



This is the **published version** of the bachelor thesis:

Olivé Casadó, Berta; Cirera Izquierdo, Joan Carles, dir. On són les dones compositores? Anàlisi dels obstacles que impossibilitaren la seva projecció. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2023. (Pla d'estudis d'Humanitats)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/298771>

under the terms of the  license

ON SÓN LES DONES COMPOSITORES?

Anàlisi dels obstacles que impossibilitaren la seva projecció



TREBALL DE FINAL DE GRAU

Grau en Humanitats

Autora: Berta Olivé Casadó

Tutor: Joan Carles Cirera Izquierdo

Curs 2023-2024

Facultat de Filosofia i Lletres

“No hay sexo en el arte. Lo que importa es cómo toques el violín, pintes o compongas¹”.

Ethel SMYTH

¹ Ramos, P. (2003). Feminismo y música. Introducción crítica. Madrid: Nareca, pàg.58

AGRAÏMENTS

Aquest Treball Final de Grau és el resultat de molts mesos de feina i d'aprenentatge. En primer lloc, vull donar les gràcies al meu tutor, Joan Carles Cirera Izquierdo, per deixar-me triar aquesta tema que tan de prop em toca, que tant m'apassiona, tot i ser un objecte d'estudi ambiciós i, sobretot, arriscat i complicat. A l'inici tenia dubtes, no sabia si m'estava tirant a un carrer sense sortida, i no sabia ben bé com enfocar-lo, però tu hi vas confiar des de sempre, cosa que t'agraeixo immensament. M'ha donat molta tranquil·litat sentir el teu suport constant, així com em deixessis llibertat total per portar el treball al meu terreny.

També m'agradaria donar les gràcies a l'Institut Català de les Dones, especialment al seu centre de Documentació Joaquina Alemany i Roca, per haver-me facilitat bibliografia exclusiva i delicada, de difícil accés, fins i tot amb préstecs interbibliotecaris pel mig, i per haver seguit el desenvolupament del treball de prop inclús recomanant-me algunes lectures. En aquesta línia també vull agrair a dos professors del Conservatori Superior del Liceu, com l'Alicia Daufí, i el Ricard Rovirosa, perquè m'han ajudat sempre que els ho he demanat.

Finalment, vull agrair a la meua família per animar-me en els moments de més estrès i per confiar en mi i estar-hi sempre, així com als meus companys de classe i amics del conservatori.

RESUM

L'objecte d'estudi del present Treball Final de Grau és les dones compositores en el marc del segle XIX, a Europa. Donat el fet que vivim en un món en què, malgrat els esforços – que també cal valorar-, aquestes pateixen el fenomen de la invisibilització en comparació als homes –només cal mirar les programacions de les sales més emblemàtiques del país per adonar-nos-en – el present Treball Final de Grau pretén estudiar quins són els mecanismes i/o barreres amb què, històricament, el gènere femení s'ha topat per no poder desenvolupar-se al mateix nivell que els homes en l'esfera de la composició. Aquestes són, en primer lloc, el fet d'haver de complir amb les expectatives de gènere, entre les quals ser bona esposa, mare i cuidadora de la llar, en segon lloc, les característiques atribuïdes al gènere femení, que segons els estàndards de l'època, no anaven d'acord amb les aptituds necessàries per a poder-se dedicar a l'activitat compositiva, i, en tercer lloc, l'educació musical de les dones, de menys nivell que el gènere masculí, i el paper de la música per elles: un plus per a trobar marit. El present Treball Final de Grau també recull els testimonis de la Fanny Mendelssohn, la Clara Schumann i la Louise Farrenc. La primera d'elles damnificada per la manca de suport familiar i per haver-se de dedicar a la llar, marit i fills, trobant un lloc com a pianista i compositora domèstica, la segona d'elles, exitosa, però més aviat en la interpretació pianística quedant la composició relegada a un segon terme, i la tercera d'elles, al contrari de les dues anteriors, exitosa completament en la composició. Amb els casos presentats, si algunes prosperaren i van vèncer les barreres fou gràcies a tenir suport familiar, que la mateixa família gaudís de reconeixement en el món musical, a banda de poder adquisitiu.

Paraules clau: història de la música, dones compositores, llar, maternitat, invisibilització, discriminació sexual

RESUMEN

El objeto de estudio del Trabajo Final de Grado presente es las mujeres compositoras en el marco del siglo XIX, a Europa. Dado el hecho que vivimos en un mundo en que, a pesar de los esfuerzos – que también hay que valorar-, estas sufren el fenómeno de la invisibilización en comparación a los hombres – solo hay que ver las programaciones de las salas más emblemáticas del país para darnos cuenta -el presente Trabajo Final de Grado pretende estudiar cuáles son los mecanismos y/o barreras con que, históricamente, el género femenino se ha topado por no poder desarrollarse al mismo nivel que los hombres en lo que la composición se refiere. Estas son, en primer lugar, el hecho de tener que cumplir con las expectativas de género, entre las cuales, ser buena esposa, madre y cuidadora del hogar, en segundo lugar, las características atribuidas al género femenino, que según los estándares de la época, no iban de acuerdo con las aptitudes requeridas para poder dedicarse a la actividad compositiva, y en tercer

lugar, la educación musical de las mujeres, de menos nivel que la de los hombres, y el papel de la música por ellas: un plus para encontrar marido. El trabajo Final de Grado también recoge los testimonios de Fanny Mendelssohn, Clara Schumann y Louise Farrenc. La primera de ellas damnificada por el hecho de no tener apoyo familiar y tenerse que dedicar al hogar, marido e hijos, encontrando un lugar como pianista y compositora doméstica, la segunda de ellas, exitosa, pero más bien en la interpretación pianística quedando la composición relegada a un segundo término, y la tercera de ellas, al contrario de las dos anteriores, completamente exitosa en la composición. Con los casos presentados, si algunas prosperaron y vencieron las barreras fue gracias a tener apoyo familiar, que la misma familia gozara de reconocimiento en el mundo musical, además de poder adquisitivo.

Palabras clave: historia de la música, mujeres compositoras, hogar, maternidad, invisibilización, discriminación sexual

ABSTRACT

The object of study of this bachelor's thesis is women composers in the framework of the 19th century, in Europe. Given the fact that we live in a world in which, in spite of the efforts -which also have to be valued-, women composers suffer the phenomenon of invisibility in comparison to men -we only have to look at the programming of the most emblematic halls of the country to realize it- this bachelor's thesis aims to study which are the mechanisms and/or barriers that, historically, the female gender has encountered for not being able to develop at the same level as men in composition. These are, firstly, the fact of having to comply with gender expectations, including being a good wife, mother and household caregiver, secondly, the qualities attributed to the female gender, which according to the standards of the period, were not in consonance with the skills required to be able to engage in the compositional activity, and thirdly, the musical education of women, of lesser level than that of men, and the role of music for them: a plus to find a husband. This bachelor's thesis also includes the testimonies of Fanny Mendelssohn, Clara Schumann and Louise Farrenc. The first of them, who suffered from the fact that she had no family support and had to devote herself to the home, husband and children, found a place as a pianist and domestic composer, the second of them, successful, but more in piano performance, relegating composition to a second term, and the third of them, contrary to the two previous ones, completely successful in composition. With the presented cases, if some of them prospered and overcame the barriers, it was thanks to family support, to the fact that the same family enjoyed recognition in the musical world, as well as having purchasing power.

Keywords: history of music, women composers, home, motherhood, invisibilization, sexual discrimination

ÍNDEX

1.INTRODUCCIÓ	9
2. ESTUDI I ANÀLISI DE LA PROGRAMACIÓ DE L'AUDITORI I EL PALAU DE LA MÚSICA DE BARCELONA (TEMPORADES 2018/2019 - 2023/2024)	11
2.1 Consideracions prèvies.....	11
2.2 Programació temporada 2018-2019: presentació i anàlisi de resultats	12
2.3 Programació temporada 2023-2024: presentació i anàlisi de resultats	17
2.4 Consideracions finals	22
3. DONA I MÚSICA: CONSTRUCTES SOCIALS	23
3.1 La dona al segle XIX: domesticitat, matrimoni i maternitat	24
3.2 La dona al segle XIX: característiques associades al gènere femení	26
3.2.1 Nocions bàsiques del patriarcat	26
3.2.2 Característiques implícites al gènere femení	27
4. L'EDUCACIÓ MUSICAL DE LES DONES AL SEGLE XIX.....	29
4.1 Segles XVIII-XIX: procedència de família de músics o d'estaments acomodats.....	29
4.2 Segle XIX: de l'àmbit privat als primers conservatoris	32
4.2.1 El piano: nou instrument de la llar i de formació imprescindible	32
4.2.2 Naixement de l'ensenyament públic: els conservatoris.....	33
5. CASOS CONCRETS: ALGUNES COMPOSITORES DEL SEGLE XIX.....	36
5.1 Fanny Cecile Mendelssohn (1805-1847): la pianista domèstica.....	37
5.2 Clara Wieck (1819-1896): l'artista itinerant	42
5.3 Louise Farrenc (1804-1875): pianista, compositora, i professora de conservatori	50
6. CONCLUSIONS	55
7. TAULA DE FIGURES	59
8. BIBLIOGRAFIA.....	60
8.1 Arxius i biblioteques consultades.....	60
8.2 Bibliografia.....	60

1.INTRODUCCIÓ

Quan algú pregunta per compositors de música clàssica ens solen venir al cap els més cèlebres de la història de la música occidental, com, per exemple, Beethoven, Mozart, Bach, per dir-ne alguns, però que passa amb les dones? Per què no ens en venen en ment de manera immediata? Per què quan ens pregunten per elles resulta tan difícil dir-ne alguns noms? Què potser no escrivien? O, més aviat, ens han fet creure que no ho feien per com se'ns ha explicat la història de la música i s'ha construït el cànon musical on no han tingut pràcticament cabuda i se les ha invisibilitzat? Només fa falta mirar les programacions dels principals auditoris i/o sales de concert del país on rarament es programen, per no dir que als centres reglats on s'ensenya música com als conservatoris o escoles de música molt ocasionalment es parla d'elles o s'interpreten les seves obres. I això per què passa? Per què hi ha tan poques dones programades als concerts d'avui en dia? Que no componien i això justificaria la seva absència? ¿Pot ser que d'acord amb la mentalitat i la posició que ocupaven les dones a l'època, la de dedicar-se a les feines domèstiques i a cuidar els fills i el marit, es pensés que no eren capaces d'escriure perquè havien de dedicar total atenció a la llar, i havien estat educades per això, i només per això? Davant d'aquesta realitat què havien de fer, llavors?

És possible que moltes dones decidissin renunciar el que més els agradava fer, que era escriure música i estimular la creativitat perquè sinó no s'entén per quin motiu se'n coneixen poques, i, per extensió, se'n programen poques, en relació amb els homes. No obstant això, com s'expliquen casos com els de la Clara Schumann o la Fanny Mendelssohn, per dir-ne algunes? Aquestes apareixen al cànon, i per consegüent, als manuals de la història de la música. Això ha de voler dir que, malgrat els estàndards de l'època, van haver-hi dones que van poder compondre i publicar música en vida, o algú ho va fer per elles post mortem perquè sinó no hi sortirien ni sabríem de la seva existència. Ara bé, per què elles sí, i altres no? És possible que hi surtin per ser en el cas de la primera, dona de Robert Schumann, i en el cas de la segona, germana de Fèlix Mendelssohn? I és que ser dona o germana d'un compositor de renom era l'única possibilitat?

El present treball pretén buscar una resposta a totes aquestes preguntes plantejades essent la invisibilització de les dones compositores la qüestió principal a problematitzar, desenvolupar, i de la qual partir. Altrament dit, l'objectiu de la meua investigació és esbrinar quins foren els

mecanismes i/o barreres existents a l'època que frenaren el desenvolupament i la projecció de la dones en una esfera artística que li era pròpia com ho és la composició.

Tenint en compte que la història de la música és molt àmplia, s'ha decidit acotar la investigació a les dones compositores del segle XIX, és a dir, durant el Romanticisme. I per què aquesta època? Se'n podria haver escollit una altra, però si s'ha fet així és per la meua especial predilecció per la música d'aquest període específic. Dit això, per intentar trobar una resposta a la problemàtica, s'ha fet un treball de camp on s'ha estudiat amb profunditat la programació de dues de les sales més emblemàtiques de Barcelona, com ho són l'Auditori i el Palau de la Música. Havent vist que es pot parlar d'invisibilització, s'ha volgut fer un pas més i s'ha volgut descobrir per què ha succeït tot plegat fent-ne una revisió històrica. S'ha tractat des de la posició de la dona a la societat, que era la de complir amb la funció de mare, bona esposa i dedicar-se a la llar, cosa que ho podria haver propiciat, les característiques implícites al gènere femení, les quals no anaven d'acord amb les aptituds que es requerien per a poder compondre reeixidament, un altre motiu que podria explicar que no s'acabessin desenvolupant en aquesta esfera, fins al paper que la música ha tingut tradicionalment en la figura de les dones i en la seva educació, un mer ornament per a trobar un futur marit. Dit això, en el darrer capítol es presenten els casos de tres dones compositores com ho són la Fanny Mendelssohn, la Clara Schumann, i per últim, i no menys important, la Louise Farrenc. Es parla de les seves històries de vida, i els obstacles amb què es toparen, i en alguns casos, vanceren, amb més o menys èxit, per reeixir en la composició. I és que és necessari donar a conèixer un patrimoni musical com és la música escrita per dones, per anar minvant les diferències entre gèneres, i és que la música és música i només música. No importa si les mateixa és composta per un home o per una dona, importa que la música té valor per ella mateixa.

2. ESTUDI I ANÀLISI DE LA PROGRAMACIÓ DE L'AUDITORI I EL PALAU DE LA MÚSICA DE BARCELONA (TEMPORADES 2018/2019 - 2023/2024)

2.1 Consideracions prèvies

Com ja s'ha avançat anteriorment, en el present treball es vol descobrir on són les dones compositores en el camp de la música clàssica i veure si es pot parlar d'invisibilització de les mateixes, així com, en cas afirmatiu, quins han estat els mecanismes i/o barreres que han frenat la projecció del gènere femení en aquest àmbit.

Per poder esbrinar si les dones compositores pateixen aquest fenomen, s'ha optat per fer un estudi profund de la programació de dues de les sales més emblemàtiques de concerts de la ciutat de Barcelona, com ho són, d'una banda, l'Auditori, i per l'altra, el Palau de la Música. S'ha volgut fer aquest estudi per saber, amb una precisió exacta, tant quants homes com quantes dones s'han programat i veure la diferència entre ambdós sexes. Així mateix, s'ha optat, d'una banda, per estudiar la present temporada, és a dir, la del 2023-2024, perquè interessa saber actualment en quins termes ens movem, i per l'altra, la temporada del 2018-2019, és a dir, la de fa sis anys, per poder fer-ne una comparació i veure com s'ha evolucionat. Idealment, es volia analitzar la temporada 2019-2020, és a dir, la de fa cinc anys, però, tenint en compte que va tenir lloc en plena pandèmia, i degut això es van cancel·lar molts concerts, s'ha considerat que no era la temporada més adequada per estudiar.

Dit això, s'ha decidit tractar exclusivament les dades de les dues sales més importants de la ciutat comtal, és a dir de Barcelona, amb el permís del Gran Teatre del Liceu. Per tant, cal ubicar els resultats en el marc de Barcelona. S'ha decidit acotar-ho així per ser Barcelona la capital de Catalunya, i doncs la ciutat de referència del principat català, sent alhora un dels llocs on més activitat musical i més sales de concerts hi ha. S'ha deixat de banda el Gran Teatre del Liceu perquè tenint en compte que històricament si les dones componien, en la majoria dels casos escrivien obres més aviat d'indole cambrística, o per a instrument sol, o lieder, gèneres considerats menors i doncs a l'abast de les dones (al contrari de l'òpera que requeria un gran intel·lectualisme, associat als homes), difícilment se'n trobarien d'escrites per elles a la programació actual del Gran Teatre del Liceu. Les altres dues sales esmentades ofereixen una programació més plural, i doncs, dit això, possiblement es poden trobar més obres escrites pel gènere femení.

Per últim, les dades han estat facilitades tant per l'Arxiu de l'Auditori de Barcelona com pel Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC) després d'haver-los-les demanat directament.

2.2 Programació temporada 2018-2019: presentació i anàlisi de resultats

En la temporada 2018-2019, tant a l'Auditori com al Palau de la Música de Barcelona, es van programar un total de 412 compositors, d'entre els quals 26 en són dones (386 homes). Això representa un 6,31%, per contra, d'un 93,69% que concerneix el gènere masculí. A continuació, s'adjunta un gràfic amb els 20 compositors més programats de la temporada, indicant-ne també a quin període de la història pertanyen, per així saber, quines èpoques s'han programat amb major abundància.

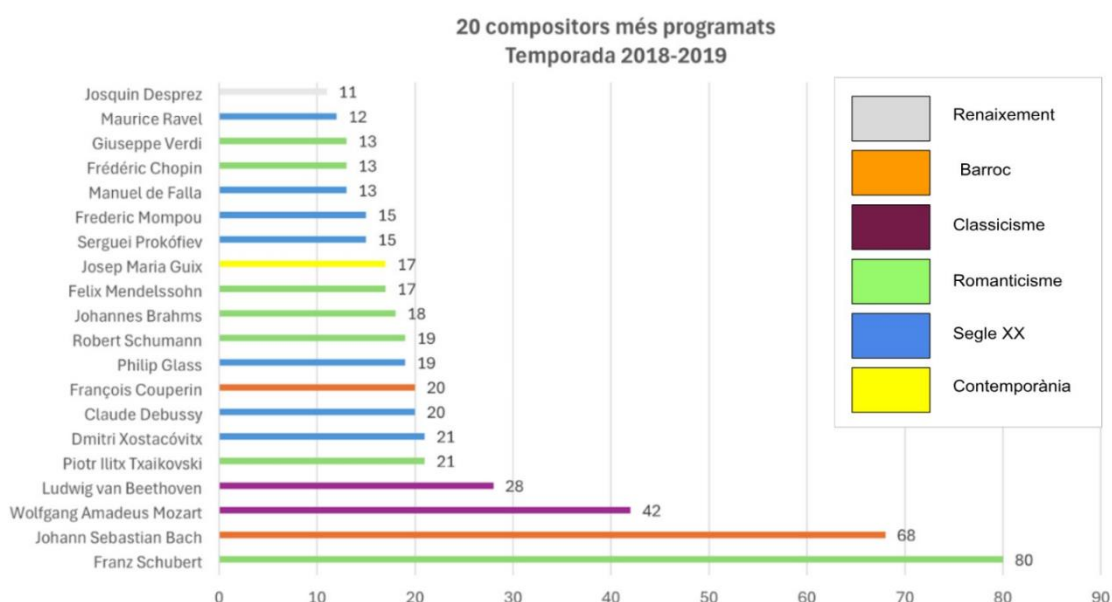


Figura 1. Gràfic dels 20 compositors més programats per èpoques de la temporada 2018-2019 tant a l'Auditori com al Palau de la Música de Barcelona (Font: elaboració pròpia)

Vist el gràfic, la veritat és que els números parlen per si sols, i es pot veure clarament una invisibilització soferta pel gènere femení, en tant que no hi ha cap dona entre els vint compositors més programats. D'entre aquests, qui encapçala el rànquing és Schubert, amb un total de 80 vegades, seguit de Johann Sebastian Bach, amb un total de 68, 42 Wolfgang Amadeus Mozart, i Ludwig van Beethoven, 28. Aquestes dades reflecteixen que els programadors van a l'opció segura i opten per programar els qui es consideren els grans músics de la música clàssica, i que per la seva importància i popularitat, major públic, doncs, poden atraure. I a propòsit del país d'origen dels compositors més programats? A continuació, s'adjunta un gràfic en què es mostra això mateix:

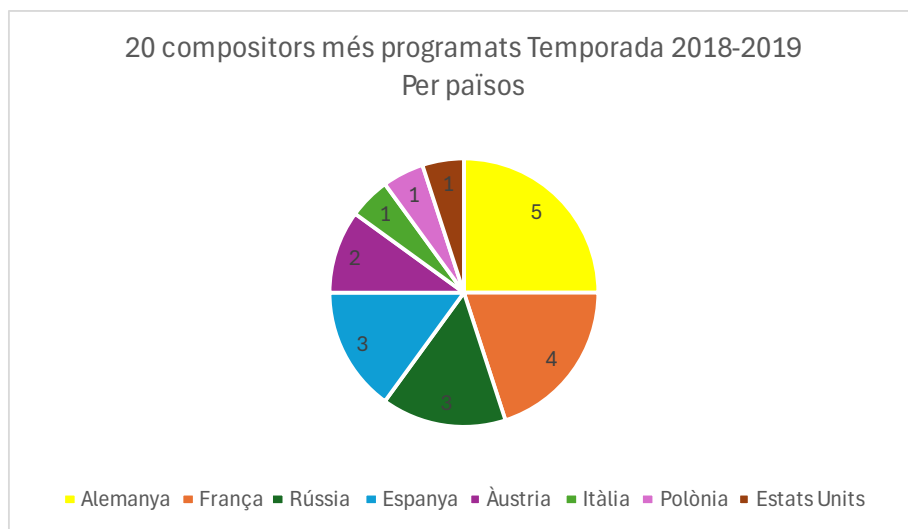


Figura 2. Gràfic dels 20 compositors més programats segons el país d'origen d'aquests de la temporada 2018-2019 tant a l'Auditori com al Palau de la Música de Barcelona (Font: elaboració pròpia)

D'entre els quatre compositors més programats, dos són alemanys (Johann Sebastian Bach i Ludwig van Beethoven), havent-hi un total de 5 entre els 20 primers, i dos són austríacs (Franz Schubert i Wolfgang Amadeus Mozart). Qui agafa també molta força és França, amb 4 compositors. A aquesta classificació segueix Rússia amb 3 representants, empatats alhora amb Espanya. Els restants són Itàlia (1), Polònia (1), i els Estats Units d'Amèrica (1). És oportú comentar que hi ha una clara supremacia de la música centreeuropea. I quines èpoques es programen amb major freqüència? A continuació s'adjunta un gràfic que ho il·lustra:



Figura 3. Gràfic dels 20 compositors més programats per èpoques de la temporada 2018-2019 tant a l'Auditori com al Palau de la Música de Barcelona (Font: elaboració pròpia)

Segons les dades del gràfic, la música més programada és o bé, del Romanticisme (7 obres), o del Segle XX (7 obres també), sumant un total de 14 obres d'entre les vint primeres, un percentatge molt significatiu que denota el gust especial per programar música històrica, i especialment d'aquests dos segles, perquè, en efecte, d'entre els 20 primers compositors,

només se'n troba un d'actual i/o contemporani (Josep Maria Guix), i només n'hi ha dos de barrocs (Johann Sebastian Bach i François Couperin), dos de clàssics (Ludwig van Beethoven i Wolfgang Amadeus Mozart), i un de renaixentista (Josquin Desprez).

I aquest escenari és el mateix amb les dones? A continuació s'adjunta un gràfic que il·lustra les dones programades durant la temporada 2018-2019:

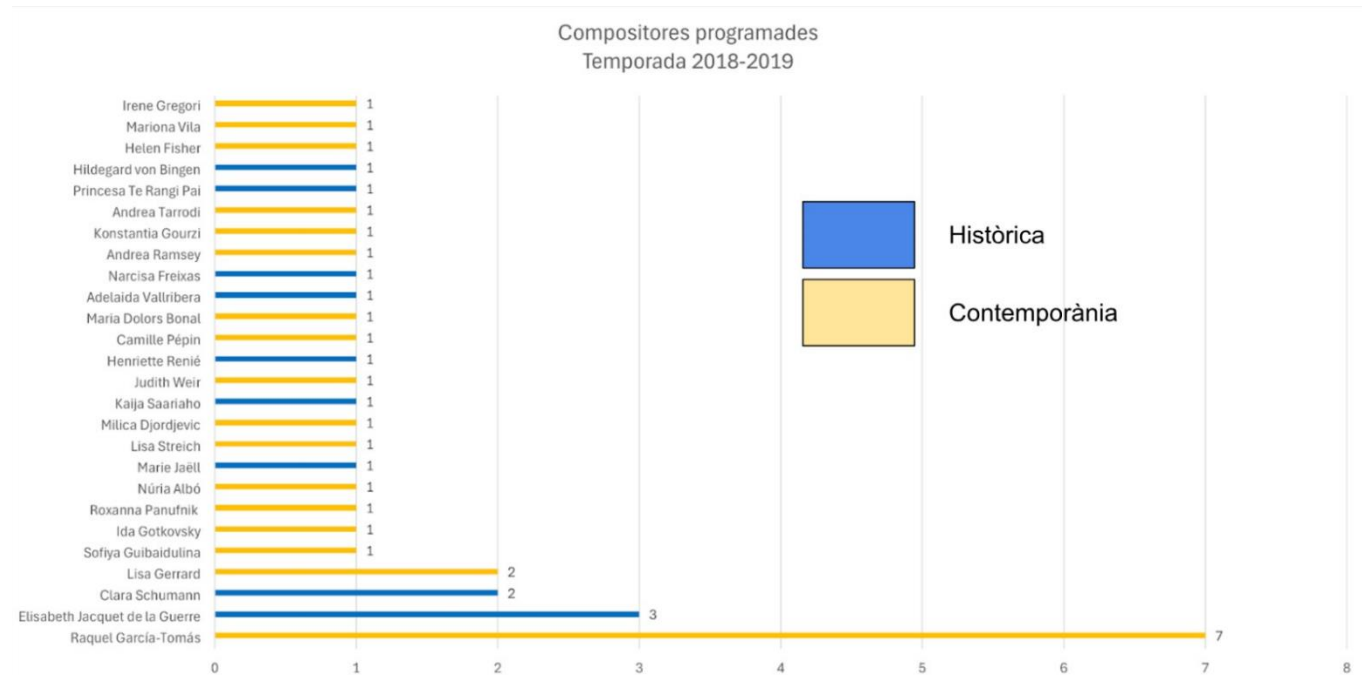


Figura 4. Gràfic de les dones més programades de la temporada 2018-2019 tant a l'Auditori com al Palau de la Música de Barcelona. Es distingeixen les contemporànies (actuals) i les històriques (anteriors al segle XXI) (Font: elaboració pròpia)

Vist el gràfic, crida l'atenció que només en són 26 compositores les programades, per contra, dels 388 homes (un 6,31% de les obres són de dones, mentre que un 93,69% són d'homes). La veritat és que la diferència entre sexes és abismal, i especialment preocupant, tenint en compte que el protagonisme de les dones és pràcticament inexistent, per no dir nul, i és que ni un 10% de les obres són escrites pel gènere femení. Cal fer quelcom al respecte. Si s'entra més al detall, tal com es veu al gràfic, Raquel García-Tomás és la dona programada amb major abundància donant-se un total de 7 vegades, una xifra que realment és poc esperançadora, perquè, mentre que ella és la dona més programada, l'home que ho és més és Schubert, un total de 80 cops: una xifra significativament més alta, i és que, de fet, a García-Tomás se l'ha programada 73 vegades menys. A la compositora catalana, la segueix l'Elisabeth Jacquet de la Guerre (3 cops), la Clara Schumann (2 vegades) i la Lisa Gerrard (2 vegades també). A continuació, hi ha les compositores restants, les quals només s'han programat una vegada (fins a 22 compositores). Presentades les dades, crida l'atenció que s'aposta per a música de moltes dones diferents,

volent advocar per la pluralitat, però poques vegades cadascuna, tenint en compte que només fins a quatre compositores de les vint-i-sis totals apareixen en més d'una ocasió.

Dit això, si es vol indagar més, hi ha una diferència molt notòria respecte de la música escrita per homes perquè, no només és que s'aposta molt més pel gènere masculí, sinó que si d'entre els 20 primers compositors presentats abans, només un n'és d'actual (Josep Maria Guix), una dada que reflecteix clarament el fet de voler apostar per compositors del segle passat o anteriors - els batejarem amb l'etiqueta de "compositors històrics"-, en el cas de les dones, és exactament el contrari. I és que, en efecte, de les 26 compositores, 17 són compositores actuals, i doncs, més de la meitat de les dones programades estan vives; de les compositores restants, les quals direm històriques, que en són un total de 9, fins a 4 són d'entre la segona meitat del segle XIX i la primera del segle XX (Marie Jaëll, Henriette Renié, Narcisa Freixas i Princesa Te Rangi Pai), 2 ho són d'entre la segona meitat del segle XX i la primera del segle XXI (Kaija Saariaho i Adelaida Vallribera), 1 és del Romanticisme (Clara Schumann), 1 és del Barroc (Elisabeth Jacquet de la Guerre), i 1 és de l'Edat Medieval (Hildegard von Bingen). Dit això, només hi ha dues compositores anteriors al segle XIX, una dada que xoca, i que alhora porta a preguntar-se: on són les dones dels segles anteriors al S.XIX? Que no escrivien? Que no n'hi havia durant el Renaixement, el Barroc, el Classicisme, i fins i tot, l'Edat Medieval? No hi havia dones coetànies a Johann Sebastian Bach? Aquestes preguntes pot ser que amaguin la següent premissa: a la dona, per la situació sociocultural de l'època, no se li permet formar-se fins al segle XIX, i això explicaria que no se'n conegui cap o quasi cap d'anterior. Això és realment així, però? Caldrà descobrir-ho.

I sobre els països d'origen de les compositores què se'n pot dir? Tot seguit, s'adjunta un gràfic que ho il·lustra:

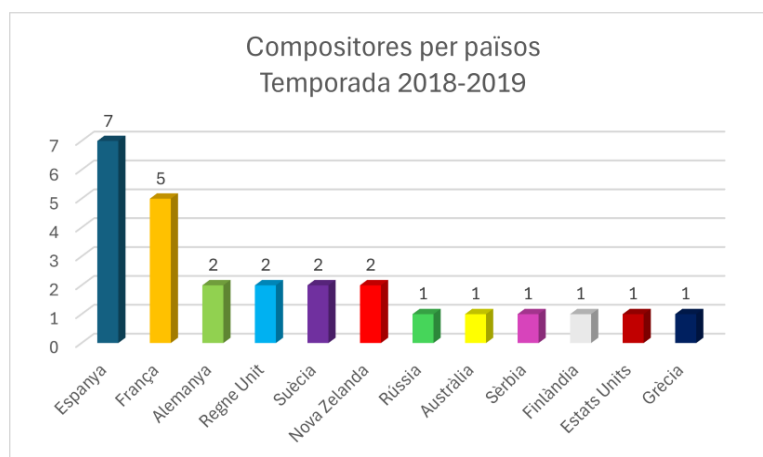


Figura 5. Gràfic de les compositores més programades segons el país d'origen d'aquestes de la temporada 2018-2019 tant a l'Auditori com al Palau de la Música de Barcelona (Font: elaboració pròpia)

Vist el gràfic, de les 26 compositores, fins a 7 ho són d'Espanya, sent aquest el país més programat; una dada que tindria lògica tenint en compte que s'està analitzant la programació tant de l'Auditori com del Palau de la Música de Barcelona, i s'hauria optat per apostar per la música del país. A Espanya, el segueix un país veí com ho és França, amb un total de 5 vegades, per davant de fins a 4 països amb dues compositores cadascun: Alemanya, Regne Unit, Suècia i Nova Zelanda. Finalment, hi ha 6 països amb una compositora cadascun: Rússia, Austràlia, Sèrbia, Finlàndia, Estats Units d'Amèrica i Grècia. A diferència del gènere masculí en què la supremacia centreeuropea és clara, aquí hi ha major divergència, perquè si bé és cert que hi ha presència de països centreeuropeus, també hi ha països nòrdics (Suècia, Finlàndia), i ja sortint d'Europa (fet que no passa amb el gènere masculí), n'hi ha de dos continents més, com ho són, d'una banda, Oceania (Austràlia i Nova Zelanda) i Amèrica (Estats Units d'Amèrica). I què se'n pot dir del gènere més conreat per les dones? A continuació, s'adjunta un gràfic que ho mostra:

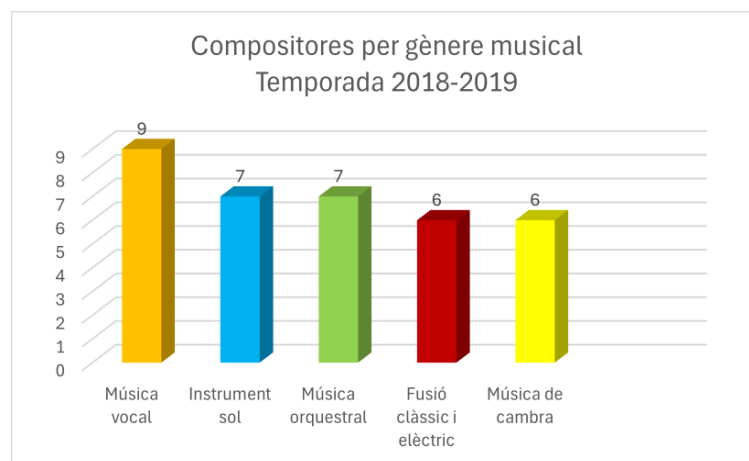


Figura 6. Gràfic de les compositores més programades segons el gènere conreat de la temporada 2018-2019 tant a l'Auditori com al Palau de la Música de Barcelona (Font: elaboració pròpia)

Vist el gràfic, el gènere més conreat és la música vocal (fins a 9 obres), seguit de la música per a instrument sol (fins a 7 obres: 3 per a clave, 2 per a piano, i 2 per arpa), seguit de la música orquestral (5 obres però, n'hi ha dues que s'han interpretat dues vegades a la temporada, donant un resultat de 7), i per últim, música que barreja instruments clàssics i elèctrics (6 obres, totes de la Raquel García-Tomás), empatada amb la música de cambra (6 obres). Presentades les dades, crida l'atenció que de les 9 compositores històriques, fins a 5 són autores de música vocal, mateixa xifra per la música per a instrument sol (3 obres de clave, una de piano, i una d'arpa), i 2 ho són de música orquestral. De les autores contemporànies, fins a 4 són de música vocal, una dada prou semblant a les autores històriques, però de música orquestral en són el doble (fins a 4), la totalitat de les obres de música de cambra són d'autores contemporànies,

igual que les dues obres per a instrument sol i piano. Per últim, de música per a instrument sol n'hi ha menys (fins a 2 obres, a diferència de les 5 en el cas de compositores històriques). Caldrà veure què passa a la temporada 2023-2024.

2.3 Programació temporada 2023-2024: presentació i anàlisi de resultats

En la present temporada, tant a l'Auditori com al Palau de la Música de Barcelona, s'han programat fins a 412 compositors (curiosament, la mateixa xifra que la temporada 2018-2019), dels quals 371 són homes. Només 41 són dones. A continuació, s'adjunta un gràfic amb els 20 compositors més programats, indicant-ne també el període de la història al qual pertanyen, per saber quines èpoques s'han programat amb major freqüència.

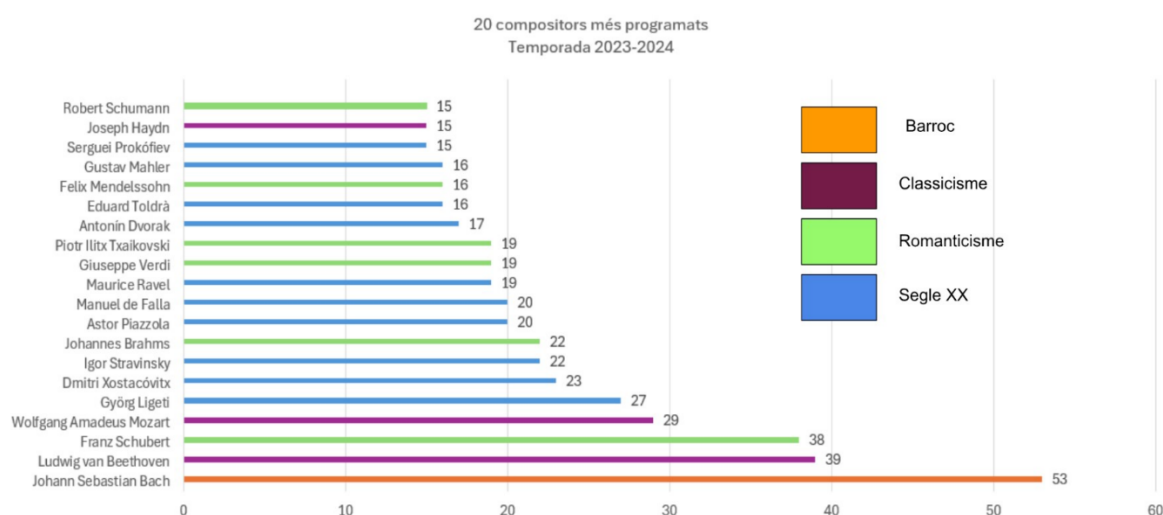


Figura 7. Gràfic dels 20 compositors més programats per èpoques de la temporada 2023-2024 tant a l'Auditori com al Palau de la Música de Barcelona (Font: elaboració pròpia)

Altra vegada, les xifres parlen per si soles, i en qüestió de sis anys, el gènere femení continua eclipsat i invisibilitzat pel masculí, i és, que, se segueix sense trobar-se cap compositora entre els 20 més programats. Tanmateix, sí que es pot ressaltar, en positiu, que si bé durant la temporada 2018-2019 es programaren 26 compositores, representant un 6,31% de la programació total, ara se n'han programat 41, sent-ne 15 més. Es pot parlar, doncs, d'un lleuger increment (ara les mateixes representen un 9,95% de la programació total) d'obres escrites pel gènere femení. Tot i que l'increment és especialment tímid, almenys es pot veure que hi ha la intenció de voler programar més dones i anar minvant les diferències a poc a poc, encara que, igualment, no es pot perdre de vista que la invisibilització continua donant-se. Dit això, respecte de la temporada 2018-2019, dels compositors més programats, n'hi fins a 13 que, avui en dia,

ho segueixen sent, però, també n'hi ha de nous, com Ligeti, Stravinsky, Piazzola, Dvorak, Toldrà, Mahler i Haydn. A les dues temporades, els 4 compositors apareguts en més ocasions són els mateixos: Bach, Beethoven, Schubert i Mozart. I què passa amb les èpoques, es continua apostant per la música històrica? Tot seguit, el següent gràfic ho mostra:

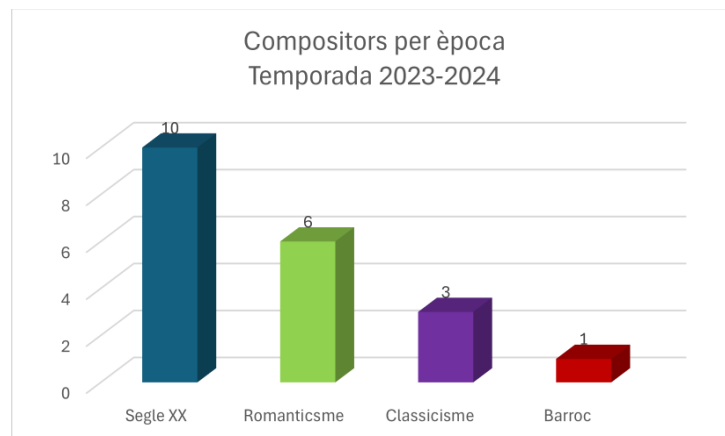


Figura 8. Gràfic dels 20 compositors més programats per èpoques de la temporada 2023-2024 tant a l'Auditori com al Palau de la Música de Barcelona (Font: elaboració pròpia)

Vist el gràfic, la resposta és afirmativa. Igual que a la temporada 2018-2019, se segueix apostant per programar més música històrica, perquè, altra vegada, tant el període romàntic com el segle XX, són les dues èpoques amb més compositors programats (10 el segle XX, i 6 el romàntic). El que varia, però, amb l'altra temporada és que no hi ha cap autor contemporani entre els 20 primers, ni tampoc n'hi ha cap de renaixentista. En comptes d'haver-hi 2 compositors clàssics entre els 20 primers, ara n'hi ha 3, perquè Haydn ha irromput a la classificació. I pel que fa a països d'origen dels compositors? És molt diferent de la temporada 2018-2019? Segueix al capdavant Alemanya? Tot seguit, el següent gràfic ho indica:



Figura 9. Gràfic dels 20 compositors més programats segons el país d'origen d'aquests de la temporada 2023-2024 tant a l'Auditori com al Palau de la Música de Barcelona (Font: elaboració pròpia)

Vist el gràfic, en efecte, Alemanya, igual que a la temporada 2018-2019, continua encapçalant el rànquing, però França perd força perquè en comptes d'haver-hi 4 compositors entre els 20 més programats, ara tan sols n'hi ha un. Rússia segueix tenint força passant de 3 compositors a 4 entre els més programats, i Àustria en passa de 2 a 4 també. L'element innovador és que irrompen nous països al rànquing com Txèquia (2), Hongria (1) i Argentina (1).

I què passa amb les dones? Segueix tenint lloc l'aposta per la pluralitat de dones programades, encara que poques vegades, essent la majoria de les quals contemporànies i/o actuals? I amb les compositores històriques, què passa? S'ha incrementat el número respecte fa 6 anys? En el següent gràfic es podrà veure:

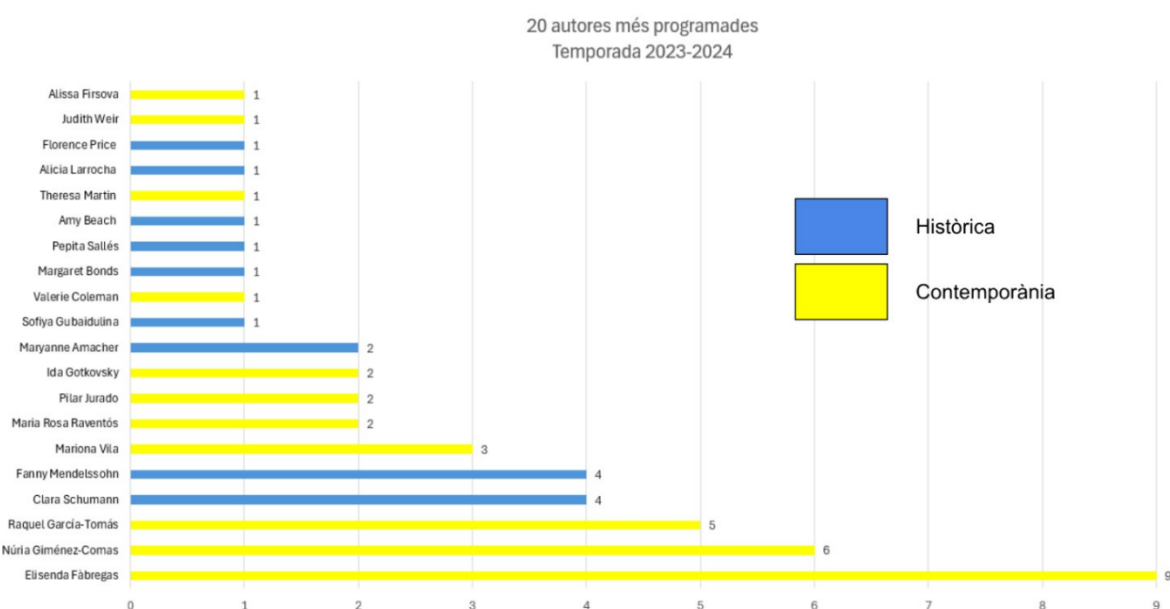


Figura 10. Gràfic de les dones més programades de la temporada 2023-2024 tant a l'Auditori com al Palau de la Música de Barcelona. Es distingeixen les contemporànies (actuals) i les històriques (anterior al segle XXI) (Font: elaboració pròpia)

Vist el gràfic, malgrat que s'han programat més dones, tal com s'ha avançat abans, la diferència entre sexes encara és abismal i preocupant, perquè el nombre de dones programades continua sense arribar al 10% de la programació total (ara ho és un 9,95%). En aquesta ocasió, Elisenda Fàbregas és la qui encapçala la classificació d'entre les dones aparegudes a la programació amb major freqüència, sent 9 vegades, però, altra vegada, si es compara amb el compositor més programat, que a la present temporada és Bach amb un total de 53 vegades, es veu que Fàbregas s'ha programat fins a 44 vegades menys. A la present temporada també se segueix la dinàmica de programar majoritàriament música contemporània en el gènere femení. De fet, de les 41 compositores, un total de 26 són contemporànies i estan vives, és a dir, més de la meitat són compositores de l'actualitat, la majoria de les quals, a excepció de dues que són nascudes a la

primera meitat del segle XX, són de la segona meitat del segle XX. Una dada que porta a pensar, altra vegada: i on són les dones dels segles anteriors? De les 15 compositores programades no-actuals, i que ja no estan en actiu perquè estan mortes, fins a 5 compositores són del segle XX (Alícia de Larrocha, Pauline Oliveras, Pepita Sallés, Margaret Bonds, i Maryanne Amacher), les restants la majoria van viure entre la segona meitat del segle XIX i la primera del segle XX, i solament 5 ho van fer durant el segle XIX: Emilie Mayer, Clara Schumann, Fanny Mendelssohn, Amy Beach i Maria Theresa von Paradis (segona meitat del segle XVIII – primera del segle XIX). Respecte de la temporada 2018-2019, hi ha més autors històrics perquè es passa d’haver-n’hi 9 a 15, igual que de contemporànies perquè es passa d’haver-n’hi 17 a 26. Així mateix, tot i que la majoria de les dones s’han programat 1 vegada (31), igual que el 2018-2019, almenys n’hi ha fins a 10 que se les ha programades en més d’una ocasió, donant-se un increment respecte de la temporada 2018-2019 en què només hi havia quatre que superessin la xifra. I què passa amb els països d’origen de les compositores? Espanya continua encapçalant la classificació? Han emergit nous països? Tot seguit, s’adjunta un gràfic en què es pot veure:



Figura 11. Gràfic de les compositores més programades segons el país d’origen d’aquestes de la temporada 2023-2024 tant a l’Auditori com al Palau de la Música de Barcelona (Font: elaboració pròpia)

Vist el gràfic, de les 41 compositores programades, aquestes ho són de fins a 13 països diferents, sent Espanya, igual que a la temporada 2018-2019, el país que encapçala el rànking del país d’origen de les compositores més cops programades, un total de 9 cops. Val a dir, però, que Espanya està empatada amb un altre país: els Estats Units d’Amèrica (el 2018-2019 només n’hi havia una d’americana). A les 9 compositores programades tant d’Espanya com dels Estats Units d’Amèrica, que són quasi la meitat de les dones programades, segueix França (un total

de 4, una vegada menys que el 2018-2019), Alemanya (4; 2 compositores més que el 2018-2019), Gran Bretanya (4; 2 vegades més que el 2018-2019), Àustria (2; novetat), Rússia (2; 1 compositora més que el 2018-2019), Islàndia (2; novetat), Ucraïna (1; novetat), Sèrbia (1; novetat), Grècia (1), Bèlgica (1; novetat) i Mèxic (1; novetat). Presentades les dades, crida l'atenció que una tercera part de les dones programades són espanyoles, una alta tercera part són americanes, i l'altra tercera part són d'altres països. Respecte de la temporada 2018-2019 es pot dir que han emergit nous països d'origen de les compositores programades més abundantment, donant-se un escenari encara més plural i heterogeni d'aquestes, i destaca l'increment considerable de la música d'autores estatunidenques, perquè n'hi ha fins a 9 a diferència de tan sols una el 2018-2019. I què passa amb el gènere més aparegut a la programació conreat per les dones? La música vocal segueix tenint tant de pes? I la música per a instrument sol?

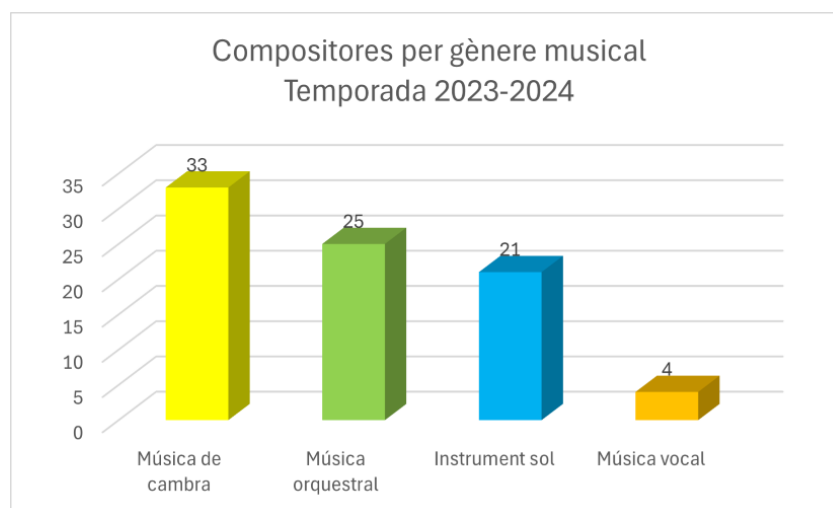


Figura 12. Gràfic de les compositores més programades segons el gènere conreat de la temporada 2023-2024 tant a l'Auditori com al Palau de la Música de Barcelona (Font: elaboració pròpia)

Vist el gràfic, d'entrada es veu que el gènere de la música vocal ha descendit respecte de la temporada 2018-2019 perquè només n'hi ha 4 obres d'aquest gènere, a diferència de les 9, de l'altra temporada. Encara més, si el 2018-2019 la música vocal encapçalava el rànquing, ara ha passat a ocupar l'últim lloc a favor d'altres gèneres que han pres més força, com la música de cambra. I és, que de fet, aquest gènere ha passat a ser l'estrella i s'ha passat de programar 6 obres cambrístiques (2018-2019) a 33. Un fenomen similar passa amb la música orquestral que, si bé durant el 2018-2019 hi havia 7 obres d'aquest gènere, ara n'hi ha fins a 25. De música per a instrument sol també ha passat el mateix: de 7 (2018-2019) se n'ha passat a 21. L'increment

tan significatiu d'obres en els 3 gèneres es podria explicar per què a la present temporada s'han programat fins a 15 compositores més. Tot seguit, es vol fer una especial menció al gènere de música orquestral. Sobta que ocupi el segon lloc, superant fins i tot la música per a instrument sol, tenint en compte que és un gènere que s'associa tradicionalment als homes per la seva complexitat i per requerir una formació molt completa i plural, la qual històricament les dones no reberen. Val a dir, però, que aquesta dada cal mirar-la amb lupa, perquè de les compositores històriques (15 esmentades), només 5 van escriure música orquestral, la resta o bé feren obres per a piano sol, o obres cambrístiques com violí i piano, piano i veu, algun trio o quartet. Així doncs, si la música orquestral ocupa el segon lloc, ha succeït perquè les compositores actuals han compost aquest gènere (fins a 14 dones).

També cal especificar com a darrera dada, que moltes de les obres programades per dones no s'han estrenat fins fa poc, també perquè moltes s'han escrit ara (algunes per encàrrec). Per posar alguns exemples: d'Olga Neuwirth s'ha programat l'obra Dreydl (2021), i no s'ha estrenat fins aquest 2023. El mateix passa amb el Die Windsbraut, opus 38 d'Alissa Firsova, que no s'estrenà fins al gener del 2024 sent una obra escrita el 2017. De les 5 vegades que s'ha programat Raquel García-Tomás, en les 5 ocasions han estat obres d'encàrrec, i daten de la present temporada. És una dada que cal tenir en compte perquè molta de la música que es toca ara és actual o de fa pocs anys. De compositores històriques se'n programen poques.

2.4 Consideracions finals

Arribats aquí, si ens volem centrar en la música programada per dones, i segons les dades representades en els gràfics, es veu que tant a la temporada 2018-2019 com a l'actual hi ha una tendència a programar dones de molts països diferents, fins i tot fugint de l'eurocentrisme de la música programada per homes (almenys els 20 compositors més programats), moltes de les quals són contemporànies, una tendència completament contrària a la música escrita per homes, i és, que en efecte, entre els 20 primers, tret de la temporada 2018-2019 en què n'hi ha un, no hi ha cap home actual. Així mateix, les dones es programen poques vegades, en tant que la majoria només ho han estat un cop en tota la temporada. En qüestions de gènere conreat, si bé és cert que a la temporada 2018-2019 hi ha una especial predilecció per la música vocal en el gènere femení, això canvia a l'actual temporada perquè és el gènere que menor rellevància pren al contrari de la música orquestral i la de cambra. Si es comparen les dues temporades, es pot veure que s'ha donat un increment de la música escrita per dones. Hom pot pensar que el camí és esperançador perquè hi ha una predisposició i voluntat real dels programadors de voler

programar més dones i anar en la recerca de la igualtat. Respecte fa 6 anys, el nombre de dones programades s'ha incrementat programant-se fins a 15 més. No en són gaires més, de fet, és un creixement bastant nul, però, no obstant això, tampoc se li ha de restar valor, perquè darrere de les xifres s'hi amaga una intenció: la de voler programar música escrita per dones. Ara bé, tampoc es pot perdre de vista que les xifres segueixen sent preocupants perquè la diferència entre ambdós sexes és flagrant i es continua donant el mateix fenomen: l'eclipsi pràcticament total dels homes en una activitat com és la composició que no hauria d'entendre de gèneres. El creixement és positiu, però, és insuficient. Cal fer quelcom al respecte; cal acabar amb la invisibilització soferta pel gènere femení.

3. DONA I MÚSICA: CONSTRUCTES SOCIALS

Havent estudiat a fons la programació tant de l'Auditori com del Palau de la Música es pot observar que la faceta de dona compositora no ha estat molt explotada, ans al contrari, en tant que ni un 10% de la programació està protagonitzada per elles. A més a més, també s'ha pogut veure que la majoria són actuals en detriment de compositores anteriors al segle XX, que són pràcticament inexistents. Dit això, tot plegat hauria de tenir una explicació, no? ¿És possible que les dones històricament se les hagi considerades menys vàlides que els homes per a crear música perquè havien de complir amb què s'esperava d'elles pel fet de ser dones, és a dir, procrear, ocupar-se dels fills, de la seva educació, a més, de la llar, és a dir, del treball domèstic? Si és així, fins a quin punt, tot plegat no és un constructe social? I el factor biològic quin rol juga en tot això? D'entrada, d'aquestes dues últimes qüestions, la musicòloga Lucy Green hi diu que és difícil separar allò històric d'allò biològic: "Puede que el discurso sobre mujeres músicas ponga de manifiesto ciertas características relacionadas con la dificultad de separar lo biológico de lo histórico²".

En el present capítol, es veurà com *el component biològic* vinculat alhora amb els *prejudicis socials* que deriven del mateix fenomen influeixen directament en la poca activitat compositiva del gènere femení en relació amb el masculí, suposant-ne, doncs, un obstacle. Abans, però, es tractarà què s'espera d'una dona en tant que dona a l'època i el seu rol a la societat, perquè, igual que el component biològic, es veurà que és un altre impediment important per l'àmplia projecció de les dones en una faceta com és la composició.

² Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata, pàg.22

3.1 La dona al segle XIX: domesticitat, matrimoni i maternitat; una primera dificultat per compondre

Al segle XIX, quines eren les expectatives de gènere, en tant que dona? Les mateixes havien de complir amb unes responsabilitats i rols específics, els quals, en realitat, eren un reflex directe de la mentalitat de l'època, influïda pel patriarcat. D'entrada, l'ideal femení de dona burgesa del segle XIX és la *domesticitat*, en tant que la llar era considerat l'àmbit natural de les mateixes. Pi i Margall amb relació a això expressa: “no fuera, sino dentro del hogar doméstico tiene la mujer su teatro, su asiento, su trono³”. En efecte, les dones feien vida de casa i es dedicaven principalment a les feines domèstiques, com la neteja, la cuina, el manteniment de la llar, i la cura dels fills i altres membres de la família. De fet, el seu paper fonamental a la societat era el de ser mares atentes, a banda de ser bones esposes. La maternitat era vista com el rol imprescindible de les mateixes i d'aquestes s'esperava que tinguessin fills i els criessin i eduquessin, mentre alhora depenien dels seus homes que es dedicaven a treballar en l'esfera pública per a mantenir l'economia de la llar. Dit això, hi ha un clar discerniment entre l'home que es mou per l'esfera pública, i la dona, que ho fa per la privada; igual que hi ha una clara distinció entre la dona, la funció principal de la qual és cuidar els fills i de la llar, i l'home que treballa per mantenir econòmicament la família.

El fet que la dona s'hagués d'ocupar dels seus fills i de la seva respectiva educació té repercussions directes en la *faceta compositiva*. I és que, en efecte, i segons expressa Maria Garrigosa, des de l'àmbit social es considerava *inviable* que pogués ser compatible el fet de compondre, una activitat intel·lectual considerada d'alt nivell, amb complir l'objectiu principal reservat a la dona que pertanyia a la burgesia i aristocràcia: casar-se, i conseqüentment, assumir la maternitat i l'educació dels fills⁴. Aquesta suposada incompatibilitat influeix directament en les dones que volen crear música, perquè, malgrat que moltes d'elles volen perseguir les seves ambicions fora de l'àmbit domèstic i emprendre carreres professionals perquè compondre música és el que els mou per dins, acaben abandonant en considerar que han de complir amb el fet de ser mares, una activitat que marca la seva quotidianitat quasi de manera exclusiva carregant-se alhora amb tota la responsabilitat i pes que això suposa. A més a més, cal afegir

³ Diego, E.D. (2009). La mujer y la pintura del segle XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más. Madrid: Cátedra, pàg.182

⁴ Garrigosa, M. T. (2019). *Les compositoras catalanes del segle XIX: Un impuls creador* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/670264>, pàg. 33

aquí que si una dona destinava massa temps a altres activitats que no fossin tenir cura dels infants, era mal vist socialment perquè es considerava que estava descuidant la família, i, per consegüent, sent mala mare. Al final, les dones havien de complir amb el deure de ser mares i no feien res més que sotmetre's als rols que li havien estat assignats i imposats per la societat.

Dit això, la maternitat i el matrimoni, activitats de dedicació plena de les dones segons els estàndards de l'època, també esdevenen incompatibles en altres facetes musicals, a banda de la composició, com la *interpretació* mateixa. Segons, Pilar Ramos, aquestes dues activitats han sigut factors claus d'interrupció de carreres musicals als segles XIX i XX. La mateixa presenta els exemples d'Alma Mahler (1879-1964) i de Margaret Sutherland (1897-1984). Totes dues en procrear van abandonar la seva faceta interpretativa i compositiva, en part també perquè els seus respectius marits s'oposaren que se seguissin aventurant-hi. Un cas diferent és el de Ruth Crawford (1901-1953), però, de la qual també en parla. Aquesta mateixa deixà de banda la composició per ocupar-se dels seus sis fills, però, en paral·lel seguí amb la seva intensa activitat tant política com etnomusicològica.

Arribats aquí, es pot observar que, al segle que ens interessa, és a dir el s. XIX, la maternitat és un obstacle per poder-se dedicar professionalment a la composició, i això explicaria que poques dones destinessin temps a escriure, i doncs que actualment se'n coneguin poques d'autores històriques, i per extensió, les seves obres, i doncs no es programin. Ara bé, si es pot parlar de la maternitat com un obstacle, en realitat ho és, d'una banda, per *la pressió social* que sofriren les mateixes dones per a què complissin amb l'obligació de ser mares, i no només això sinó que, a més a més, ho havien de fer bé dedicant tota l'energia i temps als fills, i per l'altra banda, pel fet que socialment es pensés que ambdues activitats en la figura de la dona no poguessin anar de bracet. Així i tot, això no acaba aquí, i la llista d'impediments pel desenvolupament prolífic de les dones en aquesta branca segueix; i continua, com no era menys, de la mà dels *prejudicis* cap a les dones per a voler dedicar-se a una especialitat musical que socialment no es contempla pel gènere femení, en part també per les *aptituds* que la mateixa requereix, com la raó per dir-ne una, i que, segons la mentalitat de l'època, no s'atribueixen a les dones. En el subcapítol següent es tractarà.

3.2 La dona al segle XIX: característiques associades al gènere femení, una segona dificultat per comprendre

3.2.1 Nocions bàsiques del patriarcat

A la dona del segle XIX, en tant que dona se li atribueixen una sèrie de característiques marcades al gènere, les quals són imposades per la societat i, per extensió, per la mentalitat patriarcal d'aquesta. Aquestes dificultaren que les dones poguessin dedicar-se a la composició, així com la diferència fisiològica entre sexes, que en el present capítol també es tractarà. Abans, però, es farà una pinzellada del concepte de *patriarcat* per acabar d'entendre la posició de la dona en el si d'aquesta forma d'organització social i cultural en què s'inscriu. Lucy Green en parla extensament i és l'autora que es prendrà de referència per tractar el tema. En el seu llibre *Música, género y educación*, el presenta com un escenari en què es donen múltiples relacions de poder de caire econòmic, discursiu i físic per a construir "veritats" en què el balanç és favorable als homes més que a les dones⁵. Donat que el balanç és positiu pel gènere masculí, aquest amaga una realitat: un desequilibri entre ambdós gèneres. I aquest com es tradueix a la quotidianitat? Lucy Green presenta la dicotomia esfera pública-esfera privada. La pública és l'escenari pel qual circulen els homes, el qual comprèn, entre altres coses, el treball assalariat. Per contra, la privada és l'esfera per la qual es mouen les dones, és a dir, la llar, i contempla el treball domèstic i no assalariat, alhora apartat de tot estímul social. Dit això, si bé els homes circulen més per l'esfera pública que les dones, aquestes treballen més que els homes en l'àmbit privat. Seguint amb el patriarcat, en aquest tant homes com dones no només compleixen amb els rols atribuïts al gènere, com el tipus de treball que fan, per exemple, les dones, com ja s'ha anat explicant en el present treball, dedicar-se a les feines domèstiques incloent la neteja, la cura dels fills, l'administració i manteniment de la llar, l'educació dels nens, sinó que, a més a més, es creen un conjunt de característiques implícites al gènere, les quals determinen quines feines poden fer ambdós sexes segons les característiques d'uns i altres. Les atribuïdes al gènere femení veurem que no seran compatibles amb la composició musical, i això podria explicar per què hi ha tan poques dones compositores; una incompatibilitat, que a més se sumarà al fet que les mateixes dones, per aquestes mateixes característiques i per la pressió de la societat per a què no trobin un lloc en la composició, no se sentiran capaces d'escriure.

⁵ Green, L. (2001). *Música, género y educación*, op.cit, pàg.23

3.2.2 Característiques implícites al gènere femení

Clara Schumann en el seu diari personal escriu:

“Alguna vez creí tener 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?”⁶

Aquesta frase desoladora de la compositora alemanya realment amaga la següent idea: sentir-se pressionada socialment a no compondre pel fet que una compositora, segons els estàndards de l'època, no ho hauria de fer per la seva suposada *incapacitat*. Aquesta incapacitat, veurem que anirà lligada al factor biològic i a les característiques atribuïdes a la dona. I aquestes quines són? Primer es presentaran les masculines per contraposar-les a les femenines i veure'n diferències.

La masculinitat es defineix com *activa*, i per extensió, *productiva*, sent alhora compromesa amb buscar el saber. Aquesta cerca pel coneixement fa que un home alhora se l'associï a la *racionalitat* i, per tant, és al mateix temps de ment inventiva, científica, experimental, i tecnològica, unes característiques que es vinculen intrínsecament amb la producció de l'art, i per consegüent, amb la creativitat. Per contra, la feminitat es defineix, com *passiva*, i *reproductiva*, uns atributs que es relacionen amb el fet de criar altres, i per tant, cuidadora; també ocupada en la producció d'objectes i serveis útils. Estrella de Diego resumeix així les característiques més destacades atribuïdes al gènere femení: “sumisa, solícita, caritativa y virginal”⁷. Dit això, si la dona se l'encasella per les funcions reproductores, i per extensió, a les de criança (menstruació, gestació, lactància), fent que estigui lligada a la naturalesa i a l'obediència del mateix cos; l'home se'l relaciona amb el saber, el qual es vincula a les habilitats de la ment, i produeix cultura. Això no és gratuït, i és que, segons Pilar Ballarín, a l'època, en termes biològics, es considerava que cada gènere tenia un òrgan principal que marcava i dirigia la personalitat d'aquest, i doncs el que s'esperava que fes un i altre. En el cas de l'home, aquest ho era el cervell, i doncs vinculat a la ment, i en el cas de la dona, ho era l'úter⁸. I això en la personalitat com es tradueix? El cervell es vincula a l'home racional, i

⁶ Schumann, C. i Schumann, R. (s. f.). *Papeles íntimos de Clara y Roberto Schumann*, (F. Izquierdo, Trad.). Valencia : Horizontes, pàg.87

⁷ Diego, E.D. (2009). La mujer y la pintura del siglo XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más, op.cit, pàg.166

⁸ Ballarín, P (1989). *La educación de la mujer española en el siglo XIX*. Historia de la educación. Revista interuniversitaria, (N.8), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87422>, pàg.258

doncs, que per la seva racionalitat, sap controlar el seu cos i la naturalesa. La dona, per contra, és emocional, i està sotmesa a les seves vicissituds i a la naturalesa, la qual no pot controlar. Això explicaria que hi ha un cert component biològic que es pot relacionar amb les característiques atribuïdes al gènere, i doncs a les activitats lligades al mateix.

I això en música, en l'àmbit de la composició, com s'extrapola? Primer cal saber què és la composició. Lucy Green la defineix de la següent manera: “actividad de construir música, escogiendo elementos de entre una selección de tonos, tiempos, dinámicas, timbres y texturas⁹”. Vist això, aquesta activitat alhora demana que el mateix creador/a de música sàpiga de la tecnologia de les veus, d'instruments musicals, d'equips electrònics de producció de so, i doncs, es requereix un saber fer *tècnic*, alhora que d'un fort intel·lectualisme, i una ment altament desenvolupada. En efecte, “la mente se destaca especialmente en todos los perfiles relativos a la composición¹⁰”, fent que la composició sigui una exhibició metafòrica de la ment del compositor. Arribats aquí, ja s'ha vist que la ment no es relaciona amb les dones -la qual alhora es relaciona amb la racionalitat i a la creativitat -ans al contrari, en el cas femení, la mateixa xoca amb la submissió natural al cos, i doncs, a la vessant reproductiva, cuidadora i passiva.

Dit això, tot plegat podria explicar per què se'n coneixen poques de dones compositores. Les mateixes es van trobar amb la dificultat d'estar condicionades, altrament dit sotmeses, a les característiques atribuïdes al gènere femení, les quals s'ha vist que van en direcció contrària a la composició i que, per a més inri, tenen un fort component biològic, que difícilment se separa del factor social. Tot plegat, les sentencià per complet. Direm difícil de separar, perquè aquestes aptituds, en realitat, vingueren reforçades des de la mateixa societat. Hi ha des de compositors fins a crítics que ho exemplifiquen a la perfecció. Davidson, un crític musical del segle XIX va expressar: “Es innegable que una mujer raramente posee la originalidad necesaria para componer una obra musical de mérito¹¹”. I és que a l'època es perpetuaren idees relacionades amb la dona que, en realitat no eren més que estereotips i que, per consegüent, no afavoriren el camí d'elles en la composició. A manera de conclusió direm que aquestes foren: *la fragilitat mental*, en tant que es creia que les dones tenien una constitució mental més dèbil que els homes, fet que suposadament les feia menys capaces d'enfrontar-se al procés creatiu requerit per la composició musical, *la sensibilitat excessiva*, donat el fet que es creia que les dones eren

⁹ Green, L. (2001). *Música, género y educación*, op.cit, pàg.84

¹⁰ Íbidem pàg.86

¹¹ Íbidem, pàg.87

molt emocionals, una intensa emoció que fins i tot podria interferir en la seva capacitat per compondre música de manera efectiva, *una inferioritat intel·lectual*, en tant que es considerava que la seva capacitat de raonament era limitada en comparació als homes, i *el fort sotmetiment a les funcions reproductives (inclou ser mare)* que les desviarien de poder dedicar l'atenció requerida a una activitat que exigeix un fort intel·lectualisme. Un intel·lectualisme que no s'espera de les dones i que porta a pensar: i és que aquest es pot relacionar amb l'educació rebuda veritat? Tant homes com dones estudiaven música de la mateixa manera? En tenien el mateix accés? Hi havia diferències en els plans d'estudi? La música tenia la mateixa funcionalitat per ambdós sexes? Fins a quin punt es pot parlar de discriminació de gènere en termes d'educació musical? En cas afirmatiu, ens trobem davant d'un nou obstacle per a què les dones no poguessin dedicar-se al món de la composició de manera reeixida? En el següent capítol es tractarà.

4. L'EDUCACIÓ MUSICAL DE LES DONES AL SEGLE XIX

4.1 Segles XVIII-XIX: dos camins possibles: procedència de família de músics o d'estaments acomodats: l'aristocràcia o la burgesia

En el capítol precedent, grosso modo, s'ha vist com la dona, tant per aspectes biològics com per prejudicis socials i expectatives de gènere, va tenir moltes dificultats per ser exitosa en l'àmbit de la composició. Ara bé, això no acaba aquí. Quin rol hi juga la formació musical? Si es dona el cas que la mateixa tingué dificultats per poder-hi accedir, ens trobem davant d'una nova barrera? I és que, si es confirma la hipòtesi, com havia de compondre si no havia rebut la formació adequada per a fer-ho? Plantejada la qüestió, la protagonista del capítol serà l'educació musical en la figura de la dona en el segle XIX.

Per centrar-nos en el període que interessa, primer es farà una pinzellada ràpida dels segles anteriors per saber d'on venim. Durant els segles XV i XVI, les dones tenien vetada la via comuna de formació musical que era convertir-se en *cantor* o *mestre de capella* d'una capella religiosa¹². És més, no només no podien ocupar el càrrec, sinó que a més a més tenien prohibit participar en la majoria d'activitats musicals de l'església, i només ho podien fer en obres de gran format com les òperes, però com a cantants, és a dir, com a intèrprets, i no com a compositores. Caldrà esperar, però, als segles XVII i XVIII, moment en què es desenvolupa àmpliament l'òpera, perquè aquesta es converteixi en una via d'accés a la professió musical pel

¹²Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Nareca, pàg.55

gènere femení. Aquest és un assoliment fantàstic, naturalment, però, amaga una realitat: segons Green, la música vocal, a l'època, és el corrent més assequible i menys exigent, i això explicaria la projecció de les dones en aquest gènere; un gènere que, alhora, seria del seu abast per no ser extraordinàriament complex, al contrari de la música de gran format orquestral que sí que ho és. Altra vegada ens trobem amb un biaix de gènere lligat a la manca d'intel·lectualisme, racionalitat, i creativitat que es relaciona amb les dones. Ara bé, però, reprenem el fil. Avançant en el temps, en els segles XVII i XVIII, la professió musical era predominantment gremial, i doncs, el músic solia procedir d'una família de músics professionals, o si no d'entorns bohemis i artístics. En les dones és prou clar amb casos com els de Pauline Viardot, o Louise Rousseau (reneboda de Jean-Jacques Rousseau i filla de músic), per dir-ne algunes. Les mateixes reberen les primeres classes d'instrument dels seus progenitors, i doncs gaudiren de l'aprovació familiar, des de menudes, per a poder-se formar i intentar professionalitzar-se. Ara bé, la immensa majoria d'artistes no tingueren aquest suport i es van trobar immerses en un entorn proper que els fou hostil¹³. Garrigosa respecte d'això diu: “aquesta situació de fre, per part de l'entorn proper, es va donar en un bon nombre d'artistes¹⁴”.

Dit això, hi havia una altra via d'accés, a banda de provenir d'una família musical, per formar-se, i era la de ser de família burgesa i/o aristocràtica acomodada. Dels segles XVII i XVIII en tenim alguns exemples: Sophie Elisabeth zu Braunsweig und Lüneburg (1614-1676) i Antonia Walpurgis (1724-1780), sent aquestes dues de l'aristocràcia més alta, i Isabella Leonarda (1620-1704) i Marianna Martines (1744-1812), sent d'estrats socials no tan elevats. Seguint endavant en el temps, a la primera meitat del segle XIX, els estudis musicals es continuaven rebent de manera particular, com fins ara, de la mà de professors qualificats, en algun cas d'artistes reputats. Arribats aquí, tot plegat sembla fantàstic, veritat? Poder rebre classes a casa no sembla un impediment per poder prosperar en la composició, no? Què pot anar malament? Doncs bé, en realitat, no es pot perdre de vista que el fet d'estudiar música és molt exclusiu, i fins que no apareguin els conservatoris o escoles privades, ben entrat al segle XIX, només podran rebre classes particulars els grups socials més acomodats quedant-ne fora, doncs, totes aquelles dones que no s'ho podien permetre econòmicament, que és la immensa majoria. Adkins es refereix a aquesta idea de la següent manera: “Fins a la creació de conservatoris o

¹³ Ho veurem en el proper capítol amb el cas de la Fanny Mendelssohn

¹⁴ Garrigosa, M. T. (2019). *Les compositoras catalanes del segle XIX: Un impuls creador*, op.cit, pàg. 45

escoles privades a molts llocs del món, només les dones nascudes en famílies de músics o pares acomodats podien estudiar harmonia, contrapunt, i composició¹⁵”.

Ara bé, això no és tot. Amb quina finalitat les dones estudiaven música? Bé, Garrigosa explica que l’activitat musical, pel gènere femení, s’entén com un complement útil i necessari, juntament amb els coneixements de cultura general¹⁶. En realitat la mateixa és vista com un mitjà de promoció social i matrimonial. Adkins respecte d’això expressa: “Tocar el piano, el canto eran una calificación social, una ayuda en la lotería del matrimonio¹⁷”. El pare de Fanny Mendelssohn (Abraham Mendelssohn) també ho veu així: “La música serà per a ell (Fèlix) una professió, mentre que per tu només pot esdevenir un element *d’aprovació*, i mai un fet determinant del teu ésser i dels teus actes¹⁸”. Així doncs, si les dones estudiaven música era amb la finalitat d’impressionar als futurs marits, i no pel seu creixement artístic. La música es concebia com un ornament, un a més a més que donava un plus per trobar espòs, i és que, no es pot perdre de vista, i reprenent el ja dit en capítols anteriors, que la dona en tant que dona, en termes generals (tot i que sempre hi ha excepcions¹⁹) no feia altra cosa que complir amb els rols que se li havien associat al gènere, entre els quals, ser bona esposa. Per poder-ho fer, però, primer calia trobar-lo, no? D’aquí que estudiessin música. Així doncs, la música era un element atractiu, de llüiment: “La dona que arriba a l’edat adulta és posada a l’aparador per ser mostrada, i d’aquesta manera aconseguir fer un bon casament. Per a la societat del segle XIX, la música forma part d’aquest bagatge indispensable amb què cal guarnir les noies de condició econòmica privilegiada²⁰”. Dit això, i havent vist què es pot esperar de la formació musical en el cas femení, cal dir, per acabar, que no hi havia, per tant, cap desig cap a la professionalització musical de les filles de la mà de les famílies benestants: tan sols se’ls permetia mostrar el seu art com a intèrprets i en ocasions molt puntuals de manera complementària a la creativitat compositiva de la noia, fos a les reunions familiars, o bé als nombrosos compromisos socials i

¹⁵ Adkins, P. (1995). *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza, pàg. 107

¹⁶ Garrigosa, M. T. (2019). *Les compositores catalanes del segle XIX: Un impuls creador*, op.cit, pàg.44

¹⁷ Adkins, P. (1995). *Las mujeres en la música*. op.cit, pàg. 108

¹⁸ Mendelssohn, F. (1987). *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, [consultat en línia a Internet Archive, abril 2024]. <https://archive.org/details/lettersoffannyhe0000hens/mode/1up> , pàg. 50

¹⁹ Vegeu el Capítol 4, Casos concrets: algunes compositores del Segle XIX

²⁰ Garrigosa, M. T. (2019). *Les compositores catalanes del segle XIX: Un impuls creador*, op.cit, pàg.34

esdeveniments de saló tan propis de l'època²¹. I com a intèrprets, quins instruments tocaven? Els podien tocar tots?

4.2 Segle XIX: de l'àmbit privat als primers conservatoris

4.2.1 El piano: nou instrument de la llar i de formació imprescindible

D'entrada, reprement la pregunta anterior, al segle XIX, irromp un nou instrument musical: el piano. Tant és així, que es convertirà en el nou instrument de les famílies benestants, i serà habitual que les mateixes en tinguin un a casa: “En el s. XIX, el piano vertical passa a formar part del mobiliari de les cases burgeses”²². Inclús, les famílies amb més mitjans, i que viuen en cases grans, es compren pianos de cua, deixant enrere el clavicèmbal. D'una banda, aquest últim és més difícil d'afinar, i per l'altra, s'ha de fer amb major freqüència.

En tant que el piano es converteix en el nou instrument de la llar, i aquesta última és l'escenari en què les dones fan vida, les mateixes hi reben classes particulars; també de cant. És l'instrument de moda, i tant és així, que irrompen compositors que escriuen per aquest instrument. Molts comencen a publicar sonates, i les mateixes s'interpreten en sales de concerts: el centre de la vida musical del segle XIX. De fet, és en el present segle que neix el concepte de *concert públic*: la nova activitat d'oci de la burgesia. Dit això, s'escriuen moltes obres per al nou instrument. Ara bé, se n'escriuen, com diu Adkins, tenint en compte, igualment, les limitacions tècniques de les pianistes domèstiques. De fet, malgrat que hi ha dones que aconsegueixen formar-se i rebre classes de piano perquè o bé provenen de famílies de músics o bé de famílies privilegiades, moltes no es veuen capaces d'escriure si no és pel seu instrument, i si ho fan sovint són fragments pels seus alumnes particulars, per exemple, adaptacions d'àries d'òpera per a piano a 4 mans. Així mateix, moltes dones tampoc es consoliden com a concertistes i/o intèrprets, malgrat la formació rebuda; com a molt acaben interpretant peces en l'àmbit domèstic amb motiu de celebracions, reunions familiars o compromisos socials, i és que difícilment les mateixes aconseguiren desprendre's de la visió que la dona només interpretava o creava música per a la llar com a aficionada. En efecte, és difícil perquè les dones estaven immerses en una societat patriarcal en què es donava, reprement idees de capítols anteriors, una dicotomia entre l'esfera pública, reservada als homes i aquí

²¹ Garrigosa, M. T. (2019). *Les compositoras catalanes del segle XIX: Un impuls creador*, op.cit, pàg.44

²² Adkins, P. (1995). *Las mujeres en la música*. op.cit, pàg. 105

s'inclou el concert públic, i doncs fer música per a un públic, i l'esfera privada, reservada a les dones, i doncs fer música a la llar.

4.2.2 Naixement de l'ensenyament públic: els conservatoris

Dit això, com continua evolucionant l'educació en el segle present? França esdevé el centre de referència per l'activitat musical, i París es converteix en el destí habitual d'estudi de les compositores en període d'aprenentatge, sempre que la família pugui assumir-ne els costos. Tant és així que a la mateixa ciutat es fa un salt en l'educació, perquè en fundar-se el Conservatori de París, el 1795, ens trobem davant d'un nou escenari: la possibilitat de rebre formació musical fora de l'àmbit privat, per ara, fer-ho en una institució pública, com és un conservatori, a canvi de pagar una taxa. Això és un canvi molt notori perquè es trencarà amb la dependència de l'àmbit domèstic i familiar per a formar-se. Dit això, el Conservatori de París, que és la institució central en la música europea d'aquests temps, és un cas interessant perquè les dones sempre hi seran admeses. Ara bé, no tot és tan senzill com sembla perquè el gènere femení va ser, igualment, víctima de discriminació de gènere. Durant un temps no van ser admeses ni a classes de composició, ni de contrapunt, ni de fuga, ni de violí, ni de violoncel, ni dels instruments de fusta, inclosa la flauta. Altrament dit, només podien estudiar cant i piano, i a més a més, ho feien separades dels homes, donant-se una altra discriminació, perquè, per aquesta raó, estudiaven repertori diferent. Hi havia repertori pianístic que es considerava de dones, com la música barroca, Bach, Haydn, Mozart i Hummel, i n'hi havia pròpia de pianistes homes com les obres de Beethoven, Liszt o Thalberg. Feta aquesta distinció, però, hi hagué, igualment, dones que interpretaren el repertori "masculí", com la Clara Schumann o la Marie Pleyel.

Ara bé, per què aquesta segregació de gèneres? Per què les dones només estudien cant i piano, quan els homes, sense cap mena de problema, poden matricular-se a tot, i estudiar-ho amb normalitat? I és que les dones només són vàlides per aquests dos instruments? Així mateix, per què les dones pel fet de ser-ho han d'estudiar un repertori pianístic diferenciat dels homes? Ens tornem a trobar davant de la suposada incapacitat del gènere femení per interpretar segons quins compositors? Està, però, demostrat biològicament que no són capaces d'interpretar repertoris exigents que sí que estan a l'abast dels homes? I per què no podien rebre classes de composició? Són moltes les preguntes que, en realitat, ens porten a una mateixa resposta: l'educació musical és discriminatòria, alhora que limitada perquè les dones no poden formar-se tan àmpliament com els homes, ja que estan vetades de molts instruments i especialitats,

com la composició, i per a més inri, és de menys nivell per la diferenciació de repertori, entre altres coses: “L’educació musical de les noies va ser de menys exigència i d’un nivell més senzill respecte a la dels nois. Les que van rebre una formació realment professional van ser una excepció. La majoria van veure prohibit l’accés seriós del mestratge d’interpret i compositora”²³. No es pot oblidar que la música, en el cas femení, es veia com un element de lluïment, i era un complement per trobar l’espòs. Respecte de la composició, però, és oportú fer un matís. Si bé és cert, que al Conservatori de París, fundat el 1795, les dones no pogueren assistir a classes de composició durant tot el segle XIX, sí que foren admeses als cursos de contrapunt a partir del 1861; molt més tard que els homes, que ho pogueren fer des de l’inici, però almenys acabaren accedint-hi, anant a poc a poc minvant-se diferències. Tot seguit, és convenient presentar casos d’altres conservatoris de l’època. Ethel Smyth va ser admesa a les classes de composició al Conservatori de Leipzig el 1877, en el qual uns anys abans es va rebutjar la compositora britànica Clara Rogers. Ruth Crawford va ser admesa com alumna de Charles Seeger, el 1929, encara que no es pot passar per alt que ho aconseguí perquè un amic-compositor seu, Henry Cowell, el qual va conèixer a l’American Conservatory of Music de Chicago, li ensenyà les composicions al mestre. Acceptades les dones a les institucions oficials d’ensenyament com els conservatoris, “había que franquear prejuicios y recelos”²⁴.

Reprenent la pregunta dels instruments, per què es podien formar d’uns i d’altres no? La historiadora Isabelle Bricard en parla, concretament pel que fa als instruments de vent: “Els instruments de vent estan totalment prohibits per a les dones, ja que exigeixen unes actituds, uns moviments i uns esforços d’emissió de l’aire que no les deslliuren de tocar d’una manera desagradable i xocant que es contradiu amb les normes de la decència, la gràcia, i la modèstia, de la qual mai s’han d’allunyar”²⁵. A això cal afegir que al primer terç del segle XIX, el violí i el violoncel són poc habituals en l’ensenyament musical femení en tant que es consideren antiestètics. Així i tot, amb l’arpa això últim no passa perquè el moviment per a tocar-la és elegant, igual que el piano. Aquest, de fet, regnarà sense cap mena de competència, i serà al mateix temps l’instrument protagonista, l’ideal per expressar emocions, així com l’instrument obligat de l’educació de les noies.

²³ Roster, D. (1995). *Allein mit meiner Musik. Komponistinnen in der europäischen Musikgeschichte*. Echternach: Éditions phi, pàg. 5-6

²⁴ Ramos, P. (2003). *Feminismo y música*. Introducció crítica, op.cit, pàg.55

²⁵ Bricard, I. (1985). *Saintes ou pouliches. L’éducation des jeunes filles au XIXe siècle*. París: Éditions Albin Michel, pàg.110-111

Arribats aquí, es pot veure que tota dona es trobava amb obstacles per a poder-se formar reeixidament, i és que, parlant per l'especialitat que ens interessa, no podien rebre classes de composició. Així doncs, com havien de poder escriure obres amb garanties si tampoc podien formar-se? Com un ha de trobar obres del gènere femení si no reberen l'educació idònia per a fer-ho? Com una dona s'havia de sentir capaç per escriure si no li podien donar les eines per a desenvolupar-se? Bé, tot plegat, és complicat. Ara bé, això, no acaba aquí. De fet, si aconseguïen escriure, es topaven amb altres impediments, que no es poden passar per alt. Per exemple, tenir bons contactes i haver de convèncer editors de partitures, empresaris, crítics i intèrprets per executar les seves obres. En el cas que les mateixes compositores volguessin optar per interpretar les seves obres o buscar-ne d'altres que ho fessin per elles també topaven amb altres obstacles; naturalment inexistents pel gènere masculí, com haver-se de pagar una dama que l'acompanyés en els concerts per salvar la seva reputació i pagar una o diverses criades per suplir la seva absència a casa: “Clara Schumann mantenía a dos o tres criadas y a una dama durante sus exitosos viajes”²⁶, a banda de tenir certes habilitats per ocupar-se del lloguer dels pianos i de les sales, la impressió de les entrades, la publicitat... Com diu Pilar Ramos: “No es extraño que tantas jóvenes talentosas dejaran su carrera al casarse”²⁷. Si algunes no ho feren, però fou perquè, durant els segles XIX i XX, trobaren en la docència privada del solfeig o del piano una via per a tenir un coixí econòmic, i és que els conservatoris i centres públics estaven principalment en mans masculines. Ara bé, és oportú destacar els noms d'algunes dones que sí que aconseguiren treballar al Conservatori de París com l'Hélène de Nervo de Montgeroult i la Marie Trautmann Jaëll. També Louise Farrenc.

Arribats aquí, si la llista d'impediments ja comença a ser llarga, en realitat encara ho és més. Les compositores sovint eren vetades de cursos especialitzats de composició, i, especialment de premis importants com el *Prix de Rome*. Aquest últim és un de molt rellevant, el qual a França, sovint marcava l'inici de la carrera pública d'un compositor. Les dones no pogueren presentar-s'hi fins al 1903, cent anys després de la seva creació; una dada preocupant. La primera dona a guanyar-lo va ser Lili Boulanger (1893-1918), el 1913, és a dir, 10 anys després, però tampoc va poder gaudir de la seva estada a Villa Medici amb motiu de l'esclat de la Primera Guerra Mundial: “La muerte acabó con una carrera que se prometía brillante”²⁸. Si tingueren problemes per presentar-se a premis de composició o d'art, també era, en part, com

²⁶ Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*, op.cit, pàg.74

²⁷ Íbidem, pàg.74

²⁸ Íbidem, pàg.55

diu Ramos, perquè si volien publicar obres de gèneres prestigiosos (i doncs de l'abast dels homes) com la música de cambra, l'òpera o les simfonies, hi havia reaccions diverses des del sarcasme fins a la indignació. No obstant això, si els gèneres eren menors o de segona (aleshores a l'abast de les dones), com els lieder o la música de saló, llavors, era, un mica més fàcil, que poguessin circular.

A manera de conclusió, es pot veure com l'educació musical sí que fou un obstacle pel gènere femení per prosperar en la composició, a banda d'altres dificultats dites que s'hi interrelacionen, i d'altres que no s'han tractat com el cànon musical, i l'absència de models. Sense models visibles, les dones que volien dedicar-se a la composició difícilment es visualitzaven fent una carrera professional en aquest camp. Ara bé, centrant-nos en l'educació, les dones foren discriminades per qüestions de gènere en rebre una formació més reduïda, a banda d'estar separades dels homes i estudiar repertoris diferents. Així doncs, i com diu Pilar Ramos, “La cuestión de formación de los músicos parece un campo privilegiado para estudiar discriminaciones de género”²⁹. Així com, “la educación marca las diferencias entre los sexos”³⁰.

5. CASOS CONCRETES: ALGUNES COMPOSITORES DEL SEGLE XIX

Fins aquí, s'han pogut veure alguns dels motius i/o obstacles que expliquen per què no es coneixen dones compositores. Ara bé, igualment se'n coneixen algunes. Així doncs, això pot voler dir que hi hagué dones que aconseguiren tombar, no amb absència d'imponderables, els estereotips i els rols associats al gènere. Garrigosa ho té clar: “Algunes compositores volgueren traspasar el llindar que feia dels seus coneixements només un guarniment atractiu i amable i entregar-s'hi amb passió veritable”³¹. En el present capítol, es presentaran, doncs, els casos d'algunes compositores del segle XIX que prosperaren amb més o menys èxit en l'esfera de la composició.

²⁹ Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*, op.cit, pàg.73

³⁰ Diego, E.D. (2009). *La mujer y la pintura del siglo XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, op.cit, pàg.141

³¹ Garrigosa, M. T. (2019). *Les compositores catalanes del segle XIX: Un impuls creador*, op.cit, pàg. 44

5.1 Fanny Cecile Mendelssohn (1805-1847): la pianista domèstica

Fanny Mendelssohn: què passa en llegir el seu nom? Bé, de manera inconscient, és molt probable que hi hagi qui el relacioni amb Fèlix Mendelssohn, un dels cèlebres compositors alemanys del primer Romanticisme, que, alhora, és el germà de la Fanny. Exposada la problemàtica, és inevitable que ens plantegem les següents preguntes: fins a quin punt Fanny és coneguda per ser la germana d'en Fèlix? Fins a quin punt la seva fama va quedar eclipsada per la del seu germà? Si no fos per ell sabríem de la seva existència? Ara bé, malgrat tot, el seu nom apareix, igualment, en el cànon musical, no? Això vol dir que va poder-se desenvolupar mínimament en el camp de la composició, malgrat ser dona? En el present subcapítol, s'abordaran totes aquestes qüestions.

Fanny Cecile Mendelssohn va ser una compositora i pianista alemanya nascuda a principis del segle XIX, concretament, el 1805, a Hamburg. Fou la germana gran de quatre germans, entre els quals cal destacar el també compositor Fèlix Mendelssohn, amb qui es portava quatre anys. Va ser filla d'Abraham Mendelssohn, un banquer, i de Lea Salomon, sent ambdós personalitats riques del moment. Així mateix, va ser néta de Moisès Mendelssohn, un filòsof destacat a l'època. Aquest fou el pare de la Il·lustració jueva, la Haskalà.

Des de ben petita, va rebre classes de piano. Primer de la mare, la qual de la filla ja, de seguida, en digué que tenia “Bach fingers” (dits de Bach). Així doncs, ja des de ben menuda mostrà unes habilitats i un talent per la música molt considerables; era una nena prodigi. Tant és així, que amb només tretze anys, va tocar davant del seu pare el *Clavecí ben Temperat* de Johann Sebastian Bach, i a més a més, ho feu de memòria, una fita impensable per una dona, i a més sent la mateixa tan jove. En efecte, tenia un talent especial pel piano, i fins i tot el seu germà, Fèlix Mendelssohn, acceptà que la seva germana era millor que ell. Aquesta habilitat pel piano, però, també li vingué de família. La seva tieta, Sara Levy (1763-1854), va ser una clavicembalista molt reputada, i alumna de Wilhelm Friedrich Bach. També, aquesta mateixa, anys més tard, es va convertir en mecenes de Carl Philipp Emanuel Bach, fill de Johann Sebastian Bach. Així mateix, la seva mare, Lea Salomon (1777-1842) va ser estudiant de Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), el qual fou estudiant de Johann Sebastian Bach del 1739 fins al 1741. Per tant, Fanny Mendelssohn vingué d'una família de tradició musical, i des de petita ja li inculcaren l'estudi d'aquesta.

Com s'ha avançat abans, Fanny era germana de Fèlix Mendelssohn. Els dos tingueren una relació molt propera, fraternal, i d'admiració mútua, la qual ja va néixer des de petits, en tant que els dos conjuntament reberen classes de piano, de contrapunt, però també d'altres branques no-musicals com de dibuix, ciències, i fins i tot d'equitació. La seva relació tan estreta es fomentava pel fet de compartir talent, interessos i inquietuds musicals. En efecte, els dos compartien el mateix impuls per interpretar i escriure música. Van estudiar piano, primer a París, quan la família s'hi traslladà, per poc temps, el 1816, amb la reputada pedagoga Marie Bigot, i després, ho feren amb Ludwig Berger, cap al 1820. També es van formar en teoria i composició de la mà de Carl Friedrich Zelter, director de la Berlin Singakademie, de la qual els dos en van acabar formant part.

Rebuda la formació, tots dos van començar a compondre música des de ben petits. Se sap que Fanny cultivà tots els gèneres del moment, a excepció de l'òpera, però va tenir una especial predilecció pels *lieder* i per les obres per a piano sol. És comprensible que bona part de les seves obres fossin o bé *lieder* o bé peces per a piano, perquè, d'una banda, aquest últim és el seu instrument, i per tant el dominava i sabia escriure música que pogués funcionar perfectament, i per l'altra, les dones es relacionaven tradicionalment amb gèneres destinats a l'àmbit domèstic, com ho són aquests dos. Compongué el seu primer lied, el 1819, a l'edat de catorze anys, en honor a l'aniversari del seu pare. En total, arribà a compondre al voltant d'unes 400-450 peces, entre elles unes 250 cançons, una xifra altament significativa, i que denota el seu talent per compondre, però molt poques es van arribar a publicar, i, per consegüent, no van circular. A més a més, una part considerable dels seus manuscrits pertanyien a arxius privats, i, per tant, moltes de les seves peces van ser inaccessibles. Per a més inri, les primeres peces en ser publicades van aparèixer sota el nom del seu germà. Aquestes foren tres *lieder*, aparegudes al opus 8 de Fèlix Mendelssohn, el 1830. No va ser fins al 1846, a l'edat de 42 anys i un any abans de morir, que, havent rebut el suport d'editors berlinesos, la seva primera col·lecció de cançons *lieder opus 1*, i les cançons per a piano *Cançons sense paraules opus 2* van ser publicades sota el seu nom amb l'editorial Bote and Bock. Així mateix, després de la seva mort es publicaren amb el seu nom altres composicions líriques i música per a piano: l'opus 8 (peces per a piano) l'opus 9 i opus 10 (*lieder*), i l'opus 11 (trio de piano, violí i violoncel).

Dit això, per què davant de tanta producció musical, i a més plural, se'n publicà tan poca? Per què va haver de passar pel filtre del seu germà perquè la seva música fos publicada? Malgrat

que va rebre una formació rica i tenia un talent real per la música per poder-s'hi dedicar professionalment, la manca de suport per part de la família, ho dificultà per complet. De fet, el seu pare Abraham, igual que el seu avi, ja havien programat la seva vida, i eren del parer que “una moderada educació fa a una jove més atractiva, però cal evitar les actituds d'erudita”³². L'únic destí per la Fanny era el de ser bona esposa, bona mare, i dedicar-se a l'esfera que li pertocava, que era la llar. Abraham Mendelssohn ho tenia clar, i ho expressà en una carta que li envià tot just quan la seva filla tenia catorze anys:

“Music will perhaps become his (Felix's) profession, while for you it can and must only be an ornament, never the root of your being and doing³³” (La música potser serà la professió del Fèlix, però per a tu només pot ser un ornament, i mai un fet determinant del teu ésser i dels teus actes”). Vuit anys més tard, en una altra carta, escrigué: “You must prepare more earnestly and cagerly for your real calling, the only calling of a young woman - I mean the state of housewife³⁴” (T'has de preparar amb més serietat i entusiasme per la teva vertadera vocació, l'única vocació d'una dona jove - em refereixo a la de ser mestressa de casa).

Amb aquestes dues cites ja es pot entreveure que ho tingué molt complicat, tot i el talent, per poder prosperar en la composició, i, no només això, sinó que, des d'un bon començament, ja es va dictaminar quin dels dos germans podria assolir la fama com un dels grans músics alemanys del segle XIX i rebria ple suport per aconseguir-ho en detriment de l'altre.

Així tot, Fanny Mendelssohn es va fer un nom i, malgrat els obstacles, va acabar publicant, tot i que molt poc en comparació al seu germà, a l'època. Com s'explica això? Bé, és interessant ressaltar que el fet que es va consolidar com a una excel·lent pianista domèstica podria explicar-ho. Fanny només va tocar música per a reunions privades, i de fet, va ser una de les exponents de la música de saló als anys 1830-1840, a Europa. De fet, la família Mendelssohn, a partir del 1825, i prop del Tiergarten, a Leipziger Strasse 3, on vivien es van dedicar a organitzar els Sonntagsmusiken (els diumenges musicals), en què participava activament, i, és que, en efecte, la música hi tenia un rol principal. Hi havia una sala principal amb un piano on, els diumenges, se celebraven reunions socials, trobades i s'acollia a grans personalitats artístiques i intel·lectuals de l'època. La Fanny, en aquestes, es dedicava a actuar com a solista tocant o bé música seva o de son germà, com a músic de cambra, pianista acompanyant, i col·laborà sovint

³² Adkins Chiti, Patricia. *Las mujeres en la música*, op.cit, pàg. 275

³³ Mendelssohn, F. (1987). *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, op.cit, pàg. 50

³⁴ Íbidem, pàg. 40

amb músics que passaven per Berlín. Se sap que coincidí amb músics importants com Pauline Decker, Auguste Fassmann, Carl Bader, Auguste Thürrschmidt, Louis Bötticher, Clara Novello i Herny Vieuxtemps per dir-ne alguns.

D'entre les personalitats importants del moment coincidí amb Goethe, el qual digué meravelles de la música de Fanny. De fet, en una carta que escriví a Fèlix el 1825 expressà: "Give my regards to your equally talented sister" (Dona-li records a la teva germana, igual de talentosa que tu)³⁵. També ho feu en escoltar-lo interpretar música de la seva germana a Weimar, el 1821. Fins i tot, després d'aquest esdeveniment, Goethe va enviar, un poema seu, *An die Entfermte*, a Fanny perquè hi posés música. Confiava molt en les seves possibilitats, no obstant això, ella no el va acabar musicant mai. Hi va haver altres personatges il·lustres del moment que també alabaren la seva música. Per exemple, el crític escocès de la revista de música *Harmonicon*, John Thomson, en Henry Chorley, un altre crític anglès, o l'Ignaz Moscheles, un amic íntim de Fèlix.

Arribats aquí, és curiós perquè encara que va rebre crítiques positives, va tenir una formació molt completa i gaudia d'un talent extraordinari per escriure i tocar el seu instrument, no va acabar de sortir-se'n i no va aconseguir consolidar-se com una gran compositora que era. I això per què? Hi ha diferents motius que ho podrien explicar: el primer dels quals és la manca de suport familiar, ja presentat abans, però ara ens centrarem en la figura de Fèlix.

Tal com s'ha avançat abans Fanny i Fèlix tenien una relació molt especial, molt propera i d'estima mútua. En efecte, eren inseparables i s'escrivien freqüentment cartes en què es comentaven, alhora que criticaven, les obres que anaven component l'un i l'altre. De fet, tant és així que Fanny es va convertir en la crítica musical de referència del seu germà. Aquest tenia molt en compte les seves aportacions, suggeriments, coneixements, altrament dit confiava molt en el seu criteri, tot i ser dona. No obstant això, la relació va patir davallades. Especialment, quan el mateix Fèlix va trobar una noia amb qui casar-se, la Cecile, la qual no va presentar mai a la seva germana, malgrat la seva insistència a voler-la conèixer abans de la cerimònia. Tant és així que la família no va assistir al casament a Frankfurt. Durant el 1840 i el 1850 també hi va haver períodes llargs de no enviar-se cartes mútuament, també pel fet que Fèlix prestava atenció a la seva família creixent després de casar-se, i perquè cada cop estaven tant l'un com l'altre més involucrats en la seva esfera d'activitats (Fèlix a consolidar-se com a músic

³⁵ Mendelssohn, F. (1987). *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, op.cit, pàg.23

professional, i Fanny a dedicar-se a la casa, i a centrar l'atenció al seu fill, Sebastian, i marit, Hensel). La mort de la mare a finals del 1843 també suposa un canvi de rumb en la relació, en tant que els llaços d'infantesa es trenquen. Si hi ha una activitat que els unia era la celebració dels diumenges musicals a casa dels seus pares, i tocar peces l'un i l'altre; ara tot plegat desapareix. Això, però no acaba aquí. Sembla que Fèlix, malgrat que apreciava el talent i la música de la seva germana, no l'acabà d'animar a publicar, i això podria explicar el canvi de rumb en la relació. Això podria ser una hipòtesi fins que a una carta del novembre del 1838, a partir d'una observació que Fanny fa es pot veure com Fèlix està en contra que publiqui música:

“With regard to my publishing I stand like the donkey between two bales of hay. I have to admit honestly that I'm rather neutral about it, and Hensel, on the one hand, is for it, and you, on the other hand, *are against* it. I would of course comply totally with the wishes of my husband in any other matter, yet on this issue alone it's crucial to have your consent, for without it I might not undertake anything of the kind”³⁶ (Pel que fa a la meua publicació, em sento com l'ase entre dues bales de palla. He de confessar honestament que soc força neutral al respecte, i Hensel, d'una banda, està a favor, i tu, de l'altra banda, *estàs en contra*. És clar que compliria totalment amb els desitjos del meu marit en qualsevol altra qüestió, però en aquesta en concret és crucial tenir el teu consentiment, ja que sense ell potser no em comprometria a res d'aquesta mena”).

Si bé és cert que amb Fèlix no va trobar el suport per a publicar música, igual que tampoc amb el seu pare, vist abans, aquest el va trobar amb la seva mare Lea Salomon i el seu marit, Wilhelm Hensel. I és que fins que no va morir el seu pare no va publicar peces amb el seu nom, i, així i tot, li donava respecte publicar per si no complaïa els seus.

Fanny com havia d'animar-se a publicar i intentar prosperar com a compositora si la persona que més admirava, com ho era el seu germà, i que més prenia com a referència, no acabava de donar-li suport? El fet que el prenguéssim com a referent perquè validés la seva música és prou clar: “You're my right hand and my eyesight, and without you, therefore I can't proceed with music”³⁷ (Ets la meua mà dreta i vista, i sense tu, per tant, no puc dedicar-me a la música).

La falta de confiança en ella mateixa tampoc va ajudar que prosperés en la música. Era una dona molt insegura del seu talent musical, probablement per la manca de suport familiar. En

³⁶Mendelssohn, F. (1987). *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, op.cit, carta 88, pàg. 222

³⁷ Íbidem, carta 1, pàg. 3

efecte, en tant que ja de petita el seu pare li va inculcar que s'havia de dedicar a la llar, això li devia pesar, i per descomptat, no ajudar gaire en voler-ho intentar. La seva falta de confiança es manifesta perquè només va fer una aparició pública com a pianista, el febrer del 1838 per tocar el concert en sol menor de piano escrit pel seu germà. Va rebutjar unes quantes oportunitats, per exemple, quan amb motiu d'una visita a Düsseldorf la primavera del 1835, es nega a tocar quan li ho demana el seu germà, dient que tot plegat li provoca ansietat; també perquè els habitants de la localitat haurien sentit abans a Fèlix interpretar peces que ara hauria de tocar ella.

Arribats aquí, si bé és cert que la Fanny va publicar en vida algunes peces sota el seu nom, fet que és un èxit, no es pot passar per alt que es va topiar amb molts obstacles que li impossibilitaren poder prosperar reeixidament, malgrat tenir talent: la falta de suport familiar especialment en la figura del seu pare i germà, que tenien clar que la Fanny s'havia de dedicar a “coses de dones”, i la falta de confiança també fruit de la falta de recolzament i sentir-se inferior al germà. Això també explicaria que al final decidís gastar totes les seves energies a l'esfera que li pertocava, que era la llar, on gràcies als diumenges musicals, va poder desenvolupar-se com a pianista domèstica. Fou el seu lloc segur i on va poder ser exitosa perquè complia amb els estàndards de l'època esperats per una dona. Ara bé, què hauria sigut de la Fanny si hagués pogut viure lliurement i no hagués sigut víctima de les limitacions, entre les quals dedicar-se professionalment a la composició, que sofrí com a dona pel fet de ser-ho? Què hauria passat si d'entrada hagués rebut suport per escriure? Imagineu-vos tota la música que podríem haver conegut d'ella si no fos perquè va néixer en una època en què no li permeteren desenvolupar-se...

5.2 Clara Wieck (1819-1896): l'artista itinerant

Clara Wieck, de cognom, Schumann, després de casar-se amb Robert Schumann: fent un paral·lelisme amb el cas de la Fanny Mendelssohn, és inevitable que en llegir el seu nom no ens vingui el cap el de Robert Schumann, el seu marit i músic destacat del segle XIX. I doncs, fins a quin punt Clara Schumann és coneguda per ell? Quin paper hi juga en la seva carrera musical? Li donà suport, o, tot el contrari, com succeí amb el cas de Fèlix Mendelssohn i la seva germana? A continuació, tot plegat es tractarà.

Clara Schumann va ser una compositora, professora i pianista alemanya nascuda a Leipzig el 1819. De fet, va ser una de les pianistes més destacades dels seus temps, fins i tot fent-se un

lloc entre personalitats del moment com Liszt, Thalberg, Chopin o Kalkbrenner, per dir-ne algunes. Aquests, al mateix temps la van admirar i no tingueren cap problema per expressar-ho obertament. Paganini en una ocasió expressà: “La niña está llamada a ser una gran artista porque tiene mucha sensibilidad”³⁸. Així mateix, Kalkbrenner en la mateixa línia digué: “¡Es el talento más grande!”³⁹. En efecte, Clara Schumann va tenir reconeixement en vida com a excel·lent pianista que fou, i gaudí d’una carrera concertista llarga, que es va estendre des del 1828 fins al 1891 fent més de 1.300 recitals públics. Fins i tot va ser una de les primeres a interpretar recitals sencers sola. Una fita increïble, però impensable en la figura d’una dona, no? I és que ens estem trobant davant d’una excepció, veritat? Fins ara s’ha presentat algun cas de dona que es desenvolupés en l’esfera pública, la qual, a priori, no li pertocava, trencant així barreres? Veritat que no? En el present subcapítol, es veurà com Clara Schumann pogué superar els estereotips de gènere i va poder-se dedicar professionalment a la música sent una gran concertista. La composició, però, quin paper va jugar, va quedar relegada a un segon terme? Per què també escrigué obres, no?

Clara Schumann tenia un talent increïble per a tocar el piano, fins i tot, va arribar a estrenar obres de gran dificultat de Frédéric Chopin, Johannes Brahms i Robert Schumann, quan els mateixos estaven vius. També va arribar a programar diverses sonates de Beethoven que mai havien estat interpretades en públic, i fins i tot obres seves. D’on li venia aquesta faceta musical? Bé, de família. Va ser la segona filla del pedagog i pianista Friedrich Wieck, el qual alhora tenia un negoci de venda de pianos i de partitures, i de la seva primera esposa, Marianne Tromlitz, una pianista i cantant reputada, filla del també cantant Gotthold Tromlitz i néta del flautista i compositor Georg Tromlitz. Ambdós es van separar el 1824, quan Clara només tenia cinc anys, i de fet, el pare és qui es feu càrrec de la nena.

De petita, va tenir problemes auditius, i és que de fet no va ser fins als quatre-cinc anys que va començar a parlar. Malgrat tot, va rebre una formació musical molt completa. Provenent d’una família de tradició musical, on, a més a més, el seu pare era conegut a l’època, estava destinada a una brillant carrera com a pianista internacional. Tant és així que el seu pare va planificar-li la vida en aquesta direcció. Esperava que fos una gran virtuosa, una noia prodigi i aclamada pianista arreu, protagonista de múltiples gires. En efecte, gastà totes les energies en ella, i li buscà els millors professors perquè volia assegurar-se que rebés la millor formació per reeixir

³⁸ Schumann, C. i Schumann, R. (s. f.). *Papeles íntimos de Clara y Roberto Schumann*, op.cit, pàg.16

³⁹ Samuel, C. (2007). *Clara Schumann: Secretos de una pasión* (S. Kot, Trad.; 1.ª ed.), pàg.72

àmpliament. Ell es va ocupar de ser el seu professor particular de piano. També es va formar en harmonia, contrapunt, teoria, composició, cant líric i violí.

La formació no acabà aquí, però. Fins i tot, la Clara, animada pel seu pare, freqüentava, amb la seva companyia, i en el seu temps lliure, els teatres o sales de concerts on pogué veure òperes i concerts instrumentals o vocals, no sense abans haver-se estudiat les partitures. Per exemple, als sis anys, la Clara va assistir al seu primer concert a la Gewandhaus, la sala de concerts de referència de Leipzig per escoltar una simfonia de Beethoven (no se sap quina). Va ser gràcies a aquests concerts que la mateixa Clara va absorbir des de ben menuda un estil d'escriptura per a veu entre altres instruments, i és que, de fet, el 1830, i amb només onze anys, va escriure el seu primer lied, *Schwäne kommen gezogen*.

Fins aquí tot sona fantàstic, no? Se'ns presenta un pare que vol apostar per una carrera de solista per a la filla fent gires per tot el món, una esfera que estaria reservada, a priori, als homes. Què podia anar malament? El pare era de personalitat autoritària i dura, fet que portava que tingués una relació complicada amb els qui l'envoltaven, i és que, primer, la dona s'hi separà, i després la seva filla se'n distancià, igual que el seu marit, Robert Schumann perquè no recolzava el matrimoni entre els dos. I és que, de fet, en Friederich Wieck només tenia una cosa al cap: concerts i més concerts, estudis i viatges, i en Robert podia ser una distracció.

Estava clar el destí de la Clara: la interpretació pianística arreu, que en realitat significava poder desenvolupar-se professionalment en la música, un fet insòlit en les dones i que a priori és positiu, per descomptat, però igualment amagava una realitat: el seu pare volia mantenir i, en la mesura del possible, fer créixer, el prestigi de la seva empresa, a través de la figura de la seva filla que tenia un talent precoç i innat per la música, alhora que volia demostrar arreu que la seva pedagogia i mètodes eren excel·lents, fruit de l'èxit aconseguit amb la filla, el qual alhora serviria per inspirar a altres per a què estudiessin amb el seu pare, com per exemple, el mateix Robert Schumann.

Clara Schumann va començar a fer concerts des de ben petita. En primer lloc, en ocasió d'esdeveniments musicals que se celebraven a casa dels Wieck, o en d'altres artistes, en què es convidaven compositors, editors de partitures, músics de pas per Leipzig, pels quals Clara interpretava obres; una mica a l'estil dels "diumenges musicals" que tenien lloc a la casa dels Mendelssohn en què Fanny participava. Un dels primers que Clara feu se celebrà el setembre de 1827, pocs dies abans que complís vuit anys, a casa seva, i va interpretar un concert de

Mozart. En aquest ambient va conèixer el que seria el seu futur marit Robert Schumann. De fet, ho feu en el saló de la casa del doctor Carus, l'any 1828, a l'edat de nou anys. En aquesta ocasió, la Clara va interpretar el *Trio opus 96* de Hummel. Robert Schumann, entusiasmat, va escriure una carta a la seva mare tot dient-li que havia escoltat a Clara, la millor pianista de Leipzig.

Havent freqüentat la música en l'àmbit privat, ja estava preparada per fer el salt a la vida pública. El primer concert públic el feu a la Gewandhaus de la seva ciutat natal, a l'edat de nou anys, un 20 d'octubre de 1828, i interpretà les Variacions op.94 de Kalkbrenner sobre un tema de Rossini per piano a 4 mans, juntament amb l'Emilie Reichold, una alumna del pare de Clara, la qual havia tocat dos anys abans en aquesta sala de concerts. El concert va anar molt bé i tant és així que la crítica fins i tot en quedà molt satisfeta: “Clara Wieck se ha convertido en una pianista en la que podemos poner todas nuestras esperanzas⁴⁰”. Dos anys més tard, el novembre de 1830, va fer el seu primer recital, també a Leipzig; i direm recital perquè era la primera vegada que feu un concert com els que es començaven a fer: un en què el solista convidava alguns artistes amb qui compartia escenari. En aquesta ocasió, va interpretar el *Quartet concertant per a quatre pianos op.230* de Czerny, acompanyada de músics importants de la ciutat natal com Dorn, la cantant Henriette Grabau va interpretar un lied de Clara, probablement el *Der Traum* (El somni), la partitura del qual s'ha perdut, la mateixa Clara va tocar amb el seu pare una *Romança* seva, i ella sola obres de Kalkbrenner i Herz i fins i tot, i per acabar la nit, les Variacions sobre un tema original, també seves. La crítica, en aquesta ocasió, també la va elogiar.

El 1831, tant el pare com la filla començaren una *gira de concerts* per Alemanya amb parada final a París, en què, naturalment, era la filla qui tocava en els concerts. Feren parada a Weimar, Erfurt, Gotha, Arnstadt, Cassel, Frankfurt am Main, Darmstadt i Magúncia. D'aquestes ciutats se'n destacaran algunes. A Erfurt no van tenir una bona experiència, però, no obstant això, s'emportaren el fet de conèixer el professor Mensing, que tot i que era un simple aficionat, tenia molts contactes, i quedà encantat amb Clara. Cassel sí que fou, però, una bona experiència. El mestre de capella de la ciutat, Louis Spohr, personalitat influent del moment digué de Clara (tot dedicant-li una carta de recomanació), que: “Tengo el placer de manifestar

⁴⁰ Samuel, C. (2007). *Clara Schumann: Secretos de una pasión*, op.cit, pàg.30

a través de estas líneas mi admiración por su extraordinario talento (...) Su modo de tocar es muy superior al de los prodigios habituales⁴¹”.

L'última parada de la gira per Alemanya, abans d'encetar l'aventura parisenca, va ser a Magúncia, destinació per descansar i on va aprofitar per perfeccionar el seu francès i per a compondre. I és que de fet, malgrat que la vida de concertista ocupava un primer pla en la vida de l'alemanya, sempre que podia i en tenia ganes aprofitava per a compondre. Entre el 1831-1834 va compondre diverses peces per a piano (del opus 1 al opus 4), publicades amb l'editorial Leipzig Hofmeister. Uns anys abans, el 1828, i coincidint amb el seu primer recital a la Gewandhaus, va escriure les seves primeres composicions per a piano, 4 poloneses (opus 1).

A París arribaren el febrer de 1831. Com va ser l'aventura a la capital francesa? Bé, malgrat que aconseguiren tenir èxit, aquest va ser força discret. París els va costar, per ells era un ambient molt superficial, si volien donar-se a conèixer havien de participar de “velades” molt llargues que duraven des de les deu fins passades les dotze de la nit, inclús fins a les dues de la matinada, en què la Clara tocava el piano. I si això no era prou, el que havia de ser l'esdeveniment estrella de la seva estada com era el fet de participar en un concert de Paganini, el mateix es va cancel·lar. Per a més inri, els primers mesos de 1832 va esclatar una epidèmia de còlera. La gent va embogir, molta va marxar de la ciutat, i les sales de concert van quedar buides. Va desaparèixer tota la possibilitat de fer un concert públic. Van preveure un concert a la sala Saint Jean de l'ajuntament, quan la Clara tenia dotze anys, però no es van vendre les entrades. S'hagueren de conformar, per evitar la cancel·lació del concert, en fer-lo en una sala més petita, a l'escola de música de Stöpel. L'aventura parisenca va tenir un resultat bastant discret, sense cap resultat que sobresortís per millorar les finances de Wieck ni per augmentar la seva fama. Van acabar tornant a Leipzig.

Quin va ser el següent pas, en la carrera de Clara? Uns anys més tard, a partir del 1837, va fer un primer tour per Viena. L'èxit va ser aclaparador, fins al punt que un any més tard va tornar-hi per encetar una segona gira de concerts. En aquest precís moment la van nomenar “Kammer Virtuosin”, que es tradueix al català per virtuosa de cambra, és a dir, una experta a interpretar música de cambra. Aquest honor se li va concedir a la cort de Viena.

El 1840 es va casar amb Robert Schumann, del qual ja es va enamorar de jove amb uns quinze-setze anys, i és que, de fet, Robert es va convertir en alumne i gran amic de Wieck, fins i tot va

⁴¹ Samuel, C. (2007). *Clara Schumann: Secretos de una pasión*, op.cit, pàg.66

acabar vivint amb ells. El seu pare, però, no va defensar mai el matrimoni, perquè, si bé Clara ja era una solista reputada internacional, Robert Schumann, segons ell, era un compositor poc conegut i era dèbil; no li convenia a la seva filla. A partir d'aquí, la vida de Clara Schumann com prospera? Com a dona casada, s'esperava que procreés i tingués cura dels fills renunciant a tot allò que no fos estar a casa i complir, veritat? Ara bé, Clara, realment, renuncià a la seva vida de concertista, i a més, quan ja tenia un lloc en l'escena internacional? No hi renuncià, i no només això sinó que ho combinà amb la maternitat, i és que de fet, va tenir vuit fills, mentre alhora es feia càrrec del marit. Curiosament, Clara Schumann va rebutjar la creença que en tant que dona havia de centrar la seva vida al voltant de la maternitat i de la domesticitat. I és que va continuar els seus concerts tot i els vuit embarassos, fins al punt de fer fins a 40 gires més per Europa fins al 1891, cinc anys abans de la seva mort. A més a més, el *caché* de les seves actuacions no era baix, i durant molt de temps va ser l'únic recolzament econòmic de la família. Ella sentia un afany enorme per contribuir econòmicament a casa, una faceta que a priori no li pertocaria com a dona, però que, no obstant això, va dur a terme:

“Soy una mujer, no pierdo nada; en casa no gano ningún dinero, ¿por qué no iba a poder contribuir, aunque sólo fuera por una vez, con un pequeño estipendio, a las dificultades económicas de la casa, ayudando a Robert con mi talento? ¿Podría reprochármelo alguien? ¿Y a él que iba a proseguir sus asuntos y a velar por la niña?⁴².

Clara també optà per ocupar-se del sosteniment de la família perquè volia que el seu marit tingués temps per a dedicar-se a la composició sense que s'hagués de preocupar de les dificultats econòmiques quotidianes. La composició, a més, era, una activitat que requeria no moure's per l'esfera pública, i, per tant, no era massa compatible amb l'esfera que, en teoria, per sexe li pertocava. Dit això, la família sovint patia problemes financers, i la Clara Schumann va trobar en els concerts una font d'ingressos segura per intentar superar-los. El matrimoni va acceptar fer una gira de concerts per Rússia, el 1844, precisament per vèncer la inestabilitat econòmica. Van aclaparar molt èxit, però, pocs ingressos. També s'acabaren aventurant a Bremen, Hamburg, i fins i tot Dinamarca. Amb el pas del temps, però, la salut de Robert Schumann va empitjorar, i és que el mateix estava malalt i sovint patia crisis nervioses i mentals, amb motiu de la seva bipolaritat. Tant és així, que va intentar suïcidar-se al Rin, el 1854, però uns pescadors l'acabaren rescatant i portant al manicomi d'Endenich, on va romandre fins a la seva mort. S'hi va estar dos anys. En els moments més crítics a nivell

⁴² Schumann, C. i Schumann, R. (s. f.). *Papeles íntimos de Clara y Roberto Schumann*, op.cit, pàg.105

personal, com aquest mateix, Clara no va cessar la seva activitat de concertista. Tampoc ho feu quan de manera prematura van morir tres dels seus fills, i és que havia de tirar la seva família endavant, i volia aprofitar el seu talent i fama. A la vida concertista, s'hi sumà també, a manera de complement, l'activitat docent. A partir del 1843 començà a donar classes de piano al Conservatori de Leipzig, i també va donar classes al conservatori de Frankfurt, a partir de 1878. Després de la mort del seu marit, Clara va seguir fent gires per Europa i ara amb l'afegit que es dedicava a tocar també repertori del seu marit per a què es difongués la seva música. Va estrenar cada obra que ell va escriure, i a pràcticament totes les seves obres orquestrals que foren presentades en concerts ella va actuar-hi com a solista.

Arribats aquí, sembla clar que la Clara Schumann fou una dona excepcional. Va superar les barreres imposades al gènere femení per dedicar-se professionalment a la música, fent concerts a l'esfera pública mentre ho conciliava amb la faceta de mare. Ara bé, la composició on ha quedat? S'ha mencionat amb comptagotes. De fet, malgrat que va compondre, i tenia traça per això, Clara Schumann va considerar-se, en primer lloc, concertista, en segon lloc, mare, i, en tercer lloc, compositora. Ara bé, per quin motiu la composició va quedar relegada a un tercer terme? Bé, algunes entrades del seu diari exemplifiquen el fet que no acabava de confiar en les habilitats compositives ni en la qualitat dels seus treballs, cosa que explicaria el no dedicar-s'hi plenament. I és que no era d'estranyar que desconfiés tenint en compte que a l'època no s'esperava que les dones s'hi dediquessin. Com en el cas de Fanny Mendelssohn, a les compositores de l'època rarament se les prenia seriosament, a excepció que fossin estrelles de la interpretació, que n'eren poques, i a les quals, per aquesta raó, sí que se les permetia, doncs, que poguessin programar les obres d'autoria pròpia. Clara entraria en aquest grup de compositores, i això explica que programés algunes de les seves obres i les interpretés en públic. Ara bé, la mateixa, igual que moltes compositores, dubtà d'ella mateixa en tant que compositora. En el seu diari va escriure:

“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?”⁴³.

A aquesta falta de fe se li ha de sumar que se sentia inferior al seu marit i també al seu íntim amic Brahms. A més a més, pel simple fet que abans que compositora se sentia intèrpret i mare,

⁴³ Schumann, C. i Schumann, R. (s. f.). *Papeles íntimos de Clara y Roberto Schumann*, op.cit, pàg. 87

les obligacions familiars després de casar-se amb Robert i procrear, feren que tingués menys temps per dedicar a la composició. No obstant això, Clara escriví amb més o menys regularitat i cal posar en valor que pogué estrenar algunes obres seves i publicar-les, a banda que rebé el suport del seu marit, i de la crítica.

Pel que fa a la seva faceta compositiva, abans del seu matrimoni amb Robert, moment en què la producció va disminuir dràsticament, Clara va escriure: quatre poloneses per a piano (opus 1), caprici en forma de vals (opus 2), diverses romances (opus 3), altres obres per a piano, a més de lieder, un primer concert per a piano i orquestra (opus 7), que va dedicar a Spohr, variacions del concert per a piano sobre una cavatina del Pirata de Bellini (opus 8), un trio per a violí, violoncel i piano (opus 17), entre altres que s'han perdut. El concert per a piano i orquestra (opus 7) el va començar a l'edat de tretze anys i va ser estrenat tres anys després en la Gewandhaus de Leipzig sota la batuta de Fèlix Mendelssohn. Mentre que entre el 1836 i el 1839 va compondre la majoria de peces per a piano, entre el 1840-1843 compon i publica lieder, els quals s'inclouen en publicacions de Robert Schumann. El 1853 es van publicar la majoria d'obres de piano seves completes, a Leipzig. Després de la mort de Clara, la seva reputació com a pianista i com a docent van perviure, en canvi, la seva faceta com a compositora va quedar en l'oblit. Ara bé, l'interès en el seu treball creatiu va renéixer en la dècada del 1970 quan les primeres gravacions d'obres seves van aparèixer. Des d'aleshores, moltes de les seves obres per a piano han sigut reeditades, gravades, i programades. En tant que fou una famosa pianista, els qui la coneixen com a compositora l'associen directament amb les seves composicions per a piano. Ara bé, és oportú esmentar que també va ser una important contribuïdora al gènere del lied, igual que el seu marit.

En resum, es pot parlar de Clara Schumann com una dona excepció a l'època. En primer lloc, perquè va rebre el suport patern, tot i el caràcter rígid i autoritari del pare, per poder-se desenvolupar com a pianista, cosa que moltes dones que ho desitjaven no pogueren. Això li permeté poder-se desenvolupar professionalment i fer concerts públics tota la seva vida, una dada inèdita i és que no es pot oblidar que, pels estàndards de l'època, les dones havien de dedicar-se a les feines domèstiques i quedar-se a la llar, que era l'esfera que els pertocava. Clara Schumann, però, pogué trencar amb les barreres a l'època, i es desenvolupà com a pianista professional internacional al mateix nivell que Liszt, Schumann o Chopin, els quals al mateix temps l'admiraren. Són paraules majors que pogué equiparar-se als homes de renom del moment, que hi pogué competir, i que al mateix temps li donessin suport. Amb tot i sense

voler desmerèixer el talent de Clara, és probable que el fet que el seu pare fos un reconegut pedagog al moment va ajudar enormement a la seva projecció. Probablement sola no ho hagués aconseguit, o sinó amb moltes més dificultats. Ara bé, Clara va saber aprofitar la seva posició per explotar el seu talent i portar una vida de concertista, quan a priori a una dona no li pertocava. A més a més, no va renunciar-hi mai quan va procrear, i ho va saber conciliar amb les feines domèstiques, a banda de mantenir la família, una altra faceta que en tant que dona no li tocava. El fet de dedicar-se a la vida de solista feu que no acabés de desenvolupar-se del tot com a compositora o no ho prioritzés tant. Ara bé, tampoc es pot passar per alt que compongué igual, rebé el suport a l'època de personalitats importants, fins i tot de la crítica, va poder estrenar obres i no només a l'àmbit domèstic, sinó en l'esfera pública. Això, per exemple, la Fanny Mendelssohn no ho va aconseguir, ans al contrari, romangué a l'esfera privada i no només això sinó que mai va tenir ni el suport del seu germà ni del seu pare. Clara, per contra, sí que rebé suport familiar total, i si no va triomfar més com a compositora fou perquè no ho tenia com a activitat principal, al contrari de la interpretació, perquè era difícil conciliar-ho amb la faceta de mare, i també per les seves inseguretats al sentir-se inferior que Brahms o Robert Schumann. No podem oblidar que la mateixa Clara se sentia primer pianista, després mare, i per últim, compositora.

5.3 Louise Farrenc (1804-1875): pianista, compositora, i professora de conservatori

Louise Farrenc: en llegir el nom és possible que hi hagi qui no la conegui ni n'hagi sentit mai a parlar. No seria d'estranyar i és que, en efecte, això mateix va passar a moltes altres composidores de l'època, i més si no eren germanes o dones de, com els casos vistos abans. Això no treu, però, que Louise Farrenc va ser una personalitat amb un gran èxit en vida, no només com a virtuosa del piano o com a compositora prolífica, sinó també com a docent al Conservatori de París, o fins i tot per la seva vessant investigadora, en tant que va publicar una antologia de 23 volums que recopilava música tant dels segles XVIII com XIX. Dit això, en el present subcapítol es parlarà de la compositora francesa, que va ser la més influent del país al segle XIX.

Louise Dumont Farrenc va néixer a París el 1804 en el si d'una família d'artistes i pintors que estaven al servei de la cort. El seu germà fou l'escultor Auguste Dumont. Des de petita ja va demostrar un talent excepcional per a la música, i va començar a estudiar-ne, primer en l'especialitat de piano, de la mà de Cécile Soria, alumna de Clementi, després amb Ignaz

Moscheles, i a continuació, amb Hummel. Amb només quinze anys va entrar al Conservatori de París, un fet insòlit tenint en compte que, en temps de Farrenc, els conservatoris eren una institució nova que estava prenent forma, i va poder estudiar-hi a canvi de pagar una taxa. Ni Clara Schumann ni Fanny Mendelssohn hi van anar. Així mateix, si bé aquestes dues últimes provenien d'un ambient familiar musical i van rebre classes dels seus pares (la Fanny de la seva mare, i la Clara del seu pare) el cas de Farrenc difereix perquè els pares no eren músics, malgrat que provenien de l'àmbit artístic, igualment. Al Conservatori de París va estudiar-hi composició i orquestració amb Anton Reicha, un compositor txec de nacionalitat francesa que va tenir alumnes destacats com Liszt, Berlioz, Gounod i Franck. Quan tenia disset anys va interrompre breument els seus estudis per casar-se amb el compositor, flautista i editor musical Aristide Farrenc, amb qui feu una breu gira de concerts. El mateix va fundar *Éditions Farrenc*, una editorial que va tenir èxit a l'època, a través de la qual Louise va poder publicar-hi les seves composicions.

Els 1825 finalitza els seus estudis al Conservatori i al mateix any enceta la seva carrera compositiva; escriu les primeres composicions per a piano. Algunes d'aquestes són: “Variations brillants sur un thème d'Aristide Farrenc, Grandes variations sur...le premier pas, Variations sur un air de la Cenerentola...”. Aquestes mateixes les va publicar a l'editorial del seu marit entre els anys 1825 i el 1839, i fins i tot algunes es van reimprimir i vendre a Londres i a Bonn. Aquestes primeres composicions foren o bé variacions, rondós o estudis. D'estudis se'n pot destacar una obra: els seus trenta *Études*, op.26 (1840) en totes les tonalitats majors i menors. I per què es poden ressaltar aquests i no uns altres? Bé, aquesta obra es va convertir en una obra d'execució obligatòria per a tots els alumnes del Conservatori de París, d'aquí la seva transcendència. Va ser, fins i tot, ben aclamada per la crítica, i és que, el 1840, el crític musical parisenc Maurice Bourges expressà a la *Revue*, que aquesta obra s'utilitzaria “no només per a desenvolupar la tècnica sinó també per a modelar el gust⁴⁴”.

Arribats aquí, i havent mencionat el Conservatori de París, Louise Farrenc es va convertir en professora de piano d'aquest, a partir del 1842, un càrrec que va ocupar fins a la seva mort. És una fita que té molt de mèrit perquè, si bé a les institucions públiques com als conservatoris les places de professors estaven ocupades per homes seguint la dicotomia home-esfera pública versus dona-esfera privada, ella, malgrat això, va obtenir la plaça de professora de piano, sent

⁴⁴ Schweitzer, V. (2020). *Explora la música clàssica: Louise Farrenc por Vivien Schweitzer*. Naxos En Español. Recuperat maig de 2024, de <https://naxosenespanol.com/explora-la-musica-clasica-louise-farrenc/>

al mateix temps l'única dona del segle XIX que va ser professora del Conservatori de París. Això que ja té un enorme valor, se li ha d'afegir que, a més a més, va arribar a cobrar el mateix salari que els homes. Ho aconseguí després que el seu *Nonet op.38* (1849), interpretat amb freqüència durant la dècada de 1850, fet que la va catapultar a la fama, fascinés al director del Conservatori. Va ser un assoliment inèdit, ja no només per aconseguir igualtat salarial entre sexes, sinó també perquè en una època en què l'ambient musical a França estava bolcat a l'òpera, ella va triomfar amb un *nonet*, una obra cambrística inusual per a nou instruments, entre els quals la flauta travessera, l'oboè, el clarinet, el fagot, la trompa, un violí, una viola, un violoncel i un contrabaix. I és que era difícil triomfar quan un gènere com és l'òpera estava funcionant àmpliament.

I la carrera compositiva de Farrenc com segueix? Si les seves primeres composicions eren per a piano, i les feu i publicà entre el 1825 i el 1839, la dècada de 1840, s'especialitzà en la composició de tres simfonies; també aclamades per la crítica. El 1847, un crític a *la Revue et Gazette Musicale*, una publicació setmanal francesa dedicada a la música clàssica, expressà que les simfonies de la compositora francesa encarnaven “el talent simfònic més gran entre les dones⁴⁵”. A això hi afegí que Farrenc no només era “la primera dona a apropar-se al gènere, sinó que molts compositors homes estarien orgullosos d'haver escrit simfonies com ella⁴⁶”. I és que, en efecte, que Farrenc hagués escrit simfonies, i no només això, sinó que, a més a més, fossin interpretades a l'època i ben valorades, fou un assoliment increïble perquè pels estàndards de l'època no s'esperava que les dones conreessin aquest gènere, ans al contrari, s'esperava que cultivessin el lied o peces per a piano, perquè tant l'un com l'altre eren gèneres destinats a l'àmbit domèstic, i que intel·lectualment eren més assequibles i requerien menys formació. Farrenc, però, va trencar barreres i va apostar per un gènere que a priori no li pertocava. Si això no fos prou, a més a més, va triomfar amb un gènere que no estava de moda a París. A mitjans del segle XIX, l'escena musical francesa estava dominada pels concerts de pianistes com Chopin, Liszt, Thalberg i Herz, per la música de saló i per l'òpera de grans compositors com Giacomo Meyerbeer i Charles Gounod. El floriment de la música romàntica francesa del segle XIX no va començar realment fins a l'última meitat de segle, tret dels compositors Berlioz, Meyerbeer i Gounod que triomfaren abans, amb compositors com César Franck, Georges Bizet, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Cécile Chaminade, Augusta Holmès, entre d'altres. Les simfonies de Farrenc es van arribar a interpretar a París, Brussel·les,

⁴⁵ Schweitzer, V. (2020). *Explora la música clàssica: Louise Farrenc por Vivien Schweitzer*, op.cit.

⁴⁶ Íbidem

Copenhaguen i Ginebra, i fins i tot Berlioz va arribar a elogiar les seves habilitats orquestrals. Va destacar la seva Obertura 2 opus 24 (ca 1834). Entre els anys 1844 i 1855, Farrenc va dedicar-se a la música de cambra, i va compondre la majoria d'obres d'aquest gènere, tot i que també escrigué alguna peça per a piano sol. D'entre els treballs de cambra va escriure dos quintets amb piano, dos tríos de piano, violí i violoncel, sonates per a violí i violoncel, un sextet per a piano i flauta i el nonet.

Arribats aquí, es pot veure com Farrenc va ser una compositora molt prolífica, la qual va conrear molts gèneres diversos destacant tant en el treball simfònic, en el cambrístic com en les obres per a piano, escrivint obres de qualitat. A més a més, la seva música va ser àmpliament interpretada i valorada en vida. En efecte, Farrenc va ser exitosa en una època en què poques dones ho foren. Això fou possible també pel suport del marit amb la seva editorial a través de la qual va publicar la immensa majoria de les seves obres. Si no fos per ell, ho hagués tingut molt més difícil per reeixir en la composició. I és que el mateix va saber apreciar el seu talent, i va animar-la a donar a conèixer els seus treballs compositius, malgrat que a l'època no s'esperés que les dones compoguessin. A més a més, si això no fos poc, Farrenc va ser guanyadora de diferents premis al llarg de la seva vida. El 1861, es va convertir en la primera guanyadora del premi Chartier de l'Académie des Beaux-Arts de París, un guardó per a la música de cambra. Aquest premi el guanyaren posteriorment Edouard Lalo, César Franck i Gabriel Fauré. La mateixa Farrenc el va guanyar un segon cop, el 1869.

Durant els últims quinze anys de la seva vida, Louise Farrenc es va centrar més en la seva activitat de docent en el Conservatori de París on era professora de piano, inclús ho fou de la seva filla Victorine, que era una de les seves alumnes més destacades, d'un enorme talent, que li va valdre per guanyar el primer premi de piano al Conservatori el 1844. No obstant això, la seva mort als trenta-tres anys va truncar una carrera interpretativa que era molt prometedora. Farrenc era professora d'alumnes noies, les quals portava a salons de l'època per a què toquessin repertori dels segles XVII i XVIII, una música que la mateixa Farrenc havia investigat. En efecte, Louise Farrenc va ser una important investigadora a l'època, i es va interessar per estudiar música del passat, i fins i tot, recopilar-la. Els darrers anys de la seva vida els destinà àmpliament a aquesta activitat també. Amb el seu marit, l'any 1861, comença l'elaboració d'una obra titulada *Le Trésor des Pianistes*, la qual acaba el 1874 en solitari, i és que el seu marit va morir el 1865. Es tracta d'una antologia de vint-i-tres volums recopilada i editada per la mateixa Farrenc i marit, que compila música per a piano que va des del Barroc

fins al Romanticisme. Es va publicar en diverses parts durant el segle XIX amb l'objectiu de posar a disposició dels músics i estudiants una gamma àmplia de partitures, moltes de les quals no eren fàcilment accessibles, per alhora preservar i difondre un patrimoni musical divers i ric. La col·lecció va ser ben valorada per la seva qualitat editorial i per la seva exhaustivitat. Farrenc va morir, a París, el 1875.

Després d'haver fet un repàs de la vida de Louise Farrenc, es pot dir que va ser una dona molt exitosa en vida, una fita a l'abast de molt poques a l'època, naturalment, i és que va rebre el suport del seu marit i editorial per a què prosperés: tenia un enorme talent intrínsec per compondre i per a tocar el piano sent-ne una clara virtuosa i s'havia de donar a conèixer. Es va atrevir a compondre gèneres que al moment no destacaven com les simfonies, un fet que demostra la confiança que devia tenir en ella mateixa, a diferència de les dues anteriors, i no només això sinó que a més s'interpretaren i reberen bones crítiques, fins i tot de músics reputats. A més a més, va tocar diversos gèneres entre la música de cambra i les peces per a piano, sent una compositora molt prolífica i de producció molt variada. La posició de Farrenc en la història de la música és molt important si considerem que, en un context musical en què les dones primer eren reconegudes com a intèrprets, i després com a compositores de música de saló o per al teatre, ella va triomfar com a compositora d'orquestra i de cambra. Les compositores franceses nascudes al segle XIX realment deuen molt a la seva feina, i a les barreres que va superar. Si això no fos suficient, a més a més va aconseguir ser docent de piano al Conservatori de París durant més de trenta anys, fins i tot aconseguint que una obra seva fos obligatòriament interpretada pels alumnes del mateix conservatori ja que estava en el programa del curs. A més a més, va ser l'única dona del mateix conservatori al segle XIX, i és que les places de professors en institucions públiques estaven destinades als homes; una altra barrera que va tombar. Per a més inri, va fer un treball valuósíssim d'investigació amb l'obra *Le Trésor des pianistes*. Farrenc és una clara triomfadora a l'època, no només com a pianista, sinó també com a compositora, docent i investigadora, i és un exemple que, malgrat les dificultats imposades al gènere femení, hi hagué dones que aconseguiren triomfar i prosperar en l'esfera de la composició.

6. CONCLUSIONS

Arribats aquí, és moment de reprendre la pregunta inicial, la qual dona títol al treball: on són les dones compositores? Així mateix, per què no se'n coneixen gaires? Per què se'n programen poques, i per consegüent, pateixen el fenomen de la invisibilització? I, quins motius porten a explicar la falta de reconeixement, així com la manca d'oportunitats?

D'entrada, hi ha un motiu de pes que ho explica que és el fet d'estar lligades a l'esfera domèstica, el seu hàbitat natural on havien de tenir cura dels fills, de la seva educació, i dels seus marits. Tenien un estil de vida que no era compatible ni amb el fet de poder escriure música ni molt menys amb el fet de poder-s'hi dedicar professionalment. I, per què no era possible poder conciliar la composició alhora que complir amb les obligacions de mare i esposa? Bé, hi havia una creença molt forta a l'època que no era factible, motiu pel qual potencials compositores decidiren diluir-se en aquest discurs, i per consegüent, abandonaren les seves carreres deixant de banda el seu potencial, malgrat tenir-lo i reconèixer-ho, com per exemple, la mateixa Fanny Mendelssohn. En efecte, devia de ser molt feixuc i exhaust lluitar contra allò establert, així mateix també faltaven models, conèixer dones que havien aconseguit superar barreres amb anterioritat. Si no en coneixien era difícil tenir algú amb qui emmirallar-se i voler seguir-li els passos. Tampoc ajudava ni la pressió que moltes sentien per haver-se de dedicar a l'esfera que els pertocava per gènere, ni la manca de suport de la família per intentar esdevenir compositores. Sense anar més lluny, és el que li va passar a la Fanny Mendelssohn en no rebre ni el recolzament del seu germà ni el del seu pare. Com havien d'intentar dedicar-s'hi si el suport familiar era inexistent? A això se li ha d'afegir que les dones eren també víctimes d'idees preconcebudes entorn de la producció artística, la qual, a ulls de la societat requeria intel·lectualisme i una ment altament desenvolupada, que les dones, segons els estàndards de l'època, no tenien, i és que aquestes es concebien com a passives, cuidadores, al contrari dels homes que eren actius, productius, i doncs compromesos amb buscar el saber i produir art. Dit això, precisament per aquesta vinculació de la dona amb la llar, el fet d'haver de destinar la seva vida íntegrament a aquesta esfera, se li va vetar l'accés a l'educació musical, i és que no hi havia interès en la seva professionalització, i, si es formava, que sovint era a la llar, altre cop relegada en un àmbit privat, era amb l'objectiu d'atraure futurs marits. No va ser fins al segle XIX en què apareix una institució com els conservatoris que les dones podran començar a estudiar música fora de la llar, i fer-ho en un lloc públic, tenint més projecció. Així tot, tampoc va ser fàcil perquè si volien estudiar-hi necessitaven provenir d'una família acomodada, per

tant, totes aquelles que no en provenien ja no podien, ni tan sols a la llar perquè, a no sé que els pares fossin músics i s'encarreguessin ells de l'educació musical dels fills, necessitaven de professors particulars que calia pagar. Si això no és poc, les dones sovint van ser excloses de classes que sí que estaven a l'abast dels homes, com les de composició, i doncs, van ser víctimes tant d'una educació inferior com d'una discriminació de gènere. Arribats aquí, és prou clar que les dones toparen amb molts obstacles per poder dedicar-se a la composició, barreres inexistents al gènere masculí, les quals poden explicar per què se'n coneixen poques. A més a més, sovint també ho tingueren molt difícil per aconseguir publicar la seva música. Si no podien publicar les seves obres, com es podien donar a conèixer, i per extensió, que les coneguem nosaltres? També molta música no s'ha conservat, i és que si a l'època no hi havia interès en què la dona prosperés en la composició, com havia d'interessar preservar la seva música per a què, per consegüent, es pogués difondre a generacions posteriors i pogués arribar fins als nostres dies? Tot porta al mateix punt: la mentalitat de l'època segons la qual la dona no és capaç d'escriure i s'ha d'encarregar exclusivament de la casa i de la família. Si el seu rol a la societat era aquest, no és d'estranyar que no es fessin esforços per a què pogués reeixir. Això explica, altre cop, que no les coneixem.

Ara bé, igualment hi hagué dones que triomfaren a la vida com a compositoras, i aconseguiren tombar les expectatives de gènere i els rols socials atribuïts a aquestes. ¿I això com va ser possible en una societat en què no podien desenvolupar-se, i que sovint eren jutjades si ho intentaven? Ho aconseguiren tant la Clara Schumann, com la Louise Farrenc (la primera d'elles més aviat com a pianista de gires arreu). I com ho feren? Bé, d'entrada, totes dues reberen suport familiar per a què poguessin apostar per una carrera musical. En efecte, el recolzament era crucial per a què ho poguessin aconseguir. El pare de Clara Schumann va encarregar-se que la seva filla rebés la formació més àmplia i de millor qualitat possible, i en detectar el seu indubtable talent, va procurar, ja de petita, donar-la a conèixer a tot arreu fent-la partícip de múltiples gires com a pianista-concertista a corts reials, sales de concerts importants de ciutats musicals de prestigi... No només això, sinó que a més a més, i ja sent mare i tenint l'espòs malalt, va seguir fent gires de concerts, en l'esfera pública, per poder mantenir la família, una esfera que en tant que dona no li tocava i que fa de Clara Schumann una dona excepció a l'època. Louise Farrenc també ho tingué tot de cara per a triomfar perquè era l'esposa d'un compositor, flautista i editor musical. Va publicar molts treballs sota l'editorial del marit, fet que la va donar a conèixer àmpliament. Així doncs, si les dues compositoras esmentades triomfaren fou perquè reberen suport familiar per a fer-ho. També és oportú afegir que si van

ser exitoses també fou, i això ho dic sense voler desmerèixer l'excel·lent treball creatiu de les dues, perquè, en el cas de la primera, el pare, i en el cas de la segona, el marit, aquests dos eren persones reconegudes a l'època i en el gremi musical. Si no fos per la posició que ocupaven, difícilment haguessin pogut reeixir en la composició, i més si era una faceta que per gènere no els pertocava. També va ajudar que tant en un cas com l'altre, provenien de famílies amb recursos econòmics, i és que Friedrich Wieck era un gran pedagog, propietari d'una empresa de pianos que funcionava a l'època i amb la qual es guanyava molt bé la vida, i la família Farrenc eren artistes de la cort reial. Dit això, l'èxit de les dues es deu al fet que van saber aprofitar un entorn familiar que els anava a favor, tant pel reconeixement que les respectives famílies tenien en el nínxol musical, a banda de l'alt poder adquisitiu: ara parlant del cas concret de Farrenc, la mateixa va poder estudiar al Conservatori de París amb Anton Reicha, professor de Liszt o Franck. Si no eres de família acomodada, difícilment podies accedir a un conservatori de la talla del de París, i rebre una formació excepcional per intentar dedicar-te a la composició.

Arribats aquí, és oportú dir que en els últims anys, hi ha hagut un increment en la visibilitat i el reconeixement de les dones compositoras. A mesura que les barreres socials i culturals han començat a disminuir, més dones han tingut l'oportunitat de rebre educació musical, i s'han fet més esforços per a programar-les. Havent analitzat la programació tant de l'Auditori com del Palau de la Música de Barcelona d'enguany i de fa sis anys, les obres escrites per dona s'han introduït en els repertoris dels concerts amb més freqüència. Si fa sis anys el percentatge era de 6,31% obres escrites per dona, ara el percentatge s'eleva al 9,95%. Els percentatges són molt baixos, naturalment, i són especialment preocupants perquè demostrin la supremacia del gènere masculí en detriment del femení, no obstant això, darrere d'aquestes dades alarmants s'hi amaga una realitat: la predisposició real de voler a poc a poc anar programant més obres de dones, i anar minvant així diferències. I és, que, en efecte, aquest és el camí que cal seguir; cal promoure l'equitat de gènere en el camp de la composició. Les dones mereixen, igual que els homes, reconeixement, mereixen que es pugui donar a conèixer el seu talent i llegat musical perquè és igual de valuós que el de qualsevol compositor masculí i qualsevol persona hauria de poder conèixer-lo. Així mateix, també mereixen les mateixes oportunitats i que es puguin fer un lloc en una esfera com és la composició que no hauria d'entendre de discriminació de gènere, i és que, en efecte, la música no entén de gèneres, la música és música i només música i té valor per si mateixa; no per qui l'hagi escrit.

Dit això, i per tancar el present Treball Final de Grau, aprofitaré per fer una crida que es continuï fent molta investigació musicològica per donar a conèixer cada cop a més dones compositores tant del passat com d'actuals perquè mereixen rebre reconeixement, i no només això, sinó que es faci un esforç per introduir-les al cànon musical, als manuals d'història, es parli d'elles, i s'interpretin obres seves. És important introduir-les al cànon, perquè d'aquesta manera transcendiran i podran ser conegudes per a generacions posteriors. Així mateix, també és rellevant perquè mereixem conèixer la història de la música amb totalitat, no una visió esbiaixada d'aquesta. I és que no hem d'oblidar que al final la música es regeix pel cànon musical, el qual és una selecció d'obres a criteri dels qui el conceben, és un que perpetua les ideologies d'un grup específic que idea el cànon fent que s'exclogui totes aquelles obres i compositors que no s'adiguin amb els seus principis i interessos, i, per consegüent, s'ignorin, i s'oblidin. Tradicionalment, el cànon musical no ha tingut cabuda per elles, no complien amb els paràmetres per poder-hi entrar perquè no interessava donar-les a conèixer; ara és hora doncs de revisar-lo i d'introduir-les, i dic introduir-les perquè cal que siguin incloses al costat i al mateix nivell que els compositors. A parer meu, seria un error idear un cànon exclusivament de dones perquè seria separar-les dels homes i doncs que es donés altre cop una discriminació per escriure la seva pròpia història al marge dels homes, cosa que no va passar, i és que, en efecte, homes i dones compositors van coexistir, una altra cosa és que hi hagi qui s'hagi entestat en voler invisibilitzar-les.

Així mateix, i per acabar, cal revisar la història de la música, donar cabuda a dones que foren vetades per criteris estrictament culturals i socials, i advocar per una equitat en l'esfera de la composició.

7. TAULA DE FIGURES

Figura 1. 20 compositors més programats (Temporada 2018-2019).....	12
Figura 2. 20 compositors més programats per països (Temporada 2018-2019).....	13
Figura 3. 20 compositors més programats per èpoques (Temporada 2018-2019).....	13
Figura 4. Dones més programades (Temporada 2018-2019).....	14
Figura 5. Compositores més programades per països (Temporada 2018-2019)	15
Figura 6. Compositores més programades per gènere conreat (Temporada 2018-2019).....	16
Figura 7. 20 compositors més programats per èpoques (Temporada 2023-2024).....	17
Figura 8. 20 compositors més programats per èpoques (Temporada 2023-2024).....	18
Figura 9. 20 compositors més programats per països (Temporada 2023-2024).....	18
Figura 10. Dones més programades (Temporada 2023-2024).....	19
Figura 11. Compositores més programades per països (Temporada 2023-2024)	20
Figura 12. Compositores més programades per gènere conreat (Temporada 2023-2024).....	21

8. BIBLIOGRAFIA

8.1 Arxius i biblioteques consultades

Arxiu de l'Auditori de Barcelona

Biblioteca Clarà

Biblioteca-CRAI de l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

Biblioteca de Catalunya

Biblioteca del Conservatori Municipal de Música de Barcelona (CMMB)

Biblioteca del Conservatori Superior de Música del Liceu

Biblioteca Francesca Bonnemaison

Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC)

Centre de Documentació Joaquina Alemany i Roca de l'Institut Català de les Dones

Inventari dels Fons Musicals de Catalunya, Universitat Autònoma de Barcelona

8.2 Bibliografia

Adkins, P. (1995). *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza

Ballarín, P. (1989). La educación de la mujer española en el siglo XIX. Historia de la educación. Revista interuniversitaria, (N.8), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87422>

Bricard, I. (1985). *Saintes ou pouliches. L'éducation des jeunes filles au XIXe siècle*. París: Éditions Albin Michel

Diego, E.D. (2009). La mujer y la pintura del siglo XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más. Madrid: Cátedra

Garrigosa, M. T. (2019). *Les compositores catalanes del segle XIX: Un impuls creador* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/670264>

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

Manchado, M. (1997). *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid: Ed. Horas y HORAS

Mendelssohn, F. (1987). *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, [consultat en línia a Internet Archive, abril 2024].

<https://archive.org/details/lettersoffannyhe0000hens/mode/1up>

Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Nareca

Roster, D. (1995). *Allein mit meiner Musik. Komponistinnen in der europäischen Musikgeschichte*. Echternach: Éditions phi

Samuel, C. (2007). *Clara Schumann: Secretos de una pasión* (S. Kot, Trad.; 1.^a ed.)

Schumann, C. i Schumann, R. (s. f.). *Papeles íntimos de Clara y Roberto Schumann*, (F. Izquierdo, Trad.). Valencia : Horizontes

Schweitzer, V. (2020). *Explora la música clásica: Louise Farrenc por Vivien Schweitzer*. Naxos En Español. Recuperat maig de 2024, de <https://naxosenespanol.com/explora-la-musica-clasica-louise-farrenc/>

.

