroline, "Nadia and Lili Boulanger", *The Musical Quarterly* 83 (1999/4), pp. 536-556; SPYCKET, Jérôme, *À la recherche de Lili Boulanger, essai biographique*. Fayard, 2004; POTTER, Caroline, *French Music since Berlioz*, Routledge, 2017; BERMÚDEZ, Santiago Martín, "Claude et lili: Cien años de la muerte de Lili Boulanger y Claude Debussy", *Scherzo: Revista de Música*, 339 (2018), pp. 14-15; JAMBRINA, Elisa Rapado, "Lili Boulanger (1893-1918): El ardiente brillo de una estrella fugaz", *Ritmo*, 916 (2018), p. 80.

¹⁰⁶⁹ Brillante músico francés destacado como compositor, intérprete de órgano y piano, además de pedagogo. COPLAND, Aaron, "Gabriel Fauré, a Neglected Master", *Musical Quarterly*, (1924), pp. 573-586; LANDORMY, Paul; NORTON, MD Herter, "Gabriel Fauré (1845-1924)", *Musical Quarterly*, (1931), pp. 293-301; FAURÉ, Gabriel, *Gabriel Fauré: His Life Through his letters*, Boyars, 1984; TAIT, Robin C., *The musical language of Gabriel Fauré*, Tesis Doctoral, University of St. Andrews, 1986; NECTOUX, Jean-Michel, *Gabriel Fauré: A Musical Life*, Cambridge University Press, 2004; PHILIPS, Edward R., *Gabriel Fauré: A Guide to Research*, Routledge, 2011.

¹⁰⁷⁰ Quien desafortunadamente no ha recibido ni recibe la valoración y reconocimiento de sus pares masculinos, a pesar de tener iguales o mayores méritos académicos.

¹⁰⁷¹ De hecho, Fauré supo apreciar el talento de la joven -siempre delicada de salud- Lili y pudo influenciar y aconsejar a la ya talentosa compositora, con quien tenía una muy buena relación y de quien se puede afirmar que fue un referente o mentor muy relevante. Lo mismo se puede afirmar acerca de Nadia.

trabajo férrea y estricta, que a la larga dio sus frutos, pero que marcó sus vidas desde la infancia.

La Academia de las Artes accedió por primera vez en 1903, y a regañadientes, a aceptar la decisión del gobierno francés de permitir que las mujeres pudieran participar en la competición para conseguir el prestigioso *Premio de Roma*¹⁰⁷², que a su vez englobaba todas las artes: desde Pintura¹⁰⁷³, Escultura, Arquitectura hasta Música. En este sentido y en esta última disciplina citada, la primera en ganar este galardón fue Lili¹⁰⁷⁴.

El logro que supuso la fulgurante victoria de Lili hizo añicos “el techo de cristal”¹⁰⁷⁵ que suponía para las hasta entonces participantes conseguir un segundo premio -como el que pudo conseguir su hermana Nadia unos años antes, tras varios intentos infructuosos por conseguir el preciado primer puesto-, sin duda animó de una forma considerable a las nuevas candidatas, que tan sólo durante el periodo de entreguerras vieron coronarse a otras mujeres con los primeros premios de música en dicho prestigioso premio¹⁰⁷⁶.

Realmente fue una brillante generación nueva de creadoras de música siguiendo la deslumbrante estela de las hermanas Boulanger. Así, se puede recordar que estuvieron encabezadas por: Marguerite Canal (1920), Jeanne Leleu (1923), Elsa Barraine (1929), Yvonne Desportes (1932), Odette Gartenlaub (1948), Adrienne Clostre (1949) y Evelyne Plicque (1950)¹⁰⁷⁷, además de una ganadora del *Prix de Italia* como fue Claude Arrieau - Seudónimo de Louise Marie Simon, que ella misma adoptó como nombre en su vida real, una práctica que ya hemos podido ver anteriormente-¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷² El gobierno de Francia dotaba de una beca de carácter escolar y académico, a través de la Academia de Francia en Roma, a los estudiantes que se distinguieran por la excelencia en el campo de las Artes. Fue creado en 1663 y desde 1803 se incluía la Composición musical, exclusivamente para hombres entonces.

¹⁰⁷³ Se permitió participar a las mujeres en el concurso de Pintura con anterioridad a esta fecha.

¹⁰⁷⁴ La primera mujer en ganar un premio importante, el segundo gran premio en composición fue Heléne Fleury al año siguiente, que lo recibió en 1904.

¹⁰⁷⁵ TARUSKIN, Richard, *The Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century*, 2006, p. 126.

¹⁰⁷⁶ El hecho de que empezaran tantas compositoras a inscribirse y a ganar premios indica que no era talento, sino oportunidades reales, algo que hasta entonces les faltaba totalmente a las mujeres.

¹⁰⁷⁷ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 258.

¹⁰⁷⁸ Compositoras como Laura Netzels o Rebecca Clarke usaron seudónimos en muy numerosas ocasiones para que sus obras no fueran identificadas con autoría femenina. Es conocida la anécdota de que la *Sonata para viola* de R. Clarke estaba firmada con el nombre de Anthony Trent y que, precisamente, sólo obtuvo un segundo premio en un concurso de composición por detrás de la también *Sonata para viola* de Ernest Bloch, tras haber estado empatadas en puntuación ambas obras. Cuando el jurado descubrió que era en realidad una mujer la compositora de dicha obra no pudieron dar crédito y quedaron perplejos, según testimonio de Elisabeth Coolidge, que organizaba el concurso de composición junto a su marido.

De todas ellas se habla y estudia su aportación a la música en otro capítulo y, concretamente en lo referido al repertorio para violín y piano, que es el centro de investigación de esta tesis.

Resulta llamativo el hecho de que todas estas compositoras ganadoras por méritos propios de los mayores galardones en el campo musical de la época son nombres que han caído prácticamente en un olvido u “oblivion”¹⁰⁷⁹ extrañamente comprensible, cosa que no ha sucedido con sus homólogos masculinos, como ejemplifican los casos de Bizet, Massenet o Debussy¹⁰⁸⁰, por ejemplo.

En cierto sentido, independientemente de si estas mujeres fueron apreciadas y valoradas por sus colegas masculinos, lo que resulta innegable es que la industria y los poderes fácticos en el mundo musical han dejado que todas estas valiosas artistas hayan caído en el silencio más absoluto o hayan sido postergadas en un cierto ostracismo, hasta el punto de que es incluso muy dificultoso acceder a las fuentes de sus obras, tanto en partituras como en grabaciones todavía en la actualidad, viviendo nuestra sociedad en el apogeo del flujo y mejor accesibilidad de la información de toda la historia de la humanidad.

Esto sin duda no es beneficioso para todo el legado artístico y musical que se está perdiendo la cultura musical de occidente, del que todos somos herederos, de ahí mi interés personal por poner en valor su labor y su aportación.

5.2.9.2. Nadia Boulanger.

La figura de Nadia Boulanger (septiembre 1887-octubre 1979), siempre ligada a su querida París, de la que no se separó nada más que por giras de conciertos, es sin duda una de las más relevantes en la historia de la música occidental del s. XX y seguramente de toda la historia de la música, no solamente por su aportación como compositora¹⁰⁸¹, sino sobre todo como la genial pedagoga que fue, así como por la sorprendente y ecléctica

¹⁰⁷⁹ La palabra inglesa es más precisa al tener connotaciones de olvido y purgatorio, adecuado para designar el silencio al que se han visto sometidas todas estas compositoras tan talentosas.

¹⁰⁸⁰ O incluso el caso de Maurice Ravel, que, tras intentar alzarse sin éxito con el galardón en varias ocasiones, ha conseguido pasar a la historia y ser una figura habitual en las programaciones musicales de todos los conservatorios y todas las salas de conciertos de todo el mundo, siendo valorado y apreciado como el gran compositor y creador de música que sin duda fue.

¹⁰⁸¹ SPYCKET, Jerome, *Nadia Boulanger*, Pendragon Press, 1992; BROOKS, Jeanice, “The founds Boulanger at the Bibliothèque Nationale”, *Notes*, vol. 51, nº 4 (1995), pp. 1227-1237; BROOKS, Jeanice, *The Musical Work of Nadia Boulanger: Performing Past and Future between the Wars*, Cambridge University Press, 2013; POTTER, Caroline, *Nadia and Lili Boulanger*, Routledge, 2016.

larga lista de personalidades que quedaron fascinados por su obra¹⁰⁸², o que fueron a su estudio parisino para aprender y enfocar sus carreras artísticas con esta auténtica maestra de grandes maestros en la música de todo el s. XX¹⁰⁸³.



Nadia Boulanger dirigiendo una orquesta sinfónica.

Fue una de las primeras mujeres en dirigir desde el podio del director, papel aún hoy en día está asociado únicamente al hombre. Esta enorme figura musical fue maestra tanto de Kaprálová como de Bacewicz y Rainier -todas ellas analizadas en la presente tesis- durante su formación académica como compositoras.

Entre sus alumnos, que unánimemente la consideran como la mejor y más influyente pedagoga del s. XX, figuran personalidades como Leonard Bernstein (1918-1990) -director y compositor de grandes obras como “West Side Story”-, Astor Piazzolla (1921-1992) -a quien influyó determinantemente animándolo a componer tangos-, Daniel Barenboim (1942) -uno de los mejores pianistas y directores de orquesta de la actualidad, Phillip Glass (1937) -figura imprescindible del minimalismo musical-¹⁰⁸⁴, Quincy Jones

¹⁰⁸² BROOKS, Jeanice, “Nadia Boulanger and the Salon of the Princesse de Polignac”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 6, nº 3 (1993), pp. 145-468.

¹⁰⁸³ Su estudio en París fue un auténtico lugar de peregrinación de los mejores músicos y compositores de todo el mundo, que solicitaban poder recibir clases de la gran maestra prefiriéndolo a las clases regladas de una institución tan relevante y prestigiosa como el Conservatorio de Música de París. BROOKS, Jeanice, “Noble et grande servante de la Musique: Telling the Story of Nadia Boulanger’s Conducting Career”, *The Journal of Musicology*, vol. 14, nº 1 (1996), pp. 92-116.

¹⁰⁸⁴ La música minimalista se basa en la repetición y variación de pequeñas células musicales que partiendo de elementos mínimos componen obras completas y complejas. Michael Nyman compuso la

(1933) -gran productor del Pop Rock, que hizo saltar al estrellato a grandes éxitos, como Michael Jackson- o la española Rosita García Ascot (1902-2002) -otra pianista y compositora excepcional que cayó en el ostracismo, en parte por el estallido de la Guerra Civil Española, donde se perdió gran parte de su música tras el bombardeo de su casa en Barcelona-¹⁰⁸⁵, entre otros muchos.

Tal y como se mencionó anteriormente, su infancia y adolescencia estuvieron marcadas por dos circunstancias de relevancia fundamental en su desarrollo: por un lado, su familia y su hogar eran frecuentados por lo más granado de la élite musical de París en su época, que es casi como decir del mundo entero por entonces¹⁰⁸⁶. Todos los miembros de la familia eran destacados músicos: de hecho, como ya se ha destacado anteriormente, su madre fue anteriormente alumna de Ernest Boulanger, flamante ganador del *Prix de Roma* y profesor en el Conservatorio de París, como antes lo había sido su padre.

En la formación educativa recibida fue determinante su madre, perteneciente a una aristocracia rusa venida a menos, inculcó a sus dos hijas una disciplina espartana -muy propia del carácter ruso con el que Nadia se identificaba profundamente, a pesar de no hablar el idioma de su madre- en todas las facetas de la vida y muy especialmente en el aprendizaje de la música. Tal fue así, que desde muy temprano quedó decidido que Nadia sería una gran pianista y compositora¹⁰⁸⁷. Para ello entró en el conservatorio superior de París, tras la previa instrucción exhaustiva por parte de sus progenitores, a la increíblemente temprana edad de 10 años, estudiando armonía, órgano y composición. Por otro lado, la otra circunstancia que marcó su desarrollo inicial fue la gran diferencia de edad entre sus padres, lo que provocó que el nacimiento de sus hijas fuera muy tardío, naciendo Nadia cuando su padre tenía más de 70 años y muriendo este en 1900, cuando

banda sonora de la película “*El piano*” en este estilo compositivo. DÍAZ SOTO, David, *Minimalismo: A vueltas con el concepto de un (as) arte (s), reflexiones en torno al ciclo Los límites de la Composición*, 2008; MÁRQUEZ, Israel V., “Ética y Estética del error en la Música popular Contemporánea”, *Musiker*, 18 (2011), pp. 83-97; GÓMEZ, Pablo Vásquez, “Menos es más en Música”, *Agenda Cultural Alma Máter*, 143 (2012).

¹⁰⁸⁵ La única alumna aceptada por Manuel de Falla para estudiar con él, gracias al enorme talento que atrajo a grandes personalidades como M. Ravel, quien quiso que fuera su alumna, mostrando así un gran interés por ella, sin éxito, no obstante, ya que Ascot proseguiría sus estudios con Manuel de Falla.

¹⁰⁸⁶ Dada la importancia a nivel cultural que ostentaba entonces la capital francesa, que en el año 1889 había organizado y acogido la esplendorosa Exposición Universal -conocida como la “Exposición Universal de París”-, cuya magnificencia aún hoy podemos contemplar con obras tales como la Torre Eiffel.

Musicalmente París era el centro de todo lo novedoso y vanguardista del momento, como atestigua la música de Fauré, Ravel o Debussy. Todos los grandes músicos del mundo acudían a París para aprender, empaparse de la riqueza musical y participar en el crisol cultural del que la ciudad era el epicentro.

¹⁰⁸⁷ McVIKER, Mary F., *Women composers of classical music from 1550 into the XX century*, 2011.

Nadia solamente contaba 13 años y Lili 7, hecho que marcaría a fuego sus infancias y sus adolescencias, nada cómodas ni holgadas en el aspecto económico.

La muerte del padre de familia dejó en muy mala situación financiera a su mujer e hijas, ya que, bajo la legislación francesa de aquel momento, la viuda no tenía derechos esenciales, tales como el control de sus asuntos económicos o la misma custodia de las hijas¹⁰⁸⁸.

A su vez, Lili enfermó a los 2 años de una espantosa neumonía bronquial, dejando su sistema inmunológico muy dañado, hecho que resultaría determinante durante toda su vida, con periodos muy prolongados de enfermedades, proseguidos de un reposo casi absoluto y la necesidad del intensivo cuidado por parte de su madre y de su hermana. Este hecho motivó que Nadia tuviera que vivir con familiares durante largos periodos de tiempo, mientras seguía estudiando en el conservatorio y su madre marchaba con Lili buscando una cura o alivio para los problemas de salud de esta última en balnearios o los centros de salud de la época¹⁰⁸⁹.

Así pues, la vida de Nadia no resultó para nada fácil ni cómoda en su infancia y adolescencia, teniendo que sacrificarse mucho incluso para contribuir a la menguada economía familiar, tras la muerte de su padre. Esto seguramente le provocó una gran presión por ganar todo tipo de concursos musicales en el Conservatorio o impartiendo recitales al piano o al órgano, incluso aunque eso no estuviera permitido por las reglas del mismo conservatorio¹⁰⁹⁰.

Participó por primera vez en el concurso para el *Prix de Rome* en 1906¹⁰⁹¹ y también en 1907, pero no fue hasta el año siguiente, en 1908, cuando consiguió el segundo premio, todo un logro para una mujer¹⁰⁹² en la mentalidad de aquella época y en cierto sentido

¹⁰⁸⁸ La legislación de cada época y país es una radiografía que nos ayuda a entender cómo funcionaban las sociedades liberales de entonces, como la francesa, que sin embargo no permitió el sufragio femenino hasta el año 1944 y que limitaba de forma considerable la libertad y los derechos de las mujeres.

¹⁰⁸⁹ Se sabe ahora que Lili murió de la enfermedad de Crohn, que afecta al intestino y que fue causa directa del fallo de su sistema inmunológico, lo que la tuvo postrada en la cama los meses anteriores a su muerte, estando tan débil que le tuvo que dictar a su hermana los últimos compases de su última obra: *Pie Jesu*, su testamento y réquiem del final de su vida en 1918, unos días antes de la muerte de Debussy.

¹⁰⁹⁰ MCVICKER, Mary F., *Women composers of classical Music. 369 Biographies from 1550 into the XX Century*, 2011.

¹⁰⁹¹ Con tan sólo 19 años, edad a la que consiguió por otra parte ganar el primer premio su hermana Lili.

¹⁰⁹² Recordemos que la Academia de Bellas Artes había accedido, tras muchas reticencias, a admitir a mujeres en la participación de tan codiciado premio cinco años antes, en 1903.

también un techo de cristal que era muy difícil de superar por los estereotipos y prejuicios respecto a la supuesta incapacidad de las mujeres para la composición musical¹⁰⁹³.

No obstante Nadia siempre tuvo una personalidad de gran carácter, quizás por la educación y las duras vivencias de su existencia, y siguió intentándolo en 1909 consiguiendo otro segundo premio, pero no el tan ansiado y esperado primer puesto que ella tenía en mente como su objetivo primordial, a pesar de que en cada ocasión contó con el voto de un significativo número de miembros del jurado que la valoraron como la mejor de entre todos los candidatos presentados.

Apoyando a su hermana pequeña a conseguir el formidable reto que con tanta determinación adquirió Lili pese a su frágil salud es donde podemos ver dónde se fraguó la inmensa maestra que resultó ser Nadia Boulanger. Fue muy relevante, influyente, con un calado increíblemente potente y ecléctico¹⁰⁹⁴ durante todo el s. XX, sin quitar ningún mérito a su faceta compositiva, performativa o como directora de orquesta¹⁰⁹⁵.

Otra faceta conmovedora de Nadia es la fidelidad y el compromiso que tuvo para difundir la música de su hermana, al fallecer Lili a la prematura edad de 24 años, una devastadora tragedia que inevitablemente la marcaría por el resto de su, por otra parte, larga vida. Así se comprueba, por ejemplo, en el hecho de que cada año rendía un homenaje conmemorativo para Lili en el día de su muerte y exigía que asistieran todos sus alumnos, que debían aportar motivos de peso para no acudir a esa destacada y emotiva cita.

Tras la muerte de Lili Nadia siguió componiendo y actuando: dirigió en 1937 una orquesta sinfónica en la *Royal Philharmonic Society* en Londres, siendo la primera mujer en realizar tal gesta en el país anglosajón¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹³ Es célebre la cita encontrada en el diario de Clara Schumann en el que reconoce que, pese a ser realmente una muy buena compositora, no se considera a sí misma como tal denostando y minusvalorando su propia obra de un modo muy destructivo interiorizando dichos prejuicios de su época y sociedad: "Alguna vez creí que tenía talento creativo, pero he renunciado a esta idea; una mujer no debe desear componer. Ninguna ha sido capaz de hacerlo, así que ¿por qué podría esperarlo yo? Sería arrogante creerlo así". BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airts: The forgotten women of classical Music*, Oneworld Publication, 2016. Edición Kindle.

¹⁰⁹⁴ Nadia Boulanger tenía el extraño y maravilloso don de extraer lo mejor del talento de sus alumnos, potenciando sus particularidades y originalidades en cada caso concreto, lo que hizo que ninguno de sus alumnos se pareciera poderosamente a ella. En su estudio se escuchaba todo tipo de estilo musical, desde la música clásica más tradicional, hasta el Tango, pasando por novedades como el minimalismo o el Jazz.

¹⁰⁹⁵ En 1937 se convirtió en la primera mujer en dirigir en concierto una orquesta en la Royal Philharmonic Society en Londres, un año antes que Vítězlava Kaprálová que también obtuvo un rotundo éxito dirigiendo a la famosa BBC, a cuyos profesores de orquesta conquistó pese a sus reticencias iniciales.

¹⁰⁹⁶ FRAME, Florence K., "Women also conduct Orchestras", *Music Journal*, vol. 15, nº 2, (1957), p. 25; DIAZ DE CHUMACEIRO, Cora L., "Serendipity and Pseudoserendipity in career paths of successful women: Orchestra conductors", *Creativity Research Journal*, vol. 16, nº 2-3 (2004), pp. 345-356.

Compuso piezas orquestales, obras corales, piezas vocales y algunas instrumentales¹⁰⁹⁷, aunque por desgracia no escribió ninguna obra para violín sólo o con piano.

Nadia se convirtió en la maestra de Lili -la primera y mejor de entre todos sus alumnos- en todo lo referente a la música, siendo su institutriz y fundamental maestra en su hogar, dada la siempre mala salud de su hermana pequeña, motivo que le impidió poder realizar los intensivos estudios que Nadia, con mucho esfuerzo y sacrificio, llevó a cabo en el conservatorio durante los años posteriores a la muerte de su padre en 1900.

5.2.9.3. Lili Boulanger.

“La fiebre es cada día más alta, ¿cuándo recobraré un poco de salud?” “Me siento tan cansada que no logro ponerme en pie. Hago punto tumbada. Leo un poco. Cuando me curaré por fin, apenas puedo comer, me encuentro fatal”. “No dejo de tiritar, la sangre me bulle por las venas como una motocicleta poniéndose en marcha”. “Debo terminarlo todo antes del primero de enero, ¡¡¡SIN FALTA!!! ¿Seré capaz?”¹⁰⁹⁸.

El extraordinario caso musical de Lili Boulanger no se sabe si sorprende más por el hecho de haber conseguido ser la primera mujer -con tan sólo 19 años, gesta rara vez alcanzada por muy pocos candidatos masculinos a lo largo de la historia del concurso- en ganar el primer premio en el *Prix de Rome*¹⁰⁹⁹, o por el hecho ahora conocido de su enfermedad crónica que la tuvo confinada en el ambiente doméstico desde que tenía 2 años hasta su prematura muerte a los 24 años¹¹⁰⁰.

Probablemente Lili era muy consciente de la fragilidad de su existencia y quizá también de alguna manera intuyera que la suya iba a ser una vida breve, por lo que no deja de sorprendernos que tomara la firme decisión de ser la primera mujer en conseguir ganar el

¹⁰⁹⁷ Como sus atractivas tres piezas para violoncello y piano, dotadas de un curioso sentido del humor, como el que exhibía en sus clases, a pesar de su proverbial rigor -era estricta y muy precisa en todo lo referente a la música- tan necesario, por otra parte, para la consecución de cualquier avance musical.

¹⁰⁹⁸ BEER, Anna. *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music* (p. 325-327). Oneworld Publications. Edición de Kindle. Reflexiones extraídas del diario personal de Lili en la que se percibe la ya entonces ominosa presencia de la muerte próxima a la artista antes de poder terminar su ópera *Maleine*.

¹⁰⁹⁹ BOULANGER, Ernest, *Lili Bouanger and the Prix de Rome*; LU, Julia; RABAUD, Henri; RABAUD, Michel, *Le concours du Prix de Rome de Musique (1803-1968)*, Symétrie, 2011.

¹¹⁰⁰ Enfermedad de Cröhn, que afecta al intestino directamente y que torturó a Lili con dolores e infecciones durante toda su vida.

Primer Premio de Roma, verdadera obsesión en la familia Boulanger, allí donde su hermana solamente pudo obtener un segundo premio¹¹⁰¹.



Lili Boulanger al órgano.

También tocaba el violín, el piano, el violoncello y el arpa.

Sin duda su inmensa proeza al romper los estereotipos y prejuicios de la época, que aún llegan hasta nuestros días -como puede verse por una crítica del periódico británico *The Guardian*, publicada en 1989, donde con toda seriedad se sostenía que las mujeres eran incapaces de componer buena música¹¹⁰², subestimando de forma evidente la capacidad de las mujeres para componer música-, tiene aún mayor valor y mérito sabiendo que tuvo que luchar y domeñar los dolorosos síntomas de su enfermedad crónica para competir con otros hombres en perfecto estado de salud, saliendo airosa en su segundo intento en 1913 con su cantata, *Faust et Helene*, con una abrumadora mayoría de los votos¹¹⁰³.

Lili no tenía la enorme y exhaustiva formación académica de su hermana¹¹⁰⁴, pero, en la opinión de Nadia, poseía el mayor talento de las dos y como tal, ella le daría forma durante el par de años que duró la instrucción en su hogar familiar hasta que finalmente Lili pudo

¹¹⁰¹ No sin cierta controversia, ya que Nadia entregó una fuga instrumental en lugar de la fuga vocal obligatoria como uno de los ejercicios requeridos en la fase preliminar.

¹¹⁰² GREEN, Lucy, *Música género y educación*, Morata, 2001, p. 105.

¹¹⁰³

¹¹⁰⁴ Si bien es cierto que podía tocar el violín, el violoncello, el piano y el órgano desde niña, mostrando un talento muy marcado para la música en un ambiente familiar (todos tocaban) tan favorable en su hogar.

inscribirse en el año 1912 para participar, aunque debido a su mala salud tuvo que retirarse antes de poder seguir compitiendo¹¹⁰⁵.

Sin embargo, al año siguiente, en 1913, pudo finalmente competir y se alzó con el ansiado galardón del primer premio en composición con su obra *Fausto y Helena* por una aplastante unanimidad, raramente alcanzada anteriormente por ningún otro candidato masculino a lo largo de las décadas en la historia del concurso¹¹⁰⁶.

Afortunadamente para Lili, su enorme talento fue reconocido y cultivado con esmero -y también férrea disciplina, por parte de su madre y hermana- desde la temprana edad de sus dos años¹¹⁰⁷. Su frágil salud condicionó de forma sustancial tanto su vida -ya que desde esa tierna edad también¹¹⁰⁸, necesitada siempre del cuidado constante de su familia-, así como su carrera musical -dado que tuvo que conformarse con la educación (por otro lado, absolutamente privilegiada) que pudo recibir en el seno de su hogar por medio de clases particulares, principalmente de su madre y hermana-. Estuvo incapacitada por su enfermedad para asistir de forma regular y continuada a las clases en el Conservatorio, tal como sí pudo hacer en cambio su hermana Nadia.

En este sentido, es destacable la generosidad y altruismo de Nadia al darse cuenta de que ella no sería capaz de ganar el primer premio de Roma -verdadera obsesión para su familia- al ofrecerse a asistir a su hermana pequeña para transmitirle todos sus sólidos conocimientos técnicos y musicales cuando Lili tomó la decisión de querer ganar el ansiado premio¹¹⁰⁹.

¹¹⁰⁵ Ha de recordarse que el proceso de dicho concurso duraba aproximadamente un mes y era exigente -en un grado realmente extremo, difícilmente imaginable- para cualquiera de los candidatos a los que se les exigía una cantidad de trabajo de una dificultad técnica máxima, que hacía que a menudo concursantes en perfecto estado de salud tuvieran que retirarse al no poder aguantar la presión de la competición.

¹¹⁰⁶ 33 de los 36 votos del jurado fueron para ella, una gesta fuera de lo común, ya que los candidatos elegidos solían pasar por varias tandas de votaciones, siendo lo habitual pasar a la final por muy poca diferencia, lo que atestigua la enorme diferencia entre el talento y ejecución de la obra presentada por Lili y el resto de los candidatos. FAUSER, Annegret, "La guerre en dentelles: Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, nº 1 (1998), pp. 83-129; COX-WILLIAMS, Briony, "Helen's Silences: The Gendering of Voice Pitch and Narrative Structure in Lili Boulanger's *Faust et Hélène*", *Publications of the English Goethe Society*, vol. 83, nº 2 (2014), pp. 113-124; VANGYZEN, Julie, *La Victoire du péril rose: Contextualizing Sociological Narratives and Wagnerian Aesthetics in Lili Boulanger's Faust et Hélène*, Tesis Doctoral, 2014.

¹¹⁰⁷ Coincidiendo también con el momento en el que cayó enferma por primera vez de gravedad con neumonía bronquial, hecho que debilitó su sistema inmune para el resto de su corta vida.

¹¹⁰⁸ Como una cruel tara que acompañara siempre su enorme talento

¹¹⁰⁹ En un alarde de voluntad y valentía, tal vez espoleada por la sensación de una muerte que sobrevolaba sobre su frágil salud, hecho que hace que su música sea marcadamente introspectiva, espiritual y con la certidumbre de que sus días serían más breves de lo normal.

Lili se preparó a conciencia desde 1909, año del último intento fallido de Nadia, hasta la consecución de su objetivo en 1913. Así lo llevó a cabo primero con las clases privadas de su hermana mayor y posteriormente con Georges Caussade (1873-1936)¹¹¹⁰ y Paul Vidal (1863-1931)¹¹¹¹ cuando pudo entrar en su clase de composición en el conservatorio, eso sí, por un breve periodo de tiempo, siempre condicionada por sus recalcitrantes y persistentes problemas de salud¹¹¹².

Al ganar el primer premio Lili pudo firmar un contrato con la famosa Casa Ricordi¹¹¹³, que le ofreció una considerable suma de dinero anualmente a cambio de la publicación en primicia de las obras que la ganadora compusiera¹¹¹⁴. Esto supuso un respiro para la precaria situación económica de la familia Boulanger, que había quedado, como dijimos anteriormente, en una delicada posición tras la muerte del padre, Ernest. Al mismo tiempo esto fue una bocanada de aire fresco para la joven Lili¹¹¹⁵, que apenas había salido del entorno del hogar familiar y ahora tenía delante de sí misma la ilusionante aventura de ir a Roma a la famosa *Villa Medici*, donde tantos otros grandes compositores habían disfrutado de la beca de estudios y de formación musical en la capital italiana¹¹¹⁶.

Además de esta estancia académica de estudios, el contrato con Ricordi incluía el encargo de la composición de dos óperas, así como la grabación de estas.

Lili pudo disfrutar en la *Villa Medici* durante seis meses -de felicidad exultante- entre 1914 y 1916, interrumpidos por la I Guerra Mundial (1914-1918)¹¹¹⁷, durante la cual ayudó a fundar y organizar el *Comité franco-americano del Conservatorio Nacional*, trabajando para que los soldados que eran músicos profesionales pudieran estar en contacto con sus familiares y ayudar a estos últimos en caso de fallecimiento en la hecatombe que supuso la guerra de trincheras, que por otra parte diezmó a toda la

¹¹¹⁰ Compositor, teórico y pedagogo musical francés.

¹¹¹¹ Compositor, director de orquesta y profesor de música francés, también ganador del premio en una edición anterior.

¹¹¹² Es notable el hecho de que Lili consiguiera en apenas 4 años lo que su hermana mayor, y tantos otros, no pudieran lograr tras toda una vida dedicada al completo estudio reglado de música del conservatorio.

¹¹¹³ Famosa editorial musical que fue fundada en 1808.

¹¹¹⁴ FAUSER, Annegret, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe. Indiana University Press, 2004, p. 275.

¹¹¹⁵ Lili contaba entonces 19 años.

¹¹¹⁶ Unos años antes el mismísimo C. Debussy vio catapultada su carrera tras ganarlo. NICHOLS, Roger, *Vida de Debussy*, Akal, 2001.

¹¹¹⁷ Parece una cruel ironía de la suerte que después de tantos esfuerzos y sufrimientos por conseguir su objetivo, cuando ya lo había logrado estallara este terrible conflicto bélico – auténtica debacle de la humanidad sin parangón hasta entonces- interrumpiendo su brillante trayectoria y su efímera felicidad.

población masculina francesa, toda una generación perdida¹¹¹⁸. Tanto Nadia como Lili participaron en esta generosa acción, que habla por sí misma de su valentía y altruismo, sobre todo teniendo en cuenta que durante este periodo seguía enferma y con grandes malestares que solamente se agravarían hasta su muerte en 1918, mientras las baterías alemanas bombardeaban cerca de su querida París.

5.2.9.4. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

El caso de Lili Boulanger es trágico por dos motivos: por una parte, el que su vida fuera segada a sus tiernos 24 años es una tragedia, cruel e injusta.

Por otro lado, su prematura muerte privó al mundo de la música de un talento enorme justo cuando este estaba empezando a florecer y desarrollarse. Siempre nos quedará la duda de qué hubiera podido crear y cómo podría haber sido su producción musical de haber podido disfrutar de una vida más larga y menos afectada por los síntomas de su enfermedad¹¹¹⁹. Solamente la imaginación puede darnos una respuesta, aunque todo apuntaba a que hubiera podido ser brillantísima y muy prolífica¹¹²⁰.

De hecho, pese a la prematura fatalidad de su muerte y a que debido a su enfermedad crónica sufría largos períodos con infecciones y dolores que le impedían trabajar, Lili fue una compositora bastante productiva con un corpus que comprende veintinueve obras, de las que fueron publicadas veintiuna de ellas¹¹²¹.

De este corpus aproximadamente tres cuartas partes la componen piezas vocales, en su mayoría con acompañamiento orquestal -o instrumental como el piano- según el gusto y la tradición francesa.

¹¹¹⁸ El hermano de Marguerite Canal (1890-1978), segunda ganadora del *Grand Prix de Rome* también cayó en el frente. Ravel compuso el concierto de piano para mano izquierda para un amigo suyo pianista que perdió su mano derecha en el infierno bélico sin precedentes de la I Guerra Mundial.

¹¹¹⁹ La enfermedad de Cröhn -conocida también como tuberculosis intestinal-, que afectaba a su intestino y a su sistema inmunológico, dañado desde su infancia por una neumonía bronquial.

¹¹²⁰ Por desgracia Lili no pudo terminar una *Sonata para violín y piano* (1912-1916), que sin duda alguna hubiera sido de gran calidad e interés, dado su conocimiento de ambos instrumentos y teniendo en cuenta que las tres obras que nos han llegado de ella para esta formación son originales y ya tienen su impronta musical. CROGUENNOG, Sylvie, "Les mélodies de Lili Boulanger", *Actes du colloque "Autour de la me'lodie Francaise*, Publications de l'Université de Rouen, 124 (1984), vol. 110; BROOKS, Jeanice, "The Fonds Boulanger at the Bibliothèque Nationale", *Notes*, 1995, vol. 51, nº 4, pp. 1227-1237; POTTER, Caroline, "Nadia and Lili Boulanger: Sister composers", *The Musical Quarterly*, vol. 83, nº 4, pp. 536-556.

¹¹²¹ Dejó una ópera incompleta: *La Princesa Maleine*, basada en una obra del dramaturgo Maeterlinck.

Según A. Fauser, el hecho de que Lili compusiera ciclos de canciones, como *Clairities dans le ciel* (cantos por el amor perdido)¹¹²², su *Vieille priere bouddhique* (1914-1917) o *Du fond de l'abime*¹¹²³ -estas dos últimas mucho más maduras y con una orquesta completa muestran una gran evolución de la artista en muy poco tiempo- fueron en efecto un acto calculado e inteligente, dado que las piezas de salón eran muy del gusto de la burguesía francesa, lo que haría que se vendieran e interpretaran bien en los salones adinerados de la capital francesa, mientras Lili pudiera encontrar el libreto adecuado para que pudiera componer una gran ópera con la que conquistar el logro máximo de cualquier compositor de entonces: el escenario de la Ópera de París¹¹²⁴.

En el ciclo de *Clairities dans le ciel* (Claridades en el cielo)¹¹²⁵ compuesto durante su paso por la *Villa Medici*, en 1914, podemos destacar la riqueza de sensibilidad y sentimiento

¹¹²² DOPP, Bonnie Jo, "Numerology and Cryptography in the Music of Lili Boulanger. The Hidden Program in "Clairières dans le ciel", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press (1994), pp. 557-583. Rosenstiel afirmó que Lili dotaba de "un significado místico" al número trece. El mismo autor ha caracterizado a Lili como una "mística independiente" y dijo que ese hecho "aterrorizaba a su hermana Nadia." Las fuentes de Rosenstiel cotejaron y corroboran así que Lili se sintió conectada al número trece porque su nombre contenía trece letras y porque sus iniciales escritas juntas pueden parecerse al número "13" (LB) (...) Ganó el premio del *Prix de Rome* en 1913, siete semanas antes de su vigésimo cumpleaños, y fue una de las trece concursantes de ese año. Tal cúmulo de coincidencias tan afortunadas debió haber reforzado su sentimiento de que estaba inextricablemente ligada al número 13 -del mismo modo que Bach se sentía inextricablemente unido al número 14, también la suma de sus letras es esa cifra-. La evidencia en su música sugiere que Lili Boulanger era una simbolista en la tradición estética de los poetas y artistas simbolistas franceses. La compositora colocó símbolos ocultos acerca de sí misma en su música, y en *Clairities dans le ciel* aparentemente ocultó símbolos de al menos otra persona. Lili creía que cuando se escuchaban las canciones, se sentirían las presencias de sus espíritus. Una rara declaración escrita de ella parece confirmar esta actitud estética. En la página de apertura de la copia justa de *Clairières dans le ciel* Lili colocó esta instrucción, omitida en la publicación: "todas estas canciones deben ser interpretadas con la sensación de evocar un pasado que ha conservado su frescura completa", algo realmente fascinante.

¹¹²³ Vieja oración budista -donde Lili explora sonoridades y conceptos exóticos, como el budismo, como hiciera Debussy cuando descubriera la música del Gamelán- y Desde el fondo del abismo -título y música sobrecogedoras-, donde la joven parece ver el final de su vida y canta a la negrura del dolor y la muerte que la estaban espoleando a componer rápido antes de que esta llegara demasiado prematuramente. Ambas obras prueban la maestría y soltura que tenía la joven compositora escribiendo para una orquesta completa, de hecho, su manipulación de los efectos sonoros y los colores de la orquesta es altamente innovadora en estas dos obras. PERKINS, John Douglas, *An Analysis and Orchestral Reduction of "Pasume 130", "Du fond de l'abime", by Lili Boulanger*, The University of Arizona, 2009.

¹¹²⁴ FAUSER, Annegret, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 275.

¹¹²⁵ Que tiene la interesantísima peculiaridad de contener un significado oculto en los números contenidos en la obra, al modo que ya hiciera J. S. Bach con la gematría y la numerología en sus obras -donde el 14 simbolizaba su nombre, con el que rubrica mediante 14 notas el final de su primera fuga para violín solo, ya que la suma de los números contenidos en su apellido es 14: BACH es igual a 2+1+3+8- con lo que este conjunto de 13 -ese es el número que asociaba Lili consigo mismo, era su número de la suerte: ganó el *Prix de Rome* en 1913- piezas tiene una parte muy personal de la autora, como sostiene Bonnie Jo Dopp en su artículo *Numerology and Cryptography in the Music of Lili Boulanger: The Hidden Program in "Clairières dans le ciel"*.

de que dota Lili a las trece poesías de Francis Jammes (1868-1938)¹¹²⁶, con delicadas metáforas florales acerca de la esperanza, la ternura, la alegría, la plenitud, la soledad o la desolación del amor que se ha perdido. De hecho, la poesía unida a la música creada por Lili es a veces muy dolorosa, como cuando habla de la muerte y de la nada¹¹²⁷.

Lili también compuso música instrumental, de las cuales pocas piezas han sobrevivido: *Nocturno* (1911) y *Cortege* (1914) para violín o flauta y piano, tema con variaciones para piano (1911-1914) o las más evolucionadas piezas de carácter *D'un matin de printemps* (1917-1918)¹¹²⁸ y *D'un soir triste* (1917-1918)¹¹²⁹. Esta última obra para trío de cello, violín y piano también merece especial mención por la atmósfera de angustia y ansiedad que consigue crear en el oyente y en la que nos podemos imaginar fácilmente a Lili en uno de sus episodios de enfermedad en esta “tarde triste”, con un dolor latente que lo impregna todo, magistralmente captado y recogido por esta pieza musical.

También compuso un *Poema sinfónico* entre 1915-16 y una *Sonata para violín y piano* (1912-1916), que, según su hermana Nadia, estuvo muy cerca de estar completamente concluida¹¹³⁰. Lamentablemente dicha sonata nunca fue publicada y no tenemos forma de acceder al manuscrito. No es fácilmente entendible el hecho de que Nadia no publicara o ayudara a completar del todo esta partitura para violín¹¹³¹, lo que supone una auténtica pérdida para todos los violinistas, así como para el repertorio de violín escrito por mujeres, que se hubiera visto reforzado por la obra brillantísima de una compositora tan formidable.

¹¹²⁶ Poeta simbolista que cautivó a Lili con su colección *Tristesses* (1902-1906). BOULANGER, Lili; JAMMES, Francis, *Clairières dans le ciel: Mélodies pour ténor et piano sur des poèmes de Francis Jammes*. Pathé Marconi, 1970.

¹¹²⁷ El pasaje musical final de *Demain fera un an* (Mañana hará un año) es absolutamente desolador y desgarrado que sobrecoge al oyente al acabar: “Nada. No me queda nada, nada que me sostenga. Nada. Nada”. No podemos dejar de incidir en la estremecedora premonición de una muerte que la autora contempla cada vez más de cerca, tras una vida jalonada de episodios con infecciones, recaídas y momentos de enfermedad que vaticinaban lo peor para la joven compositora, cuya sensibilidad captó la desesperación de la enfermedad y la muerte, con tintes existencialistas muy avanzados para la época. PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 184.

¹¹²⁸ De la que existe también una versión orquestal muy rica e interesante, como también hay una versión para piano solo de la obra *Cortege* (procesión de carnaval).

¹¹²⁹ Una mañana de primavera y una tarde triste, respectivamente traducidas.

¹¹³⁰ FAUSER, Annegret, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe. Indiana University Press, 2004, p. 277; PERKINS, John Douglas, *An Analysis and orchestral reduction of “Psaume 130”, “Du fond de l’abime”, by Lili Boulanger*, The University of Arizona, 2009.

¹¹³¹ Tal y como hizo con el *Pie Jesu* (1922), en el que anotaba las anotaciones que le daba Lili desde su lecho de muerte, ya que no tenía fuerzas para escribir ella misma. Dicha obra constituye su testamento y réquiem final por ella misma, con reminiscencias en cuanto al color y la orquestación de su querido Fauré, de cuyo Réquiem podemos encontrar algunas similitudes. TARUSKIN, Richard, *The Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century*, 2006, p. 127.

Respecto a las tres obras para violín que nos han llegado de ella, publicadas para violín y piano: *Nocturno*, *Cortege* y *De una mañana de primavera*, podemos hacer un análisis de su originalidad y aportación al repertorio del violín.

En primer lugar, es curioso que las dos primeras obras sean para violín o flauta, en su correspondiente versión editada para las características idiomáticas para cada instrumento, recuperando hasta cierto punto la antigua tradición barroca de escribir sonatas para varios instrumentos una misma pieza.

Se desconocen los motivos que hicieron que Lili actuara de esta manera, quizá fuera una estrategia premeditada por parte de la autora para acceder a un público más amplio - violinistas y flautistas- que pudieran demandar comprar sus obras. Se sabe que ambas piezas fueron publicadas a la vez y juntas, pero mientras que el *Nocturne* fue compuesto en 1911, el *Cortege* (o procesión de carnaval) fue compuesto en 1914 cuando ya estaba disfrutando del comienzo de su beca -interrumpida por el estallido de la I Guerra Mundial- en la *Villa Medici* como flamante primera compositora ganadora del tan ansiado *Premier Prix de Rome*. Esta última obra, de gran virtuosismo y brillantez musical que fue dedicada a la virtuosa francesa del violín y amiga de las hermanas, Yvonne Astruc -existen grabaciones de ambas piezas interpretadas por Nadia al piano y esta violinista formidable- parece mostrarnos el lado más vitalista y optimista de Lili, sin duda eufórica tras la consecución de tal logro musical, que desmoronaba los parámetros paradigmáticos de su época vital.



La violinista francesa Yvonne Astruc, amiga de las hermanas Boulanger.

Interpretó el *Nocturno* de Lili acompañada por Nadia al piano.

Sí sabemos que Lili tocaba bien el violín con el consiguiente lenguaje perfectamente idiomático que la caracteriza-, así como el piano, el órgano, el violoncello o incluso el arpa¹¹³², a pesar de pasar la mayoría de su vida confinada en su hogar o buscando en balnearios, casi siempre acompañada únicamente por su madre, una cura o alivio para sus dolencias.

Lili sin duda fue una privilegiada, dado que su hogar era frecuentado por lo más granado del ambiente musical del París de entonces, empezando por su padre, Ernest Boulanger y muchos de sus colegas y amigos entre los que se encontraban el compositor, pedagogo, organista y pianista Fauré (1845-1924)¹¹³³, los magníficos compositores Massenet (1842-1912) y Gounod (1818-1893). En este entorno pudo conocer de primera mano la nueva música que estaban produciendo artistas como Debussy (1862-1918), Ravel (1875-1937) o Stravinski (1882-1971), verdaderos revolucionarios de la música de entonces¹¹³⁴.

El *Nocturno* (1911) es una pieza breve, igual que el *Cortège* (1914) con la que fue publicada conjuntamente, muy idiomática, es decir, muy bien escrita para las características y la técnica del violín¹¹³⁵, con una escritura llena de detalles preciosistas en cuanto a colores y matices producidos juntamente con el piano. Este empieza realizando una especie de ostinato¹¹³⁶ imitando unas campanas que se oirán a lo largo de toda la pieza y que recuerdan en cierto modo el efecto del *Gamelán* (1889) de la música de Debussy¹¹³⁷.

¹¹³² De todos los instrumentos que era capaz de interpretar Lili los únicos que serían considerados como decorosos por la sociedad y la moralidad dentro del paradigma imperante serían el arpa y el piano, siempre asociados con la figura femenina. Por un lado, sorprende la gran variedad de instrumentos que era capaz de tocar esta talentosa autora, pero según su hermana Nadia en sus memorias, recogidas en MONSAINGEON, Bruno, *Incontro con Nadia Boulanger*, Editions Van de Velde, 26, 1981, p. 117, hasta los 16 años Lili anduvo como caminando y aprendiendo sobre la música hasta que tomó la decisión de convertirse en compositora para poder ganar el *Prix de Rome* -como su padre en 1835-, labor a la que se encomendó en cuerpo y alma hasta su brillante consecución. Por otro lado, el conocimiento que Lili poseía acerca del idioma materno del violín favorece ampliamente el hecho de que sus composiciones para dicho instrumento brillen por su lenguaje musical altamente idiomático, realmente idóneo para el violín.

¹¹³³ Quien fue un gran amigo de la familia Boulanger, así como maestro directo de las dos hermanas: de Nadia en la formación reglada del Conservatorio de París y de Lili en el ambiente doméstico en que se encontraba con mucha frecuencia recluida por sus dolores e infecciones, consecuencia de la enfermedad.

¹¹³⁴ La consagración de la primavera de Stravinski causó un escándalo sin precedentes en su estreno.

¹¹³⁵ No en vano ella era una buena violinista, algo que se aprecia perfectamente al tocar estas obras.

¹¹³⁶ Notas repetidas, de forma obstinada. Evidentemente, este uso aquí es bien distinto al del barroco.

¹¹³⁷ Debussy quedó prendado de la música producida por este instrumento formado por diferentes tipos de campanas, típico de Java e Indonesia, que pudo ver por primera vez en la Expo Universal de París, 1889. HARPOLE, Patricia, W., "Debussy and the Javanese Gamelan"; *The American Music Teacher*, vol. 35, nº 3 (1986), p. 8; SORREL, Neil, "Gamelan: Occident or Accident?", *The Musical Times*, 1992, pp. 66-68; FERRER, Robert, "Música y tradición en la isla de Bali: Aproximación al marco teórico para el estudio de la música de Gamelán balinesa", *Artseduca*, 1 (2012), pp. 44-53.

Se exploran todos los recursos tímbricos del violín, como el uso de la sordina al final de la pieza, creando una atmósfera mágica de delicadeza y sonoridad, mientras que en la parte del “animato” central se llega a un fortísimo muy poco habitual en la música francesa y muy contrastante en una pieza que no supera los cuatro minutos de duración. Se trata pues de una verdadera “delicatessen” auténtica de artesanía elegante, nada pretenciosa en artificios vacíos y que busca la sensibilidad musical, ante todo, así como diferentes colores y sonoridades evocadoras.

El Cortege (1914) fue inspirado por una procesión de carnaval callejera que pudo ver Lili, seguramente a través de la ventana de su habitación de eterna convaleciente¹¹³⁸.

Efectivamente se trata de una pieza breve muy brillante y complicada técnicamente para ambos instrumentos: en el piano hay acordes muy extendidos, muy difíciles de realizar incluso con manos grandes bien dotadas para las extensiones de los intervalos en el piano. En el violín abundan los acordes, efectos varios como pizzicati¹¹³⁹ con acordes, armónicos naturales en posiciones agudas, vertiginosas escalas, unísonos en posiciones muy agudas con el piano -siempre muy delicadas en un registro muy complicado para la afinación-. Sin embargo, a pesar de la dificultad que entraña, mucho más extrovertida y brillante que el *Nocturno*, sigue siendo una obra igualmente idiomática y perfectamente bien escrita para el violín, siendo su originalidad el enfoque intimista por un lado y por otro la brillante técnica instrumental entendida a la perfección, pero con un enfoque muy personal y original en el que siempre prima la melodía y la expresión sin ningún alarde técnico vacío de contenido, que tanto abunda en las obras de tantos compositores - del que Lili rehúye-, no demasiado buenos, dentro del repertorio para el violín.

La última obra que fue publicada para el repertorio de violín y piano, *D'un matin de printemps* (1917)¹¹⁴⁰, que a su vez también fue trascrita en una versión orquestal realmente original y llena de riqueza tímbrica¹¹⁴¹.

¹¹³⁸ Aunque fue publicada con el *Nocturno* (compuesto en 1910), esta pieza destaca por su vitalismo y el radiante optimismo que desprende esta brillante pieza, probablemente debido al estado de euforia y plenitud que sentía la recién ganadora del *Grand Prix*: la compuso estando ya en la *Villa Medici*, en Roma.

¹¹³⁹ Efecto que se realiza pellizcando las cuerdas de los instrumentos de cuerda frotada, produciendo un timbre característico, así como un carácter marcadamente percusivo.

¹¹⁴⁰ Al igual que *D'un soir triste* (Una tarde triste) (1917-1918), para trio de violín, cello y piano.

Esta última se trata de una obra de unos 18 minutos de duración con un marcado carácter de desolación y tristeza angustiante. En la parte final se alcanzan momentos de dolor y desesperanza tan marcados como en algunas de las canciones, tales como: *Dans la immense tristesse*, o *Domain fera un an* (Desde la inmensa tristeza y Mañana hará un año, respectivamente), donde todo es desolación, a veces casi nihilista, como en los últimos versos de la última ya explicada anteriormente.

¹¹⁴¹ El dominio técnico y la naturalidad expresiva y tímbrica con la que Lili se manejaba escribiendo para una orquesta completa no deja de maravillar, dada su corta edad. Lo habitual era que los compositores

Se trata de una obra de unos cinco minutos de duración con muchas semejanzas en el carácter con las dos piezas breves arriba analizadas, *Nocturne* y *Cortège*, pero que es superior a ellas en cuanto a riqueza y complejidad temática y técnica, así como en efectos sonoros y tímbricos alcanzados. No por casualidad también tiene una versión para orquesta -y también una para trío de cuerda- en la que se aprecian mejor todas las riquezas tímbricas y sutilezas en cuanto a colores, emulando en muchos aspectos -en cuanto a orquestación y timbre- a su admirado Fauré¹¹⁴². Es una obra más rica y compleja en el tratamiento de los temas -con ritmos muy marcados y de carácter primitivo¹¹⁴³-, así como también más cambiante en su temática emocional, alternando pasajes de ensoñación e introspección con otros de gran virtuosismo, nunca vacío, como es el caso de muchos compositores varones. Acaba con unos pasajes ascendentes de gran brillantez que deja un regusto de energía y positivismo, como indica el mismo nombre de la pieza¹¹⁴⁴.

Ya que tradicionalmente la primavera en la literatura musical refleja el resurgir de la vida, en todo su esplendor tras la negrura y aspereza del invierno -que por el contrario se asocia con la muerte y la desolación de los árboles desnudos y yermos-, simbolizando la alegría, esperanza, promesas de vida y felicidad.

Podemos verlo perfectamente en la *Sonata número cinco para violín y piano* (1801) de Beethoven, conocida como “*La Primavera*”, así como en la música nórdica y gélida de Grieg, donde parece que podemos sentir cómo se derrite la nieve y el hielo desde la música.

llegaran a su madurez y control de los recursos tímbricos y orquestales casi al final de su vida, no lográndolo muchos ni en la vejez en el grado superlativo en que lo consiguió la joven Lili.

¹¹⁴² Fauré tuvo una influencia muy marcada en Lili, con quien tenía una relación de amistad y que frecuentaba la casa de su padre, amigo y colega en el Conservatorio de París. La última obra de Lili, *Pie Jesu*, está escrito para la formación de soprano, cuarteto de cuerda, arpa y órgano, muy similar al timbre que usó Fauré para su *Réquiem*, siendo a su vez el *Pie Jesu* el escalofriante testamento final de la propia Lili, que tuvo que dictarle a su querida hermana, por lo débil que se encontraba al final de sus días.

¹¹⁴³ Sin duda nadie hubiera esperado que una compositora pudiera escribir tal música, teniendo en cuenta que el mismo Stravinski causó estupor con la novedad del concepto y ejecución de su *Consagración de la Primavera*, en 1913, año en que también Cecile Chaminade fue condecorada con La Legión de Honor de Francia: sin duda fue un año repleto de hitos sin precedentes en la historia de la música para las mujeres.

¹¹⁴⁴ A lo largo de la literatura de toda la historia de la música la primavera siempre se asocia con el fin del invierno, con sus connotaciones positivas. Podemos verlo en composiciones de Vivaldi, Beethoven o Grieg o Stravinski, por poner sólo unos ejemplos.

Parece que Lili es muy clara al poner nombre a sus obras y no deja muchas dudas respecto a cómo será el carácter de estas, perfectamente enmarcadas desde el mismo título. Obsérvese el contraste entre esta y *Dan la immense tristesse*, traducida: de la inmensa tristeza. Podría inferirse de estos cambios de estado de ánimo cómo podía afectarle, según cada día, los efectos dolorosos y de aislamiento provocados por su enfermedad.

En el caso de Stravinski, con la *Consagración de la primavera*, estrenada en París en 1913 gracias al famoso promotor operístico y musical Seguéi Diáguilev¹¹⁴⁵, es distinto y algo original porque a la idea de la vida que llega con la primavera le une el atavismo de la tribu que saluda su advenimiento con el sacrificio de una joven de la tribu primitiva que danza hasta morir, en una apuesta arriesgada y transgresora que causó sensación en la época y consagró al hasta entonces desconocido autor ruso en París¹¹⁴⁶.

Sin duda Lili pudo llegar a conocer esta transgresora obra¹¹⁴⁷, que conmocionó en ambiente musical de la capital francesa dividiéndolo en un bando de acérrimos detractores y otro de defensores a ultranza.

De hecho, también sería necesario tener en cuenta que Lili seguramente fuera partidaria de este tipo de música, más vanguardista y atrevida, como podemos ver por las piezas que compuso al final de su corta vida, entre las que se encuentra *D'un matin de Printemps* (1917), mucho más avanzado en el tratamiento y planteamiento de la cantata *Faust et Hélène* (1913), con la que Lili se alzó con su preciado premio de composición tras tantas vicisitudes como les acontecieron a ambas hermanas¹¹⁴⁸.

Muy probablemente en dicha obra Lili se adecuó al gusto del jurado del concurso, más proclive al cromatismo del lenguaje musical Wagneriano, lo que nos muestra también su capacidad para adecuarse a todo tipo de lenguajes, aunque no fueran los más afines a su gusto particular, lo que destaca en gran medida su profesionalidad musical.

Ya escarmentadas tras los repetidos fracasos de Nadia; se ha señalado anteriormente que incluso fue recibida con cierta hostilidad ante pequeños cambios de forma en una de las obras que presentó ante el jurado, las hermanas muy probablemente diseñaron una estrategia que no dejaría ningún cabo suelto para asegurarse de que el éxito fuera suyo, como finalmente acabó sucediendo, con la unanimidad de los votos favorables del jurado. Sin embargo, dicha estrategia y la composición realizada a propósito para alcanzar su objetivo no significa que el gusto de Lili, como podemos ver en su producción musical ulterior, fuera bastante diferente. Siendo este mucho más cercano al de Fauré, Debussy y Messiaen, con influencias de Stravinski como hemos podido analizar, inclinándose por una predilección por un uso menos funcional del uso de la armonía, así como una

¹¹⁴⁵ Que también encomendó obras a personajes tan ilustres como: Debussy, Ravel, Satie, Poulenc o Falla.

¹¹⁴⁶ Le seguirían obras maestras como *Petrushka* y el *Pájaro de Fuego*, o la *Historia de un soldado*, a nivel instrumental.

¹¹⁴⁷ Compuesta y estrenada en París, en 1913.

¹¹⁴⁸ Ya se puso de relieve que Nadia tuvo cuatro intentos fallidos y Lili uno, debido a complicaciones de su salud. No es de extrañar que tuvieran especial cuidado a la hora de elaborar una estrategia que se adecuara al máximo tanto al rol de la mujer tradicional y al gusto musical imperante.

creciente utilización de la variación con desarrollo de las células motílicas y rítmicas, llegando incluso a realizar *clusters*¹¹⁴⁹ de acordes en el registro más grave de *Du fond de l'abime* o varios pasajes *politonales*¹¹⁵⁰ en su testamento musical, *Pie Jesu* (1918)¹¹⁵¹.

Podemos percibir la influencia de los patrones rítmicos marcados de corcheas muy marcadas como una reminiscencia del primitivismo de la obra de Stravinski.

Sin embargo, Lili no hace una copia, sino que lo transfigura adaptando esa idea a su propio lenguaje, ya muy maduro y desarrollado, pese a su gran juventud. Así podemos ver temas contrastantes a los pasajes rítmicos y primitivos llenos del lirismo característico de la compositora, que hacen de esta obra una realización muy completa e interesante porque aúna las novedades de la vanguardia de su época con su propio lenguaje personal e intransferible. Podemos decir sin duda que ya consiguió alcanzar la maestría de una compositora consagrada por sus propios méritos.

Una característica que define la personalidad creadora de la compositora, marcada por los acontecimientos vitales ya mencionados acerca de salud y conciencia de la muerte, es la profundísima espiritualidad que habita en todas sus obras y que parece emanar del fondo de cada línea melódica. La temprana conciencia de la muerte -la suya propia y la de su padre, que la marcó siendo ella una niña- y la enfermedad, unida a la profunda religiosidad de su madre junto a los largos períodos de aislamiento debidos a su enfermedad, hizo sin duda que la joven profunda y sensible Lili ahondara en su espiritualidad probablemente buscando alivio para sus dolores, tanto del cuerpo, como del alma.

Llama poderosamente la atención que, pese a su aislamiento en el hogar, producido por su enfermedad, Lili se mantenía al corriente, no solamente de todas las novedades musicales, sino también culturales que bullían en su época, así como las preocupaciones e intereses que compartía con los compositores de su generación, como: Arthur Honegger, Darius Milhaud o Francis Poulenc¹¹⁵² -o incluso con Olivier Messiaen, 15 años más joven que ella, con quien tiene en común muchas características técnicas y conceptuales, de haber podido coincidir en su marco vital-. Así se puede entender que trate temas tan

¹¹⁴⁹ También llamados acordes en racimo, recurso vanguardista, que consiste en colocar notas superpuestas en acordes que no guardan relación con los acordes funcionales de la armonía tradicionalmente ejecutada hasta entonces, se trataba en la época de un recurso absolutamente vanguardista y rompedor -realizado por Debussy y Ravel a menudo- que también será ampliamente utilizado en la música del nuevo género del s. XX: el Jazz.

¹¹⁵⁰ En los que se superponen acordes de diferentes tonalidades, con el consiguiente efecto disonante.

¹¹⁵¹ FAUSER, Annegret, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 277.

¹¹⁵² FAUSER, Annegret, *New Historical Anthology of music by women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 276.

alejados como el budismo¹¹⁵³, de un modo tan efectivo y sugerente, lo que nos da una prueba de su notable conocimiento de la actualidad y las novedades de su época¹¹⁵⁴.

Asimismo nos muestra la apertura de miras de la joven compositora, a todas luces brillante en todas sus facetas intelectuales, ya que es capaz de aunar la religiosidad que nutrió su infancia y adolescencia, siendo capaz también de trascenderla y buscar una espiritualidad mucho más rica, amplia e innovadora, que engloba toda la condición humana, tal y como ya hiciera J. S. Bach, en cuya obra encontramos un vínculo directo con una espiritualidad y el anhelo que busca un algo inexplicable más grande que nosotros mismos que nos trasciende, independientemente de la ideología o el credo -o falta del mismo- de todo individuo que lo pueda escuchar tamizándolo con las propias experiencias, que conforman en definitiva quienes somos cada uno en esencia¹¹⁵⁵.

Antes mencionamos a Arthur Honegger (1892-1955), famoso autor y compositor del conocido grupo francés de *Los Seis*, del periodo de entreguerras europeo¹¹⁵⁶.

Según A. Fauser, la difusión de las obras de Lili se vio reducido principalmente a un círculo reducido de amigo y estudiantes de su querida hermana, Nadia, que como ya se ha visto tuvo una amplia caterva de seguidores nada desdeñable.

Arthur Honegger, francés a pesar del apellido de origen alemán, en su juventud estuvo en dicho círculo y tuvo acceso a la música de Lili, incluso tuvo acceso al manuscrito del *Psalm 130, Du fond de l'abisme*, cuya primera interpretación en 1923 lo dejó

¹¹⁵³ *Vieja oración budista*, una plegaria muy novedosa y original que resuelve maravillosamente la jovencísima compositora, con un fantástico poder de imaginación y evocación que nos puede transportar a la pagoda de un lejano país oriental. Seguramente los largos periodos de soledad impuesta por su condición hicieron que Lili desarrollara y potenciara un poder de su imaginación como vía de escape a la cruda realidad con la que tuvo que lidiar durante toda su vida. Es destacable también la coincidencia en el enfoque espiritual, fascinado como estaba por el hinduismo y por la naturaleza.

¹¹⁵⁴ Personalidades como Debussy o Gauguin pusieron de relieve en sus obras artísticas su creciente interés por lo exótico y lo oriental, ya sea con el descubrimiento de la música para Gamelán de Java e Indonesia, países lejanos de los que anteriormente no se tenían conocimientos en Europa, o como en el caso de Gauguin, que fue a vivir definitivamente a la lejana isla de Tahití, donde inmortalizó a los nativos y su vida cotidiana con sus cuadros. El progreso producido por la revolución industrial y la divulgación de la cultura con eventos como la Exposición Universal de París sin duda tuvieron un gran impacto en el aperturismo de Europa con Asia, tanto económico, comercial y cultural.

¹¹⁵⁵ Es muy notable como una persona tan joven como Lili pudiera ser tan madura y profunda para la edad que tenía, probablemente marcada por sus propias vivencias lidiando con la muerte y la enfermedad unido a una notable introspección más una sensibilidad e inteligencias únicas. Bach tenía una enorme espiritualidad, pero llegó a vivir hasta los 65 años, edad avanzada frente a los escasos 24 años de Lili.

¹¹⁵⁶ Germaine Tailleferre fue la primera mujer en ser incluida en un grupo o corriente musical al entrar en este grupo de jóvenes compositores bajo los auspicios de la figura de mentor que supuso Eric Satie, que quedó prendado de la joven Tailleferre y la consideraba como su hija musical -véase también el capítulo dedicado a Tailleferre-. Seguramente fuera la compositora mejor formada y con toda certeza ganó más premios de composición que cualquiera de sus compañeros de grupo. Si bien tenían buena relación entre ellos, no conformaban un grupo estable y cohesionado, como su nombre pudiera dar a entender.

impresionado. Hasta tal punto esto es así, que en 1944 Honegger compuso *Jeanne d'arc au bucher*, una pieza cuyo comienzo comparte no solamente el sombrío contenido de la obra de Lili, sino que además también incorpora los gestos musicales tan característicos del *Salmo 130* de la compositora¹¹⁵⁷. La referencia intertextual, si tal fue así, se perdió para todo un público que no conocía ni a Lili ni su obra, simplemente por el hecho de ser mujer y a pesar de los esfuerzos de su hermana para mantener su memoria y recuerdo vivos.

De hecho, en uno de sus viajes a América, Nadia estableció la *Lili Boulanger Memorial* fundación en Boston, en 1939. Con el mismo propósito en 1965, *Les amis* de Lili Boulanger fue fundado en París para becar a jóvenes compositores. Dicha organización fue oficialmente reconocida por el gobierno francés en 1977 -recordemos que la muerte de Lili fue en 1918 y pese a la guerra la prensa le dedicó un considerable espacio-. Entre su comité estaba la reina Elisabeth de Bélgica, los príncipes de Mónaco, Lord Yehudi Menuhin, Olivier Messiaen -que compartía muchas cualidades musicales y conceptuales con Lili-, Darius Milhaud, Igor Stravinski e Igor Markevitch, quien fue el primero en grabar un disco con la música de Lili¹¹⁵⁸.

5.2.9.5. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música.

Francia¹¹⁵⁹, por otro lado, fue el único país donde los medios institucionales para el éxito artístico se pusieron a disposición de las mujeres hacia el final del s. XIX, cuando se levantó la prohibición de la participación femenina en los concursos anuales para los premios de Roma, primero en pintura, luego en la música. Nochlin aquí también señala acertadamente que: “esta mayor democratización de las academias artísticas y musicales coincidió con (y en cierto modo dio reconocimiento) una drástica disminución del prestigio académico, y un debilitamiento no menos drástico del poder de las academias

¹¹⁵⁷ FAUSER, Annegret, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 277.

¹¹⁵⁸ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, pp. 101-102.

¹¹⁵⁹ País que no en vano ha proporcionado el número más abundante y significativamente más relevante de compositoras ganadoras de premios de composición durante la época estudiada aquí. Al menos 7 de las compositoras más relevantes dentro de este trabajo de investigación doctoral son francesas, 2 alemanas, 2 inglesas, 1 polaca, 1 checa, 1 croata, mientras que en los Estados Unidos hay 2 muy relevantes: Amy Beach y Ruth Crawford Seeger, que han sido tratadas tangencialmente por su relación intercontinental, entre América y Europa.

para actuar como los guardianes (del paradigma) que regulan el acceso a las artes y profesiones. Sin embargo, la eliminación de las barreras a la participación femenina parecía crear, como si fuera de la nada, un cuadro de candidatas femeninas, demostrando que nunca había habido una falta de talento femenino o ambición, sólo de medios sociales para su expresión”¹¹⁶⁰.

Las dos hermanas Boulanger han desempeñado sin lugar a duda un papel determinante en la contribución al cambio del paradigma patriarcal establecido hasta la llegada de estas dos figuras determinantes.

Por un lado, Nadia en su primera etapa como compositora fue de las primeras en alcanzar un segundo puesto (en 1908) y tras varios intentos infructuosos en el *Gran Prix de Rome*, el cual había permitido la participación de mujeres en el exigente concurso de composición por primera vez en 1903. Parecía que un segundo premio en dicho concurso era el techo invisible, o de cristal, con el que las, hasta entonces consideradas inferiores musicalmente, mujeres debían de poder conformarse a aspirar.



Lili Boulanger al piano, junto a su querida hermana, Nadia.

¹¹⁶⁰ NOCHLIN, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?”. 1971. New York. Women In Sexist Society. TARUSKIN, Richard, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Edición de Kindle, 2006, p. 125.

Sin embargo, la genial Lili, con una valentía y una voluntad inquebrantable, que aún hoy día nos sorprende y conmueve profundamente¹¹⁶¹, se alzó unos años más tarde que el logro de su hermana mayor, en 1913, con un fulgurante primer premio por unanimidad del tribunal evaluador. Tamaña gesta sin duda fue el catalizador para que en los años sucesivos en que se celebró el concurso de composición el número de mujeres participantes creciera de manera exponencial y que muchas de aquellas mujeres inspiradas por el logro alcanzado por las hermanas Boulanger, auténticas pioneras en el campo hasta entonces casi inexplorado de los concursos consiguieran en sucesivos años alzarse con varios primeros premios como hiciera Lili. Tal es el caso de Marguerite Canal¹¹⁶² Jeanne Leleu, Elsa Barraine e Yvonne Desportes, por no mencionar a Claude Arrieu¹¹⁶³, quien ganó el Primer Premio de Italia, también de composición¹¹⁶⁴.

Respecto a las composiciones de Lili de gran envergadura es preciso matizar con la valiosa aportación a este respecto de Marcia J. Citron: “Desde 1800 el arte musical ha dispuesto mayor valor a las formas de gran formato. La sinfonía y la ópera han ocupado el puesto más elevado dentro de la música instrumental y vocal respectivamente. Esto sugiere que el tamaño en los dos sentidos, el cuantitativo y el temporal (o vertical y horizontal) han ejercido un papel decisivo a la hora de determinar el valor de la obra”¹¹⁶⁵.

De esta manera el paradigma imponía implícitamente que dichas obras a gran escala -que llegarían el paroxismo al asociarse la música de Wagner con la obsesión supremacista nazi antes de la II Guerra Mundial, con nefastas consecuencias- eran de alguna manera objeto solamente apto para los hombres, tanto por su superioridad intelectual como por el poder implícito que entrañaban¹¹⁶⁶.

¹¹⁶¹ Ya se sabe que Lili estuvo enferma desde los dos años hasta el final de su vida, con veinticuatro. Sufrió grandes dolores, infecciones y problemas varios de salud que no doblegaron jamás su espíritu luchador y creativo.

¹¹⁶² Quien también compuso una formidable *Sonata para violín y piano* en 1920, año en que se alzó con tan ansiado premio por segunda vez en la historia. Dicha sonata resulta prácticamente imposible de conseguir debido a que las dos bibliotecas que la tienen a su recaudo no lo quieren prestar, ilógica respuesta ante una compositora caída en el olvido, que si algo necesita es una mayor difusión y reconocimiento de su obra.

¹¹⁶³ Seudónimo de Louise Marie Simon, que usaba incluso en su vida cotidiana, al margen de la autoría de sus obras.

¹¹⁶⁴ Premio organizado por el Conservatorio de París, de menor renombre que el *Prix de Rome*, pero de unas características y exigencias para los participantes nada desdeñables, comparables al ya citado *Prix*.

¹¹⁶⁵ CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*. First Illinois paperback, 2000, p. 130.

¹¹⁶⁶ Del mismo modo que la figura de directora de orquesta que pudo ejercer la tan malograda Vítězslava Kaprálová y un escaso número de artistas femeninas han sido vistas con recelo y, de hecho, siguen

Sin embargo, Lili compuso obras sobrecogedoras para gran orquesta, e incluso comenzó su ópera *La princesa Maleine* -inconclusa, como muchas de sus obras a causa de su injusta y prematura muerte-. Entre las más destacables de estas composiciones de gran envergadura -que de una manera sutil desafían el paradigma, que solamente consideraba aptas para las mujeres las piezas breves de música de salón para pequeñas formaciones, generalmente piano solo o acompañando una melodía cantada- destacan especialmente su *Antigua oración budista* y su sobrecogedor *Desde el fondo del abismo*, en los que hay momentos musicales de una calidad suprema que nos podrían recordar algunas de las mejores obras de Brahms o Beethoven, especialmente en lo referido a “la llamada del destino”, implícita en los patrones rítmicos de la célebre *Quinta Sinfonía* del genio de Bonn, empleada a su vez por Brahms en el segundo movimiento de su *Réquiem Alemán*¹¹⁶⁷.

A todo ello, y mientras seguía debatiéndose con sus múltiples problemas de salud, hay que añadir que reunió fuerzas y energías para colaborar con el Comité Franco-Americano del Conservatorio Nacional, ayudando a los músicos que combatían en la sangrienta carnicería de la guerra de trincheras de la I Guerra Mundial y a las familias de estos. Dicho acto denota una personalidad generosa y comprometida con su tiempo¹¹⁶⁸.

Al mismo tiempo, Nadia Boulanger, en su faceta de maestra y pedagoga, ha tenido una repercusión sin parangón a lo largo de todo el s. XX, en ninguna etapa de la historia de la música. Se le ha llegado a atribuir una influencia musical equiparable a la de Sócrates en la difusión de la filosofía de la antigüedad del mundo clásico¹¹⁶⁹.

siéndolo en nuestra actualidad con los comentarios de directores de primera línea, como Petrenko y Metha, que siguen sosteniendo que las mujeres no son buenas directoras de orquesta, por su sexualidad.

¹¹⁶⁷ Especialmente en este *salmo 130* -nótese la implicación numérica: los dos primeros números componen el número 13 con el que se identificaba la autora, con lo que esta obra podría considerarse como doblemente autobiográfica al hablar de la desesperación, a veces casi expresionista, de Lili al enfrentarse a una muerte que sentía próxima a ella- *D’u Fond de l’abime* alcanza su punto álgido, probablemente en su sección aurea, de mayor intensidad emocional e impulso expresivo en el pasaje en el que los timbales repiten de forma obsesiva ese patrón rítmico que bebe de la citada *llamada del destino*.

¹¹⁶⁸ SOLACHE, Gemma, *Tiempos de Vanguardia, aires de libertad. Las compositoras de la primera mitad del s. XX*. Creadoras de música, Instituto de la mujer, 2009, p. 98.

¹¹⁶⁹ Afirmación difícil de probar o comprobar, pero que pone de manifiesto la relevancia alcanzada legítimamente por Nadia Boulanger mediante su rigurosidad pedagógica y su sabiduría musical.

“The greatest teacher since Socrates”: Ned Rorem. HUBBS, Nadine, *The Queer Composition of America’s Sound: Gay Modernists, American Music, and National Identity*, University of California Press, 2004; WRINGE, Colin, “Teaching, learning and disciplechip: Education beyond knowledge transfer”, *Journal of Philosophy of Education*, vol. 43, nº 2 (2009), pp. 239-251; CASTAÑÓN, Adolfo, “Al margen de las lecciones de Steiner”, *Letras Libres*, 2006.

Por otro lado, fue una acérrima defensora difundiendo la obra de su difunta hermana Lili, pero al mismo tiempo sentó las bases de un cambio del paradigma en el que los grandes maestros solamente podían ser hombres.

Toda la caterva de músicos, artistas y compositores que recorrían Europa y venían desde América solamente para estudiar con ella y recibir su acertado consejo nos muestra la relevancia que alcanzo en vida gracias a todo su enorme conocimiento musical, adquirido tras largos años de aprendizaje en profundidad de la música.

El gran respeto y admiración de los que fueron sus alumnos, de los que ya hemos mencionado arriba que una gran cantidad de ellos llegaron a ser figuras de primer orden en todos los campos de la música, fueron determinantes para que la figura de Nadia haya llegado a ser tan relevante en todo el panorama musical del s. XX¹¹⁷⁰.

Sin duda esa influencia, solamente ejercida con el poder de su sabiduría y maestría docente, han sido también determinantes para que el paradigma patriarcal, con profundas raíces en la moral Victoriana, haya podido evolucionar paulatinamente a un panorama en el que no hay tanta desigualdad y es algo menos injusto que en su época.

Además de todas estas facetas que hemos puesto de relieve, conviene recordar también que Nadia fue una de las primeras directoras de orquesta gracias a toda la enorme sabiduría musical de la que había hecho acopio durante sus largos años de dedicación al estudio de la música en gran profundidad.

De hecho, se convirtió en una de las primeras directoras de orquesta profesionales¹¹⁷¹, dirigiendo entre 1937 y 1939, la *Sinfónica de Boston*, la *Filarmónica de New York* y la *Royal Philharmonic Society* de Londres, siendo la primera mujer que las dirigió.

En lo que respecta a la enseñanza, impartió clases en importantes conservatorios de música y escuelas de música, como el Conservatorio Femenino en París, la Escuela Normal de Música, el Conservatorio Americano de Fontainebleau de Estados Unidos, del cual llegó a ser directora en 1950 y el prestigioso Conservatorio de París¹¹⁷².

¹¹⁷⁰ Entre sus alumnos se encuentran eminencias musicales como: Leonard Bernstein, Aaron Copland, Astor Piazzola, Rosita García Ascot -pianista y compositora, sobre todo para su instrumento, que quedó relegada igualmente al olvido tras la Guerra Civil Española- o Grazyna Bacewicz. V.Kaprálová estuvo a punto de convertirse en su alumna también, pero su desconocimiento del francés supuso una traba. AZZI, María Susana, et alii, *Le grand tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*, Oxford University Press Demand, 2000; FAUSER, Annegret, "Aaron Copland, Nadia Boulanger and the Making of an-American Composer", *The Musical Quarterly*, vol. 89, nº 4 (2006), pp. 524-554.

¹¹⁷¹ Junto con V. Kaprálová y Margueritte Canal, ambas estudiadas en sendos capítulos a lo largo del desarrollo analítico dentro de esta tesis doctoral.

¹¹⁷² SOLACHE, Gemma, *Tiempos de Vanguardia, aires de libertad. Las compositoras de la primera mitad del s. XX, Creadoras de música*, Instituto de la mujer, 2009, p. 96.



Nadia Boulanger junto a uno de sus discípulos más queridos.

Fotografía dedicada por el propio Stravinski.

Como muy bien afirmó el compositor Virgil Thomson a propósito de quien fuera su profesora, Nadia Boulanger: “Su poder real como maestra provenía de su extraordinariamente agudo sentido crítico. Yo nunca anteriormente había tenido un maestro...que supiera tan instantáneamente de qué trataba la música de cada uno”¹¹⁷³.

La lista de antiguos alumnos de Nadia Boulanger es inmensa, baste observar que de todos ellos más de 130 están incluidos en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, abarcando géneros que van de la composición, la ópera o el Jazz¹¹⁷⁴.

Realmente la originalidad de la aportación de Nadia reside en el hecho de que, al contrario de lo que ha sido reproducido por mentores varones durante siglos, ella no imponía un modelo que sus alumnos tuvieran que reproducir¹¹⁷⁵, sino que poseía la habilidad de encontrar la esencia distintiva del sonido de cada alumno o alumna¹¹⁷⁶ para combinarlo con la disciplina teórica más adecuada para conseguir música estructuralmente excelente, mediante el aprendizaje riguroso de armonía, contrapunto, entrenamiento auditivo o sobre el teclado, especialidades que dominaba a la perfección la gran maestra¹¹⁷⁷.

¹¹⁷³ DUNBAR, C Julie, *Women, Music, Culture. An introduction*, Taylor and Francis, 2011, p. 217.

¹¹⁷⁴ O incluso el Pop, ya que el promotor musical que sacó al estrellato a figuras como Michael Jackson fue Quincy Jones, antiguo alumno de Nadia Boulanger, a quien profesaba el mayor de los respetos.

¹¹⁷⁵ Imitando el sonido o la técnica del mentor. Siendo en muchas ocasiones motivo de expulsión del estudio del maestro aquel discípulo díscolo que se atreviera a salir de dichos parámetros. Algo que sigue existiendo hoy día en múltiples academias musicales de renombre, lo que daría motivo para múltiples reflexiones acerca de lo que se supone que es la pedagogía musical.

¹¹⁷⁶ En cuyo estudio abundaban, siendo en este aspecto una precursora en facilitar una formación musical excelente a las mujeres, que a su vez, de forma exponencial transmitirían sus conocimientos.

¹¹⁷⁷ DUNBAR, C. Julie, *Women, Music, Culture. An introduction*, Taylor and Francis, 2011, p. 219.

Nadia Boulanger a menudo les decía a sus estudiantes que toda buena música, sin importar lo compleja o de gran envergadura que fuera, debía de ser simple, bien ordenada y debía contener una cualidad de naturalidad. Esta gran mentora sentía que la música debía comunicar al alma de quien escucha y que, al mismo tiempo, la búsqueda de entendimiento debía provenir del alma del que escribía dicha música¹¹⁷⁸.

Sin duda esta filosofía de pensamiento musical, al que consagró toda su vida, pudo ser transmitido a incontables personalidades -de los cientos de estudiantes que pasaron por sus manos expertas- por no hablar de la que seguramente fue su mejor alumna, su hermana pequeña Lili, a cuya memoria y en cuyo recuerdo sin duda cimentó la labor pedagógica de excelencia que tanto contribuyó a la música creada en el s. XX.

Del mismo modo, Nadia recibió numerosos galardones en reconocimiento por su formidable trayectoria profesional a lo largo de su longeva vida, entre los que destacan *Gran Oficial de la Orden de la Legión de Honor* del gobierno francés y la *Orden del Imperio Británico*, ambos recibidos en 1977.

Es por todo ello por lo que, dada la contribución de estas dos hermanas tan significativas y valiosas para la música durante la primera mitad del s. XX, deben ser recordadas y valoradas como lo que son: un puntal fundamental en la igualación o equiparación de hombres y mujeres dentro del mundo de la música -en aspectos como la composición, la dirección orquestal o la pedagogía al más alto nivel y con la influencia más potente posible-; todo ello conseguido gracias al talento, al sacrificio infatigable y a un auténtico amor fraternal por la música sin parangón en toda la historia de la música de occidente.

5.2.10. PRIAULX RAINIER (1903-1986)

Priaulx Rainier (nacida de padres de origen británico-hugonote en Natal¹¹⁷⁹, Sudáfrica en 1903 y fallecida en Francia en 1986), es una de las compositoras británicas de su generación más interesantes, brillantes y eclécticas en el ámbito musical. Así se puede comprobar, por ejemplo, el hecho de que aunó los ritmos y sonidos primitivos zulúes asimilados durante su infancia y adolescencia en el país africano junto con su carácter

¹¹⁷⁸ SHAFER GUERTIN, Sharon, *The contribution of Grazyna Bacewicz (1909-1969) To Polish Music*. The Edwin Mellen Press, LTD 1992. pp 54

¹¹⁷⁹ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995 p. 381.

musical -en gran medida autodidacta- en el que exploró nuevos territorios fuera del paradigma musical imperante con resultados únicos¹¹⁸⁰, por su riqueza, originalidad y su fuerte impulso musical, realmente novedoso respecto al canon paradigmático al uso.

Violinista de formación, un punto de inflexión en su vida se produjo en 1920 -con tan solo 17 años- cuando ganó una beca de estudios de la *Cape University (Overseas Scholarship)* para ampliar su formación con dicho instrumento, en la que la autora sería fundamental en su contribución al repertorio, en la *Royal Academy of Music* en Londres¹¹⁸¹.



En un momento de composición.

¹¹⁸⁰ "A lo largo de su corta historia (...) Sudáfrica ha sido una tierra de extremos y contrastes. Racial, social, geográfica y climáticamente todo parece bastante exagerado. Hay una falta de lo que normalmente se llama "la mitad dorada" La población se divide en gente de color y blancos; hay más riqueza y pobreza extremas que en la mayoría de los otros países; hay partes de Sudáfrica que son maravillosamente fértiles, otras son desiertos áridos; y el clima varía entre el calor tropical y, a veces, el frío feroz. Y así ha sido con la creación de música, y la interpretación de la obra de compositores contemporáneos de otros países. Hasta hace unos quince años, los sudafricanos eran de todo menos conscientes de que tenían algunos compositores en su medio y cada vez que cualquier cosa compuesta después de, digamos, el año 1900, el público se mantuvo alejado en gran medida. Entonces, de repente, las cosas cambiaron. Los prometedores compositores sudafricanos comenzaron a ser descubiertos con una rapidez casi indiscriminada y un espíritu de aventura comenzó a deslizarse en los programas de conciertos". FLEISCHMANN, Ernest, *Contemporary Music in SouthAfrica*. Published online: 04 February 2010. Disponible en: <https://doi.org/10.1017/S004029820005018>, AMIS, John, "Priaulx Rainier", *The Musical Times*, vol. 96, nº 1349 (1955/Julio), pp. 354-357; KEMP, Ivan; VAN DER SPUY, H., "Rainier, Priaulx", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20 (2001), pp. 769-770; VAN DER SPUY, Hubert, "Ivy Priaulx Rainier (1903-1986) personalia", *Musicus*, vol. 31, nº 1 (2003), pp. 107-117.

¹¹⁸¹ Institución musical, donde también estudió la compositora Rebecca Clarke -véase su capítulo dentro del desarrollo analítico en este mismo trabajo investigador- en la que más tarde llegaría a ser profesora titular de la clase de composición, asignatura de reconocido prestigio en todo conservatorio de música.

Una vez finalizados sus estudios musicales permanecería en dicha ciudad, asentándose definitivamente allí -no regresaría nunca más a África para vivir, permaneciendo en Europa el resto de su vida- donde ejercería su labor interpretativa, así como también su actividad como docente, como profesora de composición en la *Royal Academy of Music*¹¹⁸².

Tras sufrir un grave accidente de coche en la década de 1930¹¹⁸³, que le inutilizaría su faceta como violinista para siempre -al dañarle permanentemente uno de sus hombros-, dedicó su recuperación a la composición de la que sería su primera obra, su *Dúo para piano y violín*¹¹⁸⁴, que fue estrenado con gran éxito en 1936 en el Wigmore Hall, una pieza en donde se aprecian algunas de las características de su primer estilo compositivo: un amplio abanico de texturas contrastantes y estructuras rítmicas en una especie de *ostinato*¹¹⁸⁵ que son reminiscentes de las danzas y la música africanas que tanto marcaron a Rainier¹¹⁸⁶.

Otro hecho determinante para la ecléctica autora musical fue que durante el otoño de 1937 pudo estudiar durante meses con la enorme figura pedagógica de Nadia Boulanger¹¹⁸⁷, compositora y mentora musical -analizada a su vez en este mismo trabajo investigador, junto a su genial hermana, Lili- de incontables grandes músicos durante generaciones que ya se había logrado establecer como un faro musical intercontinental. Estas fueron sus únicas lecciones formales de composición, propiamente dichas como tales¹¹⁸⁸.

¹¹⁸² PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana, University Press, Indiana, 2001, p. 233.

¹¹⁸³ Algo que también le ocurrió a la gran violinista, pianista y compositora Bacewicz, estudiada dentro de este trabajo investigador, si bien no le forzó a abandonar el violín sí que la indujo a dedicarse a la composición en exclusiva, dado que el accidente menguó en gran medida sus facultades y su salud física. Llama mucho la atención la enorme capacidad de resiliencia que han demostrado muchas de las autoras estudiadas al enfrentarse con graves tragedias vitales, que en muchos casos habrían hecho desesperar a otros autores masculinos, tales como: Ethel Smyth, que se quedó sorda y se dedicó a escribir sus reflexiones y vivencias musicales, o Bacewicz y Rainier, que enfocaron su vida musical de otra forma enormemente productiva, en lugar de lamentarse o pensar en el suicidio, como le ocurrió a Beethoven

¹¹⁸⁴ Que sería seguido de otras composiciones relevantes como: su *Three Greek Epigrams* para soprano y piano (1937) y su *Cuarteto de cuerda* (1937), obras anteriores a la II Guerra Mundial donde se aprecian los ritmos africanos tan característicos de la autora nacida en la frontera de las tribus indígenas zulúes.

¹¹⁸⁵ Recurso instaurado musicalmente desde el barroco, en el que una célula rítmica es repetida, obstinadamente a lo largo del mismo movimiento, mostrando así una obsesión vehementemente.

¹¹⁸⁶ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 233. Ya desde su infancia.

¹¹⁸⁷ Resulta extraordinariamente llamativa la repercusión e influencia que tuvo Nadia Boulanger sobre una cantidad ingente de músicos, compositores y artistas musicales a lo largo de todo el s. XX en Occidente.

¹¹⁸⁸ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 233. Esto da muestra de su eclecticismo y en una gran medida, de su visión autodidacta de la composición musical en su conjunto. VAN DER SPUIY, H., *The Compositions of Priaulx Rainier: An annotated Catalogue*, 1988.

Sin embargo, Karin Pendle, a propósito de la evolución compositiva de la autora comenta que: “Aunque la composición no fluía fácilmente para Rainier, ella consiguió encontrar su propio camino y fue capaz de forjar, refinar y disciplinar un idioma propio altamente persona, así como meticulosamente artesanal (...). Un cambio puede detectarse en su estilo durante el comienzo de la década de 1960, cuando sus composiciones se convierten en más abstractas, comprimidas, cromáticas, con muchos semitonos y novenas menores. (...). Si bien el canon compositivo de Priaux Rainier no es extenso, es de una artesanía meticulosa y su música es compleja, con grandes disonancias y ritmos fragmentados”¹¹⁸⁹.

En su última etapa como compositora recibió importantes encargos de obras para entidades y personalidades de la música muy relevantes, tales como: por parte de la BBC inglesa su composición , *Ploërmel*, por parte del Cletenham Festival, su *Concierto para violoncello y orquesta Acquora lunac*, que fue interpretado por la formidable solista Jacqueline Du Pré en 1964¹¹⁹⁰, así como el encargo por parte del renombrado violinista judío, Yehudi Menuhin¹¹⁹¹, su *Due canti e finale, para violín solista y orquesta* quien lo estrenó en 1977 y también le comisionó su obra para violín y orquesta *Wildlife* (Vida salvaje) en 1984¹¹⁹². En junio de 1982 recibió un doctorado honorífico en música por la Universidad de Cape Town¹¹⁹³.

¹¹⁸⁹ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 233.

¹¹⁹⁰ Jacqueline Mary du Pré (1945-1987) fue una violonchelista británica, una de las más prestigiosas del s. XX. Esposa y compañera musical del pianista y director argentino Daniel Barenboim, tuvo que retirarse a la edad de 28 años debido a la esclerosis múltiple que produjo su fallecimiento catorce años más tarde, cuando solo contaba 42 años, en un ejemplo de injusta crueldad por parte del destino musical. Fue condecorada con la oficial de la Orden del Imperio Británico en 1976 y su interpretación del Concierto para cello de Edward Elgar es considerada por la crítica como referencial y por algunos, como la definitiva.

¹¹⁹¹ Yehudi Menuhin, también conocido como Lord Menuhin of Stoke d'Abernon, (Nueva York, 22 de abril de 1916-Berlín, 12 de marzo de 1999), fue un violinista y director de orquesta nacido en Estados Unidos, con nacionalidades suiza (1970) y británica (1985), de origen ruso -con ascendencia judía-. Menuhin es considerado uno de los más grandes violinistas del s. XX. Presidió el Consejo internacional de música en la Unesco (de 1969 a 1975) y fue un activo defensor de causas humanitarias. Recibió el Premio de la Paz de los libreros alemanes en 1979, en 1991 el Premio de la Fundación Wolf de las Artes de Jerusalén, en 1994 una Condecoración Konex otorgada por la Fundación Konex -en Argentina-, y, junto con el ruso Mstislav Rostropóvich, el Premio Príncipe de Asturias de la Concordia en 1997, entre otros galardones.

¹¹⁹² Tanto en *Due canti e finale* como en *Wildlife* -vida salvaje, compuesta en 1984, dos años antes del fallecimiento de la autora- para violín y orquesta, se aprecia perfectamente la importancia del violín en la autora, quien recuérdese, comenzó su formación musical con el violín. Menuhin encargó ambas obras.

¹¹⁹³ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 96.

5.2.10.1. Formación.

De madre y padre de ascendencias británica y hugonota, respectivamente, y con ciudadanía británica¹¹⁹⁴ en un país exótico y lejano del Imperio Británico -tanto como podía serlo Sudáfrica entonces-, la formación musical inicial de la futura compositora corrió a cargo de sus dos hermanas mayores, que tocaban el piano y el violoncello. Consiguientemente su primer contacto instrumental fue con el piano¹¹⁹⁵, instrumento en el que le inició su hermana Nella, mientras que las lecciones de violín comenzaron cuando contaba 7 años¹¹⁹⁶. Sin embargo, cuando cumplió 10 años la familia de la compositora al completo se trasladó de Zululand a Cape Town, convirtiéndose en estudiante oficial de violín en el *South African College of Music* en 1913, en donde cursaría sus estudios hasta que finalmente ganara una beca en 1920 para ampliar estudios de violín en la *Royal Academy of Music (RAM)* en Londres, lugar en donde se estableció definitivamente¹¹⁹⁷. En la capital del todavía Imperio Británico, la autora en ciernes se dedicaba en exclusiva a su formación como violinista profesional mientras escribía alguna de sus primeras obras, como un movimiento de cuarteto de cuerda en el compás de 5/8 -realmente muy poco habitual, donde ya muestra su originalidad- que además acababa en una gran

¹¹⁹⁴ Algo que, viviendo hasta el final de su adolescencia en Sudáfrica, resultaría en su posición privilegiada frente a la población de dicho país, con una segregación racial extremadamente marcada conocida como el apartheid (“separación”, en afrikáans) fue el sistema de segregación racial en Sudáfrica y Namibia -mientras este último era territorio sudafricano- en vigor hasta 1992. Básicamente, este sistema de segregación racial consistía en la creación de lugares separados, tanto habitacionales como de estudio o de recreo, para los diferentes grupos raciales, en el poder exclusivo de la raza blanca para ejercer el voto y en la prohibición de matrimonios o incluso relaciones sexuales entre blancos y negros. Su propósito era conservar el poder para la minoría blanca -el 21% de la población-, que en otras condiciones habría perdido su posición de privilegio. Antes de la victoria del Partido Nacional en 1948 los negros podían votar, pero con muchas restricciones. En teoría, el sistema consistía básicamente en la división de los diferentes grupos raciales para promover el «desarrollo». Todo este movimiento estaba dirigido por la raza blanca, que instauró todo tipo de leyes que cubrían, en general, aspectos sociales: es decir, un claro ejemplo de la utilización de un discurso paradigmático para imponer el poder de una minoría sobre una gran mayoría -este procedimiento es similar al sufrido por las compositoras estudiadas-. Se hacía una clasificación racial de acuerdo con la apariencia, la aceptación social o la ascendencia. Este nuevo sistema produjo revoluciones y resistencias por parte de los ciudadanos no blancos del país. A finales de los años 1980, en el marco de la guerra de la frontera de Sudáfrica (Namibia y Angola), la Unión Soviética retiró su apoyo económico y bélico a Angola y Cuba, haciendo inviable para ambos países proseguir la lucha; del mismo modo los Estados Unidos cesaron su apoyo financiero a Sudáfrica, lo cual trajo graves consecuencias al gobierno de Pretoria y el principio del fin del régimen del apartheid en el sur de África, que estuvo en vigor hasta los años 1990, siendo en 1992 la última vez en que solo votaron las personas de raza blanca.

¹¹⁹⁵ De acuerdo con el modelo paradigmático, el piano seguía siendo símbolo de feminidad -siendo el instrumento asociado al género-, así como muestra del estatus de clase social acomodada económica.

¹¹⁹⁶ De nuevo, se repite la precocidad en el comienzo de los estudios musicales en el entorno familiar observada sistemáticamente en la gran mayoría de las compositoras estudiadas a lo largo de esta tesis.

¹¹⁹⁷ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 96. Con tan sólo 17 años Rainier demostró ya su gran espíritu viajero, que mantendría durante toda su vida.

disonancia. Para poder financiarse su estancia en la gran urbe compaginaba sus actividades con la docencia, enseñando violín en la *Badmington School* y tocando el violín, en ocasiones acompañando películas mudas en los cines de entonces¹¹⁹⁸.

Sin embargo, su carrera como violinista se vio truncada a mediados de 1930 tras un grave accidente de circulación en coche en el que su hombro resultó dañado de forma permanente, motivo por el cual un grupo de amigos de forma anónima le facilitó una suma de dinero para que Rainier pudiera dedicarse en exclusiva a la composición, donde ya estaba empezando a despuntar y demostrar su originalidad y valía musical con la publicación de sus primeras composiciones, como: su dúo para violín y piano, estrenado en el *Wigmore Hall* con sus amigas la violinista Orrea Pernel y la pianista Harriet Cohen, tras lo cual también tomó sus únicas clases de composición de mano de la gran Nadia Boulanger: su única formación compositiva, siendo un caso paradigmático de compositora autodidacta en la mayor parte de su original producción, que en este periodo incluye obras como sus *Three Greek Epigrams* -basadas en las palabras de Anyte de Tegea-, o su *cuarteto de cuerda*, de 1939, justo en el comienzo de la II Guerra Mundial¹¹⁹⁹.

Desde 1942 -con 39 años- hasta 1961 formó parte del claustro de profesores de su alma mater, *la Royal Academy of Music (RAM)* a la que acudió a estudiar violín desde su Sudáfrica natal cuando solamente contaba 17 años. Fue profesora de la asignatura de composición -que implicaba un gran reconocimiento, al ser una de las asignaturas más respetadas, junto con dirección de orquesta-¹²⁰⁰, donde alcanzó fama de ser una excelente profesora entre su alumnado, a pesar de que dicha labor limitaba en gran medida su tiempo para poder dedicarse a la composición de sus propias obras¹²⁰¹.

¹¹⁹⁸ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 96. Las películas de Buster Keaton y posteriormente de Charles Chaplin, con su célebre personaje de Charlot, triunfaban en los cines de aquella época. Precisamente Chaplin le ofreció poner música a algunas de sus películas a la compositora francesa G. Tailleferre, también tratada en este mismo trabajo de investigación doctoral. Sin embargo, su primer marido le prohibió que realizara tal cosa para que no pudiera ser eclipsado por ella, en un ejemplo claro de misoginia y del dominio pernicioso que tuvo el matrimonio para la autora.

¹¹⁹⁹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 95. Un caso realmente excepcional que en pleno s. XX y llegando a los albores del s. XXI una compositora pueda llegar a ser autodidacta, con tantas influencias extra musicales, como la arquitectura y la física cuántica.

¹²⁰⁰ Obsérvese el contraste con autoras francesas como Marguerite Canal, que habiendo logrado el *premier Prix de Roma* de composición, tuvieron que resignarse a dar clases de canto o solfeo en el conservatorio.

¹²⁰¹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 96. Circunstancia de la que también se quejaron las compositoras con carga docente en el Conservatorio de Música de París.

Durante aquel periodo de tiempo estableció lazos de amistad con personalidades destacables del mundo musical británico, como William Glock, quien más tarde se convertiría en directivo musical de la *BBC* inglesa -que le encomendaría encargos de composiciones en el futuro-, con Michael Tippett¹²⁰² -quien le pediría a su vez que escribiera una pieza para la *Morley College Orchestra*, con la consecución de la poderosamente rítmica *Sinfonía da Camera* para orquesta de cuerda- y a través de él con Benjamin Britten y con la pareja sentimental de este, el cantante Peter Pears, quien a su vez le comisionaría la composición de varias obras destinadas para su voz. A finales de la década de 1940 la autora conoció personalmente a Igor Stravinski, el celeberrimo autor ruso afincado en Europa que tanto había revolucionado el panorama musical durante todo el s. XX y con quien Rainier compartía numerosas similitudes musicales y estilísticas, como su predilección por el primitivismo, los ritmos y las dinámicas marcadamente ejecutadas, casi salvajemente¹²⁰³. De esta época destacan principalmente sus obras *Dos*

¹²⁰² Gran amigo de Rainier, con quien compartía muchos puntos en común personales y musicales, Tippett (1905-98) nació en Londres de linaje inglés y de Cornualles. Su madre fue una trabajadora de caridad y una sufragista, y él era primo de la líder sufragista Charlotte Despard. Aunque disfrutó de su infancia, sus padres decidieron viajar y vivir en el continente después de perder su negocio hotelero en el sur de Francia, y Michael y su hermano acudieron a escuelas como internos en Inglaterra. Por entonces, Tippett obtuvo una beca y estudió en el Fettes College, Edimburgo, pero pronto se trasladó a Stamford (Lincolnshire), en cuya escuela estudió, después de alguna experiencia personal extremadamente desgraciada. Esto, combinado con el descubrimiento de su homosexualidad, contribuyó a hacer que los años de adolescencia y juventud de Tippett fueran solitarios y bastante estresantes. Aunque era abierto sobre su orientación sexual, parece que comenzó a sentir cierta contención emocional desde edad muy temprana, y esto más tarde se hizo una gran motivación para componer. Antes de esta época en Stamford, Tippett casi no tuvo ningún contacto con la música, y mucho menos una formación seria. Él consideraba que fue en Stamford, donde recibió lecciones de piano y vio dirigir a Malcolm Sargent, donde decidió convertirse en compositor, aunque no sabía ni lo que significaba ni cómo empezar. Su empeño pacifista le valió una pena de prisión durante la II Guerra Mundial (1943). Durante muchos años sus obras fueron consideradas erróneamente como de difícil acceso. Tippett tuvo siempre un espíritu particularmente abierto al conocimiento, la literatura y la filosofía de otros países de Europa y África. Los libretos que escribió para sus propias óperas reflejan su interés por los dilemas de la sociedad y las luchas del espíritu humano. Tippett era abiertamente homosexual. Estudió en Marlborough y en el Royal College of Music de Londres, donde aprendió composición con Ralph Vaughan Williams y dirección de orquesta con Adrian Boult. En la década de los años veinte vivió en el condado inglés de Surrey, donde inició su actividad musical dirigiendo orquestas locales. A diferencia de sus contemporáneos William Walton y Benjamin Britten, Tippett comenzó a componer bastante tarde, siendo muy crítico con sus primeras obras. A los treinta años destruyó la totalidad de sus composiciones y comenzó a estudiar contrapunto y fuga con Reginald Owen Morris, el cual ejerció una profunda influencia en sus obras de madurez. Tippett no fue un compositor muy prolífico; su obra, que se extiende a lo largo de casi sesenta años, incluye cinco cuartetos de cuerda, cuatro conciertos, cuatro sinfonías, cinco óperas, así como composiciones corales.

¹²⁰³ Recuérdese la conmoción que produjo en París el estreno de la *Consagración de la primavera*.

*canciones para voz y guitarra, Danza de la lluvia y Ubunzima, así como su Barbaric Dance Suite para piano*¹²⁰⁴.

En 1952, la *Worshipful Company of Musicians* la galardonó con la beca *John Clementi Collard*, treinta años más tarde se convertiría en la primera mujer en ser electa para pertenecer a esta antigua asociación musical¹²⁰⁵. Gracias a esa aportación económica sustancial Rainier pudo abandonar parte de su carga lectiva, que hasta entonces le había dificultado grandemente la creación compositiva, para dedicarse de nuevo a su faceta creativa y artística, de esta forma en 1953 pudo componer su *Cycle for Declamation*, obra que había sido encomendada por el cantante Peter Pears -citado más arriba- quien ejecutaría su estreno. Este mismo interprete sería el encargado de cantar la parte de tenor solista -hecho a su medida por su amiga- del *Requiem para tenor solo y coro sin acompañamiento* (1955), probablemente una de sus obras más íntimas y expresivas¹²⁰⁶, en la que sobre los textos de David Gascoyne, se establece un aviso para las futuras víctimas de la humanidad, un réquiem auténtico por las esperanzas, así como también los ideales de toda la humanidad, en la que el coro está escrito homofónicamente con una dura consistencia rítmica -una de las características de la autora, que se asemeja a Stravinski en este sentido primitivista- mientras que el tenor solista -el cantante Peter Pears, pareja del compositor Britten- actúa como conexión entre el coro y el público, alternando partes recitativas marcadamente dramáticas con otras en las que se integra dentro del coro¹²⁰⁷.

Tras su jubilación en 1961 de la *Royal Academy of Music* recibió multitud de encargos de composiciones de gran importancia y relevancia, como: por parte de la BBC inglesa su composición, *Ploërmel*, por parte del Cletenham Festival, su *Concierto para violoncello y orquesta Acquora lunac*, que fue interpretado por Jacqueline Du Pré al violoncello en 1964¹²⁰⁸, así como el encargo por parte del renombrado violinista judío, Yehudi Menuhin,

¹²⁰⁴ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 96; KRUGER, Esthea, *An Analysis of Priaulx Rainier's Barbaric Dance Suite for Piano*, Tesis Doctoral, University of Stellenbosch, 2009.

¹²⁰⁵ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995, p. 381.

¹²⁰⁶ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 96.

¹²⁰⁷ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 233.

¹²⁰⁸ Jacqueline Mary du Pré (1945-1987) fue una violonchelista británica, de las más prestigiosas del s. XX. Esposa y compañera musical del pianista y director argentino Daniel Barenboim, tuvo que retirarse a la edad de 28 años debido a la esclerosis múltiple que produjo su fallecimiento catorce años más tarde, cuando solo contaba 42 años, en un ejemplo de injusta crueldad por parte del destino musical. Fue

su *Due canti e finale*¹²⁰⁹, para violín solista y orquesta quien lo estrenó en 1977 y también le comisionó su obra para violín y orquesta *Wildlife* (Vida salvaje) en 1984¹²¹⁰. Igualmente, se le encomendó las composiciones de obras como *Vision and Prayer* y *Concertante for two winds and orchestra*¹²¹¹.

5.2.10.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

La compositora Priaulx Rainier destaca principalmente por su originalidad musical, precisamente por su formación compositiva, prácticamente autodidacta¹²¹², exenta de las normas y los preceptos paradigmáticos que habían impregnado desde sus propios fundamentos formales -de forma consciente o no- la producción musical occidental y especialmente la de la Europa del s. XX, así como la tradición paradigmática anterior¹²¹³. Como violinista de formación desde su niñez en su Sudáfrica natal, donde vivió hasta ser becada a los 17 años para ampliar estudios en dicho instrumento en Londres -en la *Royal Academy of Music, RAM* -, se puede apreciar un conocimiento idiomático especialmente destacable y reseñable en todas sus composiciones escritas para el violín: especialmente

condecorada con la oficial de la Orden del Imperio Británico en 1976 y su interpretación del Concierto para cello de Edward Elgar es considerada por la crítica como referencial y por algunos, como la definitiva.

¹²⁰⁹ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995, p. 381. Llama aquí la atención el hecho de que Menuhin tuviera en tanta estima a esta compositora mientras que en otros sentidos se mostraba dentro del modelo paradigmático respecto al papel de la mujer con el violín -véase el capítulo de Elisabeth Maconchy, referente a las violinistas-, lo que demuestra una vez más que los entresijos dentro del paradigma musical son intrincados y extremadamente complejos, a veces incluso contradictorios, por lo que no se puede reducir a planteamientos simplistas y maniqueístas en los que se pasen por alto multitud de factores y matices.

¹²¹⁰ Tanto en *Due canti e finale* como en *Wildlife* -vida salvaje, compuesta en 1984, dos años antes del fallecimiento de la autora- para violín y orquesta, se aprecia perfectamente la importancia del violín en la autora, quien recuérdese, comenzó su formación musical con el violín. Menuhin encargó ambas obras.

¹²¹¹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 96.

¹²¹² Salvo unos meses en los que estudió con Nadia Boulanger, en la que sería su único contacto con el sistema académico, en el que la gran pedagoga sin duda orientó en la mejor dirección a Rainier.

¹²¹³ Marcia J. Citron en su libro *Género y el canon musical* aporta una nueva luz respecto a este tema precisamente cuando habla acerca de la sonata. En ella la autora afirma que: "La forma sonata es una de las formas musicales más influyentes de los últimos 250 años (...). Algunas descripciones han incluido analogías con nociones sociales de masculino y femenino. Estas metáforas probablemente aparecieron por primera vez con el teórico A.B. Marx y su *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1845) (...) también en Francia Vincent D'Indy con su *Cours de composition musicale* (1909) (...). Estos códigos, o más bien la ideología representada en dichos códigos han tenido un considerable poder de permanencia. Básicamente los dos temas de la exposición están fijados dentro de una jerarquía y que exhiben trazas estilísticas asociadas a características del hombre y la mujer respectivamente (...) el modelo básico es el de la dominación del hombre sobre la mujer en lo que parece ser una extensión de las nociones generales dentro de la sociedad de lo que se consideraba ideal respecto al hombre y la mujer y sus adecuadas interrelaciones. CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 133.

se comprueba esta característica idiomática en su *Cuarteto de cuerda*¹²¹⁴, su obra de cámara *Quanta*¹²¹⁵ y sus dos conciertos para violín y orquesta, *Due canti e finale* y *Wildlife*, este último compuesto poco antes de fallecer recordando en este sugerente título su infancia en África, ambos encargados y estrenados por el gran violinista Yehudi Menuhin¹²¹⁶.

Es por estas dos características fundamentales, su formación autodidacta impregnada de sus inquietudes extra musicales -la influencia africana: en su fauna, paisaje, los zulúes, su interés por la física y la arquitectura, etc.- y su profundo conocimiento del violín lo que le confieren a Rainier su poderoso lenguaje musical propiamente original y único en el que explora conceptos musicales nunca transitados por ningún compositor europeo.

De hecho, el lenguaje característico que la autora posee tiene muy poco en común con la tradición musical europea del s. XX, más bien está basado en la música de los zulúes y los sonidos de la naturaleza de su país de origen, Sudáfrica, donde vivió su niñez y adolescencia impregnando profundamente su núcleo musical interior durante toda su vida, a pesar de establecerse en Europa desde sus 17 años hasta el final de su larga vida¹²¹⁷.

Además de esta circunstancia, sin la que es imposible comprender a esta novedosa autora, se debe tener en cuenta su amplitud de miras y una gran curiosidad acerca del mundo que la rodeaba, donde trabó relación con personalidades ajenas al mundo musical como Barbara Hepworth¹²¹⁸ y Ben Nicholson¹²¹⁹ -ambos relacionados con el arte visual- quienes ampliaron la concepción musical de la compositora, siempre permeable a

¹²¹⁴ Que por otro lado comparte con todas las compositoras violinistas estudiadas dentro de este trabajo de investigación doctoral, entre las que destacan: Lili Boulanger, Johanna Senfter, Dora Pejačević, Rebecca Clarke y Grazyna Bacewicz. En todas ellas se aprecia un conocimiento profundo del idioma del violín, instrumento para el que compusieron obras musicales dotadas de una gran sabiduría al respecto.

¹²¹⁵ Inspirada por los conocimientos incipientes acerca de la física cuántica, en la que la autora se interesó.

¹²¹⁶ Quien a su vez estuvo íntimamente relacionado con Nadia Boulanger, a quien encomendó la educación musical de sus dos hijos, al mismo tiempo que mantuvo una profunda relación de amistad y profesional con la gran pedagoga, quien a su vez le dirigió desde el pódium de la orquesta el concierto de Stravinski. MALAN, Jacques P., "Rainier, Priaulx", *South African Music Encyclopedia*, 1986, pp. 159-161.

¹²¹⁷ De nuevo, nos encontramos que generalmente un gran número de las compositoras estudiadas a lo largo de este trabajo de investigación doctoral han sido realmente longevas, pese a lo cual sus obras no han recibido la merecida difusión y el debido reconocimiento en nuestra actualidad. Frente a esta longevidad nos encontramos con casos de dolorosa injusticia con el fallecimiento prematuro de figuras de la enorme talla como: Lili Boulanger (24), Vítězslava Kaprálová (25), o Dora Pejačević (38).

¹²¹⁸ Dama Jocelyn Barbara Hepworth (1903-1975), Dame of the British Empire, fue una escultora inglesa que, junto con otros artistas como Ben Nicholson y Naum Gabo, Hepworth se convirtió en una destacada figura de la colonia de artistas que residieron en St. Ives, Cornualles, durante la II Guerra Mundial.

¹²¹⁹ Ben Nicholson (1894-19829) fue un pintor y escultor inglés nacido en Denham, Buckinghamshire. Su padre, sir William Nicholson, fue un famoso retratista y escenógrafo. Supuso una influencia para Rainier.

estímulos interesantes que pudiera luego aplicar a su rico y ecléctico mundo musical compositivo. De acuerdo con Anna Bofill, estos artistas: “(...) le inspiraron por sus construcciones espaciales y sus formas geométricas abstractas. También le interesó mucho la realidad tal y como la describía la ciencia del momento”¹²²⁰.

Asimismo, como defiende Julie Anne Sadie, la compositora: “Atrajo la atención de un público más amplio después del éxito de su cuarteto de cuerda, una obra cuya originalidad es particularmente clara en el *scherzo y su finale*¹²²¹. Texturas cristalinas y ostinatos basados en ritmos cortos ayudan a construir los movimientos rápidos de la autora, que son independientes de Bartók y Stravinski, así como de otros estilos más convencionales. A pesar de que Rainier nunca usó conscientemente técnicas musicales africanas, estos movimientos evidentemente reflejan sus orígenes, y al mismo tiempo introducen un característico distanciamiento, tanto literalmente- como si los sonidos fueran escuchados al aire libre- y metafóricamente, como producto de un pensamiento musical entrenado clásicamente. Consiguientemente las obras de la década de 1940 enfatizan la novedad rítmica (...) como en la *Barbaric Dance Suite*, donde, a pesar del título, la impresión dominante es la de delicadeza más que salvajismo (...) En este tiempo la armonía de Rainier era triádica e incluso diatónica; el cromatismo era consecuencia de la inflexión melódica y de la bitonalidad¹²²². Su escritura melódica estaba tipificada por frases motívicas concisas. (...) Durante la década de 1960 su música se convirtió en más comprimida, en parte debido a su gusto por los *clusters*¹²²³ y un énfasis asociado en semitonos melódicos y en novenas menores (...) los sonidos meticulosamente pulidos de Rainier se mantienen, pero están aislados, a menudo abruptamente contrastados y altamente concentrados, sugiriendo una energía activada sólo brevemente. Se alcanza la continuidad a través de patrones de timbre y textura más que a través de un impulso consistente. En la década de 1970, se evidencia una expresión más relajada, aunque el sonido objetivo se mantiene distintivamente claro”¹²²⁴.

¹²²⁰ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 244. Explicaría su obra de cámara *Quanta*, basada en la física cuántica.

¹²²¹ Especialmente en el último movimiento casi se pueden imaginar los bailes rituales del pueblo zulú, desde ritmos que conducen de un trance inicial hasta un paroxismo salvaje desatado entre las cuerdas.

¹²²² Uso de dos tonalidades simultáneamente, al igual que ya hiciera V. Kaprálová (véase capítulo en esta misma tesis doctoral), así como multitud de compositores innovadores del s. XX, como Darius Milhaud.

¹²²³ O acordes en racimo, conjunto de notas tocadas simultáneamente sin relación armónica tradicional.

¹²²⁴ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995, p. 382.

Del mismo modo, la compositora Anna Bofill Levi al respecto de la obra compositiva, así como las influencias extra musicales de Priaulx Rainier, afirma que: “En Londres tuvo contacto con músicos diferentes, directores de orquesta, críticos musicales y otros compositores, pero sus mejores amigos fueron los escritores David Gascoyne y Arthur Waley, el pintor Lucien Freud, la bailarina Pola Nirenska, pero sobre todo Bárbara Hepworth y Ben Nicholson quienes le inspiraron por sus construcciones espaciales y sus formas espaciales abstractas. También le interesó mucho la realidad tal y como la describía la ciencia del momento¹²²⁵(...). En su música subyace un primitivismo que la hace diferente de la tradición clásica occidental porque usa notas de frecuencias precisas, pero sin estar dentro de una tonalidad y cromatismos tan frecuentes que casi conducen al descontrol o al caos. (...) La influencia de Hepworth y Nicholson es considerable en su música por la relación entre forma y color y porque parece seguir la máxima de Hepworth “decir lo que uno tiene que decir con la máxima economía de medios y una vez dicho, dejarlo estar en sí mismo”. Dijo que solo escultores y arquitectos podían entender su música”¹²²⁶. Prosigue Bofill alegando que: “Las posibilidades técnicas del instrumento siempre estimularon su imaginación, es por esto por lo que compuso sobre todo para grupos instrumentales (...) La economía de materiales usados dominaba sus trabajos, también era muy importante la dinámica (...) En su trabajo no hay un sistema preciso, no usó el sistema tonal, no perteneció a ninguna escuela ni admitió influencias de otros compositores”¹²²⁷.



Hepworth, artista, influencia y amiga de Rainier.

¹²²⁵ De donde provendría su obra *Quanta, para oboe, violín, viola y violoncello*, basada en la física cuántica por la que la autora desarrollaría interés y que, de nuevo, demuestra el eclecticismo de esta original compositora, profundamente ligada a un mundo complejo, a menudo fuera del academicismo musical.

¹²²⁶ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 244.

¹²²⁷ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 244.

Llegados a este punto, he considerado necesario y conveniente relacionar a esta original compositora con otra creadora musical nacida en los Estados Unidos de América¹²²⁸, igualmente desconocida y de una valía ciertamente muy relevante por su aportación al repertorio del violín -nada menos que dos conciertos para violín y orquesta, con influencias desde Dvorak hasta Chaikovski-; se trata de la compositora afroamericana Florence Price. Esto ha sido provocado porque llama poderosamente la atención el hecho de que Rainier, perteneciendo a una minoría en un país alejado a Inglaterra -Sudáfrica tenía una minoría blanca ostentando el poder frente a la mayoría de color, que se veía apartada y segregada con el Apartheid- poseía sin duda muchos más derechos y libertades que una ciudadana estadounidense, que precisamente por pertenecer a un grupo étnico de color con un más que considerable número de integrantes en la sociedad del país, veía sus derechos y oportunidades mucho más menguadas simplemente por el color de su piel -si bien es cierto que era mulata y que por sus venas también corría sangre blanca-¹²²⁹.

Si las mujeres se han visto relegadas al ostracismo y al olvido por parte del paradigma y del discurso del poder imperante, la situación de las compositoras afroamericanas -con las consiguientes restricciones y constreñimientos hacia este grupo étnico totalmente desfavorecido entonces, que solamente pudo empezar a votar en su país desde 1965- ha sido aún peor si cabe que el de sus coetáneas de raza blanca -que pudieron ejercer su derecho al sufragio desde 1920-, dado que al estigma del sexo se les añadía el de la raza.

El caso de Florence Price¹²³⁰, primera mujer afroamericana que recibió reconocimiento por su labor profesional como compositora en los Estados Unidos es doblemente doloroso en ese sentido porque como ella misma en una carta dirigida al director de orquesta Serge Koussevitzky datada en julio de 1943 dice: “Para empezar tengo dos hándicaps: los del sexo y la raza. Soy una mujer y tengo algo de sangre negra por mis venas (...). Debería ser juzgada solamente por mis méritos”¹²³¹.

¹²²⁸ La relación entre Europa y Norteamérica es palpable, como se ha demostrado en capítulos anteriores relacionando a Rebecca Clarke, Ethel Smyth y Cecile Chaminade, con las autoras de los Estados Unidos.

¹²²⁹ DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture*, Taylor and Francis, 2011, p. 225. Como ella misma alegaba.

¹²³⁰ Quien a su vez se acabó divorciando de su marido en 1931, quedándose a cargo de los dos hijos, fruto del matrimonio con el fiscal J. Price, quedando en una situación económica muy precaria.

¹²³¹ DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture*, Taylor and Francis, 2011, p. 225. En una de las muchas cartas que le envió al director rogándole que accediera a dirigir su sinfonía, hasta que aquel accedió.

Florence Beatrice Price (nacida el 9 de abril de 1887, en Little Rock, Arkansas y fallecida el 3 de junio de 1953, en Chicago) fue la primera mujer afroamericana en ser reconocida como compositora sinfónica. El estilo compositivo de Price corresponde en gran medida con el renacimiento que tenía lugar en aquella época en gran parte de las comunidades afroamericanas por toda Norteamérica, según el cual, basándose en la idea de que los afroamericanos debían estar cultivados intelectualmente y “preparados económica y socialmente para poder pertenecer a una sociedad americana idealmente integrada”¹²³². Creció en Little Rock, siendo hija del primer dentista de color en establecerse en la calle principal de la ciudad, mientras que su madre era mulata proveniente de una familia acomodada económicamente¹²³³. Sus primeros estudios fueron con su madre, que era profesora de piano. Después de graduarse de la escuela secundaria a la edad de catorce años -obteniendo el más brillante expediente académico de toda su clase-, se matriculó en el Conservatorio de música de Nueva Inglaterra en Boston, graduándose con honores en 1906. Florence enseñó hasta 1912, cuando se casó con el fiscal Thomas Price¹²³⁴ -un fiscal del que acabaría divorciándose, con la consiguiente precariedad económica que le acarreó criar sola a sus dos hijos, fruto de su matrimonio¹²³⁵- continuó enseñando y componiendo incluso mientras sus hijos eran jóvenes. Muchas de sus primeras composiciones y publicaciones constituían material didáctico. En 1925 recibió cierto reconocimiento por su obra *Memories of Dixieland* en un concurso patrocinado por la revista *Opportunity*. En 1926, la familia Price se mudó a Chicago¹²³⁶, que estaba en auge con la cultura negra, particularmente en la música y la literatura. Ganó dos prestigiosos premios *Wanamaker* en 1932¹²³⁷: uno para su *Sinfonía en mi menor* y otro por una *sonata para piano*¹²³⁸. En 1933 la Orquesta Sinfónica de Chicago interpretó su "*Sinfonía en mi*

¹²³² BRISCOE, James J., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 358. Algo que tuvo sus frutos, tras décadas de sufrimiento, luchas, segregación y muertes, con la aprobación del sufragio universal para la raza afroamericana en los Estados Unidos en 1965.

¹²³³ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 205.

¹²³⁴ De quien, de acuerdo con la costumbre anglosajona, tomó su apellido de casada. Esta práctica también encuadrada dentro del paradigma patriarcal interioriza el concepto de que la mujer pertenece al marido, perdiendo así su herencia paterna, así como su apellido de soltera. Este tipo de sutilezas están tan íntimamente intrincadas y asimiladas que ni tan siquiera se reconsideran, siguiendo la inercia del tiempo.

¹²³⁵ Por lo que vemos que la precariedad observada y analizada en Europa en autoras como Tailleferre, Canal, respecto a la falta de derechos de las mujeres en ese paradigma misógino, también se da aquí.

¹²³⁶ Buscando la seguridad del norte frente a las protestas y enfrentamientos relativas a los conflictos raciales que azotaban el sur del país. Sin embargo, Florence no vería los logros alcanzados por Martin Luther King. GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, p. 205.

¹²³⁷ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 205. Obteniendo 500 dólares con dicho premio, una suma de dinero muy considerable en aquella época.

¹²³⁸ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle2807-2812), Edición de Kindle.

menor", que hizo de Florence la primera mujer afroamericana compositora en la historia en tener una obra sinfónica interpretada por una gran orquesta estadounidense, solamente por detrás del también compositor afroamericano William Grant Still¹²³⁹. Su música fue presentada en un programa en la Feria Mundial de Chicago 1933-34, la exposición del siglo de progreso. En 1934 su *Concierto en re menor* fue interpretado en los ejercicios de iniciación para el Chicago Musical College. Además, su *Concierto in Fa menor* igualmente fue interpretado por la Orquesta Sinfónica femenina de Chicago. Su música se interpretaba en la radio, y recibía así reconocimiento y difusión nacional. En su extraordinario concierto a la entrada del Lincoln Memorial, Marian Anderson cerró el programa con una de las canciones de Florence. En 1940 la Orquesta Sinfónica de Michigan estrenó *la Sinfonía en Do Menor nº 3* de la autora afroamericana. La primera dama Eleanor Roosevelt estuvo presente en el ensayo y escribió brillantemente sobre ese evento en su columna dentro del periódico donde participaba regularmente¹²⁴⁰, además la felicitó personalmente por su contribución que estaba realizando a la música del país¹²⁴¹. Durante la Guerra hubo menos oportunidades para que su música fuera interpretada, particularmente las actuaciones orquestales, pero después de la guerra su música se interpretó en Europa y en los Estados Unidos. A lo largo de su vida ejerció muy activamente como compositora y profesora. Muchas de sus canciones son arreglos o composiciones originales basadas en espirituales negros. Canciones para su *Dark Virgin* (Virgen oscura)¹²⁴², basado en un texto de Langston Hughes, es quizás su canción más reconocida. Su música orquestal incluye cuatro sinfonías -en las que incluye elementos folklóricos de herencia negra, enraizados con los años de esclavitud que marcaron el origen de este grupo étnico, como su *Juba Dance* en el tercer movimiento sinfonía en mi

¹²³⁹ William Grant Still (1895-1978) fue un compositor y director de orquesta estadounidense que escribió más de 150 composiciones. Fue el primer afroamericano que dirigió una gran orquesta sinfónica estadounidense, el primero en conseguir que una sinfonía escrita por el mismo fuera interpretada por una gran orquesta, el primero en conseguir que una ópera se interpretara por una gran compañía de ópera, y el primero en conseguir que una ópera suya se retransmitiera por la televisión nacional. Estudió en la misma escuela elemental que Florence Price. Llama aquí poderosamente la atención que incluso entre la misma raza, los hombres tienen ventaja sobre las mujeres, perpetuando el paradigma imperante y su discurso. GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 206.

¹²⁴⁰ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle2800-2807), Edición de Kindle.

¹²⁴¹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 205. Lo que sin duda supuso un avance en la consideración por la sociedad hacia las mujeres artistas afroamericanas.

¹²⁴² GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 206. En referencia al color oscuro de la piel, en un alegato de las vindicaciones que finalizarían con el voto de color en 1965.

menor¹²⁴³-, *Suites de danza Sinfónica, una Rapsodia y oberturas* de conciertos, así como dos formidables *conciertos para violín y orquesta*¹²⁴⁴, en donde se aprecia la influencia de autores como Dvorak o Tchaikovski. Compuso obras corales, además de sus canciones de arte y, además de su trabajo con espirituales de herencia negra. Sus composiciones instrumentales incluyen música para grupos de cámara, para piano, y para órgano. Una escuela en Chicago lleva su nombre, en honor a su contribución musical y por su aportación vital como mujer afroamericana a la sociedad de su país, en donde los documentos relativos a su figura se encuentran en la Universidad de Arkansas, Fayetteville¹²⁴⁵. Florence Price de este modo se convirtió en un claro exponente del renacimiento afroamericano de la época que vivió en su afán por “asegurar una igualdad social, económica y cultural con los ciudadanos de raza blanca”¹²⁴⁶.

En la interesante interconexión entre los dos continentes, el nuevo y el viejo -encarnados en los Estados Unidos y Europa, principalmente por las conexiones de la cultura anglosajona y sus colonias, así como por la inevitable relación de incesante inter transferencia cultural- se produjo también una de las tragedias musicales más lamentables dentro del mundo musical del violín con el accidente aéreo en las Azores, tras varios intentos por aterrizar para repostar, que acabó con la vida y la prodigiosa trayectoria interpretativa con el violín -en ese momento álgido de su prometedora carrera concertista ya contaba con su propio violín Stradivarius, perdido definitivamente tras el accidente- de la gran Ginette Neveu en 1949 -que entonces contaba tan solo 30 años- cuando se dirigía a actuar junto a su hermano -su pianista acompañante oficial- durante una gira por los Estados Unidos. Su pérdida supone una tragedia de dimensiones incalculables para la historia de la música y del violín, ya que truncó la vida de su mayor exponente femenino,

¹²⁴³ El baile de Juba fue traído originalmente por los esclavos de Congo a Charleston, Carolina del sur. Se convirtió en una danza de plantación afroamericana que fue interpretada por los esclavos durante sus reuniones cuando no se permitieron instrumentos de percusión debido al temor de que hubiera códigos secretos escondidos en los patrones rítmicos de los tambores africanos. Esta danza se realizó en la Guayana Holandesa, el Caribe y el sur de los Estados Unidos, puede considerarse como folklore “negro”. Más tarde, a mediados del s. XIX, se añadieron música y letras, y hubo actuaciones públicas de esta forma de baile. Su popularización puede haber influido indirectamente en el desarrollo de esta danza. El bailarín más famoso de Juba fue William H. Lane, uno de los primeros intérpretes negros en los Estados Unidos.

¹²⁴⁴ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 205.

¹²⁴⁵ McVICKER, Mary F., *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* (Posición en Kindle2797-2800), Edición de Kindle. Como testimonio del origen sureño de Price.

¹²⁴⁶ BRISCOE, James J., *New Historical Anthology of Music by Women, James. R Briscoe*, Indiana University Press, 2004, p. 359. Y que sin duda contribuyó a la consiguiente aprobación del sufragio afroamericano en 1965, doce años tras el fallecimiento de la autora que no pudo ver ese logro alcanzado tras tanta lucha.

que podría haber revolucionado el panorama de la interpretación del violín y haber acelerado la transformación del paradigma respecto al rol de la mujer respecto al violín y la música, mientras que su muerte la sumió -de nuevo- en un inmerecido olvido.

Debido a que el medio de transporte aéreo -especialmente tras la II Guerra Mundial, en la que la aviación fue reconducida para su uso civil, acabada ya la terrible contienda militar¹²⁴⁷- empezó a usarse con asiduidad por los artistas que tenían giras de conciertos intercontinentales, muy por encima del medio marítimo, hasta entonces medio de transporte fundamental -que, a su vez, también tuvo catástrofes de diversa índole antes y durante la I Guerra Mundial¹²⁴⁸-.



Ginette Neveu, estrella gigantesca del violín del s. XX.

Ginette Neveu (1919-1949), clamorosa ganadora del primer premio en el primer certamen de competición Wieniawski de violín celebrada en Polonia por delante del gran violinista David Oistrakh (considerado como el mejor violinista del s. XX), falleció trágicamente pues a la edad de treinta años en aquel accidente de avión de camino a los Estados Unidos donde iba a continuar su brillante carrera de concertista tras el parón que supuso la interrupción forzada de cinco años por la II Guerra Mundial. Esta brillantísima violinista se hallaba entonces en la senda, sólidamente construida desde que era una niña, de convertirse en la más aclamada intérprete de dicho instrumento de todo el s. XX.

¹²⁴⁷ Que, por otro lado, produjo el amplio desarrollo tecnológico que promovió el desarrollo tecnológico y económico del mundo superviviente a la, por otro lado, destructiva confrontación a nivel humano.

¹²⁴⁸ Entre las que destacan el hundimiento del navío transoceánico *Titanic* tras chocar con un iceberg o el hundimiento por parte de un submarino alemán durante la I Guerra Mundial del barco en el que falleció el compositor español Enrique Granados y su mujer, tras el estreno triunfal de su obra *Goyescas* en Nueva York, sin duda una pérdida muy lamentable para España.

Nacida el 11 de agosto de 1919 en París, comenzó las clases de violín a la edad de cinco años con su madre, una violinista consumada. Neveu provenía de una familia musical: su madre, Marie Jeanne Ronze-Neveu, era profesora de violín quien también nutrió su desarrollo formativo recurriendo a su propia red profesional para asegurar a los mejores maestros, asesorando en su carrera temprana, acompañándola a conciertos y competiciones, mientras que su hermano, Jean-Paul Neveu, era un pianista -que se convirtió en su acompañante oficial- mientras que Charles-Marie Widor era su tío abuelo¹²⁴⁹. En octubre de 1930, Neveu hizo su debut interpretando el *Concierto de violín en mi menor* de Félix Mendelssohn a la edad de siete años con la orquesta Colonne en París en los conciertos-Poulet, con la dirección de Gaston Poulet. Una revisión de esta actuación que apareció en *Le ménestrel* también elogió sus dones prodigiosos musicalmente al violín, comentando que: “la técnica precoz de esta niña prodigio cautivó al público”¹²⁵⁰. Como era de esperar, dada su extrema juventud, las críticas de las primeras actuaciones de Neveu evitan el lenguaje sexual -o sexualizado-. El comentario se centró en sus precoces talentos musicales. La recepción positiva de las primeras actuaciones de Neveu le llevó a recibir muchas otras ofertas de conciertos. Su madre, sin embargo, que había visto las carreras de muchas prodigios arruinadas desde el principio, estaba preocupada acerca de que la sobreexposición a una edad tan temprana pudiera tener un efecto perjudicial sobre el desarrollo de Neveu. -La crítica de 1930 citada anteriormente también insinuó de manera oscura la tendencia de las carreras infantiles prodigio a quemarse rápidamente, cuando observaba que: “esperemos que en veinte años Mlle. Neveu conozca tanto éxito, adulación y admiración sincera”-¹²⁵¹.

La madre y mentora de Ginette Neveu temía -muy sabiamente- que sería un error imponer un estilo de vida “que sería demasiado exigente para permitir que su naturaleza floreciera”¹²⁵². En consecuencia, ella escogió cuidadosamente el número de compromisos públicos para su hija y alentó a Neveu a centrarse en la práctica y perfeccionamiento de

¹²⁴⁹ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis. Edición de Kindle, p. 190. Sin duda la importancia de pertenecer a una familia con un ambiente musical tan poderoso es un elemento favorecedor del talento musical, observado en la mayoría de las compositoras, intérpretes y artistas estudiadas a lo largo de este trabajo de investigación doctoral.

¹²⁵⁰ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis. Edición de Kindle, p. 190.

¹²⁵¹ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 190-191.

¹²⁵² HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 190-191.

su técnica. Sus estudios de violín en el Conservatorio de París comenzaron en 1929 con el violinista, compositor y pedagogo de origen rumano George Enescu (1881-1955)¹²⁵³. Una reseña crítica que apareció en *Le ménestrel* de un recital que dio en 1929 comentó que: "esta joven artista tiene sólo diez años. En un programa bastante sobrecargado (concierto de Nardini, concierto de Max Bruch, variaciones de Tartini y Le Clair, etc.) en el que se impulsó hacia adelante con mucha facilidad, Ginette Neveu mostró evidencia de grandes talentos musicales. Sin duda en pocos años, después de un poco de trabajo, Ginette Neveu se posicionará, por su talento, entre las primeras filas de nuestros mejores virtuosos de violín"¹²⁵⁴.

Ganó de este modo el primer premio de violín del conservatorio en nueve meses, a la edad de once años, un logro que recuerda la gesta conseguida también por los jóvenes virtuosos del violín Wieniawski o Kreisler. En noviembre de 1930, también ingresó a la clase de violín avanzada de Jules Boucherit en el Conservatorio de París. Neveu sólo estudió en el Conservatorio durante ocho meses, ya que ganó su primer premio en violín en junio de 1931, a la edad de sólo 11 años¹²⁵⁵. El logro de Neveu en la obtención de un primer premio a una edad tan temprana, y después de tan poco tiempo en el Conservatorio, fue notable. La preocupación de su madre por que su hija se desarrollara en algo más que una niña prodigio transitoria fue aliviada por Marcel Belvianes en una revisión de una actuación del concierto para violín Mendelssohn que Neveu dio en los conciertos Padeloup en enero 1932: "Mlle. Ginette Neveu es mejor que una niña prodigio (...). Ella no sólo es de un gran interés por su virtuosismo precoz, sino que, en primer lugar, fundamentalmente a través de su sensibilidad artística que principalmente mostró en el andante. Si su interpretación sigue siendo irregular (¿a quién le importa, a su edad?) (...) tiene, a veces, sonidos de una extraordinaria pureza; encuentra, con el fin de interpretar una frase melódica, una expresión personal, que asombra y encanta, y esto, como una verdadera violinista que sólo busca ser ella misma, sin exagerar el efecto"¹²⁵⁶.

¹²⁵³ Gran compositor y pedagogo del violín, faceta esta última por la que es más reconocido, ya que fue maestro de personalidades como Yehudi Menuhin o Vartan Manoogian, quien fue mi profesor en la Universidad de U-W cuando acudí a realizar mi Máster en Violín Performance con una beca Fulbright.

¹²⁵⁴ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis. Edición de Kindle, p. 190.

¹²⁵⁵ De nuevo se aprecia la importancia de la precocidad musical, observada entre las artistas estudiadas.

¹²⁵⁶ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 191-192.

Después de graduarse en el Conservatorio de París, y con la intención de consolidar su incipiente carrera, Neveu decidió participar en el concurso internacional de violín que se celebró como parte del Festival de música de Viena 1932. Contra más de 200 competidores -la mayoría de ellos de alrededor de 30 años-, el Neveu de 12 años fue colocado cuarto en la ronda clasificatoria. También fue colocada cuarta en la final. Más importante que un premio, el concurso de Viena también trajo a Neveu a la atención de Carl Flesch (1873-1944), que fue uno de los jueces. Flesch quedó tan impresionado por el talento de Neveu que la invitó a estudiar con él en Alemania, donde fue profesor de violín en el Conservatorio de Berlín¹²⁵⁷. El gran pedagogo del violín de origen húngaro le ofreció una beca completa en Berlín, donde trabajó durante cuatro años con él, esto hizo que fuera posible financieramente el que Ginette asistiera a la competición de violín Wieniawski 1935 en Varsovia. Neveu estudió intermitentemente con Flesch durante cuatro años, concentrándose principalmente en la técnica. Revisando la competición de Viena, Henry Prunières describió tanto a Neveu como al prodigio italiano Wanda Luzzato (1919-2002), que también competía, como "niños extraordinarios". En términos de género, Prunières contrastó el robusto estilo de actuación de Neveu con las características más tradicionalmente femeninas de Luzzato: "Ginette Neveu interpretó la *Tzigane* de Ravel de una manera asombrosa, posee una autoridad y una fuerza sorprendentes. La joven italiana (la violinista Luzzato) en cambio es todo lo contrario, encanto, ternura y gentileza"¹²⁵⁸.

En la competición de violín Wieniawski de 1935 en Varsovia ocurrió lo más imposible e inaudito que pudiera concebirse¹²⁵⁹: la niña de 15 años emergió como ganadora, con 26 puntos por delante de su competidor más cercano, que no era otra que David Oistrakh - que era once años mayor que ella y ya estaba consolidado como un virtuoso muy conocido-. En tercer lugar, finalizó, el también alumno del gran pedagogo del violín Carl Flesch, Henri Temianka (1906-1992) y como mención de honor por su actuación nada menos que la gran violinista, pianista y formidable compositora Grazyna Bacewicz

¹²⁵⁷ Debido a los estrechos recursos financieros de la familia, Ronze-Neveu no pudo llevar a Neveu a estudiar con Flesch durante dos años más. En ese momento, la situación política del tercer Reich había provocado que Flesch abandonaría Berlín (en 1933) y se instalaría en Knocke, Bélgica. HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 191-192.

¹²⁵⁸ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis. Edición de Kindle, p. 192.

¹²⁵⁹ Por más que en la actualidad esta gesta, como la de la mayoría de las mujeres estudiadas, sea ignorada.

(estudiada en un capítulo exclusivamente dedicado a ella dentro de este trabajo de investigación doctoral). Neveu viajó por toda Europa y los Estados Unidos interpretando extensivamente las obras más complejas del repertorio del violín. En el escenario, Ginette Neveu era una figura impresionante: delgada, de pelo y de ojos oscuros, tenía la postura y el temperamento de un conquistador¹²⁶⁰.

Para ella, la música no era una profesión, sino una misión. Era extremadamente autocrítica realizando exigencias técnicas y musicales sobre sí misma que eran casi irrazonables. Esta enorme artista se encontraba en constante búsqueda de la perfección técnica, siempre para alcanzar la excelencia musical. Se ha dicho que su estilo era excesivamente asertivo y carecía de feminidad¹²⁶¹, pero tales argumentos no tienen sentido musical, ya que la buena música no tiene género¹²⁶². Es cierto que ella sobresalió en las obras de un personaje "viril" como la Ciaccona de Bach, el concierto de Brahms, o el de Sibelius, por poner algunos ejemplos. A estas obras introdujo una profundidad de entendimiento, una nueva dimensión que combinaba los elementos "masculino" y "femenino" a la perfección. Habiendo concertado una extensa gira en América en 1949, Neveu había dado un recital de despedida una semana antes de salir de París con su hermano Jean-Paul Neveu, quien la acompañaba al piano regularmente, siendo su pianista oficial: murieron juntos el 28 de octubre de 1949, en un accidente de avión en una montaña, de camino a su triunfal carrera americana, después de dos intentos fallidos de hacer un aterrizaje en un aeropuerto en las Azores. Las 48 personas a bordo del vuelo murieron. Se ha dicho que el cuerpo de Ginette Neveu fue encontrado todavía aferrándose a su Stradivarius en sus brazos. Cuando se conoció la impactante noticia de su muerte, Pablo Casals (1876-1973) escribió: "para mí, su interpretación siempre ha sido una de las mayores revelaciones de los instrumentos y de la música. A la impresión de la perfección,

¹²⁶⁰ PECH, Kay, *Women and the Violin A history of women violinists born before 1950, music written by women for the violin, and societal attitudes toward women violinists*, Cerritos, California Revised edition, November 2014, p. 30.

¹²⁶¹ De nuevo se esgrimen los sempiternos argumentos de la feminidad como un arma de doble filo, por exceso o defecto, para acabar siempre denostando la valía personal y profesional de todas estas artistas.

¹²⁶² Al igual que sucede con las composiciones: como afirmaba Maconchy: "¿Podría acaso cualquier oyente honesto e inteligente que no conociera ese dato de antemano decir de quien es cada cuál?". BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 315. De nuevo se esgrimen los argumentos de falta de feminidad como algo no deseable y negativo.

el equilibrio, y el gusto artístico, añadió en su interpretación, el fuego y el abandono que la llenaba su interpretación con gran riqueza”¹²⁶³.

Neveu tocaba su violín con un extraordinario fuego y pasión, pero sus interpretaciones eran siempre bellamente controladas por un impecable sentido del estilo, y su técnica estaba igualmente al servicio de sus enormes exigencias musicales. Sus grabaciones de los conciertos de Brahms y, particularmente, Sibelius siguen siendo sobresalientes. Su fallecimiento constituye una tragedia devastadora para la historia de las mujeres violinistas en el panorama musical occidental, ya que truncó la vida y carrera de la que seguramente hubiera sido la mejor violinista del s. XX¹²⁶⁴. Poulenc compuso su *Sonata para violín* para ella¹²⁶⁵, reescribiendo el último movimiento después de su muerte¹²⁶⁶.

5.2.10.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música.

Priault Rainier disfrutó en vida del reconocimiento y la apreciación favorable de su obra compositiva por parte de la comunidad musical, integrada por músicos de la talla del violinista Menuhin -quien le encomendó la composición de dos obras concertantes para

¹²⁶³ PECH, Kay, *Women and the Violin A history of women violinists born before 1950, music written by women for the violin, and societal attitudes toward women violinists*, Cerritos, California Revised edition, November 2014, p. 30.

¹²⁶⁴ REBÉS, José María, *San Miguel, Azores, accidente de Air France, 1949*, Aviationcorner.net 29/05/2013. “En el accidente perecieron los 48 ocupantes del aparato, 11 tripulantes y 37 pasajeros. A bordo viajaban dos personalidades muy famosas en Francia: el boxeador Marcel Cerdan, amante en aquel entonces de la cantante Edit Piaf, y la gran violinista Ginette Neveu, de 30 años. Junto a ella perdería la vida su hermano Jean-Paul Neveu, que era el pianista que la acompañaba a todos sus conciertos. Ginette había sido una niña prodigio, debutando en concierto a los 7 años, y habiendo alcanzado renombre universal a los 15 años al ganar el Concurso Internacional de Violín Henryk Wieniawski, por delante de 180 participantes, justo por delante de David Oistrakh, uno de los violinistas más brillantes y famosos del s. XX. Aquel 28 de octubre, Ginette y su hermano Jean-Paul partieron hacia una nueva gira en el Nuevo Mundo. Hay una famosa foto en la que, justo antes de subir al avión, Ginette Neveu muestra su violín Stradivarius al boxeador Marcel Cerdan, conocido como el “El Bombardero Marroquí”, en presencia de su hermano Jean Paul (http://aviatechno.net/constellation/images/bazn_cerdan_neveu_400.jpg). Marcellin “Marcel” Cerdan era un “pies negros”, alguien nacido en Francia africana, que había nacido en Sidi Bel Abbès, Argelia. Muchos le consideraban el mejor boxeador francés de la historia. Había subido a ese avión para visitar a su amante Edit Piaf, de gira en Nueva York (él estaba casado y tenía 3 hijos). Él había cambiado su billete de barco por uno de avión para poder estar más tiempo con ella. Edit Piaf escribió para él una de sus más famosas canciones: el *Himno al Amor*. La muerte del boxeador tuvo una mayor repercusión en la prensa francesa que la de la violinista, siguiendo así el modelo paradigmático imperante habitual.

¹²⁶⁵ Sonata basada en parte en un poema del poeta y dramaturgo Federico García Lorca, tras su asesinato.

¹²⁶⁶ PECH, Kay, *Women and the Violin A history of women violinists born before 1950, music written by women for the violin, and societal attitudes toward women violinists*, Cerritos, California Revised edition, November 2014, pp. 54-55.

violín y orquesta-¹²⁶⁷ o la genial violoncelista británica Jaqueline du Pré¹²⁶⁸, así como también por los integrantes de la élite compositiva de Inglaterra: como prueba el hecho de que se convirtiera en la primera mujer en pertenecer a la *Worshipful Company of Musicians* (desde 1955, llegando a convertirse en la primera *Lady Liveryman* en 1983) británica, institución musical que a su muerte estableció la beca *Priaulx Rainier Fund* para jóvenes compositores en el *Royal College of Music* de Londres y en la *Universidad de Cape Town* en Sudáfrica¹²⁶⁹. Asimismo, en junio de 1982 recibió un doctorado honorífico -honoris causa- en música por la Universidad de Cape Town, su alma mater¹²⁷⁰.



Rainier en una de sus últimas imágenes.

Una de las aportaciones más relevantes y significativas de esta creadora musical en cuanto a su contribución al cambio paradigmático del papel de la mujer en la música lo constituye su eclecticismo musical, basado a menudo en elementos extra musicales -y ajeno al academicismo paradigmático musical imperante- y en influencias de figuras artísticas de

¹²⁶⁷ *Due canti e finale* y *Wildlife* que, respectivamente, muestran el interés tanto de la compositora (que se formó como violinista con el consiguiente idiomatismo inherente) como del violinista por las obras de la autora de origen sudafricano, profundamente original, innovadora y con reminiscencias de la cultura, el paisaje, las danzas del pueblo zulú, así como de la fauna salvaje implícita dentro de su música.

¹²⁶⁸ Quien, al igual que las compositoras Lili y Kaprálová, moriría muy tempranamente, víctima de la esclerosis múltiple que la postró en una silla de ruedas sin poder moverse apenas al final de sus días.

¹²⁶⁹ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995, p. 381-382.

¹²⁷⁰ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 96.

otros campos con los que la autora pudo interactuar y evolucionar -desde la literatura, la pintura, la escultura, el cine, la física o la arquitectura-. Como afirma Anna Bofill demostrando a este respecto: “En 1953 Priaulx Rainier con Barbara Hepworth y Michael Tippett participaron en el *St. Ives Festival de Música y Artes*. El *British Film Institute* produjo el filme *Corwall* con la escultura de Hepworth *Figures on a Landscape* y música de Rainier. Este filme fue seleccionado para el festival de Venecia, el de Edimburgo y el de Venezuela de 1953 y de 1954 (...)”¹²⁷¹.

En 1960 dejó la enseñanza y pudo dedicarse más a la composición. Escribió una obra interesantísima, *Quanta*¹²⁷², que representa un giro inesperado en su trabajo, así como una contribución sin precedentes por su contenido intelectual en una compositora. Fue un encargo de la BBC para oboe, violín, viola y violoncello. Una obra más abstracta que las anteriores, más comprimida, con cromatismos, uso frecuente de semitonos y de novenas menores, disonancias y ritmos fragmentados basada en la teoría cuántica”¹²⁷³.

Su obra musical es guardada y custodiada por la Universidad de Cape Town, excepto sus obras *Quanta* y *Due Canti e Finale*, que están en poder de la British Library, mientras que una colección de sus papeles y documentos se encuentra en el *Royal College of Music*¹²⁷⁴.

La contribución más reseñable de Rainier al cambio del paradigma respecto al rol de la mujer en la música consiste principalmente en su valentía por mostrar abiertamente y sin tapujos su genuina originalidad, autodidacta y exenta de influencias dentro de la tradición paradigmática dentro del panorama musical occidental. Así defendió con éxito una visión musical muy valiosa e interesante que propone otra concepción posible de la música, desatada de la tiranía del paradigma occidental europeo -y por ende adoptado en los países desarrollados occidentales, con la supremacía incipiente de los Estados Unidos, consolidada tras el final de la II Guerra Mundial-. Así pues, el foco se traslada de una

¹²⁷¹ Lo que demuestra la imbricación de su música con otras artes visuales o plásticas, con el consiguiente enriquecimiento que proporcionan estas sinergias interconectadas al resultado final de su obra musical.

¹²⁷² La teoría cuántica de campos es una disciplina de la física que aplica los principios de la mecánica cuántica a los sistemas clásicos de campos continuos, por ejemplo, el campo electromagnético. Una consecuencia inmediata de esta teoría es que el comportamiento cuántico de un campo continuo es equivalente al de un sistema de partículas cuyo número no es constante, es decir, que pueden crearse o destruirse. También se la denomina teoría de campos cuánticos, -QFT, del inglés Quantum Field Theory-.

¹²⁷³ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 254.

¹²⁷⁴ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995, p. 381.

manera única hacia la inspiración de elementos tan dispares como el continente africano, con sus tribus zulúes -con su folklore, sus cantos y danzas que impregnan la música de la autora, como puede comprobarse en su cuarteto de cuerda, en el segundo y cuarto movimiento fundamentalmente-, su fauna, sus paisajes, así como también la influencia manifiesta que tuvieron elementos tan dispares como la física cuántica, la escultura, la pintura o el cine. Todo ello convierte a esta novedosa compositora en una autora digna de ser rescatada del inmerecido e injusto olvido, u *oblivion*, en el que se ha visto sumida su personalidad, así como también su interesante obra musical tras su fallecimiento.

5.2.11. CLAUDE ARRIEU (1903-1990)

Nacida el 30 de noviembre de 1903 en París con el nombre de Louise Marie Simon¹²⁷⁵ y fallecida también en la capital francesa el 7 de marzo de 1990, a los 87 años¹²⁷⁶, adoptó el seudónimo francés -de género neutro- Claude¹²⁷⁷ Arrieu en 1926 a la edad de 23 años, mientras estudiaba en el Conservatorio de París. Aunque no está claro por qué eligió cambiar su nombre, fue conocida como Claude Arrieu tanto profesional como personalmente desde el momento en que decidió adoptar tal nombre en todos los ámbitos de su vida. A pesar de que Arrieu ingresó en el conservatorio a una edad bastante más

¹²⁷⁵ Desde sus años de estudios en el Conservatorio de París, adoptó el nombre de Claude Arrieu para todos los ámbitos de su vida, no solamente cuando firmaba sus obras -como había ocurrido anteriormente con Laura Netzels, como N. Lago y con Rebecca Clarke, como Anthony Trent- En una entrevista dada en 1986, por ejemplo, Arrieu afirmó que siempre había disfrutado de buenas relaciones profesionales con sus colegas masculinos, incluso durante su tiempo como estudiante. Pese a ello, Françoise Masset ha sugerido que el género desempeña un papel en el cambio de nombre de Arrieu, ya que, al adoptar un nombre unisex, esto la habría protegido de personas que estaban predispuestas a discriminar a las compositoras femeninas. Arrieu nunca afirmó haber adoptado un nombre de género neutral debido a problemas que hubiera encontrado a causa de su sexo -aunque esto, al menos superficialmente, parece un motivo bastante probable- y, de hecho, siempre mantuvo que nunca había encontrado sexismo por parte de sus colegas masculinos. Cécile Rémy, por su parte, ha propuesto la teoría alternativa de que Arrieu cambió su nombre para distanciarse de su familia, ya que la madre de Arrieu -Cécile Simon-, una compositora aficionada, estaba celosa del gran talento musical de su hija. Sea como fuere el motivo que impulsó a Arrieu a cambiar su nombre, una vez que tomó la decisión su antiguo nombre fue totalmente borrado de su vida, tanto la pública como la privada. HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 137.

¹²⁷⁶ En una longevidad como la que caracterizó a otras grandes compositoras analizadas, tales como: Tailleferre, Clarke, Barraine, Desportes o Canal, todas ellas pasaron de octogenarias a pesar de haber vivido los rigores de la II Guerra Mundial. Estudiadas también en el desarrollo analítico de esta tesis.

¹²⁷⁷ Aunque claramente el precedente de Claude Debussy bien pudo haber influido a Arrieu en la decisión de adoptar un nombre tan cargado de connotaciones en la historia reciente de la música francesa.

avanzada que Barraine¹²⁷⁸ y Desportes, ya que comenzó sus estudios allí en 1924 a la edad de 21 años¹²⁷⁹, alcanzó multitud de premios en diversas asignaturas curriculares del Conservatorio de París, culminando sus logros en dicho centro con el primer premio de composición celebrado en dicho centro en 1932¹²⁸⁰.

Asimismo, logró grandes reconocimientos más adelante en su vida profesional, como *El Prix de Italia* en 1949 por su partitura de radio *Frederic General*¹²⁸¹, también logrando la *Legión de Honor*, otorgada por el gobierno francés, a toda una vida dedicada a la música¹²⁸², y llegando a destacar ampliamente en ámbitos tan diversos como la composición¹²⁸³, la docencia en el Conservatorio de París, así como en estudios de televisión y radio franceses, siendo la primera mujer que trabajó con Pierre Schaeffer en la radiodifusión francesa, sumergiéndose por un breve periodo de tiempo¹²⁸⁴ en la *música concreta* que aquel había fundado¹²⁸⁵.

También fue una reconocida autora, muy respetada en su tiempo¹²⁸⁶, que llegó a componer, además de obras de cámara y orquestales de corte neoclásico¹²⁸⁷, más de 30

¹²⁷⁸ Con la que trabó una gran amistad que duraría toda su vida, al igual que también sucedió con Messiaen, entrañable amigo de ambas que también las intentó favorecer -ayudó a Barraine a obtener el puesto de profesora de composición en el conservatorio que él previamente había ostentado-. A pesar de esta gran relación Arrieu nunca logró pasar de la primera ronda en el *Prix de Rome* en las dos ocasiones en que participó y seguramente perdiera interés en conseguirlo cuando su amiga Barraine le comentara acerca de su mala experiencia en Roma, en medio del furor fascista que otorgó el poder a Mussolini.

¹²⁷⁹ Una edad muy tardía si se compara con la edad a la que comenzara Nadia Boulanger -13 años-.

¹²⁸⁰ Premio al que su maestro, Paul Dukas, había incentivado e instado a sus también alumnos Barraine, Messiaen y Desportes para que participaran intentando su consecución.

¹²⁸¹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 102.

¹²⁸² El máximo reconocimiento en el país galo a personalidades destacadas C. Chaminade fue la primera -Tailleferre también lo obtuvo en la década de los setenta- mujer compositora en lograrlo en el año 1913, logrando un hito histórico el mismo año en el que Lili Boulanger logró el primer puesto en el *Prix de Rome*.

¹²⁸³ En la que su obra está impregnada de un característico estilo neoclásico, similar al de Barraine.

¹²⁸⁴ Tras el que perdió el interés en dicha música concreta, tras aportar al repertorio en dicho estilo su obra, *Fantastique lyrique pour Ondes Martenot* (1959).

¹²⁸⁵ Pierre Schaeffer (1910-1995), también alumno de Nadia Boulanger en París, es considerado como el padre de la música concreta, una fase primigenia de la música electrónica en la que los sonidos acústicos son manipulados electrónicamente. Es autor del libro titulado *Tratado de los objetos musicales*, en donde expone toda su teoría sobre este tipo de música. Compuso distintas obras todas ellas basadas en la técnica de la música concreta. De entre ellas cabe destacar su *Estudio para locomotoras* -en una pasión que también compartía A. Honegger, miembro del grupo de *Los Seis*-. PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 261.

¹²⁸⁶ A pesar de lo cual, como le sucede a la gran mayoría de compositoras entre 1850 y 1950, tratadas y analizadas detalladamente en este trabajo de investigación, ha caído en un injusto e inmerecido olvido.

¹²⁸⁷ Entre las que se incluye una *sonata para violín y piano* (1948), una *sonatina para dos violines* (1937) y *dos conciertos para violín y orquesta* (1938 y 1949), además de una breve pieza para violín y piano: *Le petit canard*. Tanto los conciertos con orquesta como esta pieza breve están descatalogados actualmente.

bandas sonoras de películas, así como más de 40 partituras para la radio, siendo una gran pionera en la composición musical en los medios de difusión principales de su época¹²⁸⁸.



Claude Arrieu, en los extremos de su larga vida.

5.2.11.1. Formación.

Arrieu comenzó sus estudios en el prestigioso *Conservatorio de París* en 1924 a la edad de 21 años¹²⁸⁹. Estudió contrapunto y fuga con el compositor y teórico francés Georges Caussade (1873-1936), armonía con el compositor y pedagogo francés Noël Gallon (1891-1966), piano con Marguerite Long (1874-1966), y composición con el compositor francés de la escuela impresionista Paul Dukas (1865-1935) y Roger Ducasse (1873-1954).

Entre sus compañeros de clase, en la asignatura de composición, impartida por Paul Dukas -un maestro progresista y con un amplio espectro de inquietudes culturales e incluso espirituales que transmitió con éxito a sus estudiantes-, se encuentran

¹²⁸⁸ Al igual que Tailleferre y, en menor medida, Barraine y Desportes. MASSET, Françoise, *Une femme et un compositeur: Claude Arrieu*, F. Masset, 1985.

¹²⁸⁹ Aunque es reconocida por sus logros en otros aspectos, como su papel activo en los medios de difusión de la época, donde consiguió el *Premio de Italia* en 1949 por el drama de radio *Frederick General*, llegó a participar en la competición por dos veces: en 1928 y 1929. En ambas ocasiones, sin embargo, no pudo entrar en la segunda ronda. En sendas convocatorias se registró con su nombre de bautizo: Melle. Louis Simon. HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 137.

personalidades fundamentales de la historia de la música del s. XX como: Olivier Messiaen, Elsa Barraine o Yvonne Desportes¹²⁹⁰.

Desarrolló durante aquellos años de formación una gran amistad, que perduró durante toda su vida, tanto con Messiaen como con Barraine. Con ellos mantuvo una estrecha relación que cultivaron en su vida adulta durante sus respectivas carreras profesionales en París, ciudad en la que todos ellos vivieron la mayor parte de sus vidas.

En 1932 como culminación a sus años de estudiante en el Conservatorio de París, en el que comenzó a la tardía edad de 21 años, logró alzarse con el *Primer Premio de Composición* en dicho centro¹²⁹¹, un hito histórico también, tratándose de una de las primeras mujeres en lograr tal distinción.

Durante esos años fundamentales en su formación, especialmente con un maestro tan influyente como Dukas¹²⁹², pudo desarrollar la esencia de su propio estilo compositivo, a su vez marcado por su continuismo respecto con la tradición del neoclasicismo musical francés, del que tanto aprendió a través del estudio de las obras de Ravel o Poulenc¹²⁹³, siendo su impronta más un corolario o superación de las aportaciones anteriores que una mera imitación de estas¹²⁹⁴. Al mismo tiempo que su sólida formación académica la dotó de un andamiaje a base de las complicadas reglas contrapuntísticas que dominaba tan bien como para realizar obras con una gran espontaneidad expresiva, marcadas al mismo tiempo por rasgos característicos que serán la impronta artística de la compositora: la vivacidad, la claridad de expresión y una marcada vena melódica muy natural que caracteriza la voz propia de la compositora en toda su producción. Así también es

¹²⁹⁰ Ambas compositoras resultaron ganadoras del *Prix de Rome* en los años 1929 y 1932, respectivamente y a diferencia de Messiaen -quien nunca pudo alcanzar ese logro, a pesar de sus múltiples intentos-, siendo así las últimas ganadoras del prestigioso premio durante la época de entreguerras en Europa.

¹²⁹¹ Dukas había instado e impelido a sus alumnos para que participasen en dicho concurso, menos famoso que el *Prix de Rome*, pero no por ello con menor rigor y dificultad en su consecución. El *Prix de Rome* desde su inicio en 1804 se había convertido en una especie de trámite que podía catapultar a los ganadores, pero que constreñía en gran medida a los mismos en cuanto a que las obras que solían ganar debían adaptarse a los gustos tradicionales de los miembros del jurado, de la *Academia de las Artes*, siendo descartados los autores más innovadores o transgresores. Es famosa la anécdota por la que Nadia Boulanger casi no pasó de ronda porque presentó una fuga en cuarteto vocal, en lugar de hacerlo en forma de cuarteto de cuerda, a pesar de que su obra era innegablemente perfecta en el aspecto técnico. Otros ganadores del certamen, como Claude Debussy, renegaron de este una vez alcanzado el premio debido precisamente a esta coerción tradicionalista al que se sometía a los jóvenes compositores.

¹²⁹² Quien, al igual que Nadia Boulanger, tenía el raro don de extraer de sus alumnos su propia identidad y voz compositiva sin imponer jamás su propia impronta -como viene siendo habitual en la enseñanza tradicional-, de modo que todos sus alumnos se parecen en cuanto a sus amplios intereses culturales -e incluso espirituales, como es el caso de Barraine o Messiaen-, pero difieren en estilo y carácter personal.

¹²⁹³ Un punto coincidente con G. Tailleferre, quien estudió orquestación con Ravel, además de desarrollar una buena amistad, al menos durante una década, a pesar de ser relictante al grupo de *Los Seis*.

¹²⁹⁴ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 261.

reseñable la facilidad con la que fluye su música dentro de la elegancia estructural de sus composiciones, enmarcadas siempre dentro de un marcado neoclasicismo formal¹²⁹⁵.

Al mismo tiempo su obra es a veces considerada como la continuación de las composiciones herederas de la tradición del brillante Emmanuel Chabrier (1841-1894)¹²⁹⁶. Con más de 200 composiciones en su haber¹²⁹⁷, su contribución musical al repertorio de diversos instrumentos es innegable al mismo tiempo que notablemente ecléctica, abarcando tanto música sacra como secular, yendo desde obras para música de cámara, conciertos con orquesta, opera, música incidental hasta obras musicales para la radio, televisión o cine, empleando a su vez formas de inspiración claramente clásicas tales como: la sonata, el concierto, la suite o la sinfonía¹²⁹⁸.

De la misma manera, Arrieu fue capaz de compaginar su trabajo como compositora con la docencia¹²⁹⁹ y con su eminente labor en la radio como jefa del departamento de efectos sonoros, donde logró hacerse con un nicho de mercado para ella misma¹³⁰⁰.

Posteriormente, en 1946, comenzó la que sería una larga y fructífera etapa con los estudios franceses de radio y televisión donde llegaría a componer más de 30 partituras para películas y programas de televisión y más de 40 partituras dedicadas a la radio¹³⁰¹.

Arrieu desde muy pronto¹³⁰², con 29 años, comenzó a cosechar éxitos y a labrarse un sólido camino en el duro, así como competitivo mundo musical de la capital francesa.

Ya en 1932¹³⁰³ tras el estreno de su concierto para piano, interpretado por Lucette Descaves y aunque no alabó la obra, el crítico musical Brussel que escribía para el periódico francés *Le Figaro*, comentó en términos alentadores sobre la joven promesa que era Arrieu: “Mlle. Arrieu es casi una debutante; todavía está en el pupitre de su escuela; entre los estudiantes de M. Paul Dukas; su nombre apenas hubiera sido imaginado tan siquiera una vez en el programa de un gran concierto (...) vale la pena que su trabajo sea evaluado para una observación particular. Su apertura dista mucho de carecer de interés. No es la perfección de la forma la que se debe buscar aquí; es el

¹²⁹⁵ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, 1995, p. 25.

¹²⁹⁶ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 102.

¹²⁹⁷ Un canon compositivo muy rico y destacable, tanto por cantidad como por su calidad y la diversidad de nuevas formaciones e instrumentos empleados: quintetos de viento, trombón, *Ondas Martenot*, etc.

¹²⁹⁸ HAMER, Laura, “Beyond neoclassicism: Symphonic form, catharsis and political commentary in Barraine’s *Deuxième symphonie (1938)*”, *Historical Interplay in French Music and Culture, 1860–1960*, Routledge, 2017, pp. 119-138.

¹²⁹⁹ Enseñó de forma privada armonía ya desde sus años de estudiante, contrapunto, fuga y composición.

¹³⁰⁰ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 100.

¹³⁰¹ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 261.

¹³⁰² Teniendo en cuenta lo tarde que comenzó sus estudios en el conservatorio, con 21 años.

¹³⁰³ Año en el que lograría también el primer premio de composición del Conservatorio de París.

espíritu, la naturaleza, el temperamento (...) Las ideas en él toman un recorrido elegante, con un acento firme. Sus desarrollos a veces no están claros, lo que introduce cierta confusión en la pieza. Pero de una manera general hay instinto, estilo, fuerza (...) Por el contrario, el final, en forma de tarantela, aunque tenga una impresión menos elevada que el primer movimiento, ofrece, sin embargo, vivacidad y color brillante. El público le otorgó a Mlle. Arrieu un gran éxito. Creo que no han sido engañados al acoger calurosamente una obra que revela esta interesante naturaleza”¹³⁰⁴.

Se trata de una crítica en general bastante positiva y, aunque en el comienzo se recalque que es aún una estudiante de Dukas¹³⁰⁵, lo cierto es que los adjetivos con los que designa las cualidades de la música y el estilo de Arrieu distan bastante de ser condescendientes y connotan cierto respeto hacia la autora y su obra con palabras -normalmente empleadas para referirse a los varones- tales como: instinto, fuerza, temperamento, acento firme, elegante, etc.

Si se compara con las críticas superficiales que pudieron recibir anteriormente figuras como la también francesa G. Tailleferre¹³⁰⁶, se trata de un gran paso adelante, ya que no se devalúa su trabajo por el hecho de tratarse de una mujer, impregnando la descripción de su obra con epítetos asociados al género femenino desde el prisma del paradigma imperante acerca del rol de la mujer que estaba profundamente imbricado dentro de la sociedad de la época de entreguerras.

Como bien apunta a este respecto Anna Bofill Levi: “En el 1900 la estética del eterno femenino en música incluía forma, estilo y contenido emotivo. Así el contenido emotivo del eterno femenino debía ser: delicado, sensible, gracioso, refinado y espontáneo, mientras que el masculino/viril debía ser: poderoso, amplio, noble (...) el femenino debía ser de estructura melódica simple frente a la armonía y el contrapunto de uso viril, de formas pequeñas como canciones u obras para piano solo¹³⁰⁷, frente a formas mayores

¹³⁰⁴ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 138-139.

¹³⁰⁵ Pareciera que siempre cualquier mujer música o compositora tuviera que estar ligada a una figura masculina, en este caso el maestro liberal y avanzado musicalmente para su época, Paul Dukas.

¹³⁰⁶ Véase el capítulo dedicado a dicha compositora del grupo de *Los Seis* en este trabajo investigador.

¹³⁰⁷ El piano, como el arpa, siempre unidas en el imaginario de la sociedad a la figura de la mujer, siendo en el comienzo del s. XX cuando las mujeres empezaron a destacar con el violín generalizadamente, como prueban los casos de Bacewicz, Senfter, Pejačević, Clarke o la misma Lili Boulanger -analizados en esta tesis doctoral-. AMUNDSEN, Jennifer, *The Musical Lives of Five Women Composers: Claude Arrieu, Lili Boulanger, Cecile Chaminade, Emma Lou Diemer, and Anna Amalia Von Preussen*, Tesis Doctoral, 1993.

como: sinfonías, óperas o música de cámara¹³⁰⁸. La estética sexualizada situaba a las mujeres compositoras en la periferia del campo de la composición, reforzando la discriminación tradicional de muchos siglos. Se construyó todo un vocabulario sexista según el cual se juzgaba y criticaba a las mujeres compositoras. Era importante para una compositora el tener *Womanliness*, es decir, características de mujer, y aunque escribiera una forma mayor nunca podría mostrar caracteres de virilidad”¹³⁰⁹.

Todo esto es cierto y se puede comprobar con comentarios impresos en tinta en los periódicos de la época¹³¹⁰, como el del crítico musical, Deems Taylor, cuando afirmaba: “Una cosa es segura, tras contemplar a Mlle. Tailleferre la pasada noche y recordando el retrato de *Los Seis*, pese a cualquiera que sea el talento de los demás, ella es claramente la más guapa”¹³¹¹.

Sin embargo, no se debería caer en maniqueísmos simplistas que impidan observar objetivamente la situación imperante dentro del periodo temporal estudiado (1850-1950), en la que, si bien es cierto que el paradigma predominante no era favorable para las mujeres músicos y compositoras -así como las directoras de orquesta, muy escasas, con casos muy esporádicos como el de Vítězlava Kaprálová, Marguerite Canal, Antonia Brico, Ethel Leginska o Nadia Boulanger-, también nos encontramos con excepciones muy honrosas de hombres que abierta y generosamente apoyaron a sus colegas músicas o compositoras con respeto, cariño y admiración, desafiando así visiones feministas

¹³⁰⁸ Si bien es cierto que muchas de las compositoras estudiadas a lo largo de este trabajo de investigación compusieron grandes sinfonías, óperas, conciertos y muchas obras camerísticas de grandes dimensiones tales como: Bacewicz, Smyth, Senfter, Tailleferre, Boulanger, Kaprálová, Canal, Barraine, Desportes o la misma Arrieu, siendo de esta manera precursoras en el cambio progresivo o transformación del paradigma imperante respecto al rol de la mujer en la música, como intérprete de otro instrumento diferente al piano o al arpa, así como compositora. De esta manera se puede observar que en dicha transformación o cambio siempre hay algunas precursoras que sirven de referencia y de punta de lanza para que un número cada vez mayor de mujeres que siguen sus pasos puedan establecer un precedente legal e institucional para que en un futuro el cambio transforme la sociedad y el sentir general de la misma respecto a sus paradigmas o esquemas de pensamiento aceptados y acatados por cada época.

¹³⁰⁹ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 223.

¹³¹⁰ Siempre acotando este trabajo investigador entre 1850 y 1850. Sin embargo, es cierto que los cambios respecto al cambio del paradigma respecto a la mujer no se han hecho patentes de un modo generalizado hasta la década de 1970 en el mundo occidental, particularmente cuando la legislación civil empezó a realizar cambios sustanciales, aunque paulatinamente, que la sociedad feminista reclamaba. Fundamental fue también la contribución de las profesoras universitarias y pensadoras que, como Simone de Beauvoir, fueron introduciendo un marcado criticismo sobre el paradigma imperante entonces.

¹³¹¹ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 259.

Un comentario, demasiado habitual entonces, de corte sesgado y sexista que implícitamente sexualiza a la compositora sin tener en absoluto en cuenta sus características técnicas ni la producción de su obra.

demasiado generalizadas y simplistas que suelen caer de alguna manera en dicha interpretación maniquea y sesgada. La realidad suele resultar más compleja que aquella. Tal es el caso de Olivier Messiaen¹³¹² respecto a sus compañeras de profesión femeninas¹³¹³. Arrieu, Barraine y Messiaen se conocieron por primera vez y se convirtieron en grandes amigos en la clase de composición de Dukas en el Conservatorio de París. Christopher Dingle ha comentado que: “cinco años mayor (...) la relación de Arrieu con Messiaen a lo largo de la década de 1930 es como la de una hermana, actuando como confidente y cada uno haciendo todo lo posible para ayudar a los demás a mantener y a hacer progresar sus carreras compositivas”.

Arrieu estaba tan unida por su amistad a Messiaen que este la invitó a ser dama de honor en su matrimonio con la violinista Claire Delbos¹³¹⁴ el 22 de junio de 1932¹³¹⁵.

Messiaen utilizó su posición como uno de los compositores de Durand para promover la causa de Arrieu, organizando una reunión para ella con su Director Gerente, René Dommenge, en noviembre de 1931. Messiaen también empleó su posición dentro del SNM -*Sociedad Nacional de Músicos*-¹³¹⁶ para asegurar que su propia música y la de su esposa y amigos más cercanos fuera programada regularmente.

En 1932, cuando Messiaen se presentó ante el *Comité del SNM*, solicitó la ayuda de Arrieu para ser elegido, escribiéndole y pidiéndole implícitamente su voto: “por favor, preséntate en la *Asamblea General de la Société Nationale* este año. Me voy a presentar a la candidatura del comité”.

Christopher Dingle ha observado también que Messiaen fue muy pronto capaz de corresponderle a Arrieu por su apoyo, escribiéndole así: “Tu trabajo ha sido aceptado de

¹³¹² Autor del famosísimo *Quatuor pour le fin du temps* (1940-41), o traducido: *Cuarteto para el fin de los tiempos*. Escrito mientras se encontraba prisionero en un campo de concentración alemán tras la invasión nazi de Francia, es toda una respuesta ante la barbarie y la desolación que vivió la sociedad de su época.

¹³¹³ Del mismo modo que hicieron grandes personalidades durante la historia de la música tales como: Vivaldi, Tartini, Caccini, Bizet, Schumann, Brahms, Joaquim, así como casos excepcionales, como el padre de Augusta Holmes, quien apoyó las aspiraciones musicales de su hija frente a la oposición frontal de su esposa y madre de Augusta, quien siendo mujer defendía no obstante el paradigma imperante -por otra parte esto es lo más cómodo, ya que desafiar a un colectivo mayoritario es lo que demanda grandes sacrificios y luchas, como las que afrontó E. Smyth de forma inequívoca y muy valiente-.

¹³¹⁴ Para quien escribió Messiaen su célebre *Tema y variaciones para violín y piano*, una obra interesantísima y dotada de una expresividad fuera de lo común, que a diferencia de las obras para violín de sus colegas Arrieu y Barraine, igualmente destacables y valiosas, es muy conocida e interpretada.

¹³¹⁵ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 139.

¹³¹⁶ *Sociedad Nacional de Músicos franceses*. Aquella era una época de gran ebullición del comunismo -la revolución bolchevique había tenido lugar en 1917 y se había extendido, al menos ideológicamente por Europa- de los sindicatos y agrupaciones que luchaban por los intereses comunes de cada sector.

inmediato por la Nationale¹³¹⁷. ¡Bravo! “y de nuevo, en 1934, podría informarle que "tus piezas de piano han sido aceptadas en la Nationale"¹³¹⁸.

Unos años más adelante, en mayo de 1938, el crítico Michel-Leon Hirsch consideró los *Deux choeurs à Trois Voix* de Arrieu como las únicas obras excelentes dentro de un concierto mediocre. En enero de 1939, de la misma manera, describió generosamente su *Musique pour piano* en los siguientes términos brillantes: “en primer lugar, *Musique pour piano*, en cuatro movimientos escritos por Mlle. Claude Arrieu, el primero lleno de frescura y alegría, toda espontaneidad, con un poco de juego en sus momentos caprichosos, el segundo especialmente es notable por las combinaciones ingeniosas de ritmos, donde aparece un toque de desmayada emoción, el último con su clara energía. Hábil, de bonita escritura, llena de aire y legible, ¡radiante!”¹³¹⁹.

Ya desde 1938 Arrieu pudo ampliar su carrera a la radiodifusión, en la que sería sin duda una pionera para las mujeres compositoras, cuando comenzó a trabajar para *Radio France*. Fue contratada por dicha institución hasta 1947, siendo ascendida a productora desde 1938¹³²⁰. Este trabajo la llevó a convertirse en la primera persona en colaborar con Pierre Schaeffer¹³²¹. En el París ocupado trabajaron juntos en una ópera radiofónica titulada: *La coquille à Planètes* por el mismo Schaeffer y que fue estrenada en 1944 por la propia *Radio France*, justamente el año en que los aliados liberaron Francia de la ocupación nazi -el mismo año en que se implantó el voto femenino en aquel país-¹³²².

A pesar de haber disfrutado de esta colaboración con el pionero y padre de la música concreta, Arrieu decidió no dedicarse a este tipo de música en sus obras de concierto posteriores a este -por otra parte breve- periodo de experimentación¹³²³. La compositora recordaría su trabajo con Schaeffer en los años siguientes en los siguientes términos: “Era

¹³¹⁷ Société Nationale de Musiciens (SNM).

¹³¹⁸ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 140.

¹³¹⁹ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 141.

¹³²⁰ Ascenso que da a entender el respeto que la institución mostraba por la valía de la compositora

¹³²¹ Quien también fue alumno directo de Nadia Boulanger, quien dejó una gran impresión en él, como en tantos casos de grandes músicos célebres que van desde Menuhin, Bacewicz, Copland, Bernstein, Glass Rosita Ascot., etc. MONSAINGEON, Bruno, *Incontro con Nadia Boulanger*, Edizioni Palermo, 2007, p. 191.

¹³²² Al igual que Elsa Barraine, Arrieu soportó estoicamente los cuatro años de ocupación nazi de Francia ocupando su puesto de trabajo en la radio en París, con las inferencias y la censura siempre omnipresente de las SS. Arrieu no militó aparentemente en la resistencia, como sí hiciera su amiga Barraine.

¹³²³ En lo que la autora demuestra una gran amplitud de miras, al igual que sucedió con Tailleferre y Bacewicz en sus respectivas y breves experimentaciones con el serialismo y el dodecafonismo de la *Segunda Escuela de Viena*, tras las que las autoras siguieron desarrollando su propio estilo y voz creativa.

muy moderno en ese momento, algo así como el equivalente en su modernidad a *L'arroseur Arrosé* en el cine; pero ahora es algo ciertamente obsoleto"¹³²⁴.

Sin embargo, a pesar de que no prosiguió el camino de la música concreta, como sí que harían posteriormente Boulez e incluso su amigo Messiaen, Arrieu mostró inquietudes por las novedades de su tiempo¹³²⁵, especialmente por la música experimental y donde su aportación más relevante fue su única pieza para dicho instrumento¹³²⁶: *Fantastique lyrique pour Ondes Martenot* (1959)¹³²⁷, donde la autora explora la novedosa y original sonoridad de un instrumento creado en su época, al igual que el *Theremin* en la Unión Soviética -y que curiosamente le hizo la competencia al instrumento francés-.

Ambos instrumentos tienen una marcada y característica sonoridad que también fue explotada en los medios de comunicación: como la radio, el cine y la televisión y en las correspondientes bandas sonoras¹³²⁸.

Dichas sonoridades eran muy propicias para simular efectos fantasmagóricos o como elementos para apoyar argumentos futuristas y de ciencia ficción, tan en boga en las películas y programas de radio de los años posteriores a la II Guerra Mundial¹³²⁹.

¹³²⁴ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 143.

¹³²⁵ Lo que explica su inmersión en un territorio tan ignoto hasta entonces como era el de los medios de comunicación, muy punteros para una compositora, como eran el cine, la radio y la televisión.

¹³²⁶ Mucho después de su colaboración con Schaeffer y su incursión en la música concreta.

¹³²⁷ Las Ondas Martenot es un instrumento electrónico, de sonoridad etérea, inventado en 1927 por el violonchelista francés Maurice Martenot, quien durante su estancia en 1917 en puestos de comunicación durante la I Guerra Mundial le hizo darse cuenta del sonido característico que producían las frecuencias de radio -y cuya hermana se convirtió en una virtuosa de dicho aparato musical-. El instrumento está formado por un teclado, un altavoz y un generador de baja frecuencia. El sonido se produce mediante un anillo metálico que el intérprete se ha de colocar en el dedo índice de su mano derecha. La posición de dicho anillo frente al teclado determinará la altura de la nota. De esta forma el nuevo instrumento permitía la realización de glissandos y vibratos gracias a la facilidad de desplazamiento por todo el teclado.

¹³²⁸ Es muy posible que también apareciera en alguna de sus numerosas composiciones para los medios producida por la autora: más de 30 películas y más de 40 programas de radio.

¹³²⁹ El *theremin*, originalmente conocido como eterófono, thereminófono, termenvox o thereminvox, es uno de los primeros instrumentos musicales electrónicos que se controla sin necesidad de contacto físico del intérprete o thereminista con el instrumento. Su nombre deriva de la versión occidentalizada del nombre de su inventor ruso Léon Theremin, que lo desarrolló en 1920 y lo patentó en 1928, justamente un año después de la invención de las Ondas Martenot, con lo que la competencia entre ambas invenciones fue bastante enconada durante las décadas posteriores. Son ambos instrumentos notablemente excepcionales, quedando muy pocos intérpretes hoy en día, ya que su sonoridad y los efectos que producen han sido rebasados por las nuevas tecnologías digitales de la actualidad.

5.2.11.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

La primera composición de Arrieu fue publicada en 1928 cuando su *Le Petit Canard para piano y violín* fue lanzado al mercado por Enoc¹³³⁰.

Además de dicha obra, la contribución de Arrieu al repertorio para violín se distingue por la composición de dos *Conciertos para violín y orquesta* (1938 y 1949), una *Sonata para violín y piano* (1948), y una *Sonatina para dos violines* (1937) sin acompañamiento¹³³¹.

En todas estas obras se percibe, como en todas las compositoras que se formaron con el piano¹³³², la falta de idiomatismo para el violín propia de quien no domina la técnica específica y el lenguaje materno del violín. Sin embargo, también se percibe un conocimiento sólido de los recursos y elementos característicos del instrumento¹³³³ que son empleados correctamente, al igual que también sucediera con las piezas para violín de grandes compositoras como: Barraine, Desportes, Kaprálová, Tailleferre y Smyth¹³³⁴.

La mayoría de sus composiciones de entreguerras están escritas dentro del estilo neoclásico y, en común con la mayoría de los compositores neoclásicos que trabajaban en Francia en este momento, como Stravinski, Tailleferre y Poulenc, se concentró en las formas musicales clásicas y barrocas, como se puede observar en su *Concierto para piano* (1932), en su *Partita para orquesta* (1934), y en su *Concierto para dos pianos y orquesta* (1938). Dada su voz neoclásica, en un principio podría parecer, al menos superficialmente, extraño que estuviera tan unida a Messiaen, y que ambos salieran de sus respectivos caminos para apoyarse mutuamente, ya que, Broad, por ejemplo, ha señalado las reiteradas críticas de Messiaen sobre la estética neoclásica¹³³⁵.

¹³³⁰ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 138. Curiosamente esta pieza, junto con los dos conciertos para violín y orquesta que escribió la autora, se han perdido y se encuentran descatalogados a pesar de la cercanía con nuestro tiempo actual- recuérdese que Arrieu falleció en 1990-.

¹³³¹ Dentro de la tradición del s. XX en la que destacan Belá Bartók, Johanna Senfter, Grazyna Bacewicz y Arrieu, además de la aportación de Miklos Rozsa, compositor de bandas sonoras como *Ben-Hur o Rey de reyes*, así como otros grandes éxitos de Hollywood, como *Quo Vadis*, un antecedente de John Williams.

¹³³² Que en definitiva son casi todas, con las excepciones de Clarke, Senfter, Pejačević, Lili Boulanger, Rainier y Bacewicz.

¹³³³ Tales como el uso de armónicos naturales, variolages entre cuerdas cercanas, o dobles cuerdas.

¹³³⁴ Todas estas compositoras y sus obras son estudiadas en diferentes capítulos de esta investigación.

¹³³⁵ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 138.

La *Sonatina para dos violines* (compuesta en 1937) ilustra perfectamente dicha técnica neoclásica. Se construye como una pieza continua que subdivide de forma natural en los cuatro movimientos tradicionales de una sonata clásica: Allegro moderato, Largo, Allegretto y Allegro. La primera sección Allegro presenta una forma de Sonata abreviada en la que se genera tensión musical, de la manera tradicional del período clásico, por la yuxtaposición de dos temas contrastantes, el primero dramático y el segundo lírico¹³³⁶ (como por ejemplo en los compases 1-7 dentro de la *Sonatina para dos violines*).

A pesar de su dependencia de los modelos clásicos, los frecuentes cambios de tempi de Arrieu y su peculiar armonía mantienen el interés neoclásico de la obra¹³³⁷. La sección del Largo -que funciona como un movimiento lento- continúa la influencia de los modelos musicales de finales del s. XVIII y comienzos del s. XIX al ser fundido en forma de variación, mientras que el Allegretto es un trío de influencia clásica, cuyo delicado fraseo sugiere un modelo Schubertiano -en referencia al genio del “lied”-, por su elegante aparente sencillez y su sensibilidad¹³³⁸.

El Allegro final marca una separación respecto a los modelos formales estrictamente neoclásicos, ya que está compuesto a través de la misma composición. Un sentido de unidad cíclica se crea dentro de la *Sonatina*¹³³⁹, sin embargo, por el regreso del primer tema de la obertura Allegro dentro de la coda¹³⁴⁰.

¹³³⁶ Dentro de la visión sexualizada de la música, en la que hay dos temas contrastantes: el primero o masculino resuelto y viril, mientras que el segundo o femenino se distingue por su sensibilidad y lirismo. Esta concepción se encuentra íntimamente interiorizada hasta el punto de que esos parámetros retrógrados -al igual que ocurre con el lenguaje, cuyas connotaciones de género y sexuales pasan desapercibidas por lo interiorizadas que se encuentran en el subconsciente- propios del s. XVIII se han venido transmitiendo ininterrumpidamente sin que hubiera un pensamiento crítico que desafiara dicho paradigma, profundamente soterrado en la sociedad que ha caracterizado toda la música occidental.

¹³³⁷ Del mismo modo que sucedía en la *Suite Juive para violín y piano*, de Barraine, aunque, en el caso de esta, su escritura se asemeja mucho más a las complejidades rítmicas de Stravinski con continuos cambios del tipo de compás, a veces en cada compás o cada dos sucede un cambio de este tipo, con la complejidad rítmica que todo ello entraña.

¹³³⁸ Franz Schubert ha pasado a la historia de la música por sus “lieder”, o canciones con acompañamiento de piano, en la que aún la poesía exquisita con una línea melódica siempre en consonancia con el texto cantado y acompañado magistralmente con unas armonías ricas, pero exentas de superficialidades.

¹³³⁹ Forma cíclica que tan buenos resultados formales y estructurales dio a obras como la *Quinta sinfonía* de Beethoven, compuesta a partir de una célula de cuatro notas, tres de ellas repeticiones de una misma nota, en lo que de hecho es un código morse, la letra V -de victoria-, empleado por los británicos curiosamente durante la II Guerra Mundial contra los alemanes, por lo que paradójicamente la sinfonía de un alemán universal se convirtió en símbolo de la lucha y la victoria contra los nazis, también alemanes.

¹³⁴⁰ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 142-143.

El mismo marcado neoclasicismo se puede aplicar al resto de obras compuestas por la autora para el violín. Resulta curiosamente revelador del estado de abandono actual en que se encuentra la figura y la obra de la compositora el hecho de que sus *dos conciertos para violín y orquesta* se encuentren descatalogados y fuera de la circulación, siendo imposible encontrarlos para su estudio y mucho menos para su escucha¹³⁴¹.

Afortunadamente sí se ha podido localizar para su estudio como partitura física su *Sonata para violín y piano*¹³⁴², compuesta en 1948¹³⁴³. En tres movimientos, refrendando su estructura y forma neoclásica: el primero muestra una gran variedad de cambios de tempo, comenzando con *Risolto maestoso* para pasar en seis compases más adelante a un *Allegro agitato* que irá fluctuando en diferentes tempi hasta en seis ocasiones hasta retornar a una reexposición en el mismo *Allegro agitato*¹³⁴⁴.

El segundo movimiento, bastante menos extenso que el primero o el tercero, es un *Andante non troppo*¹³⁴⁵, mientras que el tercero es un *Allegro vivo* muy ágil y lleno de vitalidad, como su nombre indica.

La estructura y la forma pues son abierta y marcadamente neoclásicas, incluso en su estructuración interna dentro de cada movimiento, ya que el primer movimiento sigue la forma sonata típica en las composiciones desde el mismo clasicismo musical, establecido a través de la *Primera Escuela de Viena*¹³⁴⁶.

En dicho primer movimiento, seguramente el más complejo y de más enjundia de toda la sonata, se puede encontrar un hallazgo que resulta muy revelador e interesante, ya que Arrieu introduce una cadencia escrita en pleno desarrollo¹³⁴⁷.

¹³⁴¹ Como ocurre con muchas de las obras de estas tres importantes compositoras que se forjaron en el estudio con el maestro Dukas: Barraine, Desportes y Arrieu son en muchos aspectos totalmente desconocidas a pesar de estar cercanas en el tiempo a nuestra sociedad actual. Sus obras para violín en especial no han sido nunca grabadas y el encontrarlas para su estudio es tarea harto complicada.

¹³⁴² La obra más conocida de Arrieu es la *Sonatina para flauta y piano*, estrenada en 1944 y popularizada entre el gran público en gran medida por el flautista virtuoso de dicho instrumento Jean-Pierre Rampal.

¹³⁴³ Tres años antes que *la Suite Juive* de Barraine, igualmente olvidada e ignorada en la actualidad.

¹³⁴⁴ El comienzo sirve como la típica introducción de las sinfonías clásicas de Beethoven, si bien en un lenguaje muy diferente. La estructura clásica de la forma sonata sirve a Arrieu a modo de andamiaje para conseguir elaborar sus composiciones escritas para el violín, de corte marcadamente neoclásico.

¹³⁴⁵ *Andante*, pero no demasiado.

¹³⁴⁶ Fraguada por Haydn, Mozart y Beethoven con diferentes y respectivas aportaciones de cada uno.

¹³⁴⁷ La cadencia o fermata -parada en italiano- era un añadido, que en su origen durante el Barroco era improvisado, igual que en el Clasicismo -aunque con otro lenguaje y estilo distinto- que consistía en el momento de mayor lucimiento del solista instrumental frente a la orquesta que le acompañaba y que quedaba en silencio durante esos compases "*ad libitum*" de total licencia en el que el solista (mayoritariamente, casi siempre, masculino) ejecutaba pasajes demostrando todo su virtuosismo con el instrumento. Posteriormente, en el romanticismo las cadencias empezaron a ser escritas, dada su enorme dificultad -y también de forma que pudieran enseñarse-. Son célebres las cadencias que escribió Joaquim -gran violinista que favoreció así mismo a muchas mujeres violinistas y compositoras como Emily Mayer

De hecho, a partir del número 8 del compás de ensayo¹³⁴⁸ realiza una especie de proceso cadencial en la parte del piano que acabará con una nota pedal¹³⁴⁹ mantenida en la tonalidad de la menor¹³⁵⁰. A partir de ahí, Arrieu juega de nuevo con las formas neoclásicas de manera que la cadencia que debería ser solamente del solista -en este caso el violín, aunque se trata de una sonata para violín y piano, no de un concierto para violín- es a veces refrendada y apoyada esporádicamente con algunos acordes del piano¹³⁵¹ hasta que finalmente en el número 9 del compás de ensayo ambos instrumentos juegan con la célula de tres negras del comienzo de la exposición hasta llegar 14 compases después a la reexposición con dicha célula en el a Tempo que le sigue.

Tanto el segundo como el tercer tiempo pueden ser enmarcados dentro de la misma tradición neoclásica en el sentido de que el segundo cumple las expectativas propias de un movimiento lento de fraseo largo y cantábile, cuya única rareza es la inclusión de un compás de 5 por 4 en el número 2 de compás, mientras que el tercero a su vez culmina de forma brillante con una célula motivica muy pegadiza que hilvana todo el movimiento junto con un tema más cantábile y contrastante en esencia lírico en el número 1 de compás¹³⁵².

o Clara Schumann- para diversos conciertos de violín, desde Mozart hasta Brahms. Félix Mendelssohn, hermano de la también malograda compositora y pianista Fanny Mendelssohn, escribió el mismo la cadencia de su célebre *Concierto en mi menor para violín y orquesta*, orientado por el también violinista Ferdinand David, siendo esa la primera vez que un compositor escribió la cadencia del violín solista.

¹³⁴⁸ En lugar de numerar la partitura por compases, se hace una numeración en puntos clave de la obra.

¹³⁴⁹ Dícese de una nota que se queda mantenida sirviendo de apoyo o base para la parte melódica que se superpone encima. El efecto a veces hace las veces de una zanfona o gaita, instrumentos caracterizados porque siempre suena una nota mantenida estable, que es justamente la llamada nota pedal.

¹³⁵⁰ El concierto está enmarcado dentro de una tonalidad de Do Mayor algo ambigua y desdibujada.

¹³⁵¹ Concretamente en dos ocasiones. El pianista debe estar muy atento para seguir la cadencia del violín y poder conectarse con el mismo en esos dos momentos en que vuelven a estar tocando juntos.

¹³⁵² Que a su vez corresponden con los temas masculino y femenino dentro de la visión sexualizada de la música que se ha venido comentando durante el capítulo. Véase: BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 223.



Claude Arrieu, componiendo al piano.

Estas obras para violín que se han podido encontrar con dificultad, pese a haber fallecido Arrieu en la década de los 90¹³⁵³, muestran a una autora original, con una voz marcadamente personal, caracterizada por una visión positiva de la música llena de energía y entusiasmo que logra transmitir a sus obras, cargadas a su vez de gran lirismo¹³⁵⁴.

Recalcamos de nuevo lo injusta que es la situación de olvido y silencio generalizado en que se encuentran estas autoras -desde Canal, Barraine, Desportes y Arrieu- de la historia más reciente de la música de Europa -todas ellas fallecieron en las postrimerías del s. XX, casi en los albores del nuevo siglo, a una edad ciertamente muy avanzada-¹³⁵⁵.

Autores coetáneos de estas compositoras, como Dutilleaux o Jolivet han disfrutado de un renacimiento en las últimas décadas -a pesar de que no consiguieron los enormes logros que sí alcanzaron estas compositoras-, o incluso el mismo Messiaen¹³⁵⁶ nunca ha perdido un ápice de su relevancia siendo considerado hoy día como un clásico del s. XX que es ampliamente estudiado, conocido e interpretado -como bien se merece-¹³⁵⁷.

¹³⁵³ Algo que debería en todo caso favorecer, dada su cercanía en el tiempo, la difusión y el conocimiento de sus obras para el instrumento. Algo que también les sucede a Canal, Barraine y a Desportes.

¹³⁵⁴ Algo que ya viene siendo habitual en todos estos grandes compositores franceses desde tiempos de Fauré, pasando por Debussy o Ravel, hasta llegar al grupo de *Los Seis* y estas mismas autoras.

¹³⁵⁵ Arrieu solamente es conocida por una sonatina para flauta que se enseña bastante en el aprendizaje de dicho instrumento, y salvo esa excepción y alguna obra para grupos de cámara de viento su aparición en programaciones de conciertos o dentro de los mismos conservatorios es meramente anecdótica.

¹³⁵⁶ Quien tenía en la mayor consideración a sus compañeras, como se ha podido comprobar por sus comentarios y citas reflejadas en el apartado anterior.

¹³⁵⁷ Basta mencionar su *Cuarteto para el fin de los tiempos* o su *Tema con variaciones para violín y piano*, esta última dedicada a su esposa, violinista de formación. Una obra que podría tocar el matrimonio.

La gran consideración que logró adquirir Arrieu durante su vida por parte de sus colegas o las mismas instituciones francesas queda demostrada a su vez por el elevado número de encargos musicales que le fueron encomendados, como por ejemplo la ópera comisionada por el gobierno francés en 1947, *Les deux rendezvous* -Los dos encuentros, literalmente-, tan solo dos años después del final de la II Guerra Mundial¹³⁵⁸.

Es por todo ello que cabe preguntarse exactamente qué es lo que ha sucedido para que caigan en ese abismal olvido autoras tan interesantes, valiosas, con una aportación tan rica, no solamente al repertorio del violín¹³⁵⁹, sino a un amplio abanico de instrumentos para los que componen por primera vez mujeres -como multitud de instrumentos de viento madera y metal, instrumentos de percusión u otros instrumentos de creación reciente, como las novedosas *Ondas Martenot*-¹³⁶⁰. Tal vez la respuesta esté en que el paradigma acerca del rol de las mujeres en la música que dichas compositoras lucharon por cambiar aún sigue presente en los centros de toma de decisiones dentro de instituciones programadoras, o sellos discográficos, con el pensamiento de que las mujeres compositoras no pueden vender en el mercado comercial musical del mismo modo que lo hacen los hombres¹³⁶¹.

5.2.11.3. Contribución al cambio de paradigma del rol de la mujer en la Música.

Arrieu supuestamente no escogió un seudónimo de género neutral debido a los problemas que hubiera podido encontrar como consecuencia de su sexo -aunque esto, al menos superficialmente, parecería un motivo bastante probable-¹³⁶² y de hecho siempre sostuvo

¹³⁵⁸ Lo que también prueba de alguna manera que el trabajo y la labor continuada por las mujeres durante la conflagración bélica dieron sus frutos e incrementaron su aceptación y consolidación dentro de las diversas instituciones, en orquestas, como artistas y compositoras. El voto universal femenino fue instaurado precisamente el año de la liberación de Francia por parte de los aliados, en 1944.

¹³⁵⁹ Muy especialmente estas obras que se están estudiando en este apartado, concretamente la *Sonata para violín y piano* de Marguerite Canal es de una calidad y de un interés para el violín sobresalientes.

¹³⁶⁰ Ya se ha comentado que todos estos instrumentos, particularmente los de percusión y los de viento metal no eran visto como adecuados ni para las mujeres, ni para el "decoro" que se esperaba de ellas.

¹³⁶¹ Particularmente en el mundo tradicional y, por qué no decirlo, rígido y encorsetado de la música clásica la misma tradición pesa muchísimo con demasiada frecuencia, no siendo un mundo que guste de los cambios, por muy pequeños que estos sean: desde el uso de un incómodo esmoquin para los miembros de las orquestas, impuesto por la estética dieciochesca, hasta el inmovilismo y el recelo con respecto a la aproximación de diversas partituras, especialmente si estas fueron escritas por mujeres.

¹³⁶² Y que ya se ha visto repetidas veces a lo largo de la historia de la música. Rebecca Clarke firmó un gran número de sus composiciones con el nombre ficticio masculino de Anthony Trent, con el que la propia autora reconoció en una entrevista que recibió mucha más atención que cuando firmaba como mujer con su nombre verdadero. Véase el capítulo de Rebecca Clarke dentro de esta tesis doctoral.

que nunca había encontrado sexismo por parte de sus colegas masculinos de profesión. En una entrevista dada en 1986, por ejemplo, Arrieu afirmó que siempre había disfrutado de buenas relaciones profesionales con sus colegas masculinos, incluso durante su época como estudiante, donde ya destacó ganando premios tan importantes como el de composición, organizado por el Conservatorio de París en 1932¹³⁶³.

De hecho, la estima que le demostraron figuras masculinas tan relevantes como Dukas o Messiaen prueba que su percepción bien podía ser correcta, más si añadimos los logros que alcanzó en el campo de la radiodifusión, el cine y la televisión¹³⁶⁴.

La gran contribución de Arrieu reside principalmente en que de una forma sosegada y sin estridencias fue una de las primeras mujeres compositoras en hacerse un hueco, por su propia valía¹³⁶⁵ y capacidad profesional, en un amplio abanico de espectros musicales que abarcaron desde la música neoclásica tradicional, hasta la música concreta, pasando por el mayor de sus contribuciones: su introducción en el mundo audiovisual de su época, en el que fue una auténtica pionera¹³⁶⁶ además de ser ampliamente reconocida y respetada en la complicada época histórica que le tocó vivir, marcada por los dos grandes conflictos bélicos que asolaron Europa en la primera mitad del s. XX¹³⁶⁷.

¹³⁶³ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 137. Donde ya, desde sus tiempos en el Conservatorio de París, trabó una gran amistad con Olivier Messiaen, que se prolongaría durante toda su vida.

¹³⁶⁴ Ganó el premio de Italia en 1949 por su obra radiofónica *Frederick General*. Fue una pionera a su vez.

¹³⁶⁵ Fue declarada ganadora del concurso de composición celebrado en el Conservatorio de París en 1932.

¹³⁶⁶ Junto a Barraine y a Tailleferre, especialmente esta última pudo haber alcanzado las puertas doradas de la meca del cine entonces en Hollywood de la mano de Charles Chaplin. Ese sueño se vio truncado debido a los celos de su primer marido, quien no soportaba la idea de que su mujer tuviera mayor éxito que él mismo. Respecto a ese aspecto de celos el caso de Gustav Mahler también es muy elocuente, según Marcia: “con un frágil ego y una agudizada sensibilidad a competidores potenciales, Mahler prohibió a su prometida Alma Schindler (1879-1964) que compusiera nada. La propia Alma confirmaría: “me envió una larga carta en la que me pedía que dejara mi música y viviera solamente por él (...) Mahler cambió solamente de idea cuando temió que su mujer iba a abandonarle”. CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 61.

¹³⁶⁷ Algo que cambiaría el paradigma del poder mundial, cuyo eje dejaría definitivamente de estar en Europa -que había ostentado el poder mundial durante siglos- para bifurcarse en un mundo marcado por el bilateralismo entre los Estados Unidos y la URSS, con el reparto de los despojos tras la guerra entre ambos lados -recuérdese el reparto de Alemania en dos partes- y la consiguiente Guerra Fría que provocó numerosos conflictos de un alto voltaje por todo el mundo, como la *Guerra de Corea* y la *de Vietnam*.

Sin embargo, a pesar de estos reconocimientos de los que pudo afortunadamente disfrutar en vida¹³⁶⁸, actualmente su aparición en las programaciones dentro de los conservatorios y auditorios de nuestro país resulta tan esporádica como anecdótica¹³⁶⁹.

Por otra parte, al igual que le sucedió a Desportes cuando compuso obras para instrumentos entonces solamente asociados a los hombres, -ella misma incluso interpretó una pieza alguna vez a la percusión-¹³⁷⁰, había estrictas expectativas sociales durante el período de entreguerras¹³⁷¹ sobre qué instrumentos se consideraban apropiados para que las mujeres pudieran tocarlos, siendo la percusión un claro ejemplo de instrumento inadecuado para las manos de una interprete femenina. El hecho de que Desportes estuviera preparada para interpretar una pieza tocando un instrumento de percusión en público cuando tal cosa era inaudita para una mujer sugiere que tenía suficiente confianza en sí misma para deshacer las expectativas sociales de su propia época¹³⁷².

Como bien comentaba la contrabajista de jazz afroamericana, Lucille Dixon (1923-2004): “Pensaba que tenía dos obstáculos en mi contra: el ser mujer y el ser negra. Después me di cuenta de que eran tres: yo estaba tocando un instrumento de hombre”¹³⁷³.

De la misma manera, Arrieu, como Barraine o la también citada Desportes compusieron obras por primera vez para instrumentos que escapaban del reducido ámbito del piano o el arpa al que estuvieron confinadas las compositoras y las artistas durante siglos¹³⁷⁴.

¹³⁶⁸ Al igual que Barraine, quien ocupó puestos de responsabilidad en el conservatorio, así como en la administración francesa: fue nombrada directora de todos los teatros líricos de toda Francia.

¹³⁶⁹ Salvo en Francia, su situación no será mucho mejor tampoco en otros países europeos. La única obra asociada a Arrieu es su sonatina para flauta. Curiosamente países como Chequia y Polonia cuidan mucho más a sus compositoras: Kaprálová y Bacewicz, teniendo una mayor sensibilidad respecto a su importancia dentro de su legado cultural y su patrimonio artístico dentro de su aportación musical.

¹³⁷⁰ Como la obra que compuso uniendo un instrumento tradicionalmente asociado con la mujer con otro muy reciente que no lo era en absoluto: *Sonata para marimba y piano*, piano y marimba, respectivamente.

¹³⁷¹ Cada periodo histórico tiene sus características sociopolíticas y su propia idiosincrasia. Constituiría un error el interpretar los hechos acontecidos entre 1850 y 1950 -o cualquier otro periodo de la historia de la humanidad- a través de la visión sesgada que conforma nuestro tiempo actual. Debe hacerse un esfuerzo por recabar la suficiente información fidedigna y de una forma rigurosa para poder estudiar dicho periodo con perspectiva sincrónica, dentro del marco político, social, económico y cultural para no extraer unas conclusiones sesgadas y tamizadas con los filtros propios de otra época distinta. Posteriormente se puede hacer un análisis diacrónico, de modo que se pueda comprobar hasta qué punto el paradigma sigue vigente en nuestra sociedad, particularmente en un mundo tan tradicional como el de la música clásica.

¹³⁷² HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 143.

¹³⁷³ DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture*, Taylor and Francis, 2011, p. 261. Otro argumento típico era que el que se alegrara que una mujer tocara como un hombre era el elogio más grande que se le pudiera hacer a una mujer instrumentista, especialmente en el caso de instrumentos de viento metal, o percusión.

¹³⁷⁴ Siendo igualmente por ello pioneras en ese campo, que tan inadvertido suele pasar por la historia.

Por primera vez mujeres escribieron amplias obras en gran formato¹³⁷⁵ para la percusión o para instrumentos de viento metal¹³⁷⁶, como el saxofón, la tuba, o las *Ondas Martenot* (recientemente inventadas en Francia), implícitamente desafiando el paradigma y las convenciones sociales que habían determinado que dichos instrumentos no eran decorosos para las mujeres¹³⁷⁷.

Cuando hablamos de la contribución al cambio del paradigma respecto al rol de las mujeres en la música entre 1850 y 1950 deberíamos tener en cuenta que resulta demasiado cómodo caer en maniqueísmos hartos simplistas que lo reducen todo a una dicotomía bipolar. Como con la mayoría de los maniqueísmos, con este en concreto se debe prestar especial cuidado y atención para no reducir este paradigma, o modelo interiorizado por la sociedad y la cultura occidentales durante largos siglos, a una simple lucha entre géneros. Si bien es cierto que la posición de la mujer ha sido desfavorecida durante demasiado tiempo dentro de una sociedad ampliamente aceptada como patriarcal, lo cierto es que siempre ha habido excepciones que ponen a prueba y desafían aproximaciones demasiado reduccionistas respecto a este asunto. Personalidades como Caccini¹³⁷⁸, Vivaldi¹³⁷⁹,

¹³⁷⁵ Y no en el formato reducido de piezas breves de salón en que quedó la música de tantísimas otras compositoras anteriores, reducidas las intérpretes al piano, al arpa -instrumento que directamente era asociado con la figura femenina: recuérdese la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer cuando habla del arpa en su *Rima VII: El arpa olvidada*, donde el arpa es una alegoría de la mujer- o como mucho al canto.

¹³⁷⁶ Aún hoy día es poco frecuente que las mujeres toquen instrumentos pesados como la tuba, mientras que ha habido un gran avance en los últimos años en cuanto a la participación femenina en instrumentos como la trompeta, la trompa, el trombón o el contrabajo, dentro de la sección de cuerda, si bien es verdad que siguen siendo secciones mayoritariamente masculinas, mientras que en los violines hay más equilibrio

¹³⁷⁷ Hasta tal punto llega el calado de dicho paradigma que aún en nuestros días actuales resulta chocante ver a una mujer tocando la batería en ningún grupo de pop-rock, al igual que sigue chocando a los ojos de muchas personas encontrarse con una mujer taxista o conductora de autobús o camiones de gran tonelaje. De alguna manera el paradigma sigue soterrado en muchas conciencias, ya que su influjo dura por generaciones enteras a través precisamente de la educación, especialmente la que se absorbe en el entorno familiar y social, si bien es fundamental que la legislación aporte un marco legal que ampare todo.

¹³⁷⁸ Compositor del renacimiento que apoyó a su hija, ilegítima, para que fuera compositora e intérprete.

¹³⁷⁹ La gran mayoría de sus famosos conciertos instrumentales, incluidas sus celebérrimas *cuatro estaciones* fueron compuestas para sus alumnas del *Ospedale de la Pietá*, en Venecia. Poder escuchar a estas virtuosas instrumentales -huérfanas o en muchos casos hijas bastardas de nobles venecianos- era toda una atracción para cualquier visitante de la ciudad del Adriático en aquella época.

Tartini¹³⁸⁰, Bizet¹³⁸¹, Robert Schumann¹³⁸², Joaquim¹³⁸³, el padre de Augusta Holmes¹³⁸⁴, el pensador Poulain de la Barre¹³⁸⁵, o figuras como Florent Schmitt¹³⁸⁶, los compañeros masculinos de Tailleferre en el grupo de *Los Seis*¹³⁸⁷, Dukas o el propio Messiaen¹³⁸⁸, por poner tan solo algunos ejemplos de figuras de enorme relevancia que ponen de relieve que la cuestión del cambio de paradigma es un asunto mucho más complejo e intrincado de lo que pudiera parecer a primera vista desde una visión simplista y maniquea.

Como bien apunta Marcia. J. Citron: “El apoyo es crucial, particularmente en el seno de la familia (...) las mujeres compositoras, al menos aquellas que llegaron a ser compositoras y de las que oímos hablar, generalmente provenían de ambientes artísticos y musicales... la importancia del apoyo es fundamental para el acto creativo y para

¹³⁸⁰ Escribió su famosa carta a Magdalena Lombardini -Sirmen, su apellido de casada- en la que le explicaba nociones para mejorar la técnica del violín, instrumento -nada habitual entonces entre las mujeres- con el que la intérprete realizó giras de conciertos por toda Europa en su época con una notable recepción.

¹³⁸¹ Descubrió el talento musical de Cecile Chaminade cuando esta contaba solo 8 años, animando a sus padres a que le dieran una educación musical. Bizet era en aquel entonces vecino de la familia Chaminade.

¹³⁸² Amaba tanto a su esposa que la animaba a componer y a publicar sus obras.

¹³⁸³ Apoyó a varias compositoras como E. Mayer o Clara Schumann y a muchas violinistas en una época en la que el desempeño de ambas funciones no era nada habitual entre las mujeres.

¹³⁸⁴ Curiosamente fue el apoyo de su hija para que pudiera estudiar música, frente a la enconada oposición de la madre -en un caso que llama la atención poderosamente y que nos indica que la cuestión del paradigma tiene mucho más que ver con la cultura, la sociedad y la amplitud de miras que tan solo con el sexo-. “A la muerte de la madre Monsieur Holmes aseguró la instrucción musical para su hija”. CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 61. A este respecto también se podría señalar que son en una gran mayoría de casos las mujeres en África las que siguen manteniendo la práctica salvaje de la ablación de los genitales femeninos, alegando que es una tradición que forma parte de su cultura y sus costumbres. Algo que es difícilmente comprensible, pero que demuestra que a menudo las propias mujeres son las que siguen manteniendo un paradigma que no se replantean ni intentan siquiera cambiar porque lo tienen interiorizado y lo asumen como el único camino correcto a seguir.

¹³⁸⁵ Clérigo cartesiano que ya había dicho en el s. XVII: “Todo lo que han escrito los hombres sobre las mujeres es digno de sospecha, porque son a un tiempo juez y parte (...) Los que hicieron y compilaron las leyes eran hombres, por lo que favorecieron a su sexo, y los jurisconsultos convirtieron las leyes en principios (...) Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores, sabios, se afanaron en demostrar que la condición subordinada de la mujer era grata al cielo y provechosa en la tierra”. MORANT, Isabel, *Mujeres e historia. La construcción de una historiografía*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2016, p. 26.

¹³⁸⁶ Habiendo ganado el premio de Roma, favoreció enormemente la obra de las compositoras que alcanzaron dicho premio, potenciando su difusión o publicación. Entre ellas especialmente la tercera ganadora de la historia del certamen, Jeanne Leleu. Posteriormente la vinculación de aquel con el régimen de Vichy durante los cuatro años de ocupación nazi hizo que cayera en desgracia, acusado de colaboracionista, acabó sus días abandonado y olvidado, arrastrando consigo a la propia Leleu ya que al editar y publicar sus obras durante aquellos años su nombre fue asociado con el del compositor.

¹³⁸⁷ Quienes siempre respetaron y tuvieron en la mayor consideración a la compositora, a diferencia de los dos maridos con los que convivió en sendos infiernos de matrimonios totalmente tóxicos para ella.

¹³⁸⁸ De quien ya se ha visto el cariño y respeto genuino que sentía por sus compañeras de estudios desde que comenzaran sus clases con Dukas. La figura adelantada a su tiempo y de mentalidad abierta de Dukas es a su vez un enorme ejemplo de la importancia que tienen los grandes maestros sobre las generaciones posteriores. No por casualidad entre las estudiantes de Dukas se encuentran tres de las personalidades más destacadas de la música francesa de entreguerras: las compositoras Arrieu, Barraine y Desportes.

continuar creando, especialmente dado que las mujeres han tenido que depender sobre suposiciones ajenas más que sobre su propia tradición para entender el lugar y la función de sus contribuciones”¹³⁸⁹.

Esta afirmación es especialmente acertada si tenemos en cuenta las compositoras estudiadas a lo largo de este trabajo de investigación doctoral acerca de las mujeres creadoras de música, así como su contribución al cambio de paradigma respecto al rol de la mujer -además de su correspondiente y valiosa aportación al repertorio del violín-.

Se observa que esta premisa se cumple en todas las compositoras investigadas, siendo excepcionales los casos de Ethel Smyth y de Germaine Tailleferre, ya que provenían de ambientes en los que, si bien es verdad que estaba el sempiterno piano como un símbolo de status social y de pertenencia a la clase media, el ambiente musical no era especialmente propicio, lo que necesitó de una gran resolución y energía por parte de dichas jóvenes compositoras en ciernes para desprenderse del sometimiento al paradigma y al decoro que sus padres exigían y esperaban de ellas¹³⁹⁰. A menudo también sucede que consideramos tácitamente el cambio del paradigma como algo de un pasado más o menos reciente, mientras que la cruda realidad nos muestra que incluso hoy día existen instituciones o personajes respetados por la comunidad musical y artística a nivel mundial que siguen manteniendo con pasmoso encono ese tipo de mentalidades y actitudes de épocas retrógradas más propias de la era victoriana supremacista que la del propio s. XXI. Afirmaciones como la de la Orquesta Filarmónica de Viena¹³⁹¹, en 2003, respecto a la contratación de mujeres, ya permaneciendo algunas de ellas como integrantes de la plantilla instrumental de la orquesta: “Tres mujeres ya son demasiadas (...) para cuando tengamos el 20% la orquesta se echará a perder. Hemos cometido un gran error”¹³⁹².

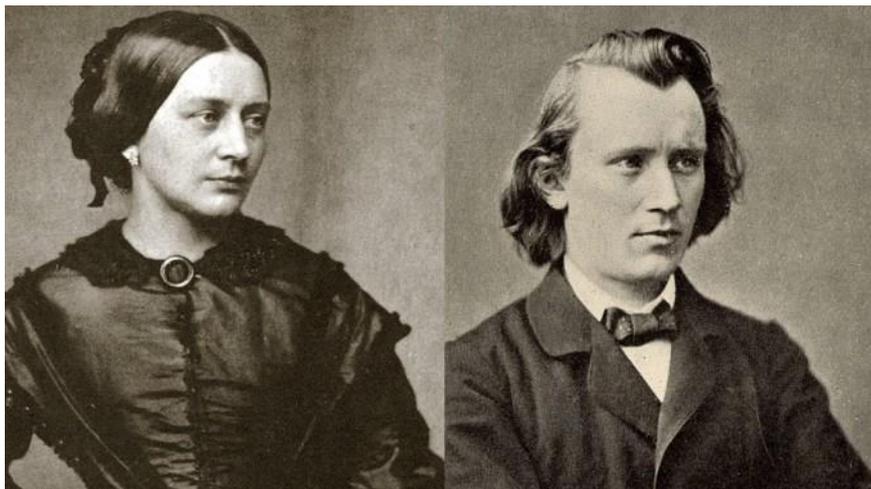
¹³⁸⁹ CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 61.

¹³⁹⁰ En ambos casos fue desgarrador, hasta el punto de que el padre de Tailleferre la abandonó económicamente mientras que Smyth demostró ser un caso único de fortaleza doblegando a su padre, militar profesional, mediante una huelga autoimpuesta de la que no salió hasta conseguir estudiar música. El caso de Rebecca Clarke es algo distinto, porque en su casa se practicaba música ya que le gustaba a su tiránico padre, pero este la arrojó a la calle en cuanto Clarke quiso dedicarse profesionalmente, primero como instrumentista y luego como compositora. Es incalculable el daño y perjuicio que pueden hacer los padres de esta manera a sus hijas o hijos, impidiéndoles seguir sus vocaciones, en lugar de allanándoles el camino para un mundo tan difícil, elitista y que requiere tantos sacrificios como el de la música.

¹³⁹¹ Tan famosa por la celebración -por otro lado, oscura, ya que fue instaurada por Goebbels en pleno apogeo nazi como una forma de hacer propaganda del régimen y de los directores alemanes afines al mismo- del concierto de año nuevo, un gran ejemplo de mantener y conservar la tradición, o el paradigma.

¹³⁹² DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture*, Taylor and Francis, 2011, p. 205. En el artículo, de *Burgermeister*, cita también a la profesora del conservatorio de Viena alegando que las mujeres debían ser 150% mejores que sus compañeros masculinos para poder entrar en dicha orquesta. Inglaterra fue el primer país en admitir mujeres en orquestas sinfónicas en la década de 1910, mientras que en Alemania

Escalofriante declaración refrendada por personalidades como los famosos directores de nivel mundial, Kurt Masur,¹³⁹³ Zubin Mehta¹³⁹⁴ o como en nuestra actualidad más cercana, por el actual director de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Vasily Petrenko, quien en una entrevista en el Frankfurter Allgemeiner del 3 de marzo de 2013 afirmaba:” una mujer en el pódium del director simplemente irradia demasiada energía sexual, luego las mujeres no pueden dirigir por ese motivo”¹³⁹⁵.



Clara Schumann, musa y amor platónico de Brahms, quien la idolatraba.

Por todo ello no resulta extraño que, durante siglos grandes compositoras como Clara Schumann, que, sí que contaba con el apoyo de su marido y la admiración de grandes figuras como Joaquim o el mismo Brahms, llegaron a interiorizar muy profundamente dichos parámetros dentro del paradigma respecto al rol de la mujer en la música¹³⁹⁶.

Clara Schumann llegó a escribir en su diario personal en 1839 respecto a este asunto en particular su famosa cita: “Alguna vez creí que tenía talento creativo, pero he abandonado

la *Filarmónica de Berlín* admitió por primera vez a una mujer en 1982. La orquesta más reticente para contratar a mujeres que no sean arpistas -instrumento asociado con el género femenino- es la Filarmónica de Viena, que aceptó a la violista Ursula Plaichinger en 2003, ampliando a 3 las contrataciones de mujeres en el año 2010 -solamente tras la presión del gobierno austriaco de retirar la financiación a la orquesta-, así como gracias a las reiteradas quejas por parte de colectivos femeninos como *The International Alliance for Women in Music*. DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture*, Taylor and Francis, 2011, p. 205-206.

¹³⁹³ Quien hace poco hizo comentarios muy desafortunados acerca de la vestimenta de una directora durante una clase magistral de dirección de orquesta. El paradigma sigue muy presente en ese ámbito.

¹³⁹⁴ Director hasta 1990 de la New York Philharmonic quien llegó a decir: “No creo que las mujeres deberían estar en la orquesta” DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture*, Taylor and Francis, 2011, p. 205.

¹³⁹⁵ Frankfurter Allgemeiner del 3 de marzo de 2013, artículo titulado “*Sexismo en el atril del director*” recogido de una entrevista de dicho director para el periódico noruego “Aftenposten”.

¹³⁹⁶ Que, como se ha visto por los desafortunados comentarios en ejemplos arriba señalados, siguen vigentes en la mentalidad de muchos directores e instituciones musicales de gran prestigio hoy en día.

esta idea: una mujer no debe desear componer, no hubo nunca ninguna capaz de hacerlo¹³⁹⁷. ¿Seré yo la primera en conseguirlo? Sería arrogante¹³⁹⁸ creer eso. Fue algo con lo que mi padre me tentó en días ya pasados, pero pronto dejé de creer en tal cosa”¹³⁹⁹. Del mismo modo, Clara Schumann, igual que tantas otras compositoras o artistas¹⁴⁰⁰, asumió las convenciones críticas respecto del lenguaje para describir las obras de las mujeres¹⁴⁰¹ cuando habla de su, por otra parte, muy meritorio *Trío para violín, cello y piano op. 17 en sol menor* (1846), cuando dice: “naturalmente es solo la obra de una mujer, que siempre carece de fuerza¹⁴⁰² y ocasionalmente de inventiva” o cuando comparando su trío con el de su marido, Robert Schumann, comenta al respecto que la obra compuesta por ella: “suena bastante afeminada y sentimental”¹⁴⁰³.

Por otra parte, en el lado opuesto se encuentran testimonios de hombres, músicos y personalidades de diferentes épocas que han apoyado abiertamente a sus compañeras compositoras, respaldando sus obras y su valía contraviniendo abiertamente el paradigma imperante que tácitamente negaba que las mujeres fueran aptas para componer música.

En marzo de 1937, Schmitt comentó que pensaba que Leleu, junto con Germaine Tailleferre¹⁴⁰⁴ y Yvonne Desportes, constituían "las conquistas feministas más tangibles" dentro del ámbito de la composición. Su consideración de las actividades compositivas

¹³⁹⁷ Algo, que como se ha podido comprobar en los antecedentes de este trabajo, es falso: a lo largo de la historia de la humanidad hubo compositoras y creadoras desde el inicio de la civilización.

¹³⁹⁸ CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 57. Implícitamente se asume en esta afirmación que el hecho de que una mujer escribiera su propia música se percibe como una especie de transgresión social y cultural, ya que el papel del hombre es el de crear, mientras que el de la mujer es el de recrear y procrear -con las connotaciones de sometimiento implícitas-. Sin duda tal forma de pensamiento era ampliamente aceptado entre las mujeres y refrendado por las mismas, de esta manera continuando y manteniendo las bases del paradigma moralmente aceptado por la gran mayoría de los componentes de la sociedad, desde la iglesia, hasta las instituciones políticas y jurisperitas.

¹³⁹⁹ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The forgotten women of classical Music*, Oneworld Publication, 2016. Edición Kindle.

¹⁴⁰⁰ Baste recordar el caso de Tailleferre o Clarke, siempre carentes de autoconfianza respecto a sus obras, e incluso llegando a ser hiper críticas al respecto, minusvalorando sus propias composiciones.

¹⁴⁰¹ Impregnando de forma constante y tácita todos los ámbitos de la vida y de la sociedad transversalmente, de forma que solamente un espíritu crítico podría cuestionar el paradigma globalmente, ya que implica la oposición frontal con una gran mayoría de individuos que acatan y aceptan dichas normas como verdaderas y correctas, siendo su modelo de comportamiento.

¹⁴⁰² Al emplear los términos: falta de fuerza, afeminada, o solo el trabajo de una mujer, Clara Schumann interioriza los adjetivos con los que se etiqueta al género femenino, aceptando o resignándose así al paradigma imperante. Desafiar dicho paradigma requiere de una lucha y una energía formidable, como la que empleó Ethel Smyth casi un siglo después y por el que ella misma reconocía que: “Dicen que soy egoísta. Yo soy una combatiente”. SMYTH, Ethel, *Impresiones que quedaron. Las memorias de Ethel Smyth*, New York, Alfred. A. Knopf.

¹⁴⁰³ CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 56.

¹⁴⁰⁴ SIMEONE, Nigel, “La Spirale and La Jeune France: Group Identities”, *The Musical Times*, vol. 143, nº 1880 (2002), pp. 10-36.

de Leleu, Tailleferre y Desportes como feministas vincula de nuevo esta revisión a una marcada tendencia más amplia para que los críticos contemporáneos entiendan la escritura de la música entre las mujeres como un acto de feminismo. Aunque las palabras de tal alabanza podrían esperarse de Schmitt, un crítico anónimo en el año 1947 que escribía para el periódico *Le Monde*, afirmó que: “Francia posee en Jeanne Leleu a su compositora femenina más talentosa”¹⁴⁰⁵.

Una estrecha asociación con Schmitt¹⁴⁰⁶ -al menos en letra de imprenta- puede haber sido otra razón para que el nombre de Leleu desapareciera de la música francesa poco después de la II Guerra Mundial, ya que fue considerado, con gran controversia por un comité de depuración para escritores, autores y compositores, como demasiado pro-alemán, llegando incluso a ser acusado de colaboracionismo con los nazis durante la guerra¹⁴⁰⁷.

5.2.12. ELISABETH MACONCHY (1907-1994)

"No es imposible escribir música si una tiene hijos, aunque sí es lo suficientemente difícil: criarlos llega justo en el momento en que se debería estar haciendo una carrera profesional, y es casi imposible combinar las dos cosas, si una se toma en serio a los hijos¹⁴⁰⁸ (...) Desafortunadamente, la experiencia y el estímulo de la interpretación son una parte esencial del crecimiento y desarrollo de un compositor, no es sólo una cuestión de “ser conocido”. Esto, y no una capacidad inferior, creo que explica el número relativamente pequeño de mujeres compositoras que hasta ahora se han establecido. Creo

¹⁴⁰⁵ HAMER, Laura. *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 82-83.

¹⁴⁰⁶ Compositor, que al igual que Leleu, Canal, Desportes y Barraine, ganó el *Prix de Rome* y a su vez se convirtió de alguna manera en adalid y defensor, tanto de la labor como de la enorme valía de dichas compositoras. Sin embargo, durante los años del régimen de Vichy, en plena ocupación nazi mantuvo relación musical con los alemanes, por lo que tras la guerra fue acusado de colaboracionismo con el enemigo, siendo juzgado, tras lo cual cayó en desgracia, arrastrando en parte a las mujeres que con tanto ahínco había estado apoyando. En especial la autora Leleu resultó muy perjudicada al estar vinculada en algunas publicaciones en las que aparecía junto al nombre del luego condenado al ostracismo Schmitt.

¹⁴⁰⁷ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 82-83.

¹⁴⁰⁸ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 315. Maconchy era demasiado consciente acerca del impacto real que en su época tenía para una compositora femenina no solamente el quedarse embarazada, sino también entonces las dificultades inherentes a la crianza de los niños. Al discutir acerca de la composición, Maconchy siempre insistiría en que no había diferencia en la capacidad entre los sexos, ninguna distinción reseñable entre la música creada por hombres y mujeres, pero sí reconocía las diferentes funciones en la sociedad tomadas por ambos géneros cuando se trataba de criar niños, tema que sigue hoy en día con plena vigencia.

que es un error dividir a los compositores en hombres y mujeres, como si la música que escriben fuera necesariamente diferente (...) ¿Podría acaso cualquier oyente honesto e inteligente que no conociera ese dato de antemano decir de quien es cada cuál?" (...) "No puedo imaginarme la vida sin componer"¹⁴⁰⁹.



Elisabeth Maconchy, quien, a pesar de sufrir tuberculosis con 29 años, alcanzó la senectud con plenas facultades creativas y compositivas.

La autora de estas meditadas, profundas y sentidas reflexiones, que ciertamente arrojan una luz reveladora acerca de la desigualdad entre compositores de ambos géneros, masculino y femenino, en torno a la maternidad -que ella misma vivió con sus dos hijas, entre la que destaca la también compositora Nicola LeFanu-¹⁴¹⁰ y la carrera artística a lo

¹⁴⁰⁹ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 315. Recuérdese que Maconchy procedía de un ambiente en el que ella sería la única mujer músico, consecuencia de esa necesidad intrínseca de la autora que hace de ella un caso único que demuestra que, aun no perteneciendo a una familia musical, pudo convertirse en compositora al más alto nivel. De todas las autoras estudiadas solamente ella y Arrieu comparten esas circunstancias vitales.

¹⁴¹⁰ Nicola LeFanu nació en Essex, en 1947 -su hermana Anna nació en 1939, en plena II Guerra Mundial justo en la peor parte para las islas británicas con el bombardeo continuo de la aviación nazi, durante días enteros, de ciudades como Londres, durante la Batalla de Inglaterra-, fruto de la unión de William LeFanu y Elizabeth Maconchy -más tarde nombrada Dama Elizabeth Maconchy, *Dama de la Orden del Imperio Británico*, en 1987-. Estudió en el St. Hilda College de Oxford, antes de ganar una Beca Harkness en Harvard. En 1972 ganó la Beca Mendelssohn. Más tarde se convirtió en directora de música en St. Paul's Girls' School (1975-77), enseñó en el King's College, en Londres (1977-1995, como profesora, profesora Senior y profesora) posteriormente se convirtió en profesora de música en la Universidad de York, donde fue jefa de departamento de 1994 a 2001. Se retiró de la enseñanza en 2008. En 1979 se casó con el también compositor David Lumsdaine. Es uno de los escasos ejemplos que se pueden encontrar en los que se ha transmitido la composición musical profesionalmente entre madres e hijas, ya en los albores del s. XXI. Obtuvo un doctorado en música de la *Universidad de Londres* en 1988 y tiene doctorados honorarios de las universidades de Durham y Aberdeen. Es activa en muchos aspectos de la profesión

largo del s. XX, -y por extensión, a toda la historia de la música occidental-, no es otra que la gran compositora inglesa Elisabeth Maconchy.

Nacida en Broxbourne, Hereford, en 1907 y fallecida en 1994, en los albores del s. XXI. Mientras que en muchos sentidos el discurso dentro del paradigma sigue perpetuándose -especialmente en los aspectos relativos a la creación artística musical y a la maternidad- la aportación de esta autora en la música de cámara efectuada durante el s. XX -hasta más allá de la década de los ochenta- es tan relevante y abrumadora, gracias a sus 13 cuartetos de cuerda¹⁴¹¹, como por desgracia generalmente desconocida por el público y gran parte de los músicos en la actualidad¹⁴¹², tanto en conservatorios como en auditorios y salas de conciertos dentro de Europa -y muy especialmente en nuestro país-¹⁴¹³.

Sin embargo, esta injusta circunstancia en parte puede ser entendida según los mecanismos ejercidos inmisericordemente por el paradigma y por su propio discurso durante siglos. Así, como bien apunta Anna Beer: “aunque muchas de las grandes compositoras (...) no son excepciones a su género. Observemos, además, que son grandes a pesar de que, durante siglos, se creía que el genio era una cualidad reservada a los varones; a pesar de que trabajaban en culturas que negaban sistemáticamente a casi todas las mujeres el acceso a estudios avanzados de composición; a pesar de que en razón de su sexo, ni siquiera podían ocupar una posición profesional, controlar su dinero, publicar su música, entrar en espacios públicos; a pesar de ver sus composiciones reducidas a fórmulas simplistas sobre qué es la música masculina y qué es la música femenina (“todas las gracias de su sexo están en sus melodías, y todo el vigor del nuestro en su conocimiento del contrapunto”, se escribió en una ocasión a propósito de Louise

musical, como compositora, profesora y directora. Coordina la *Beca Maconchy* -para que compositores irlandeses puedan realizar un doctorado en Inglaterra-, creada en honor a su madre tras su fallecimiento.

¹⁴¹¹ Teniendo en cuenta que el mismo Bartók compuso seis cuartetos, Brahms tres y el maestro de todos ellos, Beethoven, compuso 18, la contribución de la compositora resulta enorme en cuanto a la cantidad y especialmente por la gran calidad de estas obras de cámara, donde la autora vuelca lo mejor de toda su creatividad compositiva, altamente íntima y personal, en donde brilla con la luz de su propia voz personal.

¹⁴¹² Béla Viktor János Bartók (1881-1945), conocido como Béla Bartók, fue un músico húngaro que destacó como compositor, pianista e investigador de música folclórica de la Europa oriental. Está considerado como uno de los mayores compositores del s. XX; Liszt y él son considerados los grandes compositores húngaros. Bartók fue uno de los fundadores de la etnomusicología, basada en las relaciones que unen la etnología y la musicología. Los *cuartetos de cuerda* de Maconchy beben de su marcada influencia musical.

¹⁴¹³ Omisión que, como se ha venido comprobando a lo largo de este trabajo de investigación doctoral, resulta habitual en del canon educativo y cultural en la que se supone una sociedad moderna e igualitaria.

Farrenc¹⁴¹⁴); a pesar de cernerse sobre ellas la sombra de la cortesana, de verse obligadas a comportarse con decoro, a hacer gala de una feminidad virtuosa, o de lo contrario pagar un precio por ello”¹⁴¹⁵.

Hablando en un programa de radio poco después de la muerte de Grace Williams (1906–77)¹⁴¹⁶ Elizabeth Maconchy (1907–94) y Elisabeth Lutyens (1906–83)¹⁴¹⁷, en el Royal College a finales de la década de 1920, William Mathias¹⁴¹⁸ rendía homenaje a la autora

¹⁴¹⁴ Louise Farrenc (1804-1875) fue una gran pianista y compositora francesa que destaca por ser la primera mujer que pudo ingresar como profesora del Conservatorio de París, y que luchó por cobrar el mismo salario de sus compañeros varones, sentando un precedente sin igual hasta entonces. Compuso gran número de obras para piano, así como también dos estupendas *sonatas para violín y piano*, la primera de ellas con reminiscencias de la *sonata n.º 95* de Beethoven, conocida como: *La Primavera*.

¹⁴¹⁵ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 377-378. El poder ejercido por el paradigma ha constreñido a las mujeres creadoras.

¹⁴¹⁶ Williams nació en Barry, cerca de Cardiff, Gales. Mientras que Maconchy era de ascendencia irlandesa. Tanto sus padres eran maestros, y profundamente interesado en la música. Grace aprendió piano y violín y desarrolló sus habilidades musicales temprano, tocando tríos de piano con su padre y su hermano Glyn, y acompañando al coro de su padre. En la escuela del Condado comenzó a desarrollar su interés por la composición bajo la dirección de la profesora de música Miss Rhyda Jones, y en 1923 ganó la *Beca Morfydd Owen de la Universidad de Cardiff -Colegio Universitario de Gales del sur y Monmouthshire-* donde estudió con el profesor David Evans. En 1926 se trasladó al *Royal College of Music de Londres*, donde fue alumna de Gordon Jacob y Ralph Vaughan Williams. Otras notables compositoras femeninas que estudiaron con Williams en el RCM fueron Elizabeth Maconchy, Dorothy Gow y Imogen Holst, la hija de Gustav Holst. En 1930 fue galardonada con una beca, y eligió estudiar con Egon Wellesz en Viena. Allí permaneció hasta 1931, asistiendo a la ópera "casi todas las noches". Desde 1932 enseñó en Londres. Durante la II Guerra Mundial, los estudiantes fueron evacuados a Grantham en Lincolnshire, donde compuso algunas de sus obras más tempranas, incluyendo la *Sinfonía Concertante para piano y orquesta* y su *primera sinfonía*. Una de sus obras más populares, *Fantasia sobre melodías populares galesas* (1940) fue escrita durante este período. *Dibujos de mar para orquesta de cuerdas*, escrita en 1944 es el primer trabajo en el que reconocemos su estilo maduro. Esta obra es evocadora del mar, en toda su variedad de estados de ánimo. En 1945, regresó a su ciudad natal, estableciéndose allí para el resto de su vida, y dedicándose más o menos a tiempo completo a la composición. Durante y después de la guerra, Williams sufrió de depresión y otros problemas de salud relacionados con el estrés. En 1949 se convirtió en la primera mujer británica en escribir la banda sonora de un largometraje: en *Blue Scar*. Entre 1960 y 1961 escribió su única ópera, *The Parlour*, que no fue interpretada hasta 1966. Amiga de Maconchy desde sus años de estudiante en el *Royal College de Música de Londres*, es junto a ella y a Lutyens una de las compositoras más destacadas en Inglaterra. El caso de Priaulx Rainier merece especial atención por su inspiración musical, ya que nació en África -véase el capítulo dedicado a ella dentro del desarrollo analítico de esta tesis doctoral-

¹⁴¹⁷ Elisabeth Lutyens, CBE fue una reconocida compositora británica que incursionó de modo singular en la música dodecafónica. Lutyens fue una de los cinco hijos del arquitecto Sir Edwin Lutyens y su esposa Emily, quien estuvo profundamente involucrada en el movimiento teosófico. Ya a los nueve años descubrió su vocación de compositora, habiendo heredado la rigurosidad de su padre y el carácter dominante de su madre, lo que le permitió eludir los intentos de su familia para que se dedicara a una vida virtuosa. En 1922 Elisabeth comenzó sus estudios musicales en la *École Normale de Musique de París*, antes de acompañar a su madre a la India en 1923. Al regreso estudió con John Foulds y posteriormente continuó su educación musical de 1926 a 1930 en el *Royal College of Music de Londres* como alumna de Harold Darke. Es relevante por su desarrollo del dodecafonismo en su música, ejemplo único en Inglaterra.

¹⁴¹⁸ Mathias nació en Whitland, Carmarthenshire. Un niño prodigio, comenzó a tocar el piano a la edad de tres años y comenzó a componer a la edad de cinco años. En la *Universidad de Aberystwyth* Mathias fue miembro de los cantantes isabelinos y escribió "*Gloria in excelsis Deo*" para ellos en 1954. Estudió en la *Real Academia de Música de Lennox Berkeley*, donde fue elegido miembro en 1965. En 1968, fue

de este modo a su absoluta integridad y profesionalismo explicando que: “Ella creció entre las guerras en un momento en que uno tenía que luchar especialmente duro (...) para adquirir profesionalismo y en un momento en que era lo suficientemente difícil para un hombre aspirar a ser un compositor, mucho menos una mujer. Se enfrentó a muchas más dificultades que el joven estudiante de música de hoy¹⁴¹⁹, y ganó su lucha a través de su dedicación profesional a la importancia de la música como un idioma, y al hacerlo hizo que las cosas fueran más fáciles para las siguientes compositoras venideras”¹⁴²⁰.

Aunque sus palabras se refieran especialmente a Williams, podrían aplicarse igualmente a Elisabeth Lutyens y Elizabeth Maconchy. Estas mujeres fueron, con toda justicia, consideradas con gran estima en el mundo musical, y su ejemplo ayudó a redefinir todo el concepto de lo que era ser un compositor moderno, viviendo y trabajando en una era ciertamente compleja¹⁴²¹.

La relevancia de Maconchy respecto a su contribución al repertorio del violín contemporáneo es monumental, teniendo en cuenta que compuso trece cuartetos de cuerda¹⁴²² especialmente personales y ricos musicalmente¹⁴²³. Sin embargo, estas tres compositoras, arriba mencionadas -coetáneas y que incluso llegaron a desarrollar una amistad más allá de su formación académica y profesional especialmente en el caso de Maconchy y Williams-, deben ser redescubiertas y rescatadas del olvido generalizado en que se encuentra gran parte de su obra musical.

De acuerdo con Anna Bofill, la compositora Elisabeth Maconchy: “Concibe el diálogo de las cuerdas en los cuartetos como un *“impassioned argument”* -argumento apasionado-

galardonado con el *Premio de la Sociedad Bax del Premio Internacional de Música Harriet Cohen*. Fue profesor de música y jefe de departamento en la *Universidad de Gales, Bangor*, desde 1970 hasta 1988. Sus composiciones incluyen obras a gran escala, incluyendo una ópera, *Los sirvientes* (1980), *tres sinfonías* y *tres conciertos para piano*. Gran parte de su música fue escrita para la tradición coral anglicana. Fundó el *Festival Internacional de Música de Gales* en 1972 y lo dirigió hasta su muerte, a los 57 años, en 1992.

¹⁴¹⁹ Además de tener que lidiar con el discurso imperante dentro del paradigma, que seguía excluyendo a las mujeres de la creación compositiva musical, todas ellas tuvieron que sufrir las graves consecuencias de la II Guerra Mundial, que vivieron muy de cerca, entrañando un peligro muy real para sus vidas, ya que Inglaterra y todas sus grandes ciudades industriales fueron sistemáticamente bombardeadas por los nazis.

¹⁴²⁰ MATHIAS, Rhiannon, *Lutyens, Maconchy, Williams and Twentieth-Century British Music*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 286.

¹⁴²¹ MATHIAS, Rhiannon, *Lutyens, Maconchy, Williams and Twentieth-Century British Music*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 286.

¹⁴²² BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 252.

¹⁴²³ Motivo por el que se ha tomado la decisión de analizar su obra pormenorizadamente dentro de este trabajo de investigación doctoral, si bien se intentará relacionar a su vez con estas otras compositoras.

¹⁴²⁴, en donde cada nota es rigurosamente esencial para la entera estructura de la obra. Sus motivos son cortos y compactos, regresa a menudo sobre ellos cromáticamente (...) Sus primeros cuartetos son muy bartokianos (como el segundo movimiento del *Cuarteto n.º 6*) y los últimos sin embargo tienden a ser más compactos, escritos generalmente en un solo movimiento con un uso económico de los materiales (...) Fue una compositora de una integridad que ayudó mucho a otros compositores y participó en organizaciones de música contemporánea”¹⁴²⁵.

Ciertamente, como bien apunta Rhiannon Mathias: “las tres tuvieron que soportar diferentes formas de prejuicio, particularmente al principio de sus carreras. Tales actitudes hostiles tenían el potencial de causar daños duraderos: la mayoría de los artistas creativos están fuertemente influenciados por el medio ambiente en el que viven y trabajan. Sin embargo, las tres se negaron a distraerse con argumentos lúgubres acerca de compositores masculinos y femeninos, eligiendo en su lugar centrarse en componer música de calidad que fuera fiel a sus visiones individuales. Significativamente, ninguna de las tres sintió que su género marcara ninguna diferencia en la música que escribieron. Como comentó Williams: “(...) las pruebas, las tribulaciones y la desesperación han llegado a mí y siguen en mi camino, pero no tienen nada que ver con el hecho de que sea mujer: están totalmente ligadas a mi labor como compositora”¹⁴²⁶. Y, como eco de la voz de las reflexiones de su gran amiga, remacha congruentemente Maconchy: “¿podría cualquier oyente inteligente realmente saber la diferencia de todos modos?”¹⁴²⁷.

Durante sus estudios de formación musical en *el Royal College of Music de Londres* en la década de 1920 Maconchy y Williams ganaron la mayor parte de los premios y becas de composición de dicha institución entre ellas, y formaron su propio *Club de compositoras* -otras ilustres compositoras integrantes de tal asociación incluían a Imogen Holst¹⁴²⁸ y Dorothy Gow, donde pudieron discutir ampliamente acerca de la música

¹⁴²⁴ Que en este caso sería más apropiado en su traducción del inglés como: *discusión apasionada*.

¹⁴²⁵ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 252.

¹⁴²⁶ MATHIAS, Rhiannon, *Lutyens, Maconchy, Williams and Twentieth-Century British Music*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 286.

¹⁴²⁷ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 315. MATHIAS, Rhiannon, *Lutyens, Maconchy, Williams and Twentieth-Century British Music*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 286. Efectivamente, es imposible saber quién compuso qué, si no se sabe previamente. Lo que sucede es que precisamente, hasta hace poco, lo único que se escuchaba era música producida exclusivamente por hombres, mientras que las composiciones femeninas han estado ocultas.

¹⁴²⁸ Hija de Gustav Holst (1874-1934) una de las figuras más destacadas de la música de Inglaterra.

contemporánea y recibir comentarios útiles y críticas sobre sus propias obras compositivas. Lutyens no formaba parte de este círculo en particular debido a que tenía un profesor diferente en la universidad y su prioridad en esta etapa era adquirir una sólida técnica de composición. Las tres estudiantes, sin embargo, encontraron muy llamativo el conservadurismo de las actitudes universitarias. Lutyens recordaba que: “el gran héroe moderno era Brahms durante mi estancia allí y la música más contemporánea del continente tendía a ser vista como sospechosa”¹⁴²⁹. Curiosamente, la contundente originalidad de Bartók¹⁴³⁰, cuyo trabajo se conoció por primera vez en Gran Bretaña a finales de la década de 1920, impactó profundamente a estas artistas musicales, ya que tras verse expuestas a su obra las tres jóvenes compositoras escribieron piezas tempranas que revelan una profunda conciencia e influencia de la música del autor húngaro¹⁴³¹. Este notable trío pasaría a hacer diferentes, pero importantes, contribuciones a la música británica, extendiendo los temas del renacimiento y del barroco de Purcell¹⁴³² más allá, en el s. XX. Al mismo tiempo, Lutyens, Maconchy y Williams pertenecían a una nueva generación de compositores británicos, incluyendo a Michael Tippett (1905-98) y nada menos que a Benjamin Britten¹⁴³³ (1913-76). Asimismo, Lutyens se convirtió, no sin controversia, en una de las primeras compositoras inglesas en abrazar la música de doce notas -dodecafonismo implantado por la *Segunda Escuela de Viena*, con Schoenberg a la cabeza, seguido por Anton Webern y el siempre lírico Alban Berg, creador de una joya monumental en dicho estilo: su *Concierto de violín, a la memoria de un ángel*-¹⁴³⁴. Por

¹⁴²⁹ MATHIAS, Rhiannon, *Lutyens, Maconchy, Williams and Twentieth-Century British Music*, Taylor and Francis, Edición de Kindle. Lo continental parecía a menudo como algo amenazante para aquellas islas.

¹⁴³⁰ La influencia de este compositor será extremadamente importante en los cuartetos de Maconchy.

¹⁴³¹ MATHIAS, Rhiannon, *Lutyens, Maconchy, Williams and Twentieth-Century British Music*. Taylor and Francis, Edición de Kindle. Bartók, como Kodaly, incorporó el folklore de su país a sus composiciones.

¹⁴³² Henry Purcell (1659-1695) fue el más eminente compositor británico del barroco. Considerado uno de los mejores compositores ingleses de todos los tiempos, incorporó a su música elementos estilísticos franceses e italianos, generando un estilo propio inglés de música barroca. Su obra más representativa es su ópera *Dido y Eneas*, donde marcó tendencia con su cromático -e inolvidable- *Lamento de Dido*.

¹⁴³³ Edward Benjamin Britten, Barón Britten (Lowestoft, 22 de noviembre de 1913-Aldeburgh, 4 de diciembre de 1976) fue un compositor, director de orquesta y pianista británico. Fue el primer músico o compositor que recibió un título nobiliario. Considerado como el mejor compositor de su generación, a pesar de que era más joven que esta brillante generación de compositoras, con las que mantuvo amistad.

¹⁴³⁴ Impresionante obra construida dodecafónicamente de un modo originalísimo con un marcado lirismo romántico de su autor en el que incluye un coral de Bach -*Señor, ya es suficiente*- a cargo de un cuarteto de clarinetes al final en el último movimiento, mientras que en el primero cita una danza de su juventud en la que rememora al amor de su vida, a punto de acabar entonces, tras enfermar de ictericia tras la picadura de un mosquito. Este concierto está dedicado a Manon Gropius, hija del creador de la *Bauhaus* -Walter Gropius- y nada menos que Alma Mahler -también compositora a la que su primer marido, Mahler, prohibió componer nada mientras estuvieran casados-. Manon falleció a los 18 años inesperadamente -a causa de la polio- y este concierto resulta pues una música programática acerca de

otro lado, el sofisticado modismo personal de Maconchy se inspiró en influencias continentales y locales mientras que Williams surgió como una de las primeras compositoras profesionales de Gales en asimilar aspectos de la herencia cultural galesa en un estilo musical cosmopolita e individual. Mientras que los estilos de composición de estas tres compositoras evolucionaron de forma independiente y de diferentes maneras, reflejando así las principales tendencias de la música británica del s. XX, existían a su vez temas comunes que unieron sus vidas, no siendo el menos importante de ellos el desafío de ser una mujer en una profesión predominantemente masculina. En el s. XIX, unas cuantas mujeres habían logrado establecer carreras profesionales en Gran Bretaña como compositoras -particularmente de canciones populares-, pero las oportunidades se habían limitado en un momento en el que simplemente no se alentaba a las mujeres considerar seriamente la composición como una búsqueda vital y profesional. La formidable Ethel Smyth (1858-1944) y algo más tarde, Rebecca Clarke (1886-1979), demostraron efectivamente ser excepciones aisladas en aquel país¹⁴³⁵.

Virginia Woolf, desde el círculo de Bloomsbury, escribió sus célebres reflexiones donde decía: “Una mujer debe tener dinero y una habitación propia para escribir”¹⁴³⁶, sin embargo, la musicóloga Suzanne Cusick matiza con certera perspectiva: “La música tiene que ver por encima de todo con el movimiento, la sociabilidad y el cambio, por lo que las compositoras no necesitamos tanto contar con una habitación propia en la que retirarnos del mundo, como poder estar en el mundo de una forma que nos permita hacer frente a los efectos habituales de paralización y de silenciamiento que ejercen las normas de género”¹⁴³⁷. Anna Beer remacha esta reflexión alegando que “Las compositoras necesitan trabajar en una comunidad que no sólo valore su arte, sino que permita escucharlo en ámbitos que no sean reservados tradicionalmente a la música escrita por mujeres, como los conventos o los hogares”¹⁴³⁸.

A este respecto también, según Richard Taruskin: “en un artículo provocativamente titulado *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971), la historiadora de arte

su vida, así como también de la del propio Berg, en un curioso ejemplo de Réquiem doble: uno con programa abierto y el del autor, con otro programa oculto subyacente.

¹⁴³⁵ MATHIAS, Rhiannon, *Lutyens, Maconchy, Williams and Twentieth-Century British Music*. Taylor and Francis, Edición de Kindle.

¹⁴³⁶ WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, E-Bookarama Editions, Edición de Kindle.

¹⁴³⁷ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 379.

¹⁴³⁸ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 378.

Linda Nochlin sometió la noción de “grandeza” a un análisis cultural y concluyó que se basaba en parte en un fundamento de feroz autoafirmación, comportamiento que se consideraba inaceptable en una mujer, a pesar de su talento. De esta manera, la pregunta planteada por el título de Nochlin podría convertirse en una tautología autocumplida: no hay grandes artistas mujeres porque las mujeres son incapaces de (léase: socialmente excluidas de) la grandeza; es decir, a menos que estuvieran dispuestas a ser consideradas, y vicariamente sacrificadas, como “ídolos de la perversidad”¹⁴³⁹.

Así, el elevado peaje social del éxito artístico de una mujer, que equivalía a un virtual ostracismo, era realmente prohibitivo y conllevaba un gran riesgo para la que se atreviera a llevar a cabo tamaña lucha por desarrollar su talento musical, como puede comprobarse en las figuras de Ethel Smyth y Rebecca Clarke en Inglaterra -véanse los capítulos dedicados a estas autoras inglesas en el desarrollo analítico de esta tesis doctoral-¹⁴⁴⁰.

Por consiguiente, podríamos por tanto considerar que estas tres compositoras británicas¹⁴⁴¹: la irlandesa Maconchy, la escocesa Williams y la londinense Lutyens son herederas de la labor vanguardista de estas dos autoras, Smyth y Clarke, en su función como auténticas pioneras y punta de lanza para las mujeres en la música como intérpretes -Clarke fue la primera violista en tocar profesionalmente en orquestas masculinas- y como creadoras de música, como prueba el hecho de que Smyth llegara a componer sus *seis óperas* y su *Oratorio*¹⁴⁴². La lucha persistente de todas estas artistas es la que ha hecho avanzar realmente el mundo musical hasta nuestros días.

Sin embargo, como muy bien apunta Anna Beer: “¿Cómo ser un gran compositor? El genio es esencial, por supuesto. Como también lo es una prolongada educación en la composición. Por lo general, un gran compositor necesita una posición profesional, ya sea músico de la corte, profesor Conservatorio o Kapellmeister, y la autoridad, los ingresos y las oportunidades proporcionadas por esa posición. Un gran compositor necesita acceso a los lugares donde se realiza y circula la música, ya sea catedral, corte,

¹⁴³⁹ NOCHLIN, Linda, “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”, New York, Women In Sexist Society, 1971. TARUSKIN, Richard, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Edición de Kindle, 2006, p. 24. Dicho de otro modo: el discurso del paradigma imperante ejercía su poder por medio de los instrumentos institucionalizados dentro de su propia sociedad, como el sistema educativo, o el propio sistema legislativo, para silenciar a las mujeres y confinarlas de este modo al ámbito doméstico.

¹⁴⁴⁰ Quizá la figura más cercana a este modelo fuera Ethel Smyth, quien desde su adolescencia aprendió a luchar enconadamente contra los obstáculos del paradigma, siendo con demasiada frecuencia considerada como una mujer excéntrica, poco aceptada por los miembros de gran parte de su sociedad.

¹⁴⁴¹ De esta manera se pone de manifiesto que había compositoras en todas las islas del Reino Unido.

¹⁴⁴² Algo totalmente fuera de lo común dentro del discurso imperante del paradigma entonces, que daba por sentado que las mujeres no tenían intelecto y capacidad creativa más allá de la música simple de salón, concretamente con instrumentos asociados a la figura femenina, como el arpa, el canto o el piano.

imprensa o casa de la ópera. Y la mayoría, si no todos, requieren esposas, amantes y musas para apoyar, estimular e inspirar sus grandes logros. Hay, por supuesto, una respuesta más simple: nacer siendo un hombre”¹⁴⁴³.

5.2.12.1. Formación.

Elisabeth Maconchy, compositora inglesa de ascendencia irlandesa por parte de sus dos padres¹⁴⁴⁴, es un caso excepcional entre todas las compositoras estudiadas en esta investigación doctoral, debido a que es la única nacida en el seno de una familia en la que ni tan siquiera había una radio¹⁴⁴⁵ o transistor musical. Asimismo, ninguno de sus padres era tampoco aficionado a la música, por lo que los únicos sonidos que existían en su hogar eran los que ella misma empezó a producir en el piano familiar cuando solamente contaba 6 años¹⁴⁴⁶. Por consiguiente, se trata de una compositora nata, cuya necesidad por expresarse mediante las obras que elaboraba nacía de una motivación intrínseca que la empujó, a pesar de su gran timidez, casi enfermiza, a alcanzar las más altas cotas de formación musical y técnica aún sin pertenecer a un ambiente favorable para dichas inquietudes musicales. Tampoco pudo contar con ninguna figura familiar -padre, hermanos- que le ayudara en su primer desarrollo musical o le mostrara el camino a seguir, senda que, sin embargo, ella emprendió como una necesidad imperiosa dentro de su propia naturaleza vital. Esta característica la distingue de una manera muy sobresaliente del resto de compositoras analizadas en esta tesis doctoral.

A los 15 años pudo asistir a su primer concierto cuando el *Hallé Philharmonic* actuó en Dublín y solo un año después, tras la muerte de su padre en 1922, a causa de la tuberculosis¹⁴⁴⁷, la familia restante regresó a Londres -de donde habían salido buscando

¹⁴⁴³ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 325.

¹⁴⁴⁴ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995, p. 230. La familia de la compositora se trasladó de Buckinghamshire a Dublín tras la I Guerra Mundial *buscando* en aquella brisa marina un alivio para la tuberculosis contraída por su padre.

¹⁴⁴⁵ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 53.

¹⁴⁴⁶ Que, como se ha venido explicando a lo largo de los capítulos anteriores, el piano era un elemento representativo del estatus económico de la familia, por lo que se encontraba en todo hogar de clase media que se preciara de serlo. Por otro lado, dicho instrumento estaba íntimamente ligado a la figura femenina. En el caso también extraordinario de Ethel Smyth su madre le dio sus primeras clases, como diletante, en el mundo de la música y aprendió también en el internado en el que estuvo de forma también autodidacta.

¹⁴⁴⁷ Enfermedad que también acabarían contrayendo Maconchy y su hermana Sheilla, ya en edad adulta. Elisabeth tuvo la suerte de contar con un marido, LeFanu, con quien tuvo dos hijas y que admiraba y

precisamente una mejoría para la enfermedad pulmonar del padre, ya que dicha ciudad era célebre por lo insalubre de la contaminación del aire- donde Elisabeth pudo ingresar en el *Royal College of Music* (de 1923-1929). Allí estudió composición con grandes maestros de la música británica como Charles Wood (1866-1926) y especialmente con el que más tarde se convertiría en su gran mentor y amigo, Ralph Vaughan Williams (1872-1958)¹⁴⁴⁸, quien reconoció y supo valorar sus talentos como compositora, así como también los de Grace Williams, compositora galesa ya citada en el apartado anterior con quien Maconchy mantendría una entrañable relación profesional y de gran amistad el resto de sus vidas y con la que exploró los nuevos lenguajes de los compositores contemporáneos -muy especialmente en las composiciones de Bartók, así como la integración del folklore en su obra-¹⁴⁴⁹.

Ralph Vaughan Williams, otra piedra angular fundacional del renacimiento de la música de las islas británicas, se convirtió en profesor y mentor musical de Elizabeth Maconchy y Grace Williams (1906-77) en el *Royal College* a finales de la década de 1920. Fue en este entorno universitario tan estimulante donde las jóvenes estudiantes pudieron absorber los ideales y los valores musicales de su herencia musical británica. Al mismo tiempo, Maconchy y Williams pertenecían a una nueva generación de compositores británicos junto con un entonces muy joven Benjamin Britten (1913-76)¹⁴⁵⁰ que más tarde absorbería todo el protagonismo en los libros de historia respecto a esta difícil época en la que, dentro

respetaba profundamente el trabajo de su mujer. La cuidó tanto entonces como durante toda su vida en común -si bien es verdad que Maconchy tenía que hacerse cargo de las labores del hogar, como reflejan las palabras citadas con las que se inicia este capítulo-, falleciendo tan sólo unos meses después que ella.

¹⁴⁴⁸ Ralph Vaughan Williams fue un compositor británico. Nacido en 1872 en Down Ampney, Gloucestershire, fue el hijo menor del pastor anglicano Arthur Vaughan Williams, el cual murió repentinamente cuando Ralph tenía apenas dos años, por lo que su madre, Margaret Wedgwood, volvió con sus hijos al hogar familiar de Leith Hill Place, en la región de Surrey. Margaret procedía de una familia acomodada, emparentada con los Darwin, pues era hija de Caroline Sarah Darwin, hermana de Charles Darwin. Ralph estudió música e historia en la Universidad de Cambridge y posteriormente en Berlín con Max Bruch y en París con Maurice Ravel, lo cual dio a su orquestación lo que él definió como «un toque de lustre francés». Dicho autor escribió su obra para violín y orquesta *Lark ascending para la violinista británica Marie Hall* del mismo modo que Ravel dedicó y se inspiró para su célebre *Tzigane para violín y orquesta* en la violinista húngara -nieta del gran Joaquim- Jelly D'Aranyi cuya hermana, a su vez, era una gran violinista -estrenando juntas el *doble concierto de Hoslt*- siendo dedicataria de las *sonatas de Bartók*.

¹⁴⁴⁹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 54. Fue algo que también lograron realizar con éxito compositoras eslavas de la talla de Pejačević, Kaprálová o Bacewicz. En las obras compuestas para el violín de estas autoras se aprecian bien numerosos elementos folklóricos de sus respectivos países de origen.

¹⁴⁵⁰ Que era 6 años más joven que Maconchy, si bien fallecería mucho antes que ella y Williams o Lutyens.

de los temas comunes que unieron sus vidas, destacaba especialmente entre ellas el gran desafío de ser mujer en una profesión predominantemente masculina¹⁴⁵¹.

Era aquel un tiempo, como se ha apuntado anteriormente, de gran dificultad para las mujeres compositoras, donde los editores rechazaban con frecuencia publicar las composiciones de autoras serias. De hecho, Maconchy también sufrió cierta misoginia institucional por parte del *Royal College* al serle denegada la prestigiosa *Beca Mendelssohn* para ampliar estudios en Europa -a pesar de que ella junto con su amiga Grace Williams coparon prácticamente todos los premios y becas en su época de estudiantes-. Sin embargo, sí que le fue concedida, como un premio de consolación, la *Octavia Travelling Scholarship* en 1929, con la que pudo viajar a Praga para estudiar composición con Karel Jirak (1891-1972)¹⁴⁵². Allí concluyó su mayor composición hasta entonces: su *Concertino para piano y orquesta* pudo ser interpretado con un gran éxito por la Orquesta Filarmónica de Praga en 1930. A su vez pudo viajar en 1935 de Praga a Cracovia y posteriormente a Varsovia en 1939¹⁴⁵³. Su suite orquestal, *The Land*, fue estrenada ese mismo verano bajo la dirección de Sir Henry Wood nada menos que en los *Proms*¹⁴⁵⁴ de Londres, recibiendo asimismo una cálida acogida y buenas notas de prensa. Precisamente su triunfo en dichos *Proms* -que provienen de *Promenade*, o paseo, en inglés- catapultó la carrera profesional de Maconchy cuando ella solamente contaba 27 años, de modo que pronto sus canciones y sus primeras obras de cámara pudieron ser escuchadas por el gran público en la BBC británica y en recitales, como los celebrados en el *Macnaghten-Lemare Concerts*. Ese año triunfal también fue apoteósico en el plano personal de la compositora, ya que contrajo matrimonio con el médico de ascendencia

¹⁴⁵¹ MATHIAS, Rhiannon, *Lutyens, Maconchy, Williams and Twentieth-Century British Music*, Taylor and Francis, Edición de Kindle. Efectivamente la atención dada en los libros musicales de referencia, así como también en las programaciones musicales -en conservatorios y salas de conciertos- es muy superior al de todas ellas juntas, lo que de nuevo prueba la reticencia enconada del discurso para integrar a las mujeres. Aun actualmente es, por desgracia, muy común el que se interprete en una proporción mucho mayor la obra musical los compositores varones de aquella época, como pueda ser el propio Britten, programados con una frecuencia muy por superior al de las compositoras citadas.

¹⁴⁵² Podríamos casi imaginarnos que en alguno de aquellos momentos Maconchy pudiera haberse cruzado o haber coincidido con la gran compositora y directora de orquesta checa, Vítězslava Kaprálová que se formó en Praga antes de partir a París, donde eclosionaría su talento antes de su trágico final en 1940. Véase su capítulo dentro del desarrollo analítico de esta tesis.

¹⁴⁵³ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995. p. 418; PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 230. Probablemente se cruzó en el camino de las compositoras Kaprálová y Bacewic sin siquiera saberlo.

¹⁴⁵⁴ Los Proms, normalmente conocidos como los *Proms de la BBC*, son un ciclo de conciertos diarios de música clásica orquestal que tienen lugar anualmente desde mediados de julio hasta mediados de septiembre. Estos conciertos fueron fundados por el empresario Robert Newman y el director de orquesta Henry J. Wood, quien dirigió el primer concierto el 10 de agosto de 1895 en el Queen's Hall de Londres.

irlandesa William LeFanu, que más tarde llegaría a ser el bibliotecario del *Royal College of Surgeons* (de 1937 a 1968) y que sería un apoyo incondicional en la labor artística y musical de su esposa durante toda su vida¹⁴⁵⁵.

A este respecto sería interesante considerar esta excepción al paradigma y la oposición a su discurso durante siglos por parte de algunos hombres, así, según Anna Beer: “¿Qué decir de “la esposa, la amante, la musa?”. Aplaudamos a los maridos extraordinarios: Wihelm Hensel y William Le Fanu, sin duda alguna, y Giovanni Batista Signorini y Marin La Guerre, muy probablemente, son sólo cuatro de los héroes ignorados que podemos nombrar. Todos ellos pusieron en entredicho los prejuicios de la sociedad de su época sobre las mujeres creadoras y sus esposos, prejuicios que perduran en la actualidad (...) Estas personas cuentan, y mucho. También cuenta la suerte. El simple hecho de sobrevivir al parto convierte a las madres de este libro en una anomalía estadística”¹⁴⁵⁶.

A todos estos nombres ilustres, igualmente desconocidos y olvidados, que igualmente desafían el discurso impuesto por el paradigma imperante -que no es más que la avidez de poder en su forma más sofisticada-, sería también necesario incluir a Vivaldi, Tartini, Bizet, los progenitores de Luise A. Le Beau, Paul Vidal, Max Reger, Brahms, Joaquim, Schumann, o el propio Vaughan Williams, así como tantos otros hombres anónimos que mediante su silenciosa aportación han contribuido a lo largo del paso de los siglos a que paulatinamente el paradigma haya modificado su discurso respecto al rol de la mujer en la sociedad y particularmente dentro de su papel como creadora artística y musical del que disfrutamos en la actualidad, que si bien ciertamente necesita mejorar y evolucionar, se encuentra a una gran distancia de la situación que tenían que afrontar las mujeres hace tan solo un siglo.

Según Anna Beer: “No iba a haber silenciamiento para Maconchy, al menos no por parte de su matrimonio. Cuando, en los años futuros, citó de forma retorcidamente las palabras de Hugh Allen con respecto a su fracaso para ganar la *Beca Mendelssohn* (“si te lo hubiéramos dado, ¡sólo te habrías casado y nunca habrías escrito otra nota!”) ella proporcionó su propia suave pero incisiva réplica: "Sí me casé, pero continué escribiendo

¹⁴⁵⁵ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 54. Sentando también un referente más de hombres que desafían el paradigma apoyando a las mujeres que aman.

¹⁴⁵⁶ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 378.

muchas notas”¹⁴⁵⁷. Prosigue Beer aduciendo que: “El matrimonio no detuvo a Maconchy, pero le tocaría vivir como compositora en lo que serían tiempos extremadamente difíciles. Al final de 1930, había 2,5 millones desempleados en Gran Bretaña. Ganarse la vida como compositor era difícil en el mejor de los casos. Después del *Crack de 1929* era casi imposible. No es de extrañar que cuando, poco antes de tomar su lugar en el RCM en julio 1930, el joven Benjamin Britten fue preguntado acerca de su elección de carrera y respondió que quería ser un compositor, la respuesta fue “sí, pero ¿qué más?”. El *establishment musical* no lo puso nada fácil para la nueva generación de compositores británicos, con Vaughan Williams expresando su exasperación por el hecho de que, a pesar de la existencia de cuatro series orquestales en Londres, los jóvenes compositores británicos no tenían "el derecho de entrada, ni durante diez minutos, en una sola de ellas". Mientras tanto, la programación musical de la BBC fue encabezada por Edward Clark, un ex alumno de Schoenberg y ávido entusiasta de sus composiciones, que podría explicar por qué las dos primeras temporadas de los conciertos de música contemporánea no contenían una sola obra de un compositor británico. La falta de una infraestructura profesional y oportunidades de rendimiento para todos los jóvenes compositores fue exacerbada para las mujeres por el buen sexismo de antaño en la industria de la música clásica. Incluso después de los triunfos de 1930, Maconchy recordó que nadie “sugirió una Comisión, o una subvención, o incluso una entrevista hablada en la radio, y mucho menos otra actuación”¹⁴⁵⁸.

Por otro lado, en 1932, cuando contaba tan solo 29 años, Maconchy contrajo la tuberculosis, motivo por el cual el matrimonio se trasladó del insalubre aire contaminado de Londres al condado de Kent, donde la compositora permaneció en un aislamiento penoso -comparado con la dinámica de éxitos que había logrado encadenar en la capital del Imperio Británico- y una gran debilidad física, motivada por su grave enfermedad¹⁴⁵⁹ que propició que la compositora desviara su atención hacia la música de cámara y muy especialmente hacia el cuarteto de cuerda. En este género compuso 13 magníficos cuartetos de cuerda escritos de 1933 a 1984 que sin duda forman el núcleo central más relevante de toda su producción musical, en la que además volcó la artista toda su lucha

¹⁴⁵⁷ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 378.

¹⁴⁵⁸ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 298-299.

¹⁴⁵⁹ En la que su marido demostró ser un fiel y leal compañero durante todo el proceso de recuperación.

interior y su profundo impulso emocional, constituyendo así su aportación más íntima y personal. El primero de dichos cuartetos fue estrenado en 1933 en uno de los conciertos de Macnaghten en Londres, el segundo también lo fue en el *ISCM Festival* -Festival Internacional de Música Contemporánea en el que igualmente participó la compositora Kaprálová dirigiendo a la *BBC de Londres* su *Sinfonietta Militar*- en 1937¹⁴⁶⁰, mientras que el tercero tuvo su estreno en un concierto de música contemporánea de la BBC en 1938. Multitud de conciertos interpretando su música de cámara tuvieron lugar en Cracovia y Varsovia en 1939, justo antes del estallido de la II Guerra Mundial, precisamente desencadenado por la invasión nazi de Polonia¹⁴⁶¹, momento en el que Francia e Inglaterra declararon la guerra a una hasta entonces desatada Alemania que se había anexionado enormes territorios -incluida la patria de la estupenda compositora checa Kaprálová- y que camparía a sus anchas por toda Europa durante casi cinco años¹⁴⁶².

La tuberculosis y sus temibles efectos, por los que debía permanecer tumbada durante largos días con hielo en el pecho para frenar las hemorragias que inundaban sus pulmones y que consiguientemente restringían en gran medida sus actividades¹⁴⁶³, contribuyeron en gran medida a reforzar el carácter de la compositora: celosa de su intimidad, con una naturaleza fuerte aun siendo tranquila y especialmente dotada de una fuerza de voluntad que la siguió impulsando a seguir trabajando y componiendo en aquella gran soledad en la que, a su vez, pudo también formar su forma de crear y su propia voz compositiva¹⁴⁶⁴. Debido a la escasez de sus fuerzas, a consecuencia de la enfermedad que la dejaba prostrada en cama durante largos periodos de tiempo, Maconchy optó por adecuar el formato de sus composiciones anteriores, como *The Land*, para gran orquesta sinfónica, a sus exiguas fuerzas, motivo por el que con gran acierto dirigió su mirada hacia el cuarteto de cuerda en el que tantas interesantes contribuciones ha podido aportar¹⁴⁶⁵. Según Karin Pendle: “Tal y como hiciera Bartók, auténtica inspiración y referencia absoluta de la compositora, Maconchy revela texturas altamente contrapuntísticas,

¹⁴⁶⁰ De nuevo se podrían haber cruzado los caminos de ambas grandes compositoras, estudiadas en detalle en este trabajo investigador. Kaprálová preconizó en dicha obra la amenaza nazi sobre Europa. De hecho, desde 1936 tenía lugar la Guerra Civil Española, que sería un preámbulo de la II Guerra Mundial.

¹⁴⁶¹ Donde casi nos podemos también imaginar a la gran violinista y compositora polaca Grazyna Bacewicz.

¹⁴⁶² GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 54.

¹⁴⁶³ A pesar de finalmente sobrevivir Maconchy solamente pudo contar con un pulmón sano, quedando el otro fatalmente dañado, motivo por el cual fallecería, tras muchos años, debido a problemas derivados.

¹⁴⁶⁴ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 231.

¹⁴⁶⁵ Llegando a ser la compositora británica contemporánea más asociada con esta formación camerística.

motivos cromáticos cortos, y procedimientos canónicos en escritura de imitación con gran uso del contrapunto. Sin embargo, sus composiciones no provienen del folklore musical, como ocurre con las de Bartók, Vaughan Williams o Janáček, compositores con los que ella es constantemente comparada. Para Maconchy el cuarteto de cuerda es el vehículo perfecto para la expresión dramática, como si los cuatro personajes interrelacionaran “el choque de sus ideas y la forma en que reaccionan entre ellos”¹⁴⁶⁶. Así, según también Pendle: “Sus primeros cuartetos, comparados frecuentemente con los de Bartók, siguen un formato clásico de varios movimientos, mientras que los últimos tienden a ser más compactos, a menudo en un movimiento continuo, con un uso muy económico del material”¹⁴⁶⁷.

Durante los años que duró la guerra el matrimonio permaneció fuera de Londres, relativamente a salvo de los bombardeos sistemáticos que asolaron la capital del Imperio Británico¹⁴⁶⁸. Betty, como la llamaban en su entorno familiar cariñosamente se dedicó a cultivar verduras¹⁴⁶⁹, cuidar gallinas y a la crianza de sus dos hijas: Anna, nacida en 1939 y Nicola¹⁴⁷⁰, nacida en 1947 -cuando la guerra ya había concluido con la derrota absoluta del ejército nazi, lo que consistió una gran victoria para el pueblo británico, encabezado y guiado por Winston Churchill desde los peores momentos iniciales, que auguraban una derrota segura a manos de Hitler-. Durante ese periodo de tiempo Maconchy siguió trabajando en sus composiciones, esencialmente en sus cuartetos de cuerda, siempre manteniéndose fiel a su gran autoexigencia musical creadora, aun cuando estuviera sola y lejos de Londres.

En septiembre de 1940, Maconchy escribió una carta a su hermana Sheila revelando cómo la guerra comenzaba a tener un impacto en su vida profesional: "Los trabajos domésticos, la jardinería (...) las clases de primeros auxilios y mis prácticas me mantienen muy ocupada, también trabajo. Iba a tener mi tercer cuarteto interpretado en el concierto del National Gallery hoy, pero el viola del cuarteto (Blech) fue convocado para su

¹⁴⁶⁶ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 231.

¹⁴⁶⁷ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 231.

¹⁴⁶⁸ En lo que fue un intento calculado de los nazis por menoscabar la moral de la población ante lo que esperaban que fuera una invasión terrestre a gran escala por mar, que nunca llegó a producirse realmente.

¹⁴⁶⁹ De hecho, durante ese tiempo el racionamiento se convirtió en algo tan restrictivo que cultivar alimentos era una base para la subsistencia de una gran parte de la población civil hasta el fin de la guerra.

¹⁴⁷⁰ Ya se apuntó en el apartado anterior que Nicola seguiría los pasos de su madre y se convertiría en una buena compositora con una carrera relevante y prominente dentro del Reino Unido

entrenamiento como piloto en la RAF hace 2 días¹⁴⁷¹, lo cual fue bastante triste, pero espero que lo hagan más adelante. Tuve un ensayo preliminar de mi “diálogo” con la orquesta (en Queen's Hall) a principios de agosto. El pianista Clifford Curzon es excelente – no podría ser mejor – y le gusta mucho el trabajo. La orquesta lo leyó bastante mal – pero creo que cuando haya tenido 2 ensayos apropiados, estará bien. Es el 26 de septiembre y ninguno de los Proms se está transmitiendo, (...) es una lástima”¹⁴⁷².

Aunque el concierto de la Galería Nacional del cuarteto de Blech el 4 de septiembre de 1940 tuvo que ser cancelado, en esa fecha tuvo lugar un concierto reorganizado apresuradamente que fue realizado por el cuarteto Hirsch -con un programa que no incluye el tercer cuarteto de Maconchy-. Según Mathias: “La omisión del cuarteto de Maconchy fue debidamente notado por el *Times*, pero el crítico informó de que el concierto de Hirsch fue interrumpido por sirenas aéreas y que tanto los intérpretes como la audiencia fueron conducidos rápidamente a una sala segura previamente preparada en el sótano de la galería. Tres días después, la embestida del Blitz sobre Londres¹⁴⁷³ llevó a la temporada 46º de los *Proms* de Sir Henry Wood a un abrupto cese, junto con la perspectiva del estreno del diálogo de Maconchy para piano y orquesta”¹⁴⁷⁴.

Durante la década de 1950, tras experimentar un continuado periodo depresivo y de gran bloqueo compositivo¹⁴⁷⁵, Maconchy comenzó a escribir óperas tales como la ópera

¹⁴⁷¹ Royal Air Force, auténticos héroes del ejército británico no solo mantuvieron a raya a los nazis en su intento de ocupación y conquista de las islas del Imperio Británico, sino que fueron determinantes en los combates aéreos con la Luftwaffe alemana con sus temibles Stukas -cazas portadores de una característica sirena que avisaba de sus ataques, atemorizando a las víctimas. Dichas tácticas de ataque con bombardeos y Stukas habían sido ensayados en el bombardeo de Gernika durante la Guerra Civil Española-. Entre los pilotos de los famosos Spitfire y Hurricane de la RAF se encuentran personalidades literarias como R. Dahl (1916-90) Roald Dahl fue un novelista y autor de cuentos galés de origen noruego, famoso escritor para niños y adultos. Entre sus libros más populares están *Charlie y la fábrica de chocolate*, *James y el melocotón gigante*, *Matilda*, *El gran gigante bonachón*, *Agu Trot*, *Las brujas* y *Relatos de lo inesperado*. También el marido de Vítězslava Kaprálová, Jiri Mucha -hijo del gran artista checo, Alphonse Mucha, quien murió tras ser torturado por la Gestapo nazi- quien tras la muerte de su esposa tras la ocupación de París decidió unirse a la lucha aérea. J.R.R Tolkien, autor de *El Señor de los anillos* -que en cierto modo era una alegoría de la I Guerra Mundial y la lucha contra el fascismo en Europa, la Tierra Media del genial autor-.

¹⁴⁷² MATHIAS, Rhiannon, *Lutyens, Maconchy, Williams and Twentieth-Century British Music*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp.95-96.

¹⁴⁷³ El ataque aéreo formaba parte de la Batalla de Inglaterra, en la que noche tras noche toneladas de bombas eran arrojadas sobre suelo británico, que resistió con la valiente lucha desgarrada de la RAF (Royal Air Force) que menciona Maconchy respecto al viola reclutado para convertirse en piloto del Spitfire, el célebre caza que pudo mantener a raya a los Stukas y los bombarderos en sus ataques.

¹⁴⁷⁴ MATHIAS, Rhiannon, *Lutyens, Maconchy, Williams and Twentieth-Century British Music*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 95-96.

¹⁴⁷⁵ Durante este periodo de depresión sus amigos y familiares temieron que la autora dejara de componer y abandonara para siempre cualquier intento de seguir adelante con su labor musical creadora.

cómica *The Sofa*, que actuó como un auténtico revulsivo y catalizador mediante el cual la autora expulsó sus demonios depresivos y encontró de nuevo fuerzas para continuar componiendo, tras haber sopesado seriamente la posibilidad de abandonar la composición. A este respecto cabría establecer una similitud clara entre la autora y Rebecca Clarke, compositora británica afincada en los Estados Unidos, quien seguramente a causa de también factores depresivos abandonó la composición y la práctica musical poco después de casarse a una edad muy avanzada, tras lo que aún vivió varias décadas. Su marido, también compositor y profesor de la *Julliard School of Music* en Nueva York la animaba a seguir trabajando y componiendo, por lo que se puede colegir que su abatimiento se debería a las constantes dificultades a las que se tuvo que enfrentar en el mundo musical y editorial -en el que, como se analiza en el capítulo dedicado a ella se enfrentaba a menudo con un muro invisible que impedía a las mujeres publicar- en una sociedad como la norteamericana, supuestamente progresista, liberal y favorecedora de la búsqueda de la felicidad de los individuos -siempre que éstos no fueran mujeres, ni personas de “color”, ni de la inclinación sexual o religiosa adecuada según el sempiterno discurso impuesto por el paradigma-. Las constantes dificultades derivadas por ser mujeres en un mundo diseñado por y para hombres, añadidas a las ya de por sí muy considerables complicaciones musicales y creativas ligadas a dicha profesión, muy probablemente supusiera una formidable barrera que minaría la voluntad creativa y creadora de tales compositoras, ya que el papel que la sociedad les tenía deparado desde el momento de nacer, -según siempre esa imposición de poder por parte del paradigma- era la de ser procreadoras y recreadoras dentro del ambiente doméstico, no el de convertirse en creadoras activas, mucho menos compositoras musicales.

Sin embargo, su integridad personal -inquebrantable frente a las adversidades mencionadas- y como compositora provenía de su formidable conocimiento de las corrientes musicales contemporáneas¹⁴⁷⁶, así como su determinación para explorar nuevos territorios musicales sin perder jamás las cualidades expresivas que definieron su madurez compositiva, participando activamente en organizaciones de música contemporánea y ayudando a otros colegas músicos -de ambos géneros, sin ninguna distinción-¹⁴⁷⁷. De esta manera Maconchy también alcanzó un perfecto equilibrio entre su

¹⁴⁷⁶ Incluso las técnicas compositivas dodecafónicas, que exploró, pero desestimó por no ser adecuadas a su propio estilo y voz personal, como hicieran también las compositoras Tailleferre y Bacewicz estudiadas en detalle también a lo largo del desarrollo analítico de este trabajo de investigación doctoral.

¹⁴⁷⁷ De hecho, al igual de lo que también sucediera con la compositora polaca Bacewicz, insistía en ser considerada compositora, sin incidir acerca de su género, dado que ella se consideraba como profesional.

gran control musical, de auténtica maestra artesana¹⁴⁷⁸, y el potente mensaje contenido en sus composiciones, siempre cargado de un profundo impulso emocional que la empujaría -ya desde que era una niña, cuando escuchaba las campanas de su iglesia y las tocaba al piano que tan sólo ella misma usaría en el seno del hogar familiar, afásico musicalmente-¹⁴⁷⁹ a escribir y componer música como una verdadera necesidad vital por la que llegó a decir: "No puedo imaginarme la vida sin componer"¹⁴⁸⁰.

Nombrada *Commander of the British Empire* (CBE) en 1977, el *Arts Council* de Gran Bretaña financió una película documental en 1984 donde se recogía su larga y prolífica carrera como compositora, examinando detenidamente las dificultades y luchas que tuvo que afrontar en un, hasta entonces, mundo predominantemente masculino en el que las mujeres no tenían ninguna cabida. Asimismo, en 1987 Maconchy recibió el título de *Dame of the British Empire* como reconocimiento a toda su carrera en el mundo de la música¹⁴⁸¹.

5.2.12.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

Sin duda la aportación más relevante de Maconchy dentro del repertorio para violín lo constituyen sus formidables trece cuartetos de cuerda¹⁴⁸², en los que la autora pudo verter sus inquietudes musicales y vitales de manera más vívida, activa y profundamente. En ellas aplicó la compositora su máxima de que en la música nada vale la pena si no nace o proviene de emociones apasionadas, algo que se ve reflejado desde sus primeras obras hasta las últimas, propias de su mayor madurez compositiva. De hecho, la circunstancia fundamental a partir de 1932, fecha en la que cayó enferma de tuberculosis, fue

¹⁴⁷⁸ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 231.

¹⁴⁷⁹ Desde ese punto de vista yo mismo como músico profesional me puedo identificar con Maconchy, dado que en mi ambiente familiar fui el único que tuve esa inquietud musical, siendo mis padres totalmente ajenos al mundo musical. A pesar de su apoyo incondicional a mi formación musical hubiera sido favorecedor a mis circunstancias el ser introducido mucho antes -de los 14 años en que comenzó mi andadura en este mundo, a menudo hierático y endogámico- dentro del campo de la música. Algo que también muestra que la motivación verdaderamente fundamental es la que nace, intrínsecamente, en el individuo. Gracias a ella pude realizar estudios de Máster en los Estados Unidos con una *Beca Fulbright*. Igualmente, Maconchy, así como las compositoras analizadas en esta tesis doctoral, consiguieron alcanzar las más altas cotas dentro del mundo de la composición, entonces totalmente vetado a las mujeres.

¹⁴⁸⁰ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 315. Efectivamente fue la única música de toda su familia, siendo un caso único.

¹⁴⁸¹ Siendo la segunda compositora británica, tras Ethel Smyth, en ser galardonada con ese gran reconocimiento, equiparable a ser nombrado caballero de dicho imperio, en el caso de los varones.

¹⁴⁸² Compuestos entre 1933 y 1984, siendo el grueso de su corpus escrito antes de mediados del s. XX.

determinante en el cambio de rumbo hacia el cuarteto de cuerda que había tomado la senda creativa de la compositora británica -irlandesa de origen y corazón, aunque también cosmopolita-, que había estrenado ya su *Concertino para piano* en la primavera de 1930 y asimismo había conseguido estrenar su suite orquestal *The Land* en uno de los prestigiosos *Proms* de Londres, factores que catapultaron inicialmente la carrera de la autora siendo así interpretada en Europa del Este, París, Alemania, los Estados Unidos, Australia, así como también en su patria, donde tuvo una acogida muy favorable en sus inicios¹⁴⁸³.

Dicho género camerístico del cuarteto de cuerda sería de una importancia vital para la producción musical de la autora, que tenía que lidiar con la enfermedad que acabó con la vida de su padre -y posteriormente la de su hermana- mientras luchaba por encontrar fuerzas para poder componer música en esta formación -más acorde con sus menguadas fuerzas, por su mala salud- dentro de sus largos periodos de tiempo en que tenía que permanecer postrada en la cama, algo en lo que podemos relacionar directamente a la autora británica con la situación vital de Lili Boulanger, quien tuvo que luchar y sobreponerse a su terrible enfermedad prácticamente durante toda su breve vida¹⁴⁸⁴.

Por medio del cuarteto, Maconchy pudo desarrollar un lenguaje propiamente dotado de su voz personal -mucho más allá de las influencias notables de grandes referentes como fueron Vaughan Williams y Bartók-¹⁴⁸⁵ en el que desarrollaría su ya mencionada concepción de una “discusión apasionada “entre los instrumentos componentes del cuarteto de cuerda. La propia autora los describió como “mis mejores y más profundamente sentidas composiciones”¹⁴⁸⁶ en las que la compositora concebía el dialogo entre los instrumentos como una discusión vigorosamente apasionada en donde cada nota es fundamental y esencial para el discurso de todo el conjunto del cuarteto en cuanto a su forma y estructura. La música destaca por ser esencialmente lineal, incluyendo a su vez mucho contrapunto tanto de ritmos como de melodías. Los motivos, al igual que ocurriera

¹⁴⁸³ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995, p. 302.

¹⁴⁸⁴ Algo que, por otra parte, no le impidió llegar a ser la primera mujer compositora en ganar el *Premier Prix de Rome*, toda una gesta que tiene aún mayor valor teniendo en cuenta su terrible situación vital.

¹⁴⁸⁵ Como todas las autoras referenciadas y analizadas a lo largo de este trabajo de investigación doctoral, se aprecia que las mujeres, lejos de seguir el papel que la sociedad les otorgaba de acuerdo siempre con el paradigma como simples reproductoras o recreadoras de las obras de los hombres, poseen un marcado carácter único, original y personal que les confiere la categoría de autoras creativas de primer orden.

¹⁴⁸⁶ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995, p. 302.

en los cuartetos de su admirado Bartók, tienen tendencia a ser compactos y eminentemente breves -buscando esa esencialidad en la que nada sobra y todo es relevante-, a menudo también se desenvuelven y evolucionan cromáticamente sobre sí mismos, demostrando así la compositora que los galimatías intelectuales ligados a las complejidades cromáticas -propias de la *Segunda Escuela de Viena*- y el contrapunto podían ser empleados de forma consumadamente magistral por una mujer también¹⁴⁸⁷. Muchos de sus movimientos poseen un poderoso motor rítmico -que bebe directamente de la influencia de Bartók-, que a su vez motiva la constante transformación y desarrollo de estos, a través de unos pocos temas constituidos por motivos relativamente simples. A partir del segundo cuarteto en adelante la autora empieza a establecer conexiones entre los movimientos de un mismo cuarteto, de manera que consigue dar mayor cohesión formal y estructural a la obra -de un modo similar y más complejo que el que proporcionaba el tema circular o cíclico a la sonata, cuyo mayor ejemplo es la *Sonata de violín* de César Frank- constituyendo un andamiaje muy complejo, intrincado y al mismo tiempo muy interesante, siempre cargado a su vez de un poderoso mensaje musical dotado de un fuerte impulso emocional. De este modo un cuarteto puede estar basado en una idea -como ocurre en el n° 2- o en un grupo de ideas -como sucede en el n° 3-. El *Cuarteto n° 5* está basado en un canon contrapuntístico, mientras que el n° 6 se basa en una passacaglia, el n° 8 contiene un solo acorde del que extrae la autora todo el material armónico y melódico necesario para vertebrar todo el cuarteto, mientras que el n° 10 está unificado gracias a un motivo de la viola ligada a una frase corta varias veces repetida¹⁴⁸⁸. En años posteriores Maconchy pudo disfrutar con la suerte de poder contar con intérpretes instrumentales muy dotados técnica y musicalmente que le ayudaron en gran medida a desarrollar y dar forma a nuevos encargos, como los cuartetos escritos desde 1970 a 1980, en los que extrajo el mayor rendimiento de este proceder “dialogante” con dichos grandes músicos creando cuartetos casi neoclásicos -a la manera de Haydn, conceptualmente al menos- en los que a su vez a veces están tan concentrados que solamente constan de un solo movimiento extenso concentrado¹⁴⁸⁹.

De acuerdo con Anna Beer: “*El cuarto cuarteto* de Maconchy fue aclamado por los críticos por su “elocuencia cargada de una astringencia característica “, así como por su

¹⁴⁸⁷ Desafiando de nuevo los preceptos estipulados e impuestos por el discurso del paradigma del poder.

¹⁴⁸⁸ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995, p. 302.

¹⁴⁸⁹ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995, p. 302.

capacidad para expresar “un argumento compacto con apasionada convicción”. Como había sido el caso unos diez años antes, Maconchy había sido aceptada, de forma halagadora, dentro del canon inglés, ocupando su lugar en la “tradición de la música de cámara inglesa a la que Purcell pertenece”¹⁴⁹⁰. Sin embargo, ahora la comparación se dirigía a poner a la compositora -junto con Benjamin Britten- al servicio de los imperativos de la supervivencia nacional, en este caso redefinida como la supervivencia de lo inglés frente a la muy real amenaza de los nazis, amos absolutos de Europa entonces.



*La compositora, en plena efervescencia creativa antes de la II Guerra Mundial, que tanto padecería Inglaterra.
1938.*

Algo muy similar le había sucedido a Boulanger y a su música durante la Gran Guerra, cuando el nacionalismo triunfaba sobre el sexismo en un momento de crisis. El esfuerzo de guerra necesitaba héroes, necesitaba historias inspiradoras, y la continuación obstinada de la vida musical en Londres a través de los años de los continuos bombardeos nazis tenían un papel de primer orden en la conciencia nacional. “Se necesita más que una guerra para destruir toda una tradición inglesa”, escribió un crítico del periódico de referencia, *The Times*, en mayo de 1943. Así pues, tanto el *primer cuarteto* de Britten como el *cuarto cuarteto* -que es considerada como su mejor obra- de Maconchy fueron

¹⁴⁹⁰ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 311-312.

mantenidos como la evidencia de que los compositores británicos continuaban trabajando ante la adversidad¹⁴⁹¹.

Una pequeña composición de 1943 muestra a Maconchy respondiendo directamente a la guerra. "*La voz de la ciudad*", para coro femenino y piano, honra la Batalla de Stalingrado, a menudo considerada como un punto de inflexión crucial en la lucha de los aliados para vencer a la Alemania nazi. Asombrosamente, el texto de Maconchy fue un poema escrito por una colegiala de catorce años de Gales, Jacqueline Morris de Hengoed. A su clase se le había dado la tarea de escribir un ensayo titulado "*La voz de la ciudad*". El maestro de Morris estaba tan impresionado con la pasión del ensayo que le pidió a la chica que lo transformará en un poema. El poema está compuesto por un lamento en tres partes, una de esas partes simboliza un grito de protesta por el futuro, concretamente el de la ciudad rusa de Stalingrado. Es poderosa, emotiva y simplista: podría sospecharse que el propio Stalin lo habría aprobado como un texto patriótico, y sin duda fue un texto apropiado para el patrocinador de Maconchy, la *Asociación de Música de los Trabajadores*, una organización cercana al corazón socialista de la compositora¹⁴⁹². Si la rígida autodisciplina de una compositora podía ganar la lucha contra la Alemania nazi, entonces Gran Bretaña no tenía nada que temer¹⁴⁹³.

A su vez, avanzando ya con paso firme en el mundo del cuarteto de cuerda tras recuperarse de su enfermedad¹⁴⁹⁴, logró alzarse de nuevo con reconocimientos y premios -que siempre jalonaron su brillante trayectoria profesional desde sus tiempos iniciales como estudiante, donde copó las mejores becas de estudios- como el *Edwin Evans Prize* con su *Cuarteto n° 5* de cuerda (1948), así como el *County Council Prize for Coronation Year* con la obertura *Proud Thames* (Orgulloso Támesis) en 1952. De la misma forma también se convirtió en la primera mujer en presidente del *Composer's Guild* de Gran

¹⁴⁹¹ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 311-312.

¹⁴⁹² De hecho, la propia Maconchy había apoyado al bando republicano -que legítimamente había llegado al poder mediante sufragio en el que las mujeres españolas pudieron votar por vez primera- durante la Guerra Civil Española y cuyos documentos incriminatorios respecto a sus simpatías socialistas se apresuró a destruir ante la inminente amenaza de la invasión de los nazis, que los ingleses temían sobremanera.

¹⁴⁹³ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 311-312. La propaganda, utilizada extensivamente por todos los bandos durante la II Guerra Mundial -cuyo empleo sistemático con fines bélicos se atribuye a veces al nazi Goebbels- siendo una poderosa arma psicológica para animar a los partidarios, así como para minar la moral del enemigo. Es significativo el hecho que en los momentos críticos en que el paradigma está seriamente amenazado con su desaparición, aceptara como un mal menor el hecho de que fuera una mujer la creadora de obras musicales con entidad, en tanto en cuanto le pueda resultar beneficioso para su propia supervivencia.

¹⁴⁹⁴ Que, sin embargo, le dejó prácticamente inutilizado un pulmón entero y perjudicó mucho su salud.

Bretaña en 1959¹⁴⁹⁵. Otros grandes reconocimientos incluyeron su nombramiento como CBE en 1977 y DBE en 1987¹⁴⁹⁶.

A nivel personal, sin embargo, esos años de guerra le hicieron pagar un altísimo peaje personal a Elizabeth Maconchy. Primero y como ya se mencionó anteriormente, su hermana, Sheila, fue diagnosticada de tuberculosis¹⁴⁹⁷. A diferencia de Betty, decidió dirigirse a Suiza con el fin de combatir la enfermedad, por lo que dejó Inglaterra poco antes del estallido de la guerra. Violet Maconchy, madre de ambas hijas, siguió a Sheila en 1940, escapando del *Blitz* del ataque aéreo nazi durante la Batalla de Inglaterra sólo para morir en Suiza apenas unos meses después de su llegada. Sheila vivió hasta el 28 de mayo de 1945. Además de la pérdida tanto de su hermana como de su madre -poco tiempo después-, Maconchy sabía, tal vez más que la mayoría, lo que estaba sucediendo a sus amigos y colegas en Europa central. Sólo un ejemplo es suficiente: Erwin Schulhoff, comunista y judío, partidario de Maconchy, intérprete de su concierto para piano en 1930, murió de tuberculosis en un campo de concentración nazi en 1942¹⁴⁹⁸.

Llegados a este punto, en el que tanto se ha hablado ya de la importancia de compositores como Bartók y el mismo Vaughan Williams -que tanto influyeron a su vez en Maconchy-¹⁴⁹⁹, sería necesario hacer un breve inciso para sacar a relucir de manera transversal a algunas figuras musicales fundamentales de la música -violinistas, concretamente- sin las que algunas de las obras escritas para el violín por estos autores contemporáneos no se podrían comprender plenamente. Sin embargo, de nuevo, por tratarse de una categoría de artistas ignoradas sistemáticamente por el paradigma -y silenciadas con su discurso a través de las instituciones por las que el propio paradigma detenta y ejerce su poder- casi nunca son tenidas en consideración¹⁵⁰⁰: se trata de tres de las violinistas que inspiraron profundamente a estos autores y algunas de sus obras maestras dentro de la producción

¹⁴⁹⁵ SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995, p. 302.

¹⁴⁹⁶ Respectivamente: *Comandante del Imperio Británico* y *Dama del Imperio Británico*, la mayor distinción posible dada a una mujer, siendo Maconchy la segunda compositora en recibirla, sólo tras Ethel Smyth.

¹⁴⁹⁷ La terrible enfermedad que diezmaba el mundo en aquella época -junto con la terrible epidemia de gripe que fue casi tan mortal como la Gran Guerra precisamente en los años en que esta tuvo lugar- y que había acabado con la vida de su padre y casi acaba con la propia vida de la compositora unos años antes.

¹⁴⁹⁸ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 311-312. Conciencia que debía helarle la sangre en las venas a la autora pensando en una inminente invasión nazi de Inglaterra, dado su historial de declarada defensora del comunismo.

¹⁴⁹⁹ Maestros de forma directa, en el caso de Williams, o indirecta, pero decisiva en el caso del húngaro.

¹⁵⁰⁰ Entre las que se encuentran las instituciones educativas, las universidades y los conservatorios.

del repertorio escrito para el violín: la británica Marie Hall y las húngaras Stefi Geyer y Jelly d'Aranyi.

En primer lugar, se tratará de la violinista Marie Hall, dedicataria de la obra de Vaughan Williams *The Lark Ascending*: Marie Hall nació el 8 de abril de 1884, en Newcastle-on-Tyne, en Inglaterra. Recibió sus primeras lecciones de su padre, que era un arpista en una compañía de ópera¹⁵⁰¹. Cuando tenía nueve años¹⁵⁰², Emile Sauret (1852-1920) la escuchó tocar, pero sus padres no siguieron sus consejos -posiblemente por su falta de fondos económicos- para enviarla a la *Royal Academy of Music de Londres*¹⁵⁰³. Ella continuó estudiando violín bajo la dirección de varios maestros bien conocidos, incluyendo Edward Elgar (1857-1934) -que llegaba a la ciudad de la joven violinista una vez a la semana- en 1894, August Wilhelmj (1845-1908) en Londres en 1896, Max Mossel en Birmingham en 1898, y el profesor Kruse en 1900 en Londres. En 1901, según el Consejo de Jan Kubelík (1880-1940), fue a estudiar con su antiguo maestro, Otakar Sevcík (1852-1934) en Praga. Hall apareció como solista en Praga en noviembre 1902, Viena en enero 1903, e hizo su debut en Londres el 16 de febrero 1903, cuando contaba 19 años, en St. James Hall. Poseía una técnica que creía que se debía a las enseñanzas del gran pedagogo del violín O. Sevcík -quien sigue siendo una referencia en el estudio de la técnica del violín por su capacidad sistemática de analizar y solventar las dificultades específicamente, de un modo muy científico-. Aunque parecía no ser muy fuerte físicamente, Hall demostró ser lo suficientemente fuerte como para participar en largas giras por Europa, Gran Bretaña, Estados Unidos, Canadá y Australia, y realizar rigurosos programas sin que apareciera aparentemente la fatiga en ella. Como intérprete en el violín, la Sra. Hall poseía una técnica espléndida, un hermoso sonido y un buen sentido de los valores musicales. En 1911 Hall se casó con su mánager Edward Baring; se establecieron en Cheltenham en una gran villa victoriana, "Inveresk," en Eldorado Road, y tuvieron una hija, Pauline.

En 1916, grabó una versión abreviada del *Concierto para violín y orquesta en si menor* de E. Elgar bajo la dirección del compositor a la batuta de la orquesta¹⁵⁰⁴. Debido a las limitaciones técnicas de la grabación en ese momento, la música tuvo que ser especialmente abreviada por Elgar para caber en los discos de 78 RPM. Hall fue descrita

¹⁵⁰¹ Curiosamente el arpa era considerada el instrumento femenino por antonomasia, tocado por mujeres.

¹⁵⁰² De nuevo, y tal como ocurría con las compositoras estudiadas, la precocidad es otro rasgo en común.

¹⁵⁰³ Donde sí que estudiaría la violista y compositora, Rebecca Clarke, estudiada en de esta misma tesis.

¹⁵⁰⁴ Es muy notable que la violinista causara tal sensación en diferentes generaciones de compositores, que van desde Elgar hasta Williams, algo que prueba su enorme talento a través del paso de los tiempos.

como "una mujer encantadora, muy pequeña y alegre y con un gran sentido del humor. También era extremadamente generosa". Ralph Vaughan Williams (1872-1958) completó su obra para *violín y orquesta Lark Ascending* (El ascenso de la alondra) con la ayuda de Hall¹⁵⁰⁵, y se la dedicó a ella. Dio las primeras actuaciones públicas, que fueron realizadas en la reducción orquestal para violín y piano en un concierto de la Sociedad Coral de Avonmouth y Shirehampton el 15 de diciembre de 1920, y el original para violín y orquesta en el Queen's Hall con la Orquesta Sinfónica británica bajo Adrian Boult a la batuta (1889-1983) el 14 de junio de 1921. Ella poseía y tocaba uno de los dos violines Viotti Stradivarius. También introdujo nuevas obras de Rutland Boughton (1878-1960), Brian y Percy Sherwood (1866-1939). En el repertorio estándar fue considerada una de las mejores violinistas de su tiempo en cualquier país occidental.

Falleció en Cheltenham, Inglaterra, el 11 de noviembre de 1956 a la edad de 72 años. El violín *Stradivarius* construido en 1709 -considerada como la época dorada del famoso luthier constructor de Cremona-, que había tocado durante más de 50 años y se hizo conocido como el "*Marie Hall Stradivarius*," fue vendido en Sotheby en abril 1988 para un récord hasta la fecha entonces de 473.000 libras esterlinas a un postor sudamericano anónimo. Ahora es propiedad de la colección Chi-Mei¹⁵⁰⁶.

En segundo lugar, se tratará acerca de Stefi Geyer, inspiradora del magnífico primer *Concierto para violín de Bartók*. La violinista Stefi Geyer, nació en Budapest, Hungría, el 28 de junio de 1888. Hija de un médico de la policía que tocaba el violín¹⁵⁰⁷, finalmente estudió violín en la *Academia de Budapest* con Jenö Hubay¹⁵⁰⁸(1858-1937), un alumno directo del gran violinista Joachim. Viajó por Alemania, Austria-Hungría, Suiza y

¹⁵⁰⁵ Dato fundamental que demasiado a menudo permanece injustamente en el olvido, siendo como es esa obra seguramente la más famosa y conocida del compositor, quien fue el mentor de Maconchy y Grace Williams; lo que nos muestra también su receptividad para valorar a las mujeres en la música frente al discurso imperante del paradigma, que sigue manteniendo la creencia de que las mujeres no valían musicalmente y menos como creadoras musicales. Hall fue determinante para perfilar esta gran obra.

¹⁵⁰⁶ PECH, Kay, *Women and the Violin A history of women violinists born before 1950, music written by women for the violin, and societal attitudes toward women violinists*, Cerritos, California Revised edition, November 2014, p. 30.

¹⁵⁰⁷ De nuevo se observa la importancia determinante de nacer en un ambiente musical propicio para crecer y desarrollarse. Maconchy representa una excepción que desafía esta condición fundamental para cualquier músico, especialmente si se trataba de una mujer dentro del paradigma de aquella época.

¹⁵⁰⁸ Los alumnos principales de Hubay, aparte de Joseph Szigeti -amigo íntimo de Bartók con quien tocaría a menudo recitales de música de cámara e inspirador de las *Sonatas para violín solo* de su colega, el violinista E. Ysaÿe, quien le dedicó su *Sonata nº 1*, inspirada en las de J. S. Bach- y André Gertler, incluían a Eugene Ormandy, quien luego se dedicó a la dirección, y Eugene Lehner. Enseñó a muchas violinistas, incluidas Stefi Geyer, Jelly d'Arányi e Ilona Fehér. Otros alumnos fueron Franz von Vecsey, Emil Telmányi, Carl von Garaguly, Zoltán Székely, Gerhard Taschner, Ede Zathureczky, así como la italiana Wanda Luzzato.

Escandinavia, apareciendo también en un recital conjunto con Marcel Dupré (1886-1971), el famoso compositor y organista francés -que había competido por el *Prix de Rome* con Lili Boulanger, con la flamante victoria de esta última, convirtiéndose en la primera mujer en ganar dicho concurso de composición-. Fue durante un tiempo el objeto de pasión de Béla Bartók (1881-1945), que escribió su *Concierto para violín n° 1* para ella en 1907, pero que no fue publicado hasta después de que ambos murieron. Contiene su motivo musical inicial en la voz sin acompañamiento del violín, con la incorporación paulatina de toda la orquesta¹⁵⁰⁹: C#-E-G#-B# (do sostenido-mi natural- sol sostenido-si sostenido); el primer movimiento apareció como "*El ideal*" en los dos *retratos para orquesta, op. 5*¹⁵¹⁰. Aparentemente Geyer no correspondía a los sentimientos amorosos por parte de Bartók y rechazó el concierto también¹⁵¹¹. La copia de Geyer del manuscrito fue legada a Paul Sacher (1906-1999) para ser interpretada por él. Más tarde fue interpretado por el gran violinista ruso, David Oistrakh (1908-1974). Otros trabajos para Geyer fueron escritos por Othmar Schoeck, quien también estuvo enamorado de ella (*Sonata para violín, op. 16*, (1908-9), y *Concierto para violín y orquesta, op. 21*, (1911-12), por Willy Burkhard -segundo *Concierto para violín, op. 69*, de 1943-, y por Schulthess -*Concertino, op. 7*, 1921-.

De 1911 a 1919 vivió en Viena. Su primer matrimonio fue con el abogado de Viena Erwin Jung, quien murió durante el episodio de gripe de la I Guerra Mundial -temible epidemia que diezmó casi por igual que la Gran Guerra a toda la población, tanto civil como en campaña-. Luego se instaló en Zúrich, donde en 1920 se casó con el compositor y pianista Walter Schulthess. Realizó numerosas giras de conciertos y celebró una clase magistral en el Conservatorio de Zúrich de 1923 a 1953.

Su debut en Estados Unidos se hizo en 1924. Como intérprete, la Sra. Geyer fue acreditada por los críticos con una técnica asombrosa, un tono amplio y un noble estilo interpretativo. En 1927 interpretó la parte de violín solista en el estreno del *Concierto de cámara* de Alban Berg en Berlín¹⁵¹². Después de 1941 fue líder y solista del *Collegium Musicum de Zürich*, conducido por Paul Sacher. Hay algunas grabaciones de su forma de

¹⁵⁰⁹ Empleando significados ocultos relativos a la numerología, como era el caso de Lili Boulanger y J. S. Bach -auténticos genios, muy similares en cuanto a su enorme profundidad espiritual y compositiva- o referente a asociar las letras a notas musicales como también hiciera Shostakowich en su *cuarteto n° 8*, donde emplea las notas re-mi bemol-do-si para referirse a sí mismo en su obra más autobiográfica.

¹⁵¹⁰ Se trata de una de las páginas musicales más íntimas del autor húngaro, quien no quiso publicarla en vida, en la que desnuda su alma, como elevando una plegaria a la violinista para que corresponda su amor.

¹⁵¹¹ Algo que también podría explicar muy bien por qué Bartók no quiso publicarlo durante toda su vida.

¹⁵¹² Lo que demuestra su enorme versatilidad interpretativa, en una obra tan vanguardista en ese tiempo.

interpretar al violín, disponibles en algunas plataformas de internet¹⁵¹³. Falleció en Zúrich el 11 de diciembre de 1956¹⁵¹⁴.

Por último, en este apartado se tratará acerca de la talentosísima violinista Jelly d'Arany, para quien Ravel escribió su célebre *Tzigane para violín y orquesta*. Jelly d'Aranyi nació en Budapest 30 mayo 1895, siendo la bisnieta del celeberrimo violinista Joseph Joachim, (1831-1907) y hermana de la también violinista Adila Fachiri (1889-1962)¹⁵¹⁵.

Comenzó sus estudios como pianista, pero en 1903 fue a la *Real Academia Nacional Húngara de Budapest*, estudiando violín con Grunfeld y más tarde con Jenő Hubay (1858-1937). Su carrera comenzó en 1908 con una serie de recitales conjuntos, en Viena y en otros lugares, en colaboración con su hermana. En 1909 tocaron en Inglaterra y se establecieron allí cuatro años más tarde, llegando a ser bien conocidas por su interpretación del *Doble concierto de violín* de Bach, que también grabaron. En ocasiones memorables, ella y Béla Bartók (1881-1945) dieron recitales de música de cámara, interpretando juntos las sonatas escritas por el compositor húngaro, que tanto influenciaría a la compositora británica Elisabeth Maconchy, en Londres y París. Sus dos *sonatas de violín* fueron dedicadas a su hermana Adila Fachiri, pero Jelly y Bartók los estrenaron en Londres en marzo de 1922 (*nº 1*) y en mayo de 1923 (*nº 2*). Bartók se sintió

¹⁵¹³ Aunque las violinistas femeninas siguen apareciendo mucho menos que los varones, especialmente si se trata de grabaciones anteriores al s. XXI, cuando los constreñimientos a las mujeres eran mayores.

¹⁵¹⁴ PECH, Kay, *Women and the Violin A history of women violinists born before 1950, music written by women for the violin, and societal attitudes toward women violinists*, Cerritos, California Revised edition, November 2014, p. 34. Tras una vida jalonada de compositores que cayeron enamorados a sus pies.

¹⁵¹⁵ Las hermanas Adila Fachiri (1886-1962) y Jelly d'Arányi (1893-1966). Eminentes violinistas nacidas en Budapest, las dos fueron discípulas predilectas de Jenő Hubay. Estudiaron en la Real Academia de Budapest. Ambas eran sobrinas del célebre violinista Josef Joachim. Adila también fue discípula de este en Berlín y Joachim le legó uno de los dos violines *Stradivarius* que poseía. Ella se casó con el abogado inglés Alexander Fachiri en el año 1915. La violinista ya había realizado diversos conciertos en 1924, tocando en ciudades de Hungría, Austria, Alemania, Italia, Francia y los Países Bajos, y participando frecuentemente también en la oferta de conciertos de Londres. El compositor británico Arthur Somervell le dedicó su *concierto para violín*. Jelly fue aún más conocida. Tuvo una estrecha relación con Béla Bartók, que le dedicaría sus sonatas y que juntos estrenarían en Londres -en marzo de 1922 y mayo de 1923-. Bartók era además de compositor un excelente pianista. Otro gran compositor, Maurice Ravel, le dedicará su famosa *Tzigane*, que interpretó en numerosas ocasiones. Jelly, además, hizo trío nada menos que con Pau Casals y el pianista australiano Frederik S. Kelly. También formó grupo de cámara con Gaspar Cassadó, otro gran chelista catalán, y la pianista británica Mira Hess. Vaughan Williams le dedicó también su *Concierto académico*. Ambas hermanas estrenaron en Londres *el Concierto para dos violines* de Gustav Holst, autor de la famosa obra sinfónica *Los Planetas*, así como también fue padre de una mucho menos conocida hija compositora, Imogen Holst, que compartió vivencias y música con la generación de compositoras de Maconchy y Williams, su inseparable amiga. Jelly d'Aranyi fundó un cuarteto de cuerda que llevaba su nombre y que alcanzó una fama notoria mediante giras por todo el mundo, Rebecca Clarke era la violista. CERVELLÓ, Jordi, *Adila Fachiri y Jelly d'Arányi*. 20 febrero 2019.

atraído sentimentalmente por ella¹⁵¹⁶, pero la violinista terminó negándose a trabajar con él fuera de los ensayos porque estaba tan incómoda con su interés sentimental hacia ella. Amiga de Edward Elgar (1857-1934), su relación fue dramatizada en la película de Elgar, *Décima Musa*. La descripción, "ambientada en 1919, esta película retrata la conmovedora relación entre el compositor inglés Sir Edward Elgar y la hermosa joven violinista húngara Jelly d'Aranyi, su décima Musa"¹⁵¹⁷. Jelly tuvo una trágica aventura amorosa con Frederick Septimus Kelly, un atleta olímpico australiano, pianista y compositor, que murió en una batalla de la I Guerra Mundial. Fue una excelente intérprete de música clásica, romántica y moderna. Después de que d'Aranyi le hubiera interpretado música de violín "gitana" una noche al compositor francés Maurice Ravel (1875-1937), este le dedicó su popular composición de violín y piano *Tzigane*¹⁵¹⁸, inspirada directamente por su forma de tocar basada en los gitanos violinistas tan característicos de Hungría que tanto gustaron a compositores como el mismo J. Brahms, amigo íntimo del violinista J. Joaquim, bisabuelo de las formidables hermanas violinistas. Ralph Vaughan Williams (1872-1958) le dedicó su *Concerto académico*. El *doble Concierto para dos violines* de Gustav Holst fue escrito para las dos hermanas Jelly y Adila. *El cuarteto de cuerdas D'Aranyi* fue nombrado en su nombre e incluyó a su hermana Adila, a la violista Rebecca Clarke¹⁵¹⁹ (1886-1979) y la violonchelista Guilhermina Suggia (1888-1950). Hay numerosas grabaciones de su estilo valiente, apasionado y lleno del fuego en sus interpretaciones, heredado de su famoso bisabuelo¹⁵²⁰.

¹⁵¹⁶ Curiosamente del mismo modo que le ocurrió con la también violinista Stefi Geyer, arriba citada.

¹⁵¹⁷ PECH, Kay, *Women and the Violin A history of women violinists born before 1950, music written by women for the violin, and societal attitudes toward women violinists*, Cerritos, California Revised edition, November 2014, p. 37. De nuevo el papel de la mujer como recreadora del hombre, implícito en el título.

¹⁵¹⁸ Originalmente la instrumentación original era para violín con acompañamiento del luthéal, un instrumento de teclado que, aunque era novedoso en su tiempo por poseer controles especiales para alterar el color de las notas, nunca alcanzó gran popularidad debido a las dificultades en su mantenimiento. Las improvisaciones de Aranyi fueron añadidas más tarde por el propio compositor para completar el trabajo y la obra publicada incluía una dedicatoria a Aranyi, quien dio la primera presentación en Londres el 26 de abril de 1924, con acompañamiento por Henri Gil-Marchez en el luthéal. Versiones subsecuentes de la pieza reemplazaban al luthéal con piano u orquesta -en un arreglo creado por el mismo Ravel-. La primera presentación de la versión orquestal se llevó a cabo en París el 30 de noviembre de 1924 con los Concerts Colonne, bajo la dirección de Gabriel Pierné. La primera presentación con piano ocurrió en 1925, con Robert Soetens en el piano, que es como más habitualmente es interpretada hoy.

¹⁵¹⁹ Estudiada en profundidad en un capítulo dentro de esta tesis doctoral. También le dedicó a la violinista su composición para violín y piano *Midsummer Night*, analizada en el apartado de su aportación al violín.

¹⁵²⁰ PECH, Kay, *Women and the Violin A history of women violinists born before 1950, music written by women for the violin, and societal attitudes toward women violinists*. Cerritos, California Revised edition, November 2014, p. 37. El violinista que ayudó a tantas mujeres compositoras, como E. Mayer o C. Schumann.

He considerado necesario incluir informaciones vertidas transversalmente a lo largo de esta tesis doctoral respecto a las violinistas más destacadas del periodo estudiado (1850-1950) en Europa porque, tal y como se ha podido comprobar y demostrar en los ejemplos citados, sus aportaciones han sido muy notables y realmente fundamentales en la creación, inspiración y ejecución de gran parte del repertorio del violín -pese a que también queden estas violinistas relegadas en un inaceptable olvido con demasiada frecuencia-. A este respecto es muy interesante la aportación de Anna Beer cuando afirma que: “La elección misma del instrumento (...) obedecía a razones de sexo. El piano se consideraba uno de los escasos instrumentos apropiados para las mujeres, porque la intérprete permanecía sentada y, por lo tanto, conservaba el decoro. Para tocar no había que hacer ninguna clase de muecas; la pianista “tocaba el instrumento sólo con la punta de los dedos de las manos y los pies, sin que el mecanismo que producía el sonido quedara a la vista”. El violín, en cambio, no era apto para una mujer, pues obligaba a inclinar el cuello y a mover rápidamente el brazo, cosas que no se consideraban apropiadas para su sexo. A medida que el siglo fue avanzando, esas ideas experimentaron una serie de cambios. Mientras la mujer no dejara nunca de resultar femenina ni pasara de ser una aficionada, podía tocar el violín, pero esas concesiones revelan en realidad el tabú¹⁵²¹ que operaba en la raíz, en el meollo mismo de la comprensión de las mujeres y la música¹⁵²².

Para poder asimilar y comprender mejor el paradigma respecto al rol de las mujeres violinistas de aquella época sería pertinente observar la interesante -a la vez que anacrónica, observada desde la mentalidad de nuestro tiempo actual- concepción, profundamente imbricada en el imaginario colectivo de la sociedad, que detalla también la autora Anna Beer cuando explica que: “El violín se consideraba un instrumento femenino, con sus suaves formas, la tapa armónica, el fondo, las escotaduras y el mástil.

¹⁵²¹ FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets Editores, 1973, p. 14. Algo que explica perfectamente el filósofo y pensador Foucault cuando explica como ejerce su poder el discurso del paradigma: “Tabú del objeto, ritual de la circunstancia¹⁵²¹ y el derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla: he ahí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse.(...) las regiones en las que la malla está más apretada (...) son las regiones de la sexualidad y la política: como si el discurso, lejos de ser ese elemento transparente o neutro en el que la sexualidad se desarma y la política se pacifica, fuese más bien uno de esos lugares en que se ejercen, de manera privilegiada, algunos de sus más temibles poderes. Por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre el revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder”. Esto se aplica, como vemos, también a las violinistas, siendo de nuevo refrendado por personalidades (Menuhin) que las amordazan de esta forma.

¹⁵²² BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 270-271. Así como también su opresión y constreñimiento por el mismo paradigma.

El violinista toca el instrumento-mujer con un arco -o una vara-¹⁵²³. No es de extrañar, por lo tanto, que al violinista se le considerase con frecuencia un amante magistral de su delicado, exquisito, receptivo y adorado instrumento, una idea intensificada por sus acariciantes movimientos de brazo y sus expresiones faciales, acompañadas en ocasiones por sus ojos cerrados, que invitaban a pensar en el goce o el éxtasis que experimentaba.(...) Bien avanzado el s. XX, Yehudi Menuhin¹⁵²⁴, uno de los grandes violinistas de su época (y varón afortunadamente para él), decía que la forma del violín “es simbólica del más hermoso objeto humano, el cuerpo femenino” y , por lo tanto, ha de tocarlo un “maestro”. A Menuhin (y no sólo a él) le preocupaba seriamente lo que ocurre cuando una mujer toca su propio cuerpo: “¿Considera la violinista que el violín es su propia voz, no la del ser amado? ¿Hay un elemento narcisista en la relación de la mujer con el violín? ¿Hace la mujer mejor pareja, por curioso que parezca, con el violonchelo? Manejar y tocar un violín es un proceso que exige cuidado y capacidad de evocación, la extracción de un sonido que espera las manos de un maestro”. Cómo es posible que colocar un violonchelo entre las piernas constituya un antídoto contra el peligroso “narcisismo” de las mujeres es algo que no queda claro, pero el mensaje fundamental es muy elocuente: las mujeres que tocan música deben hacerlo no sólo con decoro, conforme a lo que se considera propiamente femenino, sino incluyendo el elemento masculino y acatando al varón”¹⁵²⁵.

Llama poderosamente la atención que la historia relacionada con las mujeres violinistas en estas obras maestras del repertorio de este instrumento, estandarizadas y fijadas con solidez dentro de las programaciones de violín de todo el planeta, sea una auténtica sorpresa tan atractiva como desconocida por la inmensa mayoría de los intérpretes y del

¹⁵²³ Que, de alguna manera podría llegar a considerarse como un símbolo fálico, eminentemente sensual.

¹⁵²⁴ Yehudi Menuhin, también conocido como Lord Menuhin of Stoke d'Abernon, (Nueva York, 22 de abril de 1916-Berlín, 12 de marzo de 1999), fue un violinista y director de orquesta nacido en Estados Unidos, con nacionalidades suiza (1970) y británica (1985), de origen ruso -con ascendencia judía-. Menuhin es considerado uno de los más grandes violinistas del siglo XX. Presidió el *Consejo internacional de Música en la Unesco* (de 1969 a 1975) y fue un activo defensor de causas humanitarias. Recibió el Premio de la Paz de los librerías alemanes en 1979, en 1991 el Premio de la Fundación Wolf de las Artes de Jerusalén, en 1994 una Condecoración Konex otorgada por la Fundación Konex (Argentina), y, junto con el ruso Míslav Rostropóvich, el *Premio Príncipe de Asturias de la Concordia* en 1997. Fue alumno de yoga de B. K. S. Iyengar, de quien decía que fue su mejor maestro de violín. A pesar de esta brillantísima trayectoria y de la espiritualidad conferida por sus estudios filosóficos que incluían el conocimiento profundo del yoga Menuhin demuestra reproducir, posiblemente sin ser consciente de ello, el mismo discurso impuesto por el paradigma imperante, siempre castrador; mordaza para todas aquellas mujeres que se atrevieran a desarrollar inquietudes artísticas, musicales, compositivas o interpretativas, BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 271-272¹⁵²⁵.

público. Debo reconocer que en toda mi formación académica, que incluye el título superior de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y un Máster en la especialidad de interpretación del violín en la Universidad de Madison (UW-EE. UU) a la que asistí patrocinado con la prestigiosa *Beca Fullbright*, jamás me comentaron siquiera toda esta interesante, así como valiosa información que estoy refiriendo aquí a través de mis investigaciones dentro de esta tesis doctoral, que surgió precisamente de la inquietud que me provocaba el conocer toda esta historia oculta, profundamente atractiva que se intuía como en una realidad paralela, que raramente toca siquiera tangencialmente la otra realidad estandarizada de la música clásica tradicional, profundamente imbuida y arraigada dentro del discurso paradigmáticamente aceptado, dominado por la presencia masculina -por y para hombres-. Confío en que el poner abiertamente de relieve estas informaciones, pueda aportar una contribución significativa para alcanzar un cambio dentro de este paradigma profundamente arraigado en la conciencia y la educación musical del conservador mundo de la música clásica, que mantiene a las mujeres compositoras e intérpretes atrapadas en ese injusto *oblivion*, mantenido por la tradición.

5.2.12.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música.

Maconchy, ya desde sus años de estudiante en el *Royal College of Music* de Londres, donde permaneció 6 años, ganó junto con su entrañable e inseparable amiga y compositora, la galesa Grace Williams, prácticamente todas las becas y premios de composición de dicha institución musical que salían a concurso, con la consiguiente consideración por parte de sus colegas masculinos y el prestigio que dichos logros conllevaban intrínsecamente¹⁵²⁶. Entre ellas destacan las *Becas Blumenthal* y *Sullivan*, así como la *Beca Octavia* que le fue otorgada para compensar, muy probablemente, la mala conciencia del tribunal que le denegó la *Beca Mendelssohn*¹⁵²⁷.

¹⁵²⁶ Con la excepción, clamorosamente controvertida, de la *Beca Mendelssohn* que le fue injustamente denegada alegando que, siendo la compositora una mujer, según las palabras de Hugh Allen: “si te hubiéramos dado la beca a tí, en cuanto te hubieras casado no habrías escrito ni una nota más”, a lo que Maconchy respondió: “Me casé, pero he seguido escribiendo muchas notas”. BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 258.

¹⁵²⁷ PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 258; SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, The Macmillan Press Limited, 1995,

A este respecto cabría relacionar a esta autora con Germaine Tailleferre, quien también ganó todos los premios y becas del Conservatorio de París, debido a que le eran necesarios para subsistir, ya que su propio padre le negó todo soporte económico cuando su hija tomó la “indecorosa” decisión de acudir al conservatorio de música para aprender y formarse como pianista y compositora. Algo similar les sucedió a las británicas Smyth y Clarke -también estudiadas y analizadas en detalle en sendos capítulos a lo largo de este trabajo investigador-. Sin embargo, lo cierto es que, a pesar de que la situación familiar respecto a su dedicación musical le fue mucho más propicia a Maconchy -gracias a las sensibilidades, favorables para la música, de sus padres primero y de su marido después-, simplemente por el hecho de ser mujer tuvo que dedicarse a fondo para demostrar su valía musical y compositiva, así como para hacerse un hueco en aquel competitivo mundo musical dominado por hombres en el que hasta poco tiempo atrás les estaba vedada la entrada a todas las mujeres que intentaran tener aspiraciones musicales, con la honrosa excepción de la amazona, incansable e indómita luchadora hasta el fin de sus días, Ethel Smyth¹⁵²⁸. Tras la II Guerra Mundial los encargos compositivos empezaron a llegar de todo el mundo y el reconocimiento a su labor durante tantos años empezó por fin a darle sus frutos. Sin embargo, la autora tuvo que enfrentarse en multitud de ocasiones con los prejuicios y los estereotipos propios del discurso castrante del paradigma, ya que como postula Anna Beer: “En el caso de Maconchy volvió a considerarse que su música desafiaba las categorizaciones de género, dada su “virilidad casi agresiva”. (...) Esta redefinición artística de lo que resultaba posible para las mujeres no gustó a todo el mundo; hubo quien se quejó porque “la música no está adornada por lápices de labios,

p. 418. Lo que de alguna manera demuestra la conciencia del tribunal evaluador de haber obrado injustamente, precisamente por seguir las directrices del discurso del paradigma en contra de las mujeres.
¹⁵²⁸ Es poderosamente llamativo el hecho de que hoy día apenas existan directoras de orquesta, ya que el mundo orquestal en cierta manera es un reflejo, metafórico y a pequeña escala, de la sociedad y de las jerarquías implícitamente reflejadas en ella: donde hay un director que controla a las diferentes secciones orquestales, a su vez jerarquizadas con sus respectivos líderes de atril -que, en las orquestas profesionales cobran a su vez más dinero- o el mismo orden de atril, que ordena estrictamente el conjunto de la orquesta. Del mismo modo que el paradigma y su discurso obligan a seguir una serie de pautas de control mediante las que ejerce, de manera implícita -y a menudo explícitamente también-, su dominio sobre los miembros de la sociedad, del mismo modo las secciones de cuerda están fuertemente homogeneizadas, no solamente cual cardumen, yendo todos los componentes exactamente con la misma dirección del arco, la misma cantidad, la misma zona y dinámica del mismo -que es visible; por lo que quien no va a la par sobresale quedando en una vergonzosa evidencia pública, similar a la que ejerce el paradigma-. El hecho de que sea una mujer la que dirija el conjunto de todas las estructuras jerarquizadas musicales de la orquesta sigue siendo en la actualidad un reto difícilmente alcanzable por las enormes resistencias renuentes y resistentes propias defensoras de la tradición conservadora y “tradicional” del paradigma.

medias de seda o sombreros coquetamente ladeados”. En su lugar, “todo es sombrío, intenso y cerebral” (...) Por supuesto, la etiqueta de “cerebral” estaba lejos de ser un cumplido, al menos para una mujer (...) Daba a entender que Maconchy (...) se estaba presentando con una inteligencia masculina que en ningún caso podía tener. Parece que el mensaje transmitido por Maddalena Casulana hacía trescientos cincuenta años no había calado todavía¹⁵²⁹. Los críticos no creían que las mujeres pudieran poseer los “elevados dones intelectuales” de los hombres. Lo irónico en el caso de Maconchy era que sus cualidades “cerebrales”, que indudablemente están presentes en su música, siempre estaban al servicio, según sus defensores y ella misma, del sentimiento y la emoción, dos rasgos tradicionalmente “femeninos”. Por ejemplo, uno de sus amigos, el compositor Richard Rodney Bennett, describió a Maconchy como “intelectualmente apasionada y apasionadamente intelectual”, Mientras que Maconchy afirmaba que, “a mi juicio, la mejor música es un argumento apasionado. El discurso fríamente razonado no me satisface”¹⁵³⁰.

Maconchy a su vez fue una incansable trabajadora por sus compañeros de profesión, como presidente del *Composer's Guild* (1959-69), como presidente de la *Society for the Promotion of New Music (SPNM)*¹⁵³¹. Recibió la *Cobbett Medal* por su contribución a la música de cámara, fue galardonada con el título de *Commander of the British Empire (CBE)*¹⁵³² en 1977 y fue nombrada *Dame of the British Empire (DBE)* en 1987, el más

¹⁵²⁹ Maddalena Casulana (1544-1590) fue una compositora, intérprete de laúd y cantante italiana del Renacimiento tardío. Fue la primera mujer compositora que tuvo música impresa y publicada en la historia de la música occidental, así como una de las primeras en mostrar un pensamiento crítico contra el discurso limitador y castrador del paradigma hacia las mujeres creadoras de arte, en su caso de música. Suyas son estas reflexiones al respecto: “Desearía mostrar al mundo, por cuanto me ha sido concedido en esta profesión musical, el vano error de los hombres, que, creyéndose dueños de los grandes dones del intelecto, piensan que éstos no pueden ser comunes a las mujeres”. GURBINDO LAMBÁN, M^a Jesús, “Damas y Reinas: Músicas en la corte. Renacimiento”, *Creadoras de música*, Madrid, 2009, p. 32.

¹⁵³⁰ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 350-351. Estas reflexiones demuestran por un lado que las mujeres compositoras seguían siendo observadas con un profundo recelo -tanto si escribían de forma masculina o femenina- y por otro lado muestran el miedo latente de que una compositora pudiera desempeñar tan bien la labor, hasta entonces solamente apropiada para los varones. ¿Quién se hubiera atrevido entonces a decir algo así de un compositor masculino de una talla equivalente al de la autora, como su admirado Béla Bartók?.

¹⁵³¹ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007, p. 54.

¹⁵³² Algo que de una manera evidente muestra el incipiente reconocimiento a las mujeres por parte de las instituciones -con el consiguiente cambio paulatino de algunos puntos del discurso del paradigma imperante, siempre en evolución, ya que adapta su poder a las circunstancias inherentes al cambio de los tiempos, debido precisamente a su naturaleza artificial, ligada al deseo intrínseco de poder que lo motiva- precisamente, tras las dos Guerras Mundiales. Especialmente durante la II Guerra Mundial, donde murieron cantidades ingentes de mujeres en bombardeos, dentro de la resistencia, en los ataques del enemigo -con demasiada frecuencia eran violadas sistemáticamente, en una táctica desmoralizadora y atroz de guerra, por los que fueran entonces vencedores. Tal fue el caso de las mujeres alemanas tras la

alto honor al que podía aspirar ninguna mujer -similar o equivalente a ser nombrado caballero del Imperio Británico- y que ya había sido concedido con anterioridad a la compositora Ethel Smyth¹⁵³³.



Maconchy, incansable trabajadora, continuando su labor compositiva a una edad ya avanzada.

Maconchy falleció el 11 de noviembre de 1994 en Londres en lo más alto del reconocimiento nacional y profesional hasta el punto que tan sólo dos años después de su muerte, en 1996, se creó la beca que lleva su nombre, la *Elisabeth Maconchy Composition Fellowship*, que generosamente entrega cada tres años 24.000 libras esterlinas a un compositor irlandés para realizar estudios de doctorado en la *Universidad de York*, en Inglaterra, donde la jefa del departamento es la hija pequeña de la gran compositora; Nicola LeFanu, de este modo cerrando perfectamente el círculo de donde surgió el motor intrínseco que motivó a la propia Maconchy a dedicar su vida a la composición. A pesar de que su entorno fuera totalmente ajeno a su vocación artística y musical eso no impidió que sus padres dedicaran todos sus esfuerzos en que el talento de Maconchy floreciese, mostrando una vez más que el paradigma ha sido desafiado por multitud de individuos, padres, amigos, maestros dotados de sensibilidad y el suficiente espíritu crítico.

A este respecto, refiriéndose al paradigma y su discurso que toman, ostentan y retienen el poder sobre la sociedad que controlan, afirma muy acertadamente el pensador y filósofo

derrota del nazismo-, como trabajadoras en fábricas de armamento, obreras e intelectuales, como sería el caso de todas las compositoras analizadas y estudiadas en esta tesis doctoral.

¹⁵³³ Véase el capítulo dedicado a esta pionera de la composición británica en este mismo trabajo investigador de tesis doctoral. Sin duda Smyth fue la punta de lanza de esta vanguardia de compositoras.

Michael Foucault (1923-1984)¹⁵³⁴: “En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión. El más evidente, y el más familiar también, es lo prohibido. (...) Tabú del objeto, ritual de la circunstancia y el derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla: he ahí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse. (...) las regiones en las que la malla está más apretada (...) son las regiones de la sexualidad y la política: como si el discurso, lejos de ser ese elemento transparente o neutro en el que la sexualidad se desarma y la política se pacifica, fuese más bien uno de esos lugares en que se ejercen, de manera privilegiada, algunos de sus más temibles poderes. Por más que en apariencia el discurso sea inofensivo, las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño, pues el discurso- el psicoanálisis nos lo ha mostrado- no es simplemente lo que manifiesta o (encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; pues-la historia no deja de enseñarnoslo- el discurso no es simplemente aquello que se traduce de las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse ¹⁵³⁵”. Es decir: ese derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla sería el paradigma imperante¹⁵³⁶, del que tantas veces se ha venido discutiendo y analizando mediante el pensamiento crítico y científico, que en el caso que nos ocupa; las mujeres creadoras de música, ha puesto de manifiesto que sigue manteniendo esa “prohibición” tácita que aún se resiste a desaparecer en nuestra sociedad moderna, en pleno s. XXI y que excluye a las mujeres del ámbito creador musical, así como también de los círculos de poder relativos al mundo de la música. De esta manera, el hecho de que no haya apenas directoras de orquestas en la actualidad, la elocuente realidad de nos muestra que las mujeres se han introducido como intérpretes en las orquestas profesionales tan sólo en las últimas décadas, tras largas luchas por alcanzar dicho objetivo, son prueba de ello. También es significativo el tema

¹⁵³⁴ Michel Foucault, nacido como Paul-Michel Foucault fue un filósofo, historiador de las ideas, psicólogo y teórico social francés. Fue profesor en varias universidades francesas y estadounidenses y catedrático de Historia de los sistemas de pensamiento en el Collège de France, en reemplazo de la cátedra de Historia del pensamiento filosófico, que ocupó hasta su muerte Jean Hyppolite. El 12 de abril de 1970, la asamblea general de profesores del Collège de France eligió a Michel Foucault, que por entonces tenía 43 años, como titular de la nueva cátedra. Su trabajo ha influido en importantes personalidades de las ciencias sociales y las humanidades. Asimismo, fue gran amigo del compositor y director de orquesta Pierre Boulez.

¹⁵³⁵ FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets Editores, 1973, p. 14.

¹⁵³⁶ Que en definitiva es todo lo relativo a ese deseo de ostentar y mantener el poder, ya sea a nivel macroscópico, a nivel de imperios y países en su interrelación de poder -o dentro de cada nación en concreto, con sus intrigas y estrategias políticas para lograr dicho poder- o a nivel microscópico, dentro de instituciones, empresas, las mismas universidades y conservatorios hasta llegar al núcleo familiar.

sobre el que versa este trabajo de investigación doctoral: el estado de “oblivion”¹⁵³⁷ u olvido en el que se encuentra la gran mayoría de compositoras del pasado, ya que estas permanecen en una especie de realidad o mundo paralelo al de sus homólogos masculinos, que sí son conocidos y reconocidos dentro del discurso o paradigma imperante, con el beneplácito -demasiadas veces inconsciente de esta cruda realidad- de nuestra sociedad, supuestamente avanzada, igualitaria y progresista, que sin duda sigue los parámetros impuestos por dicho discurso dentro del paradigma en el que permanece inmersa, sin el suficiente impulso crítico como para desafiar esas premisas por las que se asume que nunca ha habido compositoras de calidad similar al de los compositores coetáneos¹⁵³⁸, mientras que la documentación existente prueba lo contrario¹⁵³⁹.

El mismo Foucault prosigue comentando:” Recordemos (...) el viejo principio griego: que la aritmética puede muy bien ser objeto de las sociedades democráticas, pues enseña las relaciones de igualdad, pero que la geometría sólo debe ser enseñada en las oligarquías ya que demuestra las proporciones en la desigualdad¹⁵⁴⁰. Finalmente, creo que esta voluntad de verdad apoyada en una base y distribución institucional tiende a ejercer sobre los otros discursos-hablo siempre de nuestra sociedad- una especie de presión y de poder de coacción”¹⁵⁴¹.

Es decir, efectivamente existe una coacción y una presión real respecto a la mujer en el mundo de la creación artística y muy especialmente en el mundo de la música. Dicho discurso, dentro del paradigma ya mencionado y explicado, está profundamente arraigado en el pensamiento colectivo y muy probablemente reforzado por el papel de las instituciones educativas -entre las que se encuentran los conservatorios profesionales y superiores de música, que, ciertamente parecen “conservar” dicho paradigma repitiendo el mismo discurso sin que se aprecie un pensamiento crítico al respecto- que siguen sin actualizarse a este respecto e insisten en su empeño de continuar siendo en cierto modo reforzadores de los dogmas incluidos tácitamente dentro del paradigma que detenta el

¹⁵³⁷ Significando con este término la penitencia inmerecida por el que se han visto sumidas en el silencio.

¹⁵³⁸ Todavía hoy, cuando hablo con otros músicos -incluso en los conservatorios superiores de nuestro país- acerca de las mujeres compositoras, muestran su escepticismo acerca de la calidad de las obras producidas por las mujeres, por lo que veo que las raíces del discurso y del paradigma son profundas y solamente la amplia difusión de las obras de calidad de estas artistas y una mentalidad abierta y dotada de espíritu crítico pueden vencer a tantos siglos promoviendo estereotipos y prejuicios con dicho discurso.

¹⁵³⁹ BEER, Anna, *Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica*, OneWorld Publications, Edición Acantilado, 2016, p. 11. Según la autora, tan solo en la *International Encyclopedia of Women Composers* ya hay más de seis mil entradas referidas a compositoras de contrastada relevancia.

¹⁵⁴⁰ Evidentemente, este trabajo de investigación doctoral parte de la premisa de la flagrante desigualdad existente respecto al conocimiento y reconocimiento de todas estas grandes compositoras musicales.

¹⁵⁴¹ FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets Editores, 1973, p. 22.

poder y que excluye irremediabilmente de los libros de texto, así como también de las obras referenciales y de las partituras dentro de las programaciones educativas y también de conciertos en los auditorios de nuestro país -al menos-, con lo que el resultado final es que los futuros oyentes, músicos y ciudadanos no echen en falta la omisión de las mujeres dentro del currículo educativo y cultural. Esta circunstancia perpetúa la situación de olvido y de ostracismo en el que se encuentran las artistas creadoras de música de nuestro pasado más reciente, con la consecuente pérdida de nuestro legado cultural y artístico¹⁵⁴². Por otro lado, respecto a la poderosa contribución de la autora al paulatino cambio del paradigma a propósito de la evolución y el cambio del rol de la mujer en la sociedad y la música de su época es necesario poner de relieve el hecho de que Maconchy habría sido aceptada dentro del canon musical y cultural inglés, ocupando su lugar dentro de la “tradición de la música de cámara inglesa a la que Purcell pertenecía”¹⁵⁴³. Sin embargo, dicha comparación se dirigía a resaltar el papel de la compositora, como ya se ha apuntado anteriormente, en contraposición con una amenaza extranjera muy real -la de los nazis- que podría poner en serio peligro la propia supervivencia de la nación inglesa -incluido su paradigma-, motivo por el cual Maconchy pudo ser algo mejor valorada entonces.

5.2.13. GRAZYNA BACEWICZ (1909-1969)

Grazyna Bacewicz, nacida en Lodz el 5 de febrero de 1909 y fallecida en Varsovia el 17 de enero de 1969, es sin duda alguna una de las figuras más eclécticas, brillantes y polifacéticas de la historia musical de su Polonia natal.

Violinista de primer orden, compositora prolífica e inquieta, pianista versátil, pedagoga llena de energía y entusiasmo, activista militante durante la ocupación nazi de Polonia, escritora de relatos cortos, novelas y anécdotas autobiográficas¹⁵⁴⁴, así como filósofa

¹⁵⁴² Nuestra sociedad moderna, heredera legítima de todas estas artistas olvidadas, será en última instancia la gran perjudicada por el empobrecimiento que entraña dicha omisión, cuya explicación cuenta con diversos factores interrelacionados: el poder, la misoginia, el conservadurismo, los mercados, etc.

¹⁵⁴³ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 311-312.

¹⁵⁴⁴ Ocupación esta de escritora que desempeñó especialmente tras el grave accidente automovilístico que sufrió en 1954, tras el cual abandonó la interpretación al violín y dedicó su tiempo a la composición, ya definitivamente en 1955, así como a la escritura de este tipo de relatos.

aficionada, decía de sí misma: "Soy un motor que no para, que piensa siempre en componer"¹⁵⁴⁵.



Grazyna Bacewicz, prolífica y genial compositora para el violín.

Cualquiera de estas actividades por separado desempeñadas con su talento y energía serían dignas de elogio, lo que hace que, al haber sido realizadas polifacética y simultáneamente en apenas una vida de sesenta años, enmudezcamos de admiración y asombro ante tantos logros conseguidos por una sola persona¹⁵⁴⁶.

Puede así ser considerada como una auténtica fuerza creativa de la naturaleza. Grazyna Bacewicz nació predestinada al arte y ligada a la música desde la infancia, donde su padre fue su primer profesor de música, así como el de sus hermanos, con los que la ejecución de música de cámara en familia era algo habitual y cotidiano¹⁵⁴⁷. Ya de niña Grazyna tocaba el violín y el piano afirmando que algún día sería compositora¹⁵⁴⁸. Comenzó su

¹⁵⁴⁵ SOLACHE, Gemma, *Tiempos de Vanguardia, aires de libertad. Las compositoras de la primera mitad del s. XX*, Creadoras de Música. Instituto de la mujer, 2009, p. 103.

¹⁵⁴⁶ Llegó a componer y publicar más de 200 obras. Fue galardonada en múltiples ocasiones y recibió el reconocimiento y admiración de sus colegas y compatriotas, dando nombre a varias escuelas musicales. Incluso calles llevan su nombre y esculturas suyas adornan plazas por toda Polonia, siendo un orgullo sin precedentes para una compositora o músico y todo un modelo a seguir por las generaciones venideras. BACEWICZ, Grazyna, et alii, *Carta dirigida a Aniela y Arthur Rubinstein*, Varsovia (Polonia), 2-marzo-1954; GREIVE, Tyrone, "Grazyna Bacewicz's String Teaching Repertoire", *American String Teacher*, vol. 47, nº 4 (1997), pp. 67-73.; KIRK, Ned Charles, *Grazyna Bacewicz and social realism*. Tesis Doctoral, 2001; THOMAS, Adrian, "Grazyna Bacewicz", *Notes*, 60.2 (2003), pp. 544-549.

¹⁵⁴⁷ Su hermano mayor también se convirtió en compositor, aunque de menor renombre. Su hermana pequeña también era buena ejecutante, pero se dedicó a la literatura y la poesía, donde consiguió labrarse una buena reputación. Sin embargo, acabó convirtiéndose en la guardiana del legado musical de su hermana mayor tras el fallecimiento de la compositora.

¹⁵⁴⁸ ROSEN, Judith, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe. Indiana University Press, 2004, p. 386.

formación musical a los 5 años de la mano de su padre, lituano de origen, lo que daba a sus hijos la doble nacionalidad -dos chicos mayores y dos chicas, de las que Grazyna era la mayor y su hermana Wanda era la benjamina de la familia que se decantó por la literatura-¹⁵⁴⁹. De hecho, su hermano Witold se marchó a Vilnius -capital lituana- junto con su padre y recabó en los Estados Unidos como compositor lituano emigrado¹⁵⁵⁰.

Niña prodigio de la música, dio su primer concierto acompañada por sus hermanos a la edad de 7 años. De hecho, su hermano mayor, Kiejstut, le acompañaba muy asiduamente al piano cuando ella tocaba el violín, si bien es verdad que ella misma era una magnífica pianista, como prueba el que estrenara su propia *Sonata para piano II* en Varsovia en 1953¹⁵⁵¹. Su primera obra compuesta fue una marcha escrita para piano cuando solamente contaba 11 años. A los 13 ya había compuesto todo un conjunto de preludios, también para el piano¹⁵⁵².

5.2.13.1. Formación.

Comenzó sus estudios musicales en el conservatorio de su Lodz natal en 1919, con 10 años, pero en 1923 toda su familia se trasladó a Varsovia, donde Grazyna continuó su formación en el conservatorio de la capital polaca, realizando estudios de violín con Jozef Jarcebski, piano con Jan Turczynski y composición con Kazimierz Sikorski, entre otros. Al mismo tiempo los compaginó con estudios de la carrera de Filosofía en la Universidad de Varsovia, donde completó un año y medio de carrera académica. Sin duda esta formación tan completa, combinada con un amplio interés por la literatura y en el mundo de las palabras enriquecieron mucho su expresión musical¹⁵⁵³.

¹⁵⁴⁹ Llama la atención el enorme interés por las ciencias y las artes en la familia de los Bacewicz, sin duda un caldo de cultivo óptimo para el desarrollo ulterior que pudo llegar a alcanzar Grazyna.

¹⁵⁵⁰ ROSEN, Judith, *Polish Music Journal. Grazyna Bacewicz*, Polish Music Center, p. 1.

¹⁵⁵¹ McNAMEE, Ann K., "Grazyna Bacewicz's Second Piano Sonata (1953): Octave Expansion and Sonata Form", *Music Theory Online*, 4 (1993).

¹⁵⁵² ROSEN, Judith, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 386. Curiosamente empezó componiendo en el instrumento de su compatriota más insigne dentro del mundo musical, Frederick Chopin. El piano sería un instrumento que conocería idiomáticamente tan bien como el violín y del que también sería una muy competente ejecutante, al mismo tiempo que le serviría muy eficientemente en sus labores compositivas, dado que es una herramienta útil para trabajar aspectos polifónicos y de reducción de todos los instrumentos orquestales.

¹⁵⁵³ ROSEN, Judith, *New Historical Anthology of music by women*, James.R Briscoe. Indiana University Press, 2004, p. 386. Recuérdese a su vez que su hermana pequeña dedicó su vida a la literatura y la poesía, lo cual explicaría también el gran interés de Grazyna dentro de estos campos artísticos extramusicales, lo que enriquecería todas sus obras escritas para voz, en cuya composición marcaría su genial impronta.

Grazyna se graduó del conservatorio de Varsovia en 1932 “Summa cum Laude”, algo totalmente fuera de lo común, sobre todo si se tiene en cuenta que en su época debía ser realmente extraordinario que una mujer obtuviera las máximas calificaciones en las tres especialidades: violín, piano y composición¹⁵⁵⁴.



Neveu (izquierda), ganadora de la primera Wieniowski Violin Competition y Bacewicz (derecha).

Como muchos de los estudiantes del conservatorio que acabaron sus estudios reglados el Varsovia, Grazyna siguió los consejos de Karol Szymanowski (1882-1937)¹⁵⁵⁵ y prosiguió sus estudios musicales en París en 1932 y en 1934, lo que supuso una ruptura respecto a su formación musical previa, basada principalmente en la tradición musical alemana¹⁵⁵⁶.

¹⁵⁵⁴ Curiosamente en 1935 en Checoslovaquia la joven Kaprálová completaría la doble especialidad en composición y dirección de orquesta, siendo ambas compositoras auténticas pioneras en estos campos, si bien Kaprálová vio truncada su prometedora carrera debido a su prematura muerte.

¹⁵⁵⁵ Personalidad enorme de la música polaca con quien tuvo una excelente relación y de quien interpretó en numerosas ocasiones su *Concierto para violín y orquesta* como solista difundiéndolo por toda Polonia y Europa, como el concierto celebrado en París en 1946, acabada ya la II Guerra Mundial.

¹⁵⁵⁶ Podría afirmarse que había dos focos plenamente establecidos y enfrentados, por ende: la tradición germana, en la línea marcada por los románticos Brahms, Schumann, Mendelssohn y sobre todo Wagner, que con su nuevo lenguaje solamente tenía admiradores acérrimos o detractores a ultranza. Sin olvidar la Segunda Escuela de Viena con su nuevo sistema dodecafónico y el uso del serialismo ulteriormente desarrollado a partir de su método compositivo. Por otro lado, estaba París, como epítome del mundo moderno, con figuras como Fauré, Ravel o Debussy a la cabeza y que representaban una alternativa que rehuía todo lo que recordara a lo germánico. Un ejemplo de todo ello es *la Sonata de violín* de Debussy, originalísima y rompedora de todo esquema anterior tanto en forma como en contenido, incluido en su título y edición, que huye de toda conexión con lo alemán, recuérdese también que cuando la compuso en 1918 ya habían pasado cuatro largos años de encarnizados combates en las trincheras de la I Guerra Mundial. Sin duda el mundo artístico y musical está íntimamente conectado con la realidad social.

En París, auténtico epicentro cultural y musical europeo, estudió violín¹⁵⁵⁷ -su instrumento principal ya por aquel entonces- con André Sauret y posteriormente con el renombrado violinista y pedagogo Carl Flesch (1873-1944)¹⁵⁵⁸.

Asimismo, completó sus estudios de composición nada menos que con la ya afamada Nadia Boulanger -estudiada en este trabajo doctoral igualmente-, por cuyas manos pasaron los mayores talentos del siglo y que fue la recomendación del gran compositor polaco, Karol Szymanowski para que Grazyna Bacewicz ampliase su formación¹⁵⁵⁹.

De hecho, Nadia tenía un genuino interés por los estudiantes polacos que se encontraban en su estudio en París, así como por la Asociación Polaca de Música Antigua.¹⁵⁶⁰

Según las propias palabras respecto a su labor de la propia Nadia Boulanger: “Como maestra, toda mi vida se ha basado en comprender a los demás, no en hacer que ellos me entendieran a mí. Lo que el estudiante piensa, lo que quiere hacer- eso es lo realmente importante. Yo debo tratar de hacer que se pueda expresar y prepararlo para que pueda conseguirlo de la mejor manera posible”¹⁵⁶¹.

Por esa época adoptó el estilo neoclásico, con clara influencia francesa por parte de Boulanger, que definió ampliamente su lenguaje compositivo, como el que se distingue en su *Quinteto de Viento* de 1932, la primera de sus obras en recibir un premio¹⁵⁶². Para Bacewicz sin duda el verse envuelta por la energética figura de Nadia Boulanger¹⁵⁶³, así como también excelentemente entrenada en todos los aspectos técnicos musicales, debió

¹⁵⁵⁷ Curiosamente Grazyna elige un instrumento que no hacía tanto tiempo que era bien visto entre las mujeres, mientras que el piano tenía una larga tradición y era el instrumento femenino por antonomasia.

¹⁵⁵⁸ De origen húngaro, pero totalmente germánico en su pedagogía, sistemática y rigurosísima, como atestigua su método: “*El sistema de la Escala*”. Dicho maestro sacó adelante a los violinistas más brillantes y laureados en concursos de todo el continente, encontrándose entre ellos el caso de la violinista Ginette Neveu (1919-1949), quien con tal sólo 15 años consiguió el primer puesto en el primer certamen celebrado en 1935 del *Concurso Internacional de violín Wieniawski* -otro hito sin precedentes en la historia del violín y de la música-, quedando segundo con 28 años nada menos que David Oistrakh, quien ha sido considerado por un amplio público experto como el mejor violinista de todo el s. XX. En dicha competición Grazyna recibió una Mención de Honor, que ante tales colosales y formidables competidores tiene casi el valor de un primer premio. El tercer premio fue para otro alumno de C. Flesch, el inglés Henri Temianka.

¹⁵⁵⁹ Lo que demuestra la consolidada reputación que ya ostentaba en aquel entonces Nadia Boulanger.

¹⁵⁶⁰ ROSENTIEL, Léonie, *Nadia Boulanger: A life in Music*, New York. W. W. Norton, 1982, p. 240.

¹⁵⁶¹ SHAFER GUERTIN, Sharon, *The contribution of Grazyna Bacewicz (1909-1969) To Polish Music*, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 3.

¹⁵⁶² Seguramente Grazyna Bacewicz sea una de las músicas y compositoras más laureadas de la historia, viendo reconocido su enorme talento y genio en vida. Algo nada frecuente, especialmente tratándose de artistas de sexo femenino y especialmente en el campo musical.

¹⁵⁶³ Quien tenía el extraño don, como hiciera Sócrates con su mayéutica dos milenios antes, para guiar a sus estudiantes extrayendo de cada uno su propia voz personal compositiva antes que imponer un modelo a imitar, procedimiento, por otra parte, que viene siendo habitual en el sistema educativo musical.

de ofrecerle un modelo muy potente de mujer compositora y creadora de música, del mismo modo que favoreció grandemente, como ocurría en todos sus alumnos, el que la joven Bacewicz recibiera el impulso motivacional necesario para desarrollar un lenguaje musical único y genuino por sí misma¹⁵⁶⁴.

Con dicho lenguaje propio, que como veremos fue evolucionando y creciendo, Grazyna se convirtió en la primera mujer compositora polaca en alcanzar un reconocimiento sobresaliente a todas luces, tanto a nivel nacional como en la arena internacional.

Pudo así participar en numerosos festivales y conciertos como intérprete, compositora e incluso como miembro de jurados de concursos internacionales. De 1936 a 1938 -con tan sólo 27 años- consiguió convertirse en la primera mujer concertino¹⁵⁶⁵ de la Orquesta de la Radio Polaca, a la batuta entonces del director G. Fitelberg, con la que pudo tener la oportunidad de poder probar algunas de sus composiciones, como sus *Tres canciones para tenor y orquesta* y su *Concierto para Violín n° 1*. Durante su estancia trabajando en aquella orquesta pudo aprender directamente acerca de orquestación, así como el empleo de la instrumentación.

En 1936 se casó con el médico Andrezj Biernacka y en plena II Guerra Mundial, en 1942, dio a luz a la que sería su única hija, Alina Biernacka -quien se convertiría en una talentosa pintora-. Si bien es cierto que sus compromisos familiares y profesionales ralentizaron su ritmo como creadora compositivamente, nada pudo compararse con el intervalo de seis años que duró la II Guerra Mundial, auténtica tragedia de la primera mitad del s. XX, que, consiguientemente, afectó muy directamente a Grazyna en todos los aspectos de su vida.

¹⁵⁶⁴ SHAFER GUERTIN, Sharon, *The contribution of Grazyna Bacewicz (1909-1969) To Polish Music*, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 3.

¹⁵⁶⁵ El cargo más prestigioso de la orquesta, solamente por debajo del mismo director, es el del concertino. Sentado en el primer atril de la sección de los violines primeros. Desempeña funciones destacadas, tales como afinar a toda la orquesta y servir de punto de unión a todos los músicos con los distintos directores que trabajen con la orquesta en cuestión. También se encarga de resolver cuestiones prácticas en cuanto a la coordinación de las articulaciones y los arcos para que toda la sección de cuerda fluya conjunta y adecuadamente, según las necesidades específicas de la música interpretada. El concertino ejerce el papel del director de la orquesta en ausencia de este, marcando los tempos y las dinámicas en su lugar.



Grazyna con su hija Alina en el parque.

1943.

Tuvo que cuidar a su hermana pequeña Wanda, herida durante el conflicto y fue obligada a cambiar constantemente de domicilio fuera de Varsovia. Como tantos polacos durante el conflicto bélico, quedaron sin hogar y errantes hasta que acabó la guerra, momento en el cual pudieron regresar a la capital y reconstruir todo el país sobre las ruinas restantes. Sin embargo, demostró una enorme valentía y compromiso hacia sus compatriotas ya que, a pesar del conflicto, la ocupación nazi de Polonia y el posterior levantamiento popular en 1943 contra los alemanes¹⁵⁶⁶, fue muy activa y arriesgó en numerosas ocasiones su propia vida dando conciertos privados clandestinos¹⁵⁶⁷, donde interpretaba sus propias obras, a veces acompañada al piano por su hermano mayor Kiejstut¹⁵⁶⁸. Además, cabe destacarse que el hogar de Grazyna y su marido fue refugio de las víctimas de la guerra, ayudando a recaudar fondos para compatriotas y amigos necesitados, además

¹⁵⁶⁶ Que se saldó con una represión encarnizada por parte de los nazis, que se ensañaron con el país. Por otro lado, es lamentablemente famoso el gueto de Varsovia, en el que fueron segregados y diezmados los miembros del colectivo de judíos de Polonia, abundante antes de la guerra, que fue casi aniquilado mediante numerosos campos de exterminio diseminados por todo el territorio de Polonia.

¹⁵⁶⁷ Toda actividad musical había sido prohibida por el régimen nazi. La desobediencia equivalía a la muerte en muchos casos, como el escuchar la emisora de radio de la BBC de Londres, también prohibida.

¹⁵⁶⁸ SOLACHE, Gemma, *Tiempos de Vanguardia, aires de libertad. Las compositoras de la primera mitad del s. XX*, Creadoras de Música, Instituto de la mujer, 2009, p. 102.

de mantener viva la llama de la cultura musical en su país mediante dichas actividades musicales efectuadas clandestinamente¹⁵⁶⁹.

Entre las obras compuestas durante este periodo negro de guerra donde estuvo a punto de ser deportada está su *Overture for Orchestra* – en 1943, justo el año del alzamiento polaco contra los invasores alemanes- que fue estrenada en el primer Festival de Música Polaca, celebrado en Krakovia justamente después de la guerra para celebrar la victoria¹⁵⁷⁰.

Tras la II Guerra Mundial la familia de Grazyna retornó a Varsovia y Bacewicz comenzó a participar en diversos concursos de violín, como miembro del jurado de evaluación.

Algo en lo que asimismo se convirtió en toda una pionera en la historia de la música y que demuestra la gran consideración y reconocimiento del que pudo disfrutar en vida, por otra parte, totalmente justificado dado su enorme talento en campos tan variados como el dominio virtuosísimo del violín, el del piano y su labor como compositora de obras de gran calado, así como por su encomiable trabajo como concertino de la Orquesta de la Radio Polaca antes del estallido de la guerra¹⁵⁷¹.

Asimismo, llegó a ser miembro de la Unión de Compositores Polacos, que fue fundada meses después de la -supuesta- liberación de los nazis a mano de los rusos¹⁵⁷². Por desgracia, las décadas que siguieron al final de la contienda bélica en el territorio polaco vieron como todos los aspectos de la vida polaca, incluido el cultural y musical, estuvieron bajo un férreo y rígido control por parte del aparato socialista soviético¹⁵⁷³.

Esto tuvo como contrapartida por parte de los compositores polacos un interés y énfasis cada vez mayor por el folklore nacional, como una señal de identidad de rebeldía frente a esa opresión ulterior soterradamente ejercida desde Moscú¹⁵⁷⁴.

¹⁵⁶⁹ GRAY, Anne.K., *The world of women in classical music*, Word World Publications, p. 124.

¹⁵⁷⁰ ROSEN, Judith, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe. Indiana University Press, 2004, p. 386.

¹⁵⁷¹ Cuya experiencia le sirvió como banco de pruebas y experimentación directa para luego llevar su experiencia práctica al campo creativo de la composición, como ya hiciera el director Gustav Mahler, quien emplearía su experimentación cotidiana con diferentes orquestas para volcar sus hallazgos sonoros y tímbricos a las composiciones que posteriormente realizaba.

¹⁵⁷² Amarga ironía para los polacos, que sufrieron y resistieron con grandes pérdidas la ocupación alemana durante la guerra, que sus supuestos liberadores rusos les impusieran un yugo aún más rígido y duradero durante toda la Guerra Fría, del que no se liberaron plenamente hasta la caída de la URSS.

¹⁵⁷³ ROSEN, Judith, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe. Indiana University Press, 2004, p. 387. Pasando así de estar controlados por los nazis a estar sometidos por los soviéticos.

¹⁵⁷⁴ Algo que también está presente en Bacewicz, como en su *Polish Caprice*, o capricho polaco.

En cierta manera esto afectó a todos los creadores culturales o musicales de la época y, aunque no en todas, sí puede verse ese componente en muchas de las obras de Grazyna Bacewicz, como sus *Dúos para violín* o su *Capricho polaco para violín solo*¹⁵⁷⁵.

Alrededor de 1953 la compositora comenzó a retirarse paulatinamente de las salas de conciertos para poder dedicarle más tiempo a la composición, que era su mayor pasión¹⁵⁷⁶. En 1954, cuando estaba en lo más alto de su reconocimiento profesional, sufrió un grave accidente de automóvil que incluso amenazó su propia vida. Esto sin duda contribuyó a que tomara la decisión de retirarse definitivamente del campo de la interpretación, donde era una reconocida virtuosa del violín, y decidiera dedicar todas sus energías a la composición musical -además de a su inquietud literaria-, a partir de 1955¹⁵⁷⁷.

Ya en el año 1956 el ambiente de opresión se había vuelto irrespirable y desencadenó una serie de protestas de la clase obrera polaca. Esto conllevó un aligeramiento de la presión ejercida por el aparato socialista soviético ruso y algo más de libertad creadora.

El símbolo musical de este logro tuvo como epítome el primer *Festival Internacional de Música Contemporánea*, también llamado “el Otoño de Varsovia”, entre cuyos compositores representados o interpretados se encontraban figuras de primer orden mundial tales como: Stravinski, Bártok¹⁵⁷⁸, Schoenberg, Berg, Shostakovich, Honegger, Prokofiev, Szymanovski, Lutoslawski -otro eminente compositor polaco- y la misma Bacewicz, que tuvo el honor de poder presentar muchas de sus obras durante los años que duró dicho certamen musical y en el que consiguió obtener el mismo status y reconocimiento que las grandes figuras consagradas, arriba citadas.

Debe hacerse notar además que ella no se consideraba a sí misma como una mujer compositora, tampoco lo hacían sus colegas masculinos, si no que consiguió trascender las cuestiones de género y lo único que primaba en su concepción eran las consideraciones musicales, en todo un ejemplo de modernidad y de amplitud de miras. Sin embargo, la

¹⁵⁷⁵ Deliciosas obras que también tienen un marcado componente pedagógico para la enseñanza del violín, dados su ideal dominio idiomático del instrumento -o la adecuación al lenguaje propio del violín- y la calidad de las obras, así como su innegable originalidad creativa en la confección de sus partituras.

¹⁵⁷⁶ Ya de niña proclamaba que sería compositora cuando fuera mayor, aunque ya destacaba tocando el violín y el piano. Mostró gran precocidad en sus primeras composiciones, realizadas a los 11 años.

¹⁵⁷⁷ ROSEN, Judith, *New Historical Anthology of music by women*, James. R. Briscoe. Indiana University Press, 2004, p. 387.

¹⁵⁷⁸ Bártok, como tantos otros músicos oprimidos por el ambiente represivo de los burócratas del partido socialista soviético -que actuaba con una censura parecida a la ejercida por los nazis con su arte “degenerado”- optó por emigrar a los Estados Unidos, donde al menos tenía libertad para escribir la música que quisiera sin enfrentarse a etiquetas de “demasiado moderno o formalista”. Un lujo por otra parte que no pudo permitirse Bacewicz, ni tampoco la malograda Kaprálová.

consecución de sus muchos logros sin duda animó a multitud de jóvenes artistas musicales e intérpretes y refrendó el trabajo de todas las generaciones de compositoras que siguieron el camino trazado por esta destacada pionera de la música en Polonia¹⁵⁷⁹.

Sin embargo, los largos años de aislamiento cultural respecto a Europa antes de este aperturismo paulatino, propiciado por las revueltas de 1956, provocaron que cuando Grazyna tuvo acceso a las vanguardias ella ya había desarrollado su propia voz y estilo compositivo¹⁵⁸⁰, lo que no fue óbice para que la autora fuera permeable a dichas vanguardias, tanteando en ocasiones el dodecafonismo y el serialismo, si bien muy tangencialmente¹⁵⁸¹.

Cuando en una entrevista se le preguntó acerca del serialismo de la Segunda Escuela de Viena o la música electrónica¹⁵⁸², Bacewicz contestó: “Estoy muy interesada, porque en la música, como en todo lo demás, algo nuevo tiene que venir de vez en cuando. La técnica en sí es muy importante para mí, porque dota al compositor del rigor y la técnica formal para componer. Sin esta base, la improvisación no podría ser creada... en la obra que estoy ahora escribiendo, el *cuarteto de cuerda n° 6*, quiero mantener ciertas secciones con la técnica serial, pero por la misma muestra quiero dar un carácter diferente¹⁵⁸³.”

En lo que concierne a su estilo a la hora de componer música existe cierta controversia. Según Judith Rosen, estudiosa de la artista polaca, existe: “una evolución gradual en su lenguaje. Sus obras con influencias del neoclasicismo francés, como en el *Quinteto de viento* de 1932 -primera obra de la autora en ganar un premio- llevaron a un desarrollo de su propio estilo neoclásico, culminando en *Música para Cuerdas, Trompetas y percusión* (1958). A ello le siguieron experimentaciones con el estilo modernista, como en *Pensieri Notturmi* (1961), caracterizado por la exploración del color y variados efectos armónicos y técnicas para instrumentos de cuerda. Representando esta última tenemos su *Concierto para orquesta* (1962)”¹⁵⁸⁴.

¹⁵⁷⁹ ROSEN, Judith, *New Historical Anthology of music by women*, James. R. Briscoe. Indiana University Press, 2004, p. 387.

¹⁵⁸⁰ Algo que no pudo conseguir Vítězslava Kaprálová viendo su vida segada con tan solo 25 años.

¹⁵⁸¹ No llegó nunca a tener gran convicción en estas nuevas técnicas compositivas vanguardistas, en parte por llegar a ellas cuando ya poseía su propia voz y también porque no encajaba con su rica personalidad.

¹⁵⁸² Que autoras como Claude Arrieu sí que cultivó en Francia, aunque finalmente desistió de su uso.

¹⁵⁸³ ROSEN, Julie, *Grazyna Bacewicz: Her life and Works*, Polish Music History Series, Los Angeles, California, 1984, p. 31.

¹⁵⁸⁴ ROSEN, Judith, *New Historical Anthology of music by women*, James. R. Briscoe. Indiana University Press, 2004, p. 387.

En otras fuentes se refieren a su estilo como caracterizado por elementos Neobarrocos tanto en sus ritmos motores como en la exposición y el desarrollo motivico, que tienen una construcción lógica y antirromántica típica en su obra, que más tarde derivaría en zonas alejadas de la tonalidad en la búsqueda del color del sonido¹⁵⁸⁵.

Por otro lado, según Karen Pendle¹⁵⁸⁶ un rasgo característico del estilo de la autora son sus claramente delineadas estructuras a lo largo de toda su obra, tonal en su mayor parte y con esencia neoclásica, si bien es cierto que también hay indicios de armonía cuartal¹⁵⁸⁷ en el último movimiento de su *II Sonata para piano* -de 1953, que estrenó ella misma al piano- influenciada por reminiscencias de Bártok¹⁵⁸⁸ o Hindemith, así como en el tercer movimiento de su *cuarteto n° 7*, donde también existen indicios de armonía cuartal. El primer movimiento de dicho cuarteto contiene además algunas secciones dodecafónicas¹⁵⁸⁹ integradas dentro del total tonal. Es decir, que, si Bacewicz hubiera estado familiarizada antes con las vanguardias musicales europeas, muy probablemente habría podido emplear los recursos del dodecafonismo y serialismo. Por consiguiente, no es descabellado deducir que, si la compositora hubiera podido evitar la sofocante opresión, así como también el aislamiento político y cultural de su país a manos de los soviéticos en plena Guerra Fría, su música podría haber sido muy diferente¹⁵⁹⁰.

Sin embargo, la propia Bacewicz, a quien le gustaba mucho escribir y de quien se conservan muchas de sus impresiones personales dice acerca de su propia evolución:

“Divido mi obra en tres periodos -(1) juventud- muy experimental, (2)- inapropiadamente llamado aquí neoclasicismo, siendo en realidad atonal y (3) el periodo en el que todavía me encuentro. Llegué a este periodo mediante una evolución (no revolución), a través de *la Música para cuerdas, trompetas y percusión, el cuarteto de cuerda n° 6* (parcialmente

¹⁵⁸⁵ HELLER, Barbara, *Violin Music by Female Composers*, Schott Music, 1994, p. 70.

¹⁵⁸⁶ PENDLE, Karin; BOYD, Melinda. *Women in music: a research and information guide*. Routledge, 2012.

¹⁵⁸⁷ La música occidental está basada en acordes de triada, es decir: por terceras. La armonía cuartal (Quartal Harmony) se basa en la idea de invertir este intervalo por el de cuartas, con varias cuartas superpuestas que compondrían un acorde totalmente distinto y mucho más disonante al oído acostumbrado a la armonía tradicional, basada en los acordes contruidos con terceras. Es famoso el acorde de *Tristán e Isolda* en el que Wagner magistralmente emplea este tipo de acorde en su ópera para simbolizar el amor imposible de los amantes, usándolo como “leitmotive”, motivo recurrente en la ópera.

¹⁵⁸⁸ Quien, igual que Schoenberg mucho antes que él -viendo su vida peligrar al ser judío- emigró a los Estados Unidos buscando una libertad que hubiera sido imposible con el Telón de Acero en Europa.

¹⁵⁸⁹ Relativas a los doce semitonos que usan los seguidores de la Segunda Escuela de Viena, con Schoenberg, Berg y Webern a la cabeza. La Primera Escuela de Viena sería la integrada por Haydn, Mozart y Beethoven, que cambiaron el curso de la música clásica y a los que querían emular los de la susodicha Segunda Escuela de Viena.

¹⁵⁹⁰ PENDLE, Karin, *Women and music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, pp. 290-291.

serialista) la segunda *Sonata para violín solo* y el *Concierto para gran orquesta sinfónica*”¹⁵⁹¹.

Y, por si fuera poco, añade: “No estoy de acuerdo con la afirmación que oigo bastante a menudo de que si un compositor encuentra su propio lenguaje musical debe adherirse al mismo y escribir en su propio estilo. Tal planteamiento a este asunto me resulta completamente extraño para mí; es idéntico que el resignarse ante el progreso y el desarrollo. Cada obra escrita hoy se convierte o cambia pasado mañana. Un compositor progresivo no estaría nunca de acuerdo con repetirse a sí mismo. Debe no sólo profundizar y perfeccionar sus logros, sino también ampliarlos (...) Creo que el medio a través del cual uno llega a componer algo no es, para el oyente, importante. Lo que importa es el resultado final, esto es la obra por sí misma”¹⁵⁹².

Sin duda Grazyna tenía tanta clarividencia a la hora de componer e interpretar como a la hora de expresarse claramente y sin circunloquios innecesarios, con la sencillez y precisión que caracteriza asimismo también su producción musical¹⁵⁹³.

Lamentablemente cayó enferma de neumonía cuando aún no había cumplido 60 años, fue mal diagnosticada y falleció, a consecuencia de la medicación erróneamente prescrita, por un ataque al corazón. En aquella época se encontraba concluyendo un original *Ballet Desire* (1967-1969) basado en una obra del pintor español Pablo Picasso, con un nuevo estilo aforístico que incluía un uso caleidoscópico de imágenes sonoras y timbres¹⁵⁹⁴.

A pesar de ello pudo disfrutar de una vida plena en todos los aspectos, incluido en el profesional donde recibió multitud de galardones y reconocimientos a su gran valía.

De la misma manera, fue capaz de completar una obra que asombra -y a menudo abruma- por ser especialmente pródiga en cantidad y variada en influencias.

Sus inquietudes culturales y vitales siempre estuvieron alimentadas por una insaciable curiosidad por el mundo que la rodeaba, ya fomentada por la educación recibida en el hogar junto a sus hermanos desde niña. A su vez ella lo transmitió a su hija Alina, que se

¹⁵⁹¹ ROSEN, Judith, *Polish Music Journal. Grazyna Bacewicz*, Polish Music Center (A Draft Answer to an Unknown Questionnaire), p. 4.

¹⁵⁹² ROSEN, Judith, *Polish Music Journal. Grazyna Bacewicz*, Polish Music Center. (Fragmento de entrevista de la radio polaca en 1964), p. 4.

¹⁵⁹³ Como ella misma afirmaba, había nacido para la acción, no para la palabrería vacía de sentido ni contenido. Lo mismo puede ser aplicable a su obra musical.

¹⁵⁹⁴ ROSEN, Judith, *Polish Music Journal. Grazyna Bacewicz*, Polish Music Center. (Fragmento de entrevista de la radio polaca en 1964), p. 3.

convirtió en una solvente pintora. Quizá de ahí el interés por Picasso en su última obra, el *Ballet Desire*, en el que se encontraba trabajando antes de fallecer.

Como la misma compositora afirmaba respecto a la energía que la llevó a tener un nivel de ritmo productivo extraordinario, donde completó más de doscientas obras: “Profundamente dentro de mi poseo un minúsculo, invisible motor que me permite llevar a cabo en diez minutos tareas que en otros llevarían más de una hora. Gracias a él corro, no camino hablo rápido, incluso los latidos de mi corazón son más rápidos de lo normal y nací dos meses prematuramente (...) nací para la acción, no para la palabrería vacía”¹⁵⁹⁵. Y añade en otra declaración: “Creo que para componer una debe trabajar con mucha intensidad. Se debe descansar entre la composición de diferentes obras, pero no se deberían hacer interrupciones cuando se está en medio de la composición de una pieza. Soy capaz de trabajar en una misma composición durante varias horas al día. Normalmente hago una pausa a mediodía, pero incluso durante esa pausa mi cerebro sigue trabajando en ella. Me gusta llegar a estar muy, muy cansada, es entonces cuando a veces de repente me llegan las mejores ideas”¹⁵⁹⁶.

Toda una declaración de intenciones, del trabajo duro y de una voluntad férrea que condujo productivamente a una mujer creativa, luchadora, brillante e inteligente a conseguir cotas creativas musicalmente nunca alcanzada en vida por ninguna otra mujer compositora, con el reconocimiento del que además pudo disfrutar en vida¹⁵⁹⁷.

Dentro de la excelente biografía de la experta en la vida y obra de Grazyna Bacewicz podemos encontrar un testimonio muy revelador de otra compositora polaca, Bernadetta Matuszczak (1937-), quien afirma que Bacewicz fue la primera mujer compositora aceptada como su igual por sus colegas de profesión masculinos: “En Polonia, Grazyna abrió el camino para las compositoras (...) Fue difícil para ella, pero mediante su gran talento ella ganó, se convirtió en famosa (...) Después, nosotras tuvimos un camino

¹⁵⁹⁵ SHAFER GUERTIN, Sharon, *The contribution of Grazyna Bacewicz (1909-1969) To Polish Music*, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 48.

¹⁵⁹⁶ ROSEN, Judith, *Grazyna Bacewicz. Her life and Works*, Polish music series, Los Angeles, California 1984, p. 20. De este modo la inspiración siempre la encontraría trabajando, como a los mejores artistas.

¹⁵⁹⁷ Y siempre en un mundo dominado por los hombres, tanto en las competiciones de violín, en la orquesta de la que fue concertino, de los certámenes de música contemporánea en los que participó o en los jurados de concursos internacionales de los que fue la única mujer miembro del comité evaluador.

abierto, y nadie se sorprendió: “¡Dios mío, una mujer compositora de nuevo! Bacewicz ya había estado allí, así que las siguientes tenían el derecho de existir”¹⁵⁹⁸.

De hecho, todas las estudiantes de composición, así como las de violín, piano, o cualquier otro instrumento encontrarían sin lugar a duda inspiración y albergarían esperanza en sus corazones contemplando el ejemplo de Grazyna Bacewicz, que con tan aparente naturalidad¹⁵⁹⁹ había conseguido alcanzar un puesto de honor en la música polaca contemporánea. Era habitual verla programada en los festivales del Otoño de Varsovia¹⁶⁰⁰.

El respeto y la admiración por la música y la figura de Bacewicz no disminuyó tras su muerte, en 1969, sino más bien lo contrario. De esta manera sus obras son fácilmente localizables en soporte escrito y en audio, muy especialmente en Polonia. Se puede afirmar sin miedo a equivocarnos que entre sus compatriotas su recuerdo sigue viviendo. Sin embargo, fuera de las fronteras polacas de nuevo nos encontramos, al menos en España, con que dicha figura fundamental para el violín no es lo suficientemente conocida, ni estudiada -ni por supuesto interpretada-.

Veremos que su aportación al repertorio del violín, tanto por su cantidad como por su variedad, hacen de ella una figura fundamental del s. XX que merece ser mucho mejor conocida y reconocida fuera de las fronteras de su Polonia natal, donde sí han sabido mantener y cuidar un legado musical tan genial y valioso en tantos aspectos¹⁶⁰¹.

Uno de dichos elementos poco conocido es el de su enorme aportación al campo de la canción polaca, dada a su vez su pasión por la escritura y la poesía¹⁶⁰² y el dominio

¹⁵⁹⁸ ROSEN, Judith, “Grazyna Bacewicz: Her life and Works”, *Polish Music History Series*, 2. Los Ángeles: University of Southern California, 1984.

¹⁵⁹⁹ Aparente sin duda, ya que como mujer tuvo que sortear los mismos prejuicios y estereotipos imperantes respecto a las mujeres, si bien es cierto que también contó con el apoyo de figuras como la gigantesca Nadia Boulanger, así como otras masculinas, como el mismo Karol Szymanowski, su padre o su marido, quienes alentaron sus esfuerzos creativos sin ponerle trabas. -Como hubiera sido lo habitual en otros entornos-. Todas estas figuras masculinas prueban la existencia de hombres que ayudaron a las mujeres compositoras y artistas en la consecución de sus aspiraciones musicales, contrarias al paradigma.

¹⁶⁰⁰ Donde logró incluir hasta 36 composiciones suyas, todo un hito entre los compositores polacos.

¹⁶⁰¹ Además de sus composiciones para el violín, fue una gran pianista con aportaciones muy interesantes en su *II Piano Sonata*, con reminiscencias de Gershwin o Ravel según Judith Rosen. ROSEN, Judith, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe. Indiana University Press, 2004, p. 388.

¹⁶⁰² Su hermana pequeña, Wanda era poetisa y destacó en el campo literario, además de como acérrima defensora y guardiana, a partir de 1969, del legado musical de su ya fallecida hermana mayor.

musical se aunaron en esta polifacética artista encontrando un fecundo terreno compositivo de 1934 a 1956¹⁶⁰³.

Sobre este campo la autora Sharon Guertin Shafer le ha dedicado un libro entero editado por The Edwin Mellen Press en 1992 titulado *The Contribution of Grazyna Bacewicz (1909-1969) To Polish Music* (La contribución de Grazyna Bacewicz a la música polaca). En dicho volumen se centra con especial atención a las 12 canciones escritas por la compositora para voz y acompañamiento instrumental, generalmente el piano, del que era una excelente ejecutante. Tales canciones resultan de gran relevancia también para el acervo cultural de su país al estar escritas sobre poemas en polaco -cuya prosodia dominaba la autora con la misma maestría del lenguaje idiomático instrumental que poseía con el violín y el piano- fueron publicadas en 1988.

Tal y como argumenta Shafer, cuando Bacewicz se convirtió en una compositora madura fue capaz de integrar la riqueza del aprendizaje adquirido durante sus estudios musicales en Polonia y en Francia. Al mismo tiempo se dio cuenta de la importancia de desarrollar un lenguaje y expresividad personal. Su habilidad para transformar ideas musicales en una expresión creativa única se extendió a toda su obra, desde sinfonías a pequeñas piezas de un solo movimiento para voz y piano¹⁶⁰⁴.

De acuerdo con Adrian Thomas, la relevancia de Bacewicz en la música polaca del s XX se distingue por tres factores principales: “En primer lugar, mantuvo una independencia y una individualidad estilística en los difíciles años de la década de la postguerra, igualada por pocos de sus contemporáneos. En segundo lugar, fue la única compositora polaca de los que fueron a estudiar a París en los años de entreguerras que hizo un esfuerzo con tanta determinación para ponerse al día y actualizar su lenguaje musical en la década de los 60. En tercer lugar, fue una mujer compositora en una época en la que esto era algo inusual. Por sus propios méritos y esfuerzos llegó a ser reconocida como una de las mejores compositoras de Polonia durante la mitad del s. XX, independientemente de su género¹⁶⁰⁵”.

¹⁶⁰³ SHAFER GUERTIN, Sharon, *The contribution of Grazyna Bacewicz (1909-1969) To Polish Music*, The Edwin Mellen Press, 1992, Preface viiii.

¹⁶⁰⁴ SHAFER GUERTIN, Sharon, *The contribution of Grazyna Bacewicz (1909-1969) To Polish Music*, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 4.

¹⁶⁰⁵ THOMAS, Adrian, *Bacewicz*, Polish Music History Series, Friends of Polish Music, University of Southern California, 1984, p. 116.

5.2.12.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

La obra musical de Grazyna Bacewicz es ciertamente imponente por su calidad y amplitud: compuso más de 200 obras que, además de las canciones que tanto contribuyeron a la herencia de la prosodia polaca¹⁶⁰⁶, incluyen 4 *Sinfonías*¹⁶⁰⁷, 7 *Conciertos para violín y orquesta* (entre 1937-1965), 7 *Cuartetos de cuerda* (entre 1938-1965), 2 *Quintetos con piano*, 5 *sonatas para violín y piano*, un *Trío para violín-cello y piano*, numerosas piezas breves de salón¹⁶⁰⁸ para violín y piano, como su *Oberek* o su *Humoreska*¹⁶⁰⁹, por no hablar de su *Rapsodia polaca para violín y orquesta*¹⁶¹⁰, o sus educativos y pedagógicas obras para violín: *Concertino* (1945), *Dúos para dos violines* - que en ocasiones vienen acompañados de dibujos, para deleite de los más pequeños-. O su muy seria *Sonata para violín solo* (editada en 1960), en la más intelectual tradición iniciada y consolidada por el gran J. S. Bach, en sus *Sonatas y Partitas para violín solo* y que sería continuada por figuras de primer orden musical como Ysaye, Bártok, Honegger, Reger, Hindemith o por la también violinista y compositora Johanna Senfter¹⁶¹¹.

En cuanto a la música de cámara compuesta para violín, destacan: *Theme with variations para violín y piano* (1934), *Trío para violín, oboe y cello* (1935), los 7 *cuartetos de cuerda* (de 1938 a 1965), *Suite para dos violines* (1943), *Duetos fáciles sobre Temas Folkloricos* (1945), *Concertino para violín y piano* (1945)¹⁶¹², *Sonata da cámara para violín y piano* (1945)¹⁶¹³, *Piezas fáciles para violín y piano* (1946), *Capricho para violín y piano* (1946),

¹⁶⁰⁶ SHAFER GUERTIN, Sharon, *The contribution of Grazyna Bacewicz (1909-1969) To Polish Music*, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 54.

¹⁶⁰⁷ De las 6 sinfonías originales, 2 se perdieron y no han llegado hasta nosotros.

¹⁶⁰⁸ Donde se despliega el virtuosismo de la gran violinista.

¹⁶⁰⁹ De nuevo la influencia de A. Dvorak inunda e inspira con esta obra original y repleta de sentido del humor -en algunos momentos pareciera que imita a un personaje ebrio, mediante portamentos y armónicos: todos ellos efectos técnicos propios del lenguaje idiomático característico del violín-.

¹⁶¹⁰ SOLACHE, Gemma, *Tiempos de Vanguardia, aires de libertad. Las compositoras de la primera mitad del s. XX*, Creadoras de Música. Instituto de la mujer, 2009, p. 103.

¹⁶¹¹ Probablemente ella y Bacewicz sean las únicas compositoras que han seguido con tanto éxito dicha tradición de músicos que se han atrevido a emular la gigantesca obra para violín sin acompañamiento del imponente genio alemán, en su caso con otros lenguajes y recursos idiomáticos del violín diferentes a los de la época de Bach, donde tanto el violín como el arco diferían fundamentalmente del instrumento moderno, con una significativamente mayor tensión y potencia de sonido con respecto al violín barroco.

¹⁶¹² Ambas obras con un marcado carácter pedagógico para los más jóvenes violinistas, con ediciones decoradas con variados dibujos para hacerlos más atractivos, lo que para nada hace perder a su música ni un ápice de calidad.

¹⁶¹³ Otra referencia de su conocimiento de la música de J. S. Bach, que designaba con este término a un conjunto de danzas, como suite o partita.

5 *Sonatas para violín y piano* (de 1946 a 1951), *Polish dance* para violín y piano (1948)¹⁶¹⁴, *Cuarteto para 4 violines* (1949)¹⁶¹⁵, *Oberek 1 y 2* para violín y piano (1949 y 1951 respectivamente), *Melodía y Capriccio para violín y piano* (1950), *Mazovian dances 1 y 2 para piano y violín* (1951)¹⁶¹⁶, *Lullaby para piano y violín* (1952)¹⁶¹⁷, *Slavonic dance para piano y violín* (1952), *Humoresque para piano y violín* (1953)¹⁶¹⁸, *Partita para piano y violín* (1955)¹⁶¹⁹.

Por último, dentro de esta abrumadora lista de composiciones enfocadas en el violín, Bacewicz realizó una interesantísima contribución dentro del repertorio de dicho instrumento solo, sin acompañamiento de ninguna índole con sus obras: *Sonata para violín* (1941), *Sonata nº 2 para violín* (1958)¹⁶²⁰, *Polish capriccio* para violín (1949)¹⁶²¹, *Capriccio nº 2 para violín* (1952) y sus cuatro *Capriccios para violín* (1968-1969)¹⁶²². Resulta hartamente difícil encontrar un repertorio tan completo, rico, extenso y variado en ningún otro autor a lo largo de la historia de la música. Realmente se trata de un listado epatante, tanto por la cantidad, como por la enorme calidad de las obras¹⁶²³.

¹⁶¹⁴ Donde volvemos a observar la influencia del folklore polaco en su música, como se verá en otros títulos que hacen referencia al mismo aspecto dentro de su repertorio para violín.

¹⁶¹⁵ Que no tienen acompañamiento de piano y destacan por la originalidad de la propuesta, así como por lo novedoso del planteamiento. Dentro de la tradición instrumental del violín, empezada por Vivaldi, Telemann o el mismo Bach en el arreglo para cuatro claves que hizo del *concierto para 4 violines* de Vivaldi.

¹⁶¹⁶ Obsérvese el matiz de colocar antes al piano que al violín, como se hacía antes de la época de Mozart.

¹⁶¹⁷ Canción de cuna.

¹⁶¹⁸ Con una clara reminiscencia de la célebre *Humoresque* de A. Dvorak.

¹⁶¹⁹ Otra reminiscencia muy clara a J. S. Bach, quien usaba mucho la partita, o suite; es decir un conjunto de danzas de diferente tempo, metro y carácter para vertebrar muchas de sus obras, como por ejemplo las *Suites para violoncello solo*, compuestas en la corte calvinista de Cöthen.

¹⁶²⁰ Llama la atención que hubiera tanto espacio entre ambas obras y que la segunda sonata fuera compuesta cuando la compositora se había retirado de la interpretación con el violín en 1955 tras el accidente de automóvil que amenazó incluso su propia vida y le dejó secuelas que le impidieron seguir interpretando su instrumento preferido -el violín- al nivel que había llevado hasta entonces.

¹⁶²¹ Auténtico despliegue virtuosísimo ideal para un bis tras un concierto y que además resalta el marcado carácter del folklore polaco inherente. Recordemos que, en plena represión de todo el aparato de la Unión Soviética, para quien Polonia era un estado satélite bajo su dominio y control, el tratamiento de elementos folklóricos polacos representaba una reacción de resistencia, aunque sutil, frente a dicha opresión.

¹⁶²² En referencia clara a otra figura clave de la historia del violín, como es Nicolo Paganini y sus celeberrimos *24 caprichos para violín* -también sin acompañamiento-, donde se despliega un virtuosismo sin precedentes y que están dedicados a los artistas. Así Bacewicz emula al genio del violín, de quien con toda seguridad tocaba sus 24 caprichos, como hace todo violinista con una gran formación técnica.

¹⁶²³ Sorprende también el hecho de que en tan solo apenas 60 años de vida Bacewicz consiguiera mantener un ritmo tan alto de creación compositiva, mucho más si tenemos en cuenta que crio a su hija Alina con gran dedicación y que tuvo que vivir los durísimos años -especialmente crudos en Polonia- de la II Guerra Mundial y las consiguientes décadas de represión política y cultural a las que se vio sometido su país a cargo del aparato soviético durante toda la Guerra Fría, con el consiguiente ostracismo y aislamiento respecto a las vanguardias y el mundo cultural del resto de Europa -fuera de la órbita soviética, tras el Telón de Acero-.

Sin embargo, y a pesar del enorme valor de las obras para violín solo, con acompañamiento de piano o su gran música de cámara Grazyna Bacewicz no figura¹⁶²⁴ en la *Guía de la Música de Cámara* de F.R. Tranchefort, motivo por el que sería muy conveniente que pronto se elabore una revisión de dicha edición, de 2010, por lo injusto que supone que compositoras de tan gran envergadura no aparecen en el lugar de honor que se han ganado con su talento y esfuerzo en dichas guías, supuestamente educativas y que son usadas con asiduidad como referencia por los estudiantes de música¹⁶²⁵.

La carrera de Bacewicz estuvo jalonada de numerosos y muy prestigiosos galardones que contribuyeron a su reconocimiento, tanto en su Polonia natal¹⁶²⁶, como fuera de ella¹⁶²⁷. Dichos reconocimientos constituyeron un enorme espaldarazo a su labor compositiva y beneficiaron la difusión de su música, así como también favorecieron la cimentación de su prestigio y reconocimiento, ampliamente consolidados en su patria.

Entre los premios más destacados figuran: *Polish National Prize*, por su *Concerto para orquesta de cuerda* (1950), cuyo estreno a su vez en Washinton, DC (en los Estados Unidos) en 1952 la consagró en el panorama internacional como una gran compositora. En 1949 se alzó con el primer premio de la Chopin Competition for Composers, con su *Concierto para piano y orquesta*. En 1951 ganó también el primer *Premio en la International Composers Competition* en Lieja (Bélgica) por su *Cuarteto de cuerda n° 4*. En 1960 consiguió el primer premio en la UNESCO International Rostrum of Composers en París por su obra *Música para Cuerdas, Trompetas y Percusión*, una de sus obras más conocidas y escuchadas en Europa, sorprendentemente a pesar del férreo control y la censura de los burócratas soviéticos, que dominaban el mundo cultural polaco¹⁶²⁸.

Finalmente fue galardonada con la medalla de oro en el *Queen Elisabeth International Music Competition* -en Bruselas en 1965, cuatro años antes de su fallecimiento- por su

¹⁶²⁴ Como tampoco figura ninguna otra mujer en tantos otros libros que, se supone, son de referencia de la historia de la música clásica. Sorprende que una edición nueva, de 2010, siga sin incluir a ninguna mujer.

¹⁶²⁵ Que por otro lado parecen ignorar a las mujeres compositoras y no dan constancia objetiva de sus logros en pleno s. XXI, con el consiguiente perjuicio también en la formación y conocimiento de los estudiantes que toman dichas obras como referencias inamovibles, sin tener la suficiente capacidad analítica y crítica para cuestionar dichas informaciones, que, por otro lado, están dotadas de un marcado sesgo -negativo en caso de ser femenino-con respecto al género del autor de dichas obras.

¹⁶²⁶ ROSEN, Julie, *Grazyna Bacewicz: Her life and Works*, Polish Music History Series, Los Angeles, California, 1984, p. 12. Una veintena de sus obras fueron interpretadas en los Festivales del Warsaw Autumn.

¹⁶²⁷ Donde también fue paladín como violín solista de la música de Karol Szymanowoski, con la interpretación de su *Concierto para violín n °1* en París en 1946.

¹⁶²⁸ PENDLE, Karin, *Women and music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 291.

celebrado *Concierto para violín y orquesta n° 7*, probablemente el más interpretado y reconocido de todos cuantos compuso¹⁶²⁹.

Este apabullante y ciertamente abrumador listado de obras y distinciones da una idea clara de la enorme valía y relevancia de la labor de Grazyna Bacewicz, que seguramente sobrepase a cualquier otro compositor de la primera mitad del s. XX, o en realidad de cualquier época de la historia de la música. Sin embargo, esto no impide que su persona y su obra sean aún grandes desconocidos entre el gran público, o lo que es peor, entre los músicos y la comunidad educativa, especialmente dentro de nuestro país¹⁶³⁰.

Grazyna Bacewicz constituye un ejemplo de personalidad musical polifacética, interdisciplinar y de múltiples inquietudes culturales¹⁶³¹.

En el aspecto musical evolucionó de una niña prodigio que destacaba tocando el piano y el violín hasta convertirse en una pionera dentro del mundo del violín y el de la composición¹⁶³².

Como violinista su relevancia es descomunal ya que, abrió, como la auténtica pionera que fue, un camino desconocido hasta entonces para las mujeres consiguiendo reconocimiento en concursos internacionales de violín¹⁶³³ y siendo la primera mujer en alcanzar el puesto de concertino en la Orquesta de la Radio Polaca, en una época en la que el violín todavía no se consideraba un instrumento apto para las mujeres, como sí ocurría con el piano, instrumento femenino por excelencia y habitual en todos los hogares de la burguesía, como un elemento de ornamento y solaz dentro del ámbito doméstico¹⁶³⁴.

¹⁶²⁹ GRAY, Anne K., *The world of women in classical music*, Word World Publications, 2007, p. 124.

¹⁶³⁰ En España casi ninguna de sus obras figura en las programaciones de violín, ni en los conservatorios profesionales ni en los superiores, pese a su interés y adecuación a los distintos niveles. Recuérdese que también Bacewicz se interesó por realizar obras fáciles y con gran valor pedagógico para niveles intermedios de violín, como su *Concertino*, o sus *Duetos fáciles para dos violines*.

¹⁶³¹ En su familia, además de la música, se cultivó desde su infancia la inquietud por las ciencias y por las artes. Su marido era un afamado médico y profesor de medicina, mientras que su hermana pequeña Wanda era poetisa y finalmente, su propia hija, Alina, se convirtió en una pintora de éxito en Polonia.

¹⁶³² Sus comienzos no difieren demasiado del célebre caso como niños prodigio de W. A. Mozart y de su hermana Narnnel, si bien a esta última su padre Leopold Mozart no le permitió estudiar composición, ya que tales menesteres no eran compatibles cuando tuviera edad de casarse y formar una familia, ocupación prioritaria en la mentalidad de su época. -Véanse antecedentes históricos de 1750-1850-.

¹⁶³³ Como la *Mención de Honor* en el *Concurso Internacional Wieniawski*, nada menos que ante titanes del violín como Ginette Neveu -de quien hablaremos detenidamente en el capítulo dedicado a la compositora Priaux Rainier- y David Oistrakh, considerado por muchos expertos como el mejor violinista del s. XX, con el permiso de la prematuramente fallecida -y demasiadas veces una gran desconocida- G. Neveu.

¹⁶³⁴ Instrumentos como el violoncello solamente podía ser tocado por mujeres si no se colocaba entre las piernas, lo que hubiera sido considerado altamente indecoroso, al igual que montar a horcajadas de un caballo. Así mismo no eran adecuados en absoluto para las mujeres los instrumentos de viento metal, que requirieran fuerza física o deformaran el semblante al ejercer presión con la boca para soplar. Solamente

Ya solamente por su relevancia en estos campos merecería un lugar de honor en la historia de la música, pero además su aportación al repertorio para el violín es descomunal, tanto por su cantidad, como por las interesantes aportaciones técnicas que aporta y lo atractivo e innovador de su particular lenguaje, caracterizado a su vez por su propia voz como creadora e intérprete que conoce perfectamente todos los recovecos idiomáticos del violín, del que era una consumada maestra.

Precisamente el “idiomatismo” que presentan sus obras, es decir la adecuación a las características que definen y componen el lenguaje del instrumento, al igual que ocurre con el dominio del hablante nativo de un idioma, cuyo dominio gramatical y fonético del mismo nunca será igual que el de otro individuo que aprenda tangencialmente las normas y características del mismo lenguaje desde fuera¹⁶³⁵. Las obras que escribió Bacewicz para el violín son totalmente idiomáticas y algunas de ellas son muy pedagógicas y didácticas¹⁶³⁶.

Intentar analizar la totalidad de sus obras sería ya por sí solo suficiente material para varias tesis doctorales y no es la intención de este trabajo de investigación doctoral abarcar todo, sino más bien intentar entender sus originalidades y los recursos que usaba la compositora, siempre dentro de su particular y propio lenguaje¹⁶³⁷.

Sin embargo, el control absoluto del violín que poseía Bacewicz también la condujo a buscar nuevos recursos o efectos en su propio lenguaje que la hacen única y característica, al mismo tiempo que entrañan grandes complejidades y dificultades técnicas tales que incluso violinistas con una técnica instrumental muy sólida deberán estudiarlas y practicarlas en profundidad para poder solventarlas adecuadamente con éxito.

Especialmente relevante en cuanto a las aportaciones musicales y violinísticas es su *Sonata para violín solo n° 2* -de 1958, compuesta tres años después de retirarse de su carrera concertística tras su accidente de automóvil-. Obra dividida en tres movimientos

a partir de la II Guerra Mundial se comenzó a generalizar la aparición de este tipo de instrumentistas de viento metal femeninas con la aparición de bandas u orquestas femeninas -como la que se parodia en el filme de Billy Wilder- agudo crítico de su sociedad mediante la comedia- “*Something Like Hot*” traducida en España como: “*Con faldas y a lo loco*”, compuestas exclusivamente por mujeres, ya que los hombres estaban combatiendo en el frente y por lo tanto debían ser sustituidos por mujeres en su ausencia.

¹⁶³⁵ Como ocurre muy a menudo entre compositores que suelen estar más familiarizados generalmente con el piano, herramienta óptima para componer, pero cuyo “idioma” siempre será distinto al del resto de instrumentos que componen la plantilla orquestal.

¹⁶³⁶ Ya se han mencionado su *Concertino para violín* y sus *duetos fáciles para dos violines*, aptos para estudiantes de violín en sus estadios intermedios.

¹⁶³⁷ Si bien es cierto que también estuvo muy atenta, cuando el aperturismo soviético de Polonia lo permitió, a todas las vanguardias occidentales, como el serialismo y el dodecafonismo.

y que sigue en la tradición de polifonía¹⁶³⁸ alemana iniciada en territorio germano por compositores como Walter, Whesthoff, Biber y culminada por las geniales *Sonatas y Partitas para violín solo* de J. S. Bach, auténtica cúspide del repertorio del violín que ha sido emulada por grandes autores del s. XX, tales como Ysaÿe, Honegger, Hindemith, o Bártok, entre otros muchos, pero como vemos también Bacewicz realizó una importante contribución a este respecto¹⁶³⁹-así como la también violinista Johanna Senfter, alumna de Reger, quien también profundizó en este repertorio y que será analizada en el desarrollo analítico de esta tesis también-.

En la sonata nº 2 para violín solo, que como ella misma afirmaba fue determinante en su evolución musical: “(...) Llegué a este periodo mediante una evolución (no revolución), a través de *la Música para cuerdas, trompetas y percusión, el cuarteto de cuerda nº 6* (parcialmente serialista) *la segunda sonata para violín solo y el concierto para gran orquesta sinfónica*”¹⁶⁴⁰.

En dicha sonata pues encontramos todas las características y recursos idiomáticos empleados desde Ysaÿe¹⁶⁴¹ hasta Bartók, pasando antes por Reger.

La obra, compuesta en 1958, juega desde el principio con disonancias entre dobles cuerdas, emulaciones en el comienzo del primer Allegro de la *Sonata nº 2 de Ysaÿe*¹⁶⁴², con pasajes oscilantes en marcados variolajes entre varias cuerdas¹⁶⁴³.

Es muy original el uso de la alternancia entre pizzicati¹⁶⁴⁴ y arco casi simultáneamente¹⁶⁴⁵.

¹⁶³⁸ Varias voces, resulta efectivamente algo paradójico el hecho de que un instrumento eminentemente melódico como el violín haya tenido una tradición tan amplia relativa a la polifonía, que es capaz de ejecutar en tan solo cuatro cuerdas, desde el Barroco hasta nuestros días.

¹⁶³⁹ Que por otro lado se encuentra en un lamentable olvido, nunca siendo mencionadas sus aportaciones en los libros de referencia especializados de la música clásica, algo que debería evolucionar pronto.

¹⁶⁴⁰ ROSEN, Judith, *Polish Music Journal. Grazyna Bacewicz*, Polish Music Center (A Draft Answer to an Unknown Questionnaire), p. 4.

¹⁶⁴¹ Coloso del violín, que se empeñó en emular las *Sonatas y Partitas de Bach* con sus *6 Sonatas para violín solo*, cada una de ellas dedicada a un eminente violinista amigo coetáneo suyo. Así ordenados: Szigeti, Thibaud, Enesco, Kreisler, Crickboom y Quiroga, este último gran violinista español de gran proyección internacional que tras ser atropellado por un vehículo tuvo que retirarse de la interpretación del violín cuando solamente rondaba la cuarentena, en un caso que recuerda mucho al de Bacewicz.

El mismo Ysaÿe afirmaba que aproximarse a la obra de violín solo de J. S. Bach era imponente y empequeñecía a todo aquél que intentara aproximarse al genio alemán.

¹⁶⁴² Dedicada al francés Jaques Thibaud y que se denomina obsesión, por la referencia obsesiva que hace de una obra fetiche del violinista: el *preludio de la tercera partita* en Mi mayor de Bach.

¹⁶⁴³ Pasajes rápidamente alternados entre dos o más cuerdas cercanas entre sí.

¹⁶⁴⁴ En italiano pellizcar la cuerda, provocando un característico sonido percusivo y resonante, muy contrastante con el producido al frotar las crines del arco sobre las cuerdas.

¹⁶⁴⁵ También resulta todo un hallazgo muy original por parte de Bacewicz el recurso del *trino glissando*, en el que el batir de dos notas rápidamente, característico del trino, se une al deslizamiento entre notas de diferentes alturas, típico del glissando. Dicho recurso inventado por Bacewicz podemos encontrarlo en su *Mazovian Dance* -a partir del cuarto compás de la cuarta página de la partitura del piano se puede encontrar este original recurso de la extraordinaria violinista, siempre al servicio de la composición-.

Otro efecto muy claro que emplea Bacewicz es el *sul ponticello*¹⁶⁴⁶ y una marcada alternancia de timbres al combinarlo con la forma ordinaria de tocar con el arco.

En el poco *piu mosso* juega originalmente con una serie de pasajes en trémolo¹⁶⁴⁷ que añaden armónicos naturales sobre el Mi de la primera cuerda del violín y que culminan con pasajes de gran virtuosismo que recuerdan a las escalas ascendentes del primer movimiento del *concierto para violín* de Tchaikowski.

Antes de la reexposición del primer movimiento, donde vuelve a las disonancias entre notas largamente mantenidas y de gran duración, emplea un recurso que nos recuerda a otro pasaje del *concierto de violín y orquesta “A la memoria de un ángel”* de Alban Berg¹⁶⁴⁸ cuando sobre una línea melódica mantenida por el cantábile del arco le acompañan en sucesión una serie de *pizzicati* punteados con la mano izquierda sobre las cuerdas superiores o inferiores a la melodía. Concluye el tercer movimiento de la sonata con un golpe de arco que realmente se inventa Bacewicz: *Glissando Spiccato*¹⁶⁴⁹. El uso es totalmente novedoso y original, ya que además en el *glissando* muchas veces no escribe exactamente las notas, sino que da a entender que se puede jugar con la micro interválica dentro de los semitonos¹⁶⁵⁰.

Se trata de una muestra del genio de la autora, con un control total de todos los recursos técnicos del violín, dejando espacio para originalidades, como el del tercer movimiento, compuesto en su totalidad por ese golpe de arco y ese efecto concreto en exclusiva.

Concluye con tres acordes en *pizzicato*, mostrando además un marcado sentido del humor, que caracterizaba a esta inteligentísima compositora, como haciendo un guiño final, después de tanto alarde técnico, más propio de una competición de violín.

Dicho sentido del humor lo podemos encontrar igualmente en su *Capricho Polaco* (o *Polish Caprice*), obra breve de lucimiento virtuoso para violín solo en la que por medio

¹⁶⁴⁶ Encima del puente del violín, creando un ambiente premeditadamente fantasmagórico con muchos armónicos y el sonido del arco consiguientemente difuminado, al no poner el suficiente peso.

¹⁶⁴⁷ Repetición a gran velocidad de un intervalo alternado. entre dos o más notas.

¹⁶⁴⁸ Dedicado a la hija de Alma Mahler y Walter Gropius, Manon Gropius que murió trágicamente a los 18 años, marcando todo el carácter y programa del concierto, siendo a la vez una obra especialmente autobiográfica del autor, Alban Berg -autor de la Segunda Escuela de Viena, dodecafónico, si bien impregnado de un marcado carácter romántico- y que constituiría su testamento final al morir de difteria, tras ser infectado por una picadura de mosquito, poco después de concluir dicho formidable concierto.

¹⁶⁴⁹ *Glissando* es el deslizamiento de un punto de la cuerda a otro, por el mismo dedo u otro, en el caso de que sea portamento, mientras que el *spiccato* es un golpe de arco en el que este rebota sobre el punto de equilibrio del arco, es decir: donde mejor puede botar por pesar igual por ambos extremos a dicho punto. La unión de ambos elementos es un hallazgo de Bacewicz, quien también lo usa con el golpe de arco, saltillo, que es igual que el *spiccato*, pero con mayor velocidad y en notas más cortas.

¹⁶⁵⁰ Cuartos y octavos de tono, que por otro lado son muy empleados en la música oriental.

de las juguetonas líneas ascendentes de los juegos estructurales y compositivos de disminución¹⁶⁵¹ del motivo vislumbramos un marcado sentido del humor, que se ríe del mismo virtuosismo con la complicidad del público, que queda igualmente asombrado y agradecido, por poder escuchar un tema popular reconocible del acervo folclórico polaco. Esta característica de Grazyna Bacewicz, que como Bartók¹⁶⁵² usó elementos del folklore popular de su país, lograban que, unida a su vibrante -a la vez que modesta- personalidad la creadora de música fuera muy admirada y querida en su patria, tanto por el pueblo como por sus colegas músicos, que la aceptaron plenamente como una igual a ellos¹⁶⁵³.

Uno de los músicos más relevantes y destacados de la historia de Polonia, Witold Lutoslawski (1913-1994) antiguo maestro y luego colega de Bacewicz, escribió en el prólogo del libro de *Judith Rosen Grazyna Bacewicz: Her life and works* (1984): “Ella nació con una increíble riqueza de talento musical, que consiguió que floreciera con gran éxito mediante un celo casi fanático y una inquebrantable fe en su misión. La intensidad de sus actividades musicales fue tan grande que logró, en una vida tan cruelmente acortada, dar a luz tales tesoros que cualquier compositor de su altura con una vida mucho más larga podría solo envidiar”¹⁶⁵⁴.

Este autor, seguramente el compositor más importante de su país desde Chopin¹⁶⁵⁵, proclama: “Cuando pienso acerca de Grazyna Bacewicz, no puedo solamente limitarme a su música (...) tuve la suerte y el privilegio de conocerla de cerca durante muchos años. Eso me permitió observar y admirar sus cualidades de primera mano: su integridad, su honestidad, compasión y su voluntad para compartir o sacrificarse por otras personas. Esta imagen de ella como ser humano y como artista deberían servir de inspiración a las generaciones venideras de compositores, tanto en Polonia como en el mundo entero”¹⁶⁵⁶. Todo un elogio de alguien que la conoció desde que era estudiante hasta que alcanzó su propia voz compositiva, convirtiéndose a los ojos del propio Lutoslawski en una colega

¹⁶⁵¹ Proceso por el que el valor de las notas se va haciendo más pequeño, lo contrario sería el proceso de aumentación. Constituyen dos de los procedimientos compositivos más habituales e interesantes.

¹⁶⁵² Con quien comparte su afán pedagógico en sus *Dúos fáciles sobre temas populares* para dos violines, del mismo modo que Bartók escribió sus *44 dúos para dos violines*, que aún se usan en las aulas de todo el mundo por su aportación didáctica del violín, a diferencia de los de Bacewicz, que son desconocidos.

¹⁶⁵³ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 254.

¹⁶⁵⁴ GRAY, Anne.K., *The world of women in classical music*, Word World Publications, p. 124.

¹⁶⁵⁵ Junto con Karol, Szymanowski -figura musical polaca muy destacada- y la misma Grazyna Bacewicz.

¹⁶⁵⁶ ROSEN, Julie, *Grazyna Bacewicz: Her life and Works*, Polish Music History Series, Los Angeles, California, 1984, p. 12.

igual que él en el mundo de la música a la que reconocía por sus propios méritos, no por el hecho de ser una mujer compositora, algo que odiaba la propia Bacewicz: ella misma se consideraba una más entre sus colegas de profesión¹⁶⁵⁷, sin distinciones de género. Lo único que importaba para esta gran autora eran las composiciones y el arte musical.

Sin duda la herencia de Nadia Boulanger se puede encontrar en la raíz de esta concepción musical, como aporta Sharon Schafer: “Nadia Boulanger a menudo les decía a sus estudiantes que toda buena música, sin importar lo compleja o de gran envergadura que fuera, debía de ser simple, bien ordenada y debía contener una cualidad de naturalidad. Ella sentía que la música debía comunicar al alma de quien escucha y que, al mismo tiempo, la búsqueda de entendimiento debía provenir del alma del que escribía dicha música”¹⁶⁵⁸.



Grazyna con el violoncelista Gaspar Cassadó.

Sin duda toda la contribución al repertorio del violín se basa en estos sabios preceptos que, ya en su madurez compositiva, Bacewicz supo transfigurar a través de su voz única y personal, que brilla con luz propia en cada una de sus obras, ya fueran pequeñas o de gran envergadura.

¹⁶⁵⁷ Algo que aparentemente logró sin estridencias y sin enfrentamientos -recuérdese el caso de Ethel Smyth, encerrada durante dos meses por sus protestas con las sufragistas-, pero con paso firme y seguro.

¹⁶⁵⁸ SHAFER GUERTIN, Sharon, *The contribution of Grazyna Bacewicz (1909-1969) To Polish Music*, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 54.

Fue también, junto con compositoras como Kaprálová, las hermanas Boulanger, Smyth, Canal, Barraine o la misma Beach en los Estados Unidos de América, un claro ejemplo y exponente de que las mujeres podían escribir obras de gran formato, en cuanto a la formación y la gran envergadura de las obras, escapando del pequeño reducto del piano o las pequeñas piezas de salón escritas para tal instrumento¹⁶⁵⁹ al que habían estado confinadas tantas generaciones anteriores de compositoras

5.2.13.3. Contribución al cambio de paradigma del rol de la mujer en la Música.

Como violinista y también como compositora Grazyna Bacewicz se alza como una antorcha de libertad y como una pionera en toda Europa que marcó la senda a seguir por todas las generaciones posteriores de mujeres que pudieron proseguir sus pasos y empezar a ocupar puestos de relevancia dentro de las orquestas profesionales, en los concursos internacionales de violín, -tanto como participantes, como también miembros del jurado evaluador- y de otros instrumentos como el piano, así como en el campo de la composición.

En Polonia el sufragio universal femenino tuvo su fecha de aprobación en el año 1918. Si se tiene en cuenta que en Reino Unido dicho evento tuvo lugar en 1918 -sin restricciones en 1928-, en Francia en 1944¹⁶⁶⁰, en Italia en 1945 o en Bélgica en 1948¹⁶⁶¹, se puede comprobar que efectivamente Polonia fue un país avanzado en cuanto a la equiparación entre los dos géneros, al menos en lo que respecta al derecho de voto y legislación escrita¹⁶⁶².

¹⁶⁵⁹ O como mucho la voz y el canto, como fue el caso de Pauline Viardot, que se atrevió a escribir una *Sonata para violín* de grandes dimensiones, pero que principalmente componía pequeñas piezas.

¹⁶⁶⁰ País considerado muy liberal en tantos aspectos, como el cultural, pero que no dejó votar a las mujeres hasta 1944, mientras que en Polonia e Inglaterra se instauró el voto femenino en 1918.

¹⁶⁶¹ En España tuvo lugar en 1931, aunque con el golpe de estado efectuado por Franco, que desencadenó la Guerra Civil Española y las consiguientes décadas de dictadura, censura y opresión, este avance se vio totalmente paralizado, por no decir anulado completamente.

¹⁶⁶² Curiosamente los primeros países en otorgar el voto femenino se encuentran en las antípodas de Europa: Nueva Zelanda en 1893 y Australia en 1902. Les siguieron Finlandia en 1906, Noruega en 1913 y Dinamarca en 1915 -aunque desde 1908 podían votar las mujeres de más de 25 años que pagaran impuestos-.



Grazyna en una competición en Bélgica.

Años 50.

Sin embargo cuando Grazyna Bacewicz consiguió sus titulaciones superiores en violín, piano y composición en 1932¹⁶⁶³ o cuando logró convertirse en la primera concertino de la *Orquesta de la Radio Polaca* -de 1936 a 1938, un año antes de la ocupación nazi- ella fue abriendo una senda que acababa de ser permitida legalmente para que pudieran transitar por ella las mujeres y , sin lugar a duda, tuvo que ser un camino arduo en el que nadie le regalaría nada, pero al mismo tiempo tampoco le negaron ningún mérito ni logro que ella pudiera alcanzar por medio de su talento y su esfuerzo personal, así como por la valía de su relevante labor musical.

Su lucha silenciosa, promoviendo una cultura prohibida por los nazis mediante conciertos clandestinos, en el tiempo de ocupación alemana durante los seis arduos años que duró la guerra, nos muestran una mujer comprometida con su tiempo y su patria¹⁶⁶⁴.

Esa modesta -nada pretenciosa ni arrogante- valentía y determinación que marcaron su vida, tanto en tiempo de guerra, como en la represión posterior ejercida por los soviéticos, fue una marcada característica de su temperamento, que también se revela en su obra.

La contribución llevada a cabo por Bacewicz pudo parecer discreta, pero sin duda resultó ser tenaz e implacable mediante la consecución de tantos logros y en tan diferentes

¹⁶⁶³ O también cuando se presentó en 1935 al *Primer Concurso Internacional Wieniawski de Violín*, donde alcanzó *Mención de Honor del Jurado*.

¹⁶⁶⁴ En varias ocasiones arriesgó su propia vida y estuvo a punto de ser deportada a Alemania, de lo que se pudo librar, casi milagrosamente, gracias al nacimiento de su hija Alina en 1942.

campos como fueron la consecución de las más altas calificaciones -Summa cum Laude- en violín, piano y composición, resulta sorprendente e inestimable para las generaciones posteriores de mujeres que se dedicaron a la música en su Polonia natal.

Se convirtió en una pionera al presentarse a concursos internacionales de violín, con *Mención de Honor* del jurado¹⁶⁶⁵ y fue una de las primeras violinistas en actuar por Europa como solista acompañada de orquesta interpretando conciertos contemporáneos de violín¹⁶⁶⁶. Consiguió ser también una precursora en el mundo profesional de la orquesta sentando un precedente poderoso en un mundo, el orquestal, en el que apenas había mujeres hasta bien entrado el s. XX, y mucho menos una mujer concertino -puesto solamente por debajo del poder del director de la orquesta- dentro del mismo¹⁶⁶⁷.

Su papel como compositora no pudo ser más brillante, tanto por su calidad como por la enorme producción de su obra¹⁶⁶⁸. Llegó, por otra parte, a recibir 24 grandes premios, distinciones y galardones durante su vida -realmente jalonada de éxitos sin precedentes para una mujer-, todo un logro sin precedentes en la historia de las compositoras¹⁶⁶⁹.

Su protagonismo como pionera¹⁶⁷⁰ también es muy destacable al conseguir que dichas obras fueran interpretadas en múltiples ocasiones y en festivales musicales de música contemporánea, como el *Otoño de Varsovia*, donde siempre tuvo una acogida muy favorable de público y crítica.

¹⁶⁶⁵ Recuérdese que compitió con las figuras más descomunales del mundo del violín: Ginette Neveu y nada menos que el reconocido David Oistrakh -con quien llegó a tener una gran amistad más adelante-.

¹⁶⁶⁶ Como el *Concierto nº 1* de su compatriota Karol, Szymanowski, del que fue una auténtica campeona defendiéndolo y difundiéndolo por toda Europa.

¹⁶⁶⁷ De hecho, la inclusión de mujeres instrumentistas en algunas orquestas, como la de la Filarmónica de Viena, ha ocurrido prácticamente al comienzo del s. XXI y precisamente forzadas por la presión de una sociedad que ya ha cambiado frente a las tradiciones retrógradas en las que dichas orquestas nacieron.

¹⁶⁶⁸ Más de 200 obras escritas así lo atestiguan, la gran mayoría publicadas durante la vida de la autora.

¹⁶⁶⁹ ROSEN, Julie, *Grazyna Bacewicz: Her life and Works*, Polish Music History Series, Los Angeles, California, 1984, p. 44.

¹⁶⁷⁰ El papel de Bacewicz como pionera en la música para las mujeres recuerda el papel del hombre en la carrera espacial que tenía entonces lugar, en plena Guerra Fría, por la conquista del espacio ignoto.



Grazyna, integrante (única mujer) respetada y reconocida por sus colegas de profesión. En esta ocasión participando en un Jurado Internacional en Moscú.

Años 60.

Sin estridencias ni vanidades vacuas consiguió ser considerada por los mejores compositores y músicos de su época como una igual, colega de profesión de gran calidad, sin que su género fuera jamás un tema discutible en relación con su obra musical¹⁶⁷¹.

Tal era su aceptación y reconocimiento, del que pudo gozar mercedamente en vida, que también fue llamada en numerosas ocasiones para que formara parte de jurados en prestigiosos concursos de violín¹⁶⁷². Sin duda la contribución de todos estos logros al cambio del paradigma del rol de la mujer en la música clásica no podría haber sido de mayor impacto o relevancia en tantos y tan variados campos.

Es por todo ello que la obra de violín de Bacewicz merece el mayor de los respetos y debería ser incluida en todas las programaciones didácticas en conservatorios de música, al mismo tiempo que debería ser interpretada mucho más en las salas de conciertos españolas, donde es actualmente una gran desconocida, para desgracia de la cultura musical en nuestro país¹⁶⁷³.

¹⁶⁷¹ En muchos otros casos el lenguaje empleado para hablar de otras compositoras tenía connotaciones sexistas, que en el caso de Bacewicz simplemente no encontramos.

¹⁶⁷² Como el Wianiewski, del que en 1935 consiguió *Mención de Honor*. En dichos jurados llegó a convertirse en la primera mujer en ocupar tal posición privilegiada, al igual que en las muestras de composiciones, donde con demasiada frecuencia era la única mujer compositora presente.

¹⁶⁷³ Mientras que su figura es ampliamente respetada y reconocida entre los músicos polacos. Así sucede también en países con fuerte interés en la cultura, como en los Estados Unidos -en el mundo musical-.

5.2.14. ELSA BARRIANE (1910-1999)

Elsa Jacqueline Barraine (París, 13 de febrero de 1910-Estrasburgo, 20 de marzo de 1999) es el claro ejemplo de una mujer compositora, que a pesar de sus enormes méritos profesionales¹⁶⁷⁴ y personales¹⁶⁷⁵, ha caído en un lamentable e inmerecido olvido¹⁶⁷⁶, teniendo en cuenta que fue una autora muy activa y fallecida muy recientemente, en 1999, por lo que podemos decir que es una creadora musical totalmente contemporánea.

Muchas de sus composiciones, incluida su *Suite Juive para violín y piano* (1951)¹⁶⁷⁷, son totalmente desconocidas tanto por el público general como por la gran mayoría de los mismos intérpretes, los profesionales de la música y los propios profesores de conservatorio en la actualidad, no existiendo tampoco ningún registro grabado de gran parte de su producción musical¹⁶⁷⁸.



Elsa Barraine en plena juventud.

¹⁶⁷⁴ Ganó el primer premio del *Prix de Rome* en 1929, con 19 años -la misma edad de Lili Boulanger cuando esta se convirtió en la primera ganadora del concurso-, siendo así la cuarta mujer en lograrlo: Marguerite Canal fue la segunda en 1920 y Jeanne Leleu la tercera en 1923. También trabajó en la Radio Nacional Francesa de 1936 a 1940. Entre 1944 y 1947 ocupó el cargo de Directora de Grabación en la conocida discográfica Le Chant du Monde. En 1953 ingresó en el Conservatorio de París, donde enseñó análisis y lectura a primera vista hasta 1972. En ese mismo año fue nombrada directora de música por el ministerio de cultura, teniendo a su cargo la responsabilidad de todos los teatros líricos de Francia. BRISCOE, James J., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 365.

¹⁶⁷⁵ A pesar de su ascendencia judía fue un miembro activo de la resistencia francesa durante la ocupación nazi de 1940 a 1944, con el riesgo real que entrañaba tal actividad para su vida. En 1942 Barraine fue sospechosa de ser una agente de la resistencia y fue arrestada e interrogada por la milicia de Vichy. Afortunadamente, fue liberada sin consecuencias en esa ocasión -aunque la Gestapo también intentó rastrearla en 1944-. La experiencia de dicho arresto la obligó a esconderse por un período de tiempo y a asumir el nombre de Madame Catherine. HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, pp. 129-130.

¹⁶⁷⁶ Al igual que les ocurre a Claude Arrieu, Marguerite Canal e Yvonne Desportes, todas ellas grandes compositoras, ganadoras de prestigiosos premios y miembros respetables de instituciones estatales, como la radio o el conservatorio franceses. BOURIN, Odile; PIERRETTE Germain-David, *Elsa Barraine (1910-1999): une compositrice au XXe siècle*, Sampzon, Editions Delatour France, 2010.

¹⁶⁷⁷ De la que no se encuentran registros en discos ni en ninguna plataforma digital de la actualidad.

¹⁶⁷⁸ Y, por consiguiente, siendo muy complicada su adquisición para el estudio profesional de dichas obras.

Alumna directa, y una de las predilectas por su gran talento, de Paul Dukas (1865-1935)¹⁶⁷⁹, compartió clases en el estudio de dicho maestro con grandes figuras de la composición del s. XX tales como: Olivier Messiaen, André Jolivet, Daniel-Lesur, Yves Baudrier, Yvonne Desportes (1907-1993) o Claude Arrieu (1903-1990)¹⁶⁸⁰.

Los cuatro primeros arriba citados se hacían llamar “*les quatre petits freres spiritualistes*”¹⁶⁸¹ y, de alguna manera, compartieron con Barraine su rechazo por la música anterior del grupo de *Los Seis*, marcada por las ironías, la sencillez y la ruptura con el Wagnerismo y el Debussismo de la tradición musical anterior. De hecho, estas figuras de gran relevancia en la música francesa de entreguerras, siempre de forma paralela al grupo de *Los Seis*, crearon en 1936 el grupo conocido como *La Jeune France*¹⁶⁸², donde buscaban el camino hacia una forma de componer menos abstracta y más humana¹⁶⁸³. De alguna manera influenciada por éstos últimos, la música de Barraine orbitará en torno a conceptos como la espiritualidad¹⁶⁸⁴ y las cualidades humanas frente

¹⁶⁷⁹ Quien es un ejemplo perfecto de la figura de un hombre que ayudó en gran medida a todas estas alumnas -Barraine, Desportes y Arrieu- como maestro y mentor a desarrollar exponencialmente el potencial creativo de cada una de ellas, llegando a ser casi una figura paterna -en el buen sentido, no en el que sufrieron Clarke, Smyth o Tailleferre- determinante para la propia Barraine. Figuras masculinas favorables para el desarrollo musical de las mujeres como la de Dukas se encuentran a lo largo de toda la historia de la música en personalidades reconocidas, entre otros: Vivaldi, Tartini, Schumann, Brahms o el mismo Bizet, quien descubrió el talento de C. Chaminade cuando esta era una niña y convenció a sus padres para que la joven Cecile pudiera estudiar música y lograra así convertirse en una gran compositora.

¹⁶⁸⁰ Otra gran compositora de gran relevancia y calado del s. XX. Seudónimo de Louise Marie Simon, Claude Arrieu adoptó un nombre masculino -curiosamente el mismo nombre de pila de Debussy- para desarrollar su labor como compositora en un mundo de hombres. Ganadora del concurso de composición de Italia, fue muy buena amiga de Barraine toda su vida, mientras que la relación de ambas autoras con Yvonne Desportes, también ganadora del *Prix de Rome* en 1932 fue menos relevante.

¹⁶⁸¹ Algo así como “los cuatro frailecillos espiritualistas”, con una cierta ironía que no pasa desapercibida.

¹⁶⁸² La joven Francia, en medio de toda la virulencia del alzamiento del nazismo y fascismo en Europa.

¹⁶⁸³ BRISCOE, James J., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 365.

¹⁶⁸⁴ En la *Villa Medici*, tras ganar el *Prix de Rome* en 1929, en pleno alzamiento del fascismo de Mussolini en Italia, Barraine también tuvo la oportunidad de desarrollar su interés por la espiritualidad y la filosofía orientales. A principios de la década de 1930, Dukas le dio una copia del antiguo poema hindú el *Bhagavad Gita*, que copió a mano durante su residencia en la *Villa Medici*. Dukas continuó siendo mentor de Barraine a lo largo de su estancia en Roma. HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 125. En ese sentido la similitud con Lili Boulanger es muy evidente, ya que esta última estando enferma desde niña buscó siempre el consuelo de la espiritualidad para encontrar fuerzas para vivir, tanto en la religión católica como en el hinduismo; lo que se puede apreciar en su *Vielle chanson Boudihque (Antigua oración budista)*. A todo ello habría que añadirle el gusto de Lili por la numerología y su oculto significado -el número 13 para Lili-, en consonancia con la tendencia de grandes genios de la música, como Bach -el número 14, asociado con su nombre-, Mozart -el número 5 y la numerología relacionada con la logia de la Masonería o Shostakovich -su nombre con las notas: re-mi-do-si en el celebrado *Cuarteto de cuerda nº 8*-.

al desprecio por el mundo mecánico e impersonal que les tocó vivir¹⁶⁸⁵. En ese marco vital la música de Elsa Barraine destaca al rescatar la tradición de su pasado más cercano, como el encarnado en la figura de Debussy, o al reinterpretar desde su voz personal propia las formas y géneros clásicos de tiempos pretéritos¹⁶⁸⁶, que habían sido dinamitados por los revolucionarios preceptos musicales de Cocteau, Satie y los miembros del grupo de *Los Seis* en los felices años de entreguerras, conocidos como la *Belle Époque*¹⁶⁸⁷.

5.2.14.1. Formación.

Parisiense de nacimiento, Elsa Barraine creció en un ambiente propicio para la música y el arte dentro de su familia, que era de ascendencia judía¹⁶⁸⁸ y en la que su padre, Alfred Barraine, era el violoncelista principal de la Orquesta de la Ópera de París y miembro de la Orquesta del Conservatorio de Música. También su madre, Octavie Jeanne Boisson, era una pianista aficionada¹⁶⁸⁹ que igualmente cantaba en el coro de la Société des Concertos del Conservatorio¹⁶⁹⁰.

Tanto su padre como su madre favorecieron que Elsa se introdujera pronto en el mundo musical con clases de piano a edad muy temprana¹⁶⁹¹. A este respecto se pueden hacer analogías con los casos de Kaprálová, Bacewicz, Clarke y las hermanas Boulanger. En todos ellos se dio la feliz circunstancia de que dentro del núcleo familiar se cultivaba el arte musical, ya fuera de forma profesional -algo que sucedería con Kaprálová, Bacewicz y Boulanger- o al menos de forma aficionada -como fue el caso de Clarke, aunque eso

¹⁶⁸⁵ Marcado por las dos guerras mundiales, especialmente la segunda, vivida de cerca por todos ellos, Barraine dentro de la resistencia y Messiaen encarcelado en un campo de concentración tras la invasión nazi de Francia en 1940, donde compuso su célebre *Cuarteto para el fin de los tiempos*, aprovechando los instrumentos y los músicos, también prisioneros, que había: un piano desafinado, violín, cello y clarinete.

¹⁶⁸⁶ Como es el caso de la *Suite Juive para violín y piano* (1951), donde rescata un género particularmente fructífero y exitoso en Francia, como la Suite, o conjunto de danzas que llegó a ser característico de la tradición musical francesa desde tiempos del compositor Lully en la corte del rey Luis XIV.

¹⁶⁸⁷ BRISCOE, James J., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 365.

¹⁶⁸⁸ Algo que aún le da más valor a su valiente actuación como integrante de la resistencia ante los nazis.

¹⁶⁸⁹ De nuevo encontramos asociado el piano a la figura de la mujer, más concretamente a la mujer aficionada a la música que interpreta dicho instrumento como una amateur sin llegar a ser profesional.

¹⁶⁹⁰ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 123.

¹⁶⁹¹ Dentro de todo este trabajo de investigación, de todas las autoras que se han estudiado con detalle solamente se encuentran dos figuras cuyo ambiente familiar no tuviera relación con la música: el caso de Ethel Smyth y el de Germaine Tailleferre, en cuyo caso el piano familiar era más bien un símbolo de haber alcanzado el estatus de familia de clase media, donde ese paradigmático instrumento no podía faltar.

fuera por exigencia de su tiránico padre, que tocaba el violoncello y exigía a sus hijos que tocaran con él música de cámara-. Resulta interesante comprobar que, efectivamente, en los hogares donde se cultivaba desde la infancia el gusto y la práctica de la música es realmente de donde han surgido los casos más brillantes de compositoras y ejecutantes instrumentales -por no hablar de directoras de orquesta, menos habituales-¹⁶⁹², especialmente de aquellos hogares estructurados donde ambas figuras parentales -aunque siempre con un mayor peso específico en el caso de la figura del padre, de ahí procede consiguientemente la patria potestad inherente a la mentalidad conservadora de la época- apoyaron a sus hijas en su formación inicial y en su posterior desarrollo profesional.

Tan sólo se han encontrado dos ejemplos: el caso de una personalidad, como fue E. Smyth, con la suficiente autoconfianza y voluntad de hierro como para salir airoso de un ambiente anti musical -totalmente hostil que identificaba el estudio de la música con la prostitución-¹⁶⁹³ y por otro lado el caso de G. Tailleferre, que, más discretamente, pero no por ello de manera menos efectiva o eficaz, superó la falta total de financiación económica de su padre cuando ella le comunicó abiertamente su deseo de acudir a estudiar al conservatorio para formarse como músico y pianista con tan sólo doce años de edad¹⁶⁹⁴.

En este sentido, resulta interesante la aportación de Laura Hamer que comparando los casos de las compositoras francesas Tailleferre y Desportes nos relata: “en sus memorias, Tailleferre recordaba: “el Conservatorio representaba para mi padre un lugar de perdición llegando a gritar: "para mi hija, estar en el Conservatorio o ser una mujer que hace las calles sería lo mismo¹⁶⁹⁵. ¡Nunca le daré mi permiso! ¹⁶⁹⁶” (irónicamente, cuando Desportes había querido inicialmente estudiar pintura en la Ecole des Beaux-Arts, su madre (la pintora alemana Bertha Troriep) se había opuesto, ya que sentía que, debido a

¹⁶⁹² Como fueron los casos de Ethel Smyth, Nadia Boulanger, Marguerite Canal y Vítězlava Kaprálová. BRUYR, José, “Musique et musiciennes”, *Europe*, vol. 42, nº 427 (1964), p. 171; HAMER, Laura, “The challenge of professional musiciennes: the education, career opportunities, and reception of women musicians”, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Routledge, 2018, pp. 44-70.

¹⁶⁹³ Véase el capítulo dedicado a la figura de la compositora E. Smyth en este trabajo de investigación.

¹⁶⁹⁴ El caso de Clarke fue algo distinto, ya que se incentivó su formación musical llegando a estudiar en el Royal College of Music de Londres, hasta que su intención fue convertirse en una músico profesional, en lugar de desempeñar la función ornamental que se esperaba de las mujeres en aquella época, momento en el cual su padre la echó para siempre de su hogar paterno cuando aquella era ya mayor de edad -24 años-, mientras que Tailleferre tuvo que empezar a costearse su educación musical con 12 años.

¹⁶⁹⁵ En su concepción patriarcal de moral victoriana estudiar música profesionalmente siendo ella una mujer era equivalente a convertirse en una prostituta que trabajara con sus clientes en las calles.

¹⁶⁹⁶ Una afirmación similar a la proferida por el padre de Smyth, que, según las memorias de esta, prefería verla enterrada que acabando en las calles. Véase el capítulo de Smyth dentro del desarrollo analítico.

su reputación como lugar de comportamiento sexual emancipado, no era un lugar adecuado para una joven. En un marcado contraste con el padre de Tailleferre, en realidad instó a su hija (Desportes) a estudiar en el Conservatorio de París como un lugar más adecuado y, en su opinión, una alternativa más respetable¹⁶⁹⁷.

También se debe tener en cuenta que, tanto las generaciones de Smyth, Clarke y Tailleferre, son bastante anteriores a la de Desportes, Arrieu o Barraine, todas ellas destacadas alumnas de un maestro progresista y avanzado para su tiempo, Paul Dukas¹⁶⁹⁸. Gran figura pedagógica de su época, Dukas, supo apreciar, valorar y potenciar el talento de todas estas jóvenes promesas femeninas¹⁶⁹⁹ de la composición, que tantos logros profesionales llegaron a alcanzar, en parte gracias al apoyo y los ánimos que aquel les insufló para llegar a conseguir las cotas más altas dentro del mundo de la composición¹⁷⁰⁰. En el otoño de 1927, Paul Dukas sucedió a Charles-Marie Widor (1844-1937)¹⁷⁰¹ como uno de los profesores de composición en el Conservatorio de París. Bien conocido por ser un maestro talentoso y cariñoso, las clases de Dukas en este conservatorio -de finales de los años 1920¹⁷⁰² y principios de 1930- se distinguieron por el alto número de estudiantes que lograron conseguir carreras exitosas como compositores, incluyendo a Olivier Messiaen, Tony Aubin, Georges Hugon, y Maurice Duruflé.

Estos jóvenes fueron los compañeros de un grupo de mujeres jóvenes igualmente talentosas, entre ellas Elsa Barraine, Yvonne Desportes y Claude Arrieu, quienes también pasaron a ser unas de las compositoras francesas más prolíficas de su generación¹⁷⁰³.

¹⁶⁹⁷ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 45.

¹⁶⁹⁸ En 1888 consiguió un segundo puesto en el *Prix de Rome* -al igual que Nadia Boulanger, e igualmente se convirtió en un gran maestro de futuros compositores-. Compuso su famosa obra, *El aprendiz de brujo*.

¹⁶⁹⁹ Con una calidad y en un número nunca alcanzado en un grado tan sobresaliente hasta entonces.

¹⁷⁰⁰ Tanto Barraine como Desportes consiguieron ser la cuarta y quinta mujer en alcanzar el todavía prestigioso *Prix de Rome* -en 1929 y 1932, respectivamente-. Arrieu ganó el Premio de Italia y consiguió la distinción de la Legión de Honor, cuyo primer precedente sentó C. Chaminade al ser la primera mujer compositora condecorada en 1913, precisamente el año en que Lili Boulanger fue la primera compositora en alzarse con un primer premio en el *Prix de Rome*, su hermana consiguió un segundo premio en 1908 tras varios intentos infructuosos. La primera vez que se les permitió a las mujeres participar fue en el año 1903, siendo Helene Fleury la primera mujer compositora en conseguir un segundo premio en 1904.

¹⁷⁰¹ Perteneciente a una familia constructora de órganos, destacó en la composición de dicho instrumento, para el que llegó a componer diez sinfonías. Sucedió a Cesar Franck en la cátedra de órgano en el Conservatorio Superior de París, pasando a ocupar después la de composición.

¹⁷⁰² Mientras paralelamente, con una filosofía iconoclasta, el grupo de *Los Seis* y Satie tenían un gran éxito en su producción musical, que rompía radicalmente con la tradición anterior, impregnándose en cambio de la *Belle Époque* imperante, mucho más en consonancia con el periodo de entreguerras.

¹⁷⁰³ Si bien ese hecho probado por la cantidad de premios y logros profesionales alcanzados no ha revertido en que su música sea ni conocida ni mucho menos interpretada en el mismo nivel que la obra

Dukas no fue desde luego el primer profesor en admitir a mujeres en sus clases de composición; ya desde finales de la década de 1920, las mujeres podían beneficiarse de la igualdad de oportunidades en la educación musical¹⁷⁰⁴.



Paul Dukas donne une classe de composition en 1929 au Conservatoire de Paris.

De gauche à droite, près du piano :

*Pierre Maillard-Vergier, Elsa Barraine, Yvonne Desportes, Tony Aubin,
Pierre Revel, Georges Favre, Paul Dukas, René Duclos,
Georges Ingon, Maurice Duruflé.*

À droite, assis : Claude Arrieu, Olivier Messiaen

Clase de Paul Dukas, con los nombres de sus alumnos detallados.

Entre ellos: Barraine, Desportes, Arrieu o Messiaen.

1929.

Widor también había acogido a estudiantes femeninas en sus clases del Conservatorio, y muchas mujeres fueron admitidas para estudiar composición en la Schola Cantorum¹⁷⁰⁵.

de sus colegas masculinos. Cabe pensar que, dado que las instituciones les dieron el reconocimiento que merecían, estas compositoras han sido sistemáticamente silenciadas e ignoradas por todo un mercado discográfico y musical -por no hablar de la musicología- que no ha creído en ellas en absoluto y que ha contribuido grandemente a este olvido de sus personalidades y obras musicales.

¹⁷⁰⁴ Mucho mérito en ese cambio tan grande de paradigma respecto al rol de la mujer en la música se debe a la labor, como auténtica punta de lanza, de las hermanas Boulanger y especialmente al hecho de que Lili Boulanger abriera el camino y fuera la pionera en ganar por primera vez el *Prix de Rome*. Este hecho insólito en su día animó a muchas jóvenes compositoras a seguir los pasos de la valiente Lili y efectivamente así sucedió, hasta 1950 hubo otras siete compositoras que se alzaron con el primer *Prix de Rome*: Marguerite Canal (1890-1978) en 1920, Jeanne Leleu (1898-1979) en 1923, Elsa Barraine (1910-1999) en 1929, Yvonne Desportes (1907-1993) en 1932, Odette Gartenlaub en 1948, Adrienne Clostre en 1949 y Evelyne Plicque en 1950. PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001, p. 258. De todas ellas solamente encontramos obras para violín en el corpus de Lili, Canal, Desportes -tan solo tiene un *Tema con variaciones para violín y piano*-, Barraine y Arrieu, que a pesar de no haber ganado precisamente este concurso sí que ganó muchos otros y tiene obras para violín interesantes.

¹⁷⁰⁵ Institución musical francesa, nacida en 1896, con la finalidad de difundir la música de origen religiosa. Dicha institución tuvo una influencia notable en la consiguiente producción musical en Francia.

En la clase de Dukas, los estudiantes de ambos sexos podían beneficiarse de su nuevo enfoque en los estudios de composición del conservatorio¹⁷⁰⁶.

Si bien es cierto que un alto número de estudiantes de Dukas, incluyendo a Barraine y a Desportes¹⁷⁰⁷, se tomaron muy seriamente la preparación académica necesaria para conseguir el tan ansiado *Prix de Rome*, el maestro Dukas reestructuró sus clases de composición para que participar en el concurso *Prix de Rome* ya no fuera el objetivo principal¹⁷⁰⁸. Este gran pedagogo musical alentó a sus estudiantes a tener también muy en cuenta su participación en el propio Premio de Composición del Conservatorio de París. Aunque este era menos famoso que el *Prix de Rome*¹⁷⁰⁹, no suponía un desafío en absoluto menor que aquel.

Dukas instó pues a sus estudiantes¹⁷¹⁰ hacia el objetivo de lograr un premio de primer nivel de composición, como era el Premio del Conservatorio, de la misma categoría e importancia que ganar el *Prix de Rome*, consiguiendo que un número bastante significativo de sus estudiantes, incluyendo a Messiaen, Hugon, Desportes, y Arrieu¹⁷¹¹ lograran este preciado galardón¹⁷¹².

Del mismo modo, el maestro también alentaba a sus estudiantes a desarrollar sus propias voces musicales individuales, en lugar de imponer un estilo compositivo en particular,

¹⁷⁰⁶ Enfoque que tiene muchas similitudes con el progresismo pedagógico de Nadia Boulanger.

¹⁷⁰⁷ Barraine, desportes y Arrieu como tres de los estudiantes de composición femenina más exitosas de Dukas. HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 122.

¹⁷⁰⁸ En parte la participación y la consecución de dicho premio fue el catalizador que hizo del Conservatorio de París un auténtico centro de élite y peregrinaje para todo aquel que quisiera destacar y ganarse un puesto eminente dentro del mundo musical. La competición consistía en todo un mes de duras pruebas.

¹⁷⁰⁹ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 184. Instaurado por el gobierno francés en 1804 para promover la excelencia entre músicos y diversos artistas en distintas especialidades, se compró un palacio en Roma, la *Villa Medici*, donde los ganadores podían pasar hasta tres años de formación en Italia como parte del premio. Una alumna de Gabriel Fauré, Juliette Tountain, que había ganado varios premios de composición reclamó el derecho de poder participar, algo que se lograría en 1903, logrando el primer premio Lili Boulanger en 1913 -su hermana Nadia obtuvo el segundo premio en 1908, tras varios intentos fallidos-.

¹⁷¹⁰ Entre los que en la misma clase se encontraron figuras tan importantes de la música del s. XX como: O. Messiaen, Y. Desportes, M. Duruflé, C. Arrieu y la misma Barraine. Todos ellos aparecen en una foto de clase el mismo año en que Barraine se alzó con el *Prix de Rome*, en 1929. BRISCOE, James J., *New Historical Anthology of Music by Women, James. R. Briscoe*, Indiana University Press, 2004, p. 365.

¹⁷¹¹ Claude Arrieu, estudiada en otro capítulo dentro de este trabajo de investigación, ganó el Primer Premio de Composición del Conservatorio de París en 1932. En parte debido a la decepción y a la mala experiencia que supuso para Barraine la estancia en la *Villa Medici*, Arrieu no se presentó al *Prix de Rome*. Ambas eran muy buenas amigas: Elsa les comunicó sus impresiones tanto a Arrieu como a Dukas.

¹⁷¹² HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 121.

como la marcada impronta ejercida sobre dichos alumnos, algo que, por otro lado, suele ser tradicionalmente habitual en las clases musicales en los conservatorios de música¹⁷¹³. En lugar de enfocar sus clases puramente en el desarrollo de técnicas compositivas y estilísticas, el maestro introdujo a sus estudiantes en su cosmovisión con un amplio abanico de obras musicales, abarcando un amplio período histórico. Sus clases se enfocaban sobre todo en obras de Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz y Debussy¹⁷¹⁴. Dukas basaba sus clases en el análisis, trayendo partituras para poder analizar minuciosamente durante las clases y a veces incluso llegando a emplear tardes enteras con el análisis de tan solo una única página¹⁷¹⁵. Estas obras eran empleadas por el maestro entonces como el punto de partida para poder enmarcar la música dentro de un contexto histórico y cultural mucho más amplio, así como también efectivamente más enriquecedor. Sus clases con frecuencia trataban acerca de la música relacionada con la historia, la filosofía y la metafísica¹⁷¹⁶.

Al igual que muchos de sus estudiantes de composición -de ambos géneros-, Barraine, Desportes y Arrieu reconocieron pronto la influencia formativa que Dukas tenía sobre ellas y el apoyo que también les proporcionó al alentar y nutrir su incipiente talento como compositoras. Barraine estaba especialmente unida a su venerado maestro.

¹⁷¹³ Es llamativa su similitud en este aspecto -el enfoque pedagógico- con Nadia Boulanger, considerada según muchas voces dentro de la música clásica como la mejor y más influyente maestra del s. XX.

¹⁷¹⁴ Precisamente los compositores que habían sido denostados y despreciados por los preceptos conceptuales de Satie y Cocteau, así como por los integrantes del grupo de *Los Seis*. Posteriormente Yvonne Desportes editaría un tratado donde analizaría las características armónicas características de los diferentes estilos, pasando de la misma manera desde la música de Bach hasta llegar a la de Ravel.

¹⁷¹⁵ Dentro de ese gusto por el análisis de las obras de diferentes estilos en profundidad, la propia Yvonne Desportes publicó su *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel* -obra pedagógica por la que es más conocida que por su faceta de compositora y que, de alguna manera es un homenaje a su maestro Dukas- juntamente con Alain Bernaud, cuando ella ya era profesora del Conservatorio de París, por otro lado, una profesión musical muy relevante para una mujer entonces.

¹⁷¹⁶ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 121. Algo que influenciaría en gran medida la idiosincrasia de las figuras de Arrieu y, especialmente, de Barraine y Messiaen, cuyo gusto por la espiritualidad los llevó a investigar acerca de la religión y la músicas hindú y tibetana, en parte por el influjo de su maestro Dukas.

Como prueba de esto, su *Deux Préludes et Fugas para órgano* de 1928, que está basado en las oraciones tradicionales, salmos y cantos judíos¹⁷¹⁷, lleva la agradecida dedicatoria “homenaje respetuoso a mi Maestro Paul Dukas¹⁷¹⁸”.



Denis Joly, C. Arrieu, E. Barraine, Y. Desportes, P. Dukas.

Al igual que sucedía con Dukas, la familia paterna de Barraine también era judía, y esto creó un importante vínculo cultural entre ellos, que unido al cariño real que sentía Barraine por Dukas hizo de este una figura paternal por la que Barraine tenía una devoción casi filial¹⁷¹⁹.

En este ambiente tan propicio y bajo la supervisión de un maestro tan progresista y avanzado en su metodología Elsa Barraine empezó a lograr sus primeros grandes éxitos dentro del conservatorio consiguiendo el primer premio en armonía en 1925¹⁷²⁰, así como los primeros premios en fuga y acompañamiento en 1927¹⁷²¹.

¹⁷¹⁷ Asimismo, compuso 3 *Chansons Hébraïques*, en 1935, cuando la escalada nazi ya resultaba imparable. Cinco años después los alemanes invadirían Francia con el consiguiente riesgo para los judíos. MOULDER, Earline, “Jewish Themes in Elsa Barraine’s Second Prelude and Fugue for Organ”, *Women of Note Quarterly: The Magazine of Historical and Contemporary Women Composers* 3, nº 3 (1995), pp. 22-29, 31.

¹⁷¹⁸ Del mismo modo que le dedicó tras la muerte de su querido maestro en 1935 la obra *Hommage a Paul Dukas para piano*, de 1936. Una elocuente manera de rendirle tributo a su mentor musical.

¹⁷¹⁹ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 122.

¹⁷²⁰ A los quince años tan solo y con una precocidad que recuerda a Tailleferre y a las hermanas Boulanger.

¹⁷²¹ Tal como también hiciera Germaine Tailleferre para poder obtener las becas y los correspondientes premios en metálico que le podían mantenerse económicamente, dado que su padre la abandonó financieramente en su intento de convertirse en compositora. Precisamente por este tipo de dificultades y por la consciencia de vivir en un mundo, como el de la música -dominado por hombres-, el esfuerzo de todas estas grandes compositoras debía de alguna manera verse refrendado por la consecución de éxitos

Finalmente, cuando contaba 19 años, justamente la edad con la que logró el hito extraordinario por primera vez en la historia de la música Lili Boulanger, Barraine se convirtió en la cuarta mujer en la historia del concurso en proclamarse vencedora del *Prix de Rome* con su trilogía sagrada *La vierge guerriere*, basada en Juana de Arco¹⁷²².

Tras alzarse con este prestigiosísimo premio, tal y como antes que ella también hiciera Lili Boulanger, así como M. Canal y J. Leleu, le correspondía una beca que cubriría su estancia en la *Villa Medici*¹⁷²³, en Italia, donde esperaba dar un espaldarazo, así como un punto de inflexión a su corpus compositivo con el respaldo de la prensa y la difusión de sus obras tras lograr tal proeza musical, al alcance de muy pocos compositores¹⁷²⁴.

A pesar del progreso musical que sin lugar a duda realizó Barraine mientras se encontraba en la *Villa Medici* también permaneció sola y bastante infeliz a lo largo de su estancia allí¹⁷²⁵. La joven compositora atribuía los problemas que ella y sus compañeros de estudios -en las diversas y respectivas especialidades artísticas- encontraron en la *Villa Medici* a la pobreza estudiantil, dado que las subvenciones económicas otorgadas por el gobierno francés eran muy exiguas¹⁷²⁶, así como también al clima sociopolítico en Italia, ya que el auge del fascismo hizo que la vida cotidiana fuera cada vez más difícil allí¹⁷²⁷. Fue precisamente esta exposición temprana al fascismo italiano, que produjo horror a Barraine, lo que estimuló por vez primera su interés, que sería ya indefectiblemente de

evidentes para intentar hacerse un hueco. Aun así, se puede comprobar por el desarrollo analítico de todas las compositoras estudiadas en esta tesis que casi siempre acaban en un inmerecido olvido comparadas con otros compositores, que, siendo compañeros en las aulas, no alcanzaron tales logros.

¹⁷²² La virgen guerrera, en referencia a la misma Juana de Arco. BRISCOE, James J., *New Historical Anthology of Music by Women, James. R. Briscoe*, Indiana University Press, 2004, p. 365.

¹⁷²³ Que el gobierno francés compró a Italia para incentivar desde 1803 la formación de excelentes compositores franceses -para hacer frente a la influencia alemana-, algo que evidentemente consiguió, en parte sin duda gracias a dicha iniciativa cultural. Cien años después de su fundación se permitió a las mujeres participar también en el *Prix de Rome* dentro de la especialidad artística de composición, en 1903.

¹⁷²⁴ Seguramente no sería disparatado hacer una analogía diciendo que ganar el *Prix de Rome* de composición entonces era como ganar ahora unas olimpiadas en cualquier deporte de gran relevancia.

¹⁷²⁵ Donde antes que ella había ocupado estancias eminentes como Debussy, Gounod o Massenet.

¹⁷²⁶ Como estipendios y parte de la beca que les eran concedidos como ganadores del concurso.

¹⁷²⁷ Benito Mussolini se había hecho ya con el poder en 1922 y lo incrementaría progresivamente con el apoyo de sus temibles camisas negras hasta que en 1943 se autoproclamó Duce, o guía de la nación; el equivalente a la figura del Führer que emplearía a su vez Hitler de forma totalitaria en Alemania.

por vida, en la política de izquierdas¹⁷²⁸. Desde entonces la voz compositiva y personal de la autora llegó a ser indisoluble de su concepción social, espiritual y humana¹⁷²⁹.

Su obra *Pogromes. Ouverture. Illustration Symphonique d'après André Spire*, de 1933, representa una de las primeras obras con motivación política de Barraine, ya que se inspiró en un poema -del mismo nombre- por el poeta y escritor judío André Spire (1866-1966) siendo la obra compuesta como una respuesta directa al ascenso de Hitler, el nazismo, y el surgimiento imparable del tercer Reich¹⁷³⁰.

Después de su regreso a París desde Roma en 1933¹⁷³¹, Barraine encontró trabajo abundante dentro del mundo de la música, como pianista acompañante, enseñando música en privado, y en la radiodifusión y de 1935 a 1940 como jefa de canto para el Orquesta Nacional Francesa. A partir de 1936, también trabajó en Radio Francia como pianista, ingeniera de sonido, y finalmente como jefa del departamento de canto del Conservatorio de París. Como compositora, Barraine desarrolló una estética ciertamente espiritual a la vez que muy personal, que a su vez tenía un marcado parecido con la de la Jeune France¹⁷³².

Aunque Barraine no era oficialmente un miembro de la Jeune France¹⁷³³, estéticamente estaba cerca de varios miembros del grupo, particularmente de su amigo de toda la vida y compañero en las clases de Dukas, Olivier Messiaen¹⁷³⁴. Como es bien sabido, la Jeune

¹⁷²⁸ Con su implicación como activista en la resistencia francesa frente a los alemanes invasores en su país, así como por su ingreso en el Partido Comunista Francés en 1938, en pleno apogeo del nazismo alemán.

¹⁷²⁹ Algo que ha remarcado James R. Briscoe refiriéndose a Barrain: "su aporte es personal y claramente definido, comparte con la Jeune France importantes cualidades". BRISCOE, James J., *New Historical Anthology of Music by Women, James. R Briscoe*, Indiana University Press, 2004, p. 365.

¹⁷³⁰ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 125.

¹⁷³¹ Cuando ya había finalizado su estancia en la *Villa Medici* en Roma, que era el premio por haber conquistado el *Prix de Rome*. Barraine regresó de Roma con una formación académica muy considerable, pero quizá lo más relevante de su estancia en el extranjero fue que pudo ver ser testigo de cómo era la situación en la Europa anterior a la II Guerra Mundial, algo que le afectaría en gran medida como persona ulteriormente mediante su activismo social y político, así como en su futura producción musical.

¹⁷³² HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 127.

¹⁷³³ Asociación de músicos franceses, encabezados por Jolivet y Messiaen, creada en 1936 como un intento de buscar una forma más humana y espiritual de hacer música. Particularmente Messiaen destaca por su misticismo en su filosofía vital, que aúna catolicismo con orientalismo -como también hiciera Lili Boulanger en su *Vielle Chanson Boudihque*- y musical -le gustaban la ornitología y el canto de los pájaros, que, según él eran los instrumentos de Dios y a menudo aparecen transcritos en sus obras musicales-.

¹⁷³⁴ Probablemente si Lili Boulanger no hubiera fallecido a la tempranísima edad de 24 años su estilo musical hubiera tenido muchos puntos coincidentes con el de Messiaen. Aunque este autor pertenece a una generación posterior, los temas espirituales -casi de un misticismo religioso-, tienen un enfoque

France se opuso directamente a las tendencias musicales dominantes que les habían precedido inmediatamente, especialmente el neoclasicismo y la estética artística y cotidiana de *Les Six*¹⁷³⁵. En su música trataron de reconectarse a una tradición musical francesa más antigua, particularmente Debussy, Ravel y el romanticismo anterior, encarnado en el reconocible estilo de Fauré¹⁷³⁶.

De este modo pretendían reaccionar, frente al Neoclasicismo imperante y la música ligera, con una propuesta musical en la que el arte se consideraba un medio para alcanzar metas espirituales elevadas, muy por encima del mundo impersonal, cambiante y que mecánicamente conduciría irremediabilmente a la completa destrucción de Europa por segunda vez con la II Guerra Mundial¹⁷³⁷. Precisamente la reacción de Barraine frente a ese mundo abocado a morir destruido por sus propias manos¹⁷³⁸ fue la del activismo¹⁷³⁹, también en su música, donde encontramos dos facetas claramente diferenciadas que nos muestran hasta qué punto se involucró la compositora en el mundo cambiante y convulso que le tocó vivir:

Por un lado, tal y como resalta James Briscoe: “exhibe un marcado antifascismo¹⁷⁴⁰ en su poema sinfónico *Pogromes* (1933)”¹⁷⁴¹. Efectivamente, desde finales de la década de

similar y profundo en ambos, al mismo tiempo que aúnan ese afán de sublimación a través de la música con elementos exóticos como el orientalismo que aparece en sus obras, recurrentemente en Messiaen.

¹⁷³⁵ Frente a este espiritualismo, *Los Seis* buscaban hacer una música terrenal “para cada día”, según Cocteau y sus preceptos estéticos estipulados en su obra, casi un manifiesto, *El gallo y el arlequín*.

¹⁷³⁶ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis. Edición de Kindle, p. 127. También la figura de Héctor Berlioz fue influyente en la formación de este grupo que pretendía devolver a Francia el brillo de su gran esplendor pasado.

¹⁷³⁷ Recuérdese que *La Jeune France* surgió en 1936, momento álgido del fascismo y el nazismo en Italia, Alemania y sus países satélites. Es una forma de rechazo y repulsa frente a una sociedad embotada que aplaude y apoya enfervorecida a unos líderes desequilibrados cuyas ansias de poder les conducirán a la destrucción y la muerte. Dicha carencia de espíritu crítico sigue patente en nuestro mundo actualmente.

¹⁷³⁸ Tanto Hitler como Mussolini ganaron en sus respectivas elecciones votados por la mayoría del pueblo.

¹⁷³⁹ Se unió en 1938 al Partido Comunista Francés, año en que Hitler se había anexionado los Sudetes, Austria y amplios territorios de la entonces Checoslovaquia, convirtiendo a los músicos checos Martinů y Kaprálová en exiliados forzosos en la capital musical y cultural del mundo, París, que sería invadida en 1940, provocando entre otras desgracias la muerte prematura de la joven Kaprálová durante la evacuación, quien siendo mal diagnosticada y atendida fallecería en un hospital de campaña.

¹⁷⁴⁰ La ideología política de izquierdas de Barraine -afiliada al Partido Comunista Francés desde 1938- también la motivó a realizar críticas musicales para el periódico comunista francés *L'Humanité*. Por ejemplo, en febrero 1937 Barraine produjo un extenso artículo sobre nuevas partituras que habían sido publicadas recientemente por Editions sociales internationales. Barraine señaló la *Mort d'un tyran* de Milhaud como la más importante. Lo definió como “bello, directo, útil”. HAMER, Laura. *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p.127.

¹⁷⁴¹ BRISCOE, James J., *New Historical Anthology of Music by Women, James. R Briscoe*, Indiana University Press, 2004, p. 365.

1920, Barraine; afectada profundamente por los acontecimientos de gran desasosiego de su tiempo -al igual que otros autores, como por ejemplo Messiaen-¹⁷⁴² compuso una serie de obras inspiradas en los judíos, entre ellas *Deux Préludes et fugas pour Orgue* (1928-1929), *Pogroms* -1933, como se ha comentado anteriormente-, *Trois chansons hébraïques Enfantsines*, estrenado por la Orchestre National el 20 de febrero de 1935, *Quatre cantos juifs*, estrenado por la Orchestre Colonne el 18 de diciembre de 1937, su *Segunda Sinfonía* -inspirada por su temor ante el surgimiento de un antisemitismo tan virulento y violento en la Europa de su tiempo¹⁷⁴³, así como por el miedo real ante la inevitabilidad de un nuevo conflicto bélico a nivel mundial- completada en 1938¹⁷⁴⁴ y *Suite juive para violín y piano* compuesta en 1951 -la única obra que escribió expreso para el violín y de la que todavía no existe ninguna grabación actualmente -

Además, Barraine también completó una serie de obras acerca de la religión católica, inspiradas en la religión de su familia por la parte de su madre¹⁷⁴⁵. Después de la II Guerra Mundial, también fue estimulada para escribir varias composiciones por las religiones orientales¹⁷⁴⁶. Asimismo, en consonancia de nuevo con la *Jeune Francia*, se concentró principalmente en la elaboración de composiciones orquestales¹⁷⁴⁷.

¹⁷⁴² Autor del famosísimo *Quatuor pour la fin du temps* (1940-41): o *Cuarteto para el fin de los tiempos*. Escrito mientras se encontraba prisionero en un campo de concentración alemán tras la invasión nazi de Francia, es toda una respuesta ante la barbarie y la desolación que vivió la sociedad de su época. MAWER, Deborah. *Historical Interplay in French Music and Culture 1860-1960*. Taylor and Francis 2018, p 138.

¹⁷⁴³ El mismo padre de Elsa perdió su puesto como cellista principal en la orquesta donde trabajaba, en 1941, como consecuencia de las nuevas leyes antisemitas instauradas por los nazis, precisamente por su ascendencia judía: a raíz de ello caería en una grave depresión de la que no podría sobrevivir, muriendo en 1943, un año antes de la liberación de París por parte de los aliados. La misma Elsa perdió también su trabajo en la orquesta nacional francesa en 1941 y de hecho era ya entonces sospechosa de pertenecer a la resistencia francesa por lo que fue arrestada e interrogada por las autoridades del régimen de Vichy en el otoño de 1942. Si bien fue liberada sin consecuencias en aquella ocasión, las SS siguieron sus pasos muy de cerca en 1944. La experiencia del arresto forzó a Elsa a ocultarse bajo una identidad falsa, tomando el nombre de Catherine Bonnard, nombre con el que firmaría su copia manuscrita de su obra *Avis*, estrenada tras la liberación aliada, y dedicada a la memoria de uno de sus compañeros de la resistencia francesa fusilado por los alemanes. Esta gran composición para coro mixto y orquesta fue seguida por otras dos grandes composiciones inspiradas en la victoria aliada en 1945: *Marche heroique* y *Stalingrad*. MAWER, Deborah. *Historical Interplay in French Music and Culture 1860-1960*. Taylor and Francis 2018, p 137.

¹⁷⁴⁴ BOYS, Henry, "London Festival of the International Society for Contemporary Music", *Tempo*, nº 1 (1946), pp. 18-20; HAMER, Laura, "Beyond neoclassicism: Symphonic form, catharsis and political commentary in Barraine's Deuxième symphonie (1938)", *Historical Interplay in French Music and Culture, 1860-1960*, Routledge, 2017, pp. 119-138.

¹⁷⁴⁵ Su padre y toda la familia por parte de este eran de origen y ascendencia judía.

¹⁷⁴⁶ Por influjo de la figura de Dukas desde su época como estudiante de dicho maestro en el Conservatorio de música de París, donde la misma influencia afectaría en el futuro a O. Messiaen.

¹⁷⁴⁷ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 125.

Por otro lado, demuestra una voz clara respecto a su activismo relativo a los temas de las mujeres, como en el ballet *Claudine a l'école* (1950)¹⁷⁴⁸, basado en un libro de la autora Colette¹⁷⁴⁹. Es decir, la autora también responde empoderando la voz femenina de las mujeres por medio de la música. Tal es el caso también de su *Ouvrage de Dame*¹⁷⁵⁰, compuesto en 1937¹⁷⁵¹, suite¹⁷⁵² de ocho movimientos programáticos¹⁷⁵³ en los cuales se hace un retrato de diferentes tipos característicos de modelos femeninos, bajo los nombres de ocho de mujeres imaginarias, cuyas personalidades pueden ser entendidas por el carácter musical del que Barraine les insufla. De este modo según James Briscoe estas serían: “Angelique (simple), Berthe (allegro), Irene (sinuosa), Barbe (fugato burlesco), Sarah (vivacissimo), Isabeau (gentilmente), Leocadie (vieja doncella sentimental de los tiempos pasados) y, de una forma abstracta, el Finale (allegro)”¹⁷⁵⁴.

De esta manera, Elsa Barraine se convierte en una de las primeras mujeres artistas, en este caso desde la composición musical, en realizar una obra programática inspirada y fundamentada exclusivamente en torno a la figura femenina, en este caso sobre siete nombres de mujeres que encarnan y retratan otros tantos caracteres diferentes de diversas personalidades femeninas¹⁷⁵⁵, de alguna forma algo estereotipadas¹⁷⁵⁶.

Así pues, nos encontramos en Barraine con un caso de activismo similar al que se pudo observar en la figura de Cecile Chaminade o de Ethel Smyth, quien literalmente pasó dos meses encerrada en la cárcel por llevar a cabo sus protestas junto con las sufragistas inglesas, que reclamaban el voto universal femenino dentro de sus vindicaciones¹⁷⁵⁷.

¹⁷⁴⁸ Idonie-Gabriele Colette (1873-1954), más conocida como Colette, fue una novelista, periodista, guionista, libretista y artista de revistas y cabaré francesa. Adquirió celebridad internacional por su novela, *Gigi*, de 1944, que fue llevada al cine por Vincente Minnelli en 1958. Siendo ella miembro de la *Academia Goncourt* desde 1945, llegó a presidirla entre 1949 y 1954. Fue condecorada con la *Legión de Honor*, reconocimiento elevadísimo en Francia que también tuvieron Chaminade, Tailleferre y Arrieu.

¹⁷⁴⁹ BRISCOE, JamesR., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 365.

¹⁷⁵⁰ “Trabajo de mujer”, en una traducción literal. Poniendo de relieve esas dos palabras con connotaciones tan significativas. Esta partitura, en donde la mujer es la gran protagonista indiscutible, está escrita para quinteto de viento, con la formación específica de: flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

¹⁷⁵¹ En un claro ejemplo como pionera en el feminismo también en la música antes de la guerra.

¹⁷⁵² Conjunto de danzas, también llamado partita. Es característico del barroco y muy especialmente de Francia, donde el gusto por la danza es proverbial desde tiempos de la corte de Luis XIV y Lully.

¹⁷⁵³ Se dice de la música asociada a un programa extra musical que lo trasciende y lo moldea.

¹⁷⁵⁴ BRISCOE, JamesR., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 366.

¹⁷⁵⁵ Con el alegato feminista que se encuentra soterrado implícitamente en dicha obra musical.

¹⁷⁵⁶ Autores como el pintor checo, Alphonse Mucha -cuyo hijo se casaría con la compositora V. Kaprálová en 1940, antes de su trágico final- realizaron en pintura alegorías como: *Las estaciones*, representadas por pinturas de mujeres con diferentes ropajes y características simbolizando el paso de dichas estaciones.

¹⁷⁵⁷ Además de la huelga de hambre por la que de adolescente se encerró en su cuarto hasta que obtuvo el permiso paterno para poder realizar estudios musicales en el Conservatorio de Leipzig. Tras alcanzar su

Sin embargo, el activismo de Barraine, siendo también marcadamente feminista, es a su vez más integral, englobando los ámbitos de la política, la sociedad, la espiritualidad¹⁷⁵⁸, la justicia¹⁷⁵⁹, el humanismo, etc.

La joven compositora, al igual que la *Jeune France*¹⁷⁶⁰, cultivó un enfoque altamente personalizado en sus obras. Como han descrito Françoise Andrieux y Paul Griffiths, "Elsa Barraine era profundamente sensible a las enormes conmociones de su tiempo, no pudiendo disociar sus procesos creativos de sus preocupaciones personales, humanistas y sociales"¹⁷⁶¹.

La tendencia de Barraine a escribir música inspirada o motivada por sus propios sentimientos es particularmente ejemplificada en su breve obra de piano "*Hommage à Paul Dukas*" (1936)¹⁷⁶², que fue compuesta como parte de *Le Tombeau de Dukas*, que apareció como un complemento musical a la edición especial conmemorativa de la Revue Musicale en mayo-junio de 1936 -destinado a rendir su respetuoso tributo al propio Dukas, que había muerto en mayo de 1935-¹⁷⁶³.

Tras la liberación de Francia realizada en mayo de 1944 por el ejército aliado, que hizo replegarse a los nazis del territorio galo hasta llegar a cercar Berlín un año más tarde, compuso *Avis para coro mixto y orquesta*, inspirada en la poesía del poeta de la resistencia Paul Eluard (1895-1952). Le dedicó esta partitura a su amigo de la resistencia Dudach, que había sido capturado y fusilado por los alemanes. Barraine firmó su partitura

victoria sobre la voluntad de su padre militar su vida se convirtió en una lucha continuada por romper las barreras que existían en su época respecto al rol y el paradigma imperante acerca de la mujer.

¹⁷⁵⁸ Marcadas por la educación recibida de su maestro Dukas y por su activismo en el partido comunista.

¹⁷⁵⁹ Como músico de ascendencia judía, Barraine estaba asumiendo un alto riesgo al involucrarse en la red de la resistencia francesa. En 1941, su padre, Mathieu Barraine, fue despedido de su cargo como violonchelista principal de la Opéra de París, como resultado de las nuevas leyes antisemitas francesas, consecuencia del régimen pronazi de Vichy, que eliminaron a los judíos de muchas funciones dentro de las instituciones públicas. En 1941, Barraine también fue despedida de su propia posición como jefa del departamento de canto con la *Orquesta Nacional*, cuando dichos miembros de la sociedad, considerados como "indeseables", fueron excluidos de la orquesta. HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 127.

¹⁷⁶⁰ Recuérdese también que el propio Olivier Messiaen compuso su famoso *Cuarteto para el fin de los tiempos* cuando estaba encerrado en un campo de concentración y donde tan sólo contaba con los instrumentos que empleó en su composición (piano, violín, cello y clarinete) en un ejemplo modélico de adaptación al medio y a las duras circunstancias que le tocaron vivir, al mismo tiempo que pudo volcar en la obra todas las angustias, inquietudes, o incluso la resignación calmada de su último movimiento.

¹⁷⁶¹ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 127.

¹⁷⁶² Muerto en 1935, dos años después de que Elsa retornara a París tras su estancia en la *Villa Medici*. Tras su fallecimiento, un duro golpe para Barraine, la compositora quedó sin la figura de su mentor musical y vital en un momento particularmente convulso en la Europa que conduciría a la II Guerra Mundial.

¹⁷⁶³ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 127.

con el seudónimo que usaba dentro de la resistencia, Catherine Bonnat. En diciembre de 1944, la música de Barraine fue incluida en un concierto que el *Frente Nacional* organizó en el *Théâtre des Champs-Élysées*¹⁷⁶⁴. Otros compositores representados en el programa incluían a miembros del frente nacional de músicos de la resistencia francesa tales como: Auric, Durey, Dutilleux y Poulenc, así como también incluía música de compositores anteriores franceses, como: Berlioz, Debussy, Dukas y Ravel¹⁷⁶⁵.



Extracto del Homenaje a Georges Dudach, ejecutado por los nazis.

5 de Julio de 1946.

Desde 1944 hasta 1947 Barraine fue nombrada directora de grabación en la casa Chant du Monde. En 1953 ingresó como miembro del claustro de profesores en el *Conservatorio Superior de Música de París*¹⁷⁶⁶, en la especialidad de análisis musical, que tan bien había aprendido con los métodos progresistas de su maestro Dukas cuando era una estudiante allí junto a Arrieu, Desportes y Messiaen. Continuó siendo profesora de dicha asignatura hasta 1972, año en el que el Ministerio de Cultura la nombró directora de música, puesto

¹⁷⁶⁴ En un claro reconocimiento a su labor como compositora y como activista dentro de la resistencia francesa en la que su propia vida corrió un muy serio peligro al ser de ascendencia judía.

¹⁷⁶⁵ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 127.

¹⁷⁶⁶ Donde ella había comenzado su andadura como estudiante en las clases de su querido Paul Dukas.

de ámbito nacional en la que tenía control sobre todos los teatros líricos del territorio francés¹⁷⁶⁷.

En este apartado es interesante comprobar que la compositora también creó música para ballet¹⁷⁶⁸: *Le mur*, para cine: con la banda sonora para la película *Pattes blanches*¹⁷⁶⁹, así como música incidental: *Printemps de la liberté*.

Según James R. Briscoe¹⁷⁷⁰: “la música de Elsa Barraine se gana a los oyentes por su línea de contrapunto independiente, su virtuosismo y la intensidad expresiva de su música conseguida por su fuerza motívica y rítmica. Es accesible en el lenguaje tonal y solamente abandona la tonalidad en una ocasión y con una marcada intención expresiva: en la *Musique rituelle* (1967) para órgano¹⁷⁷¹, gongs y xylorimba¹⁷⁷². La obra está basada en el tibetano *Libro de los muertos*”¹⁷⁷³.

El mismo autor también remarca: “Elsa Barraine exhibe unas habilidades muy destacadas dentro de la escuela que siguió a Stravinski, así como el grupo de *Los Seis* en Francia, fuerte por sí misma, pero anticipando y preparando el camino para Boulez y Messiaen después de 1950. Lo consigue mediante la atención que presta al color tonal, la manipulación motívica y la textura transparente francesa. Su contribución a la música es

¹⁷⁶⁷ Un puesto de gran responsabilidad en el que sin duda también fue una de las primeras mujeres pioneras en asumir un puesto directivo, hasta entonces en manos exclusivamente de hombres. A este respecto es interesante comprobar cómo el papel y la labor desempeñada por las mujeres durante las dos conflagraciones bélicas que asolaron Europa en la primera mitad del s. XX fue determinante para cambiar paulatinamente el rol y el paradigma victoriano respecto a la mujer en el mundo y la sociedad. Sin duda si una mujer era capaz de luchar y morir en la guerra como miembro de la resistencia contra los nazis también debía ser merecedora del debido reconocimiento, tanto en el desempeño de su trabajo, como en el salario que cobrara, así como en la adquisición de puestos de dirección dentro del entramado institucional. Elsa Barraine es un ejemplo magnífico que ilustra ese cambio paradigmático de mentalidad.

¹⁷⁶⁸ Tan importante en la cultura musical francesa, tan íntimamente ligada siempre al baile.

¹⁷⁶⁹ Siguiendo la tradición comenzada por la también compositora francesa G. Tailleferre, quien fue invitada por el gran Charles Chaplin para que compusiera las bandas sonoras de sus películas en Hollywood, cosa que la artista no pudo llevar a cabo ante la tajante respuesta negativa de su entonces primer marido, que se negaba a convertirse en Monsieur Tailleferre. Aun así, compuso varias bandas sonoras de películas francesas, igual que otros miembros de *Los Seis*, como Honegger o Auric.

¹⁷⁷⁰ BRISCOE, James R., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, p. 366.

¹⁷⁷¹ MOULDER, Earline, “Rediscovering the Organ Works of Elsa Barraine”, *Women of Note Quarterly: The Magazine of Historical and Contemporary Women Composers* 3, nº 2 (1995), pp. 21-29.

¹⁷⁷² Hasta entonces no era nada habitual que una mujer compusiera para instrumentos de percusión que se alejaban de la zona de confort de instrumentos asociados con las mujeres: el arpa y el piano.

¹⁷⁷³ De nuevo la influencia exótica por la espiritualidad oriental que tanto ha influenciado a los grandes músicos franceses desde Debussy a Lili Boulanger, pasando por Barraine o Messiaen.

muy significativa y Elsa Barraine es una figura importante que espera ser descubierta totalmente, tanto por los críticos como por los intérpretes”¹⁷⁷⁴.

5.2.14.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

Tal y como se ha avanzado en el apartado anterior, desde finales de la década de 1920, Barraine compuso una serie de obras inspiradas en elementos del folklore musical hebreo, entre ellas *Deux Préludes et fugas pour Orgue* (1928-1929), *Pogroms* (1933), *Trois chansons hébraïques Enfantines*, estrenado por la Orchestre National el 20 de febrero de 1935, *Quatre cantos juifs*, estrenado por la Orchestre Colonne el 18 de diciembre de 1937, su *Segunda Sinfonía* -auténtica premonición inspirada por el temor que presentía la autora ante el surgimiento de un antisemitismo tan virulento en la Europa de su tiempo, así como por el miedo real ante la inevitabilidad de un nuevo conflicto bélico a nivel mundial-completada en 1938 y la *Suite Juive para violín y piano* compuesta en 1951.

Esta Suite es la única obra que compuso la autora para el violín¹⁷⁷⁵ junto con el piano, en la que sería su aportación, si bien breve, resulta no obstante de un muy considerable interés para su análisis dentro de la aportación de la autora al repertorio del instrumento. A su vez existe un marcado contraste con su amiga, la también compositora Claude Arrieu¹⁷⁷⁶, quien sí que siguió cultivando el repertorio instrumental para el violín en gran medida.

Se puede trazar un paralelismo con las obras de Ernest Bloch, también judío, para violín¹⁷⁷⁷ o para viola, del mismo modo que ese mismo lenguaje idiomático lo encontrábamos en la obra de Rebecca Clarke, *Midsummer Moon*, para violín y piano, en

¹⁷⁷⁴ BRISCOE, James R., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, pp. 365-366.

¹⁷⁷⁵ Quien al igual que Yvonne Desportes con su obra, Variaciones en forma de estudios para violín y piano, elude la tendencia de la tradición musical anterior, que tantas obras le habían dedicado al repertorio tradicional del violín, uno de los instrumentos, junto con el piano, con un repertorio más rico y extenso a lo largo de la historia de la música. Barraine y Desportes prefirieron componer para instrumentos nuevos, como la marimba, la percusión, la tuba, el xilófono, el órgano y el saxo, por poner unos ejemplos de instrumentos -nada paradigmáticos para la mujer- casi sin repertorio propio hasta bien entrado el s. XX.

¹⁷⁷⁶ Seudónimo de Louise Marie Simon, quien compondría para el instrumento *dos conciertos para violín orquesta* (perdidos), *una sonata para violín con piano* (1948) y *una sonatina para dos violines* (1937).

¹⁷⁷⁷ *Baal Shem* para violín, con su retrato de la vida espiritual judía, particularmente en su famoso *Nigun*.

la que existen claras reminiscencias de ese estilo hebraico de Bloch unido a influencias también del compositor británico, Vaughan Williams¹⁷⁷⁸.

Lo primero que llama poderosamente la atención al investigar acerca de esta *Suite Juive* es la absoluta falta de referencias, tanto bibliográficas como de registros de audio, en pleno 2019, con la abundancia de plataformas digitales y la enorme cantidad de recursos con que cuenta nuestro tiempo presente. Nunca hubo tal cantidad de información ni de acceso directo a millones de piezas musicales mediante videos o reproducción directa en los medios de difusión digitales que caracteriza nuestra sociedad moderna presente.

La falta absoluta de cualquier referencia de la obra de esta compositora, cuya vida y composiciones musicales se ha podido comprobar que son merecedoras de la mayor relevancia y consideración, resulta elocuente, no solamente para la historia de la música, sino también para la historia de la humanidad¹⁷⁷⁹.

Cabe que, en base a este hallazgo negativo, nos preguntemos qué es lo que motiva que la obra de compositoras como Barraine, Desportes o Arrieu haya caído en un ostracismo tan arbitrario, teniendo en cuenta que todas ellas lograron importantísimos premios de composición y desempeñaron puestos de relevancia¹⁷⁸⁰ tanto en el Conservatorio Superior de París como en eminentes instituciones públicas, como la radio¹⁷⁸¹, la televisión o el cine y más aun teniendo en cuenta que todas ellas fallecieron muy recientemente¹⁷⁸².

Tal y como reflexiona la experta en música francesa realizada por mujeres, Laura Hamer: “Las razones relativas a la actual oscuridad en que se encuentran Arrieu, Barraine y Desportes son probablemente complejas. El género, así como la persistente tendencia historiográfica a producir narrativas falocéntricas en la historia de la música incluso a mediados del s. XX es seguramente una, pero no es la única razón. En caso de Barraine, es probable que tanto el antisemitismo como su política de extrema izquierda también hayan jugado un papel en su actual oscuridad -porque mantuvo un compromiso de por vida con el socialismo soviético-¹⁷⁸³. Las modas musicales en Francia después de la II

¹⁷⁷⁸ Véase también el capítulo dedicado a la compositora R. Clarke, incluido dentro del desarrollo analítico en este trabajo de investigación doctoral.

¹⁷⁷⁹ Por su marcado activismo, como militante del partido comunista desde 1938, como por su marcado talante feminista, humano y espiritual.

¹⁷⁸⁰ Dentro de un mundo casi exclusivo para los hombres, por lo que no lo tuvieron en absoluto fácil.

¹⁷⁸¹ Donde Arrieu y Barraine compusieron música para el cine, la televisión y la radio, siendo así pioneras.

¹⁷⁸² No se trata del caso de unas compositoras de la Edad Media o de tiempos pretéritos, sino de autoras de nuestra historia más reciente cuya obra es totalmente contemporánea a nuestro tiempo actual.

¹⁷⁸³ Ya se ha resaltado el hecho de que tras su estancia en la *Villa Medici*, en Roma, tras convertirse en la cuarta mujer en la historia en ganar el *Prix de Rome*, repudió totalmente el fascismo y los

Guerra Mundial también han contribuido probablemente a que sus nombres no figuren en narrativas estándar de la música francesa de mediados del s. XX, ya que ninguna estaba interesada en el serialismo total de entonces de vanguardia o en la realización de *Musique Concrète*¹⁷⁸⁴.

A lo que añade también: “Además, tanto Barraine como Desportes también desarrollaron importantes carreras pedagógicas en el Conservatorio de París después de la II Guerra Mundial, dedicando grandes cantidades de su tiempo a la enseñanza y a cada estudiante individualmente. Barraine fue incluida por primera vez al claustro de profesores del Conservatorio de París como profesora de lectura a primera vista en 1952. Fue ascendida para enseñar análisis en 1969, gracias a la insistencia de su amigo Messiaen, cuando este abandonó dicho puesto para convertirse en uno de los profesores de composición. Barraine se dedicó a su clase de análisis del Conservatorio, y empleó grandes cantidades de su tiempo a prepararse para ello. Esto, sin embargo, tuvo un elevado precio para su propia carrera como compositora”¹⁷⁸⁵.

Así pues, partiendo de la base de que el único trabajo de investigación acerca de esta obra en concreto para el violín es este trabajo de tesis doctoral que estoy llevando a cabo, la única opción que me resta es efectuar yo mismo un análisis científico de la partitura general del piano, ya que ha sido imposible localizar siquiera una referencia grabada de la obra que sirviera de guía para poder enmarcarla dentro de un estilo musical concreto del s. XX¹⁷⁸⁶.

comportamientos violentos que había observado en su estancia allí, que, por otro lado, resultó bastante desagradable para ella por lo precaria que era la cuantía de la beca económica que recibía, además de por el mencionado fascismo que campaba por el país italiano entonces y del que ella misma fue testigo de primera mano. A partir de 1938 se afilió al partido comunista francés.

¹⁷⁸⁴ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 145. La *música concreta* está ligada a la aparición de dispositivos que permitieron la descontextualización de un sonido fijándolo en un soporte -en un principio analógico, como la cinta, y posteriormente digital, como el CD- con el fin de tratar este sonido de manera separada y manipularlo cortándolo, pegándolo, superponiéndolo y finalmente combinando los sonidos resultantes de estas operaciones de alteración en una estructura compleja como una partitura auditiva. Los máximos exponentes de esta vanguardia son: Pierre Boulez, Olivier Messiaen, K. Stockhausen, Edgard Varèse, Iannis Xenakis o el mismo Arthur Honegger, miembro del grupo francés de *Los Seis*, que también experimentó con esta nueva vanguardia que surgió tras el final de la II Guerra Mundial.

¹⁷⁸⁵ HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle, p. 145.

¹⁷⁸⁶ La consulta de referencias en cuanto a registros grabados es un procedimiento cotidiano y necesario, siendo lo habitual contar con multitud de fuentes por medio de varias grabaciones realizadas por varios artistas distintos, con lo que se puede beber de todas esas fuentes y de esa forma crear un criterio propio. En este caso concreto, igual que sucede con las obras de violín de Desportes y Arrieu -e incluso de Marguerite Canal, la segunda compositora en ganar el *Prix de Rome* en 1920-, tendré que ser yo mismo

Lo segundo que llama poderosamente la atención, en esta obra, es que no se trata de una suite¹⁷⁸⁷ al estilo tradicionalmente convencional, sino que se trata de tres movimientos claramente marcados y diferenciados: *Molto Calmo*, el segundo es un Intermezzo con tempo de *Andante* y el tercero, *atacca*¹⁷⁸⁸ es un *Molto vivace*.

En ese sentido podemos comprobar que se trata de una obra neoclásica en su concepción formal, así como en el planteamiento de que dota la compositora de forma a la obra y la estructura de los propios movimientos, pudiendo comprobar que el primer movimiento cumple con los preceptos elementales de la forma sonata¹⁷⁸⁹, en la que siempre debe haber una exposición y un desarrollo de los elementos adelantados en la exposición, mientras que debe acabar con una reexposición, en la que el oyente pueda volver a la idea primigenia que originó la composición, en algo reconocible que da una sensación de estabilidad. Se podría hacer una analogía entre la forma sonata y la estructura de una obra de teatro clásica, en la que siempre habrá un planteamiento, un nudo y un desenlace¹⁷⁹⁰.

En cuanto a la escritura para el violín y el idiomatismo respecto al instrumento, de nuevo se aprecia que la compositora no era violinista¹⁷⁹¹, si bien, al igual que hicieran otras grandes compositoras como Kaprálová, Tailleferre o la misma Arrieu, Barraine muestra que ha adquirido nociones interesantes acerca de la escritura para el violín¹⁷⁹².

quien estudie e interprete estas obras sacando las conclusiones oportunas tras su análisis y estudio pormenorizado, siendo posible incluso que pueda también realizar la primera grabación de estas.

¹⁷⁸⁷ O conjunto de danzas, generalmente compuesto de: Allemanda, Courrente, Sarabanda y Giga, todas ellas danzas de origen alemán, francés, español e inglés, respectivamente. Si bien es posible que pueda haber variaciones, como los que suceden en la primera y tercera partita para violín solo sin acompañamiento de J. S. Bach, donde hay otros movimientos, o el empleo del *double*, o variación de cada una de las danzas presentadas, como es el caso de la primera partita en si menor.

¹⁷⁸⁸ Dícese del procedimiento en el que no hay solución de continuidad entre movimientos, es decir no se puede reposar en absoluto entre medias de ambos, por lo que quedan unidos en los oídos del espectador.

¹⁷⁸⁹ Se puede comprobar en la partitura que vuelve a una reexposición en el número 14 de compás, con la indicación además de Tempo I, haciendo referencia a que debe ser igual que al principio.

¹⁷⁹⁰ Al igual que ocurre con la estructuración tradicional de cualquier novela. En todos estos casos: literatura, música, teatro -e incluso cine- puede haber variaciones que por su novedad son inmediatamente reconocibles por el espectador -por ejemplo, el planteamiento de las películas de Quentin Tarantino, o el de la extrañísima película "*Memento*", de Christopher Nolan, en la que la trama empieza a verse del final al principio, con lo que el espectador debe realizar un ejercicio mental para recomponer un rompecabezas que no tiene sentido hasta el final, junto con el protagonista amnésico del filme-. En el caso de novela con un orden en apariencia inexistente destaca *Rayuela*, de Julio Cortázar.

¹⁷⁹¹ Era pianista y organista, este último instrumento sería su preferido, componiendo muchas obras para él y donde se puede apreciar la adecuación de su escritura frente a la técnica y el idioma materno del mismo instrumento. De la misma manera que las obras compuestas por violinistas, tales como: Bacewicz, Clarke, Boulanger, Pejačević o Senfter tienen esa cualidad de idoneidad idiomática característica.

¹⁷⁹² Respecto a la ejecución de acordes, armónicos, o contrapuntos entre dobles cuerdas.

Especialmente notable es esta característica cuando emplea dobles cuerdas o ejecuta acordes seguidos. Por ejemplo, en el primer movimiento realiza del compás 7 al compás 10 una amplia sucesión de dobles cuerdas dominada por complejos contrapuntos entre varias voces¹⁷⁹³, lo mismo sucede del 15 al 16, numeración de barras de compás, en lo que sería efectivamente la equivalencia de la reexposición en lo que se refiere a la forma estructural de la sonata, siendo Barraine coherente con su planteamiento neoclásico.

Es también reseñable el mismo procedimiento y el correcto empleo de acordes¹⁷⁹⁴ en el tercer movimiento, último de la -falsa-¹⁷⁹⁵ suite, especialmente de los números 28 al 30, donde en cada compás hace uso de al menos un acorde, en unos pasajes que de alguna manera recuerdan la parte del violín de *La Historia de un Soldado*, de I. Stravinski¹⁷⁹⁶.

Especial interés tiene la escritura del número 28 de compás, en el que además de cambiar de compás (3/8-2/8-2/4 y vuelta a 3/8), emplea el uso de células con pequeñas variaciones que a su vez recuerdan los modos repetitivos de ciertas melodías hindúes o tibetanas¹⁷⁹⁷.

Las dobles cuerdas empleadas en los compases 31 al 32 se realizan usando una cuerda como pedal¹⁷⁹⁸, mientras que se realizan escalas ascendentes o descendentes en la cuerda contigua también muestran que la compositora estudió la técnica del violín, aunque sin llegar a interiorizar verdaderamente su lenguaje idiomático -algo que implicaría un profundo conocimiento-, ya que toda la obra es bastante compleja y supone un reto para el ejecutante de violín, mientras que la parte de piano muestra un mayor idiomatismo¹⁷⁹⁹.

La ejecución de esta composición recuerda en varios aspectos lo que se ha comentado arriba respecto de la obra de Stravinski, *La historia de un soldado*, tanto por el uso de

¹⁷⁹³ Que más tendrían que ver con la escritura para el órgano, del que tanto ella como Bach eran grandes amantes. Sin embargo J. S. Bach también tocaba el violín siendo ese conocimiento íntimo del instrumento tremendamente relevante a la hora de escribir sus sonatas y partitas para el violín sin acompañamiento, transfiriendo todo su saber polifónico del órgano al violín en estas increíbles obras para violín solo.

¹⁷⁹⁴ Empleando cuerdas que resuenan al aire, es decir: ningún dedo modifica la afinación de la cuerda, que vibra libremente, de ahí el nombre de cuerdas "al aire". En inglés se denominan "open strings".

¹⁷⁹⁵ Realmente no es una sucesión de danzas, aunque sí que podría sublimarse en el tercer movimiento cierto carácter danzarín, muy irregular, ya que Barraine hace uso de un constante cambio de tempos y de compases: cambiando de ternario a binario casi en cada compás, algo similar al uso dado por Stravinski.

¹⁷⁹⁶ Originalmente para un septeto, pero que luego fue arreglado por el mismo compositor para trío de violín, piano y clarinete, donde el violín representa el fusil del soldado que vende su alma al diablo. En dicha obra la parte del violín supone un auténtico reto para el instrumentista, dada la complejidad de muchos pasajes en los que todo son acordes, muchas veces poco idiomáticos también.

¹⁷⁹⁷ Aquí se podría intuir la gran influencia de Paul Dukas sobre Barraine, de la misma manera que se puede observar en la curiosidad sentida por estos temas en Olivier Messiaen.

¹⁷⁹⁸ Dícese de la nota que queda sonando mantenida o repetida, mientras otras notas se sostienen en ella.

¹⁷⁹⁹ Barraine comenzó sus estudios al piano, paradigmáticamente, de la mano de su madre, pianista aficionada. Este hecho muestra una vez más lo inherentemente asociado que estaba al género femenino.

acordes y dobles cuerdas polifónicos en el violín¹⁸⁰⁰, como por el uso extendido de múltiples cambios de compás que quizá de alguna manera -y sobre todo en el tercer movimiento- pudieran quizá hacer referencia a algún tipo de danza hebrea¹⁸⁰¹ y de ahí probablemente vendría el título de *Suite Juive*, como un conjunto de danzas judías¹⁸⁰².

Por otro lado, es original el uso que hace de las dos cuerdas más graves del violín -sol y re- realizando pizzicati sobre ellas a modo de bordón, o nota de acompañamiento a la melodía del piano. Esto lo realiza la compositora en el segundo movimiento de la obra, concretamente al principio de este mismo durante ocho compases seguidos, volviendo a esa misma idea en el último compás realizando una interesante transición al tercer movimiento, ya que la corchea se transforma en blanca a indicación de la autora, con el aumento radical de velocidad que ello implica y que conduce directamente al *molto vivace final*.

Curiosamente todo el segundo movimiento se supone que es con sordina¹⁸⁰³, pero la autora no indica que haya que quitar la misma en ningún sitio, en lo que, probablemente, se trate de un error por su parte, o puede que sea una errata por parte del editor. Dado que el comienzo del *molto vivace* sigue siendo pianísimo lo lógico sería pensar que habría que mantener la sordina hasta que acaban los cuatro primeros pizzicati, tras los que hay cuatro compases de silencio que bastarían para quitarla y empezar la siguiente frase en *forte*.

Sin embargo, el mayor desafío que puede plantear la partitura, además del cambio brusco repentino a posiciones elevadas del violín, con la dificultad que ello entraña para la correcta afinación en dicho instrumento¹⁸⁰⁴, consiste en la constante variación métrica a veces en cada compás que hace que su aprendizaje sea complejo, ya que evita la formación de las largas melodías en cantábile típicas del lenguaje violinístico¹⁸⁰⁵, creando en cambio patrones y figuras rítmicas que tendrían más relación con los

¹⁸⁰⁰ Un instrumento eminentemente vocálico y monódico, que imita la voz humana de los cantantes.

¹⁸⁰¹ En su versión popular de música Klezmer, típica de las celebraciones y fiestas judías en la que el violín y el clarinete son elementos esenciales; curiosamente los instrumentos incluidos en la obra de Stravinski, *La historia de un soldado*, junto con el piano, haciendo reducción del resto de instrumentos originales.

¹⁸⁰² Poniendo de relieve muy valientemente este tipo de música en aquella época de pleno antisemitismo.

¹⁸⁰³ Un elemento que añade algo de masa y amortigua la vibración de las cuerdas del violín desde el mismo puente del instrumento, creando un color y timbre característicamente diferente al modo corriente de interpretar el violín, ya que se eliminan armónicos en ese punto crítico que produce el sonido.

¹⁸⁰⁴ Auténtico instrumento de absoluta precisión, donde la diferencia de un milímetro cuenta en la afinación. Una de las mayores complejidades, sin contar el arco, del violín es la afinación exacta.

¹⁸⁰⁵ Que imita a la voz humana cuando canta, de ahí la copia del vibrato del violín al “cantar” también.

empleados en la música hindú o mayor similitud precisamente con un maestro revolucionario del ritmo, como resulta ser el propio Stravinski¹⁸⁰⁶.

Dicho autor sería muy probablemente una fuente directa o indirecta de inspiración en la creación de esta obra de marcado corte neoclásico pero escrito con una voz claramente original y genuina, como la de Barraine, compositora dotada de una personalidad musical marcadamente propia que merecería ser mucho más conocida y valorada.

5.2.14.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música.

Elsa Barraine en sus 89 años de vida demostró, mediante sus acciones y los logros que llegó a alcanzar en su carrera, no solo que las mujeres eran exactamente igual de capaces de conseguir el primer premio de un concurso prestigioso -como el *Prix de Rome*-¹⁸⁰⁷, sino que además eran igual de valientes que sus compañeros varones como para participar en la resistencia francesa¹⁸⁰⁸ frente a la ocupación nazi de Francia, de 1940 a 1944, arriesgando su vida por sus ideales igualitarios¹⁸⁰⁹ y de justicia frente a la barbarie imperante entonces, aun sacrificando su propia seguridad¹⁸¹⁰ en aras de un bien común¹⁸¹¹.

Su contribución asimismo dentro del canon del género femenino como compositora tiene, al menos, el mismo peso específico que el de autoras como Bacewicz, Smyth, Tailleferre, Arrieu, Kaprálová o Clarke, dado que sus composiciones están dotadas de una marcada

¹⁸⁰⁶ No se puede olvidar la revolución que marcó el compositor ruso en París con el estreno de obras como: *La consagración de la primavera*, *Petrushka* o *El pájaro de fuego*. Todas ellas obras de un marcado ritmo caracterizado por su descarnado primitivismo, que marcó un antes y un después musicalmente.

¹⁸⁰⁷ Siendo la cuarta mujer en la historia del certamen en sus más de cien años en conseguir dicha gesta.

¹⁸⁰⁸ Justamente el año de la liberación de Francia por los aliados coincide con el año en que las mujeres francesas pudieron lograr el derecho a votar. Sin duda el hecho de que las mujeres tuvieran que afrontar las mismas situaciones de violencia y de peligro que los hombres ayudó a cambiar en gran manera el paradigma del rol de la mujer en la sociedad y el mundo de entonces. Las sufragistas habían luchado por sus derechos en la Inglaterra anterior a la I Guerra Mundial, mientras que las mujeres que vivieron en la II Guerra Mundial habían luchado por sus vidas y por su supervivencia, llegando en algunos casos -como en la URSS- a tomar las armas y a combatir codo con codo con sus compatriotas masculinos -si bien es verdad que también existió violencia de género, especialmente si eran capturadas por el enemigo-.

¹⁸⁰⁹ Recuérdese que Barraine se afilió al partido comunista francés en 1938, dos años antes de la ocupación nazi, siendo la animadversión que éstos sentían por los comunistas solo superada por el odio visceral que sentían por los judíos -así como por los grupos étnicos que no se acercaron al ideal de la raza aria de los nazis-, con las funestas consecuencias que aquello desencadenó en toda Europa después.

¹⁸¹⁰ Especialmente teniendo en cuenta el peligro que conllevaba ser de ascendencia judía entonces.

¹⁸¹¹ Probablemente por ese mismo motivo se afilió al PCF, como alternativa para luchar contra el fascismo, que tan de cerca pudo vivir en Roma, así como el nazismo durante la ocupación de Francia.

voz auténtica -muy personal y altamente cualificada-, como demuestran los premios que alcanzó en su carrera. Del mismo modo su contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la música es enormemente importante y polifacética, ya que en su carrera consiguió pertenecer al claustro de profesores del Conservatorio de París¹⁸¹², llegando a ser profesora de análisis musical¹⁸¹³, de la misma manera que, en 1972 -con 61 años-, fue nombrada Directora de Música por el Ministerio de Cultura de Francia, su patria¹⁸¹⁴.

Al mismo tiempo su poderosa aportación a la hora de dar relevancia al discurso feminista¹⁸¹⁵, tan importante en la Francia de los años cincuenta, con la contribución de la también autora francesa Simone de Beauvoir (1908-1986)¹⁸¹⁶, no puede tampoco ser pasada por alto ni minusvalorada.

Sin llegar a las manifestaciones extrovertidas que realizó E. Smyth, compositora de la *Marcha de las mujeres* en plena lucha de las sufragistas¹⁸¹⁷, la contribución de Barraine con su composición *Ouvrage de dame* (1937, “Obra de mujer”) representa una lúcida y contenida demostración de intenciones al retratar mediante sus siete piezas musicales, cada una con un nombre femenino y un carácter, y casi fisonomía distintas, a las mujeres como centro programático total de una composición original y única hasta entonces¹⁸¹⁸.

Asimismo, la cantidad ingente de obras compuestas por la autora rescatando su herencia cultural hebrea, entre las que se encuentra la *Suite Juive para violín*, muestran hasta qué punto su compromiso personal es universal y transversal: no se trata solo de una feminista, sino más bien de una creadora musical de un enorme talento cuya visión global del mundo le instó para que se convirtiera en una activista¹⁸¹⁹ en los ámbitos sociopolítico, ideológico, cultural e incluso como miembro activo en la resistencia francesa, donde

¹⁸¹² Donde ella misma había estudiado junto a sus amigos y colegas, grandes compositores franceses, Messiaen, Arrieu o Desportes, todos ellos alumnos destacados de Paul Dukas.

¹⁸¹³ Asignatura hasta entonces solamente impartida por hombres en exclusiva, por tratarse de una materia complicada y prestigiosa. Messiaen insistió para que le dieran dicho a puesto, que el dejaba, a Barraine.

¹⁸¹⁴ En lo que constituye todo un hito en la historia de las mujeres, nunca una compositora francesa había tenido en el pasado un puesto de tanta responsabilidad dentro de la administración cultural del país.

¹⁸¹⁵ Encarnado, como se ha visto, en la personalidad de la escritora Colette en su *ballet Claudine a l'école*.

¹⁸¹⁶ Fue una luchadora por la igualdad de derechos de la mujer y por la despenalización del aborto y de las relaciones sexuales. Escribió novelas, ensayos, biografías y monográficos sobre temas políticos, sociales y filosóficos. Es considerada ampliamente como una piedra fundamental en la construcción del feminismo con su obra *El segundo sexo* y por su aportación filosófica -enmarcada dentro del existencialismo-.

¹⁸¹⁷ Y por cuya lucha llegó a ser apresada y encarcelada durante dos meses en una prisión inglesa.

¹⁸¹⁸ En lo que de nuevo se convierte en una precursora y una pionera, de forma discreta, pero efectiva.

¹⁸¹⁹ En el sentido de que tomó acción y no se limitó a la cómoda posición de observadora.

numerosos miembros -o sospechosos de serlo- fueron torturados y fusilados sin piedad por las SS durante la ocupación nazi de Francia, durante casi un lustro.



Elsa Barraine.

1940.

Al margen de su compromiso social, político, feminista¹⁸²⁰, ideológico y humanista¹⁸²¹ su contribución a la música del s. XX en Europa ya bastaría de por sí para que Barraine fuera considerada como la gran compositora y creadora cultural que es por méritos propios. Sin embargo, pese a todos sus múltiples logros y después de habernos legado una obra rica y original, tanto su figura como su obra se encuentran¹⁸²² sumidas en una desconcertante oscuridad¹⁸²³ de la que deberían ser rescatadas cuanto antes, ya que la herencia cultural y musical que estamos perdiendo es incalculable al permitir que sigan ocultas en ese ostracismo, ciertamente inmerecido, en el que se les ha relegado.

Cabría preguntarse por qué en pleno año 2019 los organizadores de conciertos en las diversas instituciones culturales, las programaciones curriculares de los conservatorios, las productoras audiovisuales o las mismas promotoras discográficas siguen en el empeño de mantener a todas estas grandes compositoras¹⁸²⁴ dentro de dicho injusto olvido en el

¹⁸²⁰ En el que aportó más con la consecución serena de todos sus enormes logros profesionales que con cualquier otra demostración superficial, a la que nunca se rebajó en su arte y en su vida personal.

¹⁸²¹ Como otros autores de gran sensibilidad como Debussy, Lili Boulanger, o Messiaen, Barrain supo empaparse de otras culturas, ideologías y religiones -tibetana, hinduista, etc.- reflejándolo en su música.

¹⁸²² Como ocurre con una alarmante frecuencia en todas las compositoras que han sido analizadas.

¹⁸²³ Pese a lo cercana que está esta compositora, al igual que Desportes o Arrieu, respecto a nuestro tiempo contemporáneo: todas ellas fallecieron muy poco antes de la llegada del año 2000.

¹⁸²⁴ Especialmente en el caso de autoras dentro del propio corazón del s. XX en la misma Europa.

que se encuentran abandonadas, pese a sus grandes logros y a su valiosa contribución musical.

5.2.15. VÍTEZSLAVA KAPRÁLOVÁ (1915-1940)

El caso de la compositora checa, Vítězslava Kaprálová (nacida en Brno el 24 de enero de 1915 y fallecida el 16 de junio de 1940 en Montpellier -durante la evacuación de París ante la invasión nazi-), recuerda lamentablemente la biografía de Lili Boulanger, en el sentido de que ambas vidas fueron segadas demasiado prematuramente cuando se encontraban en un momento óptimo de evidente crecimiento y evolución creativa¹⁸²⁵.

No podemos dejar de preguntarnos qué hubiera sido de la historia de la música si estas grandes compositoras, probablemente dos las más destacadas de toda la primera mitad del s. XX, hubieran podido vivir una vida más larga para desarrollar su labor compositiva llegando a su plenitud, tanto en calidad, como en la cantidad de sus obras¹⁸²⁶.

Pareciera como si el destino fatal que ambas sufrieron quisiera impedir precisamente que estas dos grandes creadoras musicales pudieran llegar a su madurez artística y creativa en el campo de la composición, justo en el momento cuando estaban a punto de eclosionar y de erigirse ambas en consolidadas estrellas del firmamento musical.

¹⁸²⁵ Lili falleció, con 24 años, por una enfermedad crónica que arrastraba desde su niñez, mientras que Kaprálová lo hizo por una tuberculosis miliar, según el diagnóstico del precario hospital de campaña en el que fue atendida en plena evacuación ante la inminente invasión del ejército nazi de la capital francesa.

¹⁸²⁶ CHEEK, Timothy, "Navždy (Forever) Kaprálová: Reevaluating Czech composer Vítězslava Kaprálová through her thirty songs", *Kaprálová Society Journal* 3, nº 2 (2005), pp. 1-6; HARTL, Karla; LYTL, Rebecca, *An Analysis of Selected Works of Vitezslava Kaprálová*, Tesis de Master, Universidad de Texas, El Paso, 2008; JANDURA, Tereza, *Her Own Voice: The Art Songs of Vitezslava Kaprálová*, Tesis Doctoral, Universidad de Arizona, 2009; ENTWISTLE, Erik, *The Kaprálová Companion. A guide to the life and music of Czech composer Vítězslava Kaprálová*, Lanham, MD: Lexington Books, 2011; EGELING, Stephane, "Kaprálová's Trio for oboe, clarinet and bassoon", *Kaprálová Society Journal* 9, nº 2 (2011), pp. 5-8; JANDURA, Tereza, "Kaprálová's Jablko s klína, op. 10", *Kaprálová Society Journal* 9, nº 1 (2011), pp. 1-11; LATOUR, Michelle, "Kaprálová's song Leden", *Kaprálová Society Journal* 9, nº 1 (2011), pp. 1-4; KOSTAS, Martin, "An Analysis of Compositional Methods Applied in Kaprálová's Cantata Ilena, op. 15", *Kaprálová Society Journal* 10, nº 1 (2012), pp. 1-6; LATOUR, Michelle, "Kaprálová's Vteřiny, op. 18", *Kaprálová Society Journal* 10, nº 1 (2012), pp. 7-10; PAIGE, Diane M., "Kaprálová and the Muses: Understanding the Qualified Composer", *Kaprálová Society Journal* 10, nº 2 (2012), pp. 1-6.; CHEEK, Timothy, "Sad Evening, Great Discovery: Bringing to Light a New Song by Vítězslava Kaprálová", *Kaprálová Society Journal* 12, nº 1 (2014), pp. 1-7; DERNY, Nicolas, *Vítězslava Kaprálová: Portrait musical et amoureux*. Editions Le Jardin d'Essai, 2015; HARTL, Karla, "The Centenary of Vitezslava Kaprálová", *Kaprálová Society Journal* 13, nº 1 (2015), pp. 1-5.

Sin duda se trata, en ambos casos, de una pérdida lamentable para todo el legado que nos hubieran podido depositar, de haber logrado disfrutar de una vida normal estándar -vista desde los parámetros habituales-, ya que todo indica a que hubieran llegado a revolucionar el panorama musical de haber logrado proseguir en la trayectoria que estaban manteniendo hasta sus respectivos fallecimientos, demasiado prematuros e injustos¹⁸²⁷. Cuando murió en el exilio, en Francia a la edad de 25 años, Kaprálová se encontraba en el umbral de una exitosa carrera internacional como compositora y directora de orquesta¹⁸²⁸. Durante su corta vida pudo componer más de 50 obras -de las que muchas de ellas no fueron nunca publicadas-, condujo orquestas profesionales en Praga, Londres y París, recibió alabanzas de críticos por toda Europa¹⁸²⁹ y consiguió ser galardonada por sus logros profesionales con el *Premio Smetana* por la Fundación Smetana, así como también ser becada por el gobierno francés para ampliar sus estudios musicales en París.



Vítězslava Kaprálová. Como Lili Boulanger, fallecida injusta y prematuramente.

¹⁸²⁷ Sabemos por el testimonio de su hermana, Nadia, que Lili casi habría podido concluir su *Sonata para violín*. Sin embargo, nunca pudo ser terminada ni publicada por la propia Nadia -quien era también una excelente compositora-. Una pérdida incalculable para el repertorio del violín y la música de cámara.

¹⁸²⁸ Probablemente las dos especialidades musicales de mayor enjundia y calado, porque las figuras más relevantes de la música han desempeñado una de ambas, o las dos especialidades en el campo musical.

¹⁸²⁹ Algo nada sencillo de lograr, dados los estereotipos y prejuicios que existían entonces acerca de las mujeres, especialmente en los prestigiosos y poderosos ámbitos musicales de la dirección y la composición.

5.2.15.1. Formación.

Vítězslava Kaprálová comenzó a componer a la tierna edad de nueve años¹⁸³⁰, animada por el apoyo de sus padres -era su única hija-, el también músico y compositor Václav Kaprál (1889-1947) y la cantante y pianista, de quien recibió sus primeras clases de piano, Viktorie Kaprálová. Ambos padres decidieron separarse de mutuo acuerdo en 1923 -cuando su única hija tenía tan sólo ocho años, hecho que hubiera sin duda afectado en gran medida a la pequeña, en una época en la que divorciarse no era para nada lo habitual-¹⁸³¹. El padre se trasladó a París para continuar sus estudios de composición. Allí trabajó amistad con el también compositor checo, Bohuslav Martinu (1890-1959), quien sería amigo de la familia y posteriormente también una figura clave en la formación musical primero y en la vida privada de Kaprálová después, llegando incluso a planificar el vivir ambos juntos en París¹⁸³².



V. Kapral (padre de la artista), Kaprálová y B. Martinu, amigo de la familia y entonces mentor de Vítězslava, antes de desarrollar una relación mucho más profunda con ella.

¹⁸³⁰ W. A. Mozart compuso su primera sinfonía con ocho años, aunque su primer contacto con la composición de pequeñas piezas de lucimiento como niño prodigio ocurrió a los cinco años, alentado por su padre, Leopold Mozart, para hacer giras de exhibición -junto a la brillante Narnnel, hermana de Wolfgang- por las cortes europeas con las que la familia ganaba lo suficiente como para vivir holgadamente.

¹⁸³¹ Y que de alguna manera explicaría que se refugiara en la figura del mentor Martinu, 25 años mayor que ella, pero un gran compositor consolidado en París, capital siempre muy exigente en todo lo musical.

¹⁸³² Algo que no se llevó nunca a cabo a pesar de que Kaprálová se lo comunicara a sus padres por carta, según está recogido en *The Kaprálová Companion* -que guarda todas las referencias e hitos importantes en la vida y obra de la autora-, ya que Martinu estaba casado y no dejó nunca a su mujer. Kaprálová determinó seguir con su vida y se casó en 1940 con Jiri Mucha, hijo del famoso pintor modernista checo, Alonse Mucha. HARTL, Karla, *The Kaprálová Companion*, Lexington Books, 2011; GATES, Eugene; HARTL, Karla, "Vítězslava Kaprálová: a remarkable voice in 20th-century Czech Music", *Tempo*, 213 (2000), pp. 23-25; HOUTCHENS, Alan, *The Kapraliva Society Journal*, 2005.

Vítězslava Kaprálová realizó sus estudios de música en el Conservatorio de Brno¹⁸³³ durante los años 1930 a 1935, con la doble carrera en las especialidades de composición y de dirección de orquesta¹⁸³⁴. En dicho conservatorio estudió con algunos de los mejores maestros de composición del país, como el compositor y director Vilém Petrželka (1889-1967), también alumno directo del gran compositor y teórico checo Leos Janáček (1854-1928), V. Chalabala, quien a su vez supo cultivar el floreciente talento de Kaprálová, que con tan sólo 20 años se graduó con un brillantísimo proyecto musical en el que dirigió el concierto para piano y orquesta que ella misma había compuesto¹⁸³⁵.

En su inicial formación en el conservatorio de su ciudad natal de Brno, pudo familiarizarse con el estilo musical de Moravia y que prácticamente asimiló desde niña con sus padres, este hecho marcó en gran medida buena parte de su producción musical. Le seguirían sus estudios en el conservatorio de la capital checa, en Praga, con el compositor postromántico V. Novák (1870-1949), alumno del gran Antonín Dvorak (1841-1904). Aquel maestro musical le impuso un método de trabajo muy exigente y altamente crítico con los trabajos compositivos iniciales de la joven, quien finalmente vio recompensados sus esfuerzos con la composición modernista de una pieza para piano titulada *Passacaglia Grottesca*, que ganó el primer premio en un concurso de composición del conservatorio y que a su vez fue publicada en *Tres piezas para piano, op. 9*¹⁸³⁶.

Durante el periodo de su estancia en el Conservatorio de Praga es muy destacable la composición de su *Cuarteto de cuerda op. 8*, que fue estrenado en 1936 por el Moravian Quartet con una acogida muy favorable por parte de la crítica y de la prensa, especialmente de Sourek, que se convertiría en defensor de la obra de Kaprálová¹⁸³⁷.

Probablemente la creación más relevante que pudo componer la autora durante su estancia en este Conservatorio de Praga fue su *Military Sinfonietta, op. 11* -obra para orquesta

¹⁸³³ Pese a la inicial oposición de su padre, que le advirtió que una mujer nunca triunfaría en un mundo como el musical, dominado exclusivamente por hombres, queriendo evitarle futuras frustraciones. Su madre, en cambio, la animó a que se embarcara en dicha empresa. El matrimonio se había separado siete años atrás. Sin embargo, resulta evidente que la compositora contó con el apoyo parental en la música.

¹⁸³⁴ El primer caso de una mujer que fuera capaz de realizar a la vez dos de las especialidades más complejas en el currículo educativo del conservatorio del que se tiene constancia. Solamente el llegar a concluir una de las dos hubiera sido un logro para cualquier estudiante. Se convirtió pues en una pionera.

¹⁸³⁵ GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Seven Locks Press, p. 135.

¹⁸³⁶ Ya de esta época comienzan sus registros de Opus, u obras registradas. Recordemos que la autora comenzó a componer a los nueve años, edad tempranísima que sería propia de un genio musical precoz.

¹⁸³⁷ BLALOCK, Marta, *Analysis and performance problems of Vítězslava Kaprálová's String quartet, op. 8 (1935-1936)*, Tesis Doctoral, Universidad de Georgia, 2000, 2003; THORNLEY, Clare, *The OREL Foundation, Vítězslava Kaprálová Biography*, p. 3.

sinfónica completa, de unos 15 minutos de duración-, que data de enero de 1936 y fue concluida en febrero de 1937¹⁸³⁸. Dicha obra fue determinante para momentos claves de la prometedora compositora. Primero, fue su proyecto compositivo de graduación del conservatorio, que resultó ser con honores¹⁸³⁹, con el apoyo de su profesor Novák, quien, a pesar de su exacerbada exigencia crítica durante los años iniciales de formación académica de la autora, recomendó esta obra para una gala del *Consejo Nacional de Mujeres Checo*, a cuyo presidente de la nación está dedicada, en agradecimiento¹⁸⁴⁰.



Kaprálová dirigiendo.

Mucho más relevante fue la interpretación de esta pieza en la *International Society for Contemporary Music* (ISCM), ya en 1938 y en compañía de Martinu. Cuando la estrenó en Londres ella misma a la batuta con la prestigiosa orquesta de la BBC produjo una profunda sensación entre el público y la crítica, que promulgó por aquel entonces: "Military *Sinfonietta* en un solo movimiento es obra de la joven V. Kaprálová, de 22 años,

¹⁸³⁸ GATES, Eugene; HARTL, Karla, "Vítězslava Kaprálová: a remarkable voice in 20th-century Czech Music", *Tempo*, 213 (2000), pp. 23-25; LYTTLE, Rebecca E., *An analysis of selected works of Vítězslava Kaprálová*, The University of Texas at El Paso, 2008.

¹⁸³⁹ Para poner en contexto lo que esto pudo suponer en aquella época podemos recordar que las mujeres casi tenían prohibidos algunos instrumentos, como los de viento metal, y que hasta bien entrado el s. XX instrumentos como el violoncello, que se coloca entre las piernas, las mujeres solamente podían tocarlo colocándolo a un lado -con la misma idea que las obligaba a montar a caballo, evitando así ir a horcajadas, con las connotaciones sexuales y del decoro que imperaban entonces-, con la correspondiente torsión ante una posición tan forzada y antinatural, así como la muy posible deformación de la columna vertebral.

¹⁸⁴⁰ Eduard Benes también era patrono de el *Czech National Women's Council* (1923-1942), que, a su vez constituía la organización para la que Kaprálová realizó el estreno de *Military Sinfonietta*. Dicho presidente se exilió en Londres el 22 de octubre de 1938, huyendo de la inminente invasión nazi de Checoslovaquia.

una atractiva chica checoslovaca¹⁸⁴¹. Para ella, que dirigió su exuberante y expansiva composición, fue el mayor éxito: “mi *Sinfonietta* no es un llamamiento a la guerra, sino a la consciencia de una actitud defensiva”¹⁸⁴². En otra cita, la propia autora manifiesta cabalmente: “La composición no representa un grito de guerra, sino que muestra la necesidad de defender aquello que es más sagrado para la nación”¹⁸⁴³.

Llama poderosamente la atención la clarividencia de tal premonición, así como la madurez, en estas palabras pronunciadas por la jovencísima compositora, que reflejan tan bien la realidad que estaba a punto de estallar en Europa con el alzamiento y la escalada de los nazis, con Hitler a la cabeza, cuyas ansias expansionistas pronto se cobrarían los territorios de Austria, los Sudetes, Checoslovaquia y finalmente, la invasión de Polonia, momento este último en el cual Inglaterra y Francia empezaban a reaccionar declarando la guerra a Alemania -cuando ya era demasiado tarde para todos-, iniciándose de este modo la II Guerra Mundial.

Kaprálová demuestra con esta obra que era muy consciente de la situación que atravesaba tanto su país, como también el continente europeo, y que, a pesar de ser una joven de 22 años, fue capaz de involucrarse y pronunciarse con una gran asertividad, firmeza y originalidad -en lo referente a la *Sinfonietta*- en un mundo prebélico dominado por hombres. Todo ello, visto con la perspectiva de aquella época, no deja de sorprender al mostrarnos a una mujer avanzada con respecto al tiempo en que le tocó vivir, donde solamente con la fuerza de su talento y determinación pudo alzarse con un lugar en aquel mundo dominado por los hombres que se adivinaba muy prometedor tanto en su faceta de directora, como también en la de compositora, con la brillantez de convertirse en la directora de sus propias composiciones -un hito realmente sobresaliente, poco habitual ante orquestas de renombre, que, por otra parte, jamás habían contado entre sus directores con la figura de una mujer¹⁸⁴⁴.

¹⁸⁴¹ THORNLEY, Clare, *The OREL Foundation, Vítězslava Kaprálová Biography*, p. 3 y 6. En esta cita podemos comprobar cómo el lenguaje usado para hablar acerca de la compositora y directora está impregnado de connotaciones de género -atractiva joven, exuberante, o lujuriosa en otra acepción de “lusty”, que es el término que se usa originalmente en la fuente consultada-. Esta circunstancia sería impensable para referirse a un compositor o director masculino, lo que hace que el logro alcanzado por Kaprálová tenga aún más valor, pues tuvo que enfrentarse a este tipo de barreras y estereotipos inherentes al paradigma.

¹⁸⁴² THORNLEY, Clare, *The OREL Foundation, Vítězslava Kaprálová Biography*, p. 3 y 6.

¹⁸⁴³ THORNLEY, Clare, *The OREL Foundation, Vítězslava Kaprálová Biography*, p. 3 y 6.

¹⁸⁴⁴ Era una mujer muy menuda, no llegaba a 160 cm de estatura, por lo que tenía que subirse a una plataforma muy alta para que se la viera dirigir desde el podio por todos los miembros de la orquesta.

Gracias a los frutos de su trabajo y de su talento le fue concedida una beca del gobierno francés con la que la joven compositora pudo llegar a París en 1937 para ampliar sus estudios y su formación musical. Gracias a ella estudió dirección con el violinista francés Charles Munch (1891-1968) y composición con Martinu¹⁸⁴⁵.

En la capital francesa pudo sumergirse en las corrientes liberales y culturales de la época de entreguerras del París en su época dorada, que atraía a lo más granado y selecto del mundo, representando el arte y la cultura de toda Europa, e incluso de los EE. UU.¹⁸⁴⁶.

Durante las primeras semanas de su estancia en París pudo conocer a personalidades de la comunidad musical parisina, como al compositor francés D. Milhaud (1892-1974) y al también compositor suizo A. Honegger (1892-1955).

De hecho, la propia Kaprálová fue estudiante de la famosa Nadia Boulanger¹⁸⁴⁷ en París por un periodo breve de tiempo. Es cierto que la joven compositora y directora checa tuvo más influencias de uno de sus compatriotas que ya mencionamos anteriormente: Bohuslav Martinu (1891-1959), un compositor que junto a Leos Janacek y Bedrich Smetana¹⁸⁴⁸ es considerado ampliamente como la personificación de la música de Bohemia¹⁸⁴⁹ además del representante más innovador y vanguardista en su forma de evolucionar elementos musicalmente contemporáneos¹⁸⁵⁰. Martinu animó a la joven Kaprálová a estudiar con él en París tras comprobar la calidad de las obras de esta y quedar

¹⁸⁴⁵ A pesar de ser amigo de la familia de Kaprálová no le conoció personalmente hasta llegar a París, si bien sí que estaba familiarizada con sus composiciones y su obra, y le admiraba profundamente, dado que Martinu gozaba de reconocimiento en su tierra natal y sus obras sí tenían y gozaban de una amplia difusión, a pesar de que el compositor vivía en París y apenas volvió esporádicamente a su país.

¹⁸⁴⁶ Recordemos que había una auténtica peregrinación de músicos que acudían desde el nuevo continente a París en busca de la formación que realizaba la gran Nadia Boulanger en su estudio parisino, al mismo tiempo que una gran cantidad de pintores o escritores frecuentaban la capital francesa, auténtico baluarte de la cultura del viejo continente y reclamo para todos aquellos interesados en ella.

¹⁸⁴⁷ También pionera entre las mujeres directoras de orquesta y en las compositoras profesionalizadas del SXX, siendo la segunda mujer en ganar el segundo *Prix de Rome* de composición, siendo su hermana Lili la primera mujer de la historia en tener el gran honor de alzarse con el tan preciado primer premio.

¹⁸⁴⁸ Junto con Antonín Dvorak se trata de los dos compositores más relevantes y de mayor entidad de la historia del país, con la implícita importancia fundamental del folklore de su nación dentro de sus obras.

¹⁸⁴⁹ Los famosos *Aires Bohemios* de Sarasate, obra cumbre de virtuosismo para el violín, toman su nombre de allí. -O también el adjetivo Bohemio, para referirse al artista de vida poco convencional-.

¹⁸⁵⁰ Bohemia es el nombre con el que se conoce lo que ahora es la República Checa, que durante siglos ha pertenecido o ha estado ligada a diferentes formaciones territoriales: desde el imperio Austrohúngaro, hasta la república de Checoslovaquia. Se caracterizó por ser un territorio en la zona de influencia de grandes potencias europeas, al igual que los territorios de la antigua Yugoslavia, aunque nunca sufrió los conflictos bélicos de estos últimos cuando se escindió en diversos países independientes. Actualmente tanto Chequia como Eslovaquia son miembros integrantes de la Unión Europea desde el año 2004.

gratamente sorprendido por el talento y la brillantez musical en cuanto a la técnica y originalidad compositiva de la brillante autora¹⁸⁵¹.

La importancia de la relación que mantuvieron Martinu y Kaprálová trascendió aquella de amigo de la familia o de mentor- alumna para convertirse pronto en algo mucho más profundo y complejo¹⁸⁵². De hecho, la mutua influencia que pudieron ejercer mutuamente se ve reflejada en las obras que compusieron mientras duró el idilio que mantuvieron a pesar de la diferencia de edad entre ellos y a pesar también del hecho de que él fuera un hombre ya casado¹⁸⁵³.

Dicha influencia se puede observar en los *Madrigaly* y en los *Ricercari* de Martinu, así como en su *Koleda milostna* (Villancico de amor) y en su *Partita op. 20*¹⁸⁵⁴, en los que la línea entre maestro y alumna resulta efectivamente muy difusa. También el *Cuarteto de cuerda n° 5* de Martinu fue compuesto con ella en mente, siendo una de sus obras más personales e íntimas, dedicándole a ella el boceto original. Igualmente es muy destacable que el 24 de enero de 1937 Martinu concluye su *Ópera Julietta*, auténtica obra maestra que tendría un significado especial para ambos compositores -el 31 de enero Martinu le regalaría su preciado manuscrito, como muestra de su amor-¹⁸⁵⁵. En el caso de Kaprálová la obra que más puede revelar la profunda influencia -al menos en lo musical y artístico- que ejercía Martinu en ella es su *Partita para piano y orquesta de cuerda*, compuesta en 1938 y que nos muestra una clara imitación del moderno lenguaje vanguardista del compositor, con líneas melódicas angulares y armonías claramente disonantes¹⁸⁵⁶.

¹⁸⁵¹ Recuérdese que antes de conocerla, Martinu era amigo del padre de la joven, también compositor que fue a estudiar composición a la Escuela Normal de música de París tras su divorcio de la madre de Kaprálová. GATES, Eugene; HARTL, Karla, "Vítězslava Kaprálová: a remarkable voice in 20th-century Czech Music", *Tempo*, 213 (2000), pp. 23-25.

¹⁸⁵² Martinu ciertamente quedó prendado del talento, juventud y belleza de la joven compositora, pero nunca se atrevió a dejar a su mujer por ella. La muerte de Kaprálová en 1940 lo dejó totalmente devastado. Desde el primer momento hubo entre los dos una conexión inmediata en su forma de ver la vida y la música, unido a la admiración de la joven por el compositor, ya consagrado, y la atracción del compositor por la joven atractiva y enormemente dotada de talento para la composición y la dirección orquestal.

¹⁸⁵³ Martinu era 25 años mayor que Kaprálová y además tenía Síndrome de Asperger, lo que generalmente dificulta las relaciones con interacciones sociales, pero en su caso favorecía mucho su concentración y focalización intelectual en el campo creativo, que resulta algo casi primordial en la composición musical.

¹⁸⁵⁴ GRAY, Anne k., *The World of Women in Classical Music*, Seven Locks Press, p. 135.

¹⁸⁵⁵ ENTWISTLE, Erik. "To je Julietta. Martinů, Kaprálová and Musical Symbolism." *Kaprálová Society Newsletter* 2, nº 12 (2004), pp. 1-15; HARTL, Karla y ENTWISTLE, Erik, *The Kaprálová Companion*, Lexington Books, 2011.

¹⁸⁵⁶ Si bien es cierto que la influencia de Martinu fue determinante en la evolución y el crecimiento a nivel compositivo para Kaprálová, también resultó ser en cierto modo perjudicial para ella, ya que posteriormente a la II Guerra Mundial y a la caída del Telón de Acero -bajo cuya órbita se encontraba Checoslovaquia- Kaprálová pasó a ser considerada meramente como la amante de Martinu, con un sesgo claramente peyorativo que perjudicó el reconocimiento real del valor de su obra musical, por mucho que el mismo Martinu -compositor de prestigio internacional en el s. XX- sí lo valorase y pusiese de relieve.

Llegaron a tal nivel de complicidad y compañerismo que se ayudaban mutuamente a completar sus respectivas obras. Martinu la ayudó en la orquestación de su canción *Waving Farewell* para voz y orquesta, que era originalmente para voz y piano¹⁸⁵⁷.

Se debe de la misma manera reconocer que Martinu sentía un genuino interés por el futuro como compositora de Kaprálová y no escatimó esfuerzos a la hora de intentar ayudarla para conseguir becas en las diferentes organizaciones de modo que pudiera recibir los recursos necesarios para proseguir costeando su formación académica musical, así como un estipendio digno que le permitiera vivir sin apreturas económicas. También realizó varios intentos, por medio de cartas, donde solicitaba con urgencia que pudieran obtener, tanto Kaprálová como él mismo, el visado para marchar a los Estados Unidos, dado que el ambiente en Europa se estaba enrareciendo con el hedor de un nuevo e inminente conflicto bélico a gran escala¹⁸⁵⁸.

Kaprálová también dirigió obras de Martinu, como el 2 de junio de 1938, cuando se puso a la batuta de la orquesta para dirigir en París el *Concierto para clave* en una actuación organizada por la Asociación Internacional de Escritores por la defensa de la cultura¹⁸⁵⁹. Se debe tener en cuenta también que la formación de un compositor requiere de décadas hasta llegar a encontrar su propia voz y estilo, que es precisamente lo que estaba luchando por conseguir la joven Kaprálová cuando la muerte, en su mayor crueldad e injusticia, segó toda esperanza de poder llegar a la consecución de lo que a todas luces hubiera sido una de las mejores y más brillantes carreras compositivas de toda la historia de la música. En esos años de formación y desarrollo si hay algo que sorprende es precisamente la madurez, la solvencia y la naturalidad de su escritura a la hora de crear música para gran orquesta sinfónica, como su *Concertino para violín, clarinete y orquesta*, así como una muy delicada música de cámara, como muestra su *Cuarteto de cuerda* o sus *Tres piezas*

¹⁸⁵⁷ THORNLEY, Clare, *The OREL Foundation, Vítězslava Kaprálová Biography*, p. 6.

¹⁸⁵⁸ La indecisión de Martinu respecto a la elección entre Kaprálová o su legítima esposa hicieron que el compositor finalmente no diera el paso para dejar a esta última, lo que provocó que la joven no viera la posibilidad de crear un futuro junto al compositor al que tanto admiraba y al que muy probablemente quisiera genuinamente. Este hecho debió provocarle un gran sufrimiento, unido a la situación de peligro inminente vivida en el exilio -su país, donde aún vivían sus padres, ya había sido tomado y anexionado por los nazis-. Seguramente todas estas circunstancias la motivaran a buscar otra alternativa vital, como la que llevó a cabo cuando se casó con Jiri Mucha -hijo del famoso pintor modernista checo, Alphonse Mucha-, aunque muy posiblemente aún albergara sentimientos muy arraigados hacia Martinu.

¹⁸⁵⁹ HARTL, Karla y ENTWISTLE, Erik, *The Kaprálová Companion*, Lexington Books, 2011.

para violín y piano¹⁸⁶⁰ o su *Sonatina para violín y piano*, la cual, muy lamentablemente, tampoco pudo ser acabada, lo que supone una pérdida similar a la que constituye la de la inacabada -y también perdida- *Sonata para violín y piano* para esta formación camerística de la también malograda Lili Boulanger.

La producción de Kaprálová en París demuestra una gran maestría realizando música contemporánea a un ritmo casi frenético, que la obligaba a escribir varias obras simultáneamente, unido a un toque único e inconfundible de añoranza por su patria que envuelve casi toda su obra de cámara y también el segundo movimiento de la que seguramente sea su mejor obra: *Suite Rústica*, auténtica delicia musical llena de melodías vivaces y de ritmos irregulares -donde, sin embargo, también hace uso de la politonalidad, realizando un alarde de un magistral dominio del lenguaje musical contemporáneo- que recuerdan a su Moravia natal, al mismo tiempo que coexiste una sensación de profunda tristeza y nostalgia, sin duda marcada por los acontecimientos políticos que la autora presagiaba ya y que desencadenarían irremediablemente el comienzo de la II Guerra Mundial.

A pesar de que Kaprálová pudo visitar alguna vez a sus padres y también pudo realizar breves viajes por Europa, la situación política se estaba convirtiendo en algo insostenible, totalmente inestable, a la vez que se creaba paulatinamente una atmósfera irrespirable.

Esto motivó que la misma Kaprálová solicitara becas para poder ir a los Estados Unidos para ampliar sus estudios musicales en la prestigiosa Juilliard School of Music¹⁸⁶¹, becas que no llegaron a concederle y que nos hace pensar cuán diferente hubiera podido ser su futuro si se pudiera haber marchado del continente y no hubiera sido inadecuadamente diagnosticada en un hospital de campaña durante la ocupación alemana de París.

El final de la vida de Kaprálová fue frenético, tanto por el enorme volumen de trabajo y el gran número de composiciones que estaba llevando a cabo, como por cómo se desarrollaron los acontecimientos en aquella fatídica época previa al conflicto bélico más encarnizado de la historia de la humanidad, que acabaría indirectamente con su vida¹⁸⁶².

¹⁸⁶⁰ *Una Burlesque, una Leyenda y una Elegía*, esta última dedicada ya en el exilio en 1938 al fallecido escritor checo, Karel Capek, originalmente llamada *In Memoriam of Karel Capek*.

¹⁸⁶¹ Conservatorio de Artes de Nueva York, fundado en 1905.

¹⁸⁶² Según informes médicos recogidos por *The Kaprálová Society*, la compositora seguramente fue mal diagnosticada médicamente, ya que sufría grandes dolores en la zona abdominal, mientras que fue tratada como si el suyo fuese un caso de tuberculosis miliar.

Viendo que no podría compartir un futuro sentimental con Martinu comenzó a frecuentar a otras personas de su edad, entre quienes se encontraba Jiri Mucha¹⁸⁶³, hijo del renombrado pintor modernista checo, Alphonse Mucha (1860-1939)¹⁸⁶⁴.



Kaprálová junto con Martinu.



*El matrimonio Mucha- Kaprálová.
Él viste uniforme militar de la II Guerra Mundial.*

El 23 de abril de 1940 Kaprálová y Mucha se casaron en el mismo París. Tan solo unos meses después la compositora se encontraría involuntariamente inmersa en medio del caos que supuso la avasalladora ofensiva alemana que acabó tomando París el 14 de junio. El 20 de mayo fue evacuada del hospital de campaña, donde había sido diagnosticada de tuberculosis miliar, a Montpellier, donde finalmente falleció el 16 de junio de ese mismo año ante la mirada impotente de su reciente marido¹⁸⁶⁵ y anteriormente la de Martinu, que acudió a visitarla al hospital de París el día anterior a la evacuación¹⁸⁶⁶.

Después de la II Guerra Mundial, en 1946, la Academia Checa de las Artes y las Ciencias le concedió un puesto de honor, in memoriam, y en 1981 reconocieron su valor por lo distintivo de su trabajo y su gran influencia en la música contemporánea posterior.

En 1997 se fundó en Praga la *Kaprálová Society* para promover el interés en la vida y la obra de la gran compositora checa. Dicha organización se trasladó a Ontario, Canadá, en

¹⁸⁶³ A quien conoció el 27 de abril de 1939, casi un año antes de la celebración de su matrimonio con él.

¹⁸⁶⁴ Original pintor que fue duramente interrogado con torturas, realizadas por las SS alemanas, tras la ocupación de su país para que les facilitara información sensible relacionada con la delación de algunos compatriotas suyos. A resultas de esa traumática experiencia falleció, estando su hijo ya ubicado en París.

¹⁸⁶⁵ Según Mucha sus últimas palabras fueron: “es Julieta”, como si estuviera escuchando la ópera que compuso Martinu pensando en ella, circunstancia aún más desgarradora para Mucha si pudo entender el contexto en el que dichas palabras podrían haber tenido sentido respecto al amor de los compositores.

¹⁸⁶⁶ Jiri Mucha se trasladó a Inglaterra, donde combatió como piloto de aviación con la Royal Air Force, la famosa RAF, que tuvo un papel tan sobresaliente en la defensa de Inglaterra. Martinu por su parte emigró a los Estados Unidos tras la ocupación nazi de Francia.

1998 con su fundadora, Karla Hartl, quien también es responsable de la publicación de *The Kaprálová Companion*, auténtico estudio pormenorizado de la vida y la obra de la corta vida de la genial compositora checa, que fue publicado en la reciente fecha de 2011. Gracias al trabajo y a las considerables aportaciones de estas iniciativas y, el cada vez mayor número de estudios de carácter científico¹⁸⁶⁷, Kaprálová está saliendo del anonimato -o del mero pie de página dentro de la vida y obra de Martinu- en el que había sido relegada desde el final de la II Guerra Mundial por el régimen soviético -con el telón de acero de fondo-, que afectó notablemente a Checoslovaquia y a toda su cultura¹⁸⁶⁸. Así pues, se podría decir que se observa un renovado interés, especialmente en su país de origen, acerca de la compositora checa y su obra, que, ciertamente son merecedoras de un mayor estudio científico e interpretación práctica en las salas de conciertos.

5.2.15.2. Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín.

La enorme significación y relevancia que posee Vítězlava Kaprálová en el panorama musical internacional de la primera mitad del s. XX se puede observar claramente al comprobar que el 17 de junio de 1938 la obra *Military Sinfonietta*, compuesta por la joven autora de 22 años de edad, fue la encargada de abrir el ISCM en su decimosexta edición en Londres, nada menos que convirtiéndose en la primera mujer en dirigir a la prestigiosa Orquesta de la BBC inglesa -llevando magistralmente la batuta de la obra que ella misma había compuesto- y abriendo así el concierto inaugural en el que se presentaron obras de autores musicales ya consagrados como: Belá Bartók, Benjamin Britten, Aaron Copland, Paul Hindemith, Olivier Messiaen o Anton Webern, entre otros.

¹⁸⁶⁷ Como la tesis doctoral de Marta Blalock, acerca del *Cuarteto de cuerda*, op. 8 de Kaprálová, realizado en la Universidad de Georgia, publicada en 2008. BLALOCK, Marta, "Kaprálová's String Quartet, op. 8." *Kaprálová Society Journal* 8, nº 1 (2010), pp. 1-10.

¹⁸⁶⁸ La represión ejercida por la superpotencia comunista afectó gravemente política, económica, social y culturalmente a todas las naciones que se encontraban en su órbita -consecuencia directa del reparto territorial europeo tras la II Guerra Mundial- durante la Guerra Fría con los Estados Unidos de América.



Vítězslava Kaprálová dirigiendo la orquesta de la BBC, en Londres. En dicho concierto se ganó el mayor respeto por parte de los integrantes de la orquesta, dirigidos por vez primera por una mujer.

Este lujoso plantel de personalidades musicales es seguramente el culmen de lo más destacado en cuanto a los mejores y más renombrados compositores del s. XX, imponente desde cualquier punto de vista.

Kaprálová no solamente desempeñó su cometido con brillantez y profesionalidad, sino que además obtuvo una de las mejores críticas de todas las obras que se interpretaron a lo largo del certamen de música contemporánea (ISCM), tanto en el *Daily Telegraph*¹⁸⁶⁹ en Londres, como en *La Revue Musicale* en París, siendo este acontecimiento todo un hito nunca alcanzado hasta entonces por ninguna mujer¹⁸⁷⁰.

Lamentablemente esta hazaña ha permanecido como el trágico testamento -demasiadas veces desconocido por los músicos y el público de nuestra actualidad-, de una enorme compositora y directora de orquesta cuya vida quedó segada trágicamente a la edad de 25 años, tres años después de dicho concierto en Londres, cuando lo mejor de su producción compositiva estaba con toda seguridad por llegar y cuando podría haber empezado a saborear los primeros éxitos conseguidos tras toda una vida dedicada en exclusiva a la música, desde la temprana edad de nueve años, hecho este que nos muestra la determinación de su profunda vocación, así como su enorme talento.

Dicha vocación resistió incluso las reticencias de su padre, compositor que quería evitarle a su única hija la muy probable frustración de un fracaso, al embarcarse siendo una mujer

¹⁸⁶⁹ Si bien es cierto, como indica la también checa en origen, Marta Blalock en su tesis acerca del *Cuarteto de cuerda* de Kaprálová (*Analysis and performance problems of Vítězslava Kaprálová's string quartet op. 8 (1935-1936)*, p. 106), que la prensa se refería a menudo como "chica", haciendo referencia a su belleza y otros elementos que nada tenían que ver con la calidad de sus obras. BLALOCK, Marta, *Analysis and performance problems of Vítězslava Kaprálová's String quartet, op. 8 (1935-1936)*, Tesis Doctoral, Universidad de Georgia, 2000, 2003.

¹⁸⁷⁰ HARTL, Karla y ENTWISTLE, Erik, *The Kaprálová Companion*, Lexington Books, 2011.

en un proyecto tan ambicioso¹⁸⁷¹ como el que suponía llegar a alcanzar la excelencia en las carreras profesionales de dirección -nada menos que de una orquesta sinfónica compuesta en numerosas ocasiones por más de cien profesores¹⁸⁷², entonces constituida por hombres, con una aplastante mayoría-¹⁸⁷³ y la de composición musical, territorio hasta entonces apto en exclusiva para varones y consiguientemente vedado para las mujeres¹⁸⁷⁴. La valentía que demostró la joven y talentosa Kaprálová, animada por el apoyo de su madre, le da aún más valor si cabe a su iniciativa. La convierte en una auténtica pionera y precursora por partida doble en ambas especialidades: composición y dirección, que entrañaban una complejidad enorme aún por separado. Así pues, su relevante éxito, tan inesperado como insólito, dentro de las circunstancias adversas que le tocaron vivir, no debería seguir pasando inadvertido por más tiempo dentro de la comunidad musical¹⁸⁷⁵.



Kaprálová, con el atuendo -marcadamente masculino- de directora de orquesta.

¹⁸⁷¹ El papel habitualmente asociado a las mujeres en el mundo de la música eran el canto, el piano o la docencia de una de estas dos especialidades -fuertemente asociadas con el género femenino-.

¹⁸⁷² Nombre con el que se designa a los músicos profesionales que componen las orquestas profesionales.

¹⁸⁷³ La incorporación de las mujeres al mundo laboral de las orquestas ha sido muy tardía, siendo en algunos casos, como el de la famosa Orquesta de la Filarmónica de Viena, un tema muy controvertido aún en el día de hoy, con una elocuente y franca minoría de participación e inclusión femenina en dicha organización, aún anclada en los preceptos patriarcales de un pasado que no acaba de evolucionar.

¹⁸⁷⁴ Al menos en el imaginario colectivo: como se ha venido comprobando sistemáticamente a lo largo de este trabajo de investigación, ha habido mujeres creadoras de música desde el inicio de la historia y la producción musical de las compositoras en el mundo occidental es rica, variada y llena de ejemplos valiosos, a pesar de lo cual el desequilibrio existente entre la valoración y el reconocimiento de los compositores y las compositoras es evidente, a la vez que injusto y marcadamente sesgado.

¹⁸⁷⁵ Pese a sus enormes méritos y a su considerable producción musical -teniendo en cuenta lo breve que fue su vida-, tanto su figura como su obra siguen siendo grandes desconocidas en el mundo de la música actualmente. Ni se conocen ni se interpretan sus composiciones, a pesar de su ecuanimidad y valía.

En el campo concreto de las obras escritas para el violín y su contribución al repertorio del instrumento podemos recopilar las siguientes composiciones de relevancia:

Legend para violín y piano, *Burlesque*¹⁸⁷⁶ para violín y piano -ambas de 1932, estando todavía estudiando en el Conservatorio de Brno-, *Elegie* para violín y piano, compuesta entre enero y febrero de 1939 estando ya en París -su país había sido invadido y anexionado por el ansia expansionista alemán, propiciado por Hitler- a la memoria del poeta checo muerto entonces: Karel Capek¹⁸⁷⁷ La gran desconocida e imposible de localizar en partitura¹⁸⁷⁸, *To Karel Capék*, es un melodrama para recitador, piano y violín, que sería compuesto en febrero de ese mismo año y dedicado a la memoria del citado poeta fallecido -como tributo-, mientras la autora se encontraba ya exiliada en París¹⁸⁷⁹.

También de esa fecha tenemos referencia de una *Sonatina para violín y piano*, que se empezó a realizar en 1939, pero que desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros.

Algo anterior, pero no por ello de menor valor, es su único *Cuarteto de cuerda op. 8* compuesto entre el verano de 1935, cuando se comenzó el primer movimiento, y febrero y marzo del año siguiente, en 1936, momento en el que lo concluyó la compositora, que contaba tan solo 21 años, una edad muy precoz para la consecución de una obra tan compleja y bien confeccionada, como es el caso de este primer cuarteto de Kaprálová¹⁸⁸⁰. Dicho cuarteto fue estrenado el 5 de octubre de ese mismo año, en 1936, por el Moravian Quartet, en la ciudad natal de la autora, Brno, que tantas vivencias musicales y vitales le había procurado en su primera juventud¹⁸⁸¹.

¹⁸⁷⁶ No deja de existir cierto paralelismo entre esta obra de carácter cómico y desenfadado con la celeberrima *Humoresque* compuesta por Antonín Dvorak, que ha sido interpretada y transcrita para diferentes instrumentos en innumerables ocasiones. Dichas obras son muestras elocuentes respecto al típico sentido del humor checo, que aún lo cómico con lo grave, casi sin solución de continuidad.

¹⁸⁷⁷ Relevante escritor muy admirado en su patria y varias veces nominado para el Premio Nobel de literatura, aunque nunca lo llegó a obtener. Acuñó la palabra "Robot" (en su obra *R.U.R* en 1920), que se ha aceptado desde entonces y forma parte de la cultura universal. A pesar de ser considerado un enemigo por las SS nazis tras la invasión del aparato militar alemán de todo el territorio de Checoslovaquia, nunca abandono su país, aunque había sido invitado previamente a emigrar a Londres.

¹⁸⁷⁸ Solamente se han encontrado referencias en *The Kaprálová Companion*. Tan solo existe una grabación en LP (Long Play) realizada por Supraphon en 1983. Estrenada el 15 de febrero de 1939 y el narrador recitaba en francés. HARTL, Karla y ENTWISTLE, Erik, *The Kaprálová Companion*, Lexington Books, 2011.

¹⁸⁷⁹ Sin duda el hecho de que los nazis hubieran ocupado su amada patria contribuyó enormemente a su sentimiento nacional y a la añoranza de su país, muy presente en estas últimas obras, así como a la exaltación de sus figuras culturales, como la del escritor fallecido ya citado, una especie de símbolo de la resistencia de su patria contra la ocupación nazi.

¹⁸⁸⁰ BLALOCK, Marta, "Kaprálová's String Quartet, op. 8", *Kaprálová's Society Journal* 8, nº 1 (2010), pp. 1-10.

¹⁸⁸¹ Recuérdese que por aquel entonces la autora estaba estudiando ya en la capital, Praga.

Al estreno de este único cuarteto de cuerda¹⁸⁸² de la autora le siguieron muy buenas críticas en los días siguientes y desde diversos periódicos nacionales como *Národní noviny*, *Venkov* o *Tempo*¹⁸⁸³.

Por último, se ha podido conservar el primer movimiento de un *Concertino op. 21 para violín, clarinete y orquesta*, que lamentablemente no pudo concluir ella, al igual que la sonatina, debido a que la muerte segó de raíz la posibilidad a la creadora musical de llegar a concluir sus obras ya comenzadas¹⁸⁸⁴.

Sin embargo, los dos últimos movimientos de dicha obra inconclusa han sido completados por M. Stedron y L. Faltus, compatriotas checos de la compositora, que han realizado un trabajo considerable en la actualidad para que dicho concierto pueda interpretarse íntegramente¹⁸⁸⁵.

De hecho, ya existe al menos una grabación efectuada en el *En Arte Opera Festival*, que también incluye el *Concierto para violín, piano y orquesta* de Martinu¹⁸⁸⁶ y el desconocido *Concierto para violín, trompa y orquesta* de otra mujer compositora, Ethel Smyth¹⁸⁸⁷.

Si bien es cierto que las obras más brillantes y espectaculares de Kaprálová son sus composiciones ideadas para gran orquesta -como su *Suite Rustica*, la *Sinfonietta Militar* y el *Concierto para piano*, donde su talento de compositora se une al de sus profundos conocimientos de la orquesta como directora. También resulta fundamental apreciar que la originalidad y la valía de sus obras camerísticas para violín son de una gran relevancia¹⁸⁸⁸.

¹⁸⁸² Formación camerística considerada como auténtico banco de pruebas por los mejores compositores de la historia de la música occidental, desde Mozart, Beethoven, Brahms, Bartók, hasta nuestros días.

¹⁸⁸³ HARTL, Karla y ENTWISTLE, Erik, *The Kaprálová Companion*, Lexington Books, 2011.

¹⁸⁸⁴ VEIVAROVA, Michaela. "Vítězslava Kaprálová's Last Concertino", *Czech Music* 4 (2001), pp. 6-7; HARTL, Karla y ENTWISTLE, Erik, *The Kaprálová Companion*, Lexington Books, 2011.

¹⁸⁸⁵ Algo que puede resultar chocante, pero que ha sido realizado a lo largo de la historia de la música con ejemplos famosos, como el *Réquiem* de W. A. Mozart, que fue completado muy dignamente por un alumno del compositor cuando este falleció en medio de su elaboración y que, curiosamente, constituyó su propio Réquiem y testamento musical.

¹⁸⁸⁶ Quien además compuso otros dos *conciertos para violín y orquesta*: el nº 2 estrenado en Boston en 1943 y el nº 1 estrenado en 1973, ya que la partitura se había perdido, por la Orquesta de Chicago.

¹⁸⁸⁷ De la que hablamos en otro de los capítulos dentro del desarrollo analítico de este estudio investigador acerca de la obra para violín de grandes compositoras olvidadas en Europa entre 1850 y 1950.

¹⁸⁸⁸ Su *Suite Rustica*, su *Sinfonietta Militar* y su *Concierto para piano y orquesta* son en verdad espectaculares y llaman la atención, como lo hicieron en su estreno, por la calidad, solidez de su factura compositiva y su gran madurez, más si tenemos en cuenta la juventud de Kaprálová cuando las creó.

No podemos cesar de lamentar el que no pudiera finalizar su *Sonatina para violín y piano* y que su *melodrama para violín, piano y recitador* sea imposible de localizar¹⁸⁸⁹.

Sin embargo, aún conservamos el *Concertino con orquesta para violín y clarinete op. 21*, el *cuarteto de cuerda op. 8* y sus maravillosas tres piezas para violín y piano: *Legend, op. 3/1*, *Burlesque op. 3/2* y *Elegy*¹⁸⁹⁰, auténticas joyas del repertorio para violín que apenas se conocen ni se interpretan, a pesar de su gran interés musical, riqueza armónica, lirismo exuberante, así como una gran redondez formal y belleza estructural.

Una de las características de su doble faceta como directora de orquesta y compositora es el hecho de que tuvo la oportunidad de experimentar como directora con la orquesta como un banco de pruebas y ensayos empíricos sobre el que luego poder componer, encontrándose de este modo con hallazgos sonoros, tímbricos y orquestales, así como con los relacionados con las tesituras de toda la plantilla orquestal, los instrumentos transportadores incluidos¹⁸⁹¹. Esta circunstancia es algo que algunos célebres personajes, que aunaban las profesiones de compositores y directores de orquesta en su persona -el más famoso y conocido durante esa época seguramente sea Gustav Mahler- ya habían llevado a cabo con gran éxito, alcanzando ideas novedosas, referentes a la orquestación y a la unión de diferentes timbres inusuales relativos a diversos instrumentos orquestales. En varias de sus sinfonías, caracterizadas por su gran instrumentación, es decir con muchos músicos activos, el propio Mahler escoge momentos casi camerísticos de una gran intimidad en los que busca el timbre, anticipando la melodía de timbres usada posteriormente por la Segunda Escuela de Viena¹⁸⁹².

¹⁸⁸⁹ Circunstancia que sorprendentemente ocurre con obras de compositoras del s. XX, como Marguerite Canal, segunda mujer ganadora del *Grand Prix de Rome* en 1920, cuya *Sonata para violín y piano* está siendo harto difícil de localizar para su estudio. Algo que no suele ocurrir con las obras de los compositores masculinos, aún no siendo tan relevantes. Véase el capítulo dedicado a Marguerite Canal en esta tesis.

¹⁸⁹⁰ Que ha sido grabada por Stephanie Chase al violín y Virginia Eskin al piano en una interpretación seria que hace justicia a la calidad de la obra para violín de Vítězslava Kaprálová. Sin embargo, es preciso advertir que dicha interpretación contiene algunas notas erróneas, tales como en el tercer compás: donde realiza una fa natural, mientras que debería ser sostenido, manteniendo la misma alteración accidental dentro de todo el compás. Además de este detalle -importante porque incide en el lirismo cromático, doloroso, propio de una pieza que es elegíaca- en la Burleska, también en la parte de violín toca notas que son erróneas: como los compases 66 y 99, en los que realiza un re natural que es en verdad sostenido.

¹⁸⁹¹ Aquellos cuya escritura no coincide con el sonido que realmente emiten. Muchos instrumentos de viento metal, como la trompa, son transpositores: así la nota escrita no se corresponde con la que suena.

¹⁸⁹² Compuesta por Schoenberg, Berg y Webern, culminan el atonalismo y conducen la música por el dodecafonismo: doce sonidos unidos a los semitonos dentro de la octava musical -y el futuro serialismo integral-, en el que se emplean series con métodos contrapuntísticos: inversión, retrogradación, etc.

Al analizar detenidamente el repertorio para violín que ha llegado hasta nuestros días, en las obras arriba mencionadas, una de las características que más llaman la atención de la escritura de Kaprálová para el violín es que no resulta demasiado idiomática en una primera instancia, es decir: que se aprecia que no fue escrita por una violinista¹⁸⁹³.

Kaprálová era instrumentalmente una pianista, bastante buena, ya que sabemos que aprobó el examen que le permitía dar clases de piano¹⁸⁹⁴. También tenemos referencias de sus dotes al piano con la composición de su *Sonata appassionata*¹⁸⁹⁵ en junio de 1934, así como el estreno de su *Concierto para piano y orquesta en re menor* el 17 de junio de 1935, con su profesor de piano -Ludvík Kundera- y ella misma a la batuta de la orquesta, dirigiendo y obteniendo un gran éxito, ya que su obra fue galardonada como la mejor composición de entre todos los graduados de su promoción¹⁸⁹⁶.

La falta del lenguaje genuinamente idiomático para el violín, lenguaje que sí encontramos en la escritura de la parte de piano -lo que confirma su dominio técnico de dicho instrumento de tecla-, la hallamos en diversos ejemplos como: del compás 128 al 132 de la *Legend op. 3/1*¹⁸⁹⁷, donde la autora escribe octavas digitadas¹⁸⁹⁸ en un registro que, si bien no es inviable, sí que es en efecto idiomáticamente incómodo para el violín¹⁸⁹⁹.

Mucho más farragoso y dificultoso para la técnica del instrumento de cuerda resulta el pasaje de su última obra escrita para dicho instrumento: su *Legend*¹⁹⁰⁰ en los compases

¹⁸⁹³ Otras compositoras que además eran violinistas como: R. Clarke, D. Pejačević, J. Senfter, L.A. Le Beau, G. Bacewicz o P. Rainier escribieron obras para el violín plenamente idiomáticas, aprovechando perfectamente las características y recursos naturales del instrumento, consiguiendo resultados de igual calidad y más sencillos de ejecutar, pese a su dificultad técnica, ya que las autoras conocían en profundidad los recovecos técnicos más íntimos del violín, logrando así que sus obras fueran idóneas.

¹⁸⁹⁴ Profesión que hubiera aconsejado su padre para ella, más acorde a una mujer para su época, en la que el piano era un instrumento asociado al género femenino. También le hubiera resultado útil a su padre que le hubiera ayudado su hija dando clases en la escuela de música que este regentaba en Brno.

¹⁸⁹⁵ La referencia a la influencia de la *Sonata* del mismo nombre de L. Van Beethoven es evidente.

¹⁸⁹⁶ HARTL, Karla y ENTWISTLE, Erik, *The Kaprálová Companion*, Lexington Books, 2011.

¹⁸⁹⁷ En principio titulada *Nálada (Estado de ánimo)*, su primera pieza para el violín compuesta en la primavera de 1932. Poco después, antes del verano, realizaría su *Burlesca op. 3/2*, con lo que la autora engloba las dos piezas en el mismo opus como parte de un todo. Habría que esperar hasta 1939 para que escribiera su última pieza para violín: *Elegy*, como tombeau por la muerte del escritor checo Karel Capek.

¹⁸⁹⁸ En un ejemplo claro de escritura para el piano, donde es natural su ejecución. En el violín se puede realizar, pero con mayor riesgo para la afinación y para la expresión de la línea melódica.

¹⁸⁹⁹ En un pasaje que recuerda notablemente a otro fragmento, también incómodo y nada idiomático, de octavas de la *Sonata Póstuma* de Maurice Ravel en los compases 201-202 y 216-225. Aunque es improbable que Kaprálová tuviera acceso a dicha obra, ya que se publicó tras la muerte de Ravel.

¹⁹⁰⁰ Pieza que se comenzó a escribir el 28 de enero de 1939 con el nombre de *In Memoriam*, por Karel Capek y que fue renombrado como *Elegy* por el violinista que estrenó la obra, Jan Sedivka, con el permiso de Kaprálová. HARTL, Karla y ENTWISTLE, Erik, *The Kaprálová Companion*, Lexington Books, 2011.

del 34 al 41, en donde la autora despliega una serie de arpeggios en absoluto idiomáticos continuados en la parte del violín, mientras el piano permanece en silencio¹⁹⁰¹.

Dicho pasaje está claramente pensado para la escritura idiomática del instrumento de tecla, donde es natural y sencillo de ejecutar, mientras que en el violín no ocurre así, más bien al contrario; es necesario digitar el pasaje buscando la naturalidad que sería posible en el piano con una buena técnica de arco que oculte los inevitables cambios de cuerda producidos en los variolajes¹⁹⁰².

Esta circunstancia del lenguaje no idiomático¹⁹⁰³ no entraña una connotación negativa de por sí, simplemente nos aporta información relevante a la forma de componer de la joven artista, por otro lado, perfectamente comprensible, ya que la inmensa mayoría de compositores y directores usan el piano como herramienta de trabajo, dada su idoneidad para recrear la polifonía y los registros de la mayoría de los instrumentos orquestales. El piano pues, es el instrumento polifónico por excelencia y un formidable utensilio para efectuar reducciones orquestales de manera eficaz, siendo así el banco de pruebas de todas las experimentaciones que se llevan a cabo en la mayoría de las composiciones polifónicas, desde música de cámara hasta grandes sinfonías con coros masivos, donde el número de ejecutantes puede alcanzar, e incluso llegar a superar, los mil músicos.

Es natural pues que Kaprálová posea esta característica idiomática en el piano, como lo es también su predilección por armaduras con varios sostenidos o bemoles¹⁹⁰⁴, con lo cual la escritura para dicho instrumento es cómoda y natural para la mano. Sin embargo, no ocurre así con el violín, donde lo idiomático consistiría en buscar tonalidades consonantes y resonantes con las cuerdas que afinan el violín -Sol-Re-La-Mi, de la más grave a la más aguda-¹⁹⁰⁵.

¹⁹⁰¹ Otro ejemplo claro de que Kaprálová componía pensando con el piano y realizando una traducción al lenguaje del violín, muy diferente y de características técnicas totalmente distintas.

¹⁹⁰² Es el proceso técnico con el que se denominan los pasajes en los que hay cambios repetitivos y alternos entre las diversas cuerdas del violín, ordenadas por quintas ascendentes -Sol-Re-La y Mi-.

¹⁹⁰³ Que es propio y característico de un idioma determinado, en este caso el lenguaje y la técnica del violín.

¹⁹⁰⁴ En estas tres piezas llega a usar cinco bemoles, en la tonalidad de re bemol mayor y cinco sostenidos en la tonalidad de si mayor.

¹⁹⁰⁵ De hecho, la mayoría de los conciertos y obras relevantes escritas para el violín están en Re mayor o menos, dado que el Re es una cuerda central, el La es su dominante, cuya dominante también es el Mi, siendo el Sol el cuarto grado, fundamental dentro de las armonías más básicas. Con lo que se logra que haya abundancia de armónicos potenciando las cuerdas al aire, es decir sin ser pisadas por ningún dedo y que vibran libremente potenciando los armónicos naturales.

Por otro lado, la redondez y el balance entre los dos instrumentos, que ciertamente resultan muy desiguales, pero que a su vez han dado origen a multitud de obras maestras de la música de cámara, de cualquiera de estas tres obras es evidente.

Existe un equilibrio, nada fácil de lograr, entre el papel de ambos instrumentos con alternancia entre momentos de acompañamiento y otros en los que cada cual canta su melodía, siempre remarcablemente original y caracterizada por un gran lirismo¹⁹⁰⁶.

Aquí podemos hablar también acerca de la influencia innegable que tiene el folklore de la región de Moravia, tanto respecto al ritmo, con sus motivos marcados por células y patrones muy destacados en sus acentuaciones, como en las líneas melódicas propiciadas por sus inflexiones propias de la herencia cultural del folklore checo de la región de su Moravia natal, que fue el contexto musical determinante del que se nutrió la compositora desde su infancia. Sin embargo, estos elementos rítmicos y melódicos están siempre tratados y elaborados con la sofisticación que consiguió alcanzar Kaprálová tras toda una vida dedicada al estudio musical dentro de la mejor tradición musical europea¹⁹⁰⁷.

Es decir, la compositora transfigura esos elementos populares a través de su propio tamiz personal en el que, pese a su juventud y a la natural imitación de los grandes referentes propia de una estudiante que está evolucionando, busca y es fiel a su propia voz creadora, consiguiendo un resultado prodigiosamente maduro y original, dotado de su personalidad. Este tratamiento de los elementos rítmicos y melódicos del folklore popular de su tierra es claramente diferente en sus últimas obras, más influenciadas por la música contemporánea de Martinu, del que ya sabemos que recibió una influencia y un impacto determinantes en su vida y obra. En las últimas piezas compuestas por Kaprálová existe una especie de divorcio o ruptura respecto a dichas influencias iniciales de su infancia¹⁹⁰⁸.

En cuanto a lo que respecta a su único *Cuarteto de cuerda* no puede pasarse por alto el hecho de que lo compusiera con tan solo 21 años¹⁹⁰⁹ y que el resultado final no tenga nada que envidiar a obras de compositores ya consagrados, realizadas en sus periodos de

¹⁹⁰⁶ Otra de las características de Kaprálová en estas obras escritas para el violín es su natural lirismo, impregnado del folklore de su Moravia natal, pero con la sofisticación de una compositora que estaba en el camino idóneo para encontrar su voz creadora personal.

¹⁹⁰⁷ No en vano algunos de los mejores compositores europeos han nacido en Chequia, como Dvorak, Janacek, Smetana o el mismo Martinu.

¹⁹⁰⁸ BLALOCK, Marta, *Analysis and performance problems of Vítězlava Kaprálová's string quartet op. 8 (1935-1936)*, Athens, Georgia, 2008, p. 107.

¹⁹⁰⁹ Comenzó su creación un año antes de tener esa edad, en 1935.

plenitud vital y creativa, circunstancia esta, que, como sabemos bien, Kaprálová no pudo disfrutar jamás debido a su inesperada muerte, tan prematura como repentina.

Dicho cuarteto consta de tres movimientos bien diferenciados, cargados a su vez de células motívicas y rítmicas de origen folclórico de Moravia, transfiguradas a través del tamiz del arte y la voz de la compositora checa, que ya estaba estudiando por aquel entonces en el Conservatorio de Praga y donde con toda seguridad habría podido familiarizarse con los cuartetos de otros grandes compositores autóctonos ya consagrados, entre los que destacan especialmente Janacek y Dvorak, cuya producción camerística para esta formación es tan rica como variada.

De acuerdo con la doctora de origen checo, Marta Blalock: “el análisis del cuarteto de cuerda de Kaprálová revela la idiosincrasia en cuanto a técnicas e ideas de la compositora, ya que su lenguaje musical fusiona sonoridades impresionistas de tonos enteros, con uso de cromatismos y zonas tonales ambiguas. Amplias y engañosamente complejas líneas melódicas, presentadas con acompañamientos en estilo folclórico, demuestran la influencia de las corrientes contemporáneas, tanto en las innovaciones occidentales, como en la escritura tradicional de la Europa del Este. Aun así, la voz de Kaprálová emerge, y su obra pivota en el desarrollo de un estilo distintivamente personal”¹⁹¹⁰.

5.2.15.3. Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música.

El caso de Vítězlava Kaprálová sin duda sienta las bases de algo que, en la época que le tocó vivir, no era concebible en absoluto, ya que el tan solo pensar que una mujer abandonara la seguridad de los caminos musicales -transitados durante siglos de costumbre paradigmática y canónica, como eran el canto y el piano-,¹⁹¹¹ era algo que no tenía cabida en las mentes de la gran mayoría de personas dentro de la sociedad de su época. No obstante, Kaprálová fue lo suficientemente valiente como para, defendiendo

¹⁹¹⁰ BLALOCK, Marta, *Analysis and performance problems of Vítězlava Kaprálová's string quartet op. 8 (1935-1936)*, Athens, Georgia, 2008, p. 108. BLALOCK, Marta, *Analysis and performance problems of Vítězlava Kaprálová's String quartet, op. 8 (1935-1936)*, Tesis Doctoral, Universidad de Georgia, 2000.

¹⁹¹¹ Ambas especialidades, ya asociadas con la practica musical femenina, aunque fuera solamente en el ámbito doméstico, como un adorno u ornamento que diera alicientes a la vida familiar. De hecho, el piano era considerado un instrumento eminentemente “femenino” asociado inherentemente a dicho género.

sus aspiraciones vitales y artísticas, salir de la zona de confort que le podía haber procurado el piano y una vida tranquila como profesora junto a su padre¹⁹¹².

En lugar de eso aspiró a lo más alto en un intento ambicioso sin precedentes¹⁹¹³: el realizar la doble especialidad de dirección de orquesta¹⁹¹⁴ y la de composición.

Se trataba, y sigue tratándose, de dos ámbitos musicales que acaparan amplios márgenes de poder, ya que uno desempeña la función de gobernar y manipular una orquesta sinfónica compuesta por más de cien profesores -en su gran mayoría entonces solamente varones, raras eran las excepciones de instrumentistas femeninas en aquella época-¹⁹¹⁵.

Por otro lado, la carrera de composición está basada en la creación musical, lo que conlleva un protagonismo inusitado en el caso de que dicha creadora fuera una mujer.

La composición, si se trata de una obra original y rica, tanto en su forma como en su contenido, es probablemente el grado más alto de creación musical. Muy por encima de cualquier interpretación o de cualquier intérprete -que no deja de ser un recreador de las intenciones escritas por el compositor-, la obra musical tiene un carácter imperecedero, casi inmortal, ya que queda impresa en los anales históricos para siempre¹⁹¹⁶.

Los más grandes nombres de la música clásica han llegado hasta nosotros gracias a que lo que escribieron hace siglos sigue latiendo en los oídos y corazones de los oyentes actuales. Tal poder, además del mismo de engendrar y dar vida a ideas musicales en papel capaces de suscitar emociones profundas de toda índole, es probablemente el mayor de

¹⁹¹² En varias cartas este anima a su hija a que sea profesora junto a él en su academia de música y le desaconseja estudiar dirección y composición, ya que era un mundo dominado solo por los hombres.

¹⁹¹³ Recordemos que Kaprálová tuvo su momento de brillantez de 1935 a 1940, cuando fallece, antes de haber alcanzado el techo de su potencial musical y vital. Hablamos ya de bien entrada la primera mitad del s. XX. Aún en la actualidad resulta bastante inusual encontrar directoras de orquesta.

¹⁹¹⁴ En la que otras grandes figuras de mujeres pioneras en el campo empezaron a sobresalir, como Nadia Boulanger o Margueritte Canal, ambas francesas y también ganadoras de segundo y primer *Gran Premio de Roma*, respectivamente y en diferentes años (1908-1920).

¹⁹¹⁵ Como fue el caso de Rebecca Clarke, que se vio obligada a abandonar sus estudios de composición cuando fue desahuciada por su propio padre, quien la echó de casa. Para sobrevivir se vio obligada a trabajar como músico tocando la viola en grupos de cámara y en orquestas, algo que solamente logró gracias a su altísimo grado de maestría y profesionalización instrumental, aunque tuvo que superar siempre barreras profesionales en un mundo musical donde ella misma fue también una pionera.

¹⁹¹⁶ A menos que caiga en el olvido, como el de muchas compositoras, o el mismísimo J. S. Bach, cuya obra solamente fue rescatada en pleno romanticismo por Félix Mendelssohn, quien interpretó su *Pasión según San Mateo* causando una profunda sensación entre el público, despertando desde aquel momento una pasión musical que dura hasta nuestros días. La perdurabilidad de la escritura impresa era o ha sido en muchos casos lo más cercano al concepto de la eternidad, que, hasta la aparición de medios de grabación de audio o video en nuestra cultura moderna hacía que los únicos que perduraban a través del paso del tiempo fueran los compositores, erigiéndose, así como la cúspide dentro de la pirámide musical. Si a esto se añade la creación musical como la característica más elevada y trascendental de la música podemos entender fácilmente cómo la incursión de las mujeres en este terreno, hasta entonces vedado a todas ellas, fue observada con gran circunspección y desconfianza por muchos en aquella época.

todos, siendo los grandes compositores los más admirados de todos los músicos, sean o no sean ellos mismos buenos ejecutantes: son creadores de arte en el más alto grado.

El hecho de que Kaprálová fuera creadora de tan bella e innovadora música, siendo a su vez muy capaz de interpretarla ella misma al piano o dirigiendo una orquesta profesional nos habla de una mujer brillante, ambiciosa y suficientemente valiente como para luchar en un mundo, en principio hostil hacia tales pretensiones. Una mujer creativa, y una gran luchadora que sin duda hubiera sido digna de un final mucho más propicio y menos trágico del que tuvo que sufrir¹⁹¹⁷.

Sin duda su contribución al mundo de la música, al repertorio del violín y a la originalidad con la que trató el folklore de su Moravia natal es especialmente relevante.

Tanto o más sucede con la contribución que realizó como pionera en tantos caminos ignotos y vetados tácitamente para las mujeres en la música.

Sin duda Kaprálová abrió el camino para que las futuras directoras de orquesta y compositoras se atrevieran a dirigir sus propias composiciones musicales, del mismo modo que ocurrió con las compositoras que empezaron a presentarse, y a ganar,¹⁹¹⁸ prestigiosos concursos de composición tras el triunfo sin precedentes de otra enorme compositora de aquella época, Lili Boulanger¹⁹¹⁹.

El precio que tuvieron que pagar ambas compositoras, pioneras en tantos aspectos de la música clásica, fue demasiado alto: ambas murieron antes de superar su primer cuarto de siglo de vida y, de alguna manera, simbolizan la breve pero brillantísima estela de dos estrellas fugaces que iluminaron la senda dentro del firmamento del mundo de la composición durante la primera mitad del s. XX, hasta entonces solamente transitado por hombres, para que otras mujeres pudieran recorrerlo y ejercer un rol mucho más igualitario, desarrollándolo hasta el punto en el que se encuentra en nuestra actualidad.

¹⁹¹⁷ Ya hemos hablado del paralelismo existente entre Kaprálová y Martinu, pero a su vez también sería comparable a otro gran director de orquesta y compositor ya citado; Gustav Mahler, que en cierto modo influyó en la disolución de la tonalidad y la música tonal. Si Kaprálová pudiera haber disfrutado de más tiempo para trabajar y seguir creciendo musicalmente podría haber llegado a conclusiones y hallazgos musicales muy valiosos, con toda seguridad.

¹⁹¹⁸ M. Canal, J. Leleu, E. Barraine, Y. Desportes y C. Arrieu, así como G. Tailleferre ganaron numerosos premios de composición. Las cuatro primeras lograron igualar la gesta de Lili en 1913 en sucesivos años en que obtuvieron el preciado *Premier Prix de Rome* antes de acabar la primera mitad del s. XX.

¹⁹¹⁹ Primera mujer en ganar el prestigioso Primer *Premio de Roma*, en 1913, abriendo así el camino para muchas otras compositoras que se alzaron con ese y otros premios en la primera mitad del s. XX. Dicho concurso empezó a admitir mujeres entre los participantes en 1903, no sin suscitar recelos y controversias entre los organizadores del certamen, partidarios de los parámetros paradigmáticos tradicionales.

5.3. CUADRO COMPARATIVO DE LAS COMPOSITORAS

Se recogen y sintetizan a continuación los rasgos más característicos de la trayectoria vital y profesional de las compositoras estudiadas arriba, para ofrecer una visión global de su singularidad en los respectivos apartados escrutados a lo largo del desarrollo analítico.

	<i>Formación</i>	<i>Relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín</i>	<i>Contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música</i>
Luise A. LE BEAU	Pianista. Nivel socioeconómico y cultural alto. Muy apoyada parentalmente. Nacida en familia de músicos amateur. Muy alto rendimiento académico. Renuncia al matrimonio y maternidad.	Vida consagrada a la composición. Composiciones específicas para violín. Olvido sistemático de su corpus. Compuso obras en gran formato. Empleo del contrapunto. Lenguaje idiomático en piano.	Premios de Composición. Primera compositora en obtener el reconocimiento de sus colegas. Primera mujer crítico musical. Dificultad para acceder a sus obras.
Cecile CHAMINADE	Pianista (también violinista). Nivel socioeconómico y cultural muy alto. Apoyada parentalmente. Muy alto rendimiento académico. Nacida en familia de músicos amateur. Renuncia al matrimonio y maternidad.	Vida consagrada a la composición. Composiciones específicas para violín. Olvido sistemático de su corpus. Lenguaje idiomático en piano y en violín. Compuso obras en gran formato. Gran complejidad contrapuntística. Primera compositora en realizar giras de conciertos fuera de su país (EE. UU.).	Primera compositora en recibir la Legión de Honor francesa (1913). Primera compositora en grabar rollos para pianolas y piano reproductor. Primera compositora en tener "Club de fans" (Clubs Chaminade en EE. UU.). Compromiso social, político, ideológico, feminista y humanista. Dificultad para acceder a sus obras.
Ethel SMYTH	Pianista. Nivel socioeconómico y cultural medio. Oposición parental fuerte. Luchó para poder estudiar música en Alemania (Conservatorio de Leipzig). Muy alto rendimiento académico. Renuncia al matrimonio y maternidad.	Vida consagrada a la composición. Destaca en el género operístico. Concierto para violín y trompa. Lenguaje no idiomático en violín. Gran complejidad contrapuntística. Compuso obras en gran formato. Conoció a las personalidades musicales más relevantes de su época.	Primera compositora en dirigir sus óperas desde el podio del director. Primera compositora Dama Comandante de la Orden del Imperio Británico. Participó en el movimiento sufragista. Gran compromiso social, político, ideológico, feminista y humanista. Doctorados honoríficos (por las universidades de Durham y Oxford).
Johanna SENFTER	Violinista (también pianista). Nivel socioeconómico y cultural muy alto (declinó durante las guerras). Apoyada parentalmente. Nacida en familia de músicos amateur. Apoyada por sus mentores (Reger). Muy alto rendimiento académico. Renuncia al matrimonio y maternidad.	Vida consagrada a la composición. Lenguaje muy idiomático en violín. Compuso obras para violín solo. Gran complejidad contrapuntística. Compuso obras en gran formato. Fundó Sociedad Música Oppenheim. Fundó Sociedad Oppenheim Bach.	Ejerció como crítica musical. Publicó en vida sus obras. Obtuvo el reconocimiento de sus maestros y colegas compositores. Dificultad para acceder a sus obras.
Dora Pejačević	Violinista y pianista (muy alto nivel en ambos instrumentos). Nivel socioeconómico y cultural muy alto (alta aristocracia croata). Apoyada parentalmente.	Vida consagrada a la composición. Lenguaje muy idiomático en violín y en piano (idoneidad interpretativa en ambas).	Introdutora del sinfonismo en Croacia. Primera compositora croata. Gran compromiso social, político, ideológico, feminista y humanista.

	<p>Nacida en familia de músicos amateur. Muy alto rendimiento académico. No renuncia al matrimonio ni a la maternidad (pero fallece tras el parto). Falleció prematuramente (38 años).</p>	<p>Compuso numerosas obras para violín y piano (dos amplias sonatas). Gran complejidad contrapuntística. Compuso obras en gran formato. Prolífico corpus de música de cámara. Elementos folklóricos en su obra.</p>	<p>(enfermera voluntaria en la I Guerra Mundial). Dificultad para acceder a sus obras.</p>
Rebecca CLARKE	<p>Violista y violinista (también pianista). Nivel socioeconómico y cultural alto. No apoyada parentalmente. Su padre la repudió cuando ella decidió convertirse en músico profesional. Nacida en familia de músicos amateur. Muy alto rendimiento académico. Apoyada por los mecenas (EE.UU). No renuncia al matrimonio (pospuesto a edad avanzada) pero sí a la maternidad.</p>	<p>Vida consagrada a la composición y a la interpretación como viola profesional. Firmaba con seudónimo (Anthony Trent). Lenguaje muy idiomático en violín y en piano (idoneidad interpretativa en ambas). Primera mujer miembro de una orquesta profesional en Londres. Giras de conciertos por el mundo. Compuso obras para violín y piano. Compuso obras en gran formato. Prolífico corpus de música de cámara. Elementos folklóricos en su obra.</p>	<p>Primera compositora en ampliar el repertorio para la viola. Compitió al más alto nivel en concursos de composición (con seudónimo). Primera mujer en demostrar que podía ser miembro de orquestas. Marcada misoginia del mundo editorial. Dificultad para acceder a sus obras.</p>
Marguerite CANAL	<p>Pianista. Nivel socioeconómico y cultural medio. Apoyada parentalmente. Nacida en familia de músicos amateur. Muy alto rendimiento académico. Divorciada (juicio exmarido-exeditor). Renuncia a la maternidad.</p>	<p>Vida consagrada a la composición. <i>Sonata para violín y piano</i> con lenguaje bastante idiomático (era sólo pianista). Numerosos conciertos realizados en su estancia en la Villa Medici. Gran complejidad contrapuntística. Compuso obras en gran formato. No tiene elementos folklóricos, pero sí impresionistas, de la época anterior.</p>	<p>Ganadora Prix de Roma (1920). Primera mujer en dirigir una orquesta profesional en Francia. Marcada misoginia del mundo editorial. (divorciada de su exeditor). Primera compositora en acudir a los tribunales para defender sus derechos de autor frente a su exmarido. Compromiso ideológico, feminista y humanista. Gran dificultad para acceder a sus obras.</p>
Germaine TAILLEFERRE	<p>Pianista. Nivel socioeconómico y cultural medio. No apoyada parentalmente. Su padre la repudió cuando ella decidió convertirse en músico profesional. Tuvo que ganar becas y concursos dentro del conservatorio para estudiar. Muy alto rendimiento académico. Apoyada por Satie (Grupo de <i>Los Seis</i>). No renunció a la maternidad.</p>	<p>Vida consagrada a la composición. No lenguaje idiomático en el violín, sí lo es en el piano. Bastantes obras para el violín. Compuso un concierto para violín. Compuso obras en gran formato. Lenguaje propio del grupo de <i>Los Seis</i>, donde hay elementos populares. Realizó bandas sonoras para películas (Chaplin le solicitó composiciones).</p>	<p>Ganadora de multitud de concursos y premios de composición en el conservatorio. Ganadora de la Legión de Honor. Primera mujer en pertenecer a un grupo musical (<i>Los Seis</i>). Una de las primeras compositoras en escribir bandas sonoras para el cine, la radio y la televisión. Marcada misoginia en su vida personal. Divorciada en dos ocasiones. Sufrió malos tratos y abusos por parte de sus dos maridos. Compromiso social, político, ideológico, feminista y humanista. Dificultad para acceder a sus obras.</p>
Hermanas BOULANGER	<p>Pianistas y organistas (Lili también violinista, cellista y arpista). Nivel socioeconómico y cultural alto. Muy apoyadas parentalmente. Apoyadas por sus mentores. Nacidas en familia de músicos consagrados.</p>	<p>Vida de Lili consagrada a la composición. Vida de Nadia consagrada a la pedagogía. Obras para violín de Lili son idiomáticas. Gran complejidad contrapuntística. Compuso obras en gran formato. Profunda espiritualidad en obras de Lili.</p>	<p>Lili fue la primera ganadora del Prix de Rome (1913). Nadia obtuvo el segundo premio (1908). Lili fue la primera compositora en firmar un contrato musical con la casa Ricordi. Nadia fue una de las primeras mujeres en dirigir orquestas profesionales.</p>

	<p>Muy alto rendimiento académico.</p> <p>Renuncia al matrimonio y maternidad.</p> <p>Lili falleció prematuramente (24 años).</p>	<p>Compositoras profesionales (Nadia fue además una gran pedagoga y directora).</p> <p>No hay elementos folklóricos como tales, pero sí orientalizantes y espirituales (<i>Antigua oración budista</i>, de Lili).</p>	<p>Nadia ayudó a fundar el Comité Franco-Americano del Conservatorio Nacional.</p> <p>Nadia fue maestra de grandes compositores del s. XX.</p> <p>Nadia fue directora del Conservatorio Americano de Fontainebleau.</p> <p>Nadia fue galardonada con numerosos premios en reconocimiento por su labor.</p> <p>Compromiso social, político, ideológico, feminista y humanista en ambas.</p> <p>Dificultad para acceder a sus obras.</p>
Priaulx RAINIER	<p>Violinista profesional (también pianista).</p> <p>Nivel socioeconómico y cultural medio.</p> <p>Apoyada parentalmente.</p> <p>Nacida en familia de músicos amateur.</p> <p>Formación autodidacta.</p> <p>Muy alto rendimiento académico.</p> <p>Fuerte originalidad inspirada en África.</p> <p>Renuncia al matrimonio y a la maternidad</p>	<p>Vida consagrada a la composición.</p> <p>Lenguaje muy idiomático en violín y en piano (gran idoneidad interpretativa en ambas).</p> <p>Compuso conciertos para violín.</p> <p>Prolífico corpus de música de cámara.</p> <p>Gran complejidad contrapuntística.</p> <p>Compuso obras en gran formato.</p> <p>Elementos folklóricos africanos en sus obras (cuarteto de cuerda).</p>	<p>Doctorado honorífico por la Universidad de Cape Town.</p> <p>Una de las primeras compositoras a las que se le encomendó la creación de conciertos para violín y orquesta.</p> <p>Primera compositora en incluir el folklore zulú en sus creaciones musicales.</p> <p>Compromiso social, político, ideológico, feminista y humanista.</p> <p>Dificultad para acceder a sus obras.</p>
Claude ARRIEU	<p>Pianista.</p> <p>Comenzó sus estudios en el conservatorio bastante tarde (21 años).</p> <p>Nivel socioeconómico y cultural medio.</p> <p>No apoyada parentalmente.</p> <p>Nacida en familia de músicos amateur.</p> <p>Muy alto rendimiento académico.</p> <p>Formación casi autodidacta.</p> <p>Renuncia al matrimonio ni a la maternidad.</p>	<p>Vida consagrada a la composición.</p> <p>Firmaba con seudónimo (se llamaba realmente Louise Marie Simon).</p> <p>Compuso más de 200 obras.</p> <p>Sus composiciones para violín no son idiomáticas.</p> <p>Gran complejidad contrapuntística.</p> <p>Compuso conciertos para violín.</p> <p>No hay elementos folklóricos.</p>	<p>Compositora de bandas sonoras para radio, televisión y cine.</p> <p>Ganadora de la Legión de Honor.</p> <p>Ganadora del Premio de Italia.</p> <p>Ganadora de la Legión de Honor.</p> <p>Una de las primeras compositoras en escribir obras de gran formato y para instrumentos no paradigmáticos (percusión, Ondas Martenot, viento).</p> <p>Compromiso social, político, ideológico, feminista y humanista.</p> <p>Dificultad para acceder a sus obras.</p>
Elisabeth MACONCHY	<p>Pianista.</p> <p>Nivel socioeconómico y cultural medio.</p> <p>Apoyada parentalmente.</p> <p>Apoyada por sus mentores.</p> <p>Nacida en una familia nada musical.</p> <p>Muy alto rendimiento académico.</p> <p>En su formación académica sufrió misoginia (beca denegada).</p> <p>No renuncia al matrimonio ni a la maternidad.</p>	<p>Vida consagrada a la composición.</p> <p>Compuso 13 cuartetos de cuerda.</p> <p>Compuso obras en gran formato.</p> <p>Gran complejidad contrapuntística.</p> <p>Sus composiciones para cuarteto van progresivamente evolucionando respecto al lenguaje idiomático del violín.</p>	<p>Ganadora de numerosas becas de estudios y concursos de composición.</p> <p>Dama del Imperio Británico.</p> <p>Commander of the British Empire.</p> <p>Primera presidente del Composer's Guild de Gran Bretaña.</p> <p>Compromiso social, político, ideológico, feminista y humanista.</p> <p>Fue galardonada con numerosos premios en reconocimiento por su labor.</p> <p>Falleció gozando del máximo reconocimiento profesional nacional.</p> <p>Dificultad para acceder a sus obras.</p>
Grazyna BACEWICZ	<p>Violinista y pianista (muy alto nivel en ambos instrumentos).</p> <p>Pedagoga y escritora.</p> <p>Nivel socioeconómico y cultural alto.</p> <p>Apoyada parentalmente. Muy alto rendimiento académico.</p> <p>Apoyada por sus mentores.</p> <p>Nacida en familia de músicos amateur.</p>	<p>Vida consagrada a la composición y a la interpretación del piano y el violín.</p> <p>Lenguaje muy idiomático en violín y en piano (resalta la gran idoneidad interpretativa en ambas).</p> <p>Compuso multitud de obras para violín y piano.</p> <p>Compuso obras en gran formato.</p>	<p>Primera mujer concertino en la Orquesta de la Radio Polaca.</p> <p>Una de las primeras violinistas en actuar como solista de violín.</p> <p>Mención de Honor en el concurso de violín Wieniawski (ganadora: Neveau).</p> <p>Fue galardonada con numerosos premios en reconocimiento por su labor.</p>

	No renuncia al matrimonio ni a la maternidad.	Gran complejidad contrapuntística. 7 conciertos para violín Prolífico corpus de música de cámara. Elementos folklóricos en su obra.	La compositora más laureada del s. XX (24 galardones): Queen Elisabeth Competition. UNESCO International Rostrum of Composers. Gran compromiso social, político, ideológico, feminista y humanista. Resistencia frente a los nazis invasores. Dificultad para acceder a sus obras.
Elsa BARRAINE	Pianista. Nivel socioeconómico y cultural alto. Apoyada parentalmente. Apoyada por sus mentores (Dukas). Nacida en familia de músicos profesionales. Muy alto rendimiento académico. Pertenece a una familia judía. Renuncia al matrimonio y a la maternidad.	Vida consagrada a la composición. Gran espiritualidad dentro de sus composiciones. Composición de una obra programática inspirada exclusivamente en la figura femenina: <i>Ouvrage de Dame</i> . Lenguaje no idiomático para el violín. Gran complejidad contrapuntística. Compuso obras en gran formato. Elementos del folklore judío (<i>Suite Juive</i>).	Compositora de bandas sonoras para radio, televisión y cine. Una de las primeras compositoras en escribir obras de gran formato y para instrumentos no paradigmáticos. Una de las primeras mujeres en ocupar un puesto relevante: directora de música nombrada por el ministerio de cultura. Participó activamente en la resistencia francesa frente a los nazis invasores. Gran compromiso social, político, ideológico, feminista y humanista. Dificultad para acceder a sus obras.
Vítězslava KAPRÁLOVÁ	Pianista. Consiguió la doble especialidad de compositora y directora de orquesta. Apoyada parentalmente. Muy alto rendimiento académico. Apoyada por sus mentores (Martinu). Nacida en familia de músicos profesionales. Falleció prematuramente (25 años). No renunció al matrimonio, pero no tuvo tiempo para poder tener hijos.	Vida consagrada a la composición y a la dirección de orquestas. Obras para violín no son idiomáticas. Elementos característicos del folklore de su tierra natal. Gran complejidad contrapuntística. Compuso obras en gran formato. Compuso un concierto para violín y clarinete con orquesta (inacabado).	Directora de orquestas en Londres, Praga y París. Galardonada con el premio Smetana. Becada por el gobierno para estudiar en París. Primera directora de la Orquesta Sinfónica de la BBC en Londres. Compromiso social, político, ideológico, feminista y humanista (nazis invasores). Dificultad para acceder a sus obras.

5.4. ANÁLISIS DE LA OBRA DE LAS COMpositoras Y SU REPERCUSIÓN: DE LO GENERAL A LO PARTICULAR.

El panorama cultural desde 1850 hasta 1950 presenta unas características extremadamente atractivas que han recibido gran parte de la atención de numerosos estudios antropológicos relativos a la obra de multitud de figuras masculinas

pertenecientes a esta época tan convulsa marcada por las dos Guerras Mundiales¹⁹²⁰. Estas cambiaron para siempre el paradigma del poder imperialista de los países europeos que habían ostentado el poder mundial durante siglos: así pues, el final de la II Guerra Mundial cambiaría definitivamente el eje del paradigma de poder predominante, hasta entonces en manos europeas, hacia un nuevo orden entre dos potencias consolidadas y enfrentadas: el marcado bilateralismo entre los Estados Unidos¹⁹²¹ y la URSS¹⁹²².

Sin embargo, el estudio pormenorizado de este periodo tan apasionante de nuestra historia más reciente siempre se ha centrado casi exclusivamente en el papel de los hombres, descuidando alarmantemente el rol de sus homólogas femeninas¹⁹²³. Este desfase cognitivo entre géneros es aún mucho más pronunciado en el ámbito del mundo de la composición e interpretación musical de la música clásica, debido a que se trata de un ecosistema profundamente arraigado en la tradición más conservadora, algo profundamente ligado a los fundamentos que sustentan los parámetros dentro del paradigma cultural -y por ende musical también-, que aún llega hasta nuestros días¹⁹²⁴.

¹⁹²⁰ *Ántropos*, en griego designa -a pesar del androcentrismo y el patriarcado característicos del país que fue cuna de nuestra civilización- al ser humano, englobando tanto al género masculino como al femenino. Tan sólo téngase en cuenta la cantidad de tesis doctorales y libros especializados escritos acerca del compositor Claude Debussy, coetáneo de Lili Boulanger, para apreciar la enorme diferencia existente.

¹⁹²¹ País que con su skyline arquitectónico en sus ciudades más emblemáticas y la construcción sistemática de grandes rascacielos es, para muchos, adalid del falocentrismo y el androcentrismo moderno. El ataque a las torres gemelas podría verse como un golpe simbólico inadmisibles para la virilidad de aquel país.

¹⁹²² Si hubiera resultado vencedora la Alemania nazi de Hitler, sin duda el paradigma hoy día podría ser bien distinto respecto a muchos aspectos, como lo llegó a ser durante los años de su apogeo en los que consiguió anexionar multitud de territorios a Alemania -con el beneplácito de Europa y de sus autoridades, políticas y religiosas, como el del Vaticano entonces- o consiguió realizar los juegos Olímpicos en Berlín, realizando un trabajo de propaganda que ha sido copiado por los vencedores que siguieron ostentando el poder y manteniendo el paradigma por medio de ese recurso, junto a la crítica oficial. Haciendo un poderoso ejercicio de imaginación, cabría preguntarse cómo sería el mundo actual si, en vez de estar contenido en un modelo paradigmático dominado por los intereses de los hombres -poseedores de riqueza, poder y pertenecientes a la raza y clase social adecuada-, hubiera estado dominado por los intereses de las mujeres dentro de un matriarcado tan poderoso y excluyente respecto a los hombres. Hay indicios de sociedades matriarcales, tal y como dice Marija Gimbutas: "El panteón refleja una sociedad dominada por la madre. El papel de la mujer no estaba supeditado al del hombre, y mucho de lo creado entre el comienzo del Neolítico y el florecimiento de la civilización minoica fue el resultado de esa estructura, en la que todos los recursos de la naturaleza humana, masculinos y femeninos, se utilizaron al máximo como fuerza creativa". GIMBUTAS, Marija. *Diosas y dioses de la Vieja Europa*; "Conclusión" de la traducción de Ana Parrondo para la editorial Siruela. Antropología Artículos, 24- febrero-2016.

¹⁹²³ Como si de una realidad paralela a la de los hombres se tratase, sin valor, sin difusión, sin conocimiento ni reconocimiento por parte del poder del paradigma, a través principalmente de sus instrumentos de difusión de su discurso: como son los medios de comunicación, las escuelas, los conservatorios, etc.

¹⁹²⁴ Ya se ha comentado que algunas de las orquestas europeas más prestigiosas, como la Filarmónica de Berlín o la Filarmónica de Viena eran muy reticentes en la contratación de instrumentistas femeninas, habiendo comenzado esta actividad muy recientemente, al mismo tiempo que el papel de director desde el podio de la orquesta sigue siendo una actividad ampliamente mayoritaria entre los hombres, habiéndose producido en pleno s .XXI comentarios misóginos acerca de la imposibilidad de dirigir de las

Ya se ha apuntado anteriormente que los hechos más significativos de la primera mitad del s. XX en todo el planeta son las dos Guerras Mundiales, que trasladarían para siempre el eje de poder ostentado hasta entonces principalmente por los países europeos -incluida España en sus ya lejanos siglos dorados, cuando en su imperio nunca se ponía el sol- durante tanto tiempo y con un gran afán imperialista, el último estertor de este mismo fue ejercido por Inglaterra y sus colonias de la Common Wealth, bajo el paradigma de la moral victoriana -que en algunos aspectos parece querer seguir viva en nuestra sociedad más conservadora y defensora de los valores tradicionales, que se arrojan a menudo su legitimidad amparándose en esa tradición- que refrendaba y respaldaba tal poder imperial. A pesar del intento de creación de la Unión Europea y la ONU -y anteriormente de la Sociedad de Naciones-¹⁹²⁵, para equilibrar los poderes del planeta, lo cierto es que la polarización que tuvo lugar al finalizar la II Guerra Mundial, dado el nuevo contexto caracterizado por el enconado -hasta el punto de llegar a resultar peligrosa en algunos picos de tensión exacerbada, como fue la famosa crisis de los misiles nucleares soviéticos en Cuba, en octubre de 1962- bilateralismo entre los Estados Unidos y la URSS, no tuvo marcha atrás, marcando toda la segunda mitad del s. XX con la conocida Guerra Fría entre estas dos vastas y poderosas naciones, irremediabilmente antagónicas -capitalismo versus comunismo- que desembocó en pequeñas guerras y golpes de estado apoyados por los respectivos bandos por todo el planeta, desde la Guerra de Korea y la Guerra de Vietnam, hasta los surgimientos militares en Nicaragua, Venezuela y Cuba. Además de todo ello, la carrera armamentística -con las temibles amenazas de las bombas atómicas y de hidrógeno, que ponían de este modo muy seriamente en peligro la supervivencia de toda la humanidad-, así como la excepcional carrera espacial -en una competición extrema entre estas dos concepciones ideológicas tan antagónicas que ciertamente polarizaron el mundo entero- tuvieron como consecuencia una escalada del terror y un incremento de la tecnología¹⁹²⁶ a marchas forzadas para conquistar el espacio

mujeres por parte de directores ampliamente reconocidos, tales como Zubin Mehta o Nicolai Petrenko - véanse sus comentarios, recogidos en el capítulo dedicado a la compositora Claude Arrieu en esta tesis-

¹⁹²⁵ Con el intento infructuoso precedente del 28º presidente de los Estados Unidos, Woodrow Wilson - quien asumió dicho cargo de 1913 hasta 1921- en su impulso para la creación de la *Sociedad de Naciones*.

¹⁹²⁶ Siempre el avance de la civilización ha puesto el foco en la guerra, siendo actualmente la mayoría de los inventos, tecnologías e innovaciones usadas por los civiles originarias de utilidades bélicas: tales como el GPS, para dirigir misiles a objetivos enemigos o el mismo Internet, inventado durante la década de 1960 por los Estados Unidos para evitar quedar descentralizados y sin gobierno en caso de que los soviéticos lanzaran un ataque nuclear sobre la capital de su patria americana, acabando con su cúpula de gobierno.

antes que el enemigo, en esa Guerra Fría entre estas dos superpotencias mundiales, en la que solamente podría permanecer victoriosa la supremacía de una -como así resultó ser-. Posteriormente, ya en el s. XXI el surgimiento de otras potencias, como la República Comunista China y el resurgir de los gigantes asiáticos -Korea del Sur y Japón-, han complicado y equilibrado algo esa balanza polarizada de poderes, en el que el vencedor ha sido probablemente un capitalismo neoliberal desatado de cualquier traba y que se ha extendido a todos los aspectos de la vida y la sociedad, mercantilizando tanto objetos como a los mismos individuos, en una cultura de consumo y de una gran falta de valores. El comunismo ya solo existirá como un nombre, carente de significado en la práctica real -capitalista totalmente-, mientras que las grandes empresas y marcas comerciales campan a sus anchas en forma de cadenas de comida rápida, aparatos electrónicos de telefonía altamente tecnológicos, y una serie de oligarquías gigantescas que controlan toda la producción de ventas mundiales, en un imperialismo económico y capitalismo atroz en el que los individuos son los nuevos conquistados y explotados, mediante una actuación mucho más sutil y menos localizada, en lugar de las colonias africanas del s. XIX¹⁹²⁷. Sin embargo, a pesar de esta evolución drástica y fulgurante del mundo, la economía y la sociedad, el paradigma referente al rol de la mujer en la música clásica como creadora, compositora o directora de orquesta apenas ha vislumbrado un cambio con respecto al paradigma existente en las postrimerías del s. XIX de moral marcadamente victoriana¹⁹²⁸. Resulta extraordinariamente llamativo dicho desfase cognitivo en una sociedad occidental moderna, supuestamente avanzada, aperturista y paritaria entre los géneros y

¹⁹²⁷ Con la enorme hipocresía propia de la máxima del "*white man's burden*" -la carga del hombre blanco-, con un repugnante cinismo que además justificaba la conquista y explotación de las colonias alegando que la pesada labor del hombre blanco -enmarcado así en su legitimado paradigma imperante, jerarquizado no sólo con las mujeres, sino también con las razas "inferiores"- era la de portar la luz de su conocimiento y su paradigma -modelo realmente impuesto por la fuerza, como consecuencia de su poder-. Esta legitimación del poder ya existió en la Europa déspota, en la que los reyes eran representantes de Dios en la tierra y recibían la legitimación de su poder -en un mecanismo no muy diferente en esencia de los faraones egipcios en la antigüedad-. Sin embargo, también hubo autores que denunciaron, siempre de una manera sutil que escapara de los mecanismos de control y censura del discurso del poder y de su paradigma, tales como el escritor J. Conrad, quien en su *Heart of Darkness*, plasmó el horror de los mecanismos de explotación, control y brutal jerarquización por parte de los colonos europeos. Posteriormente Francis Ford Coppola en su *Apocalypse now* emplearía el modelo de la novela del gran autor de ascendencia polaca para denunciar los abusos de los Estados Unidos en Vietnam.

¹⁹²⁸ Como se ha podido comprobar en los desafortunados comentarios y afirmaciones de directores de orquesta de nuestra actualidad en referencia a la imposibilidad, en su opinión, de que las mujeres dirijan. A pesar de que las mujeres tocan instrumentos considerados entonces poco decorosos, como el cello y en menor grado el violín, en orquestas profesionales, su inclusión ha sido lenta, ardua y en ocasiones conflictiva. El caso de las directoras de orquesta sigue siendo un ejemplo claro de esta situación desigual entre los géneros. Diríase que se trata a las compositoras como en una realidad paralela, por ello olvidada.

muy especialmente en cuanto se refiere al mundo de la música clásica¹⁹²⁹, tan apegada a la tradición y la perpetuación repetitiva de las costumbres consuetudinarias -sin que estas lleguen nunca a ser replanteadas o consideradas desde otra perspectiva-¹⁹³⁰ dentro del sempiterno orden del discurso propio del paradigma¹⁹³¹.

En los conservatorios de música, al menos en nuestro país, se produce una situación similar y paralela a la que acontece en las salas de conciertos, quedando la producción musical realizada en estos reductos cada vez más desconectada de las nuevas generaciones, que la sienten como algo anacrónica y totalmente desligada de sus vidas¹⁹³². Verdaderamente se da en nuestra época una situación que rara vez se había producido en la historia de la música con anterioridad: ya que en cada periodo histórico se producía música para consumo de las gentes, acordes al estilo de cada tiempo, de hecho, es conocido el apodo que le daban los hijos de J. S. Bach a su padre, como “viejo peluca”, en referencia a que su estilo musical -al igual que su propia peluca, que había quedado desfasada- ya no era del gusto del público de su tiempo, en un anacronismo que hizo que el compositor no fuera en modo alguno tan bien considerado como lo es actualmente, no por la calidad técnica y musical incuestionable de sus obras, sino porque ya no estaba componiendo en el estilo en boga de aquella época, quedando de esta manera obsoleto. Sin embargo, hoy día nos encontramos en una situación que es totalmente distinta, ya que la música que se estudia y se interpreta -en comparación con la ingente cantidad de música que se consume en una sociedad, que sobrepasa *Los Seis* mil millones de habitantes contando todo nuestro planeta- en las salas de conciertos y en los conservatorios de música clásica es en su inmensa mayoría música compuesta en épocas pretéritas: barroca -con la nueva modalidad de interpretar esa música con instrumentos originales, algo también insólito en cualquier otra época histórica-, clásica, romántica y contemporánea hasta el s. XXI -que es con diferencia la menos interpretada, dada su desconexión generalizada con el gusto del gran público en la actualidad-.

¹⁹²⁹ El folk, el pop, el blues o el jazz efectivamente han experimentado un mayor equilibrio entre los dos géneros -si bien en origen existieron prejuicios y resquemores respecto a las mujeres instrumentistas-.

¹⁹³⁰ Algo que casi sería considerado como un ultraje, anatema o violación inconcebible de la tradición.

¹⁹³¹ Véase como ejemplo la indumentaria decimonónica, y de enorme incomodidad para los instrumentistas, que ha estancado a las orquestas clásicas en el uso del anacrónico esmoquin, con pajarita incluida, que va en un claro detrimento de la comodidad del músico para favorecer y perpetuar el paradigma tradicional. Las mujeres solo han podido introducirse muy recientemente en algunas orquestas tradicionalmente reconocidas como las mejores y más prestigiosas del mundo, como la de Viena.

¹⁹³² En las que se consumen grandes cantidades de música, y en la que la música clásica consumida de forma auténticamente contemporánea es la relativa a las bandas sonoras de películas, no la realizada en las “torres de marfil” de los conservatorios superiores de música, siempre experimentales y muy minoritarios.

Dentro de estas circunstancias nos encontramos con que el paradigma, en la tradición a la hora de reinterpretar o volver a reproducir estas obras de acuerdo con unas referencias grabadas por grandes directores y reconocidos sellos discográficos, es excepcionalmente fuerte, poderoso y demasiadas veces incuestionado: se acata sin rechistar que esas grabaciones de obras maestras son las que se deben emular. Del mismo modo, el repertorio ejecutado siempre sigue los mismos parámetros: se interpretan a los mismos autores y casi siempre las mismas composiciones, consideradas como grandes éxitos, u obras maestras, sin considerar o investigar -con una patente falta de interés y de curiosidad hacia todo lo que se aleje o salga del restrictivo repertorio perteneciente al canon paradigmático, estipulado por su discurso sesgado- que pueda haber otros, ni mucho menos “otras autoras dignas” de ser conocidas e interpretadas¹⁹³³, de este modo la perpetuidad del canon se ve retroalimentada constantemente y, por consiguiente, ni las compositoras ni sus obras son integradas dentro de dicho canon musical paradigmático. Del mismo modo también se percibe una pasividad notable en este sentido entre la mayoría del profesorado de los conservatorios de música, tanto profesionales como superiores, en donde cunde esta inercia -favorecida por el orden del discurso siempre conservador, del que hablaba el ya citado pensador francés, Michael Foucault¹⁹³⁴, de su propio poder tradicional dentro del paradigma que nos envuelve- en la que no existe interés por indagar, profundizar, ampliar ni mucho menos investigar acerca del repertorio aportado por todas estas compositoras: especialmente por las que se encuentran en este trabajo de investigación doctoral, dentro de un tiempo tan próximo a nosotros como es el periodo de 1850 a 1950¹⁹³⁵. Con lo cual el papel, ciertamente pasivo, del músico y del profesor en todos estos aspectos sería más parecido al de un cuidador que limpia minuciosamente y da brillo al repertorio conocido, siempre dentro del canon paradigmático tácitamente impuesto¹⁹³⁶, en lugar de ser creativo, poseer espíritu crítico e investigar nuevas obras desconocidas dentro de la gran herencia musical perdida fuera -o simplemente más allá de los márgenes permitidos por el paradigma- recuperando así parte

¹⁹³³ Esto favorece el hecho de que se considere tácitamente que las compositoras no son interpretadas, dado que no son poseedoras de la misma calidad musical, interpretativa y artística de los hombres, algo que ha sido refutado ampliamente a lo largo del análisis de las composiciones de todas estas grandes artistas a lo largo de este trabajo científico de investigación doctoral, ejecutado con rigor y espíritu crítico.

¹⁹³⁴ FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets Editores, 1973, p. 14.

¹⁹³⁵ Al mismo tiempo tan atractivo como resulta la primera mitad del s. XX, lleno de riqueza, gran variedad de estilos, corrientes musicales, personalidades destacables, así como la cercanía respecto a nuestra vida.

¹⁹³⁶ Como paladín acérrimo de una tradición paradigmática, que a menudo ni se plantea cuestionar, transmitiendo así ciegamente con frecuencia de la misma manera que le fuera transmitida a él mismo.

de nuestro legado, que, de otra manera, siempre quedará irremediabilmente abandonado en el olvido más absoluto¹⁹³⁷.

5.4.1. DIMENSIÓN IDEOLÓGICA

En la cuestión que aquí más nos interesa, llama poderosamente la atención el hecho de que las creaciones musicales elaboradas a lo largo de la historia de la música, y muy específicamente entre 1850 y 1950, han quedado marginadas en una especie de dimensión paralela a la estudiada, conocida e interpretada dentro del canon musical y del discurso musical paradigmático imperante, arraigado profundamente dentro de la más conservadora tradición, en la que solamente se interpretan obras escritas por hombres, dejando clara y alarmantemente marginadas a las compositoras, músicas, intérpretes y artistas de nuestro pasado más reciente (s. XX)¹⁹³⁸.

Como muy acertadamente afirmaba el filósofo Michael Foucault (1923-1984)¹⁹³⁹: “En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión. El más evidente, y el más familiar también, es lo prohibido (...) Tabú del objeto, ritual de la circunstancia¹⁹⁴⁰ y el derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla: he ahí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse.(...) las regiones en las que la malla está más apretada (...) son las regiones de la sexualidad y la política: como si el discurso, lejos de ser ese elemento transparente o neutro en el que la sexualidad se desarma y la política se pacifica, fuese más bien uno de esos lugares en que se ejercen, de manera privilegiada,

¹⁹³⁷ Y en el que las obras de todas estas compositoras ocuparían un lugar de excepción por su gran riqueza.

¹⁹³⁸ Esta circunstancia se aprecia tanto en las programaciones musicales de conciertos, en las programaciones didácticas de los conservatorios, como en los libros musicales de referencia del canon.

¹⁹³⁹ Paul-Michel Foucault fue un filósofo, historiador de las ideas, psicólogo y teórico social francés. Fue profesor en varias universidades francesas y estadounidenses y catedrático de Historia de los sistemas de pensamiento en el Collège de France, en reemplazo de la cátedra de Historia del pensamiento filosófico, que ocupó hasta su muerte Jean Hyppolite. El 12 de abril de 1970, la asamblea general de profesores del Collège de France eligió a Michel Foucault, que por entonces tenía 43 años, como titular de la nueva cátedra. Su trabajo ha influido en importantes personalidades de las ciencias sociales y las humanidades. Asimismo, fue gran amigo del relevante compositor y director de orquesta francés, Pierre Boulez.

¹⁹⁴⁰ Que en este caso podrían abarcar desde los ritos religiosos -tan incomprensibles a veces como incuestionables por parte de sus integrantes, siempre paradigmáticos-, hasta las salas de conciertos, donde se interpretan casi siempre las mismas obras, de la misma manera siguiendo un protocolo -que abarca desde la vestimenta, con un frac de concierto realmente incómodo, hasta la interacción con el público, propias de épocas pretéritas ancladas en el mayor conservadorismo- anacrónico en la actualidad.

algunos de sus más temibles poderes. Por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño, pues el discurso- el psicoanálisis nos lo ha mostrado- no es simplemente lo que manifiesta o (encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; pues -la historia no deja de enseñarnoslo- el discurso no es simplemente aquello que se traduce de las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse¹⁹⁴¹”.

Es decir: ese derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla -expuesto por Foucault- sería el del paradigma imperante¹⁹⁴², del que tantas veces se ha venido discutiendo y analizando mediante pensamiento crítico y científico, que en el caso que nos ocupa: las mujeres creadoras de música, ha puesto de manifiesto que sigue manteniendo esa “prohibición” tácita que aún se resiste a desaparecer en nuestra sociedad moderna, en pleno s. XXI, y que excluye a las mujeres del ámbito creador musical, así como también de los círculos de poder relativos al mundo de la música -como puede ser el hecho de que no haya apenas directoras de orquestas en la actualidad-.

Asimismo, la circunstancia de que las mujeres se hayan introducido como intérpretes en las orquestas profesionales tan sólo en las últimas décadas, tras largas luchas por alcanzar dicho objetivo, resulta muy elocuente. También el significativo tema sobre el que versa este trabajo de investigación doctoral: el estado de “*oblivion*”¹⁹⁴³ u olvido en el que se encuentra la gran mayoría de compositoras del pasado -aún en uno tan cercano y reciente como es el del periodo de 1850 a 1950- que permanecen en una especie de realidad o mundo paralelo al de sus homólogos masculinos, que sí son conocidos y reconocidos dentro del discurso o paradigma imperante, con el beneplácito -demasiadas veces inconsciente e ignorante acerca de esta cruda realidad- de nuestra sociedad, supuestamente avanzada, igualitaria y progresista, que sin duda sigue los parámetros impuestos por dicho discurso dentro del paradigma en el que permanece inmersa, carente del suficiente impulso crítico como para desafiar esas premisas por las que se asume que

¹⁹⁴¹ FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets Editores, 1973, p. 14.

¹⁹⁴² Que en definitiva es todo lo relativo a ese deseo de ostentar y mantener el poder, ya sea a nivel macroscópico, a nivel de imperios y países en su interrelación con el poder -o dentro de cada nación en concreto, con sus intrigas y estrategias políticas para lograr dicho poder- o a nivel microscópico, dentro de instituciones, empresas, las mismas universidades y conservatorios, hasta llegar al núcleo familiar.

¹⁹⁴³ Connotando con este término la penitencia inmerecida por el que se han visto sumidas en el silencio.

nunca ha habido compositoras de calidad similar al de sus homólogos masculinos¹⁹⁴⁴, mientras que la documentación existente prueba lo contrario¹⁹⁴⁵.

El mismo Foucault prosigue comentando: “Recordemos (...) el viejo principio griego: que la aritmética puede muy bien ser objeto de las sociedades democráticas, pues enseña las relaciones de igualdad, pero que la geometría sólo debe ser enseñada en las oligarquías ya que demuestra las proporciones en la desigualdad¹⁹⁴⁶. Finalmente, creo que esta voluntad de verdad apoyada en una base y distribución institucional tiende a ejercer sobre los otros discursos-hablo siempre de nuestra sociedad- una especie de presión y de poder de coacción”¹⁹⁴⁷.

Es decir, efectivamente, existe una coacción y una presión real respecto a la mujer en el mundo de la creación artística y muy especialmente en el mundo de la música. Dicho discurso, dentro del paradigma ya mencionado y explicado, está profundamente arraigado en el pensamiento colectivo y muy probablemente está en efecto perpetuado por el papel de las instituciones educativas -entre las que se encuentran los conservatorios de música profesionales y superiores, que, ciertamente, parecen “conservar” dicho paradigma repitiendo el mismo discurso, sin que se aprecie ningún pensamiento crítico al respecto- que siguen sin actualizarse e insisten en su empeño de continuar siendo en cierto modo reforzadores de los dogmas incluidos tácitamente dentro del paradigma que ostenta el poder y que excluye a las compositoras e intérpretes irremediabilmente de los libros de texto, así como también de las obras referenciales y de las partituras empleadas dentro de las programaciones educativas. Ocurre de la misma forma lo equivalente en los conciertos que tienen lugar en los auditorios de nuestro país -al menos-, con lo que el resultado final es que los futuros oyentes, músicos y ciudadanos no echen nunca en falta en absoluto la omisión de las mujeres dentro del currículo educativo y cultural. Esta circunstancia, unida a la otra sinergia anteriormente expuesta en el sistema educativo, perpetua la situación de

¹⁹⁴⁴ Todavía hoy, cuando converso con otros músicos -incluso en los conservatorios superiores- de nuestro país acerca de las compositoras, muchos muestran su escepticismo acerca de la calidad de las obras producidas por aquellas mujeres, por lo que observo que las raíces del discurso y del paradigma son profundas. Tan solo la amplia difusión de las obras de calidad de estas artistas y una mentalidad abierta, dotada de espíritu crítico, podrían vencer a tantos siglos de estereotipos y prejuicios con dicho discurso.

¹⁹⁴⁵ BEER, Anna, *Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica*, OneWorld Publications, Edición Acantilado, 2016, p. 11. Según la autora, tan solo en la *International Encyclopedia of Women Composers* ya hay más de seis mil entradas referidas a compositoras de probada relevancia.

¹⁹⁴⁶ Evidentemente, este trabajo de investigación doctoral parte de la premisa de la flagrante irregularidad existente respecto al conocimiento y reconocimiento de todas estas grandes compositoras musicales, de las que, efectivamente, tal como explica Foucault, existen proporciones de una gran desigualdad, que ha sido aceptada tácitamente por todas las estructuras culturales y educativas hasta hace escasos años.

¹⁹⁴⁷ FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets Editores, 1973, p. 22.

olvido y de ostracismo en el que se encuentran las artistas creadoras de música de nuestro pasado más reciente, con la consecuente pérdida de nuestro legado cultural y artístico¹⁹⁴⁸.

Precisamente por todo ello, cobra sentido nuestro propósito de poner de relieve el papel del elenco cuidadosamente escogido de mujeres compositoras¹⁹⁴⁹, intérpretes y creadoras europeas destacadas en sus respectivos tiempos vitales -enmarcados principalmente en el periodo abarcado desde 1850 hasta 1950- en función de su, ya demostrada, trascendencia artística, detallada minuciosamente a lo largo de todo el apartado del desarrollo analítico dentro de esta propia investigación doctoral. De la misma manera, se pone de relieve su contribución artística, musical e intelectual¹⁹⁵⁰ así como también su activismo dentro de la sociedad en la que vivieron y su enorme contribución al cambio paulatino del paradigma sociocultural que las ha constreñido continuamente y las ha sometido a un injusto e inmerecido olvido y persistente silencio, tanto de sus personalidades, como de sus ricas obras musicales, que, por su valía, deberían ser mucho mejor conocidas, difundidas y estudiadas.

Cada una de estas compositoras sería sin duda merecedora, por su enorme producción artística y su riqueza personal dentro del periodo analizado (1850-1950), de un estudio de investigación individualizado y profundamente riguroso, por lo que la intención de la tesis doctoral en concreto que he llevado a cabo es la de incentivar la realización de esos futuros trabajos de indagación en profundidad -tal y como ya se han producido en gran cantidad y calidad con respecto a la creación cultural masculina- dentro del mundo académico, algo realmente necesario en nuestra sociedad para cimentar cambios sustanciales a este

¹⁹⁴⁸ Nuestra sociedad moderna, legítima heredera de todas estas artistas olvidadas, será en última instancia la gran perjudicada debido al empobrecimiento que entraña dicha omisión, explicada por diversos factores interrelacionados con el poder, la misoginia, el conservadurismo, los mercados, etc.

¹⁹⁴⁹ He decidido escoger a 15 grandes compositoras de gran relevancia en el s. XX intentando relacionarlas con otras compositoras y compositores relevantes, siendo consciente de que he tenido que dejar fuera dentro de esta investigación doctoral a muchas otras compositoras de importancia. Me he guiado por criterios artísticos, ateniéndome a la aportación que han realizado estas autoras dentro del repertorio del violín, así como también por su valor y contribución al cambio paulatino en su lucha contra el paradigma.

¹⁹⁵⁰ Demostrándose ampliamente a través de este trabajo de investigación doctoral que las compositoras, no solamente eran capaces de dominar con maestría las técnicas compositivas más complejas, novedosas e intrincadas -como el dodecafonismo, empleado por muchas de ellas y principalmente por Lutyens-, sino que además eran portadoras de un poderoso discurso intelectual equiparable al de los mejores pensadores de su tiempo -como el de Pejačević y Lou Andreas-Salomé con respecto a Nietzsche y Rilke-, así como a los mejores compositores del pasado, como prueba el uso de la numerología empleado en las música de genios como J. S. Bach, Schostakovich, también utilizado por la formidable Lili Boulanger.

respecto dentro del paradigma imperante¹⁹⁵¹, que en plena actualidad sigue manteniendo a dichas creadoras musicales en un lamentable e injusto olvido -u *oblivion*-¹⁹⁵². Dicha realidad paradigmáticamente tradicional y conservadora, por desgracia, priva del conocimiento de todas estas grandes compositoras -con una flagrante omisión de los documentos referenciales, de los medios de difusión, así como los de educación musical y cultural, siempre ligados al discurso del paradigma imperante- a nuestra sociedad moderna, empobreciéndola muy considerablemente, de todo un legado y de una herencia cultural, tan rica como desconocida, que, por derecho, les correspondería conocer bien. De este modo, podemos considerar iniciado el rescate de estas valiosísimas autoras, confiando en que nuestro trabajo se convierta en el germen de otros muchos en nuestra lengua¹⁹⁵³.

5.4.2. DOCTRINA MUSICAL RESPECTO A LA MUJER

A la hora de empezar a estudiar el paradigma cultural, que incumbe específicamente el papel de la mujer dentro de la música clásica y sus enormes implicaciones¹⁹⁵⁴, es necesario ampliar la perspectiva sobre este particular y comprobar que la creación cultural o artística está ligada poderosamente desde la antigüedad al mundo clásico -retrotrayéndose desde antes también, probablemente desde los orígenes indoeuropeos, de donde originalmente proviene la raíz de nuestra lengua materna-, que es la base de la creación cultural europea y, por ende, al menos de todo el mundo occidental.

Observando las connotaciones de la mitología griega, siempre rica y llena de significados implícitos, podemos comprobar que cuando Zeus, padre de todos los dioses del Olimpo griego, da nacimiento a su hija, Atenea, el parto se produce de tal manera que la diosa del conocimiento y protectora de la ciudad de Atenas es extraída desde dentro de la cabeza

¹⁹⁵¹ Tan importantes como también lo son las legislaciones que sientan precedentes necesarios en la consecución de cambios reales en el paradigma; o modelo socialmente aceptado de comportamiento.

¹⁹⁵² Con las connotaciones de penitencia inmerecida, silencio y ostracismo que denota esta palabra anglosajona, con la que he decidido titular mis estudios investigadores dentro de esta tesis doctoral.

¹⁹⁵³ Salvo un par de excepciones: una tesis respecto al género y *Creadoras de Música*, comisionada desde el instituto de la mujer, lamentablemente las investigaciones en castellano acerca de este tema destacan por su ausencia, por lo que ha sido necesario buscar toda la documentación en trabajos anglosajones.

¹⁹⁵⁴ Por otro lado, papel extremadamente atractivo y fascinante, dada la riqueza de sus obras respecto al repertorio del violín en particular, así como por la oscuridad y el olvido en el que han sido injustamente sepultadas. El propósito de este trabajo de investigación doctoral es el restituirlas en el lugar que les corresponde, al menos en el plano académico, y fomentar la profundización de su estudio y difusión.

del dios más importante de todos, en una clara contraposición del nacimiento de todas las criaturas humanas; desde el vientre de sus madres -lo divino y elevado de la creación intelectual masculina en contraposición con lo humano o vulgar de la función reproductora asociada con el casi exclusivo rol de la mujer en el mundo occidental-¹⁹⁵⁵. Implícitamente se da a entender por medio de este mito que, mientras que las mujeres son reproductoras desde su vientre, la figura masculina es creadora o productora desde la nobleza de su cabeza, de sus elevados pensamientos y de sus grandiosas ideas¹⁹⁵⁶. Esta connotación es poderosísima porque cimienta la consideración, profundamente arraigada dentro del discurso del paradigma hasta nuestros días en la actualidad, de que el pensamiento, la creación, el arte, la filosofía y la cultura -por no hablar de la música y los feudos intelectuales exclusivos de los varones; tales como el dominio del contrapunto y la culminación del mismo en forma de la fuga musical- se producen en la mente del hombre, mientras que la mujer es la recreadora¹⁹⁵⁷, del mismo hombre al que está supeditada y, como mucho, de la creación realizada por dicho hombre, siendo así reproductora de la semilla de aquel, en un papel siempre secundario, poderosamente jerarquizado, así como también reforzado mediante los patrones tácitamente impuestos por medio del arte y la música¹⁹⁵⁸. Siguiendo con el paralelismo de la mitología griega¹⁹⁵⁹, de la que surge la cultura europea -y por ende, la de todo el mundo occidental- el papel de las mujeres compositoras e instrumentistas estudiadas detalladamente a lo largo de este

¹⁹⁵⁵ Que en un perdido matriarcado debería ser considerado como la forma de creación más elevada, ya que dota de vida a un nuevo ser humano. La sociedad patriarcal ciertamente minusvalora esta creación suprema de vida infravalorándola respecto a la creación intelectual, hasta hace poco exclusiva de varones.

¹⁹⁵⁶ El mundo de las ideas de Platón así lo demuestra, junto con las obras y las reflexiones de los más grandes pensadores clásicos: tales como Sócrates -cuya madre era matrona; de donde él mismo crea la mayéutica, o el arte por el que hacer nacer los pensamientos por medio de preguntas-, Aristóteles, Parménides, Heráclito o también los dramaturgos Eurípides, Sófocles y Esquilo; creadores de la catarsis dramática, dentro de la cual también se encuentra misoginia en torno a las mujeres. Así, Medea; hechicera-bruja desechada por Jasón tras haberle proporcionado el preciado vellocino de oro que buscaban los argonautas, mata a los hijos frutos del matrimonio, además de a la amante de su marido.

¹⁹⁵⁷ Como bien decía a este respecto, la compositora Casulana, una de las primeras mujeres con pensamiento crítico a este paradigma: “Desearía mostrar al mundo, por cuanto me ha sido concedido en esta profesión musical, el vano error de los hombres, que, creyéndose dueños de los grandes dones del intelecto, piensan que éstos no pueden ser comunes a las mujeres”. GURBINDO LAMBÁN, M^a Jesús, *“Damas y Reinas: Músicas en la corte. Renacimiento”, Creadoras de música*, Madrid, 2009, p. 32.

¹⁹⁵⁸ Como ya se ha visto a lo largo de todos los capítulos analizados en este trabajo de investigación doctoral, donde se pretende rescatar con rigor y vigor el fundamental papel de estas formidables compositoras, tan sistemática e injustamente omitidas en el discurso paradigmático de nuestra sociedad moderna, se ha comprobado que dentro de la forma sonata y sus respectivos temas “masculino y femenino” hay intrínsecamente contenido un tácito mensaje implícitamente aceptado de jerarquía entre éstos géneros. CITRON, Marcia, J. *Gender and the Musical Canon*. First Illinois paperback, 2000, p. 130.

¹⁹⁵⁹ Los griegos influyeron determinadamente en los romanos, quien a su vez exportaron su cultura y su arte por toda Europa, que, con su afán expansionista e imperial, a su vez realizó lo propio con el mundo.

trabajo de investigación doctoral se asemeja a la temible historia del mito de Sísifo¹⁹⁶⁰ - antepasado del astuto Odiseo, el Ulises romano, relatado por Homero-, en el sentido de que, pese a los evidentes logros profesionales, artísticos e interpretativos que han alcanzado las mujeres en la música a lo largo de la historia de la música y particularmente en el periodo estudiado en esta tesis doctoral, de 1850 a 1950, pareciera como si cada compositora o intérprete tuviera que volver a recomenzar desde la casilla de inicio demostrando su capacidad artística y musical; como si siempre fuese la primera mujer en desempeñar dicha labor, dado que tras sus respectivos fallecimientos suelen caer irremediabilmente en el olvido, constantemente marginadas fuera del canon musical e interpretativo, sin conseguir hasta ahora que se sienta un precedente cimentador¹⁹⁶¹.

Es por todo ello por lo que he considerado necesario también incluir e imbricar informaciones vertidas -transversalmente a las compositoras estudiadas en profundidad- a lo largo de esta tesis doctoral respecto a las violinistas más destacadas entre 1850 y 1950 en Europa porque, tal y como se ha podido comprobar y demostrar en los ejemplos citados, sus aportaciones han sido muy notables y realmente fundamentales en la creación, inspiración y ejecución de gran parte del repertorio del violín -pese a que también queden con demasiada frecuencia estas violinistas relegadas en un inaceptable olvido-. A este respecto es muy interesante la aportación de Anna Beer cuando afirma que: “La elección misma del instrumento (...) obedecía a razones de sexo. El piano se consideraba uno de los escasos instrumentos apropiados para las mujeres, porque la intérprete permanecía sentada y, por lo tanto, conservaba el decoro. Para tocar no había que hacer ninguna clase de muecas; la pianista “tocaba el instrumento sólo con la punta de los dedos de las manos y los pies, sin que el mecanismo que producía el sonido quedara a la vista”. El violín, en cambio, no era apto para una mujer, pues obligaba a inclinar el cuello y a mover rápidamente el brazo, cosas que no se consideraban apropiadas para su sexo. A medida que el siglo fue avanzando, esas ideas experimentaron una serie de cambios. Mientras la mujer no dejara nunca de resultar femenina ni pasara de ser una

¹⁹⁶⁰ Sísifo, dentro de la mitología griega, como Prometeo, consiguió enfadar a los dioses por su extraordinaria astucia. Como castigo, fue condenado a perder la vista y a empujar perpetuamente un peñasco gigante montaña arriba hasta la cima, sólo para que aquel volviese a caer cada vez rodando hasta el valle, desde donde Sísifo debía recogerlo y empujarlo nuevamente hasta la cumbre, eternamente.

¹⁹⁶¹ Precisamente por la aberrante omisión de las mujeres artistas, músicas, inventoras, descubridoras, científicas, o educadoras de enorme relevancia, ignoradas dentro del sistema educativo, siempre reproductor del discurso del paradigma que ejerce de esa forma su poder -y su abuso- injustamente.

aficionada, podía tocar el violín, pero esas concesiones revelan en realidad el tabú¹⁹⁶² que operaba en la raíz, en el meollo mismo de la comprensión de las mujeres y la música”¹⁹⁶³. Para poder entender y comprender mejor el paradigma respecto al rol de las mujeres violinistas de aquella época sería pertinente observar la interesante -a la vez que anacrónica, si se observa con la mentalidad de nuestro tiempo actual- concepción, profundamente imbricada en el imaginario colectivo de la sociedad, que detalla también la autora Anna Beer cuando explica que: “El violín se consideraba un instrumento femenino, con sus suaves formas, la tapa armónica, el fondo, las escotaduras y el mástil. El violinista toca el instrumento-mujer con un arco -o una vara-¹⁹⁶⁴. No es de extrañar, por lo tanto, que al violinista se le considerase con frecuencia un amante magistral de su delicado, exquisito, receptivo y adorado instrumento, una idea intensificada por sus acariciantes movimientos de brazo y sus expresiones faciales, acompañadas en ocasiones por sus ojos cerrados, que invitaban a pensar en el goce o el éxtasis que experimentaba (...) Bien avanzado el s. XX, Yehudi Menuhin¹⁹⁶⁵, uno de los grandes violinistas de su época decía que la forma del violín “es simbólica del más hermoso objeto humano, el cuerpo femenino” y , por lo tanto, ha de tocarlo un “maestro”. A Menuhin -y no sólo a él- le preocupaba seriamente lo que ocurre cuando una mujer toca su propio cuerpo: “¿Considera la violinista que el violín es su propia voz, no la del ser amado? ¿Hay un elemento narcisista en la relación de la mujer con el violín? ¿Hace la mujer mejor pareja,

¹⁹⁶² FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets Editores, 1973, p. 14. Algo que explica perfectamente el filósofo y pensador Foucault cuando explica como ejerce su poder el discurso del paradigma: “Tabú del objeto, ritual de la circunstancia¹⁹⁶² y el derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla: he ahí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse (...) las regiones en las que la malla está más apretada(...)son las regiones de la sexualidad y la política”. Esto se aplica, como vemos, también a las violinistas, siendo de nuevo refrendado por personalidades -Menuhin- que las amordazan de esta forma.

¹⁹⁶³ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 270-271. Así como también su opresión y constreñimiento por el mismo paradigma.

¹⁹⁶⁴ Que, de alguna manera podría llegar a considerarse como un símbolo fálico, eminentemente sensual.

¹⁹⁶⁵ Yehudi Menuhin, también conocido como Lord Menuhin of Stoke d'Abernon, -Nueva York, 22 de abril de 1916-Berlín, 12 de marzo de 1999-, fue un violinista y director de orquesta de origen ruso -con ascendencia judía- nacido en los Estados Unidos, con nacionalidades suiza (1970) y británica (1985). Menuhin es considerado uno de los más grandes violinistas del s. XX. Presidió el Consejo internacional de música en la Unesco -de 1969 a 1975- y fue un activo defensor de causas humanitarias. Recibió el Premio de la Paz de los libreros alemanes en 1979, en 1991 el Premio de la Fundación Wolf de las Artes de Jerusalén, en 1994 una Condecoración Konex otorgada por la Fundación Konex -Argentina-, y, junto con el ruso Mstislav Rostropóvich, el Premio Príncipe de Asturias de la Concordia en 1997. Fue alumno de yoga de B. K. S. Iyengar, de quien decía que fue su mejor maestro de violín. A pesar de esta brillantísima trayectoria y de la espiritualidad conferida por sus estudios filosóficos que incluían el conocimiento profundo del yoga Menuhin demuestra reproducir, posiblemente sin ser consciente de ello, el mismo discurso impuesto por el paradigma imperante, siempre castrador, amordazando y constriñendo a las mujeres que se atrevieran a desarrollar inquietudes artísticas, musicales, compositivas o interpretativas.

por curioso que parezca, con el violonchelo? Manejar y tocar un violín es un proceso que exige cuidado y capacidad de evocación, la extracción de un sonido que espera las manos de un maestro”¹⁹⁶⁶. Cómo es posible que colocar un violonchelo entre las piernas constituya un antídoto contra el peligroso “narcisismo” de las mujeres es algo que no queda claro¹⁹⁶⁷, pero el mensaje fundamental es elocuente al mismo tiempo que amordaza al género femenino sin piedad: las mujeres que tocan música deben hacerlo no sólo con decoro, conforme a lo que se considera propiamente femenino, sino incluyendo el elemento masculino y acatando al varón”¹⁹⁶⁸.

Llama la atención el hecho de que la historia relativa a las mujeres violinistas -analizadas a lo largo del desarrollo analítico- que inspiraron algunas de las obras maestras del repertorio contemporáneo de este instrumento -tales como *Tzigane*, *Lark Ascending* o *el concierto n° 1 para violín y orquesta*, de Bartók-, estandarizadas y fijadas con solidez dentro de las programaciones en la interpretación y enseñanza del violín por todo el planeta, constituya una auténtica sorpresa, tan atractiva como desconocida para la inmensa mayoría de los intérpretes y del público. Debo reconocer que, yo mismo, en toda mi formación académica, que incluye el título superior de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y un Máster en la especialidad de interpretación del violín en la Universidad de Madison -University of Wisconsin, en los EE.UU- a la que asistí esponsorizado con la prestigiosa Fullbright, jamás me comentaron siquiera algún aspecto concerniente a toda esta interesante, así como valiosa información que estoy refiriendo aquí a través de mis investigaciones dentro de esta tesis doctoral. Esta nació precisamente desde la inquietud que me provocaba el desconocer toda esta historia oculta, profundamente atractiva que se intuía como en una realidad paralela, que raramente roza, ni siquiera tangencialmente, la otra realidad estandarizada de la música clásica tradicional, profundamente imbuida y arraigada dentro del discurso paradigmáticamente aceptado, dominado a su vez por la sempiterna presencia masculina -por y para hombres-. Confío en que al poner de relieve abiertamente estas informaciones, pueda aportar una contribución significativa para alcanzar un cambio que pueda provocar un impacto

¹⁹⁶⁶ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 271-272.

¹⁹⁶⁷ De hecho, el que las mujeres se colocaran el cello entre las piernas -al igual que montar a horcajadas sobre un caballo, o montar en motocicleta- era considerado muy poco decoroso por el paradigma social.

¹⁹⁶⁸ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 271-272.

efectivo y trascendente dentro de este paradigma, que se encuentra profundamente arraigado en la conciencia, así como en la educación musical, del tradicional mundo de la música clásica, que mantiene a las mujeres compositoras e intérpretes atrapadas en ese injusto *oblivion*, -que da título a esta tesis doctoral, en una clara alusión a esta detestable realidad, con sus connotaciones implícitas- mantenido por su tradición paradigmáticamente conservadurista, y por ello claramente discriminatoria.

Tal y como bien comenta a este respecto Anna Levi Bofill: “Jean-Jacques Rousseau, cuyas ideas influyeron enormemente hasta bien entrado el s. XIX, había sentenciado las características, cualidades y defectos de las mujeres y asignado el papel que debían tener en la sociedad: “No hay buena moral para las mujeres fuera del matrimonio y la vida doméstica”. “La dignidad de su sexo reside en la modestia”. “La vergüenza y la castidad son inseparables de la decencia”. “La educación completa de la mujer debe recaer en el hombre””¹⁹⁶⁹. Por consiguiente, el modelo del poder -y, por ende, cultural, social y artístico- paradigmático ha estado reforzado por pensadores y ha venido siendo aceptado como referencial por dicho modelo de control, que a su vez refrendaba dicho discurso castrador hacia las mujeres.

Tal es el caso también, ya en pleno s. XX, del creador del Psicoanálisis, Sigmund Freud¹⁹⁷⁰, quien afirmó: “No debemos permitirnos a nosotros mismos ser desviados por tales conclusiones de mano de las negaciones de las feministas, que están ansiosas para forzarnos a considerar que ambos sexos son completamente iguales en posición y en valía”¹⁹⁷¹. Teniendo en cuenta que el mismo Freud llegó a trabajar con la pensadora y filósofa Lou Andreas-Salomé¹⁹⁷² -quien se interesó profundamente por el psicoanálisis-, no dejan de sorprender estas afirmaciones, cargadas de una marcada misoginia hacia sus

¹⁹⁶⁹ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 133.

¹⁹⁷⁰ FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Panamas Classics. Kindle Edition. 1991. P 342. Sigmund Freud (1856-1939) fue un médico neurólogo austriaco de origen judío, padre del psicoanálisis y una de las mayores figuras intelectuales entonces, que revolucionó la concepción sexual de su época influenciando no solamente a todas las artes, sino también multitud de campos relativos a la ciencia posterior del s. XX.

¹⁹⁷¹ FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Golden Deer Classics. Edición Kindle. RUEDA ZAMORANO, Ana I.; PÉREZ-MÍNGUEZ, Fabio Vericat, *English Literature and thought in the first half of the twentieth century*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2003, p. 52. Escalofriantes afirmaciones dado que refrendan el sesgo paradigmático empleado y nos demuestran su gran poder en un pasado muy cercano.

¹⁹⁷² Lou Andreas-Salomé (1861-1937), nacida Luíza Gustávovna Salomé, fue una escritora rusa, con inclinaciones liberales, quien tuvo una relación directa y profunda con lo más granado del mundo artístico y filosófico de su época, como prueba la gran influencia que tuvo la autora sobre F. Nietzsche o R. M. Rilke.

colegas femeninas¹⁹⁷³, dado que también han sido silenciadas en gran medida las pensadoras críticas con el modelo paradigmático, desde Colette, Marguerite Duras hasta la gran Simone de Beauvoir, ilustre personaje del s. XX quien, con su obra *El segundo sexo*, sentó las bases fundamentales del feminismo actual -si bien hubo figuras anteriores, como la muy destacable de la escritora Virginia Woolf, quien ya pedía libertad económica y creativa para las mujeres en su celebrada obra *Una habitación propia*-¹⁹⁷⁴. Resulta evidente, así pues, que sin una emancipación y libertad económica y creativa¹⁹⁷⁵ por parte de las mujeres respecto de los hombres, ni en las artes ni en ninguna otra parcela de la vida cotidiana, fue posible que la competición entre ambos géneros pudiera ser justa. Por otro lado, la misoginia respecto a la mujer en la música es un aspecto del paradigma que sigue ampliamente presente en la actualidad; no es preciso más que visionar cualquier video de rap, reggaetón o hip-hop -precisamente el tipo de “música” con mayor difusión y aceptación en la juventud, con un amplio margen sobre cualquier otro consumo musical actual- para comprobar que el trato que se da al género femenino, así como también el lenguaje con el que se designa a las mujeres es denigrante, misógino e incluso violento. Como apunta Dunbar: “(...) hombres estando sobre cuerpos desnudos de mujeres, y el frecuente uso de palabras tales como zorra o puta”¹⁹⁷⁶. Este hecho es explicable con las

¹⁹⁷³ Algo que nos prueba que, si personajes cultivados y educados, la élite del pensamiento de la época, pensaban de aquella manera no es de extrañar que la respuesta de la población respecto a los preceptos del paradigma acerca del papel de la mujer en la música y la cultura fueran tan pobres y limitantes.

¹⁹⁷⁴ WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, E-Bookarama Editions, Edición de Kindle. CAMPO SOLER, Sandra, *Mujeres y música: obstáculos vencidos y caminos por recorrer*, Tesis Doctoral, Universidad Rovira i Virgili, Tarragona, 2017, p. 10. Como la misma Virginia Woolf, quien llegó a afirmar en su libro “*Una habitación propia*”, obra en donde reclama la necesidad de independencia económica, así como espacio propio para crear arte (ya fuera literatura, música o cualquier oficio artístico): “Siempre estaría oyendo esta afirmación: No puedes hacer esto, eres incapaz de lo otro, contra la que tenía que protestar, que tenía que refutar. Probablemente este germen no tiene ya mucho efecto en una novelista porque ha habido mujeres novelistas de mérito, pero para las pinturas sin duda sigue teniendo cierta virulencia y para las compositoras me imagino todavía hoy día debe de ser activo y venenoso en extremo. La compositora se halla la situación de la actriz de la época de Shakespeare. Nick Green, pensé recordando la historia que había inventado sobre la hermana de Shakespeare, dijo que una mujer que actuaba le hacía pensar en un perro que bailaba. Johnson repitió esa frase 200 años más tarde refiriéndose a las mujeres que predicaban. Y aquí tenemos, dije, abriendo libros sobre música, las mismísimas palabras usadas de nuevo en este año de gracia de 1928 aplicadas a las mujeres que tratan de escribir música (acerca de Mlle. Germaine Tailleferre) (...) Está bien claro que ni en el s XIX se alentaba a las mujeres a ser artistas. Al contrario, se las desairaba, insultaba sermoneaba y exhortaba”. Una realidad incómoda de reconocer.

¹⁹⁷⁵ Probablemente por ese mismo orden: no puede haber una creatividad realmente libre si no se tienen las necesidades económicas básicas cubiertas. De ahí la máxima: “*Primum vivere, deinde philosophari*”.

¹⁹⁷⁶ DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture. An Introduction*. Routledge. Taylor and Francis. 2011. P 185. De hecho, el lenguaje tiene enormes connotaciones negativas hacia el género femenino: así histeria designa al útero de la mujer, quien, además, será una “histérica”, incluso aunque se le someta a una histerectomía. También pertenecerá al sexo débil. Así sucede con todas esas palabras que en masculino designan unos valores positivos mientras que en femenino se convierten súbitamente en negativas.

referencias arriba citadas que incluyen a filósofos y pensadores referenciales, que refrendan el discurso en contra de las mujeres, limitando en gran medida su rol dentro de la sociedad al mero cuidado de los hijos, del hogar y las labores del ámbito doméstico. No obstante, voces críticas, como la de la escritora Mary Wollstonecraft -1759-1797, madre de la célebre autora de *Frankenstein*- (Mary Shelley, 1797-1851) escribió con una visión panorámica preclara acerca de la situación de la mujer de su época vital en su obra *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), donde afirma: “Después de haber interrogado a la historia y observado el mundo viviente con ansiosa solicitud, una viva melancolía y una entristecida indignación se han apoderado de mi espíritu y he debido admitir, con un suspiro, una de estas dos cosas: o bien existen diferencias naturales considerables entre los humanos, o bien la civilización que el mundo ha desarrollado hasta ahora se ha mostrado muy parcial. He consultado diversas obras relativas a la educación, he observado parcialmente el comportamiento de los padres y el funcionamiento de las escuelas, y he llegado a la profunda convicción de que la miseria de mis compañeras, que deploro vivamente, proviene de su descuidada educación”¹⁹⁷⁷.

La doctora Ana López Navajas en relación con este tema escribe: “¿Pero a qué llamamos cultura? Iris María Zavala define la cultura como “un sistema de lenguajes cuyas manifestaciones concretas son textos que se transmiten por medio de la enseñanza”¹⁹⁷⁸.

Y prosigue: “Por su parte, desde la crítica feminista, Zavala dice que la cultura es “algo muy preciso: un sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como las formas simbólicas a través de las cuales se expresa o se encarna” (1999, 14). Por eso, según ella, la función de la crítica feminista pretende “empañar en algo la imagen idílica de la cultura desencadenando su potencial crítico y/o excluyente (...) reexaminar un conjunto de normas establecidas sobre los textos culturales que acentúan la necesidad de aceptar y obedecer los usos y leyes del país donde nacimos sin cuestionar la autoridad de los mismos” (Zavala, 1999, 10)”¹⁹⁷⁹.

Precisamente, la crítica oficial del paradigma se ha servido sistemáticamente del aparato dentro del sistema educativo para imponer los modelos aceptables a seguir como correctos, algo que ha resultado extremadamente pernicioso para todas las mujeres y

¹⁹⁷⁷ WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Edición Kindle. Taurus. NAVAJAS LÓPEZ, Ana, *Las mujeres que nos faltan. Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales escolares*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2015, p. 3.

¹⁹⁷⁸ NAVAJAS LÓPEZ, Ana, *Las mujeres que nos faltan. Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales escolares*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2015, p. 18.

¹⁹⁷⁹ NAVAJAS LÓPEZ, Ana, *Las mujeres que nos faltan. Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales escolares*, Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 29 octubre de 2015, p. 19.

especialmente para todas aquellas con aspiraciones artísticas, intelectuales o dentro de la creación musical, ante las que el espíritu crítico ha permanecido ausente hasta tiempos, por desgracia, demasiado recientes, aduciendo las supuestas limitaciones intelectuales femeninas, que se han podido refutar a lo largo del desarrollo analítico de esta tesis.

Sin embargo, respecto a los estudios científicos que sí han puesto a prueba, por medio de la razón crítica, las diferencias funcionales respecto a las capacidades hemisféricas cerebrales entre hombres y mujeres se ha llegado a las conclusiones de que efectivamente: “Podemos sostener sin dificultad que las instituciones sociales y los usos y costumbres sirven, con frecuencia, en nombre de un mercantilismo de mala calidad, para acentuar y magnificar de manera torpe y excesiva las diferencias biológicas entre los sexos. Por fortuna, y pese a algunos islotes de resistencia, los modos de pensar han evolucionado y las diferencias van apareciendo más como medios de establecer un equilibrio dinámico y generador de respeto mutuo que como temas de explotación (...) Hay que intentar equilibrar las diferencias percibidas y no traducirlas a estereotipos culturales o educacionales malsanos”¹⁹⁸⁰.

Durante la década de 1970 fue determinante también, para la evolución del papel de la mujer en la sociedad y en el mundo laboral, la contribución de multitud de autoras feministas, muchas de ellas profesoras universitarias en los Estados Unidos de América, así como la labor incansable de una figura, hasta hace poco, bastante desconocida: la de la jurista y jueza del tribunal supremo de los Estados Unidos, Ruth Bader Ginsburg¹⁹⁸¹, quien ha logrado, en tan sólo cinco décadas, avances dentro del sistema judicial de su nación para las mujeres y las minorías étnicas que hubieran sido imposibles, e impensables siquiera, durante siglos de democracia en ese país -supuestamente defensor de la libertad de los individuos, siempre que estos fueran hombres de raza blanca-, sentando unos precedentes jurídicos que se han podido fijar, cimentar y, por consiguiente, extender ampliamente por todo el mundo occidental.

¹⁹⁸⁰ DESPINS, Jean-Paul, *La música y el cerebro*, Editorial Gedisa, 1986, p. 69.

¹⁹⁸¹ Ruth Joan Bader Ginsburg -nacida en Brooklyn, Nueva York el 15 de marzo de 1933- es una jueza y jurista estadounidense que ha destacado especialmente por su trabajo en la lucha por la igualdad legal entre hombres y mujeres. Desde el 10 de agosto de 1993 es jueza de la Corte Suprema de los Estados Unidos, nombrada por el presidente Bill Clinton. En 1972 fundó la sección de derechos de la mujer en la Unión Estadounidense por las Libertades Civiles. Ginsburg mantiene una alta popularidad en Estados Unidos. Icono de la cultura pop, recibe el apodo de "Notorious R.B.G." y está considerada como un símbolo de la resistencia pública y de la justicia en su país, donde es adalid de los miembros más desfavorecidos.

Extrapolando esta línea de pensamiento con el mundo musical, podemos llegar a la conclusión, tal y como resumió Otto Ebel en su obra, *Women Composers* (1903)¹⁹⁸²: “si la educación y la independencia fueron negadas a las mujeres durante siglos, y no a los hombres, ¿cómo podemos esperar que las mujeres sean igual que los hombres en todo?”¹⁹⁸³.

Han sido numerosas las voces, a su vez, a lo largo de la historia de la humanidad que han tenido conciencia de que la mujer ha sido la terrible víctima de un engaño. Como así lo constata la revolucionaria filósofa y pensadora Simone de Beauvoir, precursora del movimiento feminista en la cultura occidental¹⁹⁸⁴, quien afirma: “¡Qué desgracia ser mujer! Y, sin embargo, cuando se es mujer, la desgracia, en el fondo, consiste en no comprender que lo es”.

5.4.3. INTERPRETACIÓN Y RELEVANCIA DE LAS AUTORAS MUSICALES

De este modo es comprensible que autoras de la talla de la gran compositora Clara Schumann, imbuidas de este paradigma en el s. XIX, llegaran a escribir: “Una vez creí que tenía talento creativo, pero he renunciado a esta idea; una mujer no debe querer componer; nunca hubo una capaz de hacerlo. ¿Estoy destinada a ser la única? Sería arrogante creerlo. Eso fue algo con lo que sólo mi padre me tentó en días ya pasados. Pero pronto renuncié a creer esto. Que Robert siempre pueda crear: esto es lo que siempre debe

¹⁹⁸² Precisamente los años de comienzos del s. XX hasta el inicio de la I Guerra Mundial coincidieron con los años de apogeo dentro de la producción y el reconocimiento de Chaminade, hasta su ocaso con el cambio de los gustos y de las modas europeas, si bien es sorprendente el silencio en el que cayó su obra.

¹⁹⁸³ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 222. Otro ejemplo, el de Ebel, de un hombre defensor de las mujeres artistas y compositoras frente a la tendencia impuesta por el paradigma para denostarlas y desalentarlas.

¹⁹⁸⁴ BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo*, 1949, p. 349. Parafraseando a Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), quien fue un filósofo y teólogo danés, considerado el padre del existencialismo dentro del pensamiento. Su filosofía muestra gran preocupación por la condición de la existencia humana, por centrar su filosofía en el individuo y la subjetividad, en la libertad y la responsabilidad, en la desesperación y la angustia, temas que retomarían Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre y otros filósofos del s. XX. Criticó con dureza el hegelianismo de su época y lo que él llamó formalidades vacías de la Iglesia danesa.

hacerme feliz”¹⁹⁸⁵. Resulta esta una resignada aceptación del paradigma hacia la mujer en su época.

Sin embargo, como muy bien apunta Anna Beer: “¿Cómo ser un gran compositor? El genio es esencial, por supuesto. Como también lo es una prolongada educación en la composición. Por lo general, un gran compositor necesita una posición profesional, ya sea músico de la corte, profesor Conservatorio o Kapellmeister, y la autoridad, los ingresos y las oportunidades proporcionadas por esa posición. Un gran compositor necesita acceso a los lugares donde se realiza y circula la música, ya sea catedral, corte, imprenta o casa de la ópera. Y la mayoría, si no todos, requieren esposas, amantes y musas para apoyar, estimular e inspirar sus grandes logros. Hay, por supuesto, una respuesta más simple: nacer siendo un hombre”¹⁹⁸⁶.

A pesar de este panorama tan desalentador, según fueron avanzando los tiempos también empezaron a existir mujeres con un pensamiento crítico y realmente desafiante frente al discurso del paradigma imperante: así la compositora Madalena Casulana, ya en 1568, reeditó sus primeras composiciones en su *Il primo libro di madrigali a quattro voci*¹⁹⁸⁷; la primera obra musical publicada por una mujer en la historia de la música occidental. En la dedicatoria de este libro a Isabella de Medici¹⁹⁸⁸ (1542-1576) también intérprete musical, muestra sus sentimientos acerca de lo que significaba en su época dedicarse a la composición siendo mujer: “Desearía mostrar al mundo, por cuanto me ha sido concedido en esta profesión musical, el vano error de los hombres, que, creyéndose dueños de los grandes dones del intelecto, piensan que éstos no pueden ser comunes a las mujeres”¹⁹⁸⁹. En el s. XX ese carácter reivindicativo y desafiante hacia el discurso paradigmático musical en contra de las mujeres encontró fuertes adalides; tales como la beligerante Ethel Smyth -quien llegó a estar encarcelada durante un tiempo considerable por su activismo al lado de las sufragistas, para quienes compuso su himno: *La marcha de las mujeres*- o también la exitosa, al menos hasta la I Guerra Mundial, compositora francesa Cecile

¹⁹⁸⁵ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 229. Obsérvese la lamentable resignación con la que renuncia a sus aspiraciones artísticas en aras de representar el papel decoroso y aceptable impuesto hacia las mujeres.

¹⁹⁸⁶ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 325. Descorazonadora conclusión que resume perfectamente la situación real.

¹⁹⁸⁷ Pieza musical típica del renacimiento, caracterizada por su riqueza y complejidad en la textura de las líneas, siempre engarzadas polifónicamente y de forma contrapuntística, complejidades asociadas exclusivamente según el paradigma a los hombres, dado que las mujeres no eran consideradas capaces.

¹⁹⁸⁸ Perteneciente a la famosa y poderosísima familia que dominó e hizo florecer la ciudad de Florencia, siempre asociada al conocido apellido de dicha familia, en la que el papel de las mujeres fue determinante.

¹⁹⁸⁹ GURBINDO LAMBÁN, M^a Jesús, “*Damas y Reinas: Músicas en la corte. Renacimiento*”, *Creadoras de música*, Madrid, 2009, p. 32. Afirmaciones que no dejan de sorprender por su enorme vigencia actual.

Chaminade -primera compositora en ser galardonada con la prestigiosa condecoración francesa, la *Legión de Honor* en 1913-, quien afirmó tajantemente: “No creo que las pocas mujeres que han alcanzado grandeza en el trabajo creativo sean la excepción, sino más bien que la vida ha sido dura para ellas; no se les ha dado oportunidades, no se les ha dado seguridad (...) A las mujeres no se las ha considerado una fuerza de trabajo en el mundo¹⁹⁹⁰, el trabajo que su sexo y condición les impone no se ha ajustado a darles una completa idea para el desarrollo de lo mejor de sí mismas. A las mujeres se las ha incapacitado, y sólo unas pocas, a pesar de la fuerza de las circunstancias de la dificultad inherente, han sido capaces de conseguir lo mejor de esa incapacitación (...)”¹⁹⁹¹.

Como prueba de ello, también podemos aplicar aquí las reflexiones de Anna Levi Bofill respecto a la situación de la compositora alemana Luise A. Le Beau en la época en la que le tocó vivir¹⁹⁹², esta autora afirma que: “Le Beau fue la primera mujer que consiguió demostrar que una mujer podía ser compositora profesional, y ser reconocida como capaz de inventar, de pensar, de controlar los elementos básicos de las técnicas de composición necesarias para escribir obras vocales e instrumentales de gran formato (...) En la bibliografía sobre Le Beau encontramos artículos en los que por primera vez se presenta a una mujer artista en el s. XIX que empieza a tener conciencia de su diferente consideración social y de los bloqueos que se le presentan por su género, a pesar de la aceptación que tiene por una parte de la sociedad musical masculina, que todavía se resiste a la idea de que una mujer pueda ser eminente compositora. Por otro lado, los críticos querían conocer los trabajos de Le Beau y algunos los evaluaron muy positivamente. Situaron a Le Beau en un nivel profesional a la par que sus colegas (...) tanto en el mundo laboral como en el artístico”¹⁹⁹³.

Sin duda, ha habido una gran evolución paulatina desde las palabras llenas de triste y amarga resignación, citadas más arriba, de la frustrada Clara Schumann, pasando por la

¹⁹⁹⁰ Algo que cambiaría, por la propia supervivencia del paradigma, a lo largo de las dos Guerras Mundiales, en donde las mujeres fueron una parte indispensable y fundamental de la producción en las fábricas armamentísticas, dada la escasez de mano de obra masculina -que estaba siendo masacrada en los respectivos campos de batalla-, así como en las demás infraestructuras del engranaje de guerra de los países combatientes, donde las mujeres desempeñaron con éxito las funciones de sus hombres ausentes.

¹⁹⁹¹ SINDE FERNÁNDEZ, M^ª Jesús, “Como prueba de mi talento”, *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*. Instituto de la mujer, 2009, p. 76. Estas afirmaciones, tan afiladas como certeras y clarividentes, criticando el paradigma respecto a las mujeres creadoras de arte debieron resultarles ciertamente atrevidas a un sector muy amplio dentro de aquella sociedad europea de comienzos del s. XX.

¹⁹⁹² Muy posiblemente Le Beau y sus progenitores fueron unos adelantados a su tiempo, con una mentalidad y una actitud progresista abiertamente en conflicto con el paradigma imperante en la época.

¹⁹⁹³ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 153. Razón por la que dicha autora es la que encabeza este trabajo.

situación de Le Beau hasta alcanzar los logros de las hermanas Boulanger, así como la más privilegiada situación de que pudieron gozar otras compositoras como Maconchy, Kaprálová, Bacewicz y Rainier -o la propia Nadia Boulanger, como pedagoga-, en pleno s. XX.

Fanny Mendelssohn¹⁹⁹⁴, por otro lado, quien era una excelente pianista -en palabras de su hermano Félix mucho mejor que él mismo- y también una estupenda compositora cuyas obras -más de 450-¹⁹⁹⁵ apenas pudieron ver la luz en vida de la artista frustrada por la oposición inicial de su hermano -dentro del aún más retrógrado y férreo paradigma hebreo, en cuyo ambiente nacieron y se criaron-, que alegaba que no quería exponerla a las críticas. Sin embargo, el marido de ella, el pintor Wilhelm Hensel, sí que apoyó las aspiraciones musicales de su esposa, quien llegó a decir en una carta el 15 de junio de 1836 a Karl Klingemann -también judío, como toda la familia Mendelssohn-: “Estoy sola con mi música. El placer que me aporta me impide abandonar, y dada la total ausencia de apoyo externo, construyo mi persistencia como prueba de mi talento (...) Si nadie ofrece una opinión, o se toma el más pequeño interés en tu obra, se acaba por perder con el tiempo no sólo todo placer, sino también todo el poder de juzgar su valor”.

Al mismo Félix Mendelssohn le volvió a escribir -tenían una muy estrecha relación fraternal, en la que Félix tenía la opinión de su hermana en la más alta estima-¹⁹⁹⁶ en una carta el 9 de julio de 1846 argumentando: “Estoy empezando a publicar (...) si al público le gustan las piezas y recibo más ofertas, sé que será un gran estímulo para mí, el que

¹⁹⁹⁴ Gran estímulo de la gran pianista y compositora Clara Schumann, cuyas familias eran grandes amigas.

¹⁹⁹⁵ Algunas llevan el nombre de su hermano Félix, con el que fueron publicadas ocultando su autoría real.

¹⁹⁹⁶ No obstante, Félix no consideraba adecuado ni decoroso que su hermana publicara sus obras, al menos firmando con su propio nombre, por lo que este autor tan relevante -gracias al cual se ha recuperado la figura de J. S. Bach y toda su obra gracias al concierto que realizó rescatando la Pasión según San Mateo- demuestra estar férreamente apegado a los preceptos del paradigma respecto al papel de la mujer en el arte y especialmente en la música, a pesar del profundo amor y respeto que sentía por su hermana. Esto es algo que debería hacernos reflexionar acerca de las complejidades que entraña el paradigma que nos envuelve intrínsecamente a todos aún sin ser conscientes de él, por lo que es aconsejable rehuir maniqueísmos simplistas y reduccionistas que tan solo observan una parte sesgada de la realidad. Por otro lado, la postura opuesta por parte del marido de Fanny, Wilhelm Hensel, con el que la compositora obtuvo una bocanada de aire liberadora, ya que este le animó a componer y publicar sus obras, y pone de manifiesto que esta figura conyugal, contrariamente al paradigma, supuso un estímulo a su esposa, demostrando una vez más que el paradigma también fue desafiado en favor de las mujeres por muchos hombres anónimos, que ayudaron a evolucionar y que prueban que los maniqueísmos simplistas no funcionan a la hora de explicar una realidad compleja e intrincada con factores, muchas veces contradictorios. Al igual que Hensel, hay multitud de ejemplos de hombres ayudando a las mujeres.

siempre he necesitado para crear. Si no, estaré en el mismo punto en el que siempre he estado”¹⁹⁹⁷.

Por otra parte, la gran compositora croata Dora Pejačević nos transmite la profundidad y el amplio calado de sus pensamientos musicales -y por qué no decirlo también: sus sentimientos artísticos- cuando explica de esta manera tan poética: "Cuando estoy flotando en este mundo invisible de mis pensamientos más personales e internos, sólo entonces me convierto en mi yo real. Y entonces, en ese celestial y distante aislamiento de los sentimientos, que es en sí mismo algún tipo de éxtasis, llega una sensación de liberación que se materializa cuando se crea una composición. Y así es como debo contestar a las personas que me preguntan: ¿qué estás haciendo realmente cuando estás componiendo? Pero ¿quién entendería tal respuesta? Siempre me parece que traiciono mi propia alma cuando respondo a esta pregunta inútil, como una persona realista debe hacer. A veces tan sólo digo, “es difícil de explicar”, que es quizás la mejor respuesta”¹⁹⁹⁸.

Sin embargo, como bien apunta Anna Beer: “aunque muchas de las grandes compositoras (...) no son excepciones a su género. Observemos, además, que son grandes a pesar de que, durante siglos, se creía que el genio era una cualidad reservada a los varones; a pesar de que trabajaban en culturas que negaban sistemáticamente a casi todas las mujeres el acceso a estudios avanzados de composición (así como a cualquier estudio avanzado en cualquier materia cultural o científica); a pesar de que en razón de su sexo, ni siquiera podían ocupar una posición profesional, controlar su dinero, publicar su música, entrar en espacios públicos; a pesar de ver sus composiciones reducidas a fórmulas simplistas sobre qué es la música masculina y qué es la música femenina (“todas las gracias de su sexo están en sus melodías, y todo el vigor del nuestro en su conocimiento del contrapunto”, se escribió en una ocasión a propósito de Louise Farrenc¹⁹⁹⁹); a pesar de cernerse sobre

¹⁹⁹⁷ SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, “Como prueba de mi talento”, *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*, Instituto de la mujer, 2009, p. 72. Donde Fanny demuestra ser consciente respecto a su realidad.

¹⁹⁹⁸ Fragmentos del libro: Koraljka Kos, *Dora Pejačević, Muzički informativni centar KDZ*, 2008. Disponible en: www.mic.hr/products/25.

¹⁹⁹⁹ Louise Farrenc (1804-1875), fue una gran pianista y compositora francesa que destaca por ser la primera mujer que pudo ingresar como profesora del Conservatorio de París, y que luchó por cobrar el mismo salario de sus compañeros varones -no exento de controversia y de una notable resistencia por parte de la “tradición paradigmática”-, sentando un precedente sin igual hasta entonces. Compuso gran número de obras para piano, así como también dos estupendas *Sonatas para violín y piano*, la primera de ellas con grandes reminiscencias de la *sonata 5^a* de Beethoven, conocida con el sobrenombre: *Primavera*.

ellas la sombra de la cortesana, de verse obligadas a comportarse con decoro, a hacer gala de una feminidad virtuosa, o de lo contrario pagar un precio por ello”²⁰⁰⁰.

Asimismo, la mismísima Virginia Woolf, paralelamente desde el círculo literario de Bloomsbury, escribió sus célebres reflexiones donde aseveraba: “Una mujer debe tener dinero y una habitación propia para escribir”²⁰⁰¹, sin embargo, la musicóloga Suzanne Cusick matiza acertadamente a este respecto particular del mundo de la música occidental: “La música tiene que ver por encima de todo con el movimiento, la sociabilidad y el cambio, por lo que las compositoras no necesitamos tanto contar con una habitación propia en la que retirarnos del mundo, como poder estar en el mundo de una forma que nos permita hacer frente a los efectos habituales de paralización y de silenciamiento que ejercen las normas de género”²⁰⁰². Anna Beer, por otro lado, amplía esta reflexión alegando que en el ámbito musical: “Las compositoras necesitan trabajar en una comunidad que no sólo valore su arte, sino que permita escucharlo en ámbitos que no sean reservados tradicionalmente a la música escrita por mujeres, como los conventos o los hogares”²⁰⁰³.

En este sentido llama la atención la diatriba que supuso para todas aquellas mujeres creadoras de música el lograr hacerse con un nicho de mercado y alcanzar la plena difusión de sus obras dentro de esa comunidad que se resistía -y aún permanece con grandes reticencias al respecto en un considerable espectro de diferentes niveles en el mundo de la música clásica- a integrarlas con normalidad junto con sus colegas coetáneos masculinos, de modo que se crea un círculo vicioso de gran toxicidad en el que al no poder ser difundidas o conocidas dichas obras y artistas tampoco logran ser reconocidas y valoradas, con lo que esta cadena se retroalimenta hasta nuestros días²⁰⁰⁴.

Francia²⁰⁰⁵, por otra parte, la nación que más compositoras de calidad produjo, fue el único país europeo en donde los medios institucionales para el éxito artístico se pusieron

²⁰⁰⁰ BEER, Anna. *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 377-378. Así se explica que Clara Schumann tuviera que ir acompañada de una doncella, pagada por ella, que asegurara su decoro al negociar con empresarios sus conciertos en teatros.

²⁰⁰¹ WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, E-Bookarama Editions, Edición de Kindle.

²⁰⁰² BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 379. Es precisamente la ausencia de este marco público lo que ha marginado a tantas grandes compositoras y sus obras musicales, al no darles cabida dentro de la difusión pública.

²⁰⁰³ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 378. Lo que sin duda ha contribuido a mantenerlas en una realidad paralela.

²⁰⁰⁴ Como puede comprobarse en el campo de la dirección de orquesta, así como en la desproporción comparativa respecto a los compositores en libros de referencia y en las programaciones de conciertos.

²⁰⁰⁵ País que no en vano ha proporcionado el número más abundante y significativamente más relevante de compositoras ganadoras de premios de composición entre 1850 y 1950. Al menos 7 de las

a disposición de las mujeres hacia el final del s. XIX, cuando se levantó la prohibición de la participación femenina en los concursos anuales para el *Prix de Rome*, primero en pintura y posteriormente en la música. La estudiosa sobre cuestiones musicales y de género, Linda Nochlin, aquí también señala que: “esta mayor democratización de las academias artísticas y musicales coincidió con (y en cierto modo dio reconocimiento) una drástica disminución del prestigio académico, y un debilitamiento no menos drástico del poder de las academias para actuar como los guardianes que regulan el acceso a las artes y profesiones. Sin embargo, la eliminación de las barreras a la participación femenina parecía crear, como si fuera de la nada, un cuadro de candidatas femeninas, demostrando que nunca había habido una falta de talento femenino o ambición, sólo de medios sociales para su expresión”²⁰⁰⁶.

A propósito de uno de los factores más reseñables que finalmente acabaron otorgando el codiciado primer premio a Lili Boulanger, en el *Grand Prix de Rome* de composición - auténtica obsesión en la familia Boulanger-, es preciso conocer la información que nos facilita Anna Beer cuando afirma: “El deseo de Nadia de que todo el mundo se olvidara de su sexo era un imposible al llegar a la última ronda del *Prix de Rome*, en la que los compositores, además de ensayar y actuar, dirigían su propia obra. Si pensamos que, aún en la actualidad, la visión de una mujer al frente de una orquesta resulta inquietante para una importante y poderosa minoría de espectadores, entenderemos hasta qué punto resultaba desagradable en aquel entonces. Lili Boulanger lo comprendió perfectamente. Dirigió sin dirigir²⁰⁰⁷. Como señaló un testigo: “su actitud modesta y sencilla²⁰⁰⁸, su mirada fija en la partitura, su inmovilidad durante la interpretación, su absoluto abandono a la voluntad de sus excelentes intérpretes- ni una sola vez se permitió marcar el compás o indicar algún matiz-, todo ello contribuyó a su causa (...) Boulanger, “de pie junto al piano, una delgada sombra envuelta en un vestido blanco, tan sencilla, serena, seria y

compositoras más relevantes dentro de este trabajo de investigación doctoral son francesas, 2 alemanas, 3 inglesas, 1 polaca, checa, 1 croata, mientras que en los Estados Unidos hay 3 autoras muy relevantes: Amy Beach, Ruth Crawford Seeger y Florence Beatrix Price, la primera compositora afro-americana considerada por el establishment musical y el paradigma cultural tras ganar un premio de composición, que han sido tratadas de forma tangencial en su relación con Europa, así como con otras compositoras e intérpretes de violín estudiadas transversalmente a lo largo de este mismo trabajo de tesis doctoral.

²⁰⁰⁶ NOCHLIN, Linda, “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”, New York, Women In Sexist Society, 1971. TARUSKIN, Richard, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Edición de Kindle, 2006, p. 125. Perpetuado por el modelo paradigmático impuesto a través de los poderes fácticos.

²⁰⁰⁷ Efectivamente, el podio de las orquestas sigue hoy en día en cierta forma vedado para las directoras.

²⁰⁰⁸ De hecho, muy probablemente fuera una estrategia meditada para evitar el rechazo que produjo su hermana Nadia -ejemplo de mujer fuerte y poderosa, intimidatoria- en sus intentos fallidos por ganarlo.

sonriente que su imagen resultaba inolvidable”, obligó a todos los observadores a reconocer la “superioridad del eterno femenino”. Así fue como (...) Lili, “el eterno femenino”, logró lo que su hermana no había conseguido: ganar el *Prix de Rome*, convirtiéndose así en la primera mujer en obtener el primer premio de composición”²⁰⁰⁹. Sigue Anna Beer comentando que:” Su feminidad fue crucial para su éxito. Como señaló un periodista: “Aunque sea la ganadora del *Prix de Rome*, no ha dejado de ser mujer”²⁰¹⁰. A este respecto la estudiosa de las hermanas Boulanger, Richard Taruskin y Annegret Fauser, han especulado con la hipótesis de que los repetidos fracasos de Nadia por lograr alzarse con el Premier *Grand Prix de Rome* se vio debido a que ella encarnaba la figura de *femme nouvelle*, agresiva y rebelde nueva mujer que amenazaba los valores familiares tradicionales -era una mujer de complexión fuerte con largas y fuertes extremidades aparte de ser muy independiente, nunca se casó ni tuvo ataduras sentimentales que limitaran su autonomía personal o profesional-, lo que pudo granjearle una actitud misógina por el resto de los miembros del jurado²⁰¹¹, mientras que Lili, en vista del fracaso de su hermana, adoptó la más tradicional figura de la *femme fragile*, asumiendo el papel de una doncella frágil y sumisa, consiguiendo así paradójicamente ser la primera ganadora del primer premio en toda la historia del concurso, en la especialidad musical²⁰¹². El miedo que subyacía a aquellas incesantes reafirmaciones de la feminidad de Boulanger era muy poderoso, y no ha dejado de serlo. Si se les da a las mujeres la posibilidad de triunfar, estas tomarán el poder. Si se les da acceso a las instituciones masculinas, abandonarán sus papeles tradicionales. ¿Qué sería entonces de la sociedad? ¿Y qué sería de las mujeres?²⁰¹³. En la Francia postrevolucionaria llegó a darse un nombre a semejante pesadilla. Si las mujeres renunciaban al papel asignado de la “maternidad republicana”, se convertirían en estériles *hommesses* (viragos). Uno de los periodistas que aplaudió la victoria de Boulanger intentó aprovecharla para mostrar que aquellos miedos eran irracionales, argumentando que aquellos miedos eran irracionales, argumentando

²⁰⁰⁹ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 302. Precisamente por encarnar el ideal de mujer frágil y débil, casi pidiendo disculpas por participar en un concurso hasta entonces reservado para hombres, Lili triunfó allí donde su hermana, Nadia, que encarnaba un modelo de mujer poderosa y segura de sí misma, fracasó estrepitosamente.

²⁰¹⁰ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 302.

²⁰¹¹ Nadia cambió el tradicional ejercicio de fuga para coro de voces por otro para cuarteto de cuerda, lo cual fue considerado por muchos como un acto de osadía. Al ser considerada como una amenaza por el sector más conservador chocó con el discurso paradigmático, lo que explicaría sus reiterados fracasos.

²⁰¹² TARUSKIN, Richard, *The Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century*, 2010, p. 127. Probablemente las hermanas diseñaron esa calculada estrategia gracias a la experiencia de Nadia.

²⁰¹³ ¿Qué sería entonces del modelo paradigmático que había venido siendo empleado durante siglos?.

que era ridículo pensar que las clases “mixtas” en el conservatorio llevaran al predominio de las estudiantes sobre sus discípulos. No había que temer al “*peligro rosa*”²⁰¹⁴, al contrario, permitir que las mujeres participaran en el *Prix de Rome*, lejos de amenazar el poder propio de los varones, había llevado al mundo de la música cualidades femeninas de suma importancia: “la mujer” con su “personal y deliciosa forma de sensibilidad”, debía ser acogida, no excluida. Paradójicamente, esta defensa de las mujeres termina por reducirlas- y, en consecuencia, por reducir a Boulanger- al papel de siempre: el de la sensibilidad, la modestia y la pasividad”²⁰¹⁵.

Según Richard Taruskin: “en un artículo provocativamente titulado *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971)²⁰¹⁶, la historiadora de arte Linda Nochlin sometió la noción de “grandeza” a un análisis cultural y concluyó que se basaba en parte en un fundamento de feroz autoafirmación, comportamiento que se consideraba inaceptable en una mujer, a pesar de su talento. De esta manera, la pregunta planteada por el título de Nochlin podría convertirse en una tautología autocumplida: no hay grandes artistas mujeres porque las mujeres son incapaces de (léase: socialmente excluidas de) la grandeza; es decir, a menos que estuvieran dispuestas a ser consideradas, y vicariamente sacrificadas, como “*ídolos de la perversidad*”²⁰¹⁷. Del mismo modo que ya los griegos por medio de sus mitos y sus tragedias teatrales ya dejaban constancia de estos “monstruos perversos encarnados por mujeres”, como es el caso de la arriba mencionada Medea (como monstruo de “perversidad” que no se somete a los hombres)²⁰¹⁸, quien no

²⁰¹⁴ En una clara alusión a la amenaza que supondría en la mentalidad propia de aquel paradigma el hecho de que las mujeres -asociadas de nuevo al sempiterno estereotipo paradigmático del color rosa que aún hoy perdura, mientras que los niños son asociados con el azul- pudieran tener el mismo acceso educativo que los hombres, con la revolución que acarrearía dentro del orden del discurso social, sexualmente jerarquizado. Teniendo en cuenta esta mentalidad castrante el valor de estas compositoras es aún mayor.

²⁰¹⁵ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 302-303. Se prefería a una mujer frágil sin duda antes que una mujer fuerte, que pudiera amenazar siquiera el orden del discurso o la estructura organizativa de las instituciones de poder.

²⁰¹⁶ Coincidiendo con la década de 1970, en la que se desarrolló el movimiento de la crítica feminista con figuras como Simone de Beauvoir, así como un buen número de profesoras de diversas universidades en los Estados Unidos, algo que unido a la modificación de la legislación respecto a los derechos de las mujeres favorecieron enormemente la lenta pero segura transformación del paradigma del rol femenino.

²⁰¹⁷ NOCHLIN, Linda. “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”. 1971. New York. Women In Sexist Society. TARUSKIN, Richard, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Edición de Kindle, p. 124. Algo así como “*Medeas*” contemporáneas, dotadas de la osadía de desafiar las normas y las estrictas reglas que legitiman un modelo paradigmático, que las somete jerarquizándolas en una categoría humana muy inferior a la del hombre, en su esfera creadora, intelectual y, por ende, artística.

²⁰¹⁸ En la mitología griega, Medea -del griego Μήδεια- era la hija de Eetes, rey de la Cólquida, y de la ninfa Idía. Era sacerdotisa de Hécate, a la que algunos consideran su madre y de la que se supone que aprendió los principios de la hechicería junto con su tía, la diosa y maga Circe. Así, Medea es el arquetipo de bruja o hechicera, y comparte su condición de mujer autónoma e inusual, contraria al prototipo ideal de la

se resigna a ser traicionada por su, hasta entonces amado Jasón, y lo castigaría espantosamente asesinando a los hijos fruto de su unión con él, además de hundiendo la vida de aquel en la más absoluta miseria personal.

Así, el elevado peaje social del éxito artístico de una mujer, que equivalía a un virtual ostracismo, era realmente prohibitivo y conllevaba un gran riesgo para aquella que se atreviera a entablar tal batalla, de enormes dimensiones -así como también de elevadísimos costes personales-, para poder desarrollar su talento musical y artístico. Esta lucha denodada puede comprobarse en las figuras de Ethel Smyth -quien, según se ha podido comprobar, se autoproclamaba combatiente- y Rebecca Clarke en el Reino Unido -véanse sendos capítulos dedicados a estas dos autoras inglesas dentro del desarrollo analítico de este trabajo investigador-²⁰¹⁹.

En Inglaterra a su vez la compositora Elisabeth Maconchy, gran creadora de cuartetos de cuerda -con nada menos que 13 composiciones escritas en este gran género camerístico- donde su aportación a este repertorio es fundamental en la historia musical del s. XX²⁰²⁰, explicaba con sencillez, pero con gran contundencia al respecto de la maternidad y la creación musical que: "No es imposible escribir música si se tienen hijos, aunque sí es lo suficientemente difícil: criarlos llega justo en el momento en que una debería estar haciendo una carrera profesional, y es casi imposible combinar las dos cosas, si una se toma en serio a los hijos²⁰²¹. Desafortunadamente, la experiencia y el estímulo de la interpretación son una parte esencial del crecimiento y desarrollo de un compositor, no es sólo una cuestión de "ser conocido". Esto, y no una capacidad inferior, creo que explica el número relativamente pequeño de mujeres compositoras que hasta ahora se han establecido. Creo que es un error dividir a los compositores en hombres y mujeres, como si la música que escriben fuera necesariamente diferente (...) ¿Podría acaso cualquier

época, con Calipso y Circe, entre otras. Era, asimismo, nieta del dios Helios. Su personaje tendría una gran repercusión en generaciones posteriores, sobre todo de manos de autores trágicos de la talla de Eurípides.

²⁰¹⁹ Quizá la figura más cercana a este modelo fuera Ethel Smyth, quien desde su adolescencia aprendió a luchar enconadamente contra los obstáculos del paradigma, siendo con demasiada frecuencia considerada como una mujer excéntrica poco aceptada por los miembros de gran parte de su sociedad.

²⁰²⁰ Realmente sin parangón entre los compositores del s. XX. Solamente Beethoven compuso más que ella dentro del género del cuarteto de cuerda. Sin embargo, es mucho menos reconocida e interpretada que sus coetáneos, como puedan ser Britten o su admirado Bartók, que solo compuso seis cuartetos.

²⁰²¹ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 315. Maconchy era demasiado consciente acerca del impacto real que en su época tenía para una compositora femenina no solamente el quedarse embarazada, sino también entonces las dificultades inherentes a la crianza de los niños. Al discutir acerca de la composición, Maconchy siempre insistiría en que no había diferencia en la capacidad entre los sexos, ninguna distinción entre la música de hombres y mujeres, pero sí reconocía las diferentes funciones en la sociedad tomadas por hombres y mujeres cuando se trata de criar a los hijos, un tema que permanece hoy día de plena actualidad.

oyente honesto e inteligente que no conociera ese dato de antemano decir de quien es cada cuál?”²⁰²², y remachaba su voluntad creadora: "No puedo imaginarme la vida sin componer"²⁰²³.

Sin embargo, la autora tuvo que enfrentarse en multitud de ocasiones -en los albores del s. XXI- con los prejuicios y los estereotipos propios del discurso castrante del paradigma ya que como postula Anna Beer: “En el caso de Maconchy volvió a considerarse que su música desafiaba las categorizaciones de género, dada su “virilidad casi agresiva” (...) Esta redefinición artística de lo que resultaba posible para las mujeres no gustó a todo el mundo; hubo quien se quejó porque “la música no está adornada por lápices de labios, medias de seda o sombreros coquetamente ladeados”. En su lugar, “todo es sombrío, intenso y cerebral” (...) Por supuesto, la etiqueta de “cerebral” estaba lejos de ser un cumplido, al menos para una mujer. (...) Daba a entender que Maconchy (...) se estaba presentando con una inteligencia masculina que en ningún caso podía tener. Parece que el mensaje transmitido por Maddalena Casulana²⁰²⁴ hacía trescientos cincuenta años no había calado todavía. Los críticos no creían que las mujeres pudieran poseer los “elevados dones intelectuales” de los hombres. Lo irónico en el caso de Maconchy era que sus cualidades “cerebrales”, que indudablemente están presentes en su música, siempre estaban al servicio, según sus defensores y ella misma, del sentimiento y la emoción, dos rasgos tradicionalmente “femeninos”²⁰²⁵. Por ejemplo, uno de sus amigos, el compositor Richard Rodney Bennett, describió a Maconchy como “intelectualmente apasionada y apasionadamente intelectual”, Mientras que Maconchy afirmaba que, “a mi juicio, la mejor música es un argumento apasionado. El discurso fríamente razonado no me satisface”²⁰²⁶.

²⁰²² BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 315

²⁰²³ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 315. Perfecto ejemplo aquí de motivación musical y compositiva intrínseca.

²⁰²⁴ Maddalena Casulana (1544-1590) fue una compositora, intérprete de laúd y cantante italiana del Renacimiento tardío. Fue la primera mujer compositora que tuvo música publicada en la historia de la música occidental, así como una de las primeras en mostrar un pensamiento crítico contra el discurso castrador del paradigma hacia las mujeres creadoras de música. GURBINDO LAMBÁN, M^a Jesús, “Damas y Reinas: Músicas en la corte. Renacimiento”, *Creadoras de música*, Madrid, 2009, p. 32.

²⁰²⁵ Resulta extremadamente llamativo el hecho de que todas las compositoras o creadoras estudiadas a lo largo de este trabajo de investigación doctoral que destacaron en su campo, a menudo muy por encima de sus homólogos masculinos, fueron tildadas con estas apreciaciones simplistas y paradigmáticas por ellos, siempre negativa o condescendentemente. Sin duda era una forma eficaz de eliminar competencia.

²⁰²⁶ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 350-351. Estas reflexiones demuestran por un lado que las mujeres compositoras seguían siendo observadas con un profundo recelo -tanto si escribían de forma masculina o femenina- y

Al mismo tiempo también la autora y estudiosa, Linda Nochlin, esgrimió el afilado, así como también certero argumento de que: “La elección de las mujeres parece siempre ser el matrimonio o una carrera artística, es decir, la soledad como el precio del éxito o el sexo y el compañerismo al precio de la renuncia profesional”²⁰²⁷. Este infeliz conjunto de elecciones alternativas está bien ilustrado incluso por la, relativamente afortunada, carrera musical y creativa de Amy Beach (1867-1944), una talentosa pianista y compositora norteamericana que tuvo que poner su carrera interpretativa en espera durante la duración de su matrimonio -unos 25 años-²⁰²⁸, y que tan sólo pudo reafirmarse como intérprete y compositora profesional tras quedar viuda, donde se aprecia la amarga ironía de volver a ser plenamente libre tras el fallecimiento de la figura del marido²⁰²⁹.

De hecho, llama vigorosamente la atención que, de todas las autoras estudiadas a lo largo de esta investigación doctoral, solamente para una minoría -encarnada en las personalidades de la británica Maconchy, así como también la gran violinista, pianista y compositora polaca Bacewicz- el matrimonio fue beneficioso, o al menos neutro, en el sentido de que no las limitó exclusivamente a las labores del hogar asociadas irremediablemente a las mujeres, para sus vidas profesionales como creadoras de música²⁰³⁰, mientras que la tendencia predominante entre el elenco de compositoras estudiadas es la de permanecer solteras en muchos casos -siendo muy conscientes de ello, como se ha podido comprobar a lo largo del desarrollo analítico de esta tesis doctoral-, para mantener su independencia y no quedar supeditadas a los caprichos y designios ejercidos por la figura masculina de un posible marido -o las consiguientes y evidentes restricciones creativas musicales, en caso de llegar a convertirse en madres-. Tal fue la elección de autoras como: Le Beau, Senfter, Smyth, Lili y Nadia Boulanger, Barraine,

por otro lado muestran el miedo latente de que una compositora pudiera desempeñar tan bien la labor hasta entonces solamente apropiada para los varones. Nadie podría haber dicho algo así de Béla Bartók.

²⁰²⁷ NOCHLIN, Linda, “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”, New York, Women In Sexist Society, 1971. TARUSKIN, Richard, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Edición de Kindle, 2006, p. 124. Mientras que los hombres en ningún momento se verían obligados a verse en esa disyuntiva.

²⁰²⁸ Amy Cheney se casó con el cirujano Beach, un viudo más de veinte años mayor que la entonces joven pianista y compositora. Le permitió seguir componiendo, pero le prohibió proseguir su carrera concertista.

²⁰²⁹ Una situación más habitual de lo que pudiera parecer incluso en familias musicales, como la del matrimonio Mahler, donde Gustav le prohibió a su mujer, Alma, también compositora, que siguiera con sus obras musicales una vez casados, ya que su labor principal era la de ser recreadora de su marido. Esta circunstancia solamente pudo cambiar cuando, temiendo que lo abandonara -como así fue; por otro hombre; el arquitecto de la Bauhaus, Walter Gropius, con quien tendría a Manon: inspiradora del *Concierto para violín* de Alban Berg-, la conminó a seguir componiendo, tras 10 años de silencio impuesto.

²⁰³⁰ Dado que sus excepcionales maridos, no solamente aceptaron desposarse con unas mujeres extremadamente brillantes -quienes, por tanto, podrían eclipsar su ego profesional- sino que las apoyaron incondicionalmente en su labor, ayudándolas en lo posible, contrariamente al paradigma habitual entonces. Estos hombres anónimos a menudo también son parte esencial en el cambio paradigmático.

Arrieu, o la propia Rainier, que evitaron conscientemente el matrimonio para poder ser verdaderamente libres y seguir creando sin ser coartadas por ninguna figura masculina que pudiera limitarlas en su actividad musical. Es decir: una amplia mayoría.

En otros casos, se observa también que autoras como Chaminade, Clarke, e incluso Pejačević, por la misma razón postpusieron sus respectivos matrimonios a edades ciertamente muy avanzadas, nada acordes con los preceptos del paradigma respecto al papel de la mujer en el matrimonio, probablemente para escapar de esas cortapisas; evidentes impedimentos y lastres para sus respectivos papeles como creadoras de arte.

No es de extrañar pues que la siempre lúcida Nadia Boulanger, directora de orquesta, profesora y maestra musical de fama y repercusión mundial, postulara siendo plenamente consciente de los sacrificios que las mujeres tenían que hacer: “Los artistas piensan únicamente en su arte, y lo consideran absolutamente incompatible con las alegrías de la vida familiar. Desde el día en que una mujer quiere representar el único papel que en verdad le corresponde, el de madre y esposa, es imposible que además pueda ser artista”²⁰³¹. Un auténtico alegato cargado de resignación ante las imposiciones a la mujer.

También se evidencia del análisis efectuado en el desarrollo analítico de esta tesis que, en el caso de algunas de las compositoras, estudiadas dentro de este trabajo de investigación doctoral, el matrimonio fue ciertamente pernicioso para sus carreras profesionales -y, evidentemente, también para sus vidas dentro del ámbito personal, evidentemente desgraciadas tras sus respectivos nefastos enlaces matrimoniales-.

Los casos que mejor ejemplifican este factor son los de las compositoras Marguerite Canal y Germaine Tailleferre, quienes fueron maltratadas tanto por el mundo editorial - en el caso de Canal, tras su divorcio de su exmarido, también editor de su obra- en un claro ejemplo de misoginia, como por sus dos maridos en el lamentable ejemplo de Tailleferre: debido a los celos que su talento despertó en sus dos esposos, esto conllevó evidentes cortapisas a su evolución y desarrollo -no pudo realizar las bandas sonoras de las películas de Charles Chaplin²⁰³², por la prohibición tajante de su primer marido, que no estaba dispuesto en estar en segundo plano respecto a su esposa-, así como el

²⁰³¹ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 10. Durísima conclusión, que la misma Nadia se aplicó a sí misma sin dudarlo.

²⁰³² Quien en aquel entonces era una de las estrellas más fulgurantes de Hollywood y que hubiera catapultado sin duda de forma extraordinaria la carrera de Tailleferre como compositora de bandas sonoras, género musical que es actualmente el más poderoso y en mayor sintonía con el gran público.

detrimento de su salud física y emocional, sufriendo claros abusos físicos y maltrato psicológico²⁰³³.

Por otro lado, se aprecia un dato muy significativo, de todo el elenco de compositoras tan sólo cuatro de ellas llegaron a ser madres: Bacewicz, Tailleferre, Maconchy y Pejačević. Este dato resulta totalmente elocuente acerca de las implicaciones negativas que tenía la maternidad para las compositoras que querían proseguir con su actividad profesional. Tan sólo Maconchy y Bacewicz contaron con el apoyo de sus respectivos maridos, mientras que Tailleferre sufrió los maltratos arriba citados y Pejačević murió después de dar a luz. Desgraciadamente, el caso de Kaprálová y Pejačević -quien también se casó y postpuso su primer embarazo a una edad tardía, lo que produjo las complicaciones renales que acabaron con su vida tras el parto de su único hijo, para lo considerado como paradigmáticamente apropiado dentro de su época vital-, fallecidas poco después de haberse casado, a una edad prematura -a los 25 y 38 años respectivamente- la odiosa parca no les dejó ni tan siquiera la oportunidad de disfrutar lo que, quizá, hubieran podido ser matrimonios satisfactorios en su, cercenada para siempre, futura producción musical²⁰³⁴. A este respecto cabe mencionar del mismo modo una cierta fatalidad que parece acompañar a las mejores y más brillantes compositoras, dentro de las estudiadas en este trabajo de investigación doctoral. Así se observa que tres de las más excepcionalmente dotadas -y que en el caso de ser hombres muy posiblemente hubieran sido denominadas genios musicales- fallecieron demasiado prematuramente: Lili Boulanger a los 24 años, Vítězslava Kaprálová a los 25 y Dora Pejačević a los 38, tras complicaciones tras el parto de su único hijo. Siempre quedará la duda de qué hubieran podido alcanzar musical y artísticamente de haber podido disfrutar de una vida de una duración algo más natural. En otro orden de cosas, es preciso rehuir los maniqueísmos simplistas típicos de líneas de pensamiento radicales teniendo muy en cuenta que también la historia de la música está jalonada de grandes hombres, músicos, compositores y artistas, que han apoyado a las mujeres en su búsqueda hacia la excelencia creativa y musical. Tal y como afirma Anna Beer: “Muchas de las compositoras (...) fueron habilitadas para convertirse en grandes artistas porque alguien reconoció la capacidad latente de una niña, y luego se aseguró de que recibiera la plataforma de educación avanzada y alcanzara la tribuna pública (o

²⁰³³ Su primer marido le causó el aborto de su primer hijo amenazándola con una pistola, mientras que el segundo la maltrataba físicamente con palizas y sádicamente esparciendo tinta sobre las partituras sobre las que estuviera trabajando ella, arruinando de esta forma tan gratuita y mezquina su obra artística.

²⁰³⁴ Siempre nos quedará esta duda: ¿hubieran podido seguir componiendo y creando música al lado de unas parejas comprensivas, con la suficiente fuerza y sensibilidad para actuar en contra del paradigma?.

semiprivada) necesaria para convertirla en una compositora, una oportunidad que se negó a la mayoría de las mujeres de su sociedad. Los motivos de individuos como Giulio Caccini, Giulio Strozzi, Pietro Metastasio, Friedrich Wieck, Raissa Boulanger y Ralph Vaughan Williams pudieron haber sido muy diferentes, pero el resultado es el mismo: una compositora femenina altamente formada. ¿Qué hay de la "esposa, amante y musa"? Aplaudamos a los maridos extraordinarios. Wilhelm Hensel y William LeFanu, sin ninguna duda, y Giovanni Battista Signorini y Marin La Guerre, probablemente, por nombrar sólo cuatro, son héroes ignorados, cada uno, desafiando silenciosamente los prejuicios de la sociedad de sus respectivas épocas acerca de las mujeres creativas y sus maridos, unos prejuicios que perduran hasta el día de hoy”²⁰³⁵.

A estos nombres habría que añadir también los de personalidades como: Tartini, Vivaldi, Schumann, Joaquim, Brahms, Fauré -en el entrañable caso del maestro de las hermanas Boulanger-, Paul Vidal, Max Reger, Paul Dukas, así como tantos otros maestros y buenos amigos, también olvidados, que prestaron su apoyo a las mujeres, con dedicación, respeto y la debida admiración por el talento de todas las compositoras e intérpretes del pasado.

Por otro lado, refiriéndonos a la poderosa contribución de la compositora británica, Elisabeth Maconchy, respecto al paulatino cambio del paradigma a propósito de la evolución y el cambio del rol de la mujer en la sociedad, así como también en la música de su época es necesario poner de relieve el hecho de que Maconchy había sido aceptada, de forma halagadora, dentro del canon musical y cultural inglés, ocupando su lugar dentro de la “tradicción de la música de cámara inglesa a la que Purcell pertenecía”²⁰³⁶. Sin embargo, dicha comparación se dirigía a poner a la compositora -junto con Benjamin Britten- al servicio de los imperativos de la supervivencia nacional, en este caso redefinida como la supervivencia de lo inglés.

Algo muy similar le había sucedido a Lili Boulanger -hermana de la también enorme figura pedagógica y musical de Nadia- y a su música durante la Gran Guerra, cuando el nacionalismo triunfaba sobre el sexismo en un momento de crisis. El esfuerzo de guerra necesitaba héroes, necesitaba historias inspiradoras, y la continuación obstinada de la vida musical en Londres a través de los años durante los que tenían lugar los continuos

²⁰³⁵ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, 2016, Oneworld Publications, Edición de Kindle, p. 326.

²⁰³⁶ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, 2016, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 311-312.

bombardos nazis poseían un papel de primer orden dentro de la conciencia nacional. Un crítico de uno de los periódicos de referencia, *el Times*, escribió en mayo de 1943: “Se necesita más que una guerra para destruir una tradición inglesa”²⁰³⁷. De esta manera, tanto el primer cuarteto de Britten como el cuarto cuarteto de Maconchy fueron mantenidos como una evidencia de que los compositores británicos continuaban trabajando ante la adversidad²⁰³⁸. Es decir, el paradigma y su discurso tienden a ser más proclives a cambiar y evolucionar cuando los tiempos cambiantes y sus necesidades intrínsecamente inherentes a ellos no les dejan demasiadas alternativas para su supervivencia. De este modo la Gran Guerra, por un lado, tuvo un gran impacto en toda la población y cambió la concepción de la guerra hasta entonces, afectando directamente a compositoras como las hermanas Boulanger, Chaminade, Senfter, o la formidable Dora Pejačević²⁰³⁹ -a quien la guerra marcó profundamente, influyendo de este modo en sus composiciones efectuadas durante la conflagración bélica, al igual que le sucediera a Lili Boulanger-²⁰⁴⁰.

Por otro lado, la II Guerra Mundial afectó por igual a casi toda la población de las naciones enfrentadas siendo un ejemplo de destrucción masiva, sin respetar a la población civil, a la que se usaba también como objetivo de represalias bélicas. Esto motivó que las mujeres tuvieran que trabajar, resistir, oponer resistencia contra el enemigo -sufriendo directamente las consiguientes represalias, torturas y fusilamientos- e incluso llegar a luchar en el campo de batalla, como francotiradoras o pilotos de aviación que arrojaban bombas contra el enemigo nazi invasor de su patria²⁰⁴¹.

²⁰³⁷ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, 2016, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 311-312.

²⁰³⁸ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, 2016, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 311-312.

²⁰³⁹ Quien aun perteneciendo a la aristocracia del hasta entonces gran Imperio Austrohúngaro, se ofreció voluntaria para ayudar cuidando a los heridos de la carnicería de la guerra de trincheras, que jalonó de desgracia y cadáveres todo un lustro. Algo que también haría Lili Boulanger, ayudando a las familias de soldados músicos durante la cruenta conflagración bélica, a pesar de su siempre exiguo estado de salud.

²⁰⁴⁰ El dolor, la oscuridad, la desesperanza que emanan de sus obras posteriores muestran su influencia.

²⁰⁴¹ Como fue el caso de las mujeres rusas que combatieron durante la batalla decisiva de Stalingrado, una de las más crudas y cruentas de toda la guerra, en la que se reclutó a toda persona de la URSS que pudiera empuñar un arma para resistir el asedio de la ciudad que portaba el nombre de su líder, Stalin, quien sin embargo hasta hacía poco tiempo había sido un aliado de Hitler con quien había firmado tratados de alianza. Fue famoso también el caso de mujeres pilotos del ejército ruso del aire: Los fascistas las llamaban “brujas de la noche”, los pilotos franceses del regimiento aéreo Normandíe-Niemen les pusieron el nombre de “las hechiceras de la noche”, y sus compatriotas, “hermanitas”. Las escuadrillas del regimiento femenino estaban integradas únicamente por mujeres e imponían un verdadero terror a los alemanes. BELENITSKAIA, Olga, *Russia Beyond*, 27 abril 2015 para RBTH Rossiiskaia Gazeta, p. 1.

Al mismo tiempo la contribución de compositoras como Elsa Barraine -ganadora del *Prix de Rome* y miembro de la resistencia francesa durante la ocupación nazi de su país, en cuya actividad puso en riesgo su propia vida- a la hora de dar relevancia al discurso feminista²⁰⁴², tan importante en la Francia de los años cincuenta, con la contribución de la también autora francesa Simone de Beauvoir (1908-1986)²⁰⁴³, no puede ser pasada por alto en el largo camino recorrido hasta alcanzar un cambio significativo del paradigma. Es por ello por lo que, tras la liberación de Francia en 1944, las mujeres obtuvieron el derecho al voto, por haber demostrado que podían hacer el mismo trabajo e incluso morir luchando, del mismo modo y con la misma valentía con que lo hicieron los hombres franceses -los mismos trabajos y derechos, así como iguales salarios apercibidos por efectuar dichas labores profesionales serían el resumen de sus legítimas vindicaciones-. Al mismo tiempo que hablamos de las aportaciones significativas de Barraine en Francia durante la II Guerra Mundial, quien siendo judía en un auténtico alarde de valentía y determinación se unió al partido comunista y a la resistencia francesa durante la ocupación nazi de su patria durante un largo lustro, no podemos olvidar a otras grandes compositoras que se jugaron la vida en tiempos tan convulsos igual que hiciera Barraine: Bacewicz en su Polonia natal también estuvo a punto de perder la vida debido a su compromiso social y musical con las gentes de su pueblo -organizaba conciertos clandestinos, que habían sido prohibidos por los invasores nazis- mientras que Maconchy, aún en la frágil seguridad de las islas británicas, sufrió de primera mano los bombardeos sistemáticos de la aviación alemana, así como las penurias de la guerra. A su vez, Kaprálová, a pesar de su juventud, tuvo la inmensa valentía, además de la lúcida premonición de componer su *Sinfonietta Militar, op.11*, alegato de resistencia frente a la inminente barbarie nazi justo antes de los albores de la masacre fomentada por aquellos durante la II Guerra Mundial, a consecuencia de la cual la propia autora fallecería de forma cruel y realmente cruda en un hospital de campaña, durante la precipitada evacuación de París durante la ocupación nazi, en 1944. La autora tenía tan sólo 25 años. Con el final de la II Guerra Mundial, sin embargo, cuando ya el discurso del paradigma vencedor encontró de nuevo estabilidad en el control del poder, gran parte de los avances

²⁰⁴² Encarnado, como se ha visto, en la personalidad de la escritora Colette en su *ballet Claudine a l'école*.

²⁰⁴³ Fue una luchadora por la igualdad de derechos de la mujer y por la despenalización del aborto y de las relaciones sexuales. Escribió novelas, ensayos, biografías y monográficos sobre temas políticos, sociales y filosóficos. Es considerada ampliamente como una piedra fundamental en la construcción del feminismo con su obra *El segundo sexo* y por su aportación filosófica -enmarcada dentro del existencialismo-.

obtenidos por las mujeres, que tocaban en las orquestas -que habían desocupado los hombres para combatir en los diversos frentes por todo el mundo-, que componían música, e incluso las directoras de orquestas femeninas que proliferaron especialmente durante ese periodo de tiempo, retrocedieron drásticamente cuando los mismos hombres excombatientes regresaron para recuperar sus antiguos puestos de trabajo, entre ellos en las orquestas y en los puestos musicales arriba mencionados. No obstante, los derechos y la reconsideración de las mujeres y su enorme papel durante las épocas de guerra sin duda fueron determinantes para que, paulatinamente y mediante un enorme esfuerzo por parte de ellas, el discurso del paradigma cambiara respecto al rol de estas en la nueva sociedad, sabedora de todo cuanto les debía y de que aún podría necesitarlas en muchos aspectos en el futuro -estando los hombres luchando en el frente, las mujeres se ocuparon de la producción armamentística e industrial necesaria para continuar el esfuerzo bélico-.

Sin embargo, esto muestra en gran medida la enorme capacidad del poder, ejercido mediante el uso del paradigma y de sus intrincadas normas conservadoras, para mutar en tiempos de crisis -que por ende podrían hacerlo desaparecer, aniquilándolo, con el consiguiente peligro que ello supone- hacia formas ligeramente más liberales que, de este modo, integre a elementos sociales desfavorecidos a su favor, como las mujeres o las minorías étnicas, únicamente con el fin de asegurar su propia supervivencia.

Tal sería el caso de los ejemplos encarnados por Boulanger y Maconchy en sendas guerras -I y II Guerra Mundial-, en los que, habiendo una poderosa amenaza externa, encarnada en un enemigo foráneo fácilmente identificable, se empieza a valorar a estas compositoras y a sus obras efectuadas como elementos muy útiles para que puedan ser usados por el discurso del paradigma en favor de su propia causa: en este caso poniendo de relieve la conciencia nacional y cultural, así como su resistencia frente al enemigo²⁰⁴⁴.

Aparentemente, a la vista del desarrollo analítico efectuado dentro de esta investigación doctoral, ha resultado mucho más sencillo modificar las fronteras y la cartografía del cambiante mapa de Europa, a lo largo de las sucesivas guerras durante la primera mitad del s. XX, que modificar el pertinaz paradigma del rol de la mujer en el mundo musical. Es precisamente por todo ello que estos avances paulatinos respecto al rol de la mujer en la música dentro del modelo paradigmático de la sociedad occidental, especialmente en la europea, se ha visto sometida también a notables retrocesos, reticencias, renuencias y

²⁰⁴⁴ Algo similar sucedió con los esclavos afroamericanos en los Estados Unidos, donde pasaron de ser considerados bestias a ser combatientes en la propia Guerra Civil, dentro del ejército de la Unión, atravesando multitud de etapas hasta hoy día, en el que sigue perdurando el racismo en ciertas zonas.

poderosas resistencias hacia las mujeres compositoras y creadoras de música, como se puede comprobar en las siguientes afirmaciones, cargadas de misoginia y condescendencia: “No hay duda de que en sus obras uno puede encontrar un estado de ánimo improvisado, así como una aptitud natural. Desafortunadamente, al mismo tiempo, también se puede encontrar un enfoque muy amateur y una marcada influencia del impresionismo francés. Sea como sea, uno no debe esperar mucho de una jovencita (...) En lo que respecta a la creación de música, las mujeres no han ido mucho más allá de un nivel mediocre, muy mediocre, cuya manifestación más sublime está representada por las obras azucaradas de Chaminade, la única excepción son algunas obras serias de Nadia Boulanger”²⁰⁴⁵. Esta crítica tan destructiva del griego Kalomiris respecto a su compatriota, la genial -así como, de nuevo, también desconocida- pianista cretense Rena Kyriakou, en sus intentos frustrados -ante la avalancha de críticas que recibió, entre las que la aquí citada representa una muestra suave- por convertirse en compositora muestra perfectamente el sentir generalizado por parte de la sociedad más conservadora de aquella época -siempre dentro de los cánones paradigmáticos- respecto al hecho de que las mujeres compusieran. Sin embargo, también se deduce de esas palabras el cierto “respeto” o consideración que habían llegado a alcanzar las figuras de las hermanas Boulanger, así como la propia Chaminade, aunque la tilde de “azucarada”²⁰⁴⁶. Sin embargo, una marcada misoginia se encuentra muy presente en críticas musicales hacia las creaciones de las mujeres, habituales a lo largo del s. XX y de hecho tienen total vigencia en el mundo de las mujeres directoras de orquesta, donde este peso paradigmático, cuya inercia viene arrastrándose durante siglos en occidente, aún se deja sentir con toda la virulencia que tuvieron que vivir todas estas compositoras citadas y estudiadas minuciosamente a lo largo de este trabajo de investigación doctoral.

Al mismo tiempo, tal y como afirma la estudiosa Susan Pickett: “Se puede ver, entonces, que la música de las mujeres compositoras es succionada en ese agujero negro por más de una razón. Sin embargo, el tema principal aquí es que son mujeres, las mujeres no deben componer, así que una vez que mueren, su música muere con ellas. Al menos eso

²⁰⁴⁵ FYTIKA, Athina, *Rena Kyriakou (1917-1994): Composer, Pianist, Woman Mousikos Logo*, Issue 2 (January 2015), p. 43. Parte de una crítica a la obra compositiva de la también pianista Rena Kyriakou.

²⁰⁴⁶ Si bien es cierto que estas palabras en conjunto connotan un desprecio generalizado hacia la producción de las mujeres compositoras, abrazando los estereotipos y prejuicios aceptados dentro del paradigma al calificar su producción así: “las mujeres no han ido mucho más allá de un nivel mediocre, muy mediocre”. Afirmación sin fundamentación empírica real que, sin embargo, cimenta el paradigma.

fue cierto hasta hace poco. Hay varios investigadores haciendo este tipo de recuperación musical, trabajando para traer de vuelta lo que se ha perdido, a veces durante cientos de años (...) Dado que Elfrida André compuso más de 100 piezas, su música solo representa una vida de trabajo y ella es sólo una de las 6000 mujeres compositores que merecen una segunda mirada a través de sensibilidades modernas”²⁰⁴⁷.

5.4.4. COSMOVISIÓN MUSICAL

El gran compositor Igor Stravinski, creador de obras tan revolucionarias como la *Consagración de la Primavera o Petrushka* durante la Europa de entreguerras comentaba con gran concreción y sabiduría respecto a la forma que: “El fenómeno de la música se ha producido con el único objetivo de establecer un orden en las cosas, también y sobre todo un orden entre el hombre y el tiempo. Para que pueda realizarse requiere única y necesariamente una construcción. Una vez realizada la construcción, el orden es alcanzado, está todo hecho. Sería vano buscar o esperar otra cosa en el fenómeno de la música. (...) No se podría precisar mejor la sensación producida por la música que identificándola con aquella producida en nosotros cuando contemplamos la variedad de formas arquitectónicas. Goethe lo comprendía bien. Decía que la música era música petrificada”²⁰⁴⁸. Algo en lo que coincide perfectamente a su vez la concepción musical de la compositora Priaulx Rainier, nacida en Sudáfrica -donde pasó su niñez y adolescencia- de padres británicos, quien concibe a su vez su música como arquitectura construida.

Es por estas dos características fundamentales: su formación autodidacta impregnada de sus inquietudes extra musicales -la influencia africana: en su fauna, paisaje, los zulúes, su interés por la física y la arquitectura, etc.- y su profundo conocimiento del violín lo que le confieren a Rainier su poderoso lenguaje musical propiamente original y único en el que explora conceptos musicales nunca transitados por ningún compositor europeo. Es por todo ello por lo que se debe tener en cuenta su amplitud de miras y la gran curiosidad acerca del mundo que rodeaba a Priaulx Rainier, quien trabó relación con personalidades

²⁰⁴⁷ PICKETT, Susan, “The Blessed Circle and Tales of Woe”, *AWE (A Woman’s Experience)*, vol. 1 (2013), artículo 5. Disponible en: <https://scholarsarchive.byu.edu/awe/vol1/iss1/5>.

²⁰⁴⁸ MONSAINGEON, Bruno, *Incontro con Nadia Boulanger*, Editions Van de Belde, 1981, pp. 123, 124, 125.

ajenas al mundo musical como Barbara Hepworth²⁰⁴⁹ y Ben Nicholson²⁰⁵⁰ -ambos relacionados con el arte visual- quienes ampliaron la concepción musical de la compositora, siempre permeable a estímulos interesantes que pudiera luego aplicar a su rico y ecléctico mundo musical compositivo. De acuerdo con Anna Bofill, estos artistas: “(...) le inspiraron por sus construcciones espaciales y sus formas geométricas abstractas. También le interesó mucho la realidad tal y como la describía la ciencia del momento”²⁰⁵¹. Sin embargo, Marcia J. Citron en su libro *Género y el canon musical* aporta una nueva luz respecto a este tema precisamente cuando habla acerca de la estructura de la forma sonata y cómo ha sido usada en beneficio del discurso paradigmático imperante en la sociedad occidental europea. En ella la autora afirma que: “La forma sonata es una de las formas musicales más influyentes de los últimos 250 años (...) Algunas descripciones han incluido analogías con nociones sociales de masculino y femenino. Estas metáforas probablemente aparecieron por primera vez con el teórico A.B. Marx y su *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1845) (...) también en Francia Vincent D’Indy²⁰⁵² con su *Cours de composition musicale* (1909) (...) Estos códigos, o más bien la ideología representada en dichos códigos han tenido un considerable poder de permanencia. Básicamente los dos temas de la exposición están fijados dentro de una jerarquía²⁰⁵³ y que exhiben trazas estilísticas asociadas a características del hombre y la mujer respectivamente²⁰⁵⁴ (...) el modelo básico es el de la dominación del hombre²⁰⁵⁵ sobre la mujer en lo que parece ser una extensión de las nociones generales dentro de la sociedad de lo que reconsideraba ideal respecto al hombre y la mujer y sus adecuadas interrelaciones”²⁰⁵⁶.

Contraviniendo y, muy posiblemente desafiando soterradamente dicha jerarquización de los géneros dentro del lenguaje musical, la compositora francesa Cecile Chaminade evita

²⁰⁴⁹ Dama Jocelyn Barbara Hepworth (1903-1975), Dame of the British Empire, fue una escultora inglesa que, junto con otros artistas como Ben Nicholson y Naum Gabo, Hepworth se convirtió en una destacada figura de la colonia de artistas que residieron en St. Ives, Cornualles, durante la II Guerra Mundial.

²⁰⁵⁰ Ben Nicholson (1894-19829), fue un pintor y escultor inglés nacido en Denham, Buckinghamshire. Su padre, sir William Nicholson, fue un famoso retratista, cartelista y escenógrafo. Supuso una influencia para su amiga, la compositora sudafricana, Priaulx Rainier, siempre abierta a estímulos extra musicales.

²⁰⁵¹ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015, p. 244. Explicaría su obra de cámara *Quanta*, basada en la física cuántica.

²⁰⁵² Quien a su vez de alguna manera era competencia de Chaminade. Muy posiblemente los compositores coetáneos de estas autoras verían la competición femenina como una amenaza soterrada a su desarrollo.

²⁰⁵³ Artificialmente impuesta y cristalizada durante siglos por parte del poder y el paradigma imperantes.

²⁰⁵⁴ El tema A sería el masculino y el B el femenino, con sus respectivas características asociadas de género.

²⁰⁵⁵ De este modo la jerarquía impuesta por el paradigma dentro de la sociedad europea de la época se ve refrendada y reflejada en multitud de obras de arte, en este caso, de marcada índole musical.

²⁰⁵⁶ CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000, p. 133.

crear un área armónicamente contrastante con el tema principal de su *Sonata para piano op. 21* (1895). De hecho, tal y como bien apunta Marcia J. Citron: “este movimiento es extraño en el sentido de que pasa por muchas tonalidades flirteando con ellas, especialmente en los compases 59 a 115, pero nunca resuelve en ninguna en concreto. Esta evasión me llevó a escribir un análisis -en *Gender and The Musical Gender*, capítulo 4- en el que se sugiere que la pieza evita establecer una tonalidad de segundo tema debido a las connotaciones negativas asociadas al género -femenino- en los tratados de música que tratan acerca de la sonata en el s. XIX. Empezando con el teórico A. B. Marx en 1845, los temas primero y segundo eran categorizados como masculino y femenino. El primero era descrito como asertivo, rítmico y fuerte en sus rasgos musicales, mientras que el segundo, etiquetado como femenino era caracterizado como delicado, lírico y no asertivo. Quizás Chaminade evita establecer una tonalidad contrastante para evadir categorías de género (...) el juego entre los géneros y sus asociaciones jerárquicas no se llevan a cabo”²⁰⁵⁷.

Al respecto de esta jerarquización musical que legitimaba efectivamente el papel de predominio masculino sobre las mujeres en la sociedad del s. XX -y por ende, la de siglos anteriores- también es necesario recordar los límites incapacitantes con los que se tenía constreñidas a las mujeres compositoras, alegando que su intelecto y capacidades inferiores las excluían de todo género musical que se alejara del limitado mundo de la *música de salón*: piezas sencillas breves en las que no podrían componer en el complicado estilo contrapuntístico, propio de intelectos superiores, ni en obras de gran formato.

Consiguientemente, de este modo se puede entender que, como también afirma Citron: “Desde 1800 el arte musical ha dispuesto mayor valor a las formas de gran formato. La sinfonía y la ópera han ocupado el puesto más elevado dentro de la música instrumental y vocal respectivamente. Esto sugiere que el tamaño en los dos sentidos, el cuantitativo y el temporal -así como el vertical y el horizontal: por el número de instrumentos y la longitud- han ejercido un papel decisivo a la hora de determinar el valor de la obra”²⁰⁵⁸.

De esta manera el paradigma imponía implícitamente que la creación de dichas obras a gran escala -que llegarían el paroxismo, con nefastas consecuencias, al asociarse la música de Wagner con la obsesión supremacista nazi antes de y durante la II Guerra Mundial- eran de alguna manera única y exclusivamente adecuadas para los hombres,

²⁰⁵⁷ CITRON, Marcia J., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004, pp. 244-245.

²⁰⁵⁸ CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*. First Illinois paperback, 2000, p. 130.

tanto por su supuesta superioridad intelectual -tanto por el gran formato de las composiciones, como por el uso extensivo de las complejas técnicas contrapuntísticas- respecto a las mujeres, como por el poder implícito que entrañaba el poder ostentarlas²⁰⁵⁹.

Precisamente hablando de Wagner y realizando un interesante paralelismo con la situación de las compositoras en el mundo, la historia, así como la politización que se ha podido llevar a cabo dentro del panorama de la música, la estudiosa Anna Beer afirma con agudeza: “Por eso no estoy de acuerdo con aquellos, como el director Christian Thiellemann, quien, al defender obstinadamente a su compositor favorito, Wagner, insiste en que la música no puede politizarse. Thiellemann argumenta que “no se puede poner la tonalidad de Re mayor o Do mayor al servicio de una determinada causa política”. Eso es lo bueno de todo. Por supuesto, en cierto sentido tiene razón, porque el acorde de Do mayor es el mismo ya sea escrito por una mujer o un hombre, y Maconchy es una compositora²⁰⁶⁰, no una mujer compositora. Pero algunos interrogantes siguen aún presentes. Si el acorde de Do mayor es el mismo independientemente del sexo de la persona que lo escribió, ¿por qué hay tan pocas mujeres compositoras? Si el acorde de Do mayor es el mismo, ya sea en un cuarteto de Maconchy o en un cuarteto de Shostakovich, ¿por qué hay tantas interpretaciones de este último en el espacio de una semana (acabo de contar siete en Bachtrack) como de la primera en los últimos cinco años?. La respuesta es simple (...) Tradicionalmente, a las mujeres no se les ha permitido el acceso a la educación y a los materiales necesarios para colocar ese acorde de Do mayor en una partitura. Si reciben suficiente educación, y se les permite el acceso suficiente a los materiales, entonces a ese acorde de Do mayor sólo se le permite aparecer en géneros adecuados a su sexo, en lugar de los géneros más valorados por su sociedad. Solo y cuando ese acorde se coloca en la partitura, el sexo de su autora se convierte en parte de la respuesta por parte del público a dicho acorde, a pesar de las súplicas de compositoras como Beach y Maconchy. El compositor favorito de Thiellemann, Wagner, que eligió ser antisemita, tuvo la oportunidad de escribir ese acorde, a diferencia de innumerables mujeres, que después de todo, no eligieron en absoluto ser mujeres. La música de Wagner fue interpretada, en público, y continúa siendo interpretada y grabada todas las semanas

²⁰⁵⁹ Del mismo modo que la figura de directora de orquesta que pudo ejercer la tan malograda Vítězslava Kaprálová y un escaso número de artistas femeninas han sido vistas con recelo y, de hecho, siguen siéndolo en nuestra actualidad con los comentarios de directores de primera línea, como Petrenko y Mehta, que siguen sosteniendo que las mujeres no son buenas directoras de orquesta, por su sexualidad.

²⁰⁶⁰ La propia Maconchy insistía en no ser llamada “woman composer”, sino simplemente “composer”.

del año. Ya sea amada u odiada, la música de Wagner se escucha, a diferencia de lo que ocurre con la de innumerables mujeres. Efectivamente, el acorde de Do mayor no es, en sí mismo, político, pero a quién se le permite usarlo, y cómo se le permite utilizarlo, y dónde podemos escucharlo, cuando se le permite utilizarlo, sí son cuestiones políticas”²⁰⁶¹.

5.4.5. ESPAÑA: MÚSICA, GÉNERO Y EDUCACIÓN

Respecto al panorama musical dentro del mundo de las orquestas en España según María Setuain y Javier Noya en su Informe MUSYCA destacan las siguientes conclusiones: “Santa Cecilia es la patrona de una actividad que paradójicamente sigue siendo muy masculina. Las mujeres están infrarrepresentadas en el mundo sinfónico español. Se da una desigualdad mayor que la que existe en el sistema educativo formal, o incluso en la formación de élite no formal. El desequilibrio también es mayor que el que existe en el empleo público, aunque las orquestas en muchos aspectos se asemejen a este sector. Así como se habla de un techo de cristal, el que impide que se avance en la igualdad de género en los niveles ocupacionales y salariales altos, puede hablarse de un muro de sonido, igualmente invisible y discriminador para la mujer en el también exclusivo mundo sinfónico. Además de un género elitista en términos de clase, la orquesta es también sexista en términos de género. La situación española es semejante a la existente en otros países europeos hace 20 años, con lo cual se puede decir que ese es el retraso con el que España llegó a la igualdad de género. Ahora bien, como nuestro país avanzó en los últimos veinte años mientras los países de su entorno se estancaban, el escenario español ahora se aproxima bastante al de las naciones de su entorno. Volviendo a España (...) la de la Comunidad de Madrid y la de Tenerife están entre las orquestas más paritarias desde el punto de vista cualitativo, dado que las mujeres no se concentran tanto en la sección de cuerdas, la más feminizada. De forma que podemos decir que cuantitativa y cualitativamente son las orquestas más igualitarias. Una segunda conclusión llamativa es la enorme diversidad de situaciones, la diferencia entre las más paritarias y las menos paritarias. No está relacionado con la economía y los presupuestos. Mayor cantidad de

²⁰⁶¹ BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airts: The Forgotten Women of Classical Music*, 2016, Oneworld Publications, Edición de Kindle, pp. 329-330.

recursos no se traduce en más paridad: no por ser mayor es mejor. La enorme heterogeneidad es explicable por una gestión que está muy dispersa, en manos de entes u organismos locales, que hacen una aplicación muy desigual de las políticas de género. Entre los resultados destaca como explicación la división territorial centro-periferia, como se detecta en otros países. La presencia de las mujeres es mayor en orquestas con menos prestigio y recursos. La conclusión es clara: en la competencia con los varones por las plazas más difíciles, las de las orquestas de mayor prestigio, siempre pierden las mujeres, lo cual indica que hay un sesgo sexista. Por lo tanto, hay desde luego un problema global de discriminación de género, similar al que se da en las orquestas de todo el mundo. Pero además de denunciar este problema, el trabajo también pone de manifiesto las enormes diferencias que se dan entre orquestas y comunidades autónomas que revelan la importancia de las instituciones y políticas concretas a la hora de generar una enorme diversidad de escenarios. Evidentemente, los resultados de este estudio exploratorio son sólo una primera piedra, eso sí, una lanzada contra el techo de cristal, o el muro de sonido, como lo hemos llamado (...) creemos que al menos llamamos la atención sobre un problema que ni siquiera está en la agenda pública a pesar del énfasis en las cuestiones de género. Hemos pretendido sólo allanar un terreno más en el que hay que seguir explorando (...) y luchando por la igualdad”²⁰⁶².

Prosiguen los autores en sus conclusiones aduciendo que: “A la hora de proponer recomendaciones para paliar el problema detectado y avanzar en la igualdad, del estudio salen al menos cinco que, por evidentes que resulten, deben recordarse que: La música clásica, más otros sectores culturales, tiene un efecto multiplicador (...), por lo tanto, debe ser una prioridad avanzar hacia la paridad en el mundo de la música. La necesidad de implantar las audiciones a ciegas²⁰⁶³, es decir, que ocultan el sexo del/a intérprete, pues hacerlo aumenta sensiblemente la probabilidad de que las mujeres entren en las orquestas. Como en el mundo laboral, en el artístico deben implementarse las medidas de conciliación laboral –incluyendo guarderías en las sedes de las orquestas, etc.- que permitan a la mujer compatibilizar la actividad familiar y la musical sin obligarla a elegir entre una u otra. Es necesario visibilizar mucho más la aportación de las mujeres a la historia de la música occidental, que es prácticamente desconocida, pues es una primera

²⁰⁶² SETUAIN, María, NOYA, Javier, *Género sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas*. Grupo MUSYCA (Música, Sociedad y Creatividad) Departamento Sociología V (Universidad Complutense) Facultad de CC. Políticas y Sociología, 2010, pp. 23-24.

²⁰⁶³ Por medio de un biombo que impida al tribunal de selección ver a los y a las aspirantes instrumentales.

forma de eliminar estereotipos y tópicos que ligan la creatividad y el genio artístico al género masculino. Seguramente esto producirá un efecto arrastre, dado el prestigio de la creación, que hará que también aumente la participación femenina en la interpretación (...)²⁰⁶⁴.

De la misma manera Sandra Campo Soler afirma en sus estudios de tesis doctoral a este respecto acerca de la diferencia de géneros: “La ya citada asociación de Mujeres en la Artes Visuales (MAV), expone que es absurdo considerar que las mujeres aprovechan peor la formación que comparten con sus compañeros. Es alarmante concluir que los hombres (que integran un porcentaje en torno al 33% como receptores de las enseñanzas artísticas en las últimas décadas) disponen del triple de oportunidades en comparación a las mujeres en la progresiva selección en el tramo de profesionalización. Consideramos, además, que esta desigualdad impide una apertura hacia criterios de calidad más amplios que consigan equiparar la excelencia artística de España respecto a los países de nuestro entorno”²⁰⁶⁵.

“Es necesario e imprescindible que los docentes y personas encargadas en el proceso de enseñanza y aprendizaje de los futuros estudiantes transmitan unos valores que respeten la igualdad de género y sean capaces de re-mirar nuestro pasado y presente de modo crítico, incluyendo personas de ambos sexos que hayan destacado en el mundo de la composición, de la dirección, de la interpretación (...) Por ello es necesario investigar conjuntamente en el currículum oculto de la educación musical que se ofrece en colegios, escuelas de música, conservatorios (...) para poder activar acciones coherentes y que el alumnado sea consecuentemente capaz de ser crítico con las construcciones de género que él/ella mismo hace del entorno que le rodean y que se sienta partícipe en el proceso de enseñanza–aprendizaje, viendo que sus necesidades, opiniones y valoraciones se tienen en cuenta. Es necesario conocer las controversias, discursos, ideologías y

²⁰⁶⁴ SETUAIN, María, NOYA, Javier, *Género sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas*, Grupo MUSYCA (Música, Sociedad y Creatividad) Departamento Sociología V (Universidad Complutense) Facultad de CC. Políticas y Sociología, 2010, pp. 23-24.

²⁰⁶⁵ CAMPO SOLER, Sandra, *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal*. Tesis doctoral, Tarragona, 2017, p. 293.

significados musicales existentes para así poder investigar sobre sus posibles consecuencias. (Castro, 2007 pp. 231-243)²⁰⁶⁶.

Prosigue en su discurso la autora cuando afirma: “Por tanto, no podemos afirmar que existe en el s. XXI una plena igualdad de sexos en el ámbito musical, puesto que, a pesar de los grandes esfuerzos, logros y avances realizados, todavía nos falta un largo camino por recorrer. Como expone Valdebenito, para generar cambios desde la educación musical en perspectiva de género, estos deberían construirse equilibrando los aportes de las diferentes identidades; deconstruyendo, redefiniendo y tensionando ciertas construcciones estereotipadas de género y generando conciencia crítica de los problemas de poder y de invisibilidad perpetuados a lo largo del tiempo. (Bolaño, 2015 pp. 305)”²⁰⁶⁷.

La también doctora, Ana López Navajas, en consonancia con esta línea de pensamiento sostiene acerca del canon musical dentro del sistema educativo: “En definitiva, se trata de espigar algunas de estas músicas a lo largo del tiempo para vislumbrar la línea ininterrumpida de sus creaciones. No se trata de hacer aquí una historia de la música creada por mujeres. Ya hay estudios que nos la ofrecen, como veremos a continuación. Todos los géneros musicales canónicos y no canónicos han tenido una manera de ser recreados, interpretados y asimilados por las mujeres. Sin embargo, de la misma forma que ocurre con otras creadoras, tampoco se las tiene en cuenta en el canon musical, tal y como plantea Marcia Citron (1993), y tampoco gozan de divulgación: apenas se pueden escuchar en conciertos o adquirir sus obras y ello actúa en detrimento de su reconocimiento”²⁰⁶⁸.

A este respecto, es preciso incidir en la reflexión que cabe plantearse en referencia al sistema educativo que, sistemáticamente, prosigue perpetuando la oscuridad, el olvido y el ostracismo en que se haya la gran mayoría de compositoras del pasado. Afortunadamente, las compositoras en activo de nuestra actualidad, ya en pleno s. XXI,

²⁰⁶⁶ CAMPO SOLER, Sandra, *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal*, Tesis doctoral, Tarragona, 2017, p. 295.

²⁰⁶⁷ CAMPO SOLER, Sandra, *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal*, Tesis doctoral, Tarragona, 2017, p. 298.

²⁰⁶⁸ NAVAJAS LÓPEZ, Ana, *Las mujeres que nos faltan. Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales escolares*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2015, p. 68.

reciben un trato mucho más favorable: como Sofíya Gubaidúlina²⁰⁶⁹ o Kaija Saariaho²⁰⁷⁰, ampliamente conocidas e interpretadas -aún en el minoritario mundo de la música clásica contemporánea-, sin duda herederas de la lucha realizada por todas sus predecesoras.

Tanto es así que los mismos profesores de conservatorios de música, tanto profesionales como superiores, en la preparación de sus temas de oposición nunca incluyen a ninguna mujer compositora ni instrumentista a la hora de elaborar los temas -requeridos obligatoria e indispensablemente para acceder a las plazas ofertadas en cada convocatoria-, previamente fijados por la administración pública a través del BOE (Boletín Oficial del Estado). De esta manera se mantiene el círculo vicioso, carente de una reflexión re-evaluadora de la situación en que se encuentra el panorama musical en relación con todo este amplio abanico de compositoras del pasado, de una gran valía y enorme aportación al repertorio instrumental, que, sin embargo, siguen siendo ignoradas, ninguneadas y olvidadas, siendo continuamente apartadas del lugar que les correspondería por su legítimo derecho dentro de nuestro legado musical.

Como prueba palpable de esta situación podemos poner el siguiente ejemplo: en el BOE nº 206 del viernes 28 de agosto de 2015, Sec. II.B, p. 76493, nos encontramos con que, en diversos temas de los requeridos para el acceso a las oposiciones para catedráticos de violín, en ningún momento se hace alusión a ninguna compositora- todo lo contrario- si

²⁰⁶⁹ Sofiyya Gubaidúlina nació en Chístopol -Unión Soviética- en 1931. Durante su juventud pasaba mucho tiempo rezando en los campos cerca de su casa para poder convertirse en compositora. Estudió composición y piano en el Conservatorio de Kazán, graduándose en 1954. Prosiguió sus estudios en Moscú en el Conservatorio con Nikolái Peikó hasta 1959, y continuó los estudios de graduación con Visarión Shebalín hasta 1963. Durante sus estudios en la Unión Soviética, su música fue etiquetada de «irresponsable» por su exploración con afinaciones alternas. Sin embargo, fue apoyada por Dmitri Shostakovich, quien al evaluarla en su examen final la animó a continuar por su «camino erróneo». A mediados de los años 1970 Gubaidúlina fundó *Astreia*, un grupo de improvisación con instrumentos folclóricos, con los compositores Víctor Suslin y Viacheslav Artiómov, alumnos suyos. A inicios de los años 80, Gubaidúlina se hizo más conocida por el éxito obtenido por el violinista Gidon Kremer con un *Concierto para violín* y por su obra *Bailarín en la cuerda floja* (*Dancer on a tightrope*), también para violín con piano. Después compondría un homenaje a T. S. Eliot, usando el texto de su obra maestra espiritual "*Four Quartets*". Vivió hasta 1992 en Moscú, después escogió como residencia principal Hamburgo, Alemania.

²⁰⁷⁰ La compositora finlandesa Kaija Saariaho -Helsinki, 1952- estudió composición en Helsinki, Friburgo y París, donde ha vivido desde 1982. Sus estudios en el IRCAM tuvieron una gran influencia en su música y sus texturas, característicamente lujosas y misteriosas, son creadas a través de una mezcla de música en directo y producciones electrónicas. Aunque la mayoría de sus composiciones son obras de cámara, desde mediados de los noventa ha evolucionado hacia unas obras de mayor fuerza y estructuras más amplias, tales como óperas, Salzburgo Festival -que se estrenó en los Estados Unidos en 2002-, y *Oltra mar*, encargada por la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Es una de las compositoras más solicitadas en nuestra actualidad para componer ópera, habiéndose ganado una posición eminente en este ámbito. Su primera ópera *L'amour de loin* (*El amor de lejos*), estrenada en 2000 en el Festival de Salzburgo, fue un gran éxito que le permitió ser representada en otros escenarios de todo el mundo. Su segunda ópera *Adriana Mater* fue encargada por la Opera Nacional de París para 2006 y en 2010 estrenó su tercera ópera *Émilie en Lyon*, basada en la vida de la matemática Émilie du Châtelet, con el libreto de Amin Maalouf.

no que de un modo tácito se refuerza el canon musical instaurado exclusivamente por varones: “Tema 11. Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para violín del s. XIX: Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms y otros (...) música y músicos españoles de la época (...) Tema 12. Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para violín del s. XIX. Repertorio romántico de los violinistas virtuosos: Paganini, Wieniawski, Vieuxtemps, Sarasate y otros (...) Tema 14. Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para violín solo: Bach, Paganini, Ysaÿe, Hindemith, Bartók y otros (...)”²⁰⁷¹. Como se puede comprobar en este temario de oposiciones para acceder a la cátedra de violín en los conservatorios superiores, publicado en 2015, las referencias no solamente son canónicas, sino que además incluyen exclusivamente nombres de compositores o intérpretes varones, incluso en las alternativas implícitas: recalcadas con la indicación alternativa de “y otros”, excluyendo de nuevo de una manera tácita a las compositoras e intérpretes. Sería necesario revisar, implementar e incluir en un temario como este -para aspirantes a alcanzar al máximo nivel educativo musical de nuestro país- a gran cantidad de compositoras, cuyas obras no solamente se adecuan con el nivel exigido, sino que además son representativas de los periodos estilísticos, así como por sus aportaciones musicales. Es especialmente significativo este dato acerca del temario de oposiciones a cátedras de violín en nuestro país, dado que, para el resto de las oposiciones en conservatorios, en academias, escuelas, institutos, colegios y el resto de las instituciones educativas, el grado de exigencia y exhaustividad debería ser menor, siendo un baremo representativo del estado de la situación de las compositoras en el sistema educativo musical en toda España.

²⁰⁷¹ Boletín Oficial del Estado. BOE nº 206 del viernes 28 de agosto de 2015, Sec. II.B. p. 76493.

6. CONCLUSIONES

La investigación plasmada en los diversos capítulos que constituyen el cuerpo de este trabajo alcanza el momento de sistematizar la exposición de las conclusiones.

Intentaremos dar cumplida respuesta a todos los objetivos diseñados al comienzo de esta tesis con las aportaciones documentales pertinentes y juicios razonados a partir de la indagación efectuada con rigor y exhaustividad a lo largo de todo el desarrollo analítico. Con el propósito de evidenciar la correlación entre objetivos y conclusiones se ha considerado que este capítulo se estructure también en torno a los tres puntales fundamentales que han sido el objeto de estudio específico a lo largo de los apartados vertebradores de dicho desarrollo analítico en todas y cada una de las compositoras europeas tratadas: **la formación; la relevancia, influencias y producción para el repertorio del violín** y por último **la contribución al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música.**

6.1. LA FORMACIÓN

En este primer apartado referente a la *formación* del elenco de las compositoras europeas estudiadas, resulta significativo recordar que, si bien de forma tangencial y transversal, también se ha hecho referencia en el estudio analítico a compositoras estadounidenses, dada su relación con Europa, así como a violinistas destacadas dentro del periodo estudiado (1850-1950) por su relevancia a la hora de inspirar obras para el violín, lo que puede reconocerse en alguna de las conclusiones.

6.1.1. Gran predominio musical en cuanto a la producción de repertorio para el violín por parte de las compositoras en Francia -en un total de seis: **Chaminade, Canal, Tailleferre**, las hermanas **Boulangier** -con obras de **Lili-**, así como también las amigas **Arrieu** y **Barraine-** durante aquel periodo de tiempo en Europa, seguida de cerca por Inglaterra -que conforman un elenco de cuatro compositoras: **Smyth, Clarke, Maconchy** y **Rainier-** y más lejos por Alemania -con dos compositoras: **Le Beau** y **Senfter-**. Tras estas potencias musicales en cuanto a compositoras que

realizaron importantes aportaciones al repertorio del violín, les siguen Croacia, con **Pejačević**, Polonia, con **Bacewicz** y finalmente Chequia- la antigua República Checa-, con el notable caso de **Kaprállová**, cuya muerte prematura segó de raíz la posibilidad de que se convirtiera en una figura genial de la música clásica, -un caso similar al que sucedió con **Lili Boulanger** y con **Pejačević** -.

De hecho, se infiere de la investigación realizada, que resultó más determinante la robustez del sistema educativo musical en Francia, así como la apertura de ventanas de oportunidad para las compositoras en concursos -como los del Conservatorio de París, o el *Prix de Rome*, abierto para las compositoras por vez primera en 1903-, que la adquisición del derecho al voto femenino. En Francia el sufragio universal para las mujeres se instauró en 1944, es decir, en las postrimerías de la II Guerra Mundial, mientras que en el resto de los países mencionados dicho derecho pudo ser disfrutado por las mujeres desde 1918 -1919 en el caso de Alemania, o 1920 en el caso de Checoslovaquia-.

- 6.1.2. Todas las autoras estudiadas pertenecían a un nivel socioeconómico y cultural propio de la clase media, o media alta -de la alta aristocracia en el único caso de **Pejačević**, quien precisamente rehuyó sus privilegios asociados-. Era muy frecuente y habitual que en sus hogares no podía faltar el piano, instrumento asociado por igual al estatus social desahogado propio de la clase media durante el periodo temporal acotado en la investigación doctoral (1850-1950), como también al género femenino y su función, que en la mayor parte de los casos era meramente ornamental dentro del núcleo doméstico en el que se enmarcaban las funciones decorosas entonces para la mujer. La pertenencia a dicho estatus socioeconómico resultó determinante para el desarrollo de todas las compositoras estudiadas, no obstante, se ha observado que diversas autoras buscaron también ganar becas y premios académicos para poder costearse sus estudios musicales, como ejemplifica el caso de **Tailleferre**, quien -privada de cualquier tipo de financiación económica por parte de su propio padre, que desaprobaba con acritud el que su hija dedicara su vida al estudio musical- ganó más premios en el Conservatorio que ningún otro miembro del grupo de *Los Seis*, al que pertenecía.

- 6.1.3. El piano fue el instrumento paradigmático principal de la mayoría de las compositoras. Esto se explica, en parte, debido a que dicho instrumento musical estaba indisolublemente asociado al eterno femenino de las mujeres, pero al mismo tiempo es perfectamente comprensible que un instrumento tan eminentemente polifónico como el piano sea el mejor banco de pruebas en cuanto a sonoridades, armonías, así como para la experimentación con los diversos acordes propios de cualquier compositor de valía. Esta realidad cuenta con la excepción de **Senfter**, **Chaminade**, **Clarke**, **Pejačević**, **Lili Boulanger**, **Rainier** y **Bacewicz**, quienes además de dominar el piano eran muy buenas violinistas -llegando algunas a alcanzar la mayor excelencia interpretativa- y cuyo conocimiento idiomático del instrumento se ve reflejado en sus diversas composiciones para el violín, estudiadas con gran detalle en el apartado del repertorio de cada autora, dentro del desarrollo analítico. **Lili Boulanger** también era intérprete de otros instrumentos como el violoncello, el arpa -otro instrumento íntimamente ligado al género femenino- y el órgano, en un alarde de versatilidad.
- 6.1.4. La gran mayoría de las compositoras analizadas, además de estar provistas de innegable talento genético para la música y la creación musical, nacieron en el seno de familias musicales en las que se fomentó, y en muchos casos, se favoreció su formación y desarrollo musical y compositivo desde la infancia. Se deben hacer las siguientes matizaciones: los casos de **Smyth**, **Clarke** y **Tailleferre** fueron una excepción muy negativa a este respecto, ya que cuando mostraron su inclinación por la dedicación profesional a la música chocaron frontalmente con la oposición paterna, con la consiguiente confrontación dramática por diversos motivos para las tres, que sin embargo tuvieron en común la perentoria necesidad de aprender a ganar su propio dinero y consecuentemente obtener un salario -trabajando o ganando concursos y becas dentro del conservatorio- necesario para realizar sus estudios musicales, ya que sus padres no aprobaban sus deseos de convertirse, indecorosamente, en profesionales de la música -el conservatorio de música estaba asociado en las mentalidades retrógradas de aquellos hombres con la prostitución y la vida disoluta- algo que motivó al padre de Clarke a expulsarla de su hogar familiar en Londres sin recursos económicos de ningún tipo. De todo ello se colige que el pertenecer a un entorno familiar acomodado y con sensibilidad musical era un requisito casi indispensable para que las mujeres -cuya

realidad paradigmática resultaba especialmente adversa en el mundo tradicional de la música clásica-, pudieran acceder a la formación musical necesaria para convertirse en compositoras. En caso contrario deberían enfrentarse a una enorme oposición paterna, con un desgaste psicológico, emocional y financiero temible.

6.1.5. La siguiente conclusión de este apartado reside precisamente en una consecuencia directa de esa mentalidad paradigmática que sufrieron **Clarke**, **Tailleferre** y **Smyth**: la función primordial de las mujeres en aquella época era la destinada al ámbito familiar; la de desposarse, criar hijos y cuidar el nuevo hogar formado -de ahí el piano como ornamento y deleite solamente dentro del núcleo familiar-. Por ello también un gran número de las compositoras que alcanzaron la formación necesaria para disfrutar de cierto éxito renunciaron al matrimonio, con las excepciones de **Pejačević**, **Kaprálová**, **Chaminade**, **Clarke**, **Canal**, **Tailleferre**, **Maconchy** y **Bacewicz**. De nuevo es preciso matizar aquí, dado que tan solo los matrimonios de las dos últimas fueron propicios, o al menos no les perjudicó para su actividad musical y labor compositiva, mientras que las dos primeras fallecieron prematuramente un año después de contraer matrimonio. **Clarke** y **Chaminade** se casaron a edad muy tardía para poder desarrollar su actividad creadora -**Clarke** abandonó la composición tras casarse-. Por otro lado, los casos de **Canal** y **Tailleferre** son pruebas evidentes de la gran traba que supuso el matrimonio en las carreras musicales y en la producción compositiva de estas autoras, llegando a sufrir abusos, maltratos físicos y psíquicos por parte de sus maridos, así como una evidente misoginia incluso en el mundo editorial, incluso tras sus divorcios -como sería el caso de **Canal**, cuyo marido fuera anteriormente además su editor musical-.

En lo concerniente a la maternidad, tan sólo **Pejačević** -que falleció a causa de problemas renales poco después de dar a luz a su único hijo-, **Tailleferre** -quien sufrió un aborto, años antes de dar a luz a su única hija, debido a los maltratos de su primer marido-, **Bacewicz** -con una hija, nacida en plena II Guerra Mundial, bajo el dominio nazi de Polonia- y **Maconchy** -con dos hijas, una de las cuales, Nicola Le Fannu, seguiría los pasos compositivos de su madre profesionalmente- fueron las únicas que pudieron compaginar su labor creativa musical con la maternidad, no sin afrontar numerosas dificultades y vicisitudes por el camino. **Bacewicz** y **Maconchy** fueron las únicas apoyadas por sus maridos en la crianza

de los hijos, así como en el reparto de tareas domésticas, para que ellas pudieran componer.

6.1.6. Se detecta una gran evolución -que se puede apreciar desde la primera compositora estudiada, **Le Beau**, hasta la última, **Kaprálová**- respecto de los logros alcanzados en cuanto a la formación musical y al reconocimiento por parte de la comunidad musical que pudieron llegar a alcanzar las mujeres en los 100 años (1850-1950), objeto de estudio de este trabajo de investigación doctoral y que culmina con la doble especialización en composición y dirección de orquesta de la jovencísima autora checa, fallecida cuando contaba tan solo 25 años. Es muy reseñable el hecho de que a partir del cambio de siglo el número de compositoras analizadas creciera exponencialmente con el devenir de los tiempos y sus cambios paradigmáticos y sociales asociados, que sin duda propiciaron la profesionalización musical de todas estas compositoras, en contraste con, al menos, el siglo anterior.

Sin embargo, también es necesario matizar que la realidad de que dos de las autoras estudiadas en esta tesis emplearan un seudónimo masculino para firmar sus composiciones es un claro síntoma de que el panorama musical, y especialmente el compositivo, no era tan propicio para las mujeres como para los varones, como prueba el caso de **Clarke** que firmaba como Anthony Trent -tal y como ya hiciera Laura Netzel con el seudónimo de N. Lago un siglo antes- y Claude **Arrieu**, cuyo nombre real era Marie Simon, quien adoptó el mismo nombre del célebre compositor francés, Debussy, empleándolo para todas las facetas de su vida, no solamente en la musical.

6.2. LA RELEVANCIA, INFLUENCIAS Y PRODUCCIÓN PARA EL REPERTORIO DEL VIOLÍN

Respondiendo al orden y contenido de los objetivos planteados en esta dimensión, sintetizamos las siguientes conclusiones:

6.2.1. Todas estas grandes compositoras han creado un corpus compositivo para el repertorio del violín de enorme valía, calidad e impulso emocional musical, pese a lo cual, en un buen porcentaje, permanece en un olvido -u oblivion, que da por ello título a esta tesis doctoral- injusto y generalizado tanto en la comunidad educativa como en la realidad performativa e interpretativa. Es así como si se tratara de una realidad paralela con respecto al canon compositivo de sus colegas compositores coetáneos, cuyas obras sí figuran en las programaciones didácticas y de conciertos.

Dicho corpus de obras de relevancia y notoriedad para el repertorio del violín consta de composiciones que abarcan un amplio abanico de obras -desde repertorio para violín solo, gran variedad de diversas formaciones de música de cámara o numerosos conciertos para violín u orquesta- de gran interés, tanto por su impecable factura, su técnica contrapuntística, como por su extraordinaria calidad musical, emocional y performativa.

6.2.2. El repertorio se ajusta perfectamente a las necesidades y características de las enseñanzas musicales en la especialidad de violín -y el consiguiente conocimiento y adecuación idiomática de dicho instrumento de cuerda frotada- dentro de los conservatorios profesionales, en los últimos cursos para alumnos bien preparados técnica y estilísticamente -siendo posible incluir también en el último curso de enseñanzas elementales el *Concertino para violín* (1945) de Grazyna **Bacewicz**, por lo que su adecuación pedagógica es completa y enormemente amplia- y muy especialmente en los conservatorios superiores, donde su aprovechamiento sería máximo, dada la dificultad de las obras; algunas veces inéditas y muchas veces

carentes de un registro de audio para su escucha y estudio, con la complejidad que ello conlleva.

El siguiente desglose por categorías y formaciones camerísticas con violín así lo prueban:

- **Violín solo sin acompañamiento:** destacan la *Sonata para violín solo* (*Sonate für Geige allein*) de Johanna **Senfter**, mientras que la gran compositora polaca **Bacewicz** realizó una interesantísima contribución al repertorio para violín solo sin acompañamiento de ningún otro instrumento con sus obras: *Sonata para violín* (1941), *Sonata n° 2 para violín* (1958), *Polish capriccio* para violín (1949), *Capriccio n° 2 para violín* (1952) y sus cuatro *Capriccios para violín* (1968-1969).
- **Dos violines sin acompañamiento:** *Las diez danzas tempranas* (*Suites nos. 1 & 2*) para dos violines op. 91 ocupan un lugar especial entre las composiciones de **Senfter** para el violín, emulando la polifonía dentro de la tradición polifónica para violín germana, mientras que Claude Arrieu compuso una *Sonatina para dos violines* (1937) sin acompañamiento en estilo neoclásico. **Bacewicz** por su parte aporta la interesante contribución de su *Suite para dos violines* (1943) y sus *Duetos fáciles sobre Temas Folclóricos* (1945), de un gran interés pedagógico adecuado para los primeros cursos de las enseñanzas profesionales de violín dentro de los conservatorios profesionales de música.
- **Dos violines con acompañamiento de piano:** **Le Beau** aporta su *Canon para 2 violines (o 2 flautas, o violín and flauta,)* y piano op. 38 (publicado en 1891), mientras que la compositora **Clarke** compuso cuatro interesantes piezas breves para *dos violines y piano: Prelude, Danse Bizarre, Nocturno y Finale*, que son adecuadas para el profesional.
- **Violín, viola y piano:** *El trío concertante para violín, viola y piano, Dumka* tiene un lugar destacado en la producción de **Clarke**, quien como también reconocida violista profesional aporta esta interesantísima obra en esta poco habitual formación camerística.
- **Violín, cello y oboe:** **Bacewicz** compuso una original obra, en una formación poco habitual con su *Trío para violín, cello y oboe* (1935).
- **Violín y piano:** sin duda, esta formación camerística resulta ser la más rica y abundante y allí donde las compositoras tratadas han contribuido en

mayor medida al repertorio para violín. Destacan las composiciones de **Le Beau**, con su *Sonata para violín y piano en do menor op. 10*, *Mazurka for violín y piano op. 13/1*, *Gavotte para violín y piano op. 13/2*, *Romance para violín y piano op. 13/3*, *Schlummerlied for Violín y piano op. 13/4*, *Präludium for violín y piano op. 13/5*, *Romanze op.35 in G major para violín y piano*, *Elegie op. 44 in G menor para violín y piano*, *Violín Sonata (Zweite Sonate) in E menor op. 46* (c. 1898), *Du bist das Morgenroth for Violín and Piano op. 58/1*, *Der erste Kuss para violín y piano op. 58/2*, *Gondellied para violín y piano op. 58/3* y su *Barcarole para violín o cello y piano*.

Chaminade aporta sus: *Capriccio op. 18 para violín y piano*, así como su *Romanza op. 31 n° 2* y su *Bohémienne op. 31 n° 3*, así como su *Rondeau op. 97*, dedicado al famoso violinista de su época, Paul Viardot. También destacan su *Serenade Espagnole* (1884) arreglada para violín y piano por el gran violinista virtuoso de comienzos del s. XX, Fritz Kreisler, y la *Pastorale Enfantine op. 12* transcrita para el violín o la flauta por Ernest Alder.

Smyth tiene su *Sonata para violín en La menor op.7*.

Senfter aporta sus *Seis pequeñas piezas para violín y piano op 13*, de las que destacan su *Melodie, n° 1* y la *Elegie, n°*, de una dificultad asequible para los cursos intermedios de violín dentro de las enseñanzas profesionales en los conservatorios profesionales de música en nuestro país. *La Sonata para violín y piano en sol menor, op. 32* (1924), *La Sonata para violín y piano en la Mayor, op. 26* (1914-1918), así como sus *5 Stücke op.100 para violín y piano*.

Por su parte, **Pejačević** contribuye a este repertorio con su *Rêverie para violín and piano, op. 3* (1897), *Canzonetta en Re mayor, para violín y piano, op. 8*, (1899, que fue la primera composición impresa de la autora croata, dedicada a la violinista Stefi Geyer, *Menuett en La mayor, para violín y piano, op. 18*, (1904, dedicada a Jaroslav Kocian), *Romanze en Fa mayor, para violín y piano, op. 22*, (1907), *Sonata en Re mayor, op. 26* “Frühling-Sonate” para violín and piano -primavera, en una clara emulación de la celeberrima *Sonata n° 5* de Beethoven, con ese sobrenombre, de 1909-, *Elegie in E flat, mayor para violín and piano, op.*

34 (1913, dedicado a Johannes Nádherly-Borutin), Sonata in Si bemol menor, op. 43 “Slawische Sonate” para violín y piano -O Sonata Eslava, en una clara reivindicación por parte de la autora de su legado cultural en plena I Guerra Mundial. El elemento del folklore popular de la nación de cada compositor/a, siempre ha sido una característica propia de las mejores composiciones de autores del s. XX, de 1917, dedicada al violinista Zlatko Baloković) *Méditation para violín y piano*, op. 51 (1919, dedicada a Vitezslav Novák-.

Clarke nos ha legado *Midsummer Moon* -Dedicado en 1924 a la gran violinista Adila D’Aranyi-, *Chinesse Puzzle*, *Lullaby para violín y piano*, que son las obras publicadas específicamente para violín y piano, si bien es cierto que la autora estaba escribiendo una sonata para estos dos instrumentos, que por desgracia no ha llegado hasta nosotros -con cierto paralelismo con la *sonata para violín y piano* que no pudo concluir Lili Boulanger al fallecer prematuramente antes de poder finalizarla-.

Por otra parte, **Canal** compuso sus obras: *Elévation y el Idylle* para piano y violín, así como la *Sonata para violín y piano*, compuestas en Italia durante 1922 -y editadas por el entonces, y hasta 1929, su marido, el editor Maxim Jamin-, mientras vivía felizmente en la *Villa Medici* después de recibir su gran Premio de Roma.

Para esta formación camerística la compositora **Tailleferre** también compuso: *Berceuse* para violín y piano (1913), *Adagio* para violín y piano (1924), *Largo* para violín y piano (1934) *dos sonatas para violín y piano* (la primera en 1921, la segunda en 1951), *Pastorale* para violín y piano (1942).

Lili Boulanger también compuso: *Nocturno* (1911) y *Cortege* (1914) para violín o flauta y piano, tema con variaciones para piano (1911-1914) o las más evolucionadas piezas de carácter *D’un matin de printemps* (1917-1918). Igualmente compuso una sonata para violín y piano (1912-1916), que según su hermana Nadia estuvo cerca de encontrarse completamente concluida -véase el capítulo de las hermanas Boulanger-. Lamentablemente dicha sonata nunca fue publicada y no tenemos forma de acceder al manuscrito.

Arrieu publicó en 1928 cuando su *Le Petit Canard para piano y violín* fue lanzado al mercado por Enoc -curiosamente esta pieza, junto con los dos conciertos para violín y orquesta que escribió la autora, se han perdido y se encuentran descatalogados a pesar de la cercanía con nuestro tiempo actual-. Destaca también su *Sonata para violín y piano* (1948).

Bacewicz brilla especialmente en este campo donde compuso: *numerosas piezas breves de salón para violín y piano, como su Oberek o su Humoreska, Theme with variations para violín y piano* (1934), *Sonata da cámara para violín y piano* (1945), *Piezas fáciles para violín y piano* (1946), *Capricho para violín y piano* (1946), *5 Sonatas para violín y piano* (de 1946 a 1951), *Polish dance para violín y piano* -donde volvemos a observar la influencia del folklore polaco en su música 1948-, *Oberek 1 y Oberek 2 para violín y piano* (1949 y 1951 respectivamente), *Melodía y Capriccio para violín y piano* (1950), *Mazovian dances 1 y 2 para piano y violín* (1951), *Lullaby para piano y violín* (1952, Canción de cuna), *Slavonic dance para piano y violín* (1952), *Humoresque para piano y violín* (1953, en una clara reminiscencia de la célebre *Humoresque* de A. Dvorak), *Partita para piano y violín* (1955).

Barraine por su parte compuso en 1951 la *Suite Juive para violín y piano* (con elementos del folklore y la cultura judía, a la que pertenecía la familia de la autora).

Kaprálová contribuyó al repertorio con sus obras *Legend y Burlesque para violín y piano* -ambas de 1932, estando en el Conservatorio de Brno-, así como su *Elegie para violín y piano*, compuesta entre enero y febrero de 1939 estando ya en París -su país ya por aquel entonces había sido tomado por el ansia expansionista nazi- a la memoria del poeta checo muerto entonces: Karel Capek. También de 1939 tenemos referencias de una *Sonatina para violín y piano*, que se empezó a realizar en 1939, pero que desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros -lo mismo que ocurre con la de Lili-.

- **Trío de violín, cello y piano:** en esta formación **Le Beau** aporta un *Piano Trío en re menor op. 15* (1877 pub. 1879).

Chaminade destaca por su *Trío nº 2 para violín, piano y violoncello op. 34* -cuyo segundo movimiento es todo un hallazgo por su enorme impulso

emocional que despliega la autora con gran energía, 1887-, así como también su *primer trío op. 11 (1881)*, aunque se trate de una obra de menor calado emocional que el segundo trío.

Smyth compuso su *Trío para Violín piano y violoncello en Re menor* **Pejačević** *Trio in Do mayor, op. 29 para violín, violoncello and piano* (1910).

Clarke sobresale por su *trío para violín, viola y piano* junto a su *sonata para viola* son, seguramente, sus obras más completas y ambiciosas. No en vano casi ganaron dos premios de composición -quedaron como segundo premio sendas ocasiones-, y por ello merecen especial atención. También ha llegado hasta nosotros una *Phantasie trío para violín, cello y piano*.

Lili Boulanger compuso su *D'un soir triste (1917-1918)*. Esta última obra para trío de violín, cello y piano también merece especial mención por la atmósfera de angustia y ansiedad que consigue crear en el oyente y en la que nos podemos imaginar fácilmente a Lili en uno de sus episodios de enfermedad en esta “tarde triste”, con el dolor latente de la eternamente enferma compositora, que lo impregna todo, magistralmente captado y recogido por esta pieza musical tan elocuente.

- **Cuarteto de cuerda:** dentro de la formación reina de la música de cámara para cuerda destacan **Le Beau** con su *Cuarteto de cuerda en sol menor op. 34* (publicado en 2001), **Smyth** con su *Cuarteto de cuerda en Mi menor*, **Pejačević** con su *Cuarteto de cuerda en Fa mayor, op. 31* (1911) -que se encuentra perdido-, o su *Cuarteto de cuerda en Do mayor, op. 58* (1922). **Clarke** compuso para cuarteto dos movimientos separados: *Poem para cuarteto de cuerda* y *Comodo et amabile*, para la misma formación. Tiene otro *Poem*, esta vez para voz y cuarteto de cuerda, formación bastante original y poco habitual en el repertorio al uso.

Tailleferre compuso un cuarteto de cuerda en tres movimientos de corta duración: entre todos no llegan a los diez minutos de duración (1917-19).

Rainier aporta a este repertorio su novedosísimo *Cuarteto de cuerda* en el que hay reminiscencias africanas de las tribus zulúes de la infancia - impregnada de dicho exotismo- de la autora vivida en Sudáfrica.

Sin duda la aportación más relevante de **Maconchy** dentro del repertorio para violín lo constituyen sus nada menos que 13 cuartetos de cuerda -compuestos entre 1933 y 1984, siendo el grueso de su corpus escrito antes de mediados del s. XX-, en los que la autora pudo verter sus inquietudes musicales y vitales de manera más vívida, activa y profundamente. En ellas aplicó la compositora su máxima de que en la música nada vale la pena si no nace o proviene de emociones apasionadas, algo que se refleja desde sus primeras obras hasta las últimas de su mayor madurez compositiva. **Kaprálová** realizó su *Cuarteto de cuerda op. 8* compuesto entre el verano de 1935 y febrero y marzo del año siguiente, en 1936, cuando la compositora contaba tan solo 21 años, mostrando una precocidad y madurez dignas de una figura genial de la música.

- **Cuartetos con variantes: Rainier** es relevante en su original *Quanta para violín, viola, cello y oboe*, como **Bacewicz** con su *Quartet para 4 violines* (1949).
- **Cuarteto con piano: Le Beau** fue reveladora con su *Piano Cuarteto op. 28 in Fa menor*, mientras que **Pejačević** lo fue con su *Cuarteto en Re menor, op. 25 para violín, viola, violoncello y piano* (1908).
- **Quinteto de cuerda o con piano: Le Beau** brilló con el *Quinteto de cuerda op. 54* (1900), y **Smyth** con el *Quinteto de cuerda en Mi Mayor* -compuesto en 1884 y que tiene la peculiaridad de ser para dos cellos-. **Pejačević** creó un único *Quinteto con Piano op. 40 in Si menor para 2 violines, viola, violoncello y piano* (1916-1918) mientras que Bacewicz compuso 2 *quintetos con piano*, instrumento del que era gran intérprete también.
- **Conciertos para violín y orquesta, o violín y otros instrumentos concertantes: Smyth** realizó en este sentido el *Concierto para violín, trompa y orquesta*, compuesto en 1927 -una formación realmente novedosa y original-. **Tailleferre** creó un concierto para violín y orquesta (1936) escrito en Suiza para la violinista Yvonne Astruc (1889-1980), que más tarde transcribiría con gran éxito en la que sería su segunda *Sonata para violín y piano n° 2* (1951).

Rainier tiene en su haber dos conciertos para violín y orquesta: *Due canti e finale* y *Wildlife*, este último compuesto poco antes de fallecer recordando en este sugerente título su infancia en África, ambos fueron encargados y estrenados por el gran violinista Yehudi Menuhin.

Arrieu se distingue por la composición de dos *Conciertos para violín y orquesta* (1938 y 1949), que a pesar de la cercanía con nuestra actualidad se encuentran ilocalizables y perdidos.

Bacewicz además de sus 4 *sinfonías* compuso nada menos que 7 *conciertos para violín y orquesta* -entre 1937-1965-, en una contribución asombrosa a este repertorio.

Finalmente, **Kaprálová** finalizó dos movimientos del *Concertino con orquesta para violín y clarinete op. 21*, poniendo un broche de oro a esta formación tan inusual.

Todo este repertorio supone una enorme contribución al repertorio del violín, tanto por su variedad, como por su relevancia musical. Se enfatiza especialmente lo costoso que ha resultado, a pesar de su valor, recopilar acceder a estas partituras para su estudio y análisis pormenorizado.

- 6.2.3. Tal y como se buscaba en los objetivos iniciales respecto a la cuestión de qué género musical dentro del repertorio del violín fue el de mayor peso específico dentro del corpus compositivo de las compositoras analizadas de este periodo estudiado (1850-1950), se ha llegado, mediante el análisis pormenorizado de sus composiciones, a la conclusión de que el repertorio mayoritario le corresponde ampliamente al de las obras compuestas para violín con acompañamiento de piano. Dichas obras abarcan desde piezas breves de salón hasta sonatas completas de factura impecable, incluyendo un completo dominio de los entresijos más complejos de las técnicas contrapuntísticas y compositivas, que en ningún momento tienen nada que envidiar a las obras compuestas por los compositores coetáneos. Se colige dentro de esta conclusión que el peso paradigmático que tenía el piano, como instrumento asociado con el género femenino, favoreció el que fuera el piano el acompañamiento de tantas piezas escritas para el violín. Esta conclusión está íntimamente relacionada y ligada con la tercera conclusión del primer apartado, referido a la formación académica y musical de las compositoras estudiadas. De hecho, no se ha podido incluir en esta investigación a ninguna

compositora española dentro del periodo temporal analizado (1850-1950) debido a que no escribieron ninguna obra para el violín -instrumento inapropiado e indecoroso para las mujeres según el paradigma social, de hecho, tan solo existe una referencia de una sonata de violín, de Emiliana Zubeldia mientras se encontraba exiliada en México tras la Guerra Civil Española, que por otra parte se perdió y no ha podido ser encontrada en la actualidad- mientras que sí pudieron componer numerosas composiciones para el piano, lo que muestra lo ligado que estaba ese instrumento musical a la figura de la mujer.

Destacan igualmente, dentro de esta misma línea de descubrimiento a través del análisis, las formaciones camerísticas grandes, que abarcan desde el trío, el quinteto, el cuarteto con piano y muy especialmente el cuarteto de cuerda, que es precisamente el género rey dentro de la música de cámara donde personalidades como Mozart, Beethoven, Brahms o Bartók han empleado como auténtico banco de pruebas para investigar sonoridades y evolucionar como artistas y compositores. Es pues, en este género rey, donde las compositoras han destacado principalmente, por detrás del mencionado género de violín y piano, llegando **Maconchy** a escribir 13 cuartetos: un hito sin parangón en el s. XX.

- 6.2.4. Respecto a la existencia y relevancia musical de los conciertos escritos por las compositoras europeas entre 1850 y 1950, se ha llegado a la conclusión de que estas autoras llegaron a escribir 14 conciertos para violín y orquesta -junto con trompa, en el caso de **Smyth** y con clarinete, en el de **Kaprálová-**, 7 de los cuales pertenecen a la figura imponente de la compositora **Bacewicz**, de una creatividad y productividad compositiva incansable, como muestra su ingente producción musical.

Estos conciertos, de los que se han perdido tres -dos de **Arrieu** y el de **Tailleferre**, arreglado en versión de sonata para violín y piano-, no solamente son totalmente desconocidos e ignorados, sino que su valor musical, idiomático y pedagógico es excepcionalmente alto, especialmente en el caso de los conciertos de **Bacewicz**, perfectamente escritos en el lenguaje más brillante y expresivo para este instrumento.

- 6.2.5. Asimismo, en referencia a la importancia o relevancia de las violinistas del periodo de 1850 a 1950 a la hora de inspirar o promover composiciones se ha

llegado a la siguiente conclusión, por la que podemos afirmar que, efectivamente han sido muchas las violinistas relevantes -al mismo tiempo que siguen el sino de las compositoras, también olvidadas e ignoradas- que no sólo interpretaron con maestría y virtuosismo algunas de las obras maestras escritas para el violín durante el s. XX, sino que además en muchos casos las inspiraron directamente. Tal es el caso de D'Aranyi, que inspiró con su manera de tocar la composición de la célebre *Tzigane* para violín y orquesta de Ravel, así como también la obra para violín y piano de textura casi impresionista, *Midsummer moon*, de **Clarke**, obra que está dedicada a esta gran figura, también olvidada, del violín. Del mismo modo que Stefi Geyer inspiró la personal composición del primer concierto para violín y orquesta de Bartók -enamorado de la violinista y a quien dedicó esta obra- o como el caso de Yvonne Astruc, violinista que interpretó de primera mano las obras para violín de **Lili Boulanger**, junto a la querida hermana de la genial compositora, **Nadia**, o Marie Hall, dedicataria de la obra de Vaughan Williams *The Lark Ascending*. Sin poder olvidarnos de la violinista Ginette Neveu, flamante ganadora del gran David Oistrakh en la primera competición Wieniawski de violín, cuya carrera quedó truncada por su prematura muerte en accidente aéreo, cuando se disponía a desplegar su carrera internacional.

6.2.6. Se plantea a este respecto una nueva conclusión que daría respuesta, al menos en parte, a por qué estas geniales compositoras no son mejor conocidas: algunas de las más brillantes de las compositoras analizadas, tales como **Lili Boulanger**, **Pejačević** o **Kaprálová** -o como la gran violinista Ginette Neveu- fallecieron prematuramente, segando de raíz la posibilidad de haber alcanzado el estatus de compositoras geniales que podrían haber cimentado muy probablemente de haber vivido más tiempo, una cuestión que quedará sin respuesta pero que podríamos intuir debido al enorme talento malogrado de todas ellas.

Sin embargo, habría que matizar que el resto de las compositoras estudiadas sobrepasaron en muchos casos los 80 años, pese a lo cual no fueron por ello más conocidas, a excepción de Grazyna **Bacewicz**, que es ampliamente reconocida, respetada y valorada especialmente dentro de su Polonia natal.

6.2.7. Otra conclusión, extraída del estudio efectuado a lo largo del desarrollo analítico, hace referencia al lenguaje idiomático y a la idoneidad del repertorio escrito para

el violín de todas estas autoras. Se constata que todas aquellas autoras que, además del piano, tocaban el violín fueron capaces de escribir obras especialmente idóneas para la literatura de este instrumento, dado su dominio del lenguaje instrumental, técnico e idiomático. Dichas compositoras incluyen a **Senfter**, **Chaminade**, **Pejačević**, **Clarke** -que además del violín destacó como viola-, **Lili Boulanger**, **Rainier** y muy especialmente **Bacewicz**. El hecho de que estas autoras dominasen perfectamente al menos dos instrumentos -el violín y el piano- es realmente extraordinario, añadiendo un enorme valor a su gran contribución al repertorio del violín. Para hacernos una idea de lo que significa esto, podríamos considerar que solamente figuras geniales de la historia de la música clásica como J. S. Bach, Mozart o Enescu -ya en el s. XX- eran diestros en el manejo y la escritura de estos dos instrumentos.

Probablemente **Bacewicz** sea la autora que más aportaciones ha realizado dentro del repertorio para el violín, tanto en cantidad -abrumadora, a todas luces- como en su originalidad y calidad musical y técnica, gracias a su profundo conocimiento idiomático del violín.

Precisamente por ello sus composiciones tienen un componente excepcionalmente relevante para la pedagogía instrumental, tanto técnica como interpretativa del violín, del que fue una auténtica virtuosa. Hecha esta matización, en ningún caso resta el menor valor a las demás compositoras analizadas, ya que cada una de ellas posee una voz originalmente propia que las hace brillar con su particular brillo interior, de la profundidad sentimental de **Clarke**, hasta la rabiosa originalidad de **Rainier**, que nos teletransporta con su obra musical a África.

Se aprecia una adecuación interesantísima respecto a la idoneidad pedagógica y técnica del repertorio creado para el violín por todas estas autoras, de cara a ser empleado con fines didácticos dentro de las programaciones de los últimos cursos de las enseñanzas profesionales de los conservatorios profesionales y durante los cuatro cursos de violín en los conservatorios superiores de música de nuestro país, con el indudable beneficio que redundaría en la formación del alumnado, no sólo técnicamente, sino además musicalmente. Se debe matizar que este hecho idiomático no resta un ápice del valor musical, estilístico y artístico del resto de autoras -que, como en el caso de **Canal**, aun no siendo violinista, escribe también de manera bastante idiomática- analizadas dentro de este trabajo, ya que la

aportación que realizan a la literatura del violín es de enorme calidad, excelencia artística y gran factura compositiva.

6.2.8. Resultado del análisis pormenorizado del repertorio de todas estas autoras, consiste en el hallazgo de la importancia de elementos del folklore del país o zonas vitales por las que transitaron las vidas de estas artistas creadoras musicales. De este modo es especialmente destacable la importancia de los elementos folclóricos integrados en el lenguaje musical -tal como hicieran enormes compositores del s. XX, como Bartók, Martinu o Falla, por poner algunos ejemplos- por autoras como **Chaminade** -que emplea un interesante exotismo folclórico que incluye la imagen de España, tal como ya hiciera Chabrier antes-, **Pejačević** es la primera compositora en introducir el sinfonismo en Croacia, cuyo folklore incluye magistralmente en sus últimas obras, como reacción ante los hechos acontecidos durante la I Guerra Mundial -de los que ella fue testigo directamente-, **Clarke** también aporta elementos folclóricos en sus obras escritas para violín, incluyendo el folklore eslavo, como puede verse en su trío concertante Dumka. Por otro lado, la aportación de **Bacewicz** en este aspecto resulta abrumadora, ya que en su ingente producción musical para el violín está impregnada del folklore y la cultura de su Polonia natal -en un caso tan integrado y rico como el del mismo Bartók-, en cierto modo también como una tácita reacción en contra de las fuerzas invasoras que sojuzgaron tontos años a su querida patria -los nazis primero y posteriormente sus supuestos libertadores, los soviéticos que convirtieron a Polonia en un estado satélite de la URSS, frente a la bilateralidad que los enfrentaba con los Estados Unidos-.

Kaprállová, a pesar de su trágicamente prematuro fallecimiento a los 25 años, consiguió integrar profundamente las raíces folclóricas de su Moravia natal dentro de sus composiciones, por otro lado, escritas en un lenguaje plenamente contemporáneo -así su uso frecuente de la politonalidad-. Sorprende enormemente la madurez y el excelente nivel compositivo alcanzado por esta gran compositora a una edad tan temprana, que nos hace preguntarnos qué hubiera podido acometer compositivamente de haber disfrutado de una vida más larga y productiva.

El caso de **Rainier** elude cualquier restricción paradigmática, dando lugar a un repertorio único y original, basado en las inquietudes intelectuales y vitales de la autora, que consigue describir musicalmente atmósferas y vivencias espaciales del

continente africano, que tanto marcó su vida y su obra y que puede apreciarse especialmente en el segundo y cuarto movimiento de su cuarteto de cuerda, donde transfigura el folklore de las tribus zulúes que la autora conoció hasta la adolescencia viviendo en Sudáfrica.

Por otro lado, es necesario mencionar la contribución referida al folklore de los Estados Unidos de tres de las compositoras de aquel país por su relación transversal con el objeto de estudio de este trabajo de investigación doctoral: la aportación de Beach, incorporando canciones populares irlandesas o escocesas en su *Sinfonía Gaélica*, la de Crawford por beber del folklore popular de su país y recogerlo de forma sistemática para su estudio, análisis y difusión -como ya hicieran en Hungría Bartók y Kodaly- o la interesante aportación de Price, primera compositora afroamericana en recibir reconocimientos y premios por su labor, quien usa la danza típica de los esclavos negros -el *Jumba Dance*- en un movimiento de su *Sinfonía en mi menor*, así como también la inclusión de elementos de los cantos espirituales negros -como ocurre, efectivamente, en su *Negro folksongs in counterpoint*, escrito para cuarteto de cuerda-.

6.2.9. Tras el análisis del *corpus* compositivo de estas autoras se ha llegado a la conclusión de que el impulso emocional y la excelencia en la factura, tanto formal como compositiva, de la gran mayoría de obras analizadas son de la máxima calidad y a menudo muy superiores a las obras compuestas por sus colegas de profesión musical coetáneos.

Asimismo el elemento de la emoción en la música resulta de vital importancia, ya que el fin último de cualquier composición musical debería ser el de provocar reacciones profundas en quien la escucha, siendo la gran mayoría de composiciones creadas por todas estas autoras analizadas del s. XX ricas en su impulso emocional, además de poseer una factura impecable en cuanto al dominio y el conocimiento técnico, contrapuntístico y creativo, así como también su amplio dominio de los nuevos procedimientos compositivos propios de la música del s. XX, como el dodecafonismo, el serialismo integral, la politonalidad, etc.

6.2.10. El análisis pormenorizado de todas estas autoras nos muestra que algunas de ellas, a menudo de una manera sutil y soterrada, en sus composiciones desafiaron las reglas paradigmáticas de dominancia y jerarquización implícita respecto a los

géneros arquetípicos masculino versus femenino, imbricados de manera intrincada en el imaginario colectivo por medio de la acción sistemática de estrictas reglas paradigmáticas socialmente aceptadas y musicalmente introducidas por el férreo modelo de la forma sonata, dominante durante siglos en la tradición musical occidental. En este esquema formal en el que se han compuesto infinidad de obras musicales, algunas de las cuales son auténticas obras maestras de todos los tiempos -y por este mismo motivo grabadas a fuego en el imaginario colectivo de toda la cultura dentro del mundo occidental-, el tema masculino es el dominante, asertivo, poderoso, mientras que el segundo tema, o femenino, es débil, afectuoso, reconfortante, siendo su función la de apoyar y poner de relieve de algún modo al tema masculino, jerárquicamente superior - como en un reflejo paradigmático de lo que se consideraba correcto en aquella sociedad, que llega casi hasta el s. XXI, y que, desgraciadamente, aún perdura en algunos aspectos de nuestra realidad actual-.

Así se constata, por ejemplo, en autoras como **Pejačević**, quien en numerosas ocasiones escribe sendos temas femeninos, **Chaminade**, que en su *Sonata para piano* altera fundamentalmente el esquema de la forma sonata introduciendo como segundo tema nada menos que una fuga: la total culminación de la técnica contrapuntística, algo que en la mentalidad de entonces solamente eran capaces de realizar los varones, mientras las mujeres tendrían que conformarse con música de salón sencilla, o incluso Beach -en los Estados Unidos- quien realiza una velada crítica a su marido y el poder ejercido por dicha jerarquía en el *lied* analizado en el desarrollo analítico, en el que la voz del texto del marido no se escucha debido al rico acompañamiento del piano, que simboliza el velado y sordo inconformismo de la autora.

Por otra parte, sin duda **Smyth** sería la autora más beligerante de todas las autoras estudiadas, tanto en su disposición vital, como en su desafío desde adolescente por ser libre e independiente. Musicalmente esto se tradujo en su afán por componer nada menos que seis óperas y un concierto para violín, trompa -los instrumentos de metal o de percusión no eran considerados en absoluto adecuados para el género femenino, como se ha explicado a lo largo del desarrollo analítico-, demostrando así que las compositoras podían componer en los géneros más complejos con el mismo éxito que los varones.

- 6.2.11. A pesar del innegable valor musical, emocional y compositivo de la gran mayoría de obras escritas para el violín por todas estas autoras, dichas composiciones se hallan en un estado deplorable por el sistemático olvido en que se encuentran, tanto dentro de las programaciones didácticas como en las de los conciertos organizados por instituciones carentes de sensibilidad o interés acerca de este interesante corpus -en las que son programadas anecdóticamente, quizás con suerte el 8 de marzo: día de la mujer trabajadora-, mientras que su olvido generalizado resulta sistemático, como si dichas autoras y obras se encontraran en una realidad paralela-. Es reseñable también el silencio del mundo discográfico, en el que a menudo no existen registros de un número muy significativo de dichas obras, algunas pendientes de ser estrenadas, aún en la actualidad.
- 6.2.12. La última conclusión del apartado referente al repertorio hace alusión al hecho de que **Arrieu**, como **Barraine** -o la también citada Desportes- compusieron por primera vez obras para instrumentos de metal o percusión, que escapaban del reducido ámbito del piano o el arpa al que estuvieron confinadas las compositoras y las artistas durante siglos. Por primera vez, consiguientemente, las compositoras escribieron también amplias obras concebidas para un gran formato, en amplitud y duración -y no en el formato reducido característico de las piezas breves de salón-, así como del mismo modo escritos por vez primera por compositoras específicamente para la percusión e instrumentos de viento metal, como el saxofón, la tuba, o las Ondas Martenot -recientemente inventadas en Francia-, implícitamente desafiando el paradigma y las convenciones sociales que habían determinado que dichos instrumentos no eran en modo alguno decorosos para ser interpretados por las mujeres dentro de los cánones paradigmáticos de aquella época.

6.3. LA CONTRIBUCIÓN AL CAMBIO DEL PARADIGMA DEL ROL DE LA MUJER EN LA MÚSICA

El conjunto de conclusiones comprendidas bajo este epígrafe muestra el papel decisivo que es preciso atribuir a las compositoras al cambio del paradigma del rol de la mujer en la música.

6.3.1. Se aprecia una evolución muy notable respecto a la consideración musical de las compositoras y creadoras musical desde las primeras autoras analizadas dentro de esta investigación doctoral. Así se parte del punto de partida en que se encontraba **Le Beau**, en el que debía demostrar y probar que era capaz de componer como un hombre, algo que también les sucedió a Beach, **Smyth**, **Chaminade** y **Senfter**, hasta llegar a la situación mucho más favorable que vivieron compositoras como **Maconchy**, **Bacewicz**, **Rainier** o **Kaprálová**, en la que todas ellas disfrutaron de un reconocimiento y de la admiración generalizada de la mayor parte de sus colegas dentro del mundo musical en el que se desarrollaron profesionalmente, si bien es preciso matizar que aun así algunas de ellas, como **Maconchy**, tuvieron que hacer frente a injusticias relativas al mero hecho de ser mujeres -no le concedieron una beca por ese motivo, pese a ser la mejor estudiante de composición. Véase el capítulo de esta autora-

Se detecta que, dentro del “continuum” de la evolución general del paradigma respecto al rol de la mujer en el mundo de la composición a través de la historia de la música, durante los 100 años (de 1850 a 1950) analizados en profundidad en este trabajo de investigación doctoral ha existido una progresiva mejoría de las condiciones laborales y profesionales que todas las autoras estudiadas han contribuido a implementar, sumando derechos, precedentes e hitos musicales alcanzados, logros adquiridos, reconocimientos otorgados, así como premios.

6.3.2. Las compositoras empezaron a contribuir verdaderamente en el cambio del paradigma respecto del rol de la mujer en la música cuando comenzaron a ganar

premios de composición en los que compitieron en igualdad de condiciones, probando de esta manera que su capacidad no solamente no era inferior a la de sus colegas coetáneos, sino que en muchas ocasiones resultaron ser muy superiores a ellos, consiguiendo algunos de los premios de composición más relevantes y prestigiosos del momento, como el *Grand Prix de Rome*, así como también los premios de composición , armonía y análisis del Conservatorio de París, del mismo modo que también lograron en justa lid numerosas becas y premios relativas a la excelencia académica como estudiantes de composición. Igualmente, en el campo interpretativo: el caso de la genial violinista Ginette Neveu, ganadora del primer concurso internacional de violín Wieniawski, por delante del mismo David Oistrakh -considerado por muchos como el mejor violinista del s. XX-.

Sin embargo, es necesario aquí matizar que el ganar dichos premios, como el *Prix de Rome* -que catapultó a compositores como Bizet, Massenet, Debussy o al mismo Ravel -quien no llegó a ganarlo a pesar de sus múltiples intentos-, no garantizó el éxito en la misma medida a las compositoras que lo ganaron, siguiendo la brillante estela abierta en 1913 -10 años después de que se permitiera a las mujeres participar- por la primera ganadora: **Lili Boulanger**. Así, **Canal** o **Leleu** cayeron en el olvido tras haber pasado por el Conservatorio de París ocupando puestos mucho menos relevantes de los esperados para compositoras ganadoras del primer premio del *Prix de Rome*, como el de profesoras de la asignatura de coro, en lugar de ocupar el de profesoras de composición, más acorde con el gran mérito y prestigio que conllevaba alzarse con dicho prestigioso galardón.

Clarke, durante sus estudios musicales en Londres también se alzó con el primer premio en diversos concursos de composición en el Royal College of Music y posteriormente quedó muy cerca de obtener el primer premio en concursos en los Estados Unidos, en donde compitió con el seudónimo de Anthony Trent, lo que implica que efectivamente en el país de las oportunidades, estas son más abundantes si se es varón.

- 6.3.3. Uno de los factores determinantes en el paulatino cambio paradigmático del rol de la mujer en la música durante el periodo de 1850 a 1950 en Europa, social y tácitamente acatado durante siglos en el mundo occidental, se debe en gran medida a que las compositoras comenzaron a recibir reconocimientos importantes a nivel

nacional e internacional por parte de las instituciones de sus respectivos países de origen, o incluso fuera de ellos, aumentando su prestigio e impacto internacional. Así nos encontramos con que **Chaminade** fue la primera compositora en recibir la Legión de Honor francesa en 1913, el mismo año que marcó un hito en la historia de la música para las mujeres, ya que fue la fecha en la que **Lili Boulanger** logró ganar el Primer Premio del *Prix de Rome*, alcanzando lo impensable para una mujer dentro de los cánones paradigmáticos de aquel tiempo. Del mismo modo la propia **Chaminade** se convirtió también en la primera compositora en tener Clubs de fans -que portaban su nombre, en su honor-, especialmente en los Estados Unidos, donde realizó giras triunfales antes de la I Guerra Mundial. Igualmente, es muy destacable, desde mi punto de vista, el hecho de que la compositora **Smyth** tuviera grandes reconocimientos y premios durante su vida, tales como los doctorados honoríficos que recibió por la Universidad de Durham y por la unidad de Oxford respectivamente.

De la misma manera, el que se convirtiera en la primera mujer en ser nombrada *Dama Comandante de la Orden del Imperio Británico* -reconocimiento que también recibiría más tarde **Maconchy**, siguiendo la estela abierta por la beligerante y siempre combatiente **Smyth**, auténtica pionera en la lucha por la igualdad de derechos y condiciones profesionales entre géneros- es un reconocimiento que pone de manifiesto todo el valor de la obra de esta mujer tan notable, tanto en su labor musical, como en la gran producción literaria y ensayística que desarrolló cuando empezó su progresiva sordera, la cual resulta destacable también por convertirla en la primera mujer en poner de manifiesto de forma crítica la situación de injusticia imperante respecto a las mujeres en el mundo en general y en el musical muy en particular.

Tailleferre por su parte se convirtió en la primera mujer en estar integrada de un gran grupo de compositores, el grupo de *Les Six*, -bajo la tutela y los auspicios de su mentor y protector, Eric Satie, la integraron en él y la valoraron con generosidad-, así como también una de las primeras mujeres en ganar todos los concursos de composición, armonía y contrapunto del conservatorio para poder costearse sus estudios musicales, dado que su padre la repudió al enterarse de sus aspiraciones musicales como profesional.

De esta manera sentó también un importante precedente del que se pudieron beneficiar generaciones enteras de compositoras, al contar con un modelo que poder seguir y emular.

Al mismo tiempo, **Nadia Boulanger**, en su faceta de maestra y pedagoga -siendo maestra de **Kapránlová** y de **Rainier**, entre otras muchas compositoras y artistas-, ha tenido una repercusión sin parangón a lo largo de todo el s. XX, en ninguna etapa de la historia de la música en la que se le ha llegado a atribuir una influencia musical equiparable a la de Sócrates en la difusión de la filosofía de la antigüedad del mundo clásico y contando entre sus alumnos y discípulos con lo más granado del panorama musical de todo occidente.

Priaulx **Rainier** disfrutó en vida del reconocimiento y la apreciación favorable de su obra compositiva por parte de la comunidad musical, integrada por músicos de la talla del violinista Menuhin -quien le encomendó la composición de dos obras concertantes para violín y orquesta- o la genial violoncelista británica Jaqueline du Pré -grandísima artista e intérprete del violoncello, cuya prometedora carrera también acabó prematuramente, segada por la enfermedad; la esclerosis múltiple-, así como también por los integrantes de la élite compositiva de Inglaterra: como prueba el hecho de que se convirtiera en la primera mujer en pertenecer a la *Worshipful Company of Musicians* británica -desde 1955, llegando a convertirse en la primera *Lady Liveryman* en 1983-, institución musical que, a su muerte, estableció la beca *Priaulx Rainier Fund* para jóvenes compositores en el *Royal College of Music* de Londres y en la *Universidad de Cape Town* en Sudáfrica. Asimismo, en junio de 1982 recibió un doctorado honorífico -honoris causa- en música por la Universidad de Cape Town, su alma mater.

Una de las aportaciones más relevantes y significativas de esta creadora musical en cuanto a su contribución al cambio paradigmático del papel de la mujer en la música lo constituye su eclecticismo musical, basado a menudo en elementos extra musicales -y ajeno al academicismo paradigmático musical imperante- y en influencias de figuras artísticas de otros campos con los que la autora pudo interactuar y evolucionar -desde la literatura, la pintura, la escultura, el cine, la física, la arquitectura o la misma África-.

La contribución más reseñable de **Rainier** al cambio del paradigma respecto al rol de la mujer en la música consistió principalmente en su valentía por mostrar abiertamente y sin tapujos su genuina originalidad, autodidacta y exenta de

influencias dentro de la tradición paradigmática dentro del panorama musical occidental. Así defendió con éxito una visión musical muy valiosa e interesante que propone otra concepción posible de la música, desligada casi por completo de la tiranía del paradigma occidental europeo.

Maconchy, además de los premios académicos alcanzados ya mencionados a su vez fue una incansable trabajadora por sus compañeros de profesión, como presidente del *Composer's Guild* (1959-69), y también como presidente de la *Society for the Promotion of New Music (SPNM)*. Recibió la *Cobbett Medal* por su contribución a la música de cámara, fue galardonada con el título de *Commander of the British Empire (CBE)* en 1977 y fue nombrada *Dame of the British Empire (DBE)* en 1987, el más alto honor al que podía aspirar ninguna mujer, equivalente a ser nombrado caballero del Imperio Británico.

Grazyna **Bacewicz** consiguió sus titulaciones superiores en violín, piano y composición en 1932, también cuando se presentó en 1935 al Primer *Concurso Internacional Wieniawski de Violín*, donde alcanzó Mención de Honor del Jurado, sólo por detrás de genios del violín como Neveu y Oistrakh o como cuando logró convertirse en la primera mujer concertino de la Orquesta de la Radio Polaca -de 1936 a 1938, un año antes de la ocupación nazi-. Como violinista y también como compositora Grazyna **Bacewicz** se alza como una antorcha de libertad y como una pionera en toda Europa que marcó la senda a seguir por todas las generaciones posteriores de mujeres que pudieron proseguir sus pasos y empezar a ocupar puestos de relevancia dentro de las orquestas profesionales, en los concursos internacionales de violín, -tanto como participante en la *Wieniawski Violin Competition*, donde obtuvo mención de honor, por detrás de gigantes como Neveu o Oistrakh, como miembro del jurado evaluador- con el piano, así como en el campo de la composición. Llegó a recibir 24 grandes premios, distinciones y galardones durante su vida, todo un logro sin precedentes en la historia de las compositoras. Su protagonismo como pionera musical, de una enorme y fascinante versatilidad, también es muy destacable al conseguir que dichas obras fueran interpretadas en múltiples ocasiones y en festivales musicales de música contemporánea, como el Otoño de Varsovia, donde siempre tuvo una acogida muy favorable de público y crítica.

Kaprálová, por su parte, aspiró a lo más alto en un intento ambicioso sin precedentes: el realizar la doble especialidad de dirección de orquesta -en donde

otras grandes figuras de mujeres pioneras en el campo empezaron a sobresalir, tales como Nadia Boulanger o Marguerite **Canal**. Véanse sus respectivos capítulos- y la de composición, que llevó a cabo con una brillantez incandescente -pese a su fallecimiento demasiado prematuro- que la condujo a convertirse en ser la primera mujer en dirigir a la prestigiosa orquesta sinfónica de la BBC en Londres, en un concierto donde compartió plantel con los mejores compositores contemporáneos del s. XX en Europa, tales como Bartók o Hindemith.

- 6.3.4. La existencia de una serie de aportaciones muy significativas, a través de la composición de bandas sonoras, así como también en la producción creativa y musical, de algunas compositoras dentro de los principales medios audiovisuales que caracterizan el mundo del s. XX: la radio, la televisión y el cine.

Chaminade fue pionera en el desarrollo de las primeras grabaciones para rollos de pianos y pianolas mecánicas que reproducían las piezas que ella misma interpretaba al piano.

La gran contribución de **Arrieu**, del mismo modo que su amiga **Barraine**, reside principalmente en que se convirtió sin estridencias, pero con paso firme y seguro en una de las primeras mujeres compositoras en hacerse un hueco por su propia valía y capacidad profesional en un amplio abanico de espectros musicales que abarcaron desde la música neoclásica tradicional, hasta la música concreta, pasando por el mayor de sus contribuciones: su introducción en el mundo audiovisual de su época, en el que fue una auténtica pionera además de ser ampliamente reconocida y respetada en su complicada época vital, marcada por los dos grandes conflictos bélicos que arrasaron Europa en la primera mitad del s. XX. También compuso para las Ondas Martenot, instrumento de muy reciente invención, lo que demuestra su curiosidad e inquietud musical con su presente.

Tailleferre especialmente pudo haber alcanzado las puertas doradas de la meca del cine entonces en Hollywood de la mano de Charles Chaplin, ya que este le propuso crear las bandas sonoras de sus películas. Ese sueño se vio truncado debido a los celos de su primer marido, que no aceptó la idea de que su mujer tuviera mayor éxito que él y se lo prohibió.

- 6.3.5. La música de algunas de las mejores artistas estudiadas dentro de este trabajo fue empleada como representativa de la unidad nacional en tiempos de guerra frente

a la amenaza del enemigo. De esta manera la obra de **Lili** durante los años de la I Guerra Mundial -que la artista no llegó a ver concluida- su obra, ya habiendo ganado el *Prix de Rome*, fue ensalzada como epítome de la música francesa frente al enemigo y la cultura musical alemana demostrando que el nacionalismo triunfaba sobre el sexismo en un momento de crisis tan radical como una guerra. Algo parecido sucedió con la obra de la incansable compositora **Maconchy**, en plena Batalla de Inglaterra, en la II Guerra Mundial -cuando las bombas nazis caían sobre Londres por millares-, cuya obra musical había sido aceptada, de forma halagadora, dentro del canon musical y cultural inglés, ocupando su lugar dentro de la tradición de la música de cámara inglesa. Sin embargo, dicha comparación se dirigía a poner a la compositora al servicio de los imperativos de la supervivencia nacional, en este caso redefinida como la supervivencia de lo inglés. El esfuerzo de guerra necesitaba héroes, necesitaba historias inspiradoras, y la continuación obstinada de la vida musical en Londres a través de los años durante los que tenían lugar los continuos bombardeos nazis poseían un papel de primer orden dentro de la conciencia nacional. De esta manera el *Cuarto cuarteto* de **Maconchy** -compuesto en ese momento concreto- fue mantenido como la evidencia palpable de que los compositores británicos continuaban trabajando a pesar de la adversidad.

6.3.6. Se pone de relieve la importancia de la conciencia y el compromiso feminista y social por un mundo más igualitario -entre clases y géneros- de muchas de las compositoras estudiadas. **Le Beau** seguramente sea la primera compositora europea propiamente dicha en lograr ser reconocida por sus homólogos masculinos en un plano de igualdad profesional, siempre con matizaciones.

Chaminade de una forma soterrada y sutil fue extremadamente original a la hora de subvertir el orden establecido dentro de la forma sonata -en su única sonata para piano, ya explicada pormenorizadamente en el desarrollo analítico-, que de alguna manera sojuzga el tema femenino -que **Chaminade** convierte en una fuga: el culmen de la intelectualidad, la técnica contrapuntística y el más puro intelectualismo- al tema masculino en un reflejo legitimador de la sociedad de la que proviene dicha forma musical y que supone un modelo de dominación masculina codificado a través de dicha forma conceptual.

Smyth, por su lado, fue una pionera al defender a ultranza sus principios -como articulista- y su obra frente a las presiones de los hombres de su entorno -empezando por la oposición frontal de su padre, militar del ejército del Imperio Británico-. Su participación también en el movimiento sufragista tuvo una gran repercusión, tanto por la implicación que esta autora británica tuvo con el movimiento -por el que fue encerrada durante dos meses en la prisión de Holloway, en Inglaterra, por manifestarse junto con otras 100 sufragistas, también encarceladas como ella- como por las enormes repercusiones que tuvo en la sociedad de su época, en las que se logró el sufragio universal femenino en 1918. La contribución musical de **Pejačević** también desafía las normas establecidas por el paradigma socio cultural imperante en su época, defendido a ultranza por la crítica oficial del mismo, que se ejecuta desde la misma escuela, los conservatorios de música e incluso las universidades: de hecho en todos los conservatorios actualmente se sigue enseñando como válido el modelo de la forma sonata contraponiendo un tema femenino -pasivo, lírico, conciliador y consolador- a otro masculino -poderoso, activo, resuelto, etc.-.

Así ya se ha probado en el análisis efectuado en sus obras que la compositora también fue una pionera en desafiar intrínsecamente el paradigma -referido musicalmente a los dos temas arquetípicos referenciales de la jerarquía social: aquellos con características “femeninas”, que desafían el componente “masculino”, que sería el eje central de cualquier composición durante largos siglos-, en parte también gracias a que fue autodidacta y a que poseía una cultura riquísima, así como un pensamiento libre y crítico.

A su vez **Tailleferre** y **Canal** obtuvieron el divorcio de sus respectivos maridos que no les permitían progresar profesionalmente-en el caso de Canal, también era su editor y con el que fue a juicio para defender sus derechos como autora de su obra- en una época en la que las mujeres estaban desprotegidas legalmente frente a los hombres, pese a lo cual lucharon por sus derechos con determinación.

Elsa **Barraine** a lo largo de sus 89 años de vida demostró que las mujeres no solo eran exactamente igual de capaces de conseguir el primer premio de un concurso prestigioso -como el *Prix de Rome*-, sino que además podían ser igual de valientes que sus compañeros varones como para participar en la resistencia francesa frente a la ocupación nazi de Francia, de 1940 a 1944, arriesgando su vida por sus ideales igualitarios -**Barraine** se afilió al partido comunista francés en 1938-, de justicia

frente a la barbarie imperante, sacrificando su propia seguridad personal frente a la invasión nazi de Francia -si se tiene en cuenta que era judía su caso era especialmente delicado- en aras de un bien común, mostrando y demostrando de esta forma su innegable y sobrecogedor compromiso social, político, feminista, ideológico y humanista, así como su contribución a la música del s. XX.

Kaprálová, a pesar de vivir tan solo 25 años, demostró a su vez su arrojo y compromiso al componer su *Sinfonietta Militar, op. 11*, en pleno apogeo y efervescencia expansionista nazi, siendo esta obra un alegato por la libertad y la necesidad de defenderla a ultranza, lo que no deja de sorprender por su clarividencia y su fascinante valentía al escribir, dirigir y defender esta gran obra.

6.3.7. Un puntal determinante dentro de la contribución de las compositoras y creadoras musicales estudiadas lo constituye el hecho de que dichas mujeres, como profesionales reconocidas por sus méritos propios, llegaran a ostentar puestos de poder en grandes instituciones musicales, educativas y culturales.

De este modo, **Smyth** fue una de las primeras mujeres en dirigir sus propias óperas, algo que sin duda alguna tuvo que resultar extraño, tanto para los más de cien músicos y cantantes que nunca anteriormente se vieran en tal situación, como para el público, que acabó rindiéndole ovaciones en la interpretación de las seis óperas que compuso.

De la misma forma, como una de las mayores aportaciones de **Senfter** al cambio del paradigma respecto a las creadoras de música cabe destacar el hecho de que la autora se convirtió en la organizadora y directora de dos asociaciones musicales en su ciudad natal.

Pejačević no sólo demostró que una mujer era capaz de componer, sino que además resultó convertirse en la primera compositora en introducir el sinfonismo en Croacia, su país de origen, de forma sobresaliente con una obra: la sinfonía en fa sostenido menor, que constituye una composición muy avanzada para su tiempo, con la que muestra una gran capacidad de liderazgo e iniciativa.

Marguerite **Canal** fue la primera mujer en dirigir orquestas profesionales desde el podio del director en Francia (1917-18), un lugar reservado exclusivamente para los hombres hasta entonces -que sigue siendo mayoritariamente masculino en pleno 2019, con un machismo preponderante y resistente a todos los movimientos feministas de concienciación que existen desde los años setenta- y que sería

continuado por figuras estudiadas en este trabajo investigador, como Nadia **Boulangier**, también directora de orquesta, directora de la Escuela Normal de París y la escuela en Fointenebleau, quien además destaca por su poder como gran figura pedagógica y la enorme influencia que pudo ejercer sobre generaciones de músicos, mientras que Vítězlava **Kaprálová**, -alumna directa de Nadia; la gran maestra- se convirtió, pese a su juventud, en pionera al ser la primera mujer en dirigir a la orquesta de la BBC de Londres, erigiéndose como auténtica punta de lanza para generaciones enteras de directoras de orquesta posteriores a ella.

Por otro lado, no debe subestimarse la importancia que tuvieron las figuras, grandes amigas asimismo, de **Arrieu** y **Barraine**, ya que ambas llegaron a ostentar puestos de dirección tanto en la radio como en instituciones culturales tras la II Guerra Mundial, creando así un precedente que rompía en gran medida los cánones paradigmáticos de aquella época y que dejaron la puerta abierta a nuevos aires modernizadores en la sociedad, gracias a los cuales disfrutamos en la actualidad de una realidad más justa e igualitaria respecto a los roles de los géneros, si bien aún se precisa de mejoras necesarias.

- 6.3.8. Queda probada la existencia de una notable misoginia respecto a las mujeres en diversos ámbitos musicales: el editorial, el profesional, el académico, así como en la vida privada personal particular de un buen número de las autoras analizadas y estudiadas con detalle a lo largo del desarrollo analítico de este trabajo de investigación doctoral y que, por consiguiente, ha influido muy negativamente en sus labores compositivas, creativas y personales, minando con frecuencia poderosamente sus energías vitales y compositivas. Dicha misoginia se agravó en gran medida, en muchos de los casos observados, por la desprotección legal e institucional que sufrieron las mujeres durante el periodo estudiado (1850-1950), especialmente en Francia, país en que entró en vigor el sufragio femenino por primera vez en 1944.

Canal puso de manifiesto que el medio editorial musical estaba impregnado de esa gran misoginia, que en su caso fue exacerbada por la mano de su exmarido, también su exeditor, resentido por perder los derechos de autor de la que fuera su mujer hasta 1929, evitó que ninguna de las obras posteriores de **Canal** fuera jamás publicada en Francia. Respecto a este particular podemos relacionar este aspecto con muchas otras autoras estudiadas en esta tesis doctoral, como Rebecca **Clarke**

-quien empleó el consabido seudónimo de Anthony Trent para evadir dicha censura dentro del mundo editorial, exclusivamente en manos masculinas por aquel entonces- o Ethel **Smyth**, quienes tuvieron que luchar para que, siendo mujeres, alguna editorial publicara sus obras musicales. Sin embargo, lejos de doblegarse ante tales injusticias **Canal** fue también pionera en acudir a los tribunales de justicia, pese a la indefensión legal en la que se encontraban entonces las mujeres -recuérdese que el sufragio femenino no comenzó en Francia hasta 1944-, sentando un precedente al ganar el juicio a su exmarido por los derechos como autora de sus obras musicales, que, sin duda también, ha servido a todas las generaciones posteriores para obtener una situación más justa, que amparara legítimamente en cuanto a lo concerniente a los derechos de autor y a los derechos de la propiedad intelectual, así como los beneficios económicos resultantes de las dos primeras -apropiados injustamente por su exmarido, quien simplemente por editarlo alegaba que le pertenecían-. De la misma manera, tal como también hiciera **Tailleferre** por dos veces, se divorció de tal matrimonio enfrentándose a las temibles consecuencias revanchistas de su exmarido, Jamin, sin miedo y desafiando al mismo tiempo el paradigma respecto al rol de la mujer en el mundo y en el hogar, así como las convenciones y los estereotipos imperantes en la sociedad de su época, que estigmatizaba especialmente a las mujeres que se atrevían a divorciarse.

El caso de **Tailleferre** a este particular fue especialmente sangrante, ya que fueron dos sus divorcios de sendos desgraciados matrimonios, en los que sus respectivos maridos la maltrataron psicológica y físicamente hasta llegarle a provocarle un aborto, de boicotear sistemáticamente su labor compositiva de una manera despreciable – llegando incluso a esparcir tinta sobre las partituras ya escritas por ella-, así como prohibiéndole que pudiera acceder a grandes oportunidades laborales, como la ofrecida por la estrella de cine Chaplin, por celos de su gran éxito musical. No obstante, **Tailleferre** perseveró en su vocación, pese a las dificultades, los abusos e incluso las humillaciones a las que se vio sometida en la esfera de su vida privada. A pesar de tener una gran falta de confianza en sí misma y en sus capacidades como músico, compositora y artista, -sin embargo, y muy probablemente era la creadora musical más talentosa dentro del grupo de *Los Seis* - esto no fue óbice para que, llegado el caso, reuniera fuerzas para divorciarse en las dos ocasiones en que se casó. En este aspecto seguramente también fue una

adelantada a su tiempo, ya que el divorcio era extremadamente mal visto en su época -muy especialmente si era la mujer quien solicitaba dicho proceso de separación-, por lo que podemos decir sin temor a equivocarnos que **Germain Tailleferre** contribuyó al cambio del paradigma de la mujer, no solamente en la música -donde al convertirse en la primera mujer compositora en ser incluida en un movimiento musical compuesto por hombres (*Les six*), logró ser realmente reconocida por ellos y por la crítica-, sino también dentro de la sociedad a la que pertenecía, cuyas leyes de gran desprotección e indefensión hacia las mujeres ayudó a cambiar mediante su valentía, pagando un alto coste personal por ello.

- 6.3.9. Se matiza aquí la concepción, a menudo generalmente incluida en el discurso de algunos textos relativos a estudios de género, de que todos los varones participaban del androcentrismo, el patriarcado y el falo centrismo imperante antes de la actualidad. Lo cierto es que analizando a todas estas compositoras se ha comprobado que no fueron en absoluto pocos los hombres que apoyaron a las mujeres compositoras y artistas o que a su vez también lucharon junto a ellas mismas por los derechos, así como la realización técnica, artística e intelectual de muchas de las autoras estudiadas.

Cuando hablamos de la contribución al cambio del paradigma respecto al rol de las mujeres en la música en el periodo estudiado (1850-1950) deberíamos tener en cuenta que es demasiado fácil caer en maniqueísmos demasiado simplistas que lo reducen todo a una dicotomía bipolar. Como con todos los maniqueísmos, con este en concreto se debe prestar especial cuidado y atención para no reducir este paradigma, o modelo interiorizado por la sociedad y la cultura occidentales durante largos siglos, a una lucha entre géneros. Si bien es cierto que la posición de la mujer ha sido desfavorecida durante demasiado tiempo dentro de una sociedad ampliamente aceptada como patriarcal, lo cierto es que siempre ha habido excepciones que ponen a prueba y desafían aproximaciones demasiado simplistas respecto a este asunto. Personalidades y figuras como los padres de **Le Beau**, Bizet, los directores que apoyaron el estreno de las óperas de **Smyth**, Reger, los maridos de **Clarke** y **Chaminade** -que las supieron valorar como merecían sus talentos musicales-, los maridos de **Maconchy** y **Bacewicz**, cuyo apoyo a sus esposas fue determinante para que ellas pudieran llevar a cabo su labor compositiva, Schmitt -quien, habiendo ganado el premio de Roma, favoreció

enormemente la obra de las compositoras que alcanzaron dicho premio, potenciando su difusión o publicación. Entre ellas especialmente la tercera ganadora de la historia del certamen, Jeanne Leleu-, los compañeros masculinos de **Tailleferre** en el grupo de *Los Seis* -quienes siempre respetaron y tuvieron en la mayor consideración a la compositora, a diferencia de los dos maridos con los que convivió en sendos infiernos de matrimonios totalmente tóxicos para ella-, así como el mentor de todos ellos, Satie. Asimismo, Dukas, Fauré, Messiaen, o Marinú y Jiri Mucha, en el caso de **Kaprálová**, por poner tan solo algunos ejemplos de figuras de enorme relevancia. Existieron también eminentes instrumentistas que, como Tertis o Menuhin sirvieron como maestros de violinistas -Tertis con la viola a **Clarke**- o encomendado obras a compositoras para realizar su estreno, como hizo el citado violinista con **Rainier**.

6.3.10. La última conclusión alcanzada hace referencia a la dificultad encontrada a la hora de localizar, para su ulterior estudio y análisis detallado, muchas de las obras compuestas por algunas de las compositoras analizadas dentro de esta investigación doctoral, precisamente porque dichas autoras no están integradas dentro del canon musical paradigmáticamente aceptado por la comunidad musical y pedagógica, mientras que la adquisición de partituras de compositores del mismo contexto histórico y vital no entraña ningún problema de semejante calado. Del mismo modo un sustancial número de partituras se han perdido, como los conciertos para violín y orquesta de **Tailleferre** y **Arrieu**, algo que no deja de sorprender, ya que ambas compositoras fallecieron en 1983 y 1990, respectivamente.

7. PROPUESTAS DE MEJORA, LIMITACIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE ESTUDIO

Con apoyo en estas 28 conclusiones recabadas al respecto del análisis pormenorizado del elenco de compositoras, así como su aportación al repertorio del violín y su enorme contribución al cambio sustancial del paradigma respecto del rol de la mujer dentro de la música clásica europea, y por ende de la occidental, se proponen una serie de medidas consideradas como necesarias como conclusión de este trabajo investigador.

La función de esta tesis ha consistido en observar una realidad de particular injusticia -el olvido, u oblivion, de las grandes compositoras del s. XX-, analizarla científicamente para lograr entenderla y observarla dentro del contexto de la cultura en la que está incluida.

Por consiguiente, llegados a este punto, nos sentimos obligados a reflexionar acerca de las **propuestas de mejora** necesarias para intentar transformar esta realidad respecto a dichas excelentes compositoras -insuficientemente conocidas y reconocidas actualmente-, así como a sus sobresalientes composiciones aportadas en el repertorio para el violín:

- Se propone, por un lado, que toda esta cultura musical, cuyo legado perdido es una herencia -perteneciente a todos los seres humanos- que compete y que le corresponde restaurar a nuestra sociedad contemporánea, sea incluida en los libros de texto de música, de historia y de antropología, evitando la realidad paralela en que se encuentran las compositoras analizadas y sus composiciones en la actualidad -que se ven inmersas en una serie de inercias de sesgo retrógrado-.
- De otra parte, también nos atrevemos a proponer que los libros de música referenciales - la historiografía musical-, cuya función principal en definitiva es la de ser objeto de consulta y guía para las nuevas generaciones de músicos -así como refrendar el canon musical a tener en cuenta para ser interpretado en conciertos por todos los músicos profesionales consagrados-, sean actualizados, mejorados e implementados con la necesaria introducción de todas estas grandes compositoras y sus enormes logros alcanzados, en la misma medida en la que figuran sus colegas coetáneos varones dentro del mundo musical tradicional.
- A su vez, que el repertorio para violín, analizado pormenorizadamente a lo largo del correspondiente apartado a lo largo del desarrollo analítico de este trabajo de investigación doctoral, sea correspondientemente incluido en las programaciones,

tanto de conciertos, como en las de los conservatorios profesionales y superiores de música de nuestro país, en donde su inclusión y estudio redundarían en el beneficio de las futuras generaciones de músicos, compositoras y de consumidores de música, erradicando el monopolio de las figuras masculinas como únicas referencias en la creación musical, ejercido durante siglos con la connivencia de las instituciones culturales y educativas.

- Se plantea la realización de actividades musicales divulgativas desde los primeros estadios educativos, no solamente en los conservatorios de música, por parte de las instituciones culturales y educativas que vertebran nuestro país, para de este modo poder visibilizar esta situación de injusticia y subsanarla mediante la implementación del conocimiento de todas estas artistas y sus obras musicales dentro de la comunidad social.
- Se propone que la realización de más trabajos de investigación doctoral - especialmente en nuestra lengua, retrasada en este campo con respecto a los trabajos redactados en inglés-, científicos y musicales de gran calado para analizar la ingente cantidad de compositoras e intérpretes de gran relieve a lo largo de la historia de la música, no solamente en occidente, sino también en un vastísimo abanico de posibilidades que amplía el panorama musical incluyendo otros continentes, culturas, espacios vitales , así como diferentes épocas y contextos.
- Del mismo modo, se propone que haya más estudios respecto al repertorio creado, a pesar de las dificultades, por diferentes compositoras para diversos instrumentos -además del habitual estudiado en canto, arpa y piano- diferentes al violín analizado en esta tesis, tales como los de percusión y viento metal -considerados como indecorosos para ser interpretados por mujeres hasta muy recientemente-.
- Se sugiere que el gobierno y todas las instituciones competentes relacionadas, aunque sea tangencialmente, con este objeto de estudio implementen, actualicen y mejoren su aproximación a este tema. Algo que va desde cambiar, modernizar y actualizar los contenidos musicales dentro de los proyectos educativos curriculares musicales desde las enseñanzas obligatorias hasta los propios temarios de oposiciones de conservatorio en la especialidad de violín -en los que ni se menciona a una sola compositora, intérprete o violinista- y que determinan la selección final de los futuros profesores de violín y música de nuestro país.
- Se defiende finalmente, la amplia divulgación de estos hallazgos científicos para la necesaria sensibilización de toda la población con respecto a esta realidad

paralela de gran interés por su amplio legado y significación inherente, que permanece oculta, de modo que la sociedad del futuro pueda llegar a convertirse a este respecto en una realidad más justa, igualitaria y quede de este modo enriquecida con toda esta herencia cultural, cuyo acervo nos pertenece a todos los integrantes de nuestro mundo moderno, que ha permanecido lamentablemente olvidada e ignorada hasta ahora. Es el momento de que el olvido de paso a la luz.

Honesto es reconocer en este momento, a pesar de estar razonadas, las **limitaciones** de orden temporal y geocultural que incluso ya vienen plasmadas en el propio título de la tesis y que afectan a la naturaleza y objetivos de la investigación. Además, lamentamos que España no haya podido estar representada a través de sus compositoras por su falta de relevancia. El hecho de que en España el violín, a diferencia del piano, no fuera un instrumento paradigmático para las mujeres, ha provocado que este país no sea lo suficientemente significativo en este aspecto. Por otra parte, en lo que afecta al repertorio localizado, y a pesar de los continuados esfuerzos por localizar todas las partituras de estas compositoras, debemos reconocer que, con nuestros conocimientos actuales, algunas partituras podemos considerarlas perdidas. De ellas, algunas tan destacables como la *Sonata para violín y piano* de Lili Boulanger, así como la *Sonata* para la misma formación camerística de Rebecca Clarke o los dos *Conciertos para violín y orquesta* de Claude Arrieu -además de su *Le petit canard para violín y piano*-, el *Concierto para violín de Tailleferre* y la *Elévation para violín y piano* de Canal. De forma paralela, ha resultado excepcionalmente complicada la adquisición de algunas partituras de estas compositoras como, por ejemplo, la *Sonata para violín y piano* de Marguerite Canal. Las pocas bibliotecas y/o archivos que custodian las obras originales no ofrecen un acceso público a las mismas.

Todo ello lejos de provocar desaliento investigador, me conduce a plantear las siguientes **futuras líneas de estudio**:

- Vista la magnitud de los resultados del estudio en Europa, me comprometo a que mis próximos trabajos investigadores hacia el papel de la mujer se focalicen en los continentes de América -especialmente en América Latina-, África y Asia.

- Considero que también puede ser especialmente fecunda mi investigación sobre otros instrumentos no paradigmáticos respecto a las mujeres -por haber sido considerados como “no decorosos”-, como los de viento-metal y percusión.

8. BIBLIOGRAFÍA

A

ADKIINS CHITI, Patricia, *Diversidad Cultural –Diversidad Musical. Una visión diferente. Las mujeres componiendo música*, Fundación Adkins Chiti: Donne in Música, 30-October-2003.

AMIS, John, “Priaulx Rainier”, *The Musical Times*, vol. 96, nº 1349 (1955/Julio), pp. 354-357.

AMUNDSEN, Jennifer, *The Musical Lives of Five Women Composers: Claude Arrieu, Lili Boulanger, Cecile Chaminade, Emma Lou Diemer, and Anna Amalia Von Preussen*. Tesis Doctoral, 1993.

ANSEDE, Manuel, *El País digital*, 17-febrero-2019.

ARÓSTEGUI, Julio, *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Crítica, 2001.

ARRÁEZ, Morella; CALLES, Josefina; MORENO DE TOVAR, Liual, “La Hermenéutica: una actividad interpretativa”, *Sapiens: Revista Universitaria de Investigación*, 7 (2006/Diciembre), pp. 171-181.

AYREY, Craig; EVERIST, Mark, *Analytical strategies and musical interpretation*, Cambridge University Press, 1996.

B

BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo*, 1949.

BEER, Anna, *Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica*, OneWorld Publications, Edición Acantilado, 2016.

BEER, Anna, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, Edición de Kindle, 2017.

BELENITSKAIA, Olga, *Russia Beyond*, 27 abril 2015 para RBTH Rossiiskaia Gazeta, p. 1.

BERMÚDEZ, Santiago Martín, "Claude et lili: Cien años de la muerte de Lili Boulanger y Claude Debussy", *Scherzo: Revista de Música*, 339 (2018), pp. 14-15.

BERNARDO ARES, José Manuel de, *Historia e informática metodología interdisciplinar de la investigación histórica*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005.

BEZIĆ, Nada, "Musicians' Correspondence in Zagreb: the Case of Blagoje Bersa", *Archival Notes*, n° 1 (2016), pp. 135-146.

BLALOCK, Marta, *Analysis and performance problems of Vítězlava Kaprálová's string quartet op. 8 (1935-1936)*, Tesis Doctoral, Universidad de Georgia, 2000, 2003, 2008.

BLALOCK, Marta, "Kaprálová's String Quartet, op. 8", *Kaprálová Society Journal* 8, n° 1 (2010), pp. 1-10.

BLEVINS, Pamela, *An Introduction to Croatian Composer Dora Pejačević*. Disponible en: <http://www.maudpowell.org/signature/Portals/0/pdfs/New%20Articles/Dora%20Pejacevic%20for%20Signature.pdf>.

BLOCK, Adrienne Fried, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R. Briscoe, Indiana University Press, 2004.

BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, Editorial Aresta, 2015.

BOŠNJAKOVIĆ, Renata, "The Pejačević family library in Našice", *Osječki zbornik*, vol. 27 (2004), pp. 249-266.

BOULANGER, Lili; JAMMES, Francis, *Clairières dans le ciel: Mélodies pour ténor et piano sur des poèmes de Francis Jammes*. Pathé Marconi, 1970.

BOULANGER, Ernest, *Lili Bouanger and the Prix de Rome*; LU, Julia; RABAUD, Henri; RABAUD, Michel, *Le concours du Prix de Rome de Musique (1803-1968)*, Symétrie, 2011.

BOURIN, Odile; PIERRETTE Germain-David, *Elsa Barraine (1910-1999): une compositrice au XXe siècle*, Sampzon, Editions Delatour France, 2010.

BOYS, Henry, “London Festival of the International Society for Contemporary Music”, *Tempo*, n° 1 (1946), pp. 18-20.

BRISCOE, James J., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004.

BROOKS, Jeanice, “Nadia Boulanger and the Salon of the Princesse de Polignac”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 6, n° 3 (1993), pp. 145-468.

BROOKS, Jeanice, “The Fonds Boulanger at the Bibliothèque Nationale”, *Notes*, vol. 51, n° 4 (1995), pp. 1227-1237.

BROOKS, Jeanice, “Noble et grande servante de la Musique: Telling the Story of Nadia Boulanger’s Conducting Career”, *The Journal of Musicology*, vol. 14, n° 1 (1996), pp. 92-116.

BROOKS, Jeanice, *The Musical Work of Nadia Boulanger: Performing Past and Future between the Wars*, Cambridge University Press, 2013.

BRUNS, Steven M.; GESTON, Mary Kay, “Famous Poets, Neglected Composers”, *Notes*, vol. 50, n° 4 (1994), pp. 1582-1585.

BRUYR, José, “Musique et musiciennes”, *Europe*, vol. 42, n° 427 (1964), p. 171.

C

CALLE ALBERT, Ignacio, *La importancia de la Mujer en la Historia de la Musicoterapia. Desde la Antigüedad al Barroco*, VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres, 15-31-octubre-2015.

CAMPBELL, Don G, *Master Teacher Nadia Boulanger*, Washington, D.C. The Pastoral Press, 1984.

CAMPO SOLER, Sandra, *Mujeres y música: obstáculos vencidos y caminos por recorrer*, Tesis Doctoral, Universidad Rovira i Virgili, Tarragona, 2017.

CARDOSO, Ciro F., *Introducción al trabajo de la investigación histórica: conocimiento, método e historia*, Barcelona, Crítica, 1981.

CASTAÑÓN, Adolfo, “Al margen de las lecciones de Steiner”, *Letras Libres*, 2006.

CERVELLÓ, Jordi, *Adila Fachiri y Jelly d'Arányi*. 20 febrero 2019.

CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, First Illinois paperback, 2000.

CITRON, Marcia J., *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004.

CONTRERAS, Jaime, “La investigación y las fuentes documentales de los archivos”, *Métodos y fuentes: el historiador y sus documentos*, Guadalajara, 1996.

COPLAND, Aaron, “Gabriel Fauré, a Neglected Master”, *Musical Quarterly*, (1924), pp. 573-586.

COX-WILLIAMS, Briony, “Helen’s Silences: The Gendering of Voice Pitch and Narrative Structure in Lili Boulanger’s *Faust et Hélène*”, *Publications of the English Goethe Society*, vol. 83, nº 2 (2014), pp. 113-124.

CRAWSHAW, Sandra Noeline, *The Reception of the Music of Cécile Chaminade in Colonial New Zealand (1894-1934): Contexts and Institutions*, Tesis Doctoral, University of Otago, 2015.

CROGUENNOG, Sylvie, "Les mélodies de Lili Boulanger", *Actes du colloque "Autour de la me'lodie Francaise*, Publications de l'Universite de Rouen, 124 (1984), vol. 110.

CUEVAS ROMERO, Sara; JAPÓN RUIZ, Diego, CUEVAS ROMERO, José M^a, *La educación musical de la mujer española en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, 2011.

CURTIS, Liane, "Rebecca Clarke and sonata form: Questions of gender and genre", *The musical quarterly*, vol. 81, n° 3 (1997), pp. 393-429.

CH

CHAO-FERNÁNDEZ, Rocío, "Música", *As mulleres nas artes e nas ciencias*, Servizo de Publicacións, 2014, pp. 325-387.

CHEEK, Timothy, "Navždy (Forever) Kaprálová: Reevaluating Czech composer Vítězslava Kaprálová through her thirty songs", *Kaprálová Society Journal* 3, n° 2 (2005), pp. 1-6.

CHEEK, Timothy, "Sad Evening, Great Discovery: Bringing to Light a New Song by Vítězslava Kaprálová", *Kaprálová Society Journal* 12, n° 1 (2014), pp. 1-7.

D

DALE, Kathleen, "Ethel Smyth's Prentice Work", *Music & letters*, vol. 30, n° 4 (1949), pp. 329-336.

DERNY, Nicolas, *Vítězslava Kaprálová: Portrait musical et amoureux*. Editions Le Jardin d'Essai, 2015.

DESPINS, Jean-Paul, *La música y el cerebro*, Editorial Gedisa, 1986.

DÍAZ, Maravillas, *Introducción a la investigación en educación musical*, Madrid, Enclave Creativa, 2006.

DIAZ DE CHUMACEIRO, Cora L., "Serendipity and Pseudoserendipity in career paths of successful women: Orchestra conductors", *Creativity Research Journal*, vol. 16, nº 2-3 (2004), pp. 345-356.

DÍAZ SOTO, David, *Minimalismo: A vueltas con el concepto de un (as) arte (s), reflexiones en torno al ciclo Los límites de la Composición*, 2008.

DINKO Župan, "Hrvatski institut za povijest, Podru`nica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje, Slavonski Brod", *Scrinia slavonica*, 12 (2012), pp. 115-178.

DOPP, Bonnie Jo, *Symbolism in the Music of Lili Boulanger: An Analysis of Clairières Dans Le Ciel*. University of Maryland at College Park, 1993.

DOPP, Bonnie Jo, "Numerology and Cryptography in the Music of Lili Boulanger. The Hidden Program in "Clairières dans le ciel", *The Musical Quarterly*, Oxford University Pres (1994), pp. 557-583.

DUBY, Georges, *El siglo XX (Historia de las mujeres 5)* (Spanish Edition), Penguin Random House Grupo Editorial España, Edición de Kindle.

DOMENE, VERDÚ, José Fernando, "La insuficiencia de las fuentes documentales en la investigación histórica", *Villena: revista anual*, 58 (2008/Diciembre), pp.72-78.

DUNBAR, Julie C., *Women, Music, Culture. An Introduction*, Taylor and Francis, 2011.

E

EGELING, Stephane, "Kaprálová's Trío for oboe, clarinet and bassoon", *Kaprálová Society Journal* 9, nº 2 (2011), pp. 5-8.

ENTWISTLE, Erik, "To je Julietta. Martinů, Kaprálová and Musical Symbolism." *Kaprálová Society Newsletter* 2, nº 12 (2004), pp. 1-15.

ENTWISTLE, Erik, *The Kaprálová Companion*. A guide to the life and music of Czech composer Vítězslava Kaprálová, Lanham, MD: Lexington Books, 2011.

ESCOLANO BENITO, Agustín. *Historia de la Educación*. Ediciones Anaya, 1984.

F

FAURÉ, Gabriel, *Gabriel Fauré: His Life Through his letters*, Boyars, 1984.

FAUSER, Annegret, "La guerre en dentelles: Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, nº 1 (1998), pp. 83-129.

FAUSER, Annegret, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe., Indiana University Press, 2004.

FAUSER, Annegret, "Aaron Copland, Nadia Boulanger and the Making of an American Composer", *The Musical Quarterly*, vol. 89, nº 4 (2006), pp. 524-554.

FENN, Eva, *Women and Music Censorship: Past and Present*, Freemuse, 2007.

FERRANDO PUIG, Emili, *Fuentes orales e investigación histórica: orientaciones metodológicas para crear fuentes orales de calidad en el contexto de un proyecto de investigación histórica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2006.

FLEISCHMANN, Ernest, *Contemporary Music in SouthAfrica*. Published online: 04 February 2010. Disponible en: <https://doi.org/10.1017/S004029820005018>.

FRAME, Florence K., "Women also conduct Orchestras", *Music Journal*, vol. 15, nº 2, (1957), p. 25.

FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets Editores, 1973.

FREIBERG, Ellen, *Musik und Gender, Johanna Senfter*. Forschungsprojekt an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Harvestehuder Weg 12 D – 20148 Hamburg. (Testimonio de su maestro Max Reger del año 1909, en *Kottmann*, 1999).

FYTIKA, Athina, *Rena Kyriakou (1917-1994): Composer, Pianist, Woman Mousikos Logos*, Issue 2 (January 2015), p. 43.

G

GALLO, Paola, *Lili Boulanger: l'innocenza del sogno simbolista*. Canova, 1996.

GATES, Eugene; HARTL, Karla, “*Vítězslava Kaprálová: a remarkable voice in 20th-century Czech Music*”, *Tempo*, 213 (2000), pp. 23-25.

GERLING, Daphne Cristina Capparelli. *Connecting histories: Identity and exoticism in Ernest Bloch, Rebecca Clarke, and Paul Hindemith's viola works of 1919*, Tesis Doctoral, Rice University, 2007.

GÓMEZ, Pablo Vásquez, “*Menos es más en Música*”, *Agenda Cultural Alma Máter*, 143 (2012).

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Juan Pablo, “*Elizabeth Subercaseaux. La música para Clara*”, *Revista Musical chilena*, vol. 68, 221 (2014/Junio).

GRAY, Anne K., *The World of Women in Classical Music*, Word World Publications, 2007.

GREEN, Lucy, “*Gender, musical meaning, and education*”, *Philosophy of Music Education Review*, 1994, pp. 99-105.

GREEN, Lucy, *Música género y educación*, Morata, 2001.

GREIVE, Tyrone, “*Grazyna Bacewicz's String Teaching Repertoire*”, *American String Teacher*, vol. 47, n° 4 (1997), pp. 67-73.

GURBINDO LAMBÁN, M^a Jesús “*Damas y Reinas: Músicas en la corte. Renacimiento*”, *Creadoras de música*, Madrid, 2009, p. 32.

H

HAMER, Laura, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Taylor and Francis, Edición de Kindle.

HAMER, Laura, “*Germaine Tailleferre and Hlne Perdriat's Le Marchand d'oiseaux (1923): French feminist ballet?*”, *Studies in Musical Theatre*, vol. 4, n° 1 (2010), pp. 113-120.

HAMER, Laura, *Entre Satie et Stravinski: les modèles néoclassiques de Germaine Tailleferre*, 2012, pp. 89-96.

HAMER, Laura, “*Beyond neoclassicism: Symphonic form, catharsis and political commentary in Barraine's Deuxième symphonie (1938)*”, *Historical Interplay in French Music and Culture, 1860–1960*, Routledge, 2017, pp. 119-138.

HAMER, Laura, “*The challenge of professional musiciennes: the education, career opportunities, and reception of women musicians*”, *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Routledge, 2018, pp. 44-70.

HARPOLE, Patricia, W., “*Debussy and the Javanese Gamelan*”; *The American Music Teacher*, vol. 35, n° 3 (1986), p. 8.

HARRIS, Amanda, “*The Smyth-Brewster correspondence: a fresh look at the hidden romantic world of Ethel Smyth*”, *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 14, n° 1 (2010), pp. 72-94.

HARTL, Karla; LYTTLE, Rebecca, *An Analysis of Selected Works of Vítězslava Kaprálová*, Tesis de Máster, Universidad de Texas, El Paso, 2008.

HARTL, Karla, *The Kaprálová Companion*, Lexington Books, 2011.

HARTL, Karla, "The Centenary of Vítězslava Kaprálová", *Kaprálová Society Journal* 13, nº 1 (2015), pp. 1-5.

HELLER, Barbara; RIEGER, Eva, *Violin Music by Female Composers, 13 pieces for violín and piano*, Ed. Schott, 1994.

HOUTCHENS, Alan, *The Kapraliva Society Journal*, 2005.

HUBBS, Nadine, *The Queer Composition of America's Sound: Gay Modernists, American Music and National Identity*, University of California Press, 2004.

HULL, Robin, "Dame Ethel Smyth", *Tempo*, nº 7 (1944), pp. 114-114.

HUYGHE, René, *Nadia et Lili Boulanger*. La Reveu Musicale, 1982; SPYCKET, Jerome, *Nadia Boulanger*, Pendragon Press, 1992.

J

JACOBSON, Marin Ruth, *Stylistic development in the choral music of Rebecca Clarke*, 2011.

JACOBSON, Marin, "Text and Musical Gesture in the Choral Music of Rebecca Clarke", *The Choral Journal*, vol. 56, nº 9 (2016), p. 10.

JAMBRINA, Elisa Rapado, "Lili Boulanger (1893-1918): El ardiente brillo de una estrella fugaz", *Ritmo*, 916 (2018), p. 80.

JANDURA, Tereza, *Her Own Voice: The Art Songs of Vítězslava Kaprálová*, Tesis Doctoral, Universidad de Arizona, 2009.

JANDURA, Tereza, "Kaprálová's Jablko s klína, op. 10", *Kaprálová Society Journal* 9, n° 1 (2011), pp. 1-11.

JAROCINSKI, Stefan, *Polish Music After World War II. Contemporary Music in Europe: A Comprehensive Survey*, Edited by Paul Henry Lang and Nathan Broder, New York, W.W. Norton, 1968.

JERROULD, John, "Piano Music of Cécile Chaminade", *The American Music Teacher*, vol. 37, n° 3 (1988), pp.22-23.

JONES, Francis Arthur, Cecile Chaminade. *The Magazine of music*, vol. 11, n° 10 (1894), pp. 222-224.

JONES, Bryony, *New Historical Anthology of Music by Women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004.

K

KEMP, Ivan; VAN DER SPUIY, H., "Rainier, Priaulx", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20 (2001), pp. 769-770.

KIRK, Ned Charles, *Grażyna Bacewicz and social realism*. Tesis Doctoral, 2001.

KISIELEWSKI, Stefan, *Grażyna Bacewicz and her times*, Krakow, Polske Wydawnictwo Muzyczne, 1963.

KOS, Koraljka, *Dora Pejačević: Leben und Werk*, Musikinformationszentrum Konzertdirektion, Zagreb, 1987.

KOS, Koraljka, "Verwandlung" Dore Pejačević sluhom Arnolda Schönberga", *Musicological Annual*, vol. 43, n° 1 (2007), pp. 137-146.

KOS, Koraljka, *Dora Pejačević*, The Croatian Music Information Centre, Zagreb, 2008.

KOSTAS, Martin, "An Analysis of Compositional Methods Applied in Kaprálová's Cantata Ilena, op. 15", *Kaprálová Society Journal* 10, n° 1 (2012), pp. 1-6.

KRAGIĆ, Bruno, "Alone in the nahvao World: Film Biographies of Dora Pejačević, Slava Raškaj and Marin Držić", *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 35, n° 1 (2009), pp. 334-341.

L

LAKUŠ, Jelena; GILMAN, Mirna, "German titles and authors as reading preferences in the lives of Dragojla Jarnević (1812-1875), Vilma Vukelić (1880-1956) and Dora Pejačević (1885-1923)", *Slavic-German Encounters in Literature, Language and Culture*, 2017.

LANDORMY, Paul; MARTENS, Frederick H.; "Lili Boulanger (1893-1918)", *The Musical Quarterly*, 1930, vol. 16, n° 4, pp. 510-515.

LANDORMY, Paul; NORTON, MD Herter, "Gabriel Fauré (1845-1924)", *Musical Quarterly*, (1931), pp. 293-301.

LATOUR, Michelle, "Kaprálová's song Leden", *Kaprálová Society Journal* 9, n° 1 (2011), pp. 1-4.

LATOUR, Michelle, "Kaprálová's Vteřiny, op. 18", *Kaprálová Society Journal* 10, n° 1 (2012), pp. 7-10.

LEFANU, Nicola; FULLER, Sophie, "A select bibliography of English language writing on women and music", *Contemporary Music Review*, vol. 11, n° 1 (1994), pp. 335-349.

LINDSLEY, Roberta, *New Historical Anthology of music by women*, James. R Briscoe, Indiana University Press, 2004.

LORENZO ARRIBAS, Josemi, “Gracias Baptista y otras organistas del siglo XVI ibérico”, *Revista de Musicología*, 2 (2011), pp. 263-284.

LYTLE, Rebecca E., *An analysis of selected works of Vítězslava Kaprálová*, The University of Texas at El Paso, 2008.

M

MACDONALD, Calum, “Rebecca Clarke's Chamber Music (I)”, *Tempo*, 160 (1986), pp. 15-26.

MACDONALD, Claudia, *Critical Perception and the Woman Composer: The Early Reception of Piano Concertos by Clara Wieck Schumann and Amy Beach*, 1993.

MAJER-BOBETKO, Sanja, “National ideology in opera: A Croatian example”, *The European Legacy*, vol. 1, n° 4 (1996), pp. 1602-1607.

MALAN, Jacques P., “Rainier, Priaulx”, *South African Music Encyclopedia*, 1986, pp. 159-161.

MÁRQUEZ, Israel V., “Ética y Estética del error en la Música popular Contemporánea”, *Musiker*, 18 (2011), pp. 83-97.

MASSET, Françoise, *Une femme et un compositeur: Claude Arrieu*, F. Masset, 1985.

MATHIAS, Rhiannon, *Lutyens, Maconchy, Williams and Twentieth-Century British Music*, 2012. Taylor and Francis, Edición de Kindle.

MCCANN, Karen Jee-Hae, *Cécile Chaminade: a composer at work*. Tesis Doctoral, University of British Columbia, 2003.

McCLARY, Susan, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. University of Minnesota Press, 1991.

McNAMEE, Ann K., "Grazyna Bacewicz's Second Piano Sonata (1953): Octave Expansion and Sonata Form", *Music Theory Online*, 4 (1993).

McVICKER, Mary F, *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century* .Edición de Kindle.

McVIKER, Mary F., *Women composers of classical music from 1550 into the XX century*, 2011.

MERELO DE LAS PEÑAS, M^a Teresa, "La mujer y la música. Rescatar del olvido a las compositoras", *Coletín informativo de la UNED*, 9 (2002), pp. 18-19.

MONSAINGEON, Bruno, *Mademoiselle: Conversations with Nadia Boulanger*, Great Britain, Carcanet Press limited, 1985.

MONSAINGEON, Bruno, *Incontro con Nadia Boulanger*. Editions Van de Velde, 26, 1981.

MONSAINGEON, Bruno, *Mademoiselle. Conversaciones con Nadia Boulanger*, Acantilado, 2018

MORANT, Isabel, "Mujeres e historia. La construcción de una historiografía", Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2016, p. 26.

MORGAN, Robert P., *La Música del Siglo XX*, Akal Música, 1999.

MOULDER, Earline, "Rediscovering the Organ Works of Elsa Barraine", *Women of Note Quarterly: The Magazine of Historical and Contemporary Women Composers* 3, n° 2 (1995), pp. 21-29.

MOULDER, Earline, “Jewish Themes in Elsa Barraine’s Second Prelude and Fugue for Organ”, *Women of Note Quarterly: The Magazine of Historical and Contemporary Women Composers* 3, nº 3 (1995), pp. 22-31.

N

NAGORE, María, “El análisis musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica”, *Músicas del Sur*, 1 (2994/Enero).

NAVAJAS LÓPEZ, Ana, *Las mujeres que nos faltan. Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales escolares*, Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2015.

NECTOUX, Jean-Michel, *Gabriel Fauré: A Musical Life*, Cambridge University Press, 2004; PHILIPS, Edward R., *Gabriel Fauré: A Guide to Research*, Routledge, 2011.

NICHOLS, Roger, *Vida de Debussy*, Akal, 2001.

NOCHLIN, Linda, “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”, New York, Women In Sexist Society, 1971.

NORRIS, Geoffrey, *The Telegraph*, 31- Julio-2008.

NORTON, Kay, *Cécile Chaminade: A Bio-Bibliography*, 1991.

O

OH, Sun-Young, *The Piano Works of Cecile Chaminade: 1857-1944*. Tesis Doctoral, 2000.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde María, *Música de cina compueta por mujeres. La utopía del universo femenino*, USAL, Plaza Universitaria Ediciones, 2009.

OTERO RUIZ, Efraim, “La mujer en 2.000 años de Historia de la Música”, *Revista Medicina*, vol. 23, 1 (2001).

P

PAIGE, Diane M., "Kaprálová and the Muses: Understanding the Qualified Composer", *Kaprálová Society Journal* 10, n° 2 (2012), pp. 1-6.

PECH, Kay, *Women and the Violin A history of women violinists born before 1950, music written by women for the violin, and societal attitudes toward women violinists*, Cerritos, California Revised edition, November 2014.

PENDLE, Karin, *Women and Music*, Indiana University Press, Indiana, 2001.

PEÑA FUENZALIDA, Carmen, *Raquel Bustos Valderrama. La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2012.

PÉREZ COLODRERO, Consuelo, *De la gaditana Eloísa D'Herbil a la almeriense Remedios Martínez Moreno: siete mujeres andaluzas dedicadas a la música en la época de la Restauración*, Universidad de Sevilla, 2011.

PÉREZ GONZÁLEZ, Rodolfo, "Las mujeres en la Música", Universidad de Antioquia, 170 (2010/Octubre).

PERKINS, John Douglas, *An Analysis and Orchestral Reduction of "Pasume 130", "Du fond de l'abime"*, by Lili Boulanger, The University of Arizona, 2009.

PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres en occidente*, Taurus Ediciones, 1993.

PICKETT, Susan, "The Blessed Circle and Tales of Woe", *AWE (A Woman's Experience)*, vol.1 (2013), artículo 5.

Disponible en: <https://scholarsarchive.byu.edu/awe/vol1/iss1/5>.

POTTER, Caroline, "Nadia and Lili Boulanger", *The Musical Quarterly* 83 (1999/4), pp. 536-556.

POTTER, Caroline, *New Historical Anthology of Music by Women*, James R. Briscoe, Indiana University Press, 2004.

POTTER, Caroline, *Nadia and Lili Boulanger*, Routledge, 2016.

POTTER, Caroline, *French Music since Berlioz*, Routledge, 2017.

PULIDO, Esperanza, *La mujer mexicana en la Música*, México, 1958.

R

RAITT, Suzanne, "The tide of Ethel: femininity as narrative in the friendship of Ethel Smyth and Virginia Woolf", *Critical Quarterly*, vol. 30, nº 4 (1988), pp. 3-21.

RAMOS LÓPEZ, Pilar, "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la Música", *Revista Musical chilena*, 213 (2010/Junio).

RAMOS LÓPEZ, Pilar, *Feminismo y Música. Introducción crítica*, Madrid, 2003.

RAŠÍN, Vera, "Les six " and Jean Cocteau. *Music & Letters*, vol. 38, nº 2 (1957), pp. 164-169.

REBÉS, José María, *San Miguel, Azores, accidente de Air France*, 1949, Aviationcorner.net 29/05/2013.

RESTREPO, Darío Valencia, "Mujeres compositoras", *Revista Universidad de Antioquia*, nº 318 (2014).

RODRÍGUEZ MORENO, Inmaculada, "El papel de la mujer en la música de Bizancio: Casia de Constantinopla", *Cuadernos del DEMyR*, 23 (2015).

ROSEN, Judith, *Polish Music Journal. Grazyna Bacewicz*, Polish Music Center, 1951.

ROSEN, Judith, "Grazyna Bacewicz: Evolution of a composer", *The musical Woman: An international perspective*, Edited by Judith Lang Zaimont with Catherine Overhause and Jane Gottlieb, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984.

ROSEN, Judith, *Grazyna Bacewicz: Her life and Works*, Polish Music History Series, Los Angeles, California, 1984.

ROSS, Alex, *El ruido eterno*, Grupo Planeta, Edición de Kindle.

ROSENSTIEL, Léonie, *The life and works of Lili Boulanger*. Fairleigh Dickinson University Press, 1978.

ROSENTIEL, Léonie, *Nadia Boulanger: A life in Music*, New York, W.W. Norton, 1982.

RUEDA ZAMORANO, Ana I.; PEREZ-MINGUEZ, Fabio Vericat, *English Literature and thought in the first half of the twentieth century*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2003.

S

SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, 1995.

SALAS VILLAR, Gemma, "Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media", *RdM. Revista de Musicología*, vol. 34, 1 (2011), pp.353-357.

SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, "La actividad musical de los centros institucionalistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936)", *Trans. Revista trasncultural de Música*, 15 (2011).

SÁNCHEZ MEJÍA, Magnolia; ECHEVERRI GUTIÉRREZ, Diana, *Presencia y esencia de la mujer en la Música. Santander (1900-1970)*, 2007.

SAVOT, Carlynn Heather, *Rebecca Clarke's sonata for viola and piano: Analytical perspectives from feminist theory*. University of Connecticut, 2011.

SCHEIDKER, Barbara Eileen, *Cultural influences on the piano music of "Les Six"*, 1997.

SETUAIN, María, NOYA, Javier, *Género sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas*, Grupo MUSYCA (Música, Sociedad y Creatividad) Departamento Sociología V (Universidad Complutense) Facultad de CC. Políticas y Sociología, 2010, pp. 23-24.

SHAFER GUERTIN, Sharon, *The contribution of Grazna Bacewicz (1909-1969) to polish music*, The Edwin Meyer Press, 1992.

SIMEONE, Nigel, "La Spirale and La Jeune France: Group Identities", *The Musical Times*, vol. 143, nº 1880 (2002), pp. 10-36.

SINDE FERNÁNDEZ, M^a Jesús, "Como prueba de mi talento", *Compositoras del s. XIX. Creadoras de música*. Instituto de la mujer, 2009.

SMYTH, Ethel, *Impresiones que quedaron, las memorias de Ethel Smyth*. New York. Alfred. A. Knopf, 1919.

SMYTH, Ethel, "The Music of Dame Ethel Smyth", *The Musical times, 1904-1995*, vol. 63, nº 949 (1922), pp. 200-200.

SMYTH, Ethel, *Impressions That Remained-Memoirs of Ethel Smyth*, Read Books, 2013.

SMITH, Gordon E.; FREDERICKSON, Karen B., "Hidden Musicians: Songs by Cecile Chaminade, Josephine Lang, and Clara Schumann", *The Phenomenon of Singing*, 4 (2003), pp. 163-171.

SMITH, Robin Robin Jeannett, *The mélodies of Cécile Chaminade: hidden treasures for vocal performance and pedagogy*, 2012.

SOLACHE VILELA, Gemma, *Tiempos de vanguardia, aires de libertad. Las compositoras de la primera mitad del s. XX, Creadoras de Música*, Instituto de la mujer, 2009.

SOLER CAMPO, Sandra, *Mujeres y Música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la Composición, Interpretación y Dirección orquestal*. Tesis Doctoral, Universitat, Rovira i Virgili, 2017.

SOLER CAMPO, Sandra, “La situación de la mujer en el ámbito musical actual como docente, intérprete, compositora y directora de orquesta”, *Hekademos. Revista Educativa digital*, 10 (2011).

SOLER CAMPO, Sandra, “Mujeres y Música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer”, *Dossiers*, 21 (2016).

SOLER CAMPO, Sandra, “Cuestiones de género: Mujeres en la Historia de la Música”, *Artseduca*, 18 (2018).

SORREL, Neil, “*Gamelan: Occident or Accident?*”, *The Musical Times*, 1992, pp. 66-68.

FERRER, Robert, “Música y tradición en la isla de Bali: Aproximación al marco teórico para el estudio de la música de Gamelán balinesa”, *Artseduca*, 1 (2012), pp. 44-53.

SPYCKET, Jerome, *Nadia Boulanger*, Pendragon Press, 1992; BROOKS, Jeanice, “The founts Boulanger at the Bibliothèque Nationale”, *Notes*, vol. 51, n° 4 (1995), pp. 1227-1237.

SPYCKET, Jérôme, *À la recherche de Lili Boulanger, essai biographique*. Fayard, 2004.

STAKINS, J. E., *Rethinking Cecile Chaminade's concert tour of the United States, 1908 (France)*, 2005.

T

TAIT, Robin C., *The musical language of Gabriel Fauré*, Tesis Doctoral, University of St. Andrews, 1986.

TARUSKIN, Richard, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press. Edición de Kindle, 2006.

TARUSKIN, Richard, *The Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century*, 2010.

THOMAS, Adrian, *Grazyna Bacewicz: Chamber and Orchestral Music*, Los Angeles, California, Friends of Polish Music, 1984.

THOMAS, Adrian, "Grazyna Bacewicz", *Notes*, 60.2 (2003), pp. 544-549.

THORNLEY, Clare, *The OREL Foundation, Vítězlava Kaprálová Biography*.

TRANCHEFORT, René, *Guía de la música de cámara*, Alianza Editorial, 1995.

V

VAN DER SPUY, H., *The Compositions of Priaulx Rainier: An annotated Catalogue*, 1988.

VAN DER SPUY, Hubert, "Ivy Priaulx Rainier (1903-1986) personalia", *Musicus*, vol. 31, n° 1 (2003), pp. 107-117.

VANGYZEN, Julie, *La Victoire du péril rose: Contextualizing Sociological Narratives and Wagnerian Aesthetics in Lili Boulanger's Faust et Hélène*, Tesis Doctoral, 2014.

VEIVAROVA, Michaela. "Vítězlava Kaprálová's Last Concertino", *Czech Music* 4 (2001), pp. 6-7.

VV.AA., *Voces e imágenes en la Historia: fuentes orales y visuales. Investigación histórica y renovación pedagógica*, Actas del Congreso Internacional de Historia, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2007.

W

WILEY, Christopher, "Music and Literature: Ethel Smyth, Virginia Woolf, and "The First Woman to Write an Opera", *The Musical Quarterly*, vol. 96, nº 2 (2013), pp. 263-295.

WOOD, Elizabeth, "Women, Music, and Ethel Smyth: A Pathway in the Politics of Music", *The Massachusetts Review*, vol. 24, nº 1 (1983), pp. 125-139.

WOOD, Elisabeth, *Grazyna Bacewicz: Form, Syntax, Style. The musical woman: an international perspective*, Edited by Judith Lang Zaimont with Catherine Overghouse and Jane Gottlieb, Westport Connecticut, Greenwood Press, 1984.

WOOD, Elizabeth, "On Deafness and Musical Creativity: The Case of Ethel Smyth", *The Musical Quarterly*, vol. 92, nº 1-2 (2009), pp. 33-69.

WRINGE, Colin, "Teaching, learning and discipleship: Education beyond knowledge transfer", *Journal of Philosophy of Education*, vol. 43, nº 2 (2009), pp. 239-251.

X

XIA, Heng, *A study of seven Méloides by Cécile Chaminade*, 2013.

Z

ZAIMONT, Judith, *The musical woman: an international perspective. 1984*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1984.

ŽUPAN Dinko, *Scrinia slavonica Books I have read: Dora Pejačević kao Citateljica*, 12 (2012), 115-178 (Hrvatski institut za povijest, Područnica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje, Slavonski Brod).

9. ANEXOS

9.1. CRONOGRAMA

1850

Nacimiento de la compositora Luise A. Le Beau

1851

1852

1853

Estreno de *La Traviatta*. Verdi.

1854

1855

1856

1857

Nacimiento de la compositora Cecile Chaminade

1858

Nacimiento de la compositora Ethel Smyth.

1859

Piamonte derrota a Austria en la II Guerra de Independencia.

Seurat nace en París.

Publicación de *El Origen de las especies*. Darwin.

1860

Garibaldi guía la expedición de los Mil.
Tratado de Turín: Niza y Saboya son cedidos a Francia.
Anexión al Piamonte de algunos estados italianos.

1861

1862

Manet pinta *Música en las Tullerías* y conoce a Degás.
Víctor Hugo publica *Los miserables*.

1863

Manet Expone *Comida en la hierba*, en el Salón de los
Rechazados, suscitando gran escándalo.

1864

1865

1866

1867

Emile Zola publica *Teresa Raquin*. Nacimiento de la compositora Amy Beach.
Marx da a la imprenta *El capital*.

1868

1869

Nace el movimiento sufragista femenino.
Inauguración del Canal de Suez.
Gustave Flauvert publica *La educación sentimental*.
Manet expone en el Salón *El balcón*.

1870

Comienzo de la *Guerra Franco-Prusiana*. El Conservatorio de Leipzig permite que las mujeres empiecen a asistir a clases de Composición y Orquestación.
Francia derrotada en Sedán. Muerte de Bazille.
Comienzo de la Revolución Industrial en Alemania.

1871

Comienzo de la *Comuna de París*.
Fin de la *Comuna de París*.
Fin de la *Guerra Franco-Prusiana*.

1872

Conferencia mundial para la paz en La Haya.
Monet expone *Impresión, salida del sol* en la muestra de los impresionistas.
Se acuña el término Impresionismo.

1873

Las tropas alemanas se retiran de Francia.
Cézanne pinta *Una moderna Olimpia*.

1874

Paul Verlaine publica *Romanzas sin palabras*. La familia de Luise A. Le Beau se traslada a Múnich.

1875

Degas empieza a pintar *El ajenjo*.

1876

Presentación de *El anillo del Nibelungo*. Wagner.
Mallarmé publica *La siesta de un Fauno*, sobre la que se inspirará Debussy.

1877

Cézanne expone por última vez con los impresionistas.
Muere Courbet en Vaud.

1878

1879

Thomas Alva Edison inventa la lámpara eléctrica.
Exposición Universal de París.
Debussy escucha por primera vez el Gamelán balinés, que inspirará muchas de sus obras.

Nacimiento de la compositora Johanna Senfter.

1880

V Muestra impresionista, Gauguin participa por 1ª vez.
Muere Gustave Flaubert.

1881

Francia ocupa Túnez.
Manet recibe la Legión de Honor francesa.
Nace Pablo Picasso, en Málaga.
Degas expone en la VI muestra impresionista.

1882

VII muestra impresionista.
Cézanne es admitido por 1ª y única vez en el Salón.
Nace Braque.
Gaudí inicia en Barcelona la Sagrada Familia.

1883

Muere el pintor Manet.

1884

Retrospectiva de la obra de Manet.
Monet expone en la Muestra Internacional de G. Petit.

1885

Nacimiento de Dora Pejačević.
La familia de Luise A. Le Beau se traslada a Wiesbaden.

1886

VIII y última exposición de los impresionistas, participan por primera vez Surat y Signac.
Henry Rousseau expone en el II Salón de los Independientes.
Jean Moréas publica en Le Figaro el Manifiesto del Simbolismo.

Nacimiento de Rebecca Clarke.

1887

Nacimiento de Nadia Boulanger.

1888

1889

1890

Nacimiento de Marguerite Canal.
Debut orquestal de Ethel Smyth con su *Serenata*.
Primeras composiciones de Luise A. Le Beau.
La familia de Luise A. Le Beau se traslada a Berlín.

1891

1892

Secesiones de Munich, Berlín y Viena capitaneadas por Max Klinger, Max Liebermann y Gustav Klimt, respectivamente.

Nacimiento de Germaine Tailleferre.

1893

Primer Sufragio femenino en Nueva Zelanda.

Nacimiento de Lili Boulanger.
La familia de Luise A. Le Beau se traslada a Baden.

1894

1895

1896

Fallecimiento de Alfred Nobel.

1897

Muestra de la Secesión de Viena.

1898

Cézanne empieza las *Grandes Bañistas*.
Muere Mreau.

Muere Mallarmé.

1899

1900

1901

Primeras grabaciones de rollos para pianolas y piano reproductor, a partir de obras de Cecile Chaminade.

1902

Primer voto femenino en Australia. Estreno de la 2ª ópera de Ethel Smyth en Berlín.

1903

Marie Curie recibe el Premio Nobel de Física. Nacimiento de Claude Arrieu.
 La Academia de las Artes de París permite que las mujeres participen en el *Prix de Rome*. Nacimiento de Priaulx Rainier.
 Primera ópera escrita por una mujer representada en el Metropolitan Opera House de New York con *Der Wald* de Ethel Smyth.
 Marguerite Canal ingresa en el Conservatorio de París.
 Rebecca Clarke amplía sus estudios en la *Royal Academy of Music* de Londres.

1904

Germaine Tailleferre ingresa en el Conservatorio de París.

1905

Nace en París el grupo de los Fauves- Rebecca Clarke abandona sus estudios en la *Royal Academy of Music* de Londres.
 En Dresde se forma el grupo expresionista Die Brücke.
 Bertha von Suttner recibe el Premio Nobel de la Paz.

1906

Finlandia se convierte en el primer país del mundo que permite a las mujeres ser elegidas en el Parlamento. Nadia Boulanger participa en el *Prix de Rome*.
 Se aprueba el voto femenino en Finlandia.

1907

Pablo Picasso pinta *Las señoritas de Avignon*. Nacimiento de la Compositora Elisabeth Maconchy.

Nadia Boulanger participa en el *Prix de Rome*.

Nacimiento de Elisabeth Maconchy.

1908

Huelgas de mujeres. Día Internacional de la Mujer.

Gira triunfal de Cecile Chaminade por EE. UU.

Nadia Boulanger gana el segundo Premio en el *Prix de Rome*.

Rebecca Clarke retoma sus estudios en el *Royal College of Music* de Londres.

1909

Selma Lagerlöf recibe el Premio Nobel de Literatura.

Nacimiento de Grayna Bacewicz.

1910

Se aprueba el *Día de la Mujer Trabajadora*.

Nacimiento de Elsa Barraine.

Ethel Smyth se une al movimiento sufragista en Inglaterra.

Doctorado honorífico de Música por la Universidad de Durham para Ethel Smyth.

Rebecca Clarke finaliza sus estudios en el *Royal College of Music* de Londres.

Johanna Senfter gana el *Premio Nikisch de Composición*.

1911

Kandinski y Marc fundan el grupo *Der Blaue Reiter*.

Marguerite Canal gana el Primer *Premio en Armonía*.

Primera revista literaria dirigida por mujeres en Japón.

Marie Curie recibe el Premio Nobel de Física.

1912

Lili Boulanger se retira del *Prix de Rome* por enfermedad.

Marguerite Canal gana el Primer *Premio en Acompañamiento*.

Rebecca Clarke miembro de la orquesta profesional de Londres.

1913

Se aprueba el voto femenino en Noruega.

Cecile Chaminade, primera mujer compositora en recibir la *Legión de Honor* francesa.

Lili Boulanger gana el *Prix de Rome*.

Primeros síntomas de sordera en Ethel Smyth.

Germaine Tailleferre gana el Primer *Premio en Armonía* y en *Contrapunto*.

Elisabeth Maconchy se establece en Inglaterra.

1914

Inauguración del Canal de Panamá.	Edgar Rice crea el personaje de <i>Tarzán</i> .
Emiliano Zapata y Pancho Villa entran en México.	Bartók comienza <i>El príncipe de madera</i> .
Asesinato del archiduque Francisco Fernando en Sarajevo.	Kodaly compone su <i>Duo para violín y violoncello</i> .
Comienzo de la I Guerra Mundial.	Vaughan Williams compone <i>El ascenso de la Alondra</i> (dedicado a una violinista inglesa).
En Berlín se celebra una gran exposición de Chagall.	Lili Boulanger gana el Primer <i>Premio en Composición por Fausto y Helena</i> .
	Lili Boulanger inicia su estancia de estudios en la Villa Medici.

1915

Voto universal femenino en Dinamarca (desde 1908 podían votar mujeres mayores de 25 años que pagaran impuestos).	Nacimiento de Vítězlava Kaprálová.
Los alemanes usan por primera vez el gas clorado como arma de guerra en el frente occidental.	Marguerite Canal gana el Primer <i>Premio en Fuga</i> .
Italia entra en guerra contra Austria.	Germaine Tailleferre gana el Primer <i>Premio en Fuga</i> y en <i>Acompañamiento</i> .

1916

Rebecca Clarke estrena su *Morpheus* en el Carnegie Hall de Nueva York, con ella a la viola.

1917

Comienzo de la <i>Revolución rusa</i> .	Marguerite Canal primera mujer en dirigir conciertos orquestales en Francia, en el Palais de Glace.
Mondrian funda <i>De Stijl</i> .	
Fin de la <i>Revolución rusa</i> .	

1918

Se aprueba el voto femenino en Irlanda, Polonia, Rusia y Georgia.	Fallecimiento de Lili Boulanger.
Fin de la I Guerra Mundial.	Fallecimiento de Claude Debussy.
Primer voto femenino en Gran Bretaña.	Rebecca Clarke inicia una gira de conciertos en Hawái.

1919

Se aprueba el voto femenino en Islandia, Luxemburgo, Bélgica, Alemania, Países Bajos y Suecia.	Marguerite Canal ingresa como profesora en el Conservatorio de París.
Firma del <i>Tratado de Versalles</i> .	Rebecca Clarke finaliza una gira de conciertos en Hawái.
Se funda la Sociedad de Naciones.	
En Weimar Walter Gropius (segundo marido de Alma Mahler) funda la <i>Bauhaus</i> .	

1920

Voto femenino en Austria, Hungría y Checoslovaquia.

Se consagra el sufragio femenino en EE. UU.

Marguerite Canal gana el *Prix de Rome*.

Germaine Tailleferre conoce a Thibaud en Inglaterra.

1921

Segundo Premio para Rebecca Clarke por su *Trio para violín, cello y piano*.

Johanna Senfter funda la *Sociedad de Música Oppenheim*.

1922

Ethel Smyth galardonada como Dama Comandante del Imperio Británico, de manos del rey de Inglaterra.

Marguerite Canal compone *Sonata para violín y piano* durante su estancia en la Villa Medici.

1923

Fallecimiento de Dora Pejačević.

La familia de Grayna Bacewicz se traslada a Varsovia.

Rebecca Clarke inicia una gira de conciertos alrededor del mundo.

Johanna Senfter funda la *Sociedad Oppenheim Bach*.

Elisabeth Maconchy ingresa en el *Royal College of Music* de Londres.

1924

1925

Primer *Premio en Armonía* para Elsa Barraine.

Germaine Tailleferre regresa a París.

1926

Doctorado honorífico de Música por la Universidad de Oxford para Ethel Smyth.

1927

Fallece la compositora Luise A. Le Beau.

Primer *Premio en Fuga* para Elsa Barraine.

Primer *Premio en Acompañamiento* para Elsa Barraine.

1928

Primera publicación de Claude Arrieu: *Le Petit Canard para piano y violín*.

1929

Aprobación del sufragio femenino en Ecuador. Elsa Barraine gana el *Prix de Rome* con *La vierge guerriere*.
Inicio del *Crack del 29*. Elisabeth Maconchy gana la *Octavia Travelling Scholarship*.

1930

1931

Se constituye la República en España.

1932

Voto femenino en Uruguay (votan por vez 1ª en 1938). Claude Arrieu gana el Primer Premio de Composición del Conservatorio de París.
Estreno del *Concierto para piano* de Claude Arrieu.
Grayna Bacewicz se gradúa en el Conservatorio de Varsovia.
Premio al *Quinteto de Viento* de Grayna Bacewicz.
Marguerite Canal regresa al Conservatorio de París.
Elisabeth Maconchy se traslada al condado de Kent.

1933

Alzamiento del nazismo en Alemania. Elsa Barraine regresa a París desde Roma.
Primer voto femenino en España.

1934

Sufragio femenino en Cuba por vez primera. Grayna Bacewicz amplía sus estudios en París.
Sufragio femenino en Turquía también.
Irène Joliot-Curie recibe el Premio Nobel de Química.

1935

Elsa Barraine Jefe de Canto para la Orquesta Nacional Francesa.
Elisabeth Maconchy se traslada a Cracovia.

1936

Comienzo de la Guerra Civil Española. Grayna Bacewicz concertino de la Orquesta de la Radio polaca.
Elsa Barraine empieza a trabajar en Radio Francia.

1937

Se aprueba el voto femenino en Filipinas (aprobado desde 1935 en un referéndum con el 95% de los votos a favor.

Nadia Boulanger dirige la *Royal Philharmonic Society* en Londres. A ellas también dirigirá la *Filarmónica de Nueva York* y la *Sinfónica de Boston*.
Vítezslava Kaprálová llega a París para ampliar sus estudios.
Martinu concluye su ópera *Julietta*.
Vítezslava Kaprálová dirige en París el *Concierto para clave* de Martinu.

1938

Claude Arrieu comienza a trabajar en Radio France.
Amputación del pie izquierdo de Cecile Chaminade.
La *Sinfonetta Militar* de Vítezslava Kaprálová abre la XVI Edición de la ISCM en Londres.

1939

Fin de la Guerra Civil Española.
Comienzo de la II Guerra Mundial.

Fundación de la *Lili Boulanger Memorial* en Boston.
Elisabeth Maconchy se traslada a Varsovia.

1940

Se aprueba el voto femenino en Canadá (en Quebec, en el resto del país de 1916 a 1922).

Fallecimiento de Vítezslava Kaprálová.

1941

1942

Rebecca Clarke única mujer invitada a la convención musical de San Francisco.

1943

1944

Se aprueba el voto femenino en Jamaica.
Se aprueba el voto femenino en Francia.

Estreno de *La coquille à Planètes* de Claude Arrieu. Radio France.
Fallecimiento de Amy Beach.
Fallecimiento de Cecile Chaminade.
Fallecimiento de Ethel Smyth.

1945

Voto femenino en Guatemala (limitado).
 Se aprueba el voto femenino en Panamá.
 Se aprueba el voto femenino en Italia.
 Fin de la II Guerra Mundial.
 Creación de la ONU.
 Gabriela Mistral recibe el Premio Nobel de Literatura.

1946

Se aprueba el voto femenino en Trinidad y Tobago.
 Se aprueba el voto femenino en Albania.
 Se aprueba el voto femenino por vez primera en Japón tras el fin de la II Guerra Mundial.

La Academia Checa de las Artes y las Ciencias concede un puesto de honor a Vítězlava Kaprálová.

1947

Se aprueba el voto femenino en Bulgaria, Yugoslavia, Argentina y Venezuela.

1948

Se aprueba el voto femenino en Surinam y Rumania.
 Declaración Universal de los Derechos Humanos.

Elisabeth Maconchy gana el *Edwin Evans Prize*.

1949

Se aprueba el voto femenino en Chile (desde 1935 las mujeres podían votar en elecciones municipales).

Claude Arrieu gana *El Prix* de Italia.
 Claude Arrieu gana *La Légion de Honor* de Francia.
 Primer Premio *Competition for Composers* para Grayna Bacewicz.

1950

Se aprueba el voto femenino en Barbados y Haití.
 Se aprueba el voto femenino en la India.

Nadia Boulanger nueva directora del *Conservatorio Americano de Fontainebleau* de EE. UU.

1951

Se aprueba el voto femenino en Dominica, Granada, San Vicente y las Granadinas y en Santa Lucía.

Primer Premio en la *International Composers Competition* para Grayna Bacewicz.

1952

Se aprueba el voto femenino en Bolivia, en Grecia y en San Kitts y Nevis.

Elsa Barraine es contratada en el Conservatorio de París como profesora de Lectura a primera vista.

Elisabeth Maconchy gana el *County Council Prize for Coronation Year*.

1953

Se aprueba el voto femenino en Guyana.
Se aprueba el voto femenino en México (desde 1947 las mujeres podían votar en las elecciones municipales).

1954

Se aprueba el voto femenino en Pakistán y Siria. Grave accidente de automóvil de Grayna Bacewicz.

1955

Se aprueba el voto femenino en Honduras, Nicaragua, Perú
Costa de Marfil, Vietnam y Egipto.

1956

Se aprueba el voto femenino en Túnez.

1957

Se aprueba el voto femenino en Colombia.

1958

1959

Elisabeth Maconchy primera mujer que preside el *Composer's Guild* de Gran Bretaña.

1960

Primer Premio en la *UNESCO International Rostrum of Composers* para Grayna Bacewicz.

1961

Se aprueba el voto femenino en Paraguay y Brasil. Fallece la compositora Johanna Senfter.
Construcción del *Muro de Berlín*.

1962

Se aprueba el voto femenino en Bahamas y Mónaco.

1963

Se aprueba el voto femenino en Irán y Kenia.

1964

Se aprueba el voto femenino en Belice.

1965

Se aprueba el voto femenino en los Estados Unidos de América para las mujeres afroamericanas por vez 1ª.

Medalla de Oro en el *Queen Elisabeth International Music Competition* para Grayna Bacewicz.

Fundación de *Les amis du Lili Boulanger* en París.

1966

Nelly Sachs recibe el Premio Nobel de Literatura.

1967

1968

1969

Fallecimiento de Grayna Bacewicz.

Elsa Barraine es contratada para enseñar Análisis en el Conservatorio Superior de París.

1970

1971

Se aprueba el voto femenino en Suiza y Portugal (podían votar las mujeres con escuela secundaria completa desde 1931).

1972

Nombramiento de Elsa Barraine como Directora de Música del Conservatorio Superior de Música de París.

1973

Se concede la *Orden de la Legión de Honor* a Germaine Tailleferre.

1974

1975

1976

Estreno de *El anillo de los nibelungos*. Wagner.

1977

El gobierno francés reconoce *Les amis du Lili Boulanger* en París.
Elisabeth Maconchy es nombrada *Commander of the British Empire*.

1978

Fallecimiento de Marguerite Canal.

1979

Teresa de Calcuta recibe el Premio Nobel de la Paz. Fallecimiento de Marguerite Canal.
Fallecimiento de Rebecca Clarke.
Fallecimiento de Nadia Boulanger.

1980

1981

1982

1983

Fallecimiento de Germaine Tailleferre.

1984

Se aprueba el voto femenino en Liechtenstein. El *Arts Council* de Gran Bretaña financia una película documental sobre Elisabeth Maconchy.

1985

1986

Se aprueba el voto femenino en Yibuti. Fallecimiento de Priaulx Rainier.
Rita Levi Montalcini recibe el Premio Nobel de Medicina.

1987

Elisabeth Maconchy recibe el título de *Dame of the British Empire*.

1988

Carly Simon gana el Premio Óscar a mejor BSO.

1989

1990

Se aprueba el voto femenino en Samoa. Fallecimiento de Claude Arrieu.

1991

Caída del Muro de Berlín.

1992

Creación de la Unión Europea.

1993

1994

Se aprueba el voto femenino en Sudáfrica (desde 1930 podían votar las mujeres de piel blanca). Fallecimiento de Elisabeth Maconchy.

1995

1996

Creación de la Beca *Elisabeth Maconchy Composition Fellowship*.

1997

Fundación de la *Kaprálová Sociey* en Praga.

1998

La *Kaprálová Society* se traslada a Ontario (Canadá).

Se empieza a trabajar para la publicación *The Kaprálová Companion*, que verá la luz en 2011.

1999

Fallecimiento de Elsa Barraine.

9.2. LÍNEA DEL TIEMPO DE LAS COMpositorAS ESTUDIADAS

