

Feminismo y música en España: nuestra memoria histórica (IV)

Este artículo es continuación de los tres anteriores, aportaciones tempranas al pensamiento feminista musical en España. Con él terminamos esta revisión histórica, cuyo origen está en el trabajo de investigación pionero *Lo masculino y lo femenino en la morfología y la sintaxis musical*, de 1983.



(...) El debate en torno a *la música femenina y masculina*, en su hermana la Literatura, ha sido más que ampliamente tratado e incluso zanjado, al menos de momento. La reflexión en torno a la *identidad femenina* y por lo tanto a la expresión artística en cuanto femenina, negra, homosexual o cualesquiera otras identidades, o por el contrario, la universalidad (¿patriarcal?) de la misma, ha dado una vuelta de tuerca con las musicólogas feministas norteamericanas, entre las cuales, destaca por su claridad y proyección mediática Susan McClary, de la que ya hemos hablado en artículos previos.

Existen, no obstante, otros aspectos “masculinos y femeninos” en el lenguaje de la música. Volvemos al teórico Ernst Toch (Austria 1887- USA 1964):

“También en la instrumentación pueden distinguirse tonos viriles y tonos femeninos. No se confiará a la trompeta, por ejemplo, melodías de apoyaturas o retardos... pero sí se encontrarán en el suave oboe, en los violines y muy especialmente en el violín solista. En rigor, el compositor no instrumenta la idea melódica, sino que ésta se presenta a su mente revestida ya del color instrumental adecuado a su carácter” [1].

¡Más claro, el agua! ¿¡pensamos en femenino y en masculino!? Nuestra identidad es cultural y la cultura se cambia, se modifica, se transforma.

Las referencias bibliográficas, en cuanto a la “feminidad y masculinidad” en el territorio de la instrumentación, es amplia, variada, entretenida, divertida, y en todos los mapas musicales: étnicos, centroeuropeos, populares, rock, tradiciones orales europeas,...

Posiblemente, la terminología más utilizada y todavía en la actualidad e incluso en libros de texto de publicación recientísima, como son los textos de piano complementario editados por la editora, hoy desaparecida, Real Musical a finales del siglo pasado, sólo por poner un ejemplo, es la referente a las cadencias donde hallamos, de nuevo, **las cadencias femeninas y las cadencias masculinas**; aunque el verdadero hincapié se hace en las *cadencias femeninas*: “Cuando una cadencia termina en un tiempo fuerte se llama masculina, cuando termina en un tiempo débil se llama femenina, como en la composición poética” [2].

El “**New Grove, dictionary of music and musicians**”, identifica y refiere la terminación femenina a la cadencia femenina, definiéndola como sigue: “Es la terminación de una melodía, una frase o un motivo, en parte o fracción débil del compás, resolviendo normalmente por movimiento conjunto y acompañada generalmente de una apoyatura o silencio. Este concepto fue introducido por J. J. Momigny y más tarde elaborado por Riemann en el primer volumen de su *Grosse Kompositionslehre-Berlín y Stuttgart, 1902*. Parece que el nombre deriva del ritmo femenino”.

Una vez más, masculinidad como sinónimo de decisión y exactitud, y feminidad como vacilación y ambigüedad.

También Giulio Bas, en uno de los textos didácticos más difundidos y estudiados, habla de cadencias y motivos femeninos y masculinos: “*Cadencias: Terminaciones Masculinas y Femeninas. El pasaje de la acción o movimiento al reposo subsiguiente, se llama cadencia. Por lo tanto el ritmo es una sucesión de cadencias de variada eficacia. Todas las cadencias que se producen en el transcurso de las frases y los períodos, poseen una relativa fuerza conclusiva que es mayor cuando se producen al final de los mismos. Es decir, que la última cadencia definitiva es realmente la conclusiva. (...)*”

Cuando se pasa de la acción o movimiento al reposo, se presentan dos posibilidades:

- 1.- *En que el reposo o el acento inmediato se halla en el dar, en cuyo caso la terminación es masculina.*
- 2.- *En que el reposo o el acento inmediato no se halla en el dar, en cuyo caso la terminación se llama femenina.*

De estas dos formas de cadencias se derivan dos categorías de motivos, masculinos y femeninos, de acuerdo a la cadencia que las origina (...) [3].

Esta tergiversación terminológica se halla tan difundida, que hasta autores “de culto”, podríamos decir, como al menos durante el período de los 70-80 del siglo pasado fue Charles Rosen, incurren en ella. En su célebre ensayo, “El Estilo Clásico”, cambia la terminología “masculino y femenino” adscrita a los dos temas del primer tiempo de Sonata, por los de “región de la tónica y región de la dominante”, terminología “más formal”, según su autor. No obstante, no invalida “lo femenino” adscrito a una categorización musical, ya que al referirse a la sonata para piano K283 de Mozart, habla de la “**indecisa cadencia femenina**” [4].

*“Para poder expresar más fielmente el contraste dentro de la diversidad de sentimientos e ideas a reflejar musicalmente, Zarlino, fue el primero que teóricamente estableció la doble modalidad, porque si bien, EL MODO MAYOR, pudiéramos caracterizarlo por un equilibrio y firme sentido de robusta expresión, EL MODO MENOR, lo está por su vaga intensidad patética. Si del modo mayor pudiéramos decir que está dotado de un carácter **más varonil**, más enérgico, más impetuoso, del modo menor, como contraposición, diríamos que es **más femenino**, más sereno, más dulce, más insinuante” [5]*

Así pues, los modos pueden ser “masculinos y femeninos” como también pueden serlo los acordes:

“...el acorde mayor es más estable que el menor, el cual entre otras cosas -como la debilidad de dirección de la subdominante respecto a la de dominante- representa una condición fundamental para la comprensión del significado expresivo de la música tonal. (...) No ha sido estudiado, en general, por los tratadistas de armonía, el modo menor en un sentido amplio, en cuanto se refiere a su naturaleza y a sus relaciones y contrastes con el modo mayor. Parece, en verdad, a juzgar por lo expuesto en muchos tratados de armonía, que fuese el modo menor un relativo sin independencia, sin personalidad apenas, sumiso en cuanto a la formación y engranaje de sus acordes a la dictadura del modo mayor” [6].

Así concluimos esta revisión al pasado reciente de nuestra musicología feminista.

NOTAS

[1] TOCH, Ernst: *ibid*, 148.

[2] KÁROLY, Ottó: *“La grammatical della musica”*. Torino, piccola biblioteca Einaudi, 1969, 92. Versión española en Madrid, Alianza Editorial.

[3] BAS, Giulio: *“Tratado de la Forma musical”*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 2ª edición, 1912, 31-32.

[4] ROSEN, Charles: *Lo stile clásico*. Milano, Feltrinelli, 1979, 90 y ss.

[5] TRATADO DE ARMONÍA, Primera Parte. Madrid, Sociedad Didáctico Musical, 1972, 23.

[6] ROSEN, Charles: *ibid*, 35-37.

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](#)