

## Feminismo y música en España: nuestra memoria histórica (III)

Este artículo es continuación de los dos anteriores, aportaciones tempranas al pensamiento feminista musical en España.



**Capítulo 3: *Lo masculino y lo femenino en la morfología y la sintaxis musical***, escrito en 1983:

El estudio pone el énfasis en las adscripciones y generalizaciones del concepto de género atribuido a términos, conceptos, estructuras y nomenclaturas musicales. La teoría de la música está impregnada de connotaciones, referencias y aseveraciones profundamente patriarcales, entendiendo patriarcal como el sistema que establece la dictadura de un género sobre el otro, se ordena jerárquicamente en función del sexo y distribuye desigualmente las responsabilidades - mediante la división del trabajo- siguiendo criterios sexistas y clasistas.

Así, la visión androcéntrica de la Historia, el análisis de los hechos desde la perspectiva del *Hombre*, considerando lo principal y esencial solamente lo realizado por ellos, ha afectado evidentemente al análisis e interpretación de las culturas, siendo esta manipulación androcéntrica una constante en el análisis musical.

En el *Diccionario de la música*, de Michel Brenet, encontramos la siguiente definición referente a las terminaciones, tanto rítmicas como melódicas: “...por analogía con la significación de la palabra femenino en Literatura, se designa en Música como terminación femenina, a toda suspensión o detención de la melodía sobre un tiempo débil” [1].

Esta correspondencia entre debilidad, ambigüedad, falta de definición y concisión, asociado a lo femenino, es una constante. Recordemos las connotaciones históricamente peyorativas de la

palabra *afeminado*. Por lo tanto, no ha sido ni inocente ni gratuito el que las partes o fracciones débiles hayan sido las denominadas *femeninas*, así como las fuertes, concisas, conclusivas, las *masculinas*. Hay quien, como Riemann, habla de los principios masculinos y femeninos asociados a los temas de la forma sonata: “*El primer tema viene a representar el principio masculino, potente y característico, mientras que el segundo, más suave y cantabile, representa el principio femenino.*” [2] Las aportaciones no cesan, José Barberá Humbert [3] define las *fórmulas rítmicas masculinas y femeninas*, asociadas a la oposición y a las diferentes combinaciones entre el acento y los tiempos débiles, así como habla también de *sucesiones rítmicas masculinas o femeninas*, igualmente en función de inicios o terminaciones de tiempos fuertes o débiles.

De nuevo Hugo Riemann, el teórico de referencia durante más de un siglo, habla de cinco tipos rítmico-melódicos para clasificar las *frases musicales*, existiendo las frases musicales femeninas (si su terminación es después del Ictus, es decir, del tiempo acentuado) y frases musicales masculinas (si su terminación coincide con el Ictus). Cabe suponer que, al acabar después de un tiempo acentuado, las frases femeninas, la decisión y fortaleza de la frase es menor, pues al acabar en un tiempo de parte débil, confieren a la idea (frase musical) un final menos decisivo y sí más ambiguo [4]. Así pues, la denominada terminación femenina, de la que ampliamente también da cuenta Riemann, hace perder tensión melódica al discurso y, según comenta la musicóloga feminista Eva Rieger [5], en las primeras sonatas la denominada *terminación femenina*, no se utilizaba, usándose exclusivamente las llamadas *terminaciones masculinas*, puesto que éstas prestan un mayor carácter de fortaleza.

La feminista italiana, compositora de la banda sonora de “*La ciudad de las mujeres*”, de *Federico Fellini*, en su libro histórico y absolutamente de referencia, *Musica Strega*, traducido al poco tiempo de su publicación al castellano, también hace referencia a la *feminidad o masculinidad* de las estructuras musicales, claro que desde otra perspectiva: “*La bipolaridad masculino-femenino aparece enseguida en el elemento mínimo del discurso musical, el comienzo del motivo, que técnicamente se conoce como inciso. El INCISO en efecto, es llamado MASCULINO cuando se da en tiempo fuerte, es decir, cuando ofrece una sensación de acabado, de estabilidad, mientras que es llamado FEMENINO cuando se da en tiempo débil, o sea, cuando se mantiene en suspenso, dando una sensación de inseguridad. Si prevalecieran las cualidades “femeninas” en una obra musical, se acumularía la tensión de tal manera que el oyente podría caer en verdaderos estados de angustia*” [6].

Hemos visto hasta aquí como lo rítmico y lo melódico se entrecruzan en la formación de la frase musical y las adscripciones categóricas desde la perspectiva de Género. También la armonía está plagada de prejuicios sexistas.

Así, la apoyatura es un elemento característico de la *terminación femenina* según el teórico Joaquín Zamacois [7], así como el retardo, según Hugo Riemann en su obra ya citada. Ernst Toch, en su ensayo de 1914, *La Melodía*, dice: “*...todos estos temas, basados en la tríada armónica, tienen un aire de grandiosidad que puede hermanarse ora con un tono de severa austeridad, ora con un carácter de suavidad y hasta ternura, un carácter viril muy pronunciado les es común a todos, tienen algo de arrogante, caballeresco y hasta marcial y bélico, mientras que las notas extrañas a la armonía le dan algo suave y femenino a la melodía*” [8].

Franco Lao, claramente partidaria de lo que se ha denominado feminismo de la diferencia, en su ya citado libro, hace una defensa de “lo femenino” como la *auténticamente música de mujeres*; identificando melodía con femenino y defendiendo ésta y cualquier otro estilo o estructura clasificada como “femenina”: “*En el código musical corriente un Chopin o un Tchaikowsky son tachados de autores no marcadamente viriles. El primero sería propio de señoritas desfallecientes y el segundo para enervar a las masas. Muy probablemente estos autores son juzgados de esta forma porque no poseen el pudor ni el miedo de la melodía*” [9]. (...continuará...)

## NOTAS:

[1] BRENET, Michel: “*Diccionario de la Música: histórico y técnico*” Barcelona, Iberia S.A., 7 1962, 209.

[2] RIEMANN, Hugo: “*Teoría general de la música*”. Barcelona, Editorial Lábora, 1932, 190.

[3] BARBERÁ HUMBERT, José: “*Cuatro lecciones de alta teoría musical: ritmo, tonalidad, modalidad*”. Barcelona, J. M. Masó, editor, 1948, 11-12.

[4] RIEMANN, Hugo: *ibid*, 138-139.

[5] RIEGER, Eva: “*Frau, Musik und Männerherrschaft*”. Verlag Ullstein Gmbh, 1981, 52.

[6] FRANCO-LAO, Meri: “*Música Bruja*”. Barcelona, Icaria, 1980, 77-78.

[7] ZAMACOIS, Joaquín: “*Curso de Formas Musicales*”. Barcelona, Lábora, 1971, 13.

[8] TOCH, Ernst: *ibid*, 146 y ss.

[9] FRANCO-LAO, Meri: *ibid*, 80.

## REFERENCIA CURRICULAR



**Marisa Manchado Torres.** Nace en Madrid educándose en el Colegio Estilo. Estudia en el conservatorio, la UCM y UP Comillas (Psicología); es *Maitrise* y DEA de la Université Paris VIII. En 1982, abre el debate de la música de mujeres con el programa de Radio Nacional, Radio Clásica (entonces llamada Radio dos), “Mujeres en la Música”, dedicado a la difusión de la música de mujeres. En 1998, edita “Música y mujeres, género y poder”, primer libro en lengua castellana que aborda los estudios musicológicos desde la perspectiva feminista. Ha sido Subdirectora General de Música y Danza del INAEM-Ministerio de Cultura y en la actualidad es vicedirectora del CPM “Teresa Berganza”. Es compositora con un amplio catálogo y reconocimiento nacional e internacional.

Secciones: **Creando con**, **Músicas**