

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y
ARTES DE CHIAPAS
FACULTAD DE MÚSICA
LICENCIATURA EN MÚSICA

“MUJERES ENTRE TECLAS, UNA
RETROSPECTIVA: TRES COMpositoras
FRANCESAS DE MÚSICA PARA TECLADO”

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN MÚSICA

PRESENTA

ARELI DE JESÚS PÉREZ DE LA CRUZ

DIRECTOR DE PROYECTO

DOUGLAS MARCELO BRINGAS VALDEZ

TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS. NOVIEMBRE DE 2023





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

SECRETARÍA GENERAL

DIRECCIÓN DE SERVICIOS ESCOLARES

DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR

AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

Lugar: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Fecha: 17 de agosto de 2023

C. Areli de Jesús Pérez De la Cruz

Pasante del Programa Educativo de: Licenciatura en Música

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:

Mujeres entre teclas, una retrospectiva: tres compositoras francesas de música para teclado

En la modalidad de: Elaboración de texto

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

Revisores

Dr. Douglas Marcelo Bringas Valdez

Dra. Glenda Patricia Courtois García

Mtra. Guadalupe Guillén Utrilla

Firmas:

[Firma manuscrita]
[Firma manuscrita]

Ccp. Expediente

Agradecimientos

Quiero agradecer principalmente a mis padres, Juana y Carlos, por todo el amor y apoyo que me han brindado desde siempre; por las clases de música, los cursos de idiomas y el gusto por la lectura. También quiero agradecer a mi hermana Paola por siempre estar conmigo, por ayudarme con traducciones y las críticas constructivas a mis escritos.

Mis más sinceros agradecimientos a mi profesor de piano y director de tesis, el Dr. Douglas Bringas por todos los conocimientos que me ha compartido, por transmitirme su gusto por la docencia y la investigación musical. Así como su apoyo con entrevistas para la realización de este documento.

Agradezco también a todos los profesores que han sido parte de mi educación musical e integral, porque sin su guía no habría sido posible este proyecto. De manera especial agradezco a la Mtra. Alga Aguilar, el Mtro. Ignacio Macías y el Mtro. Rafael Nava por acompañarme en el proceso de creación de este documento y por compartir mi emoción por esta investigación en cada momento.

Así mismo, quedo en deuda con la Dr. Glenda Courtois y la Dr. Claudia Herrerías por dejarme conocer su vida y permitirme tocar su bella música.

No puedo olvidar mencionar al pianista y musicólogo Laurent Martin, que muy amablemente me hizo llegar desde Francia las partituras de los *Six Preludes* de Armande de Polignac, que forman parte de su investigación para el rescate de la música hecha por músicas. Y hasta Bolivia envió mi gratitud a la talentosa pianista Camila Borda por proporcionarme las partituras de Modesta Sanjinés.

Seguramente me ha hecho falta mencionar a más personas que han hecho posible este proyecto, así como a los lectores que se interesan por mi investigación y les envió mi gratitud.

Areli Pérez de la Cruz

*La mujer del futuro con su amplia perspectiva
y sus grandes oportunidades llegará lejos.*

Cecile Chaminade

Índice

Resumen	5
Introducción.....	6
Capítulo I: Contexto Histórico de la Mujer en la Música Occidental	8
Edad Antigua y Medievo.....	8
Barroco.....	15
Clasicismo	19
Romanticismo	24
<i>Modesta Sanjinés</i>	30
Finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX	33
<i>Rita Strohl</i>	40
Segunda mitad del siglo XX y siglo XXI	43
<i>Claudia Herrerías Guerra</i>	49
<i>Glenda Courtois</i>	51
Capítulo II: Elisabeth Jacquet de La Guerre.....	54
Historia familiar	54
Vida en Versailles	56
Aportes musicales.....	60
Capítulo III: Hélène de Montgeroult	66
Vida.....	66
Aportes musicales.....	71
<i>Pedales del piano</i>	71
<i>Conservatoire National de Musique de Paris</i>	73
<i>Composiciones</i>	74
<i>Cours complet pour l'enseignement du Forte Piano conduisant progressivement des premiere éléments aux plus grandes difficultés</i>	79
Infancia	91
Provedora de su familia.....	94
Primera Guerra Mundial.....	97
Conclusiones	105
Referencias	107

Resumen

La importancia del rescate y documentación de la vida y obra de las mujeres en todos los ámbitos se ha hecho notar en las últimas décadas. Por lo que éste documento hace un breve paso por la historia de la música, con las aportaciones que hicieron las mujeres a ésta, a pesar de las dificultades que su género imponía y sigue imponiendo, abarcando desde la Antigua Grecia hasta el siglo XXI. Además se aborda la vida y principales aportaciones de las músicas Elisabeth Jacquet, Hélène de Montgeroult y Cécile Chaminade, con la finalidad de ayudar a la difusión de la música hecha por mujeres.

Palabras clave: mujeres, música, historia, piano, teclado, Elisabeth Jacquet, Hélène de Montgeroult, Cécile Chaminade.

Abstract

The importance of highlighting and documenting women's lives and works in all areas has arisen during the last decades. Therefore, this document presents an overview of women contributions through music history, despite the difficulties that their gender imposed and are still being imposed, starting in the Ancient Greece all the way through the 21st century. Besides, it also addresses the life and main contributions of composers Elisabeth Jacquet, Hélène de Montgeroult and Cécile Chaminade, in order to promote and encourage the study and performance of music by women composers.

Keywords: Women, music, history, piano, keyboard, Elisabeth Jacquet, Hélène de Montgeroult, Cécile Chaminade.

Introducción

La historia en general carece de actualización al no incluir a las mujeres que hicieron grandes aportaciones en todos los campos de investigación y las artes y por ende, no se les ha brindado el reconocimiento que merecen. Aunque ya se ha observado un avance, a mediados del siglo XX comenzó la recuperación de documentos, en todos los campos de estudio, hechos por mujeres. Algunos de los ejemplos son la *Historia de las mujeres en Occidente*, una enciclopedia de cinco volúmenes escrito por Michelle Perrot y George Duby en el 2000; la *Enciclopedia histórica y política de las mujeres, Europa y América* escrito por Christine Fauré en 2010; *Cuentos de buenas noches para niñas rebeldes I y II* y la edición especial sobre mujeres migrantes escritos por Elena Favilli y Francesca Cavallo desde el 2017, que están dirigidas a niños, como herramienta para que puedan tener una educación sin discriminación de género.

En la música también se ha estado rescatado la vida y obra de las compositoras, no solo en escritos sino que también en formato audio y festivales. Algunos de los libros que se han dedicado a las compositoras son *Women Composers of Classical Music* de Mary F. McVicker; *Women Making Music, The Western Art Tradition 1150-1950* editado por Jane Bowers y Judith Tick; o el compendio que hizo el *Instituto de la Mujer* de España donde agrupa la investigación de músicas investigadoras que recrearon una línea del tiempo con algunas de las compositoras que se consideran más importantes.

Dentro de las grabaciones de composiciones de mujeres se encuentra al pianista Laurent Martin con su colección de discos dedicados a las composiciones de mujeres, que además ha escrito sobre el tema y ha realizado trabajo de campo rescatando partituras que se daban por perdidas o eran completamente desconocidas. Las partituras encontradas las ha donado a la *Biblioteca Nacional de Francia* para que puedan ser interpretadas por todo el público.

De igual manera, se han creado organizaciones que se dedican a dar visibilidad a las compositoras de todas las épocas, como el *Colectivo de Mujeres en la Música A. C.*, *Women in Music*,

The International Alliance for Women in Music, entre otras. Así como se han creado festivales para conmemorar la vida de las compositoras, por ejemplo el *Musiciennes a Ouessant* que en 2021, el cual, actualmente festejará su 20ª edición bajo la dirección de Lydia Jardon.

El primer capítulo de esta investigación titulado *Contexto Histórico de la Mujer en la Música Occidental*, hace un recorrido de la historia de la música desde la Edad Antigua hasta el siglo XIX, específicamente sobre las aportaciones que las mujeres hicieron a esta, comenzando con los colectivos como de las *hetarias*, las *beguinas*, las *trovadoras*, entre otras. Además de la participación de los conventos como principales centros de enseñanza en los primeros siglos de la Edad Moderna. Posteriormente, cuando las mujeres iban sobresaliendo individualmente, con las pioneras en musicología, técnica, musicoterapia, y otras áreas de la música que han sido marcadas con sus huellas.

Posterior a la contextualización, en los siguientes capítulos, conoceremos a profundidad la vida y obra de tres compositoras francesas: Elisabeth Jacquet, Hélène de Montgeroult y Cecile Chaminade. El segundo capítulo está dedicado a de Elisabeth Jacquet, quien vivió durante el reinado del Rey Sol donde se aprecian las aportaciones que la compositora barroca, sin títulos nobles, dio a la música, debido a que innovó en determinados estilos o géneros, además de ser la primera niña prodigio de instrumentos de teclado que se conoce.

El tercer capítulo corresponde a la duquesa y condesa Hélène de Montgeroult, quien vivió en la nobleza en época de revolución, lo que causó que parte de sus archivos se perdieran, pero estos sucesos también la llevaron a desarrollar su carrera musical. Finalmente, el capítulo cuatro, sobre Cécile Chaminade se abordan temas como el sexismo que sufrían las mujeres en la prensa por sus exitosas carreras, el apoyo del público femenino y los estragos de las guerras mundiales.

Al ser las tres compositoras provenientes del mismo lugar de origen podemos observar con más claridad la evolución de la música y situación social en la que se desempeñaban las músicas desde el Barroco hasta mediados del siglo XX.

Capítulo I: Contexto Histórico de la Mujer en la Música Occidental

Edad Antigua y Medieval

La presencia de las mujeres en los libros de historia es escasa, y en el ámbito musical no es una excepción. Por su puesto que la clase social, el color de piel, el lugar de origen, entre otros factores, ha afectado el juicio de los escritores de la historia, sin embargo el género fue por mucho tiempo un hecho determinante para decidir quién aparece en los libros.



Ilustración 1 *Hetairai*, cerámica (Barcala, 2015)

Existen registros en las culturas antiguas de mujeres haciendo música, como el caso de las *hetairai*, *hetairas* o *heteras*, esclavas y prostitutas que cantaban en compañía de la lira para hacer el papel de cortesanas, actividad que persistió hasta el Renacimiento (Latham, 2008). Su trabajo no era exclusivamente el servicio sexual ya que a ellas se les llamaban *pornai*, sino que las *hetairas* eran mujeres con conocimientos musicales y literarios y se les permitía dar su opinión sobre política o filosófica. Estas mujeres podían poseer propiedades, hacer transacciones comerciales y pagaban impuestos, cosa que no podían hacer las demás mujeres. A pesar de los privilegios que tenían se les prohibía casarse y tener una familia. Se tiene registro de una de una *hetaira* de Thais, la compañera de Ptolomeo, uno de los generales de Alejandro Magno (356 a.C.-323 a.C.), y se cree que fue una de las principales investigadoras del incendio de Persépolis (Barcala, 2015).

Más adelante, durante los primeros siglos del Imperio Romano del Oriente, las mujeres formaban parte de la vida musical de Bizancio, acompañando eventos teatrales y otros eventos de la mano de los músicos hombres. También participaban como intérpretes y compositoras en eventos religiosos pero mantenían el anonimato porque les parecía importante que se sostuviera el origen celestial de la música.

La participación de las mujeres en la música litúrgica fue afectada debido a una proclamación de san Pablo al decir que las mujeres no tenían voz en la iglesia. Sin embargo las monjas, abadesas y demás religiosas con dotes musicales no cesaron de hacer música en los conventos. Han sobrevivido los nombres de algunas compositoras que vivieron entre los siglos IX y XV, como Kassia (810-867) de Constantinopla del siglo IX, la primera compositora bizantina cuya música se conserva (Aller, s.f.), quien formaba en los conventos comunidades femeninas que ofrecían educación musical (Latham, 2008). Kassia también fue polémica por escribir un himno de penitencia a María Magdalena. Los conventos se convirtieron en instrumento de liberación, donde las abadesas tenían autoridad e independencia, además recibían a mujeres de todas las clases sociales y aprendían unas de otras (Aller, s.f.).



Ilustración 2 Frontispicio de Triodion (catálogo de cantos de cuaresma) cuya única representante femenina es Kassia. 1601, Venecia (Instituto de la mujer, s.f.)

Más allá de la cultura occidental, los árabes creían que los instrumentos musicales fueron inventados por las hijas de Caín o las *qinat*, el cual era el nombre que se le daba a las cantoras y

músicas árabes. En los inicios del Imperio Musulmán en el siglo VII, quienes se encargaban de la música y la danza eran las mujeres. Podían provenir de la nobleza o ser esclavas que desde temprana edad eran formadas en las artes; componían, tocaban varios instrumentos, sabían caligrafía, poesía y otras artes, y al crecer se hacían cargo de la educación de sus predecesoras. En muchas ocasiones las *qainat* obtenían su libertad en caso de ser esclavas o la independencia si eran nobles, posteriormente formaban orquestas enteras de músicas y escuelas que eran elogiadas en los tratados musicales de su civilización (Aller, s.f.). Durante la expansión del Imperio Musulmán, las *qainat* también fueron conocidas como las esclavas cantoras de Al-Andalus, fueron llevadas a España. Ellas ayudaron al desarrollo de la música islámica durante los siglos VIII y XIII (Trab Al-Andalus, 2017). Algunas composiciones de estas mujeres quedaron plasmadas en los libros *Kitab al-Agani*¹ de Abu Al Faraj Al Isfahani (897-967) del siglo X y el *Kitab al-Qyian*² de Ibh al-Kalbi, muerto en 819, del siglo IX, así como *Las mil y una noches* menciona los nombres de algunas *qainat* (Aller, s.f.).



Ilustración 3 Mujer tocando la darbuka, Cantiga 300, Cantigas de Santa María, Manuscrito de El Escorial. (Instituto de la mujer, s.f.)

Posteriormente, durante el siglo XII, en 1160, Herrad de Landsberg (1130-1195), una chica joven de familia noble que había tomado los hábitos y posteriormente sería una abadesa con gran

¹ Libro de las canciones (Aller, s.f.).

² Libro de las cantoras (Aller, s.f.).

influencia, se embarcó en un proyecto que le tomaría diez años concretar donde, junto con sesenta monjas de su convento, crearon un manuscrito de 324 páginas en el cual concentraron todo el saber existente hasta ese momento, incluyendo la historia del mundo. A esta obra la titularon *Hortus deliciarum* o *El Jardín de las delicias* que incluye las distintas ciencias y artes que se ilustran por más de 300 imágenes. Incluía musicalizaciones de los textos de Herrad de Landsberg. Por desgracia, solo se conserva un calco del manuscrito, ya que el original se destruyó en un incendio durante la guerra franco-prusiana en 1870 (Ferrer Valero, 2011). Más casos como estos se unieron a Landsberg en los años posteriores, pero no hay registro de todos ellos, aunque podría nombrarse el *Himnario* de Kloster Wienhausen, que proviene de un convento alemán del siglo XIII; así como el códice *Las Huelgas*, una colección que incluye música polifónica del siglo XIV del convento Español homónimo; y en Inglaterra se conserva también un himnario de la Abadía de Barking perteneciente al siglo XV (Latham, 2008).

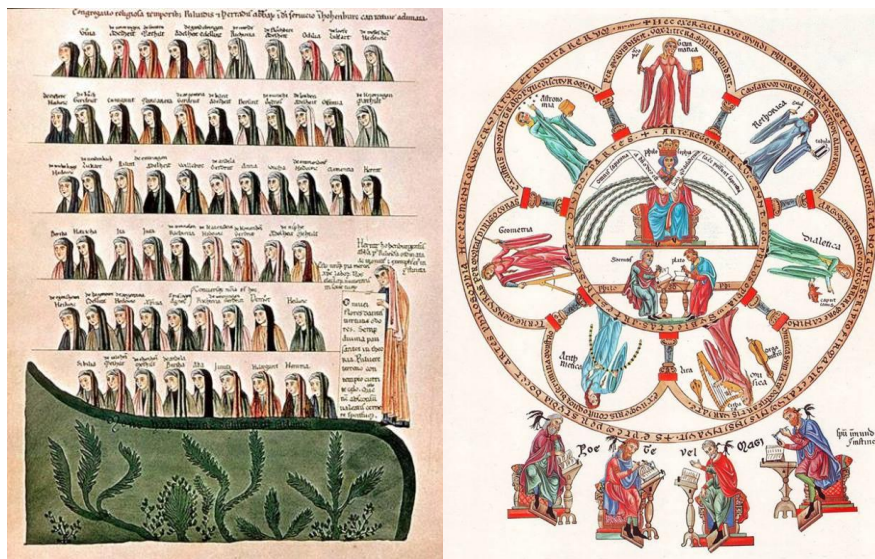


Ilustración 4 Páginas del libro *Hortus deliciarum*. (Ferrer Valero, *El jardín de las delicias*, Herrada de Landsberg (1130-1195), 2011)

En el mismo periodo de la historia, existió un grupo de mujeres llamadas *Beguin*s, el cual era una especie de comunidad autosuficiente y libre, tuvieron su origen en Flandes para pronto expandirse por toda Europa. Eran un movimiento espiritual conformado por mujeres y que no acataba las normas de un monasterio; sin votos ni autoridad externa, donde ellas podían abandonar su compromiso

cuando quisieran y también eran cultivadas en las artes. Varias de ellas tuvieron experiencias místicas que plasmaban en papel en forma de poesía y composiciones musicales. En estos textos sustituían el amor cortés por el amor místico donde había diálogos entre la *Dama Alma* y la *Dama Amor*. La libertad de la que gozaba esta comunidad alarmó a la iglesia e iniciaron una persecución donde las obligaban a unirse a conventos, dejar sus ideales o hasta las quemaban en la hoguera como en el caso de Margarita Porete (1250-1310) (Aller, s.f.).



Ilustración 5 Condesa de Dia: Cancionero del Rey, folio 844, siglo XIII, Biblioteca Nacional de Francia (París) (Instituto de la mujer, s.f.)

A la par de las *Beguin*s y con la revolución literaria del amor cortés, las trovadoras o *trobairitz*, expresaron su punto de vista acerca de los convencionalismos de la época. Proponían un amor cercano y vivo, contrario a la frialdad y las pruebas que se suponían las mujeres. La lírica trovadoresca tuvo su origen en Aquitania y las mujeres de nobleza podían tener educación que les permitía aprender la *lange d'oc* que era la que se utilizaba para escribir trova, así como educación musical para escribir canciones de alto nivel compositivo. Una de las trovadoras más importantes fue Leonor de Aquitania (1122-1204), nieta del primer trovador Guillermo de Aquitania, fue una de las mujeres más inteligentes, cultas y poderosas de su tiempo. La herencia musical se pasó a la nieta de Leonor, Blanca de Castilla (1188-

1252) quien se convirtió en reina de Francia por decisión de su abuela, y siguió el legado musical de sus antepasados (Aller, s.f.).

Estas son algunas de las evidencias que quedaron del trabajo musical que las mujeres realizaron durante la Edad Antigua y la Época Medieval. Además de ellas, se especula que hubieron más involucradas en la música durante este periodo, no obstante la situación social impidió que su producción perdurara.

Renacimiento

En el Renacimiento las cortes se convirtieron en importantes difusoras de la cultura musical, poniendo a las mujeres como organizadoras y protagonistas de los eventos musicales. Una de esas mujeres fue Gracia Baptista, organista española que se convirtió en la primera mujer en ser publicada en todo el continente europeo, con la obra *Conditor Alme*, en 1557, la primera pieza polifónica publicada por una mujer en Europa. Ésta fue una hazaña admirable que ayudó a abrir camino a otras músicas (Martín, 2018). Otro ejemplo es Maddalena Casulana (1540-1590), quien en 1568 publicó su primera colección de madrigales con la intención, según sus palabras, de “mostrar al mundo... el vano error de los hombres de que solo ellos poseen dones intelectuales y que parecen creer que tales dones no son posibles en las mujeres” (Latham, 2008, 995).



Ilustración 6 Mujer tocando el laúd, c. 1520, Andrea Solario Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma. (Instituto de la mujer, s.f.)

A finales del siglo XVI, se fundó un grupo musical llamado *Concerto di Donne* o *Concierto de Damas*, patrocinado por el duque Alfonso II d'Este (1533-1597). Este grupo estaba formado por mujeres cantantes e instrumentistas profesionales de la corte de Ferrara, se decía de ellas que eran jóvenes virtuosas. La creación de este grupo fue de suma importancia ya que revolucionó la música (Gurbindo Lambán, s.f.).

A pesar del apoyo demostrado por la realeza, por ejemplo del duque Alfonso II d'Este, la iglesia se opuso al desarrollo musical de las mujeres. Durante el *Concilio de Trento* se impusieron muchas restricciones a las labores que podían realizar las monjas, entre ellas, hacer música, así como también se empezó a prohibir el canto polifónico. Por ejemplo Giovanni Fontana, obispo de Ferrara, prohibió la salida de las monjas de los conventos a menos de que tuvieran una orden firmada por él mismo. Además, las monjas sólo podían cantar en el oficio divino y nadie podía entrar al convento a enseñarles música; únicamente podían tocar el órgano, el clavecín y el canto, con la condición de tener los conocimientos previos a su ingreso al convento, ya dentro sí podían enseñarle a sus compañeras, pero era la única forma legal. Sin embargo, hubo conventos que se revelaron, como el de Milán que produjo música polifónica y obras laicas, como motetes y cantatas (Martín, 2018).

Aunque las mujeres demostraran tener un genio igual o mayor al de los músicos hombres no siempre se reconocían. En 1549, Juan Bermudo publica su primera obra *Libro primero de la declaración de instrumentos* y un año después da a conocer *Arte tripharia*, que dedicó a Isabel de Pacheco, abadesa del monasterio de Santa Clara de Montilla. El segundo libro de Bermudo estaba dirigido a las monjas del convento de Santa Clara y era más sencillo y corto que el que dedicó a los músicos varones, donde incluía principios básicos de la música, el canto y de los instrumentos de teclado. Aunque actualmente se dice que cada uno de sus libros iba dirigido a un género en específico en ningún momento fue la declaración de Bermudo. Él advirtió en su segundo libro que era para principiantes y si querían adentrarse más al mundo de la música se consultara su primera publicación (Martín, 2018).

Hacia finales del periodo Barroco, en el siglo XVII, en Venecia hace presencia Arcangela Tabotti (1604), una monja considerada de las primeras defensoras de la igualdad. Esta mujer se dedicó a denunciar públicamente la opresión que sufrían las mujeres y unos años antes, Lucrezia Marinelli (1571-1653) publica en 1601 *La nobilta e l'eccellenza delle donne do'difetti et mancamenti degli uomini*, donde se busca reivindicar al sexo femenino, destacando sus cualidades y empleando argumentos sólidos que demuestran la excelencia de las mujeres. Este movimiento, que ahora conoceríamos como feminista, contribuyó a que las mujeres pudieran obtener mayores oportunidades (Martín, 2018).

Barroco

El siglo XVII es considerado el inicio del Barroco y en esta época existían tres formas en las cuales las mujeres pudieran ser parte de la música; ser una dama de la corte que quería incrementar sus virtudes para ser mejores opciones en el matrimonio, inclinarse por la vida religiosa y la profesionalización, en estos años se comenzaba a ver la música como profesión (Florentín Gimeno, s.f.). Un ejemplo de ello es el *ospedali o Mendacanti* de Venecia, Italia, que inició como un orfanato para niños y se convirtió en una gran institución educativa y el público pidió que permitieran el ingreso de las niñas también.

Aceptaron a las niñas en el *ospedali* y después de diez años de formación se les permitía a estas mujeres dar clases en la institución, de lo contrario se las preparaba para el matrimonio (McVicker, 2011).

Una figura destacada en el barroco fue la francesa Caccini o *La Cecchina* (1587-1641), nombre artístico de la compositora, quien nació en una familia de músicos, lo cual le brindó la oportunidad de tener formación musical desde temprana edad. Era hija de Giulio Caccini, conocido como uno de los inventores de la ópera italiana. Los Caccini trabajaban en la corte de los Medici³, familia cuya perspectiva era abierta al cambio y por ende, le otorgaron a Caccini un contrato como música profesional en 1607, además de un matrimonio que encajaba perfectamente con ella y el aprecio que los Médici tenía para con ella (Florentín Gimeno, s.f.).

Casos como los de Francesca Caccini comenzaron a surgir por toda Europa, mujeres que empezaban a considerarse como músicos profesionales, como el caso de Elisabeth Jacquet (1665-1729), Barbara Strozzi (1619-1677), y cuando llega la ópera, la importante aparición de las *primadonnas*; virtuosas cantantes y compositoras que haciendo, lo que más representaba a su época, la improvisación, terminaban de escribir las partituras de las óperas. Dentro de las *primadonnas* más destacadas se encuentran Francesca Cuzzoni (1700-1772), Andreana Baroni (1508-1604) y sus hijas Leonora (1611-1670) y Catterina (Florentín Gimeno, s.f.).

³ Los mecenas más importantes y poderosos del Renacimiento y el Barroco (Graham-Dixon, 2018).



Ilustración 7 Intérprete con viola da gamba (Barbara Strozzi) (Instituto de la mujer, s.f.)

Los conventos fueron centros de formación educativa, no solamente en Europa, sino que también en los territorios conquistados como América. De estos conventos americanos y mexicanos, más específicamente, se destaca Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695)⁴. Esta monja criolla fue formada en literatura, ciencias y en teoría musical lo cual la llevaría a componer. Sus villancicos estaban hechos para ser cantados, así como también se tiene conocimientos de un tratado de teoría musical titulado *El caracol*, escrito por Sor Juana, pero lamentablemente se ha perdido (Martín, 2018).

No obstante, Sor Juana Inés no es la primera compositora mexicana conocida, sino que en 1645, Alfonso Franco habla sobre Juana de Santa Catarina que vivió de 1588 a 1633, una monja que dejó en su convento sus composiciones, lamentablemente no se han encontrado partituras de ellas (Música en México, 2021).

⁴ Por mucho tiempo se creyó que el año de nacimiento de Sor Juana Inés de la Cruz fue 1651, pero tras varios estudios se concluyó que nació en 1648 (Secretaría de Gobernación, 2020).



Ilustración 8 Sor Juana Inés de la Cruz (Martín, 2018)

A las mujeres nobles que se les instruía en la música para convertirlas en mejores prospectos de matrimonio, se les reducía la oportunidad de hacer música después de haber contraído nupcias, además de que siendo una mujer noble era más complicado tener una carrera musical (Martín, 2018). No obstante, hubo mujeres que tuvieron el apoyo de su familia para seguir con su pasión por la música. Friederike Sophie Wilhelmine (1709-1758), hija de Federico Guillermo I de Prusia y de Sophia Dorotea de Hannover, fue una virtuosa del laúd que al casarse con Frederick Brandeburgo-Bayreuth y al obtener su título nobiliario apoyó a su esposa con la revolución musical que quería producir. La marquesa ayudó a fundar la *Universidad de Erlangen*, construyó un nuevo teatro para ópera y restauró el que ya existía. Con todo eso, ayudó a que Bayreuth se convirtiera en uno de los centros culturales más importantes del Sacro Imperio Romano (Florentín Gimeno, s.f.).

En Francia, Louis XIV o el Rey Sol, fue un importante patrocinador de las ciencias y artes. Durante su reinado que duró de 1643 a 1715, utilizó las artes para mantener a los nobles ocupados en Versailles y así no tuvieran tiempo, energía o ganas de causar problemas. Dentro de las músicas que se gestaba en Versailles se tiene registro de Elisabeth Jacquet y Marie-Anne-Catherine Quinault (1695-1793) como parte de la plantilla de compositores del palacio. Aunque había más cantantes, bailarinas y artistas que trabajaban en la corte del Rey Sol.

Clasicismo

La primera mitad del siglo XVIII continuó la dinámica del Barroco, pero en la segunda mitad comenzó Clasicismo, y con ello el inicio de las revoluciones políticas y sociales, así como la Primera Ola Feminista. Esta primera ola, surgió a partir de la polémica sobre la naturaleza de la mujer y la jerarquía de género. Aunque no fue la primera vez que las mujeres pelean por sus derechos, como hemos visto en el Renacimiento con Arcangela Tabotti (1604) y Lucrezia Marinelli (1571-1653) (Entremujeres, 2018). Por ello, durante esta época las mujeres adquirieron mayor libertad para ejercer la música como profesión. Aunque no eran totalmente aceptadas se le reconocían sus logros. También la oportunidad de seguir con una carrera musical incluso después del matrimonio era más probable sobre todo con las personas de la corte o la burguesía (Fernández Gimeno, s.f.).

Una de las guerras más importantes de esta época fue la de la Revolución Francesa, la cual inició y fue victoriosa gracias a las mujeres. Las masas que marcharon sobre Versalles para la captura de Louis XVI eran conformadas principalmente por mujeres, ya que se creía que no le dispararían a una de ellas. Las mujeres de la *Halle*, un mercado, eran quienes lideraron las marchas, aunque se menciona que muchos vestidos de seda se mancharon en la encrucijada. Las mujeres se revelaron y exigieron derechos debido a que era el sector más maltratado. Luchaban por el derecho al voto, al divorcio, a poder representarse a ellas mismas, pero sobre todo, a tener mejores condiciones de vida. Esto lo pidieron en una junta que tuvieron con el Rey antes de iniciar oficialmente la revolución y durante la guerra para derrotar a la corona. Sin embargo, y a pesar de tantos pliegos petitorios, en 1793, después de haber conseguido lo que necesitaban de ellas, las hicieron callar. Los diputados votaron un *no* absoluto a todos los derechos que pedían. Ésta fue una de las razones que dieron origen a la primera ola feminista (Bessières & Niedzwiecki, 1991).



Ilustración 9 Lady Hamilton. Por Elisabeth Vigée-Lebrun 1790-1791 (Instituto de la mujer, s.f.)

Por otro lado, la Revolución Francesa tuvo gran impacto en la carrera de las compositoras, ya que entre 1780 y 1820 la vida profesional de las mujeres floreció. A pesar de que la difusión de las obras hechas por músicas disminuyó demasiado cuando los hombres radicales revolucionarios les negaron derechos, otra ventana se abrió cuando en 1791 se declaró que cualquiera podría tener un teatro, poder que solo poseía la corte hasta ese entonces. Con ello, la demanda de ópera era tanta que la música de mujeres se dio a conocer y en muchos de los casos se celebraron sus éxitos. Algunas compositoras de ópera que aprovecharon esto fueron: Amélie Julie Candelle (1767-1834), Marie Emmanuelle Bayon (1748-1813) o mejor conocida como Bayon-Louis, Sophie Gail (1775-1819), entre otras (McVicker, 2011).

Durante esta época hubieron varios cambios significativos además de las revoluciones socio-políticas, como la aparición de los periódicos, la llegada de las escuelas de música (McVicker, 2011), y con la idea de representar a la sociedad a través del arte que este tomara un papel educativo, comienzan a surgir los museos, también de las academias que ofrecían una formación sobre el mundo clásico, y a su vez, becas para estudiar las ruinas e ideales del pasado (Fernández Gimeno, s.f.).

Con la llegada de la burguesía, los salones se convirtieron en lugares de reunión muy importantes para el intercambio cultural. En París, en uno de los centros culturales más importantes

de la época, las mujeres tomaron la iniciativa en estas reuniones sociales, donde se discutían ideas filosóficas, se hablaba de literatura y se compartía música. Uno de los salones más concurridos era el de Madame Geoffrin (1699-1777) que recibía dos días a la semana a sus ilustres invitados; los lunes la visitaban los grandes artistas y los miércoles los literatos y pensadores (Fernández Gimeno, s.f.).

Además de Madame Geoffrin, Marianne von Martínez (1744-1812) fue una de las muchas mujeres que tenían salones influyentes (Latham, 2008). Marianne nació en una familia de españoles que tenían un lugar privilegiado en la corte de la emperatriz María Teresa. A los nueve años conoció a Joseph Haydn, quien en ese entonces vivía en el ático de su familia. A su salón asistían personalidades de la música que los deleitaban con sus obras e improvisaciones, además de que la misma Martínez, al ser una virtuosa pianista y compositora también tocaba su música. En 1773 fue admitida como consejera de la Academia Filarmónica de Viena, como reconocimiento por su genio (Fernández Gimeno, s.f.).



Ilustración 10 La emperatriz María Teresa de Austria⁵

⁵ Fue ejemplo de reina ilustrada y mecenas de las compositoras de la corte. (Instituto de la mujer, s.f.)

Además de Marianne von Martínez, conocemos a María Theresia von Paradis (1759-1824), Josepha Barbara von Auernhammer (1758-1820), Marianna von Auernbrugger (1759-1782) y María Anna “Nannerl” Mozart (1751-1829) quien tuvo que dejar sus estudios musicales por un matrimonio impuesto, estas son algunas de las compositoras que formaron parte de la vida musical de Viena (McVicker, 2011). Estas mujeres tenían en común el ser pianistas, debido a que durante este periodo y el Romanticismo, las músicas estuvieron particularmente relacionadas con el piano, así como era poco apropiado que tocaran instrumentos de cuerdas o alientos (Latham, 2008).

En el resto de Europa, se encontraban músicas trabajando y tocando su música en las cortes de Prusia, como Anna Amalia Princesa de Prusia (1723-1787); en la corte de Weimar como Corona Schroeter (1751-1802), Anna Amalia duquesa de Saxe-Weimar-Eisenach (1739-1807); María Antonia Walpurgis (1724-1780) y Anna Bon Di Venezia (1739-1767) de la corte de Baviera; entre otras. Todas ellas son una pequeña parte de las numerosas compositoras que vivieron durante esta época y han quedado en el olvido (Fernández Gimeno, s.f.).

Afortunadamente, hubieron mujeres de familias de músicos que tuvieron la oportunidad de sobresalir como Mary Hester Park (1760-1813), una de las compositoras inglesas más prolíferas de su época; Amelie Candelle (1767-1834), pianista, arpista, cantante y compositora que debutó a sus trece años y formó parte de la ópera de París y con una variada colección de obras; María Teresa D’Agnesi-Pinottini (1720-1795) de Milán propietaria de uno de los salones más importantes de Europa donde difundía su música, aunque debido a los costos que resultaba no publicó sus obras; entre otras (Fernández Gimeno, s.f.).



Ilustración 11 María Teresa D'Agnesi-Pinottini (Instituto de la mujer, s.f.)

En Venecia hubo hospicio-conservatorios, una especie de red privada de caridad que acogían en su mayoría a mujeres, donde les daban educación musical a cambio de un contrato que las esclavizaba. Una de las compositoras más distinguidas de estas instituciones fue Maddalena Laura (1735-1799), quien era compositora, violista y cantante. La mayoría de sus composiciones eran música de cámara (Fernández Gimeno, s.f.).

Aunque aumentó el número de compositoras durante el Clasicismo, no se recuerda la música de gran cantidad de ellas, no por falta de originalidad, ni por falta de técnica compositiva, sino porque para la historia era más importante recordar la música hecha por hombres. Y a pesar de que había más oportunidades, no todos tenían este privilegio, como Ann Ford, quien tiempo después se llamaría Mrs Philip Thicknesse (1737-1824). A esta mujer, en 1760, su padre hizo que la arrestaran antes que permitirlle hacer una serie de conciertos por suscripción, porque no era digno de una dama (Latham, 2008).

Romanticismo

Algunos investigadores consideran que el periodo Romántico inició aproximadamente a mediados del siglo XIX y otros postulan que ocupa todo el siglo XIX e inicios del siglo XX, mas no se sabe con certeza este hecho es un proceso de cambio y deviene de un periodo de adaptación. En el siglo XX surgieron las vanguardias y demás corrientes con mucha cercanía temporal, incluso varias convivieron al mismo tiempo.

Durante el Romanticismo, el piano mantiene su popularidad, así como los salones continúan con su estatus de difusores del arte y las mujeres eran las estrellas (Latham, 2008), pero precisamente por eso, se empezó a considerar la música de salón como de baja complejidad, esto incluso se usaba de forma peyorativa (Fernández Gimeno, s.f.).

Durante esta época se desarrolla la Segunda Ola Feminista de mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX. El colectivo toca temas como el derecho al voto, acceso a la educación superior, desaparición del estigma del matrimonio y se empieza a ver el cuerpo femenino como algo no idealizado. También en la música se abrieron oportunidades y la posibilidad de una carrera musical para las mujeres se concibiera real (Entremujeres, 2018). También los conservatorios empezaron a aceptar mujeres, aunque eran consideradas de un rango menor a los hombres (Latham, 2008).

Los casos más recordados de mujeres en la música durante el Romanticismo son los que las relacionan con los nombre de dos compositores masculinos famosos; Clara Wieck Schumann (1819-1896) y Fanny Mendelssohn (1805-1847). Clara Wieck fue una de las pianistas más talentosas que al morir su esposo y convertirse en el sustento de su familia aumentó la cantidad de conciertos que realizaba por toda Europa (Fernández Gimeno, s.f.). Era también una buena compositora, pero prefirió seguir con su carrera como concertista debido a no sentirse suficientemente buena en la composición y porque las circunstancias en su familia no la favorecían (Latham, 2008).



Ilustración 12 Clara Wieck, sentada al piano con una copia abierta de su primer Concierto para piano Op. 7, compuesto entre 1833 y 1815 (Instituto de la mujer, s.f.)

Por otro lado, a Fanny le sucedió algo muy parecido que a Nannerl, su padre apoyaba la carrera de su hermano Félix Mendelssohn pero no la de ella (Fernández Gimeno, s.f.). Algunas de sus piezas fueron incluidas entre las composiciones de su hermano por petición de su madre. Lamentablemente, Fanny Hensel muere a temprana edad, cuando las oportunidades en su carrera musical eran mayores (McVicker, 2011).

A diferencia de los casos anteriores, hay muchas más mujeres que sí pudieron tener una carrera profesional prolífera y aprovecharon todo lo que se le presentaba en su camino para lograrlo. Como el caso de Gertrude van den Berg (1793-1840), quien fue la primera directora de coro de Holanda, así como la primera holandesa en publicar un manual con los fundamentos de la teoría musical. Además de ser miembro de honor de la *Masschappij tot Bevordering der Toonkunst*⁶, honor que se concedió veinticuatro años después a Clara Wieck (McVicker, 2011).

En la música hubo mujeres que, como George Sand, usaron seudónimos masculinos para tener mejores ventas. Augusta Holmès (1847-1903), por ejemplo, que se hacía llamar Hermann Zelta a inicios de su carrera. Fue una compositora, directora de orquesta y pianista francesa de origen irlandés. Al no

⁶ Asociación para la Promoción Musical. Traducción del Holandés por la autora.

querer ser percibida como el *sexo débil*, se dedicó a componer en los géneros musicales que se consideraban más demandantes como la sinfonía y fue conocida como una gran orquestadora, legado que continúa vigente (Fernández Gimeno, s.f.).

Mélanie Hélène Bonis (1858-1937), por otra parte, recortó su nombre a *Mel* para que no se distinguiera su sexo al escuchar su nombre. Comenzó su formación musical en el piano de manera autodidacta, dado que sus padres se oponían a ello, hasta que al cumplir doce años empezó clases de piano y a los diecinueve ingresó al Conservatorio de París. Tres años más tarde publicó su primera obra y fue galardonada con el *Primer Premio de Armonía* (Fernández Gimeno, s.f.).



Ilustración 13 Mel Bonis. Retrato por Charles-Auguste Corbineau (Instituto de la mujer, s.f.)

Con la apertura de los museos y el inicio de la investigación histórica, unos años más tarde comenzó la investigación musical. Una de las pioneras en el campo de la musicología fue Louise Farrenc (1804-1875), compositora, pianista, profesora, editora y erudita musical. Fue una de las músicas más prolíferas como investigadora y compositora. Al provenir de una familia de artistas, su padre fue el escultor Auguste Dumont, recibió apoyo incondicional de sus padres todo el tiempo. Al comienzo de su matrimonio con el editor y flautista Aristide Farrenc, la compositora dejó momentáneamente la música, afortunadamente, continuó poco después y sus cincuenta y una piezas fueron editadas por su esposo (Fernández Gimeno, s.f.). Louise Farrenc fue la única mujer del siglo XIX en ocupar una plaza

permanente en el Conservatorio de París, durante treinta y un años (McVicker, 2011), así como también, en noviembre 1850 exigió la igualdad de sueldos, enviando una carta a la Junta Económica del Conservatorio de París diciendo: “Espero, Señor Director, que aceptará fijar mi salario al mismo nivel que estos caballeros... si no recibo el mismo incentivo que ellos, podría pensar que no aplico la diligencia necesaria a la tarea que me ha sido encomendada” (Fernández Gimeno, s.f., 81). Respecto a su música, tiene tintes clasicistas, quizá basado en la investigación musical que hacía y podría incluso adjudicársele el título de “el último compositor clásico” que hasta ahora posee Schubert. Farrenc es considerada una referencia y autoridad académica en la investigación del repertorio de los siglos XVII y XVIII (Fernández Gimeno, s.f.).



Ilustración 14 Louise Farrenc, Retrato por Luigi Rubino, 1835 (Instituto de la mujer, s.f.)

Otra música importante de la época fue Sophie Menter (1846-1918), quien llegó a ser considerada una de los grandes virtuosos del piano. Franz Liszt (1811-1886), su maestro, la describía como “mi única legítima hija del piano” (McVicker, 2011, 108). Menter y Liszt tuvieron una hija, pero la maternidad le impedía continuar con su carrera musical como ella quería, por lo que dejó a su hija Celestina en un convento y decidieron no registrarla para no afectar la reputación y la carrera de Menter (Pérez, 2021). En aquella época, la planificación familiar no era sencilla, los métodos anticonceptivos eran escasos y los métodos de interrupción del embarazo, hasta la fecha en 2021, no son asequibles para todos. Todo ello llevó a Liszt y Menter a todas esta decisión (Fernández, 2020).



Ilustración 15 Retrato de la pianista y compositora Sophie Menter, 1883. Colección Privada.

En la actual Polonia, se considera a María Szymanowska (1789-1831) como una de las representantes del Romanticismo, fue pianista, profesora y compositora, que inició sus estudios de manera particular y su carrera como concertista internacional la inició a los veintiún años, mientras ejercía la composición y la enseñanza. Fue nombrada la “Primera Pianista de la Corte Imperial Rusa” y también fue la primera pianista virtuosa en tocar conciertos a memoria (Fernández Gimeno, s.f.).



Ilustración 16 María Szymanowska (Instituto de la mujer, s.f.)

Al otro lado del mundo, en el continente americano, tenemos a representantes como Teresa Carreño (1854-1917), compositora, pianista, directora de orquesta, cantante, empresaria artística y profesora venezolana. Proveniente de una familia de músicos y pedagogos, inició su carrera de concertista a los ocho años de edad y su primera composición musical la publicó cuando tenía diez años (Instituto de la mujer, s.f.). Su éxito se extendía por Europa y América, llegando a tocar con la *New York Philharmonic Society* (Bermúdez, 2020).

En México estaba Guadalupe Olmedo (1856-1889), pianista y compositora de una familia acomodada de Toluca, Estado de México. Fue alumna de Melesio Morales y posteriormente se casó con él. Olmedo recibió una formación musical muy completa y sus composiciones poseen técnicas compositivas difíciles de abordar. En su examen de composición incluyó el *Cuarteto Op. 14* y la *Obertura Op. 15* (Música en México, 2021).

Contemporánea de Olmedo, María Rita de la Preciosa Sangre García Garfias (1849-1918) o mejor conocida como María Garfias, tuvo una carrera de apenas seis años, de 1862 a 1868. Sus últimas apariciones públicas como compositora datan de 1887, el año que estrenó su *Marcha Republicana* dedicada a Benito Juárez, era una obra orquestal que dirigió en el Gran Teatro Nacional convirtiéndola en la primera directora de orquesta posiblemente de América (Barranón, 2020).



Ilustración 17 María Garfias y sus nietas Ana María y María c. 1910 (Carrasco, 2018)

Modesta Sanjinés

Una de las compositoras más influyentes en Bolivia durante el Romanticismo fue Modesta Cesárea Sanjinés Uriarte, quien nació en La Paz en 1832 y murió en París en 1887, mientras buscaba tratamientos para mejorar su salud. Formaba parte de una familia de buena posición económica, su padre era jurista, el Dr. Indalecio Calderón Sanjinés, y su madre fue la Sra. Manuela Uriarte Sagárnaga (Urquidi, 1919).



Ilustración 18 Modesta Sanjinés (Urquidi, 1919)

Debido a su precocidad, fue educada en las bellas artes desde temprana edad. Sanjinés estudió en el *Colegio de Señoritas* de Bolivia, bajo la tutela de Damasa Calderón, ahí aprendió música, francés, italiano y costura (Urquidi, 1919).

El amor de Sanjinés por la música se desarrolló tanto que pronto empezó a componer, su predilección eran los motivos y temas nacionales. Sus obras eran muy bien recibidas por el público que uno de sus biógrafos⁷ la describe como la mejor de las *tocadoras* de piano. Esto lo respalda el músico Francisco J. Molina diciendo:

Sus apreciables y tiernas composiciones que hemos tenido la suerte de encontrar, algunas impresas en París y las más inéditas, nos demuestran el grado de sus conocimientos y su alma de artista... Una colección inédita de ellas, que data desde 1864 hasta una de las últimas del año 80, titulada *El Alto de la Alianza*, revela su inmensa y apasionada labor artística; pues compuso, como pocas, más de cincuenta obras de todo género. (Molina, s.f., 27)

⁷ Lo menciona Felipe de la Barra en su artículo de seis páginas *Ligeros rasgos biográficos de la señora Modesta Cesárea Sanjinés Uriarte* (De la Barra, 1887).

Además de su facilidad en el piano, era buena cantante y la llamaban *La alondra boliviana* (Urquidi, 1919, 27), Molina también habla sobre la música con tintes populares que Sanjinés escribió.

En el género festivo y de danza, también la vemos refrescar su ardorosa sien con *La Brisa del Uchamachi*, o ya en su *Arroyuelo* o con reminiscencias del *Recuerdo de las Andes*, o participando de la alegría y regocijo del aymarás⁸ en su *Zapateo Indio*; o en su recogimiento meditar sobre la idea de algún noble *Pensamiento...* (Molina, s.f., 28)

Modesta Sanjinés amaba las artes, además de ser música también tenía trabajos literarios de tintes romanticistas. Dentro de su producción literaria se encuentran las leyendas *Las dos Claras*, *El Hijo del Cóndor* y *El Desertor*. Esta última resalta por plasmar sus ideales y sentimientos, censurando la brutalidad en los cuarteles del ejército. Esta leyenda se registró en *Leyendas Nacionales*, donde diferentes escritores bolivianos unieron sus plumas (Urquidi, 1919).

Una de las características que destacaba a Modesta Sanjinés era su espíritu bondadoso. Se dedicó a la enseñanza de idiomas en un plantel de instrucción dando lecciones gratuitas, también donó dinero para la construcción de un ala en el Hospital Loaiza (Luna, 1999). Sanjinés ayudaba a todo quién lo necesitara, incluso en la gran hambruna que azotó Bolivia en 1878. La boliviana solía decir “Cuando veo a un pobre que demanda mi auxilio, temo que mis trojes estén ya agotadas; pero parece que Dios ayuda mi buena voluntad, porque nunca me falta qué darles...” (Urquidi, 1919, 32).

Después de la Guerra del Pacífico, y a pesar de estar en el lado ganador, la compositora boliviana publicó siete de sus obras musicales en París, y organizó en su propia casa veladas para recaudar fondos para los heridos y prisioneros (Diario Página Siete, 2014).

Debido a su carácter independiente, Sanjinés se rehusó a contraer matrimonio, a pesar de tener pretendientes de alto rango que podrían traerle muchos beneficios, como Adolfo Ballivián el hijo

⁸ adj. Dicho de una persona: De un pueblo amerindio que habita la región del lago Titicaca, entre el Perú y Bolivia. U. t. c. s. (Real Academia Española, s.f.)

del presidente de Bolivia José Ballivián, quien llegó a proponerle matrimonio. Sin embargo, ella prefería ser libre y adoptó a la sociedad boliviana como su familia (Diario Página Siete, 2014).

En busca de más conocimiento, Sanjinés hizo viajes a Europa. En uno de esos viajes, y mientras buscaba mejorar su salud, muere en París, Francia a los 54 años de edad. En aquel país, el ministro boliviano en turno, Aniceto Arce, junto con la colonia boliviana de Francia, le rindieron homenaje a tan destacada mujer (Urquidi, 1919).

La labor social que hacía Modesta Sanjinés no terminó después de muerta. En su testamento dejó todo lo que poseía a mujeres, y también dispuso para quién iba dirigido y cómo quería que fueran usados su dinero y riquezas. Una de las cláusulas decía: “Dejo mil pesos a doña Petrona Torres de Valdez, para que con ese dinero a rédito eduque a su hija menor, así lo mando para que conste” (Diario Página Siete, 2014).

Poco después del trágico suceso, su hermano Bernardino Sanjinés Uriarte hizo trasladar sus restos a Bolivia, al mausoleo familiar, sin lápida, donde hasta ahora descansa (Diario Página Siete, 2014).

Finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX

Los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX se caracterizaron por grandes cambios políticos y sociales, avances científicos y tecnológicos, además de nuevos conceptos filosóficos y artísticos. Del lado musical empezaron a surgir corrientes como el impresionismo y vanguardias que buscaban cambiar el lenguaje musical (Solache Vilela, s.f.).

El siglo XX es considerado el siglo de las mujeres por los avances que lograron, como en 1921 cuando la *Oxford University* aceptó a una mujer para otorgarle un grado en música (Latham, 2008). Este periodo de cambios, al igual que el final del Romanticismo, va en paralelo con el desarrollo de la *Segunda Ola Feminista* (Entremujeres, 2018). No obstante, la sociedad seguía viendo a la mujer como

devota esposa y madre, aunado a la creencia de que solo tocaban música como un adorno. Además del constante crecimiento numérico de las mujeres como profesionales en la música, en este periodo también se incrementó la variedad de instrumentos que tocaban y los estilos en que componían. Varias mujeres empezaron con la práctica del violín, instrumento considerado masculino, y una menor cantidad de ellas comenzaron con el estudio de instrumentos de aliento y demás instrumentos de cuerdas (Latham, 2008). Incluso llegaron a formar orquestas conformadas completamente por mujeres, como la *New York Women's Symphony*, que en 1934 fundó Antonia Brico, patrocinada por Eleanor Roosevelt, la primera dama de Estados Unidos de ese año (Ferrer Valero, 2020).

Hubo compositoras de canciones emotivas como Maude Valérie White (1855-1937) de Inglaterra, y también compositoras orquestales que siguieron el camino de Augusta Holmès, como Amy Beach (1867-1944). Tampoco se pueden olvidar las poderosas óperas de la londinense Ethel Smyth (1857-1944) (Latham, 2008).



Ilustración 19 Ethel Smyth. Fotografía de la Librería del Congreso. (British Library, s. f.)

Amy Beach fue una niña prodigio estadounidense, quien en sus primeros dos años de vida ya podía entonar melodías afinadas y hacer segundas voces a las melodías que su madre, la pianista y cantante Clara Imogene Marcy Cheney, le cantaba. Empezó a componer a los cuatro años y tomó clases de piano a los seis, aprendió tan rápido que a esa misma edad dio su primer concierto público. Beach

debutó con la *Orquesta Sinfónica de Boston* a los dieciséis años y cautivó al público, llegándola a calificar como pianista virtuosa. Al contraer matrimonio disminuyeron sus apariciones en público, por petición de su esposo, y se dedicó a la composición. Al morir su esposo, Amy Beach volvió a hacer giras por América y Europa, y en 1925 la nombraron vicepresidenta de la *Sociedad Americana de Mujeres Compositoras*. Beach fue una de los pianistas que investigaron sobre la música nativa de su país (Solache Vilela, s.f.).

Durante el siglo XX, las mujeres empezaron a obtener prestigiosos premios. En Francia, Lili Boulanger (1893-1918) se convirtió en la primera mujer en ganar el *Prix de Rome* en 1913 con su cantata *Faust et Helene*. Así como Catherine Murphy Urner (1891-1942) fue la primera ganadora del *George Ladd Prix* de París que le permitió estudiar composición en Francia en 1920, por un año, con Charles Koechlin. La holandesa, Elisabeth Kuyper (1877-1953), fue la primera compositora en ganar el *Mendelssohn Prize* en 1905, además de ser la primera en enseñar teoría y composición en la *Berlin Hochschule für Musik*. También la pieza *The Magic Harp* de Ina Boyle (1889-1967) ganó un premio *Carnegie* en 1920 (McVicker, 2011).



Ilustración 20 Florence Beatrice Price (Bobick, 2019)

En 1932, con dos premios *Wanamaker Awards*, Florence Beatrice Price (1887-1953) fue la primera afroamericana en ser reconocida como compositora sinfónica. Un año más tarde, la *Chicago Symphony Orchestra* interpretó su *Symphony in E Minor*, convirtiéndola en la primera mujer negra de

la historia de Estados Unidos la cual sus composiciones fueron interpretadas por una orquesta profesional (McVicker, 2011).

Continuando en América del Norte, Sofía Cancino (1897-1982) fue una de los músicos destacados de México que vivieron entre los siglos XIX y XX. Cancino compuso cuatro óperas, el poema sinfónico *Gallo en Pátzcuaro*, un cuarteto y varias piezas para piano, entre otras (Música en México, 2021). Cancino también fue una pionera en el minimalismo y directora de orquesta. Dentro de sus composiciones se encuentra un *Concierto para piano y orquesta*, el cual se desconoce su paradero pero se tiene registro de su estreno en 1937 (Solís, 2006). Además de que su *Sinfonía N°1*, la cual compuso durante sus estudios y estrenó en 1935, es considerada la primera sinfonía escrita por una mujer en México. En 1944, Cancino funda la *Escuela de Ópera*, donde presentó diversas óperas en el *Palacio de Bellas Artes*, bajo su dirección orquestal (Serracanta, 2014).



Ilustración 21 Sofía Cancino de Cuevas (Serracanta, 2014)

Una de las representantes de España es Blanche Selva (1884-1942), pianista, pedagoga, musicógrafa y compositora franco-catalana que fue parte de la segunda generación de teóricos del instrumento que trabajaron para facilitar el estudio del piano. Selva publicó en París, entre 1916 y 1926, un método para piano de siete volúmenes titulado *L'Enseignement musical de la Technique du Piano*, que recogía los nuevos principios descritos para ponerlos al servicio de la idea musical (Colodrero, 2009). Blanche Selva fue la favorita de la escuela francesa contemporánea, editó partituras digitadas y

revisadas de compositores de todas las épocas y estilos y también fue artista de la *Revista Musical Catalana*. Blanche Selva, además de su método para piano, escribió dos volúmenes dedicados a la sonata y una monografía sobre Dédat de Séverac⁹ (Font Batallé, 2011).

Wanda Landowska (1879-1959) compositora, clavecinista y profesora polaca, fue defensora y pionera de la interpretación histórica pidiendo que las obras para clave se tocaran con clavecín y no con piano. En 1903 tocó por primera vez un concierto público con un clavecín nuevo que Ignace Pleyel construyó para ella. En el mismo año ganó dos premios de composición y sus investigaciones quedaron plasmadas en el libro *La música antigua* que publicó en 1909. Landowska creó una cátedra para clavicémbalo en la *Escuela Superior de Música* de Berlín en 1913 y en 1920 impartió clases y conferencias en la *Sorbona* y en la *Escuela Normal de París*. La culminación de todo su trabajo fue la creación de la *Escuela de Música Antigua* de Saint-Lieu-la-Forêt en 1925, tristemente tuvo que dejar todo cuando la ocupación nazi tomó París en 1940 y se refugió en Estados Unidos (Solache Vilela, s.f.).



Ilustración 22 Wanda Landowska (Instituto de la mujer, s.f.)

Germaine Tailleferre (1892-1983) pianista y compositora francesa perteneciente a *El Grupo de los Seis*, que partiendo del impresionismo seguían la corriente antirromántica de Jean Cocteau en su

⁹ Pianista y compositor francés que vivió entre 1872 y 1921. Alumno Vincet D'Indy al igual que Blanche Selva (EcuRed, 2019).

manifiesto *Le Coq et l'arlequin*. Aunque los integrantes del grupo abandonaron los ideales y se separaron, su amistad perduró y son considerados parte importante de la historia de la música. Después de *Les Six*, Tailleferre se concentró en la tradición francesa y experimentó también con técnicas seriales (Latham, 2008). Debido a que su padre se opuso a sus estudios musicales, optó por prescindir de su apellido y cambió su nombre de Marcelle Taillefesse a Germaine Tailleferre. Desde muy joven, la pianista demostró su talento como compositora e intérprete, con ello ganó distintos premios, en los que destaca el de contrapunto en 1913. Germaine contrajo matrimonio en dos ocasiones pero terminaron en divorcio por la falta de apoyo de sus parejas a su carrera (Solache Vilela, s.f.).

Estas mujeres tienen en común que innovaron en el ámbito musical cuando que el Romanticismo se desarrollaba y el final de este. También, atravesaron periodos de guerras, como La Gran Guerra, o posteriormente llamada la Primera Guerra Mundial, y la Segunda Guerra Mundial, lo cual impactó con fuerza en sus vidas, como al resto del mundo. Cabe mencionar también, como parte de este periodo musical, a dos compositoras innovadoras y olvidadas; Armande de Polignac y Rita Strohl.

Armande de Polignac

Marie Armande Mathilde de Polignac, condesa de Chabannes-La Paline, que nació el 8 de junio de 1876 y murió el 29 de abril de 1962. Fue una compositora francesa, sobrina del príncipe Edmond de Polignac y la princesa Winaretta de Polignac¹⁰, quienes patrocinaron a grandes artistas del siglo XIX y XX, como Ravel, Stravinsky y Milhaud entre otros (Launay, 2021).

¹⁰ Importante mecenas del siglo XIX e inicios del XX (Latham, 2008).



Ilustración 23 Armande de Polignac (Geni, 2012)

Armande de Polignac nació en París en la casa de una de las familias más nobles de Francia. Su padre fue Camille de Polignac y su madre Marie de Polignac, quien nació como Marie Langenberg, era austriaca. Marie era una violinista amateur de gran talento y murió poco después del nacimiento de Armande de Polignac. Cuando el padre de Armande se casó por segunda vez con una dama inglesa se mudaron a Inglaterra donde comenzó a estudiar violín, piano y composición con los que destacó como niña prodigio. En 1892 regresó a París para tomar clases con Eugène Gigout y Gabriel Fauré para instrumento, y se inscribió a la *Schola Cantorum* con Vincent d'Indy para sus clases de composición (Fryer, 2012).

Durante su tiempo en la escuela de d'Indy, Polignac aprendió a tocar numerosos instrumentos de aliento y la viola. Su actividad musical era inusual para una mujer en su época e incluso estaba mal visto, sin embargo Polignac hizo todo lo posible por enriquecer sus conocimientos musicales (Fryer, 2012).

En 1895, cuando Armande de Polignac tenía diecinueve años, se casó con el conde Alfredo de Chabanne-La Palice, quien era un amante de la música y cantante amateur. A pesar de ser una mujer casada, siguió firmando sus trabajos con su apellido de soltera, porque según dijo, era más sencillo que

el de su marido. En el mismo año, dio a luz a su única hija, Hedwige. Contra todo lo esperado, no se recluyó en su casa después de su matrimonio y el nacimiento de su hija, sino que siguió impulsando su carrera como compositora (Fryer, 2012).

En 1913, Polignac fue reconocida como compositora y se distinguió por su actividad musical. Ella misma defendía su profesión:

Yo nunca recibo. Nunca entro en sociedad a menos que me llamen allí profesionalmente. Porque no soy una mujer de sociedad que compone en su tiempo libre y para divertirse. Soy una mujer que ha aprendido una profesión y no otra. Tuve una vocación. Yo creo que supe cómo escribir notas antes que letras...¹¹ (Fryer, 2012)

Armande de Polignac fue una de las compositoras más activas de París, con un aproximado de ciento cincuenta obras, escribió en casi todos los géneros musicales (Fryer, 2012); desde pequeñas piezas para piano como sus *Six Préludes pour piano* hasta grandes ballets como *La fuente lejana* con aires persas (Launay, 2021). Cabe mencionar que la princesa Armande de Polignac se convirtió en la primera mujer en conducir una orquesta profesional (McGill Library Bibliothèque, s.f.), La vida y música de Polignac fue una rebelión en contra de las normas de la sociedad de la época.

Rita Strohl

Aimée Marie Marguerite Mercédès Larousse La Villette, mejor conocida como Rita Strohl, nació en Lorient, Francia en 1865. Sus padres fueron el Coronel Jules La Villete, quien se preocupaba más por tocar el violonchelo que por pelear en la guerra, y su madre fue la pintora Elodie La Villette, nacida con el apellido Jacquier. Proveniente de una familia de artistas, la pequeña Aimée mostró sus dotes

¹¹ Traducción del inglés por la autora.

musicales a temprana edad. En 1878 el Coronel La Villette fue asignado a París, debido a esto su hija ingresó al *Conservatorio de París* a los trece años (Michalaise & Kaddour, 2011).



Ilustración 243 *Rita jeune, pintado y bosquejado por su madre, Elodie La Villette (Michalaise & Kaddour, 2011).*

Durante su estancia en el conservatorio, Aimée La Villatte tomó con gusto las clases de canto y piano, sin embargo el rigor que infringían los profesores durante su clase de teoría no era de su agrado y se tiene registro de que faltaba a esas lecciones. A pesar de ello, le gustaba la composición y se le permitía hacer los exámenes con sus obras. Inició a componer con música de cámara, tríos y cuartetos (Michalaise & Kaddour, 2011). No fue hasta 1884 que las hizo sus obras públicas, y el año siguiente publicaría una obra de mayor magnitud; su *Messe pour six voix, orchestre et orgue*, que se estrenó en la catedral de *Rennes et Chartres* (Jardon, 2011). Cerca de la misma época en que estrenaría su obra para seis voces compuso una sinfonía titulada *Jeanne d'Arc*, partitura que, al igual que la protagonista, fue quemada tiempo después por la misma compositora por considerarla indigna de ella en 1926 (Michalaise & Kaddour, 2011).

Cuando Aimée Villatte se casó con Emile Strohl, en 1888, tomó su apellido y cambió su nombre artístico por Rita Strohl. En su primer matrimonio tuvo cuatro hijos, pero su prioridad era siempre la música por lo que su esposo la apoyó en todo e incluso fue él quien le llevó el ejemplar de *Chanson de Bilitis* de Pierre Louÿs, para que Rita lo musicalizara. Ya que su esposo se dedicaba a aportar lo económico a su familia, Rita Strohl daba conciertos benéficos y sociales, pero escribía música la mayor parte del tiempo. Hasta que en 1900 muere su esposo y se dedicó con más ímpetu a difundir su música para generar ingresos (Michalaise & Kaddour, 2011).

En 1901 su carrera despegó, Strohl escribió las sinfonías *La Forêt* y *La Mer* para dos orquestas, las cuales estrenaría la orquesta de Lamoureux. La música de Rita Strohl era bien recibida por sus contemporáneos como Erard, Chausson, d'Indy, Duparc, Fauré, Casals,¹² entre otros. Sin embargo, la compositora se mantuvo al margen del mundo musical porque no quería que nadie le dijera qué escribir, ella quería experimentar y tampoco quería que la encasillaran en categorías por el hecho de ser mujer, como pasó con otras de sus contemporáneas (Jardon, 2011).

Rita Strohl volvió a casarse, ahora con René Billa, arquitecto y pianista que también diseñaba y hacía vidrieras bajo el seudónimo de Richar Burgsthal. Ambos, tanto Rita como René, eran amantes de Wagner, y aunque su matrimonio no funcionó y se divorciaron en 1908, se habían prometido hacer un *Festspielhaus Bayreuth*¹³ francés. Lograron su sueño gracias a inversionistas como Odilon Redon, Gustave Fayet, entre otros. A este teatro lo llamaron *La Grange* (Michalaise & Kaddour, 2011). Strohl tenía una mente revolucionaria y lo demostró en uno de sus declaraciones de 1920:

Los músicos del futuro tendrán que inventar nuevos instrumentos electro-acústicos para reemplazar tanto al director como a los músicos de orquestas que no dispongan de técnica

¹² Pablo Casals estrenó las obras para violonchelo y piano que escribió Strohl (Michalaise & Kaddour, Rita Strohl: Une carrière fulgurante, 2011).

¹³ Teatro diseñado por Richard Wagner y el primero en tener una fosa para orquesta.

suficiente. El futuro, por lo tanto, queda sobre todo en la pura investigación. (Michalaise & Kaddour, 2011, párr. 5)

Rita Strohl muere el 27 de marzo de 1941 en La Gauche, Francia. En 2011, gracias a las nietas de Strohl, Marie Madeleine y Marie France, el festival *Musiciennes à Ouessant* creado por la pianista Lydia Jardon, fue dedicada a Rita Strohl y se complementó con la investigación previa que hizo la pianista y musicóloga francesa Ferial Kaddour. Estas mujeres se han dedicado a sacar a Rita Strohl de las tinieblas en las que se quedó después de la primera guerra mundial (Michalaise & Kaddour, 2011).

Segunda mitad del siglo XX y siglo XXI

La *Tercera Ola Feminista* llega a mediados del siglo XX, en los años sesenta, y se sospecha que finaliza en los años ochenta. Los anticonceptivos fueron parte importante de esta lucha, para que las mujeres pudieran acceder a la planificación familiar y se dejaran de considerar como aparatos reproductivos. También se legalizó el divorcio en muchos países y las mujeres se liberan de la idea del *amor para toda la vida*. También, se empiezan a asignar puestos de mayor nivel a las mujeres, aunque ya habían casos importante en la historia que demostraban la capacidad de las mujeres para ocupar puesto de poder como las reinas Isabel; Isabel I de Castilla (1451-1504), Isabel I de Inglaterra (1533-1603) y la recientemente fallecida, la reina Isabel II de Inglaterra (1926-2022).

La música, desde la segunda mitad del siglo XX, se presenta sin mayor distinción de género aparentemente, sin embargo el cambio ha sido progresivo y lento, y todavía hay prejuicios, lo que causa que no haya presencia femenina en todas las áreas, como por ejemplo la dirección orquestal, no ha habido ninguna mujer como directora permanente en las orquestas más importantes del mundo. De hecho, hasta 1997, se agregó a una mujer con membresía plena en la Filarmónica de Viena (Latham, 2008). La arpista francesa Julie Palloc fue quien logró esta hazaña, al haber audicionado sin expectativas debido a la falta de antecedentes de mujeres en una orquesta profesional (El País, 1999).

Las compositoras de la segunda mitad del siglo XX coinciden en la promoción incondicional de la música o la protección del patrimonio musical internacional. Además de que, con la sororidad, empezaron a hacer asociaciones y demás agrupaciones para apoyarse mutuamente (Alfonse Gómez, s.f.).



Ilustración 25 Peggy Glanville-Hicks (Instituto de la mujer, s.f.)

Derivado de las guerras mundiales, la australiana Peggy Glanville-Hicks (1912-1990) colaboró con la *Liga de Compositores de Nueva York* durante la Segunda Guerra Mundial, y al finalizar la guerra fue una de las fundadoras del *Fondo Musical Internacional* que ayudaba a los artistas europeos a reemprender su actividad musical. A través de su composición Glanville-Hicks fue promotora de las formas musicales procedentes de los pueblos del Pacífico, además de ser una de las primeras compositoras que utilizó elementos de la música oriental como motivo principal (Alfonse Gómez, s.f.).

Entre las mujeres que difundieron la música sin prejuicios está Henriette Puig Roget (1910-1992), que dio a conocer, a través de espacio radiofónico, la música de su época que no se había grabado aún. Las canadienses Violet Archer (1913-2000) y Barbara Pentland (1912-2000) dedicaron gran parte de su vida a difundir la música de su país, incluso Pentland fue cofundadora del *Canadian Music Center*, un instituto que difunde grabaciones y partituras de artistas canadienses. Así como en

Inglaterra se encuentra Phyllis Margaret Duncan Tate (1911-1987) quien fue la primera compositora en dirigir la *Fundación de Asistencia de la Sociedad de Autores Británicos* (Alfonseel Gómez, s.f.).

En el campo de la musicología destaca la filipina Lucrecia R. Kasilag (1918-2008), pionera en la investigación del uso y catalogación de los instrumentos asiáticos tradicionales; Cathy Barberian (1925-1983) con su aportación sobre interpretación vocal contemporánea y Mercedes Zavala (1963) que se ha centrado en la recuperación de repertorio histórico de las mujeres compositoras (Alfonseel Gómez, s.f.).

Por otro lado, en la musicoterapia destaca la investigadora María de la Rosa Calvo Manzano (1946), quien es la presidenta y fundadora de la *Asociación Arpista Ludovico (ARLU)*, creada para salvaguardar el patrimonio artístico musical de España; y Marisa Manchado (1956) (Alfonseel Gómez, s.f.). De igual manera, la compositora, concertista y arreglista Mary Lou Williams (1910-1981), quien protagonizó páginas en la historia del jazz. Williams comenzó con agrupaciones y colaboraciones con los más músicos reconocidos del jazz, y poco a poco se concentró más en su música hasta llegar a *Zodiac Suite*, obra que se interpretó en 1946 en el *Carnegie Hall* por una orquesta sinfónica. Williams dejó brevemente los escenarios para dedicarse a la vida religiosa y al altruismo, sin embargo volvió a tocar en público en 1957 durante el *Festival de Newport*. Un año antes de su muerte se crea la *Fundación Mary Lou Williams*, para divulgar la vida y obra de la compositora (Alfonseel Gómez, s.f.).

Con el avance de la tecnología, el séptimo arte se ha consolidado como parte medular de la cultura de la época actual; aunque está dominada por los compositores hombres (Vidal, 2020), hay mujeres que destacan en el campo como Wendy Carlos, Lucía Álvarez, Pinar Toprak, entre otras. Wendy Carlos (1939) compositora de música electrónica estadounidense, inició a tocar piano a los seis años de edad y estudió música y física en la *Brown University*, posteriormente hizo una maestría en música en Columbia con Vladimir Ussachesky, pionero de la música electrónica. Carlos reinterpreto la obra de Johann Sebastian Bach en clave electrónica y vendió millones de copias. También la compositora

trabajó con Stanley Kubrick en la banda sonora de sus películas *La Naranja Mecánica* y *El resplandor*, esta última tiene adaptaciones de composiciones de Beethoven, Rossini y Purcell, además de colaboraciones de los músicos Ligeti y Penderecki. Wendy Carlos nació como Walter Carlos, pero oficializó su cambio de sexo a inicios de los años setenta. Debido a las aportaciones que hizo a este instrumento, el ingeniero Robert Moog, quien formó parte del equipo que creó el sintetizador, dijo “Wendy ha construido sonidos líricos que nadie antes había escuchado salir de un sintetizador digital” (Cervezas Alhambra, 2021, párr. 3). Los últimos años, la pionera de la música electrónica, se ha dedicado a su otra pasión, la física, estudiando eclipses solares y realizando fotografías específicas que publica la NASA (Cervezas Alhambra, 2021).



Ilustración 26 Wendy Carlos (Cervezas Alhambra, 2021)

Por otro lado, Lucía Álvarez Vázquez (1948), pianista y compositora mexicana inicia en la composición a los diecisiete años con música incidental para la obra de teatro *Juegos de Escarnio* dirigida por Héctor Azar. La formación académica de Álvarez Vázquez involucra la etnomusicología y pedagogía, además de hacer sus estudios de composición para cine en la *Academia Musicale Chigiana* con Ennio Morricone en 1994. En 1972 obtuvo el primero de seis galardones de *Premio Ariel* que otorga la *Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas* en la categoría de Mejor Tema Musical por la película *Los días de amor*. En 1991 y 1993, la compositora gana dos premios en *Names*, Francia por la banda sonora del cortometraje *Cuantas viejas quieras* y la película *Principio y fin* respectivamente.

Su catálogo consta de más de 100 composiciones de instrumentación variadas, desde solos a obras sinfónicas. Actualmente forma parte de la *Sociedad de Autores y Compositores de México*, quien en 2011 le otorga un reconocimiento por 25 años de trayectoria en la música (Sociedad de Autores y Compositores de México, s.f.).

Pinar Toprak, música turco-estadounidense que ha compuesto bandas sonoras para películas, televisión y videojuegos, inició a estudiar música clásica desde los cinco años en diversos conservatorios y posteriormente estudió una licenciatura en jazz en Chicago. Al terminar hizo una maestría en música para cine en *Berklee College of Music* en Boston y a los 22 años, con su maestría concluida, empezó una carrera activa en Hollywood. Toprak ha causado un gran revuelo al ser la primera mujer en componer música para el *Universo Cinematográfico de Marvel*, una de las franquicias más grandes del cine actual (Toprak, 2018).



Ilustración 27 Pinar Toprak (Toprak, 2018)

Del lado de la *música académica* o *música clásica*, en México del siglo XXI, destacan compositoras como Laura Chávez Blanco; compositora, docente y madre de familia, como ella se describe (Zepeda, 2021). Proveniente de una familia de músicos, la primera maestra de música de Blanco fue su madre, quien era pianista. La música de Laura Chávez Blanco ha sido tocada en México, Suiza, Estados Unidos, Italia, Serbia, Francia, Grecia, Ecuador, Costa Rica, Chile, Colombia, Cuba y

Argentina. Además de su licenciatura en composición, estudió también ingeniería química y la ejerció por diez años antes de dedicarse completamente a la música. A Inicios del 2021, la compositora se involucró en el proyecto *Música por un camino*, el cual busca combatir, mediante la música, el racismo y la discriminación que sufren los mexicanos y afrodescendientes. Forma parte también de la primera Asociación Internacional de Compositoras Guitarristas, para dar reconocimiento a las mujeres en el campo de la guitarra. Desde el 2004 participa en el *Encuentro Internacional y Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte* como compositora en La Sala Manuel M. Ponce del *Palacio de Bellas Artes*, a raíz de la pandemia por COVID-19, el alcance de manera virtual ha sido mucho mayor. Actualmente, Blanco es docente en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Autónoma de Querétaro (Zepeda, 2021).



Ilustración 28 Laura Chávez Blanco, fotografía proporcionada por Laura Chávez Blanco

Las mujeres mencionadas en este capítulo son una pequeña fracción de todas aquellas que aportaron su obra y vida misma a la música. Desde inicios de la segunda década del siglo XIX a la actualidad, incrementó la cantidad de trabajos de investigación que buscan el rescate y reconocimiento que merecen las mujeres como parte medular del desarrollo musical en el mundo.

También es pertinente mencionar a dos compositoras que han realizado enormes aportes al arte chiapaneco y mexicano, las doctoras Claudia Herrerías y Glenda Courtois; músicas polifacéticas que merecen un mayor reconocimiento.

Claudia Herrerías Guerra

Claudia Delfina Herrerías Guerra nació en 1962 en la Ciudad de México, en una familia de amantes de la música, tanto su abuela materna como paterna eran pianistas. Es admiradora de la música clásica, del rock y la salsa, y Su música ha sido presentada en diversos foros de México, Alemania, Cuba, Brasil, Estados Unidos, España y Reino Unido. Herrerías se ha dedicado a la docencia desde que era estudiante de piano en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), hasta hoy en día siendo catedrática de la Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) en Chiapas, México (Facultad de Música de la UNICACH, 2021).



Ilustración 29 Claudia Herrerías Guerra

Desde su infancia toma clases de guitarra y piano, posteriormente, entra a la Escuela de Música de la UNAM a los dieciocho años para estudiar piano y fagot, derecho y letras, abandonó los últimos

dos para dedicarse a la música (Facultad de Música de la UNICACH, 2021). Sus estudios universitarios en México fueron interrumpidos en 1989 para estudiar una licenciatura en fagot, dirección de orquesta y composición en Alemania. Años más tarde, Herrerías estudió una maestría en composición con apoyo de la beca PRODEP en la *University of Glasgow* y el doctorado en Música en la *University of York* (Herrerías, 2013).

Cuando llegó a Alemania para estudiar de composición en la *Meistersinger-Konservatorium*, fue asignada con Vivienne Olive, quien era la única mujer que impartía clases de composición en Nuremberg, en ese momento. Al terminar la carrera, Herrerías solicitó un año extra para perfeccionar su composición, pero el sexismo de uno de los profesores de la *Meistersinger-Konservatorium* no se lo permitió y solo pudo seguir con la dirección orquestal y el fagot (Facultad de Música de la UNICACH, 2021).

Después de diversos viajes por Europa, la doctora Herrerías regresó a México donde decidió establecerse. Según unas palabras, las cuales escribió en su *Portafolio of Compositions* del 2013, le interesan las tendencias europeas, pero también aprecia la música folklórica de Latino América, especialmente el son cubano; también menciona que no cree percibir una influencia en particular en su música, además de un gusto por lo rítmico, justo en lo que enfocó sus piezas *Yeixpan*, *Matlaktli*, *Four solo pieces*, *Ome ueuekuikani*, *Una pieza para dos pianos* y *aeternae vires – oratio Pythagorae*, estas piezas forman parte de su trabajo final para el doctorado en la *University of York* (Herrerías, 2013).

Ha sido becada por el KAAD, del FONCA y de PRODEP. Además de ser miembro del *Colectivo Mujeres en la Música*, A. C. (ComuArte) fundado en 1994 en México con el propósito de dar a conocer la obra artística de las mujeres a través de encuentros anuales en el marco del *Día Internacional de la Mujer*. El ComuArte es uno de los foros más importante en el arte Latinoamericano (Colectivo Mujeres en la Música A. C., 2020).

Sus composiciones abarcan diversos tipos de ensamble, así como piezas para instrumentos solistas y piezas orquestales como *El barco* que se estrenó en el 2019 con la *Filarmónica de Querétaro*. La Dra. Herrerías prefiere componer por encargo para involucrarse con los intérpretes y crear en conjunto. Su penúltima composición ha sido *Deskalzadura i vuelo*, para mezzosoprano y acompañamiento de saxofón alto, basada en un poema de Myriam Moscona, a petición de la mezzosoprano Ana Hessler, que se estrenó en diciembre del 2020 en Brasil. Y la última pieza escrita hasta marzo del 2021, fue *Interludio para trombón y piano*, originalmente pensada para trombón y banda, pero debido a que fue escrita durante la pandemia por COVID-19 se tuvo que cambiar por un acompañamiento para piano, y está dedicada al trombonista Miguel Palacios. De acuerdo a la propia compositora, y a quien se lo dedicó, su última obra da una sensación de angustia, y aunque no fue pensada para expresar lo ocurrido durante la pandemia, se ha reflejado el sentir colectivo.

Claudia Herrerías ha sido parte importante de la vida musical en Chiapas ya que ha inspirado a sus alumnos para dedicarse a la composición, así como ha trabajado en la difusión de música escrita por mujeres, con conciertos en el Museo Na-Bolom cada 8 de marzo, con excepción el año 2021 debido a la pandemia por COVID-19. Sin embargo se ha mantenido activa con conferencias y conciertos a través de las redes sociales organizadas por la Mtra. Yarinaira Martínez (Facultad de Música de la UNICACH, 2021).

Glenda Courtois

Glenda Patricia Courtois García proveniente de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas inició sus estudios musicales a los nueve años de edad. Desde la infancia demostró gran talento para la música tanto como intérprete como compositora. A la edad de 14 años interpretó el *Concierto en Re mayor* de Joseph Haydn con la orquesta del estado de Chiapas y un año más tarde hace su debut oficial en la Ciudad de México con la Orquesta Sinfónica Juvenil de la UNAM, bajo la dirección de Cruz Rojas Carranco. Poco tiempo después

se presentó en Michoacán con el *Concierto N°2* de Beethoven, acompañada de la orquesta de Rojas Carranco (Pérez, 2021).



Ilustración 30 Glenda Courtois

Estudió la licenciatura en música en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas con el Dr. Douglas Bringas Valdez, egresada con honores haciéndose merecedora de la *Medalla Chiapas* y la medalla “El mejor estudiante de México” por mérito académico por *El Diario de México* (Fred Fox School of Music, 2021). Courtois estudió la maestría en *performance* en la Northern Illinois University del 2008 a 2010, al terminar, la Universidad de Illinois le ofreció una beca de un año para un *Certificado de interpretación*. Posterior a esto, regresa a Chiapas por dos años como docente de la UNICACH, en 2015 regresa a Estados Unidos con una beca PRODEP para hacer su doctorado en la Universidad de Arizona, donde tomó clases con el Dr. John Milbauer, Dr. Rex Woods y Dr. Thomas Cockrell (Pérez, 2021).

Desde pequeña, aun sin saber notación musical, empezó a componer canciones con letra y música. Una de las primeras composiciones para piano que hizo se titula *Los juguetes de cuerda*. Su producción musical abarca música de cámara, obras *acapella*, música coral; como sus dos *Suite para*

Coro, entre otras. La música de Courtois ha sido presentada en México, Guatemala, EE.UU., Francia y Alemania. Sus composiciones son mayormente obras para piano debido a que es su instrumento principal, algunas de sus obras pianísticas son piezas infantiles con temáticas específicas. También compuso un *Preludio para la mano derecha*, y un *Preludio de terceras*, entre otras.

Desde pequeña ha formado parte de los músicos en la iglesia presbiteriana *Dios con Nosotros*, llegando a ser ministro de música, lo que le permitió desarrollarse como pianista acompañante y darle las herramientas para conocer acerca de la formación de un coro, su dirección y cómo escribir música coral (Pérez, 2021).

Actualmente trabaja en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas como docente de piano en los programas de licenciatura y maestría en música. La Dra. Glenda Courtois ha sido parte fundamental del desarrollo musical y cultural del Estado de Chiapas (Pérez, 2021).

Capítulo II: Elisabeth Jacquet de La Guerre



Ilustración 31 Elisabeth Jacquet de La Guerre

Historia familiar

Elisabeth Jacquet de La Guerre nació en el núcleo de una familia de músicos reconocidos en Francia desde el siglo XIII¹⁴, los Jacquet. Ellos eran fabricantes de instrumentos, cantantes e instrumentistas, y formaban a sus descendientes, hombres y mujeres, para ser solistas o hacer ensambles, aunque tenían algunas restricciones para las mujeres debido a las costumbres, como que el oficio más apropiado para las mujeres sería tocar el clavecín, el órgano o cantar (Porter, 2012).

Familias como los Jacquet acostumbraban a emparentarse con otras familias de músicos, para conservar su dinastía, entre las más importantes se encuentran las familias La Guerre, Lorillacs, Chambanceaus, La Barre, Mézangeaus, Champaignes y Daquins. Las casa de las familias de músicos se encontraba ubicadas sobre la *Île de la Cité*¹⁵ y se extendía hacia la orilla derecha del río *Sena* (Porter, 2012).

¹⁴ Existen antecedente que dicen que se remonta desde el siglo XIV (McVicker, 2011).

¹⁵ Es una de las islas naturales que se encuentran en el Sena. Se considera el corazón de la capital y el lugar de fundación de París (Civitatis, s.f).

El bisabuelo paterno de Jacquet de La Guerre, Marceau Jaquet, nació en París en 1580 aproximadamente y murió en 1620. Marceau, maestro masón, y sus hermanos vivieron durante el reinado de Henri IV.¹⁶ El hermano de Marceau, Guillaume, se casó con Antoinette Lorillac, y se convirtió en uno de los fabricantes de instrumentos más solicitados de la época. Sébastien y Jehan, los otros hermanos de Marceau, continuaron la profesión de fabricantes de instrumentos (Porter, 2012).

Jehan Jacquet *el joven*, fue el nombre que Marceau le dio a uno de sus hijos, el mismo que sería el abuelo paterno de Elisabeth Jacquet. Jehan fue también un maestro masón, que vivió durante el reinado de Louis XIII y Louis XIV. Jehan Jacquet contrajo nupcias con Anne Daussy y tuvo cuatro hijos: Claude, Marguerite, Charlotte y Anne (Porter, 2012).

Claude Jacquet, un reconocido organista, fabricante de clavecín y buen profesor, se casó con Anne de La Touche y tuvieron cuatro hijos; Nicolas Jacquet, Elisabeth Jacquet de La Guerre, Pierre Jacquet y Anne Jacquet de Yart. Claude Jacquet trabajó como organista en la prestigiosa iglesia de *Saint-Louis-en-l'Île*, aunque no obtuvo un título oficial en la corte. Uno de sus pupilos destacados fue su nieto Louis-Claude Daquin, quien también fue alumno de Elisabeth Jacquet de La Guerre y su ahijado (Porter, 2012).

Contrario a las costumbres de la época, los padres de Elisabeth Jacquet impulsaron la carrera como músicos profesionales de todos sus hijos, no solo del primogénito. Pierre Jacquet siguió los pasos de su padre al convertirse en organista, profesor de órgano y clavecín, a la par que componía. Él obtuvo el título de maestro clavecinista, aunque está considerado como de *segunda clase*. Pierre fue organista de *Saint-Nicolas-du-Chardonnet* y de *Saint-Louis-en-l'Île* tras la muerte de su padre. Nicolas, el segundo hijo, también fue organista y trabajó en la catedral de *Saint-André* en Bordeaux, y también fue maestro clavecinista. Por otro lado, Anne Jacquet no fue organista, sino cantante profesional, posiblemente

¹⁶ Aunque el reinado de Henri IV fue una monarquía absolutista, el Louvre fue expandido y se establecieron las escuelas de artes (Porter, 2012).

clavecinista y desde los doce años se desempeñaba como *femme de chambre* de Marie de Lorraine o Mademoiselle De Guise. Ella fue una de los quince músicos seleccionados para el pequeño pero sobresaliente ensamble de De Guise (Porter, 2012).

Vida en Versailles

La hija menor de Claude Jacquet y Anne de la Touche, Elisabeth, nació en París en 1665.¹⁷ Su padre le dio una educación musical al igual que a todos sus hermanos y a los cinco años fue presentada en la corte de Louis XIV (Cyr, 2012). Impresionó tanto al rey que la tuvo bajo su protección de 1670 a 1684, donde obtuvo la atención de la corte de Versailles por su habilidad como clavecinista y cantante. Pero lo que más le aplaudían era su gran talento para improvisar en el órgano y clavecín. El mensual de París, *Mercurie gallant*, en julio de 1677, comentó sobre el extraordinario talento de Elisabeth Jacquet:

Ella canta a primera vista la música más difícil. Se acompaña a sí misma y acompaña a otros que desean cantar al clavecín, de manera inigualable. Ella compone piezas y las toca en todos los tonos que se le piden. Madeimoselle Jacquet, desde su tierna juventud, hace notar su talento y extraordinaria disposición por la música y el arte de tocar el clavecín... El rey se complace mucho al escuchar tocar el clavecín.¹⁸ (Porter, 2012, 48)

Después de su presentación en la corte, el rey Louis XIV le ofreció vivir en Versailles y puso a Elisabeth a cargo de Madame de Montespan, su amante favorita, quien contribuyó en gran medida en la educación académica y musical de Jacquet de La Guerre. Mientras Jacquet de La Guerre iba

¹⁷ No se ha encontrado acta de nacimiento, pero sí de bautismo con fecha 17 de marzo de 1665. Y debido a que en esa época era muy común la muerte de infantes se acostumbraba a bautizarlos a días de su nacimiento, por lo que se toma 1665 como año de nacimiento de Elisabeth Jacquet de La Guerre.

¹⁸ Traducción del inglés al español de la autora.

creciendo, Louis XIV le prestaba más atención como compositora y patrocinó las presentaciones de su trabajo, apoyándola incluso después de haber abandonado la corte (McVicker, 2011).

Después del matrimonio

En 1684, una Elisabeth de diecinueve años contrajo matrimonio con el organista Marin de La Guerre, quien era siete años mayor que ella. Después de este evento, Jacquet de La Guerre dejó la protección de la corte y regresó a París, pero no por ello dejó de recibir el patrocinio de Louis XIV, hasta la muerte de éste en 1715 (McVicker, 2011).

Marin de La Guerre, nacido en una familia de músicos, fue un clavecinista, profesor de clavecín y organista de las iglesias *Saint-Louis* y *Saint-Séverin*. En 1698 fue nombrado organista de *Sainte-Chapelle*, una de las principales instituciones musicales de París. También fue compositor, aunque sus composiciones no se preservaron (Porter, 2012).

En París, la carrera de Jacquet de La Guerre como clavecinista, compositora y profesora continuaba creciendo, lo cual era raro para una mujer casada en ese tiempo. Incluso tres años después de la muerte de la compositora, Évrard Titon du Tillet dijo al respecto que:

Su mérito y reputación... solo podía crecer en la gran ciudad, y los grandes músicos y buenos conocedores venían ansiosamente a escucharla tocar el clavecín; ella poseía, sobre todo, un maravilloso talento para tocar preludios y fantasías al instante. A veces, ella podía seguir un preludio y fantasía por una media hora con melodías y armonías que eran extremadamente variadas y con excelente gusto, que encantaba a los escuchas. Uno diría que nunca hubo una mujer con tales habilidades en composición y con tan maravillosa manera de tocar el clavecín y el órgano...¹⁹ (Porter, 2012, 49)

¹⁹ Traducción del inglés al español de la autora.

A pesar de su gran éxito como música, no se le concedió un título oficial como músico de la corte, debido a que no podía ser portado por una mujer, no hasta el final de la regencia de Philippe en 1723, cuando Elisabeth ya era demasiado mayor para disfrutarlo (Porter, 2012).

En 1694, Elisabeth Jacquet dio a luz a su único hijo quien, al igual que su madre, fue un músico precoz. El niño fue uno de los dos alumnos conocidos de Elisabeth Jacquet, el otro pupilo fue Louis-Claude Daquin, célebre compositor y organista. Seis años después del nacimiento de su hijo, Elisabeth Jacquet y Marin de La Guerre se divorciaron (Ferrer Valero, 2012). El hijo de Jacquet de La Guerre era aclamado por su forma de tocar el clavecín, aunque tristemente murió a la corta edad de diez años, en 1704. Ese mismo año murió también su exesposo Marin de La Guerre. Ambas muertes no fueron el único dolor de Elisabeth Jacquet, ya que cuatro años antes, en 1698, falleció Anne de La Touche, y en 1702 murió Claude Jacquet. Este periodo de pérdidas finaliza con el fallecimiento de su hermano Nicolas en 1707. Durante estos años, de 1694 a 1707, no se encontraron obras publicadas de Jacquet de La Guerre, sin embargo siguió componiendo y ofrecía conciertos en su casa para obtener ingresos (Porter, 2012).

Jacquet de la Guerre no volvió a casarse, no necesitaba de un esposo para sostenerse económicamente, ya que era prolífera dando clases además de ofrecer recitales privados, recitales en salas de música, legados familiares y realizando otras transacciones financieras. Además de que durante su vida, el rey Louis XIV la apoyó en todo lo posible (Porter, 2012).

Los conciertos en la casa de Elisabeth Jacquet tuvieron tanto éxito que se convirtieron virtualmente en series musicales privadas de mucha popularidad. Aunque no se sabe la frecuencia o las fechas de estos conciertos, si es sabido que muchos músicos profesionales de gran categoría asistían para escucharla tocar el clavecín y sus maravillosas improvisaciones. Convertir su casa en una sala de conciertos privada no fue solo idea de Jacquet de la Guerre, sino que también compositores como

Marin Marais y Louis Nicolas Clérambault lo hacían. Estas exposiciones musicales públicas ayudaban a que la música nueva y fresca estuviera en constante movimiento en París (Porter, 2012).

Un claro ejemplo del afortunado estado financiero de Jacquet de La Guerre es su última residencia, a la cual se mudó en 1727, y estaba ubicada en la parroquia de *Saint-Eustache* en la *Rue des Prouvaires*. El apartamento era grande, con amueblado elegante y entre sus pertenencias personales se encontraban preciosas joyas, tapices, pinturas, una extensa biblioteca y dos clavecines. Siempre iba vestida en seda y tafetán, y como decía Cessac, era “una mujer de gusto y cultura” (Porter, 2012, 51).

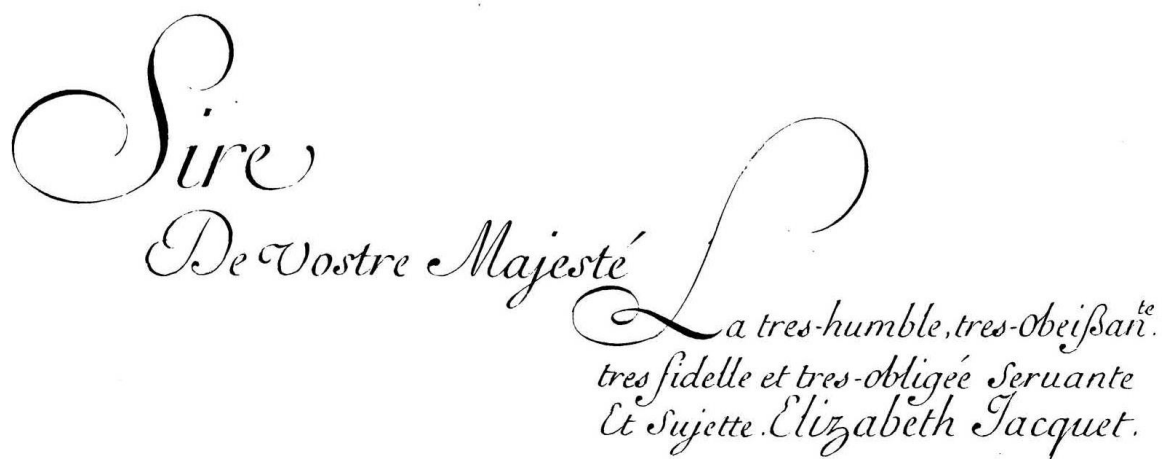


Ilustración 32 Retrato del compositor Claude Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729) (Crépy, 1729)

Después de haber disfrutado de una vida llena de aplausos y reconocimiento, Elisabeth Claude Jacquet de La Guerre enferma en la primavera del 1729 y muere el 27 de junio de ese año. Fue enterrada un día después de su muerte en la iglesia gótica de *Saint-Eustache*. Aunque en 1726 había nombrado a su hermano Pierre como heredero de sus composiciones, con excepción de su ópera y la ópera-ballet, cambió esto tres días antes su muerte, dejando a sus dos sobrinos Hiard como los herederos (Porter, 2012).

Aportes musicales

Como se ha mencionado, Elisabeth Jacquet fue una niña prodigio y desde temprana edad tocaba el clavecín, el órgano, cantaba e improvisaba de manera excepcional. El rey Louis XIV la apoyó en todo desde su primera presentación en la corte y la incitó a dar a conocer su música. Es por ello que, a sus veintiún años publicó su primer libro de composiciones *Les Pièces de Clavessin; Premier Livre* (1687), el cual contenían cuatro suites para clave y fue dedicada a Louis XIV. A pesar de ser su primera publicación, fue catalogada como una de las más elocuentes y originales obras para clavecín de la época; dicha crítica es respaldada por el hecho de que la *Suite N°4 en Fa mayor* inicia con una tocata, siendo esta la única suite en Francia que inicia con este movimiento además de utilizar contrapunto italiano que contrasta con los *Preludes non mesuré* de las primeras tres suites (Porter, 2012). También cabe mencionar que la dedicatoria que le hizo al rey está firmada como *Elisabeth Jacquet*, algo singular ya que estaba casada para el momento de la publicación de las piezas, Sin embargo, ese no fue el único momento en que lo hace, también omitió su apellido de casada en obras posteriores (Jacquet de La Guerre E. C., 1687).



Sire
De Vostre Majesté
La tres-humble, tres-obéis^{ante}
tres fidelle et tres-obligée Seruante
Et Sujette. Elisabeth Jacquet.

Ilustración 33 Firma de Elisabeth Jacquet en su primer libro para clavecín (Jacquet de La Guerre E. C., *Les Pièces de Claveßin de Madmoiselle de La Guerre*, 1687)

Jean-Bautiste Lully fue un importante músico que vivió durante el reinado del Rey Sol, un italiano que fue adoptado en Francia y obtuvo todos los privilegios que un músico podría llegar a tener en Versailles. Debido a que Lully tenía monopolizada la música en Versailles, es posible que su muerte en 1687 haya animado a Elisabeth Jacquet a escribir ópera, y es así como en 1691 estrenó su ópera-ballet *Les jeux a l'honneur de la victoire* en honor a una victoria reciente de Louis XIV (McVicker, 2011). Según las investigaciones de Catherine Cessac, esta obra puede ser la primera ópera-ballet escrita en toda la historia de la música. Por primera vez en las publicaciones de Jaquet, la dedicatoria que hizo al rey está firmada como *De La Guerre*, su apellido de casada (Jacquet de La Guerre, 1691-1692).

Tres años después de la ópera-ballet, en 1694, la compositora francesa estrenó *Céphale et Procris*, la cual fue la primera ópera escrita por una mujer presentada en la *Ópera de París*. Desafortunadamente no tuvo éxito, probablemente porque al morir Lully, bajó el interés por la ópera y también por el libreto, que fue escrito por Joseph Francois, quien era considerado un poeta menor (Porter, 2012, 64). Esta ópera también estaba dedicada a Louis XIV y firmada nuevamente con su apellido de soltera, *Jacquet* (Jacquet de La Guerre E. C., 1694).

CEPHALE
ET
PROCRIS,
TRAGÉDIE
MISE
EN MUSIQUE
Par Mademoiselle DE LA GUERRE.



A PARIS,
Par CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique,
rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Farault.
M. DC. XCIV.
Avec Privilège de Sa Majesté.

Ilustración 34 Portada de *Céphale et Procris* (Jacquet de La Guerre E. C., *Céphale et Procris: Tragedie*, 1694)

Después de la muerte de su hijo y su esposo, y con ello su receso en la publicación de música, en 1707 regresa con dos libros de partituras bastante innovadores. Una de las obras fue *Pieces de Clavecin qui Peuvent se Jouer sur le Violon*, el cual es el segundo libro de piezas para clave solo y consta de dos suites, la primera en Re menor y la segunda en Sol mayor; estas piezas están escritas como si fueran para clavecín solo y no explican en qué momento o qué parte debe tocar el violín (Porter, 2012). Lo que sugiere Catherine Cessac en sus análisis, es que el violín duplique la voz superior del clave, con el clavecín a modo de acompañamiento, esto lo convierte en la primera obra con este tipo de instrumentación escrito (como se cita en Cyr, 2012). Una posibilidad a lo anterior es que, debido a las grandes habilidades de improvisación que tenía Elisabeth Jacquet, ella sugiere con la partitura y da al intérprete la libertad de improvisar, así como las partituras de jazz, hoy en día. Se podría improvisar la melodía del violín a partir de la línea melódica del clave, o que el clavecín improvise una melodía, ya que el violín tiene la escrita, o que ambos instrumentos hagan improvisaciones dependiendo de la sección.

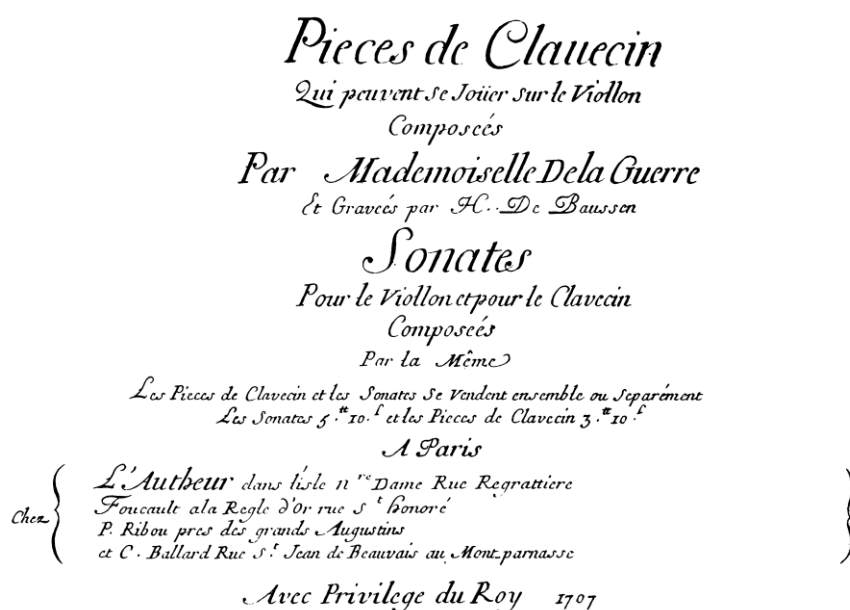


Ilustración 35 Portada del segundo libro para clavecín de Jacquet de La Guerre (Jacquet de La Guerre E. C., *Sonates pour le Violon et pour le Clavecin*, 1707)

La segunda colección que publicó Jacquet de La Guerre en 1707 fue *Les Sonates pour le Violon et pour le Clavecin*, son seis sonatas. Estas obras fueron estrenadas por la misma Elisabeth Jacquet en el *Marly Chateau* para el Rey Sol. Este recital fue cubierto por los periódicos *Mercure gallant* y *Journal des Scavans*, ambas publicaciones la alabaron y agregaron que el rey estaba impresionado y encantado con tan original música (Porter, 2012). Jacquet de La Guerre fue de los primeros compositores en escribir sonatas para uno o dos violines con acompañamiento de bajo continuo publicadas en Francia. La primera colección de sonatas se publicó tres años antes, en 1704, por Francois Duval (Cyr, 2012).

Como se citan en el periódico *Mercure galant*, ambas colecciones de 1707, las piezas para clave y violín así como las sonatas, fueron muy aclamadas y solicitadas en los recitales que había en la corte y recibían el favor real debido a su originalidad (Cyr, 2012, 177). Las publicaciones de estas obras venían en dos formatos, venta por separado o en una misma entrega. También cabe señalar que las indicaciones de barra de repetición fueron agregadas por el editor Sébastien de Brossard y no por la compositora (Cyr, 2012), además, vuelve a firmar las dedicatorias al rey como *Elisabeth Jacquet* (Jacquet de La Guerre, 1707).

De 1700 a 1730 se produjo una gran variedad de música vocal francesa, y con muerte de Lully se intensificó la popularidad de los estilos italianos, ya que los compositores tenían más libertad. Dentro de los géneros italianos cantados que más gustaban al público estaba la cantata. Sin desaprovechar la popularidad de este género, en 1708, De la Guerre publica su primer libro de cantatas, titulado *Cantates Francoises, sur des Sujets Tirez de l'Écriture* que incluye *Esther, Le Passage de la Mer Rouge; Jacob et Rachel; Jonas; Susanne et les Vieillards; y Judith*. Esta primera entrega, al igual que la segunda, está basada en temas sacros. El segundo libro de cantatas llegó en 1711 con los temas: *Adam, Le temple Rebasti, Le Déluge, Joseph, Jephté y Samson*. Y su tercer volumen de cantatas lo publica en 1715, pero con la mitología como tema central, este último volumen tiene los títulos: *Sémelé, L'île de Délos, Le Sommeil d'Ulisse y Le Racommodement Comique de Pierrot et de Nicole*. Elisabeth Jacquet fue la

primera mujer francesa en publicar un libro de cantatas y fue del agrado del público, ya que contrastaba con las ideas musicales que se presentaban en París de la época (Porter, 2012).



A Paris

chez { *Pierre Ribou, Marchand Libraire quai des Augustins*
Foucault rue S' Honore a la Regle d'or
L'Auteur, M^r S' Louis, au coin de la rue Regratiere

Avec Privilège du Roy

Ilustración 36 Portada del Libro 3 de Cantatas de Jacquet de La Guerre (Jacquet de La Guerre E. , 1715)

Además de las obras mencionadas anteriormente, Elisabeth Jacquet publicó más música como: *Les Amusemens de Mgr le Duc de Bretagne* (1712), *La Ceinture de Vénus* (1721), *Air Sérieux, Printemps* “*Les Rossignols, des que le Jour COmmence*” (1721), *Air a Boire, Parodie sur la Bourée de Cephale et Procris* (1724), *Air a Boire, La Provencale* “*Entre nous mes chers amis*” (1724), *La Musette ou Les Bergers de Suresne* (1713)²⁰ y su último trabajo *Te Deum a Grands Choeurs* (1721).²¹

Elisabeth Claude Jacquet de La Guerre, o solo Elisabeth Jacquet como ella prefería, fue una importante compositora, organista, clavecinista y profesora que contribuyó en gran medida a la historia

²⁰ Probablemente no de la autoría de Elisabeth Jacquet de La Guerre (Porter, 2012).

²¹ Se encuentra perdido (Porter, 2012)

de la música de Francia y el desarrollo de la mujer en el ámbito musical y laboral. Citando a Cecelia Hopkins:

Jacquet de La Guerre ha sido acreditada con numerosos 'primera'. Ella fue la primera mujer compositora en escribir piezas para clavecín; la primera en tener trabajos solistas para teclado y sonatas para violín en ser publicados; y la única clavecinista, hombre o mujer, en publicar antes y después de pasar al siglo dieciocho. Jacquet de La Guerre es también considerada la primera compositora mujer francesa en escribir cantatas sacras y publicarlas, ya que composiciones sacras de tal tamaño raramente eran publicadas en sus días. Ella fue la primera mujer en componer una *tragédie en musique* (*tragédie lyrique*). Su *Jeux à l'Honneur de la Victoire*, publicado entre 1691 y 1692, fue también la primera ópera-ballet. Y fue también la primera mujer en tener una ópera presentada en la *Académie Royale de Musique*, el lugar por excelencia de las presentaciones en París.²² (Como se cita en Porter, 2012, 75)

Jacquet de La Guerre, fue sin duda una de las personas más influyentes en su época, cuyos aportes han sobrevivido hasta la actualidad y hay que darle crédito por todo ello. También podría decirse que ella es la primera niña prodigio de un instrumento de teclado en triunfar monumentalmente en la música.

²² Traducción del inglés al español de la autora.

Capítulo III: Hélène de Montgeroult



Ilustración 2 Hélène de Nervo de Montgeroult

Vida

Hélène-Antoinette-Marie de Nervo de Montgeroult fue una compositora, pianista, profesora y pedagoga que nació en Lyon, Francia el 2 de marzo de 1764 (Journal officiel de la République française, 1881). Debido a que nació en una familia de aristócratas tuvo una educación privilegiada, lo cual le dio la oportunidad de aprender música a temprana edad (Thomas, 2018). Su padre fue Jean Baptiste de Nervo, quien adquirió el título de barón siendo el consejero-secretario de la *Corte de Monnaies et Sénéchaussées* de Lyon y su madre fue Anne Marie Sabine Mayeuvre de Champvieux, quien también tenía títulos nobles por parte de su familia (Nakawé doc, s.f.). Hélène no fue hija única, tuvo un hermano quien heredó el título de su padre, el Contre-amiral barón de Nervo (Prod'homme, 1929).



Ilustración 37 Pintura de *Hélène-Antoinette-Marie de Nervo en su estudio*²³ (Badol-Bertrand, 2014)

En 1776, a sus doce años de edad, de Nervo se instaló en París e inició clases de piano con Nicolas Joseph Hüllmandel, con quien tuvo una mejora inmediata. Su talento y disciplina era tanta que cuando Hélène de Nervo cumplió trece años, Hüllmandel declaró que ya no tenía nada más que aprender (como se cita en *Journal officiel de la République française*, 1881). Daba conciertos en salones privados como el de Madame Vigée Le Brun, Madame de Staël, de la marquise de La Tour du Pin, entre otros (Nakawé doc, s.f.).

Al cumplir veinte años, en 1784, tomó clases de instrumento con Muzzio Clementi y Jan Ladislav Dussek, y en 1799 con Antoine Reicha (Thomas, 2018). El pianista checo Dussek, aunque tenía como base el clasicismo, presagiaba en su música el Romanticismo con armonías cromáticas expresivas. Por otro lado, el contrapunto experimental y la libertad de mente de Reicha posicionaron al compositor checo como uno de los teóricos más trascendentes del siglo XIX (Latham, 2008). Al tener la influencia

²³ Se sospecha que sabía tocar los instrumentos que muestra la pintura: pianoforte, arpa, violonchelo y laúd.

de Dussek y Reicha, la duquesa de Montgeroult, introduce los cromatismos a sus composiciones e innova con el manejo de la armonía en su música.

Hélène de Nervo tuvo tres esposos. Su primer matrimonio fue en 1784, con el marqués de Montgeroult, con quien vivió en el castillo de Montgeroult en *le Val-d'Oise* y su casa parisina en *Saint-Honoré* (Amphithéâtre - Cité de la musique, 2017). Tristemente la marquesa enviudó pronto. Le Marquis André Marie Gautier de Montgeroult estaba al servicio del Rey Louis XVI y durante la batalla contra Austria, en 1793, fue tomado prisionero por las tropas del imperio austriaco que procedieron a asesinarlo. Esto dejó en una posición muy desprotegida a Hélène de Nervo durante el reinado de terror y fue perseguida por los dos bandos de la guerra en la cual su esposo murió. Primero fue tomada prisionera por los austriacos y después por el *Tribunal revolucionario*²⁴ donde por su ascendencia noble fue condenada a muerte por guillotina. No obstante, Bernard Sarrette insistió en que sus aportaciones pedagógicas y pianísticas al *Institut National de Musique*²⁵ eran de gran valor y después de esta declaración, un clavecín fue llevado al juzgado y Montgeroult tocó la Marsellesa con tal emotividad que todos los presentes se unieron cantando, mientras que eran dirigidos por el presidente del tribunal (McVicker, 2011).

²⁴ Fue una institución jurisdiccional extraordinaria que funcionó en dos etapas distintas de la Revolución Francesa (Pavón-Cu, 2014).

²⁵ El *Institut National de Musique* fue fundado en 1792 en París, por Bernard Sarrette. En 1795, por una ley del 3 de agosto del mismo año, fue instaurada bajo el nombre de *Conservatoire National de Musique*. Posteriormente, se extiende al arte dramático y la danza en 1806, y se le cambia el nombre a *Conservatoire de Musique et de Declamation*. Hasta que en 1945 adopta el nombre de *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*, nombre con el que se le conoce actualmente (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 2014).



Ilustración 38 Castillo de Montgeroult en le Val-d'Oise (Badol-Bertrand, 2014)

Después de todo lo acontecido y tras salvarse de la muerte, perdió su fortuna y se vio forzada a trabajar y convertirse en migrante,²⁶ por lo que se fue a Inglaterra y Alemania a dar una serie de conciertos en los cuales solo obtuvo triunfos durante dos años. Incluso el príncipe de Gales le rindió un homenaje público donde celebraba su gran talento (*Journal officiel de la République française*, 1881). Durante su gira por Inglaterra conoció al famoso violinista de su época Giovanni Battista Viotti, junto a Montgeroult hicieron música de cámara e improvisación. El dúo era tan bueno que los críticos y público en general los adoraban y siguieron colaborando cuanto pudieron. Además de compañeros de cámara eran buenos amigos y en sus cartas no perdían la oportunidad de demostrar su admiración mutua (*Journal officiel de la République française*, 1881). Los periódicos no podían evitar hablar sobre el magnífico trabajo de Viotti y Montgeroult cada que aparecían en público, de ellos se comentaba:

²⁶ Fétis escribe en su libro *Biographie Universelle des Musiciens* que Montgeroult salió de Francia por exilio y regresó a su país hasta que el director (no aclara si del tribunal justicia o quién) es cambiado obtiene el permiso para volver a París. (Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens* (LA-MY), 1811)

Lo último en efecto musical solo puede tener lugar cuando todos los intérpretes poseen no solo la misma habilidad, sino una flexibilidad similar de órganos tal grado de calidez y entusiasmo. Tales reuniones siempre raras y son solo excepciones. La famosa tropa de bufones de 1789 ofreció un ejemplo; desde entonces Viotti, acompañado de Madame de Montgeroult...²⁷ (Fétis, 1834, 177)

Al regresar de su gira de conciertos, se casó con Charles-Antoine-Hyacinte His para evitar persecuciones y se convirtió en madre de un niño al que llamaron Aimé Charles His de la Salle,²⁸ quien nació en París, el 11 de febrero de 1795 (Journal officiel de la République française, 1881). Pero su segundo matrimonio no duró mucho, ya que en 1802 se divorciaron y Montgeroult obtuvo la custodia de su hijo. Las fechas de sus segundas nupcias coinciden con la desaparición de su nombre como catedrático en el *Conservatorio de París*, así como sus publicaciones. Esto se debió posiblemente a razones políticas²⁹ (McVicker, 2011).

Después de muchos años de soltería, su último matrimonio fue con Le Count du Charnage³⁰ en 1820,³¹ cuando la marquesa se convertiría en condesa a sus cincuenta y seis (Sadie, s.f.). Sin embargo, el conde de Charnage murió en un accidente en 1826, dejando viuda nuevamente a Montgeroult (Amphithéâtre - Cité de la musique, 2017)

En 1834 fue junto con su hijo a Italia en busca de un tratamiento para la enfermedad que la debilitaba cada día más.³² Hélène-Antoinette-Marie de Nervo de Montgeroult muere finalmente el 20

²⁷ Traducción del francés por la autora.

²⁸ Al morir el Conde de Charnage dejó su puesto en la milicia a nombre de His de la Salle, el hijo de Montgeroult, pero se retiró en 1826, para dedicarse exclusivamente a su madre cuando sus problemas de salud empeoraron, y posteriormente se dedicó a las artes (Journal officiel de la République française., 1881).

²⁹ La información que se tiene sobre su vida o la vida de sus esposos no es abundante, esto puede deberse a que siendo nobles en época de revolución sus nombres fueron borrados ya sea por los revolucionarios o por ellos mismos para evitar problemas.

³⁰ El conde de Charnage era mucho más joven que Montgeroult, su edad se acercaba más a la de su hijo que el de la marquesa, pero se amaban profundamente (Prod'homme, 1929).

³¹ Según el periódico Le Ménestrel, el matrimonio tuvo lugar en 1816 y no en 1820 como lo indican otras fuentes (Prod'homme, 1929).

³² Se sospecha de tuberculosis, pero no se encontraron fuentes confiables que lo confirmen.

de mayo de 1836 en Florencia Italia y fue sepultada en la galería del sepulcro de la basílica de *Santa Croce* (Amphithéâtre - Cité de la musique, 2017).

La marquesa de Montgeroult fue apreciada y reconocida en su época, como lo menciona el crítico musical François Miel:

Madame de Montgeroult sabe darle al piano una voz sostenida, de sonidos que se prolongan y que, dóciles para devolver todo lo que siente, se convierte entre sus dedos en una fuente inagotable de expresión. Cuando ella toca, crees escuchar una canción acompañada por una orquesta de la que el cantante sería maestro. [...]. Madame de Montgeroult lucha con la fuerza de un hábito que es quizás el principal defecto de la escuela de piano en Francia, el de pulsar las teclas. [...] ¡Feliz es el compositor que encuentra en Madame de Montgeroult su intérprete! Sabemos que la señora de Montgeroult es en el piano un improvisador sublime. (Como se cita en Amphithéâtre - Cité de la musique, 2017, 4)

No solo la música de Montgeroult era adelantada a su época, sino que ella misma lo era. Su actitud y pensamiento es más cercano a la de una mujer del siglo XXI que de una noble que vivió durante la Revolución Francesa. Como lo menciona Jacques-Gabriel Prod'homme, quien en el periódico *Le Ménestrel* de 1929 dijo: "El resto es suficiente para saber que ella solo se debía a lo que expresa y que por su posición ella era enteramente libre"³³ (Prod'homme, 1929, 8).

Aportes musicales

Pedales del piano

Una de las aportaciones que poco se le reconocen a Hélène de Nervo es el avance en la tecnología del piano, ya que encargaba sus pianos con especificaciones técnicas a Sebastian Erard³⁴. Ella solicitaba

³³ Traducción del francés por la autora.

³⁴ Fabricante alemán, el primer distribuidor en masa de pianos en París (Fétis, 1834).

múltiples pedales que permitieran la exploración y expresión de timbres variados. (Nakawé doc, s.f.) Esto sin duda motivó y ayudó al fabricante en la construcción de un nuevo mecanismo para el arpa del piano y los pedales:

Monsieur Sébastien Érard sustituyó el mecanismo de Naderinan por un mejor diseño, en el que un tenedor pellizca las cuerdas sin sacarla de la línea perpendicular, como lo hizo en el arpa de gancho. El éxito de su invento lo llevó a completar el mejoramiento que requería el arpa, dando para cada cuerda la posibilidad de proporcionar tres entonaciones (Lab, La natural y La#), la que hizo mediante un mecanismo de doble movimiento. No parece que nosotros podamos añadir nada a estas arpas; toda la perfección está ahí.³⁵ (Fétis, 1834, 107)³⁶



Ilustración 39 Pianoforte de Hélène de Nervo de Montgeroult (Badol-Bertrand, 2014)

³⁵ Traducción del francés por la autora.

³⁶ Después si se hicieron mejoras al mecanismo del piano, pero para su época era lo más avanzado.

Conservatoire National de Musique de Paris

En los inicios del *Institut National de Musique*, se impartían clases de clavecín y no de piano, pero poco a poco concedieron lugares para clases de pianoforte. Hélène de Montgeroult fue la primera en ser profesora de piano en el *Institut National de Musique* y posteriormente del *Conservatoire National de Musique* de París en 1795, además de convertirse en la primera mujer en ser profesora de primera categoría (Nakawé doc, s.f.). En su estadía en el conservatorio, y tras su visita a Leipzig,³⁷ Montgeroult introduce la obra de Johann Sebastian Bach en el plan de estudios de dicha institución, siendo este el primer instituto profesional de música que pone a Bach como referencia de la polifonía (Thomas, 2018). Aunque Bach no era el único músico barroco que la marquesa admiraba, ya que decía encantarle y escribió fugas al estilo de Händel (Prod'homme, 1929). También animaba a sus alumnos a estudiar la música de Mozart y Haydn (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 2014).

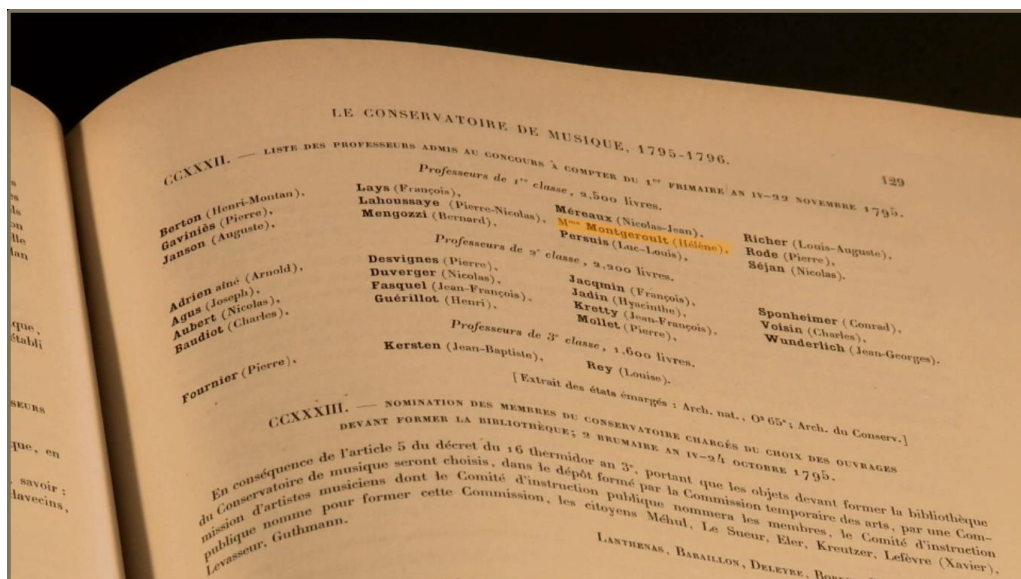


Ilustración 40 Plantilla de profesores del Conservatorio de París de 1795 (Badol-Bertrand, 2014)

³⁷ Visita Leipzig en su gira por Alemania e Inglaterra tras la muerte de su primer esposo (Journal officiel de la République française., 1881).

El nombre de Montgeroult se ausenta de la lista de catedráticos del Conservatorio después de 1795 y sus publicaciones después de 1796, debido a que un matrimonio de conveniencia la obligó a desaparecer del ojo público por un periodo de tiempo, sin embargo abandonó la docencia definitivamente hasta 1798, cuando firma su renuncia por motivos de salud. A pesar de ello, Montgeroult no deja el piano ni la pedagogía en su totalidad, ya que dedica su tiempo y espíritu a la composición de sonatas y su método pedagógico (Thomas, 2018).

Composiciones

El mismo año que se convierte en madre, 1795, Montgeroult publica su primer libro de partituras *Trois Sonates por le Forte-Piano, Oeuvre 1er*³⁸ (Amphithéâtre- Cité de la musique, 2017). Esta publicación cuenta con tres sonatas, de dos movimientos cada una, la primera sonata en Fa mayor y con los movimientos: *Allegro con spirito* y *Prestissimo*; la segunda en Mib mayor, con los movimientos: *Allegro con moto* y *Allegro Vivace*; y la tercera en Fa menor con los movimientos: *Maestoso con expressione* y *Allegro agitato* (Montgeroult, 1795). Las primeras cuatro sonatas están compuestas por dos movimientos rápidos únicamente, omitiendo el movimiento lento que se acostumbraba poner como parte intermedia. Tanto esta primera publicación como la segunda fue distribuida en el *Magazin de Musique du Conservatoire Royal* e impreso por las editoriales Troupenas y Janet et Cotelle, respectivamente (Fétis, 1811).

³⁸ Fétis dice que esta sonata fue publicada en 1796 en Berlín, durante un periodo de exilio, sin embargo la partitura dice que fue publicada en Francia, por el *Conservatoire de Paris* y el archivo de la *Bibliothèque nationale de France* la datan en 1795 (Fétis, 1811).

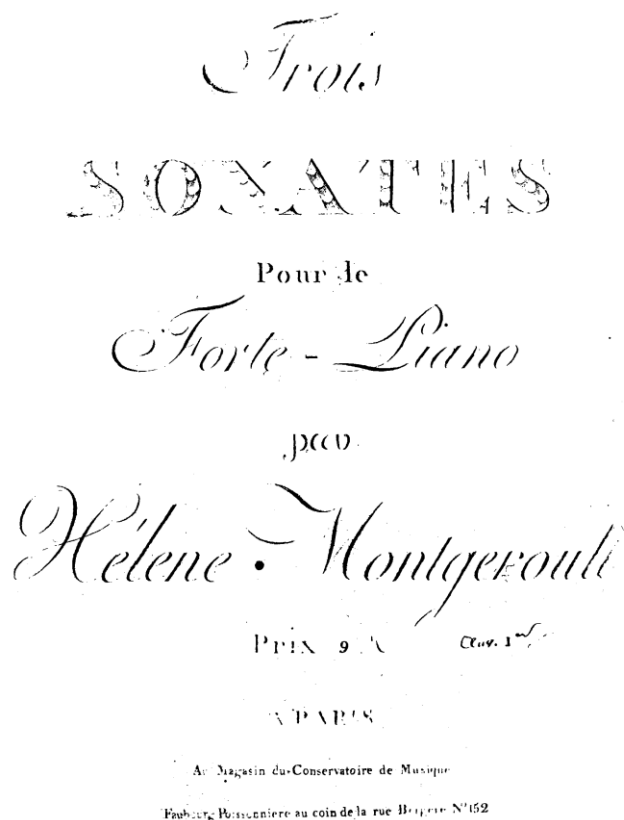


Ilustración 41 Portada del Op. 1 de Montgeroult (Montgeroult H. d., *Trois Sonates pour le Forte-Piano, Oeuvre 1er*, 1795)

La segunda publicación de Montgeroult que data de 1800 fue otro ciclo de tres sonatas, *Trois Sonates pour le Forte Piano, oeuvre 2e* (Montgeroult, 1800). La primer sonata, en Sol mayor, de este ciclo es de dos movimientos rápidos: *Allegro con moto e espressiones* y *Presto*, como su primera publicación. Pero la segunda y tercera sonatas de su segundo ciclo son de tres movimientos, lo movimientos de la sonata II en Do mayor son: *Allegro Moderato*, *Andantino quasi Allegretto* y *Allegro con brio Vivace*, no es tan visible el cambio de tempo entre los movimientos porque sigue con tempos rápidos. En la tercera sonata en La menor hay que destacar que la pide con acompañamiento de violín,³⁹ y adjunta las *particellas* al final de la obra, este tipo de piezas en las que el protagonista era el instrumento de teclas y no el cuerdista no era totalmente extraño en su época, como por ejemplo las

³⁹ Originalmente pensada para su amigo Viotti (Montgeroult, 2021).

XII Variations pour le clavecín ou Piano-Forte avec un Violoncelle Obligé sur au Theme de Händel dans l'Oratoire Judas Macabéé de Beethoven (Beethoven, 1796) y en el pasado como el segundo libro de suites para clave de Elisabeth Jacquet (Jacquet de La Guerre, 1707). Sin embargo, la sonata de Montgeroult, a diferencia de Beethoven que pide el violonchelo obligatorio y de Jacquet que no escribe la parte del violín, si escribe la parte del violín pero da opción de ser tocada acompañada o a piano solo y funcionan bien de ambas formas.

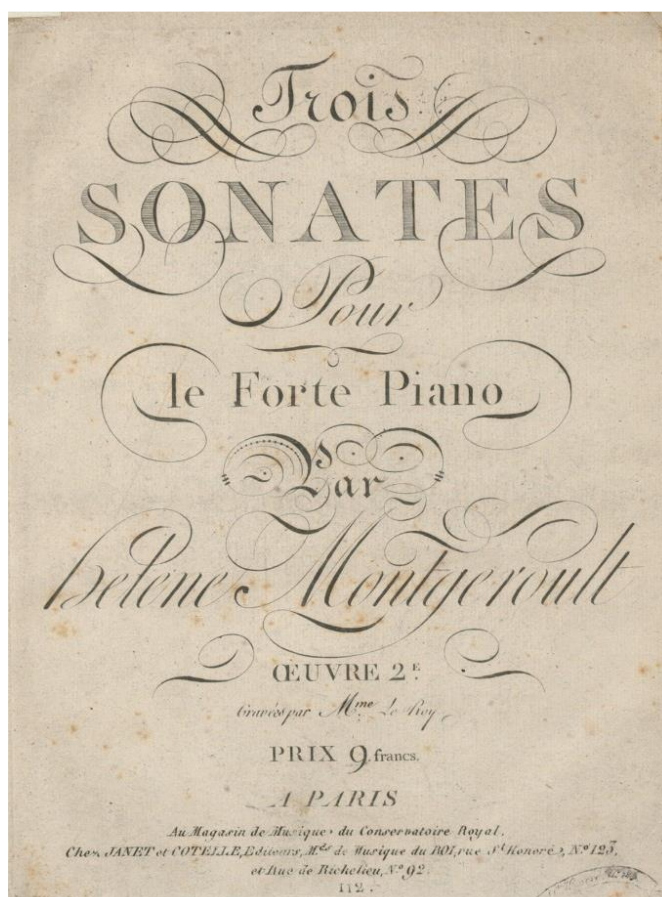


Ilustración 42 Portada del Op. 2 de Montgeroult (Montgeroult H. d., *Trois Sonates pur le Forte Piano, oeuvre 2e*, 1800)



Ilustración 43 Fragmento de la partitura para violín del Op. 2 N° 3 de Montgeroult (Montgeroult H. d., *Trois Sonates pur le Forte Piano*, oeuvre 2e, 1800)

Para su tercera publicación presenta *Piece pour le Forte Piano*, *Oeuvre 3eme* que es una obra en dos partes: *Introduzione Adagio non troppo* y *Agitato sempre legato con espressione*, ambos en Mib mayor. Esta obra fue publicada en 1804, pero a esta vez por un distribuidor privado, la editorial de Madmoiselles Erard (Montgeroult, 1804).

INTRODUZIONE
Adagio non troppo

Ilustración 44 Fragmento de la partitura del Op. 3 de Montgeroult (Montgeroult H. d., *Piece pour le Forte Piano*, Oeuvre 3eme, 1804)

Aparentemente, a la pianista le gustaban los ciclos de tercias, porque para su siguiente publicación hizo un ciclo de tres fantasías (Fétis, 1811), tristemente las partituras no han sido encontradas, pero se sospecha que se publicaron entre 1804 y 1807 en París, por la editorial de Madmoiselles Erard (Nakawé doc, s.f.).

Entre 1804 y 1807 publica su Opus 5, *Trois Sonates pour le Piano Forte, Oeuvre 5*, un conjunto de tres sonatas para piano, la *Sonate I* en Re mayor con los movimientos: *Allegro spiritoso*, *Adagio non troppo* y *Allegro assai*; la *Sonate II* sobre Fa menor con los movimientos: *Allegro moderato con espressione*, *Aria con espressione* y *Allegro Agitato con fuoco*; y por último, la *Sonate III* en Fa# menor con los movimientos: *Allegro spiritoso*, *Adagio non troppo* y *Presto*. Estas sonatas también fueron publicadas por la casa editorial de *Madmoiselles Erard* (Montgeroult, 1811).



Ilustración 45 Portada del Op. 5 de Montgeroult (Montgeroult H. d., 1811)

Y su último ciclo de obras no académicas por publicar fue *Six nocturnes italiens et français a deux voix, avec accompagnement de piano, Oeuvre 6* en 1807, publicado por la casa de *Mademoiselles Erard*. Esta fue la única obra expresamente que no fuera de piano solo que Montgeroult publicó (Fétis, 1811).

Cours complet pour l'enseignement du Forte Piano conduisant progressivement des premiere éléments aux plus grandes difficultés

Después de dejar el *Conservatoire de Paris*, Montgeroult se dedicó a escribir su obra más visionaria, un método para Piano Forte al que le dedicó muchos años de su vida en la escritura del método, de 1788

a 1812. Pero no fue hasta 1816 que publica en Francia su trabajo pedagógico más extenso y estructurado, el *Cours complet pour l'enseignement du Forte Piano conduisant progressivement des premiere éléments aux plus grandes difficultés* (Nakawé doc, s.f.).

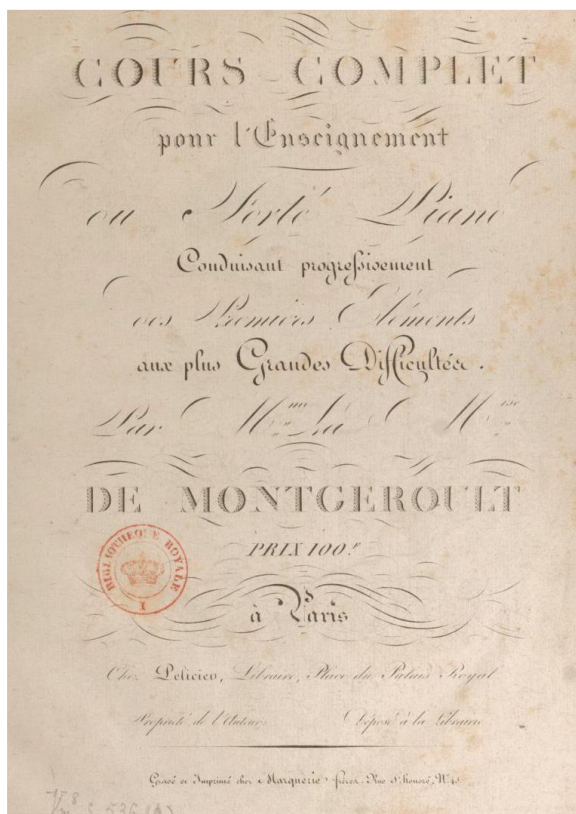


Ilustración 46 Portada del método para Piano Forte de Montgeroult (Montgeroult H. , 1816)

Entre las cartas de Montgeroult y el barón de Trémont⁴⁰ se encuentran referencias del inicio del método para piano de la compositora francesa. En una de ellas, Montgeroult le hace una invitación a su amigo para que él pase los veranos en la casa de campo de la marquesa y que puedan intercambiar su método para piano con los del inglés. El barón de Trémont acepta gustosamente colaborar con la duquesa, sin embargo puso la condición de que Montgeroult debía componer lecciones que el barón tuviera que trabajar al piano y que cada lección llevara una explicación escrita de sus diferentes

⁴⁰ Fue uno de los mecenas más importantes del siglo XVIII y amigo íntimo, posible amante, de la marquesa de Montgeroult (Prod'homme, 1929)

caracteres y sus progresos, para que pudiera avanzar rápidamente con los estudios alguien que no fuera un niño. Y así fue como años después ese trabajo resultó en tres tomos de un método completo para piano (Prod'homme, 1929).

Este método pedagógico está dividido en tres tomos, el primero contiene 972 ejercicios de mecanismo y los otros dos volúmenes tienen 114 estudios. En el tercer volumen de su método, al finalizar el estudio 114, después de los estudios añade obras sueltas de composición propia. Cada uno de estos estudios y obras viene con un texto que indica la dificultad que se encontrará, cómo debe ser tocado y por qué al inicio de cada estudio o sección (Montgeroult, 1816).

El primer volumen cuenta con más palabras de explicación que el resto del método, ya que inicia con aclaraciones de elementos básicos para músicos y pianistas. Los títulos de los textos con los que inaugura el método son *Prefacio*, *Advertencias*, *El canto del instrumento*, *Posición del cuerpo*, *Posición de la mano*, *La digitación*, *Clasificación de los movimientos*, seguido por el índice con los objetivos de cada sección. Es de suma importancia adjuntar el *Preface*, del método creado por Montgeroult para conocer las intenciones de su arduo trabajo y la forma en que veía la música:

Las numerosas observaciones que hemos hecho sobre el modo actual de la enseñanza del piano y sobre el tipo de ejecución que resulta, nos demuestran que la forma ha sido viciada. Nos ha hecho pensar que no es imposible darle al arte una nueva ruta, y traerla de vuelta a sus verdaderos principios. Si la voz o si los instrumentos de arco siguieran el método que ordinariamente dirige la ejecución del canto en el piano, es indiscutible que el efecto sería muy chocante: el arte del buen cantar es el mismo a cualquier instrumento que se aplique: no debe de hacer concesiones o sacrificios al mecanismo particular de su interprete: es, por tanto, que el intérprete debe adaptar su mecanismo a la voluntad del arte. ¿Pero cómo lograrlo en un instrumento cuyos medios son tan limitados? ¿Cómo imitar su sonido harmónico que fue el principio y el sentido de la música? ¿Cómo hacer estos acentos, estos matices innumerables

tan necesarios para la expresión en un teclado que no puede sostener sonidos, y que ha dicho todo cuando resuena la nota? Aquí la ilusión debe acudir en ayuda de la realidad. Como el piano no puede imitar el bello arte de cantar en su forma más perfecta, es decir, en su facultad de prolongar los sonidos, es necesario apoderarse de una de las imperfecciones que le son propias, que ya será una primera imitación; para que esta misma imperfección, adaptada al Piano, te hace hacer el cambio en tu oído, y que además ayudado de algunos medio auxiliares, contribuyen al hecho de producir la ilusión del canto en donde debe ser más expresivo: es necesario entrar en estos detalles para comprender.

La única imperfección que realmente existe en el arte del canto es la necesidad de cortar frases al respirar: es uno de los mayores escollos de los cantantes mediocres; pero en la buena escuela de Italia se someten a un método tan preciso que casi tonifica a los cantantes sin importar la potencia y elasticidad de sus pulmones, respiran en los mismos intervalos en la frase musical. La respiración toma menos tiempo en cada compás, sin embargo, la orquesta sigue rigurosamente la medida en la marcha rítmica, pero el cantante desarrolla libremente el curso de la frase y no es sino hasta el final que se reencuentra con el tiempo de la orquesta.

Aplicando este proceso al piano, encontraremos que la mano derecha, quien juega la parte del canto, puede compararse con el cantante y la mano izquierda a la orquesta que la acompaña. Si el alumno tiene nociones del canto puede ser su propio modelo para sus primeras pruebas: intentará imitar con la mano derecha por unos compases los acentos que sacará de su garganta, al mismo tiempo que hará un acompañamiento de acordes en bloque con la mano izquierda; pero para que esta imitación sea fiel es necesario cambiar la digitación acordada para cada trazo, de modo que la mano se mueva inmediatamente después de cada nota en la que un cantante toma su respiración. Este trabajo, bastante difícil, producirá primero una imitación muy sensible: para completarla habrá que simular y volver a aprovechar las

imperfecciones resultantes de los intervalos de tiempo perdidos en cada compás que el cantante se ve obligado a respirar. La mano, antes de colocarse en su nueva posición, dejará el mismo espacio de tiempo, y para esta nueva prueba, la voz del alumno seguirá siendo su modelo: y así la imitación será mucho más llamativa.

Eso no es todo: aunque el piano no puede transmitir todos los acentos de la voz, sí es un gran número el que un artista hábil puede llegar a imitar. Algunas veces se presiona fuertemente una nota después de ser tocada con el fin de prolongar la vibración, golpeándolas en casos muy raros. A veces se enlazan notas que se tocan ligeramente juntas, al igual que los grandes cantantes al hacer JETTÉS. Otras veces las notas están muy presionadas y se vinculan tanto como sea posible. En otros lugares, la tecla es fuertemente atacada y el sonido, por así decirlo, espasmódico. A estos recursos se unen el FORTE, el PIANO, el CRESCENDO, el MEZZA VOCE, etc. Y finalmente toda la variedad que podemos poner en los efectos alternando notas sueltas y ligadas. Estos son los recursos mecánicos que ofrece el piano para reemplazar los acentos y los matices de la voz; hay otros que dependen del gusto, de la sensibilidad y del conocimiento profundo de los defectos inherentes al instrumento que se quiere hacer cantar.

El piano es prolijo por naturaleza. Su mecanismo que ofrece una ejecución casi fácil, a menudo conduce al abuso; el premio que se tiene generalmente es muy brillante, y puede desviar al artista. No es necesario hacer de un solo instrumento un arte aparte, un arte fuera del arte, que infrinja caprichosamente las leyes del buen gusto consagrado por los grandes artistas, que serían inútiles para transmitir las emociones del alma y dañar así lo que podemos llamar sentido común en la música; porque el sentido común consiste en no confundir las expresiones, los géneros y los diversos estilos.

[...] Nosotros no ocultamos que la ilusión necesaria para obtener en el piano el efecto de un sonido prolongado no es una conquista que deba ser abandonada por artistas cuyos

estudios elementales y estudio de mecánica propicien una oposición muy grande para las formas indicadas para lograr este objetivo; porque es necesario que haya unidad en el juego, que los mismos principios que conduzcan a producir esta ilusión en las piezas de expresión, dirijan también la ejecución de la música brillante. Así pues, el estudiante que comenzaría con los elementos contenidos en el primer volumen de este método encontraría la ventaja de comenzar en la carrera, y de recorrerla, según los principios en armonía con los resultados que hemos tratado de obtener, e incluso los sentirá con prontitud. Como muchos artistas han experimentado, la práctica del estilo y la expresión este método se centra no solo en la música conmovedora y patética, sino también en la música viva y brillante que ofrecerá algunos cantos a interpretar o algunos sentimientos para expresar. Tenemos razones para creer que después de un estudio seguido de nuestros principios, le resultará tan difícil desviarse de ellos como a un alumno de otra escuela para llegar allí. Agregue a estas bases un fraseo distinto y acentuado, que siempre es noble, elegante y amplio, una consideración habitual al compás que evita la alternativa de hacer brillar demasiado el instrumento con música animada, y pesarlo en piezas lentas, y habrás devuelto el piano a su verdadero destino. Porque su objetivo, como el de cantar propiamente dicho, es expresar las diversas emociones del alma.

[...] Los jóvenes pianistas que quieran perfeccionar el arte del canto, deberán elegir un modelo entre los grandes cantantes de la escuela italiana. Sígalo paso a paso, reflexionen sobre los casos en los que se puede aplicar exactamente al mecanismo del piano, y que eso pueda producir efectos similares, debemos emplear medio contrarios. Los grandes artistas en las artes del dibujo saben los felices resultados que pueden obtenerse de esas decepciones calculadas que alteran las proporciones y formas de los objetos en él, para que se vean como deberían ser. ¿Por qué en el bello arte de la música se renuncia a las ilusiones que el genio ha sabido ampliar en las otras artes? ¿Por qué se limita a hacer que el piano diga mal lo poco que

su mecanismo parece permitirle decir, sin pretender iniciarlo en los secretos del arte mediante ilusiones que sean adecuadas, y ampliar para él el campo de las expresiones y los efectos dramáticos?

Prevedamos que estos principios podrían ser acusados de singularidad, quizás incluso la aplicación de ello parecerá imposible para los estudiantes que no sean capaces de sentir y de aprovecharlos: ellos deberán mantenerse en el camino ordinario. Nuestro objetivo al publicar esta obra es proporcionar a algunos jóvenes artistas que no tienen los medios para obtener buenas lecciones, una existencia honorable, y ayudándoles a salir del camino tan fácil y tan defectuoso de lo que llamamos hoy talento para la ejecución.

En cuanto a aquellos que, por condición o por gusto, quieran estudiar el Piano en profundidad, si siente en él el germen del talento que se atrevan a entrar en el camino que le estamos trazando y caminar con coraje; no pasará mucho tiempo sin sentir lo fértil que es en desarrollo de un hermoso estilo, de una elegancia adecuada en todos los géneros, y de una gran y noble expresión. El éxito está probado por la experiencia; nosotros podemos asegurar que tendrán el entendimiento del fraseo y el cantar con todo el arte que distingue a los hábiles cantantes italianos.

[...] Hay muchas cosas que decir sobre la música instrumental en general, y sobre las ricas innovaciones que dos genios, HAYDN y MOZART, han introducido, pero de las cuales sus imitadores han abusado. Privados de ese fuego creativo que da vida a todo, ellos produjeron una música sin variedad, sin expresión y sin efecto. Es más bien con masa que con detalle que conseguimos diversidad. Frecuentemente del exceso de variedad nace la monotonía, por el abuso de grandes medios armónicos colocado sin elección, produce la uniformidad: efectos siempre similares cansan el oído, atormentan el alma y dejan la mente en dolorosa incertidumbre por falta de masas distintas a la que se puede adjuntar. Esto es lo que te hace

sentir la diversidad sin gusto que poseen los ornamentos góticos. Sucede lo mismo en la música. Los grandes artistas de todo tipo saben bien que los medios para agradar, atacar, moverse es a menudo el arte de elegir bien los sacrificios que van a producir un efecto dramático.

El alumno, para no estropear su gusto, se abstendrá, por tanto, de estudiar indiscriminadamente cualquier tipo de música: la de HANDEL es la más adecuada para perfeccionar y formar el oído a las combinaciones de la ciencia musical; el de CLEMENTI, CRAMER, DUSSEK también ofrece estas ventajas y proporciona excelentes modelos para degustar.

Creemos que un alumno guiado por este curso y dirigido, a falta de un maestro, por sus padres que no son completamente ajenos a la música, pueden tener adquiridas a los dieciocho años todas las ejecuciones mecánicas que debía alcanzar. Pero este hermoso aplomo no excluye el abandono de sentimientos y de la gracia, la calidez sin pasión, la energía sin dureza, la velocidad sin prisa, la nobleza de estilo, elegancia sin modales, el arte del buen frasear, una torre de cantos siempre puros, buen gusto en ornamentos y sobre todo la profundidad y la corrección de la expresión; estas son las cualidades que no se pueden tener en la adolescencia. Muchos son los frutos de la experiencia y la reflexión; hay algunos que la naturaleza dispensa, pero rara vez lo bastante liberal para que del encuentro de sus dones nazca un talento original y creativo que sabe cómo abrir una nueva carrera y traspasar los límites del arte⁴¹.
(Montgeroult, 1816, I-IV)

⁴¹ Traducido del francés por la autora.

Hélène de Nervo divide su primer tomo en 17 temas específicos a tratar, en donde aborda las herramientas técnicas básica que todo pianista debería de tener. Empezando con breves ejercicios de mecanismos que ayudan a la coordinación.

TABLE			
De la Première Partie.			
EXERCICES PRÉLIMINAIRES.			
SUITES	Page.		NOMBRE D'EXERCICES
1 ^e	2.	EXERCICES de notes sous les doigts sans dépacer les mains.....	93
2 ^e	10.	_____ de gammes dans tous les tons.....	137
3 ^e	32.	_____ variés sur la gamme.....	77
4 ^e	58.	_____ exigeant le déplacement de la main et Batteries diverses pour l'assouplir.....	113
5 ^e	82.	_____ pour augmenter le développement et le mouvement de la main.....	88
6 ^e	III.	_____ en Arpeggios.....	20
7 ^e	120.	_____ sur les Octaves.....	21
8 ^e	125.	_____ de Tierces.....	49
9 ^e	140.	_____ pour l'équilibre des deux mains par les Arpeggios et les traits de mains croisées.....	29
10 ^e	152.	_____ de notes tenues pour l'indépendance des doigts.....	105
11 ^e	168.	_____ de Quartes, de Sixtes et d'Accords.....	41

Ilustración 47 Tabla de ejercicio del primer tomo del método de Montgeroult (Montgeroult H. , 1816)

TABLA De la Primera Parte Ejercicios Preliminares			
Sección	Página		N° de ejercicios
1ª	2	Ejercicios de notas bajo los dedos sin desplazar las manos	93
2ª	10	Ejercicios de escalas en todos los tonos	137
3ª	32	Ejercicios variados sobre la escala	77
4ª	58	Ejercicios que requieren movimientos de la manos y varias secuencias de notas en la misma dirección ⁴² para suavizarlos	113
5ª	82	Ejercicios para aumenta el mejoramiento y el movimiento de la mano	88
6ª	111	Ejercicios en arpegios	20
7ª	120	Ejercicios sobre octavas	21
8ª	125	Ejercicios de terceras	49
9ª	140	Ejercicios para el equilibrio de dos para para los arpegios y el entrenamiento del cruce de manos.	29
10ª	152	Ejercicios de notas tenidas para la independencia de dedos	105
11ª	168	Ejercicios de cuartas, de sextas y de acordes	41
12ª	178	Ejercicios de notas con punto y de cortes de tiempo	34
13ª	190	Ejercicios de síncopas	23
14ª	200	Ejercicios de notas sueltas y ligadas para variar la ejecución característica	20
15ª	206	Ejercicios de cadencias y trémolos	71
16ª	222	Ejercicios de notas pequeñas	47
17ª	232	Ejemplos de apoyaturas. Aria del señor ZINGARELLI con cuatro variaciones	4
Total:			972 Ejercicios

*Ilustración 48 Traducción de la tabla de ejercicios del método de Montgeroult, volumen I.*⁴³

A partir del Volumen II del curso, Hélène de Nervo abandona los ejercicios cortos y comienza con estudios con gran musicalidad pero siempre buscando objetivos específicos que refuerzan y aplican lo aprendido en el Volumen I. A los estudios del segundo volumen de su método les llama *Études Intermédiaires*⁴⁴, esta entrega cuenta con 70 estudios; de los cuales 26 son para trabajar la mano

⁴² En el idioma original lo menciona como *Batteries*, más no se encontró una traducción exacta, por lo que de consultas por vía internet y al Dr. Douglas Bringas, se concluyó cuál sería la interpretación más cercana.

⁴³ Traducción del francés por la autora de la tabla de ejercicios del método de Montgeroult, Volumen I.

⁴⁴ Traducción del francés: Estudios Intermedios.

derecha, 16 para la mano izquierda y 28 con dificultades para ambas manos (Montgeroult, 1816). En los estudios adjunta el tiempo en el metrónomo que debe usarse y la autora aclara que debe de utilizarse el metrónomo de Maelzel, el cual es usado en la actualidad (Montgeroult, 1816).

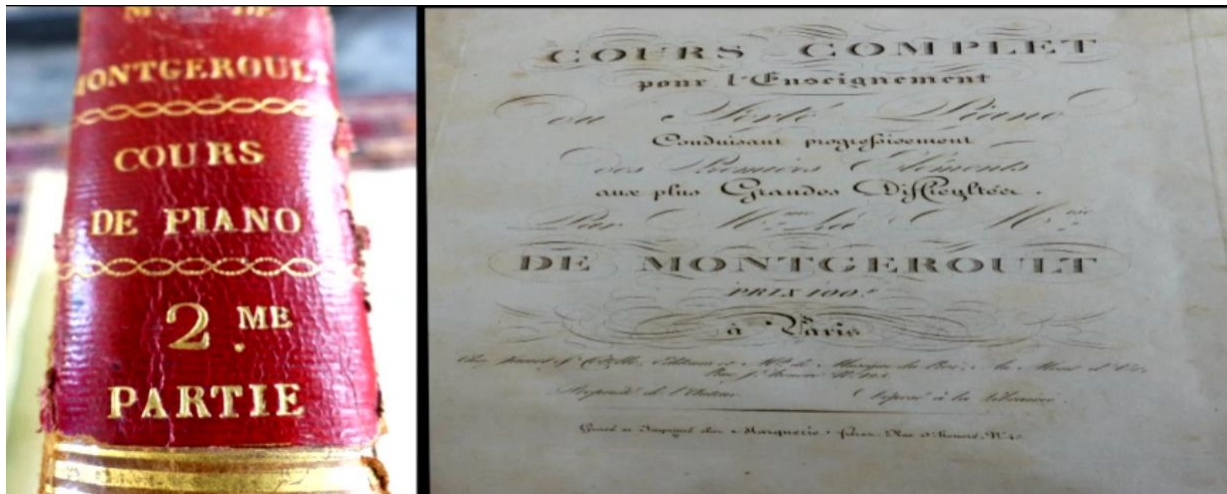


Ilustración 49 Lomo y portada del método para piano, volumen II de Montgeroult (Badol-Bertrand, 2014)

En el tercer volumen del método para piano, se encuentran los que la marquesa llamó *Études Complémentaires*⁴⁵ donde se trabajan detalles técnicos más específicos y con mayor dificultad que en los volúmenes anteriores, además de nueve piezas para reforzar todo lo aprendido en los estudios y ejercicios, más el trabajo de la polifonía. Las piezas que agrega al final son: *Premier theme varié dans le genre d'Handel, Deuxieme theme varie dans le genre d'Handel, Troisieme theme varié dans le genre d'Handel, Canon a la Seconde, Fugue N° 1, Fugue N°2, Fugue N°3, Theme varié dans le genre moderne, y Fantasie.*

El *Cours complet pour l'enseignement du Forté Piano couduisant progressivement des premiere éléments aux plus grandes difficultés* fue aplicado en su época, reconocido por dar excelentes resultados. Años después, esta obra seguía presente entre los pianistas, por ejemplo; el método es citado como una gran obra musical en las cartas de Karol Szymanoski⁴⁶ (Badol-Bertrand, 2014).

⁴⁵ Traducción del francés: Estudio Complementarios.

⁴⁶ Compositor polaco de finales del siglo XIX. (Sadie, s.f.)

Hoy en día, la obra de Montgeroult ha vuelto a las salas y aulas del ahora *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*, y en 2014 se conmemoró su 250 años de nacimiento, para revivir la exquisita música de esta gran compositora (Badol-Bertrand, 2014). Hoy en día, gracias a las facilidades del siglo XXI, podemos disfrutar su obra en el resto del mundo, con trabajos como el del pianista francés Laurent Martin que se ha dedicado a recuperar obras poco tocadas de compositoras de su país natal o del musicólogo italiano Luca Chiantore que ha traído a Latinoamérica la obra de Montgeroult.

Capítulo IV: Cécile Chaminade



Ilustración 50 Fotografía de Cécile Chaminade (Mendelssohn, 1905)

Infancia

Cécile Louise-Stephanie Chaminade nació en la calle *Saint-George* en París (Bussy, 1928), el 8 de agosto de 1857 (McVicker, 2011), fue la tercera de seis hijos de una familia de clase media aficionada a la música. Su padre fue Hippolyte Chaminade, un violinista amateur que manejaba una agencia de seguros británica en París, mientras que su mamá fue una pianista y cantante cuyo nombre se

desconoce. La familia Chaminade vivía en la calle *Brochant* y pasaban sus vacaciones en el *Château de la Farge* en Périgord hasta que adquirieron una propiedad en Le Vésinet al sur de París donde pasaban su tiempo de descanso (Women in World History: A Biographical Encyclopedia, 2021).

Siendo los padres músicos aficionados, la casa de los Chaminades siempre estaba repleta de bellas melodías. Chaminade describe su infancia de la siguiente manera: “Fue muy dulce. Yo pasaba gran parte sobre el piano de cola donde mi mamá tocaba y acompañaba a eminentes artistas sonatas, tríos, cuartetos y quintetos⁴⁷” (Docquois, 1912, 4).

Esto sin duda inspiró a Cécile a adentrarse en el mundo de la música desde temprana edad. Sus padres cuentan que cuando la pequeña niña tenía tan solo dieciocho meses de edad, Hippolyte Chaminade y su esposa tocaban el *andante* de la *Sonata para piano y violín Op. 30* de Beethoven y en lugar de que la bebé llorara por los sonidos fuertes, comenzó a tararearla (Bussy, 1928).

Todo lo acontecido y su talento innato, llevó a Cécile Chaminade a ser una niña prodigio, a los tres años tomó el piano sin saber solfeo y a raíz de eso, su madre comenzó a darle clases para desarrollar su talento. A los cuatro años ya improvisaba y a los ocho, escribía el acompañamiento para cantos religiosos de la iglesia de Vésinet (Bussy, 1928).

En 1875 el tío de Cécile viajó a la casa de los Chaminade acompañado del compositor George Bizet quien quedó impresionado con su talento (Docquois, 1912), comenzó a llamarla *mon petite Mozart* e incitó a sus padres a inscribirla en el conservatorio (Bussy, 1928). Sin embargo, el padre de Cécile se opuso a inscribir a su hija en una institución pública, ya que no creía decoroso que una mujer fuera algo más que esposa y madre. Pero gracias a la insistencia de Bizet, la mamá de la pianista y la misma Cécile, convencieron a Hippolyte Chaminade y así, la pequeña compositora tomó clases privadas con maestros del conservatorio (Pariente, s.f.). Le Couppey fue su maestro de piano, Augustin Saverd

⁴⁷ Traducción del francés por la autora.

le enseñó contrapunto, armonía y fuga, Martin Marsick le dio clases de violín y Benjamin Godard composición (Docquois, 1912).

Cuando Chaminade tenía doce años de edad, y después de haber visto una presentación de *Huguenots*⁴⁸ por unos bailarines bohemios, ella elaboró su propio ballet y se lo enseñó a sus amigos para que lo presentaran juntos. Posteriormente, cuando los *Huguenots* fueron expulsados de Metz, Chaminade escribió una marcha trágica, en honor a los que tanto la habían inspirado (Bussy, 1928).

Durante la primavera de 1912, en un viaje en tren, el periodista George Docquois tuvo la fortuna de encontrarse con Cécile Chaminade y le hizo una breve entrevista donde la pianista comentaba su predilección por la música, ella dijo: “Yo no elegí mi carrera, ella se me impuso a mí. Yo adoraba la música desde que vine a este mundo” (Como se cita en Docquois, 1912, 4).

En 1875, después de hacer presentaciones en salones privados en Le Vésinet, Chaminade acompañó a su maestro de violín, el violinista belga Martin-Pierre Marsick, con una sonata de Mozart (Briscoe, 1987) y tríos de Beethoven. Este evento fue posible gracias a que su papá había salido de viaje de negocios y Chaminade pudo salir al público teniendo un rotundo éxito, ganándose el reconocimiento de grandes compositores como Camille Saint-Saëns y Emmanuel Chabrier (Documentation Musicale de Radio France, 2021). Dos años después de su debut como acompañante, en 1877 se presentó por primera vez profesionalmente como solista en la sala *Pleyel* en París, donde interpretó piezas de su autoría y de otros famosos compositores (Encyclopaedia Britannica, 2021). Así fue como la carrera artística de Chaminade comenzó a cosechar éxito tras éxito.

⁴⁸ Denominación que se da a los creyentes de la iglesia calvinista

Provedora de su familia

La estabilidad en su vida empezó a menguar cuando en 1886, su hermana menor, Henriette, se casó con el pianista y compositor Moritz Moszkowski. Esto provocó un escándalo debido a que Moszkowski era alemán y judío, por lo que el padre de Chaminade cortó todo lazo con su hija Henriette. Tras este suceso, la salud de Hippolyte Chaminade comenzó a verse afectada y finalmente murió en 1887. La situación económica de los Chaminade fue en picada y tuvieron que vender su casa en el centro de París. La única alternativa viable era que Cécile comercializara sus composiciones, esperando que fueran exitosas. Por ello, Cécile Chaminade comenzó a componer piezas que gustaran al público más que a la crítica, aunque siempre de muy buena calidad (Briscoe, 1987).

En 1892 Chaminade debutó en Inglaterra, y posteriormente en países europeos, interpretando sus propias obras, y obteniendo gran éxito (McVicker, 2011). Una de sus más grandes admiradoras era la reina Victoria de Reino Unido, quien en una de sus visitas al país angloparlante, invitó a la compositora parisina al castillo de Windsor, donde Chaminade le dedicó *Reste* a la princesa Beatrice. Posteriormente, en otra visita a Inglaterra, en 1897, durante la *Diamond Jubilee* que celebraba el aniversario N°60 del reinado de Victoria I de Inglaterra, Chaminade recibió la *Jubilee Medal*. El gusto que la reina tenía por su música era tan grande que cuando murió, se le pidió a Cécile Chaminade que hiciera un concierto en honor a la reina tocando sus *Preludes Op. 30* para órgano. El éxito del concierto fue plasmado en las páginas del *London's Daily Chronicle* en donde alaban su talento como compositora y ejecutante (Citado en Briscoe, 1987).

RESTE!

Poésie de ROBERT MYRIEL

respectueusement dédié à son Altesse Royale

la Princesse HENRY de BATTENBERG

PIANO

Audante ♩ = 84

The musical score is for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The tempo is marked 'Audante' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The key signature has one flat (B-flat). The score shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with various chords and rests.

Ilustración 51 Fragmento de *Reste* de Cécile Chaminade (Chaminade, *Reste*, s.f.)

Las visitas de Chaminade a Inglaterra no cesaron tras la muerte de la reina Victoria, ya que regresó cuando dio conciertos en 1907, 1908 y 1913, además en 1914 llegó al país para grabar rollos de pianola para la *Aeolian Company* y para dar su último concierto en Inglaterra, como tanto lo deseó, cuando ya contaba con sesenta años y su salud empezaba a debilitarse (Briscoe, 1987).

Cécile Chaminade fue sujeto de admiración y amor ideal de muchos hombres a los largo de su vida y de todas las partes del mundo, incluyendo a su maestro Benjamin Godard quien le propuso matrimonio en tres ocasiones, también el mexicano Ricardo Castro (Roca Joglar, s.f.), quien cada que iba a París se hospedaba cerca de la casa de Chaminade para poder verla, sin embargo a la pianista no le importaba nada más que su música. Por lo anterior, fue sorprendente cuando el 29 de agosto de 1901 contrajo matrimonio con el editor musical Louis-Mathieu Corbel, quien era veinte años mayor que ella y era amigo de la madre de Chaminade. Se conocieron en un tour por Europa Oriental y el Balkans, ya que la madre de Chaminade no pudo acompañarla y pidió a su amigo Corbel que tomara su lugar en un viaje tan largo. El matrimonio se hizo más sorprendente debido a las condiciones que Chaminade puso; de ser una relación puramente platónica y sin relación sexual, además, cada quien siguió viviendo en sus respectivas casas; Chaminade en París y Carbonel en Marseille.

Los planes de Chaminade iban de maravilla los primeros años de matrimonio, hasta que en 1903, Carbonel enfermó y pasó los últimos años de su matrimonio cuidando a su esposo, hasta 1907, cuando falleció el editor (Briscoe, 1987). Chaminade nunca volvió a casarse y siempre dijo que estaba casada con la música (Docquois, 1912).

Tras su triunfo en Europa, Chaminade decidió cruzar el océano y aventurarse a Estados Unidos en 1908. El primer recital en América, lo dio el 24 de Octubre de 1908 en el *Carnegie Hall* y fue un éxito. Para cuando Chaminade llegó a Estados Unidos ya existían *Chaminade Clubs*, quienes asistieron a sus conciertos. Las ganancias obtenidas de ese recital fueron de \$5000 dólares, lo cual era una gran cantidad de recaudación para esa época (Briscoe, 1987).

Durante la gira de un año en EE.UU., Chaminade ofreció un total de 25 conciertos, con gran aceptación en salas como *Carnegie Hall*, *Symphony Hall*, *the Academy of Music* con la *Philadelphia Orchestra*, entre otras. Cuando llegó a Washington, la invitaron a la embajada francesa y a la Casa Blanca, donde conoció al presidente Theodore Roosevelt y a su esposa Edith Roosevelt (Briscoe, 1987).

A pesar del éxito notable que recibió Chaminade, hubieron críticos musicales que la juzgaban por su género y decían, de manera despectiva, que solo escribía *música de salón* (Guinard, 2021):

[La música de Chaminade] tiene cierta delicadeza y gracia femenina, pero es asombrosamente superficial y carente de variedad... Pero en general este concierto confirma la sentencia sostenida de que aunque algún día voten las mujeres, jamás podrán componer nada que merezca reconocimiento. Todas ellas parecen superficiales cuando escriben música...⁴⁹ (Hillinck, s.f., párr. 6)

La fama que había acumulado durante sus giras le ayudaron a comercializar su imagen, que a su regreso a Europa, una marca de cosméticos hizo un trato con Chaminade para vender jabones envasados con su nombre en una cajita glamurosa firmada por la pianista (Dago, 2013).

⁴⁹ Traducción del inglés por la autora.



Ilustración 52 Producto de belleza con la marca de Chaminade (Dago, 2013)

A pesar de que no todos los críticos de París eran devotos de Chaminade, en 1913, fue galardonada como *Chavelier dela Légion D'Honneur* reconocimiento dado a franceses o extranjeros que hayan aportado a la cultura o la ciencia en Francia (Briscoe, 1987). A lo largo de su vida, Chaminade obtuvo varios reconocimientos, además de la Legión de Honor y la medalla Jubilé dado por la Reyna Victoria. Entre ellos, en una nota de *Le Ménestrel* de 1913 mencionan que Chaminade obtuvo un premio de composición en Roma, que junto a Lili Boulanger, la reconocían como la primera mujer francesa en ser compositora (A. P., 1913). Además de que en un artículo de *La Femme de France*, señalan que durante su visita a Turquía el sultán mismo le otorgó la distinción de *Chefakat* en Constantinopla (Bussy, 1928).

Primera Guerra Mundial

La carrera musical de Cécile Chaminade continuó creciendo y creciendo, hasta que en 1914, al estallar la Primera Guerra Mundial, cesan las actividades artísticas en Francia y la mayor parte del mundo. Debido a la situación, le ofrecieron a Chaminade dirigir un hospital en Londres, y de esa manera se

retiró de la composición durante el periodo de guerra, de 1914 a 1919. Al finalizar la guerra, en 1919, volvió al mundo de la composición pero no por mucho tiempo, únicamente se conocen cinco⁵⁰ obras de Chaminade después de la guerra; *Au pays dévasté* (1919), *Danse païenne* (1919), *Air à danser* (1923), *Sérénade espagnole* (1925) y *Nocturne* (1925) (Pariente, s.f.).



Ilustración 53 Portada de "Au Pays Dévasté" de Chaminade (Chaminade, 1919)

Al mundo postguerra no le agradó la música de Chaminade y la compositora francesa lo reconoció diciendo: "ya no puedo adaptarme a la música moderna, así como tampoco puedo hacerlo con la pintura, la arquitectura, la literatura, la mentalidad ni la moralidad modernas" (Como se cita en Dago, 2013, párr. 6). Por lo anterior, Cécile Chaminade optó por el aislamiento y en 1925 abandonó

⁵⁰ Se menciona una última obra en 1928, pero no hay registros sobre ella. (Women in World History: A Biographical Encyclopedia, 2021)

París y vendió la propiedad de su familia en Le Vésinet para irse a vivir cerca de una villa en Toulon (Briscoe, 1987).

La pianista vivía feliz y tranquila en Tamaris; ella comentó que ya no podía soportar una casa tan grande y que necesitara sirvientes, además de estar sola en Le Vésinet porque sus amigos habían desaparecido. Chaminade también señala que en Tamaris las estaciones se presentaban con más intensidad y tenía el mar cerca, agrega que la vida artística era más rica ahí, ya que los virtuosos franceses y extranjeros se quedaban un poco y daban conciertos. Así mismo menciona que sus libros, las flores de su jardín en el mar y su inteligente y valiente pekinés llamado Péko la llenan de vida. A pesar de que la sombra luminosa de su amado piano *Erard* que no pudo llevar por el gran trabajo que conllevaba la acongoja en algunas ocasiones, pero el parque de su villa provenzal no lo hubiera soportado (Bussy, 1928).

Para el cumpleaños 74 de la pianista, *The Etude*, una revista musical de Estados Unidos, solicitó a los aficionados de Chaminade se comunicaran con ella, a lo que cientos de ellos respondieron escribiéndole cartas a la compositora. Cécile Chaminade estaba encantada y agradecida con el detalle, ya que ella creía que la máxima consolación de una artista es ser recordado y vivir en los corazones de quienes los entienden (Briscoe, 1987).

Hacia el final de su vida, Chaminade tuvo que prescindir de su pie izquierdo debido a una amputación, quedándose postrada en la cama, ya que se reusaba a usar silla de ruedas (Briscoe, 1987). A pocos meses de su muerte, se llevó acabo un concierto por la *Radio Monte Carlo* con las obras de Chaminade, y el 13 de abril de 1944, la misma estación de radio ofreció un programa en memoria de las más famosas obras de la compositora, que incluían *L'Anneau d'Argent* y *Concertstück* (Briscoe, 1987). El día de su muerte, el 13 de agosto de 1944, periódicos como *The New York Times*, *La Radio de Marseille*, *The Etude*, *Musical America*, entre otros, anunciaron la partida de Cécile Louise-Stephanie Chaminade (Le Radical de Marseille, 1944).



Ilustración 54 Fragmento de periódico anunciando la muerte de Chaminade (*Le Radical de Marseille*, 1944)

A pesar de que tras la primera guerra mundial no tuvo tanta popularidad la música de Chaminade, esto cambió en 1970, cuando artistas importantes volvieron a grabar sus piezas. Una de las grabaciones que más impacto tuvieron fue la del flautista James Galway, quien grabó el concierto para flauta de Chaminade y ahora es incluido en el repertorio de los flautistas como uno de los más complicados de ejecutar (Hillinck, s.f.). A esto se le sumaron musicólogos y músicos virtuosos que siguieron la recuperación del trabajo de Cécile Chaminade para poder hacer realidad el sueño de la compositora de ser recordada por siempre (Briscoe, 1987).

Aportes Musicales

Una de sus piezas más famosas hasta hoy día es *Automne*, la cual cuenta con un nivel técnico alto, forma parte de la suite *Concert études for piano, Op. 35*, compuesta en 1885. Este estudio para piano de Chaminade fue un *Best seller*, vendiendo más de 6000 copias al año en todo el mundo (Latham, 2008).

El *Concertstück* de Mademoiselle Chaminade fue compuesto en 1886 y estrenado en enero 1889, por la misma Chaminade, en los conciertos *Lamoureux* con aceptación tal que fue tocada en

numerosas salas de París como la casa *Colonne*, la sala de concierto *Pleyel* y la sala de concierto *Erard*. Después del éxito en París, la compositora francesa distribuyó su pieza por toda Europa, su fama fue tal que cuando Cécile Chaminade hizo su debut en EE.UU., en 1908, interpretó su pieza de concierto con gran éxito junto a la *Philadelphia Orchestra* (Briscoe, 1987).

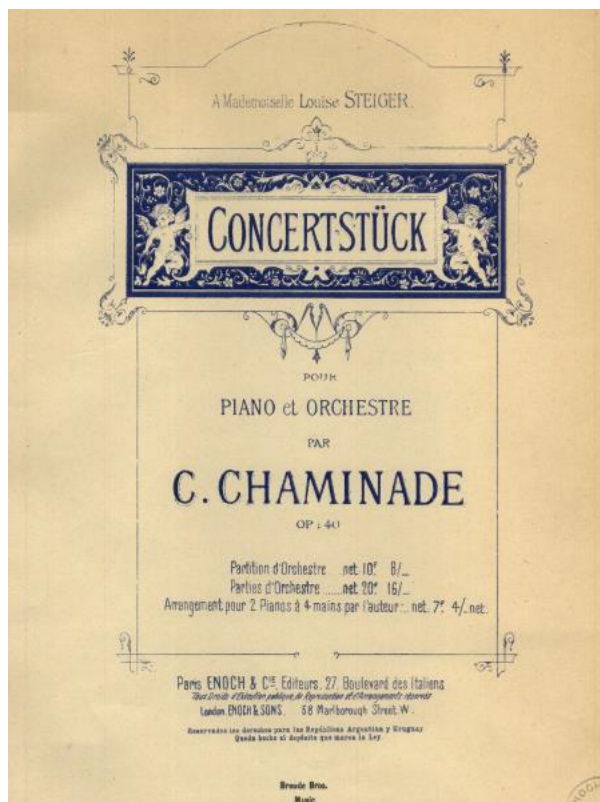


Ilustración 55 Portada del "Concertstück" de Chaminade (Chaminade, *Concertstück*, Op. 40, 1886)

En 1888 se estrenó en Marseille el ballet *Callihoë* de Chaminade, después se presentó en Lyon, Bordeaux, Toulouse, Deville, por mencionar algunas localidades. Fue interpretada por la orquesta *Colonne et Lamoureux* en 300 funciones por distintas ciudades francesas, con un éxito avasallador (Pariente, s.f.).

Durante la década de 1890, Cécile organizaba los *Festival Chaminade* en el *Grand-Théâtre* en Génova⁵¹, donde las salas de concierto se llenaban y obtenían animosas críticas. Chaminade cerraba estos festivales y la festejaban por sus composiciones, su manera de tocar y dirigir orquestas (D., 1894).

Aunque eran considerados halagos, el crítico musical d'Ambriose Thomas, durante un concierto en París hizo un comentario misógino sobre Chaminade: “No es una mujer compositora, es un compositor en cuerpo de mujer”⁵² (Como se cita en Galinier, 1892, 8). Chaminade, un tiempo después, contestó con unas palabras que demostraron su postura feminista, la cual le ha abierto el camino para muchas compositoras de hoy día:

No hay género en el arte. El genio es una cualidad independiente. La mujer del futuro, con su amplia perspectiva, sus grandes oportunidades, llegará lejos. Creo en el trabajo creativo de todo tipo.⁵³ (Como se cita en Briscoe, 1987)

Por otro lado, para 1898, Cécile Chaminade contaba con un número considerable de admiradores en toda Europa, los cuales para esa fecha ya habían creado al menos cuatro *Chaminade Societies* o *Chaminade Clubs* como le llamarían en Estados Unidos (Docquois, 1912). En el punto más alto de su carrera ya existían más de 200 clubes de admiradores en todo el mundo, mayoritariamente compuestos por mujeres y con más presencia en Estados Unidos (Briscoe, 1987).

Cécile Chaminade compuso alrededor de 400 obras musicales, la mayoría para piano, con gran éxito en su momento y hoy día va recuperando su popularidad. Joanne Polk, uno de los pianistas que ha contribuido con la recuperación de la obra de Chaminade, comenta que:

Para mí, los compositores se dividen en personas cuya música suena más difícil de lo que es o cuya música es más difícil de lo que suena. Todos los pianistas y, creo, todos los instrumentistas

⁵¹ En los artículos que hablan de este festival no se especifica el lugar, sin embargo, encontré un periódico que describía las actividades en Génova, Suiza, y menciona este festival.

⁵² Traductor del francés por la autora.

⁵³ Traducción del inglés por la autora.

favorecen la música que suena más difícil de lo que es, porque el compositor escribió de manera tan favorable, cómoda e idiomática para el instrumento.⁵⁴ (Como se cita en Hillinck, s.f., párr.3)

Y es así como Chaminade escribió su producción de venta masiva, si bien tiene obras bastante demandantes técnicamente, las que fueron escritas para sus clubes de fanáticos tenían una musicalidad impresionante que las hacía parecer más difíciles de que en realidad eran. La compositora francesa sin duda alguna conocía muy bien el funcionamiento de su instrumento y cómo sacar lo mejor de él.

Además de un excelente músico, Chaminade fue una persona muy culta, de mente libre y progresista. En la misma entrevista que le hace Docquois a Chaminade, en un viaje, la compositora habla sobre uno de sus pensamientos más profundos:

¿Mi opinión? Aquí está: ser dotado al venir al mundo [...] Hemos tratado de decir que muchos músicos no encuentran su camino hasta bastante tarde. He leído y releído todo lo que se ha escrito sobre artistas reales: surge que, si alguno de ellos no se manifiestan hasta después de la infancia, es porque se encontraban en un entorno desfavorable a sus aspiraciones, o que se han encontrado con serios obstáculos. Pero si es dotado, siempre encontrará su camino.⁵⁵
(Docquois, 1912, 4)

Así mismo, como hemos mencionado antes, Cécile Chaminade al ser la primera mujer en ser reconocida como compositora, ayudó a abrir el camino a las músicas de hoy en día. Y no sólo ha ayudado a la música, sino que su forma de pensar y la manera en que vivía han sido un gran ejemplo de lo que el feminismo, hasta hoy, sigue exigiendo:

Yo no creo que las pocas mujeres que han alcanzado grandeza en el trabajo creativo sean la excepción, sino que pienso que la vida ha sido dura para las mujeres; no se les ha dado la

⁵⁴ Traducción del inglés por la autora.

⁵⁵ Traducción por la autora y Paola Pérez de la Cruz

oportunidad, no se les ha dado seguridad... La mujer no ha sido considerada una fuerza de trabajo en el mundo y el trabajo que su sexo y condición les impone no ha sido ajustado a darle una completa idea para el desarrollo de lo mejor de sí misma. Ha sido incapacitada, y solo unas pocas, a pesar de la fuerza de las circunstancias de la dificultad inherente, han sido capaces de conseguir lo mejor de esa incapacitación. (Como se cita en Pariente, s.f., 4)

Conclusiones

A pesar del gran avance en materia de género que se ha gestado en los textos de historia, quedan cosas por descubrir, ya que es importante saber la historia completa para entender mejor hacia dónde se dirige la sociedad. Las compositoras mencionadas en el primer capítulo de este texto son una pequeña fracción de todas las mujeres que realmente estuvieron involucradas en la historia de la música. Y se pueden percibir algunos aspectos sociales que aún faltan por evolucionar.

Con respecto a las tecladistas Elisabeth Jacquet, Hélène de Montgeroult y Cécile Chaminade, sus vidas son en sí mismas una importante aportación a la historia de la música, de Francia y del mundo. Crearon oportunidades a las generaciones actuales, por ejemplo, ahora las pianistas puedan considerar la música como una carrera y abarrotan las grandes salas de concierto cuando se presentan, como el caso de Martha Argerich, Khatia Buniatishvili o María Joao Pires, por mencionar a algunas.

Sin embargo, ya en la segunda década del siglo XXI, todavía se sigue buscando la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres en algunas áreas musicales como la dirección orquestal, la composición, así como el apoyo social y económico en las carreras musicales de una mayor cantidad de mujeres. Es más fácil para la sociedad reconocer a compositores como Beethoven, Chopin, Bach o John Williams, que a Julie Candeille, Elisabeth Jacquet o Pinar Toprak, esto es debido a que hay un repertorio definido que todo músico debe tocar, en el área del piano por ejemplo, es indispensable tocar los estudio de Chopin y las sonatas de Mozart, pero no se les pide que toque los estudios de Louise Farrenc o el método y sonatas de Hélène de Montgeroult. Otro ejemplo son los concursos para piano, donde piden los conciertos de Rachmaninov, Liszt o Beethoven, pero se dejan de lado los muchos conciertos para piano escritos por mujeres y están al mismo nivel compositivo que los de su contraparte masculina.

Por lo tanto, se puede concluir que la *música clásica*, ahora se encuentra monopolizada por algunos pocos compositores, quienes suelen ser hombres, y no solo se ignora el trabajo hecho por

mujeres, sino también por otros compositores que, por distintas circunstancias en su vida, no lograron alcanzar la fama mundial pero han hecho trabajos excepcionales como Samuil Maykapar, Leo Ornstein o Harmut Jentszch.

Esto cambia progresivamente, cada vez más se hace el trabajo de difusión de compositores que quedaron en el olvido después de su muerte por ejemplo, pero todavía hace falta inclusión de la música de estos artistas en los programas de conciertos en todo el mundo. Por lo consiguiente, no se trata de dejar de escuchar a Beethoven, Bach o Mozart, sino de abrirle las puertas y oídos a obras musicales de otros compositores, para tener una perspectiva más amplia de la música en distintos periodos de la historia. Esto también ayuda a conocer mejor la sociedad y pensamientos que ha tenido la humanidad a través de los tiempos, ya que la música, tal como el Rey Louis XIV de Francia pensaba, es capaz de influenciar la mente y el corazón.

Referencias

- A. P. (16 de agosto de 1913). Les Nouveaux Décorés . *Le Ménestrel : journal de musique* (p 260).
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5615954x>
- Aller N. B., Gurbindo Lambán, M. J., Florentín Gimeno, V., Fernández Riestra, M. J., Solache Vilela, G. y Alfonsel Gómez, A. (s.f.). *Creadoras de música*. Instituto de la Mujer.
<https://www.inmujeres.gob.es/areasTematicas/AreaEducacion/MaterialesDidacticos/docs/CreadorasMusica.pdf>
- Amphithéâtre - Cité de la musique. (23 de febrero de 2017). *Hélène de Montgeroult*.
- Baldol-Bertrand, F. (Director). (2014). *Hélène de Montgeroult, pianiste, compositrice et pédagogue* [Documental]. Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.
<https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/medias/video/helene-de-montgeroult-pianiste-compositrice-et-pedagogue>
- Barcala, J. G. (19 de abril de 2015). *Hetairas, más que simples prostitutas*.
<https://www.cienciahistorica.com/2015/04/19/hetairas-mas-que-simples-prostitutas/>
- Barranón, A. (2020). Hacia un nuevo ideal femenino: el pianismo decimonónico de Guadalupe Olmedo y María Garfias. *ESCENA*, 79 (2), 189-213.
- Beethoven, L. van (1796). *XII Variations por le clavecín ou Piano-Forte avec un Violoncelle Obligé sur au Theme de Händel dans l'Oratoire Judas Macabée* [partitura para violonchelo y piano]. Arataria und Cony.
- Bermúdez, Á. (22 de febrero de 2020). *Teresa Carreño: la poco conocida historia de la niña prodigio venezolana que tocó el piano para Abraham Lincoln*. BBC News Mundo.
https://www.bbc.com/mundo/noticias-51451987?at_campaign=64&at_medium=custom7&at_custom2=facebook_page&at_custom3=BBC+News+Mundo&at_custom4=76B03D4E-558E-11EA-AE3D-A99296E8478F&at_custom1=%5Bpost+type%5D
- Bessières, Y., & Niedzwiecki, P. (1991). Las mujeres en la Revolución Francesa 1789. *Cuadernos de Mujeres de Europa* (33).
- Bobick, J. (9 de enero de 2019). *Florence Beatrice Price: A Closer Look with Musicologist Douglas Shadle*. Naxos of America INC. <https://naxosusa.com/florence-beatrice-price-a-closer-look-with-musicologist-douglas-shadle/>
- Briscoe, J. R. (Ed.). (1987). *Historical Anthology of Music by Women*. Indiana University Press.
- British Library. (s.f.). Ethel Smyth. *British Library*. <https://www.bl.uk/people/ethel-smyth>
- Bussy, C. (15 de enero de 1928). Célébrités Féminines: Cécile Chaminade. *La Femme de France*, 24.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5517666g>
- Carrasco, V. F. (2018). *María Garfias (1849-1918) Una fugaz presencia de la música mexicana decimonónica*. Musicologiacasera.

- Cervezas Alhambra. (7 de abril de 2021). *Wendy Carlos: La visionaria que resucitó a Bach y creó la música electrónica*. Cervezas Alhambra.
<https://www.cervezasalhambra.com/es/mirador/blog/musica/wendy-carlos-la-visionaria-que-resucito-bach-y-creo-la-musica-electronica>
- Chaminade, C. (1886). *Concertstück*. [Partitura para piano]. Enoch.
- Chaminade, C. (1919). *Au pays dévasté, Op. 155*. [Partitura para piano]. Enoch.
- Chaminade, C. (s.f.). *Reste*. [Partitura para piano]. Enoch.
- Civitatis. (s.f.). *Civitatis Paris*. Île de la Cité. <https://www.paris.es/ile-de-la-cite>
- Colectivo Mujeres en la Música A. C. (2020). *Rueda de Prensa Mujeres/Cultura*.
https://shoutout.wix.com/so/ccN1ZU9pZ?fbclid=IwAR3Kd_XpHc9W1IoihA7xqP04uXNRQU9ScMaO_Kqk_OvySY19aN9_AISAN1o#/main
- Colodrero, C. P. (2009). Cuando el pianista es el que investiga: Blanche Selva (1884-1942), un estado en la cuestión. *Revista de Musicología*, 32 (2), 19.
- Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. (2014). *250E ANNIVERSAIRE D'HÉLÈNE DE MONTGEROULT*. Recuperado el 25 de mayo de 2021. Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/saison-20142015/250e-anniversaire-dhelene-de-montgeroult>
- Crépy, L. (1729). *Retrati del compositor Claude Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729)* [Fotografía]. <https://www.alamy.es/retrato-del-compositor-claude-elisabeth-jacquet-de-la-guerre-1665-1729-museo-coleccion-privada-autor-louis-crepy-image337350637.html>
- Cyr, M. (2012). *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*. Ashgate Publishing Company.
- Dago. (18 de febrero de 2013). *La belleza de escuchar*. Consultado el 23 de febrero de 2021. Cécile Chaminade: "Automme". <https://labeledezadeescuchar.blogspot.com/2013/02/cecile-chaminade-automme.html>
- De la Barra, F. (1887). *Ligeros rasgos biográficos de la señora Modesta Cesárea Sanjies Uriarte*.
- Diario Página Siete. (3 de agosto de 2014). *Modesta Sanjinés*. Página Siete.
<https://www.paginasiete.bo/nacional/2014/8/6/modesta-sanjines-28456.html>
- Docquois, G. (2 de junio de 1912). Enquête sur la " Vocation ". *Le Pêle-mêle : journal humoristique hebdomadaire*, 20. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55146016>
- Documentation Musicale de Radio France. (Abril de 2021). *Cécile Chaminade*. France musique.
<https://www.francemusique.fr/personne/cecile-chaminade?xtmc=chaminade&xtnp=1&xtcr=2>
- E. D. (4 de abril de 1894). *Nouvelle Diverses. Le Ménestrel: journal de musique*, 70.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5615139g>

- EcuRed. (19 de junio de 2019). *Déodat de Séverac*.
https://www.ecured.cu/D%C3%A9odat_de_S%C3%A9verac
- El País. (12 de febrero de 1999). Una arpista, primera mujer que ingresa en la Filarmónica de Viena. *El País*. https://elpais.com/diario/1999/02/13/cultura/918860407_850215.html
- Encyclopaedia Britannica. (s.f.). Cécile Chaminade. *En el diccionario Encyclopaedie Britannica*.
<https://www.britannica.com/biography/Cecile-Chaminade>
- Entremujeres. (3 de Diciembre de 2018). *Desde la cuarta ola ¿Cuáles son las cuatro olas del feminismo en la historia?* https://www.clarin.com/entremujeres/genero/mujeres-feminismo-ola-feminista_0_N-yPg4mar.html
- Facultad de Música de la UNICACH. (8 de marzo de 2021). *8 de marzo - De la creación a la interpretación | Semana de mujeres en la Música 🌸 | Facultad de Música. Charla*. [Video adjunto] [En vivo]. Facebook.
<https://www.facebook.com/FaMUNICACH/videos/1063911540784220/>
- Fernández, A. (26 de mayo de 2020). *Historia. El aborto en la antigüedad*. La Izquierda Diario.
<https://www.laizquierdadiario.com/El-aborto-en-la-antigüedad>
- Ferrer Valero, S. (12 de marzo de 2012). *La pequeña maravilla, Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729)*. Mujeres en la historia. <https://www.mujiereenlahistoria.com/2012/03/la-pequena-maravilla-elisabeth-jacquet.html>
- Ferrer Valero, S. (13 de abril de 2020). *La Directora de Orquesta, Antonia Brico (1902-1989)*. Mujeres en la Historia. <https://www.mujiereenlahistoria.com/2020/04/antonia-brico.htm>
- Ferrer Valero, S. (15 de junio de 2011). *El jardín de las delicias, Herrada de Landsberg (1130-1195)*. Mujeres en la música. <https://www.mujiereenlahistoria.com/2011/06/el-jardin-de-las-delicias-herrada-de.html>
- Fétis, F.-J. (1811). *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique* (Vol. 6). Cans et Compagnie.
- Fétis, F.-J. (1834). *La musique mise à la portée de tout le monde : exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art...*
- Font Batallé, M. (Junio de 2011). *Blanche Selva y el Noucentisme* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.
- Fred Fox School of Music. (Abril de 2021). *Trester Festival for Latin American Music*. Consultado el 09 de septiembre de 2021. <https://keyboard.music.arizona.edu/trester>
- Fryer, P. (2012). *Women in the Arts in the Belle poque*. McFarland.
- Gallinier, E. (19 de junio de 1892). *Le Monde Musical: Cécile Chaminade. Le Progrès artistique : journal des artistes musiciens, instrumentistes et choristes parissant le jeudi, 7*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23677967>

- Geni. (6 de Febrero de 2012). *Photos of Armande, Princesse de Polignac* [Fotografía].
https://www.geni.com/photo/view/3256394?album_type=photos_of_me&photo_id=6000000015466958009
- Graham-Dixon, A. (18 de Noviembre de 2018). *Cómo los Medici usaron su fortuna para abrirse las puertas del cielo*. BBC Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46112045>
- Guinard, C. (23 de marzo de 2021). *Cécile Chaminade, compositrice pionnière et star internationale oubliée*. Consultado el 29 de mayo de 2021. <https://www.francemusique.fr/musique-classique/cecile-chaminade-compositrice-pionniere-et-star-internationale-oubliee-94082?xtmc=chaminade&xtnp=1&xtr=5>
- Herrerías, C. G. (2013). *Portafonio of Compositions* [Tesis doctoral]. University of York.
- Hillinck, R. (s.f.). *The Rise and fall of Cécile Chaminade, A Hopeless romantic in a time of progress*. Consultado el 29 de mayo de 2021. <https://www.listenmusicculture.com/mastery/cecile-chaminade>
- Jacquet de La Guerre, E. (1715). *Cantates Françaises*, (Vol. 3). (H. d. Baussen, Ed.).
- Jacquet de La Guerre, E. C. (1687). *Les Pièces de Claveßin de Madmoiselle de La Guerre* [Partitura para piano].
- Jacquet de La Guerre, E. C. (1691-1692). *Jeux a l'honneur de la Victoire* [Partitura para piano].
- Jacquet de La Guerre, E. C. (1694). *Cephale et Procris: Tragedie* [Partitura para piano].
- Jacquet de La Guerre, E. C. (1707). *Pieces de Clavecin qui peuvent se Jouer sur le Viollon* [Partitura para piano]. H. D. Baussen (Ed.).
- Jacquet de La Guerre, E. C. (1707). *Sonates pour le Viollon et pour le Clavecin* [Partitura para piano]. H. D. Baussen (Ed.).
- Jardon, L. (2011). *Rita Strohl, 1865-1941*. Musiciennes à Ouessant.
<http://www.musiciennesaouessant.com/2011/compositrice.html>
- Journal officiel de la République française. (29 de octubre de 1881). Institut de France. *Journal officiel de la République française. Lois et décrets* (296), 24.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6222190m/f2.item.r=H%C3%89L%C3%88NE%20DE%20MONTGEROULT%20journal%20officiel.zoom>
- Latham, A. (2008). Chaminade, Cécile. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- Latham, A. (2008). Daquin, Louis-Claude. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- Latham, A. (2008). Jacquet de la Guerre, Elisabeth. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- Latham, A. (2008). Mujeres en la música. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.

- Latham, A. (2008). Reicha, Antoine. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- Latham, A. (2008). Viotti, Giovanni Battista. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- Launay, F. (7 de Junio de 2021). *Armande POLIGNAC (DE)*.
<https://www.presencecompositrices.com/compositrice/polignac-de-armande>
- Le Radical de Marseille. (18 de abril de 1944). La mort de Cécile Chaminade. *Le Radical de Marseille*.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50492900>
- Luna O, D. (1999). Reseña histórica del Hospital de Clínicas de la Paz. *Cuaderno del Hospital de Clínicas*, 45.
- Martín, S. (2018). *Las mujeres compositoras en Europa (1557-1750)* [Tesis de maestría]. Universidad de Valencia.
- McGill Library Bibliothèque. (s.f.). *Women. Work, and Song in Nineteenth-Century France*. McGill Library Bibliothèque. <https://digital.library.mcgill.ca/fsm/article.php?lang=en-CA&article=14>
- McVicker, M. F. (2011). *Women Composers of Classical Music*. McFarland & Company.
- Mendelssohn, H. S. (1905). *Cécile Chaminade* [fotografía].
- Michalaise, & Kaddour, F. (4 de agosto de 2011). *Rita Strohl : Pourquoi ?? Bon sens et Déraison*.
<http://lepetitrenaudon.blogspot.com/2011/08/rita-strohl-pourquoi.html>
- Michalaise, & Kaddour, F. (6 de agosto de 2011). *Rita Strohl: Une carrière fulgurante*. Bon sens et Déraison. <http://lepetitrenaudon.blogspot.com/2011/08/rita-strohl-une-carriere-fulgurante.html>
- Michalaise, & Kaddour, F. (7 de agosto de 2011). *Rita Strohl : Le reve fou de La Grande de Bievres*. Bon sens et Déraison. <http://lepetitrenaudon.blogspot.com/2011/08/rita-strohl-le-reve-fou-de-la-grange-de.html>
- Molina, F. J. (s.f.). Rasgos Biográficos. *Lira y Arte Nacional*.
- Montgeroult, H. (1816). *Cours complet pour l'enseignement du Forte Piano couduisant progressivement des premiere éléments aux plus grandes difficultés* (Vol. 2). Janet et Cotelle.
- Montgeroult, H. (1816). *Cours complet pour l'enseignement du Forte Piano couduisant progressivement des premiere éléments aux plus grandes difficultés* (Vol. 3). Janet et Cotelle.
- Montgeroult, H. d. (1795). *Trois Sonates pour le Forte-Piano, Oeuvre 1er* [Partitura para piano]. Troupenas.
- Montgeroult, H. d. (1800). *Trois Sonates pur le Forte Piano, oeuvre 2e* [Partitura para piano]. Janet et Cotelle.
- Montgeroult, H. d. (1804). *Piece pour le Forte Piano, Oeuvre 3eme* [Partitura para piano]. Erard.

- Montgeroult, H. d. (1811). *Trois Sonates pour le Piano Forte, Oeuvre 5* [Partitura para piano]. Madmoiselles Erard.
- Montgeroult, H. d. (1816). *Cours complet pour l'enseignement du Forte Piano couduisant progressivement des premiere éléments aux plus grandes difficultés* (Vol. 1). Pelicieu.
- Música en México. (5 de marzo de 2021). *Compositoras mexicanas de antaño*. Música en México. <https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/compositoras-mexicanas-de-antano/>
- Nakawé doc. (s.f.). *HÉLÈNE DE MONTGEROULT*. Consultado el 16 de mayo de 2021. <https://www.nakawedoc.com/fr/portraits-de-femmes/tous-domaines/73-helene-de-montgeroult-biographie>
- Pariante, F. (s.f.). Cécile Chaminade: una compositora olvidada. *Música para todos*.
- Pavón-Cu, D. (2014). *Últimas palabras de guillotinos: un análisis lacaniano de testimonios discursivos de víctimas de la Revolución Francesa*.
- Pérez, A (17 de febrero de 2021). Entrevistando a la Dr. Glenda Courtois. https://drive.google.com/drive/folders/1b95PY-tTe4FAz0KrBsY2tmNf3795yoS?usp=drive_link
- Pérez, A. (22 de septiembre de 2021). Hablando con el Dr. Douglas Bringas sobre Sophie Menter y su hija Celestine. https://drive.google.com/drive/folders/1b95PY-tTe4FAz0KrBsY2tmNf3795yoS?usp=drive_link
- Pérez, A. (7 de septiembre de 2021). Entrevista al Dr. Douglas Bringas sobre la Dr. Glenda Courtois. https://drive.google.com/drive/folders/1b95PY-tTe4FAz0KrBsY2tmNf3795yoS?usp=drive_link
- Porter, C. H. (2012). *Five Lives in Music*. University of Illinois Press.
- Prod'homme, J.-G. (2 de agosto de 1929). Souvenirs Inédits du Monde Musical et Dramatique a l'epoque romantique. *Le Ménestrel: journal de musique*.
- Real Academia Española. (s.f.). Aimara. *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/aimara>
- Roca Joglar, H. (s.f.). Aspectos de Ricardo Castro. *Compositores*, 22-23.
- Rosa, S., & Buckle, I. (2020). *Montgeroult-Viotti* [CD]. Rubicon.
- Sadie, J. A. (s.f.). Montgeroult, Hélène-Antoinette-Marie de Nervo de [Countess de Charnage]. *Oxford Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043106>
- Secretaría de Gobernación. (30 de marzo de 2020). *Conoce más acerca de Sor Juana Inés de la Cruz*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/segob/articulos/conoce-mas-acerca-de-sor-juana-ines-de-la-cruz?idiom=es>

- Serracanta, F. (2014). *Cancino de Cuevas*. Historia de la Sinfonía.
<http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/otros-compositores/cancino-de-cuevas/>
- Sociedad de Autores y Compositores de México. (s.f.). *Lucía Álvarez*.
<https://sacm.org.mx/Informa/Biografia/14786>
- Solís, J. (15 de enero de 2006). *Reaniman herencia musical de Sofía Cancino*. El Universal.
<https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/47061.html>
- The conversation. (1 de febrero de 2021). *¿Qué es ser una persona cisgénero?* El Financiero.
<https://www.elfinanciero.com.mx/ciencia/que-es-ser-una-persona-cisgenero/>
- Thomas, H. (4 de febrero de 2018). *Illuminate*. Shining light on the work of women composers & performers. <https://www.illuminatewomensmusic.co.uk/illuminate-blog/helene-de-montgeroult-written-by-dr-helen-thomas>
- Toprak, P. (2018). *Pinar Toprak*. Consultado el 5 de septiembre de 2021.
<https://www.pinartoprak.com/about/>
- Trab Al-Andalus. (23 de octubre de 2017). *Qiyán. Las esclavas cantoras de Al-Andalus*. Consultado el 5 de septiembre de 2021. <https://tarabalandalus.blogspot.com/2017/10/qiyan-las-esclavas-cantoras-de-al.html>
- Urquidi, J. (1919). *Bolivianas Ilustres*, (Vol. 2). Arnó Hermanos.
- Vidal, R. (13 de mayo de 2020). *20 grandes compositores de bandas sonoras*. Rteve.
<https://www.rtve.es/radio/20200513/20-grandes-compositores-bandas-sonoras/2013023.shtml>
- Women in World History: A Biographical Encyclopedia. (15 de abril de 2021). Cécile Chaminade (1857-1944). *Women in World History: A Biographical Encyclopedia*.
<https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/chaminade-cecile-1857-1944>
- Zepeda, A. (3 de junio de 2021). Deleitarte con Laura Chávez Blanco. *RR Noticias*.
<http://rrnoticias.mx/2021/06/03/deleitarte-con-laura-chavez-blanco/>