

## La Soledad de almas millonarias

M<sup>a</sup> Nieves Perpiñá Marco

Filósofa y Pedagoga  
Generalitat Valenciana  
nieperpi@hotmail.com

**Recibido:** 05/06/2022/**Aceptado:** 17/06/2022

**Resumen.** El paso del tiempo ha permitido ubicar el papel de la mujer en la música de manera razonable y sin ningún perjuicio. Las nueve piezas musicales que analizamos a continuación tienen como nexo el concepto de soledad enfocado desde diferentes elementos estéticos, propios y personales, que nos permiten valorar los logros y la posición que alcanza la mujer compositora en la actualidad.

**Palabras clave.** Soledad, Melancolía, Música, Mujeres, Compositoras, Artes, Lenguaje, Miradas, Evocación, Compartir.

### The loneliness of millionaire souls

**Abstract.** The passage of time has made it possible to locate the role of women in music in a reasonable manner and without any prejudice. The nine musical pieces that we analyze below have as a nexos the concept of loneliness focused from different aesthetic elements, own and personal, that allow us to assess the achievements and the position that the woman composer reaches today.

**Keywords.** Loneliness, Melancholy, Music, Women, Composers, Arts, Language, Looks, Evocation, Sharing.

---

La soledad es fortaleza; depender de la multitud es debilidad.

Simone de Beauvoir

La soledad no me debilita, me fortalece, me nutre me habla de noche, me cuenta cuentos, historias que son verdad.

Chavela Vargas

La Soledad es el tema principal del inicio del proyecto *Bocetos de mujer*, que ampliamente exponemos en estas páginas. Tras una breve introducción de carácter histórico apuntamos el papel de la mujer compositora para, seguidamente, desarrollar las ideas estéticas que generan cada una de las piezas

que integran el CD La Soledad, a partir de la creación de nueve compositoras con diferentes lenguajes y sensibilidades.

No parece casual el tema de la soledad si atendemos a la idea de que hemos tenido que esperar al s. XX para dar su lugar a las primeras figuras femeninas relacionadas con la composición, interpretación y dirección musical, con una repercusión y fortaleza que a lo largo de los siglos únicamente han acaparado los hombres, hecho que solo tiene una explicación histórica y cultural. No porque no existan, ni por la escasez en el número de ellas, sino porque el camino a recorrer es lento, lleno de obstáculos y, en ocasiones, angustioso.



Imagen 1. ©Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández (2021)

El papel de la mujer en la música, desde la Antigüedad, desafía convencionalismos sociales, hecho que evidencia la sumisión histórica a la que están sometidas. Las bizantinas, Tekla, Teodosia y Kassia anónimas en su tiempo; abadesas de gran autoridad como Hildegarda de Bingen, que arremete contra las costumbres de la Iglesia y se enfrenta a sus mandatos; Hadewijch de Amberes<sup>1</sup>, de erudición exquisita, u otras tantas místicas, monjas y canonesas, cultas y de clase social elevada, por librarse de la supeditación masculina, ingresan en conventos, adquieren mayor independencia en el empleo de la composición musical y forjan una destacable y eficaz labor instructiva.

He aquí que, en nuestros días, en Brabante y en Baviera, el arte ha nacido entre las mujeres. Señor Dios mío ¿qué arte es ese mediante el cual una vieja comprende mejor que un hombre sabio? Me parece que esta es la razón de que una mujer sea buena a los ojos de Dios: en la

---

<sup>1</sup> Pertenece al movimiento espiritual de mujeres, que surge alrededor del siglo XII en Flandes, llamado las beguinas, conocedoras de la literatura de la época, cuyos poemas y canciones están escritos en lengua materna al estilo trovadoresco y versan sobre el amor divino. Al ejercer un magisterio espiritual fuera del control de la Iglesia, son perseguidas y obligadas a ingresar en diferentes conventos.

simplicidad de su comprensión, su corazón dulce, su espíritu más débil, son más fácilmente iluminados en su interior, de modo que, en su deseo, comprende mejor la sabiduría que emana del cielo, que un hombre duro que en esto es más torpe.<sup>2</sup>

Trovadoras como Leonor de Aquitania y Blanca de Castilla; compositoras musulmanas como Jamila y Oraib y místicas como Matilde de Magdeburgo, completan una larga lista de mujeres dedicadas al ejercicio musical en los primeros siglos del medievo.

Maddalena Casulana, compositora renacentista, manifiesta en la publicación de *Il primo libro di madrigali a quattro voci*, dedicado a Isabella de Medici: "Desearía mostrar al mundo, por cuanto me ha sido concedido en esta profesión musical, el vano error de los hombres, que creyéndose dueños de los grandes dones del intelecto, piensan que éstos no pueden ser comunes a las mujeres"<sup>3</sup>. En la corte de Ferrara conservamos otro ejemplo de participación musical femenina, en el llamado *Concerto di Donne*, integrado por un grupo de mujeres cantantes e instrumentistas, apodadas las "Damas de Ferrara", que no son valoradas como tales sino como "damas de compañía que cantan", en cambio, están dotadas de gran virtuosismo artístico.

Durante el Barroco se registran innumerables documentos que muestran la importancia de la educación musical en las mujeres tanto a nivel religioso como social. Remitimos dos referencias, la primera del abad milanés Filippo Picinelli y la segunda de la gran compositora barroca, Elisabeth Jacquet de la Guerre:

Las monjas de Santa Radegonda de Milán, en el proceso de la música están dotadas de tal rara exquisitez, que deben ser reconocidas como las primeras cantantes de Italia. Visten el hábito Cassinense de la orden de San Benito, y sin embargo bajo su túnica negra, a quien las escucha le parecen candorosos y armoniosos cisnes, que llenan el corazón de maravillas, y embelesan las lenguas en sus oraciones. Entre estas religiosas Donna Chiara Margarita Cozzolani merece la mayor alabanza, Chiara [Clara] es su nombre pero incluso lo es más su mérito, y Margarita [perla] por la inusual y excelente nobleza de su invención musical...<sup>4</sup>

[...] Hasta ahora se me ha elogiado diciendo que mi música respondía bastante bien a los textos sobre los que he trabajado. Es lo que me propongo también siempre, pues estoy convencida de que, por muy trabajados que estén en cuanto a lo demás, los cantos que no expresan aquello que se canta no pueden menos que desagradar a los auténticos

---

<sup>2</sup> Blanca Aller Nalda, "Edad Media: música, amor, libertad", en *Creadoras de música*, (Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009), 18.

<sup>3</sup> M<sup>a</sup>Jesús Gurbindo Lambán, "Damas y Reinas: músicas en la corte. Renacimiento", en *Creadoras de música* (Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009), 32.

<sup>4</sup> Virginia Florentín Gimeno, "Laberintos Barrocos", en *Creadoras de música*, (Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009), 46.

concedores, es decir, a aquellos cuyo gusto va acompañado de entendimiento.<sup>5</sup>

En el s. XVIII, la mujer asume el papel de cantante e instrumentista y logra publicar algunas de sus composiciones. Su presencia como ilustradas clásicas queda registrada en la mayoría de las cortes reales<sup>6</sup>, donde fundan instituciones y academias musicales, organizan conciertos e interpretan su propia música, equilibrada, dinámica y sencilla.

Al llegar al s. XIX, compositoras, cantantes de ópera y pianistas reanudan su papel, esta vez, con cierto aire de libertad. La mayoría de ellas son difusoras de la obra de sus maridos, Clara Wieck Schumann, o de un familiar directo como Fanny Mendelssohn, a la que se le aconseja que deje de interpretar: “La música será quizá la profesión de Félix, pero para ti sólo puede o debe ser un ornamento. No debe ni puede ser el fundamento de tu existencia y vida diaria” (Abraham Mendelssohn, carta del 16 de Julio de 1820)<sup>7</sup>. Otras, en cambio, recurren a seudónimos para poder editar sus obras, como Augusta Homès que firma Hermann Zenta.

En pleno Romanticismo y en los albores del s. XX, la adversidad musical todavía persiste en la mujer. Cécile Chaminade así lo expresa:

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 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 sólo unas pocas, a pesar de la fuerza de las circunstancias de la dificultad inherente, han sido capaces de conseguir lo mejor de esa incapacitación.<sup>8</sup>

En la actualidad, el reconocimiento que lentamente van alcanzado, está marcado por la continuidad de su trabajo. El éxito, a mayor o menor escala, lo consiguen al no abandonar nunca sus principios y al indagar en la búsqueda de nuevos horizontes. Es posible que sus logros no vayan a la velocidad razonable que se merecen todas ellas y, a pesar de que la sociedad a través del tiempo les ha sido hostil, se observa que están llenando su espacio. Con esta voluntad,

---

<sup>5</sup> Florentín Gimeno, “Laberintos Barrocos”, 53.

<sup>6</sup> Son numerosas las cortes europeas en las que trabajan mujeres compositores. enumerarlas todas es laborioso. Remitimos al libro de Patricia Adkins Chiti, *Las mujeres en la música*, y al apéndice de María Luisa Ozaita, *Las compositoras españolas* (Madrid: Alianza Música, 1995).

<sup>7</sup> María Fernanda Rodríguez Castellanos, “Desarrollo de la mujer en el ámbito musical a través del tiempo y breve historia del feminismo”, *Magotzi* Boletín Científico de Artes del IA, Publicación semestral Vol.8, n<sup>o</sup>16 (2020): 48-54.

<sup>8</sup> Marisol Antolin Herrero, “Cécile Louise Stéphanie Chaminade, brillante compositora y pianista”, *Diario Feminista*, 4 abril, (2020), acceso el 15 de febrero del 2020, <https://eldiariofeminista.info/2020/04/04/cecile-louise-stephanie-chaminade-brillante-compositora-y-pianista/>.



firmeza y tenacidad se ha conseguido que el papel de la mujer en la música obtenga sus méritos a pasos firmes y seguros, para que el reconocimiento cuestionado en otros tiempos, se mantenga permanentemente arraigado en tierra fértil. Leticia Armijo escribe: “las mujeres han compuesto música desde hace cuatro mil años, en tierra cocida. No saberlo es perder la riqueza de la mitad de la humanidad”<sup>9</sup>.

Lo expuesto históricamente nos da pie a comprender que el elenco de magníficas compositoras que integran el CD *La Soledad*<sup>10</sup>, dentro del proyecto *Bocetos de mujer*, no es eventual. Su tenacidad germina.



Imagen 2. ©Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández (2021)

La idea unificadora que las anexa está representada en las diferentes miradas que ellas mismas proyectan: un caminito, un eclipse, un movimiento en forma de espiral, un baile, un estado de levedad, otro caótico para alcanzar la plenitud... o, tan solo, la intención de querer mostrar algo ilimitado que debe mantenerse. Esta variedad, escrita en las partituras, se convierte en sonidos en las manos de la pianista Marisa Blanes, e inesperadamente suenan composiciones llenas de elementos artísticos, musicales, poéticos y pintorescos que, abiertas a todas las ventanas del mundo, cumplen con su pensamiento que necesitan compartir, porque ahora ya no están condenadas al silencio histórico.

Natalia Rojcovscaia-Tumaha, cuya creatividad abarca muchos géneros, suscita con el *Nocturno Chopin* una acertada melancolía evocadora de sentimientos y presencias de clima poético que, a pesar de alojarse en pleno s. XXI, no nos confunde en absoluto. Esos mismos sentimientos y presencias de soledad que le embargan a Chopin al estar lejos de su Varsovia: “¡pues aquí estoy tan triste y me siento tan solo y tan abandonado!...tengo prisa por encontrarme de nuevo en mi habitación, donde puedo dar salida a mis sentimientos contenidos, sentándome al piano que, ahora, conoce demasiado bien la expresión de todos mis sufrimientos”<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Angélica Jocelyn Soto Espinosa, “Leticia Armijo: una vida de música y feminismo”, *La Crítica*, Entrevista 3 de Junio (2020), acceso el 15 de febrero del 2020, <http://www.la-critica.org/leticia-armijo-una-vida-de-musica-y-feminismo/>.

<sup>10</sup> [https://open.spotify.com/album/1u8qwvsz4SW54Tg7iDD4mp?si=L38JgSGDRfu2-miaAA\\_k](https://open.spotify.com/album/1u8qwvsz4SW54Tg7iDD4mp?si=L38JgSGDRfu2-miaAA_k).

<sup>11</sup> Alfred Cortot, *Aspectos de Chopin* (Madrid: Alianza Editorial, 1994), 143.

Los nocturnos, obras para piano solo, de único movimiento, conllevan estas languideces y debilidades, sufrimientos y anhelos que sumergen a la mayoría de compositores románticos en un estado de repulsa y aislamiento, de ensimismamiento y abstracción:

Chopin, el que perdió una Patria,  
el que lloró de ausencia, dolor, enfermedad...  
supo ganar el mundo bajo el manto de Venus:  
nada detiene el hilo de nostalgia  
que levantan sus manos.  
Llegó la hora  
Y un resplandor alumbra el cielo.  
Chopin rige en la noche  
Y su pálida voz inunda el firmamento.  
Pues ya no existe el hombre,  
Sólo esa música  
Que no rompe el silencio de los astros  
Y a la luna enamora.<sup>12</sup>

Natalia presenta una melodía tranquila que fluye sobre un ritmo libre. Utiliza recursos armónicos que muy bien pueden ser definidos con las mismas palabras que utiliza Liszt cuando describe la sensibilidad de los nocturnos de Chopin, una expresión de los más indescriptibles deseos, una combinación de inquietud y sufrimiento:

Chopin was the one genius who...in his poetic nocturnes sang not only the harmonies which are the source of our most ineffable delights, but likewise the restless agitating bewilderment to which they oft give rise. His flight is loftier, though his wing be more wounded; and his very suaveness grows heartrending, so thinly does is veil his despairful auguish...closer kinship to sorrow than those of Field renders them the more strongly marked; their poetry is more somber and fascinating; they ravish us more, but are less reposeful...He will ever be an incomparable model of grace unconscious of itself, of melancholy artlessness...<sup>13</sup>

Chopin era...de naturaleza intensamente apasionada y con los nervios a flor de piel...Sus mejores obras se comprenden en dimensiones reducidas y no podía ser de otro modo, porque cada una de ellas es el fruto de un breve momento de reflexión, el suficiente para reproducir las lágrimas y los sueños de un día.<sup>14</sup>

La melancólica ingenuidad de la que habla Liszt se observa en la carta que remite Chopin a su madre:

---

<sup>12</sup> Ángeles Mora, "Las noches de Chopin", *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n<sup>o</sup> 7 (2021): 639, Universitat de València (España), acceso el 1 de febrero del 2020, <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/23627/20084>.

<sup>13</sup> Allan J. Wagenheim, *John Field and the Nocturne* (EE.UU.: Xlibris Corporation, 2006), 18.

<sup>14</sup> Alfred Einstein, *La música en la época romántica* (Madrid: Alianza Música, 1986), 214.

Today it was beautiful on the Prater. Crowds of people with whom I have nothing to do. I admired the foliage; the spring smell and that innocence of nature brought back my childhood's feeling. A storm was threatening, so I went in, but there was no storm. Only I got melancholy; —why? I don't care for even music today; it's late, but I'm not sleepy; I don't know what is wrong with me. And I've started my third decade! — The papers and posters have announced my concert, it's to be in two days' time, and it's as if there were no such thing; it doesn't seem to concern me. I don't listen to the compliments; they seem to me stupider and stupider. I wish I were dead; and yet I should like to see my parents. Her image stands before my eyes: I think I don't love her any more, and yet I can't get her out of my head. Everything I have seen abroad till now seems to me old and hateful, and just makes me sigh for home, for those blessed moments that I didn't know how to value. What used to seem great today seems common; what I used to think common is now incomparable, too great, too high. The people here are not my people; they're kind, but kind from habit; they do everything too respectably, flatly, moderately. I don't want even to thin of moderation. I'm puzzled, I'm melancholy, I don't know what to do with myself; I wish I weren't alone!<sup>15</sup>

Con la mirada musical que proyecta Natalia en su composición sin palabras, nos abre la ventana al recuerdo de Chopin, a su sentir, a la evocación nocturna y a la soledad del alma: “¿Qué daríamos por verlo, por oír el sonido de su voz, su francés con acento polaco! ¿Y qué no daríamos por verlo sentado al piano y oírlo tocar! Y oírlo improvisar. O lo que fuese...”<sup>16</sup>.

Me parece estar oyendo el eco  
De las notas musicales que se escapan de sus manos,  
Que resbalan tan reales de sus dedos  
Y acarician las teclas hechizadas de un piano  
Solitario, casi siempre mudo y en sosiego,  
Que hoy está una vez más también tocando  
Obediente, imaginario, enamorado.

Y me pregunto si en aquel baúl ya olvidado  
dejó Chopin algún nocturno dolido y misterioso  
que necesite la magia de sus dedos  
porque, sin saber dónde ni cómo  
vuelan libres sus ecos en el aire  
y refrescan todo el fondo  
como si quisieran evadirse de su cárcel  
de aquella habitación iluminada  
por sólo un par de luces diminutas...<sup>17</sup>

*Nocturno Chopin* propaga el secreto de la música, su misterio y peculiar lenguaje: “The art is - a mystery. And music is the highest of all arts. I tell to the students from the first lesson: the music is vivid; a heart is beating in it. Music

---

<sup>15</sup> Frederic Chopin, *Chopin's Letters*, (New York: A. Knopf, Borzoi Books, 1931), 148.

<sup>16</sup> Justo Romero, *Chopin: Raíces de futuro* (Madrid: Fundación Scherzo Antonio Machado Libros, 2008), 28.

<sup>17</sup> Fernando Herrero Salas, *Amor y soledad, poética armonía*, 2ª ed. (Valencia: 2016), 34.

can speak, it has its own special language, understandable to the soul. Just treat music as a friend, manage to hear it, feel it, empathize with it, and it will tell you a lot”<sup>18</sup>.

En la obra para piano solo de Julie Mansion-Vaquié, *Vers Shambhala*, una fuerza energética de tresillos envuelve la pequeña melodía que nos predispone a un estado de paz y tranquilidad, de silencio y sabiduría. Esa calma existente en el reino perdido de *Shambhala*<sup>19</sup>, paraíso mítico del que hablan los textos antiguos anteriores al budismo tibetano. La partitura musical recorre el camino hacia esa plenitud, hacia esa tierra, una tierra prohibida de aguas blancas, de espíritus resplandecientes y de dioses vivos, un paraíso espiritual cuya posición precisa en el mapa resulta misteriosa, en cambio, como significado estético de aprendizaje conocemos su función:

El aprendizaje Shambhala se basa en cultivar la cordialidad y la autenticidad, para así poder ayudarnos a nosotros mismos e incrementar la ternura en nuestros corazones. Dejamos para siempre de envolvernos en el saco de dormir, en nuestro capullo. Sentimos responsabilidad por nosotros mismos y nos sentimos bien siendo responsables. Estamos agradecidos también porque, como seres humanos, podemos realmente trabajar por los demás. Ya era hora de que hiciéramos algo que beneficie al mundo. Es la ocasión propicia, el momento oportuno, para introducir este aprendizaje.<sup>20</sup>

Paralelamente a los distintos significados, como punto geográfico ilocalizable, como lugar situado en el centro del corazón o, bajo un significado esotérico, la concreción de *Shambhala* resulta difícil de fijar. Nos quedamos con el significado que le otorga el Dalái Lama, Tenzin Gyatso, y con las palabras que pronunció, en 1985, en la Ciudad de Bodhgaya: “Aunque los que tienen una afiliación especial pueden realmente ir allí mediante su conexión kármica, sin embargo, [Shamballa] no es un lugar físico que podamos encontrar en la realidad. Sólo puedo decir que es una tierra pura, una tierra pura dentro del ámbito humano. Y a menos que uno tenga el mérito y la asociación kármica real, uno no puede realmente llegar allí”<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Natalia Rojcovscaia-Tumaha, “Great Deeds Await Us”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n<sup>o</sup>7 (2021): 618, Universitat de València (España), acceso el 10 de febrero del 2020, <https://ojs3.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/23623/20080>.

<sup>19</sup> En sánscrito significa lugar de felicidad, de paz, donde no hay sufrimiento ni necesidad.

<sup>20</sup> Chögyam Trungpa, *El sol del gran este. La sabiduría de Shamballa* (Barcelona: Kairós S.A. 1999), 19.

<sup>21</sup> Iván Andrés Santandreu, “Shamballa”, *Revista digital Mundo Nuevo*, 130, mar/abril (2020), acceso el 22 de febrero del 2020, <https://www.mundonuevo.cl/shamballa/>.



Imagen 3. ©Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández (2021)

Hablar de la incidencia de la música sobre los mitos es sumergirnos en la historia de la Antigüedad Clásica. Las perspectivas que podemos analizar son múltiples, desde la importancia que ejerce una sobre la otra, a las características y valores culturales que han legado a lo largo de la historia. De entrada, un hecho es evidente, la música ha engrandecido la presencia de los mitos entre nosotros, los ha revitalizado. La fraternidad existente entre música y lenguaje lo hace posible. Lévi-Strauss, respecto a las relaciones entre lenguaje, música y los mitos, dice:

Si intentamos comprender la relación existente entre lenguaje, mito y música, sólo podremos lograrlo utilizando el lenguaje como punto de partida, para luego demostrar que si bien por un lado la música y por el otro la mitología poseen su origen en el lenguaje, ambas formas se desarrollan separadamente y en diferentes direcciones: la música destaca los aspectos del sonido, ya presentes en el lenguaje, en tanto la mitología subraya el aspecto del sentido, el aspecto del significado, que también está profundamente presente en el lenguaje.<sup>22</sup>

La música no es un lenguaje verbal, como bien aclara el antropólogo francés, de ahí el eterno problema de cómo ésta expresa y simboliza el lenguaje. Su poder extraordinario es el de conmover el espíritu y los sentimientos, de remover las ideas e impresionar las emociones, es la explicación a este misterio. La música influye en nuestras organizaciones mentales; su naturaleza no imitativa le facilita adentrarse en las estructuras inconscientes y absolutas del espíritu humano. Otro modelo de comunicación sería inviable.

A Julie Mansion-Vaquié le atrae narrar historias en sus composiciones y considera que lo más relevante es el placer de la escucha. Compartimos con ella el misterio de *Shambhala* y la enérgica emoción de la escucha: “...et j’aime ne pas trop en dire pour laisser à l’auditeur la possibilité de se l’appropriar, de voyager, de ressentir. Le partage d’une émotion est plus important pour moi que celui du concept. Ce dernier est contenu dans l’œuvre mais ne doit pas être au premier plan”<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado* (Madrid: Alianza, 1987), 87.

<sup>23</sup> Julie Mansion-Vaquié, “Portrait d’une compositrice”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n<sup>o</sup> 6 (2020): 502, Universitat de València (España), acceso el 1 de febrero del 2020, <https://biblio.ugent.be/publication/8692394/file/8692396.pdf>.

En forma de espiral, de volutas y muy enérgicamente, Keyna Wilkins escribe *Titan Tango*. La obra consigue proyectar la soledad del baile y nos envuelve en una danza a dos que enlaza los cuerpos con arrebató e improvisación. Apela a los sentidos y el movimiento armónico que se dibuja con los pies al bailar, queda marcado en la pieza musical por el ritmo incesante de un grupo de notas picadas. Martha Soledad Montero<sup>24</sup>, al describir los movimientos del baile explica que el tango no consiste en reproducir secuencialmente unos pasos, es la fuerza del mismo cuerpo quien impulsa a moverse, a parar o retomar los pasos. Así, con este lenguaje corporal, se trazan diferentes sentimientos como la pasión, drama, amor, desamor...

En la obra de Keyna, la soledad del tango, música de arrabales teñida de notas tristes, de nostalgias y añoranzas, de bandoneones y guitarras, se representa a través de la fuerza y poder de Titán, la mayor Luna de Saturno, satélite grande, poderoso, con elementos atmosféricos propios muy parecido a la Tierra y que permanece en constante movimiento circular como lo está el tango sobre sí mismo: “My compositions weave a tapestry of unique tonal patterns and rhythms creating an original and intuitive musical voice that is a hybrid of my sonic experiences, with a particular focus on astronomical ideas”<sup>25</sup>. Identificándose plenamente en la relación música-astronomía, Keyna dice: “While astronomy has always fascinated me, having bought a telescope when I was thirteen with all my saved money, it is the celestial landscapes in particular that draw me in. This impression of spatial vastness reflected musically is apparent throughout my portfolio, with many specific references to astronomical terrain”<sup>26</sup>.

A estas alturas del s. XXI, hablar de la relación entre música y astronomía, de la llamada “música de las esferas”<sup>27</sup>, la “música mundana” en términos de Boecio, es volver al legado que la Antigüedad y la Edad Media nos aporta sobre el paralelismo existente entre sonidos y planetas y que, posteriormente, Renacimiento y Barroco vuelven a recuperar. Son los pitagóricos los primeros en explicar que por la concordancia entre proporciones aritméticas y musicales, en el cosmos se produce: “una música celeste de esferas, conciertos bellísimos, que nuestros oídos no perciben o no saben distinguir porque están habituados desde siempre a escucharla”<sup>28</sup>. El espíritu polivalente de estos filósofos muestra su gran capacidad integradora para que, música y números, música y astronomía ocupen un lugar místico y científico para el estudio. Desde entonces, innumerables pensadores vuelven a esta teoría cósmica sobre la música y la

---

<sup>24</sup> Martha Soledad Montero González y Esaú Ricardo Páez Guzmán, trad., *Tango: una danza de pies ligeros. Cuerpo, prácticas artísticas y lazo social: para una pedagogía de la enseñanza y el aprendizaje* (Tunja, Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Columbia, 2018).

<sup>25</sup> Keyna Wilkins, “Music and Astronomy”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, nº 6 (2020): 525, Universitat de València (España), acceso el 1 de febrero del 2020, <https://biblio.ugent.be/publication/8692394/file/8692396.pdf>.

<sup>26</sup> Wilkins, “Music and Astronomy”, 526.

<sup>27</sup> Platón es el primero que escribe sobre este concepto en la *República* y en *Timeo*.

<sup>28</sup> Giovanni Reale y Darío Antiseri, *Historia de la Filosofía. 1 Filosofía pagana antigua* (Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Sociedad de San Pablo, 2007), 51.

someten a constante reflexión filosófica y científica. Recordamos el gran avance que realizó J. Kepler<sup>29</sup>, entre los siglos XVI y XVII, al retomar la ciencia musical de la antigüedad griega y asignar a cada planeta y a su correspondiente movimiento unas notas musicales: “Dotad de aire al cielo y, real y verdaderamente, sonará la música”<sup>30</sup>. Kepler al igual que Pitágoras, es de la opinión de que esta música no se puede oír, sólo es una perfecta armonía perceptible por el intelecto: “La música de las esferas, es, pues, una música solamente comprendida por el raciocinio, fuera del alcance de los sentidos humanos”<sup>31</sup>. En 1555, se publica la obra *Declaración de instrumentos musicales*, de Fray Juan Bermudo, quien también reutiliza las teorías pitagóricas recuperadas a través de Boecio. Vuelve a hablar del valor cosmológico de la música y atribuye a cada planeta su modo correspondiente, concretamente para Saturno, le adapta el modo 7º y le otorga la virtud sobre la melancolía<sup>32</sup>.

Keyna, conocedora de todo el legado histórico sobre la música y la astronomía, retoma la idea misma de la perfecta unión armónica entre el cielo y la tierra, entre Titán y el tango.

Como si de una obra escultórica se tratara, las diferentes partes que componen la partitura *Ellipses* de la compositora argelina Pascale Jakubowski, reflejan la preocupación por intentar expresar una emoción densa, un recuerdo del pasado solitario, con su propio pasado: “Elle suscite l’écriture du recueil Ellipses dont les cinq pièces oscillent entre la traduction de l’émotion dense, du ravissement que j’éprouve depuis l’enfance pour Frédéric Chopin et l’affirmation de mon propre univers”<sup>33</sup>. De las cinco piezas, tres de ellas están inspiradas en obras de Chopin: *Volutas* y *Élégie* en los preludios cuarto y vigésimo del opus 28 e *Impromptu* en el nocturno nº 1, del opus 55. La *Passerelle*, segunda pieza e *Irisation*, la cuarta, son fruto de su propio universo.

Sonidos enérgicos y arrítmicos, lentos y meditados, envolventes en presencias como la elegía, iridiscencia o la improvisación, aparecen en una partitura musical precisa y compleja. La riqueza de disonancias que presenta rompe con las claras relaciones consonánticas a las que nos tiene acostumbrada la llamada música “clásica” y nos introduce en el concepto de la “nueva música” de principios del siglo XX, sinónimo de algo caótico y sin sentido.

<sup>29</sup> Con *Harmonices Mundi* (1619), tratado de cinco libros, Kepler explicará su teoría sobre la armonía de las esferas celestes en la música, inspirado por las *Armónicas* de C. Ptolomeo.

<sup>30</sup> Max Caspar, *Johannes Kepler* (València: Publicacions de la Universitat de València, 2018), 155.

<sup>31</sup> Rubén García Martín, *La teoría de la armonía de las esferas en el libro quinto de harmonices Mundi de Johannes Kepler* (Salamanca: Universidad de Salamanca Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal Máster en Música Hispana, 2009), 6.

<sup>32</sup> Paloma Otaola González, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo, Del libro primero (1549) a la declaración de instrumentos musicales (1555)* (Kassel: Reichenberger, 2000), 73.

<sup>33</sup> Pascale Jakubowski, “Composer à l’encontre du silence”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, nº 6 (2020): 458, Universitat de València (España), acceso el 1 de marzo del 2020, <https://biblio.ugent.be/publication/8692394/file/8692396.pdf>.

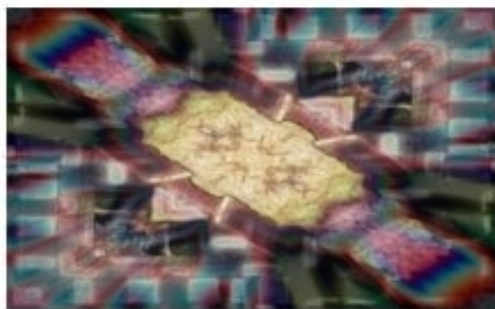


Imagen 4. ©Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández (2021)

Subrayamos que la incomprendibilidad de esta nueva música por parte de un sector concreto de público produce cierto rechazo. La tradición ya no es la única dirección musical sino que, por el contrario, la elección compositiva tiene cierta arbitrariedad. Este inconformismo musical que suscita la “nueva música” se gesta en A. Schönberg, cabeza visible de la vanguardia del s. XX, cuando establece un nuevo lenguaje al romper con el pasado, con lo tonal y proponer un único futuro direccional para la música: lo atonal.

La historia le da la razón. Cada sonido tiene su propio significado y a la vez expresa una emoción pura: “Por primera vez he logrado acercarme a un ideal de expresión y dar forma a lo que durante años había tenido en mente... Ahora que finalmente estoy en el camino soy consciente de haber roto con todas las barreras del pasado estético”<sup>34</sup>. El pasado musical tradicional, arrastrado por los compositores hasta el momento, se transforma y modifica en función de las nuevas perspectivas compositivas: “Como cada vez se daba una mayor importancia a la unidad estilística y a las diferencias personales en cuanto a la expresión musical e intención, el marco común estilístico e histórico comenzó a derribarse”<sup>35</sup>.

Esta agitación creativa, fruto de diversas alternativas técnicas y estilísticas ofrecerá plena libertad imaginativa a los compositores. Prueba de ello es Pascale Jakubowski, quien rechaza adaptarse a formatos de bucles repetitivos en sus obras porque limitan la libertad del compositor. Su escritura atonal la lleva a investigar, a explorar nuevas técnicas, nuevos espacios acústicos y a establecer vínculos musicales entre culturas, a la vez que estudia diferentes formas de ejecución:

À nouveau envoutée par le désir de créer, par ces moments hors du réel et du temps durant lesquels des espaces acoustiques d’élection se déploient de manière intangible, je prospecte actuellement l’univers du théorbe de Caroline Delume. J’associe la lutherie informatique à cette instrument ancien pour amplifier, augmenter, initier des modes de jeu inédits. Ainsi je m’attache à offrir en partage un métissage de cultures

<sup>34</sup> Robert P. Morgan, *La música del siglo XX* (Madrid: Akal, 1994, 1999), 84.

<sup>35</sup> Morgan, *La música del siglo XX*, 551.



au-delà des échéances séculières, créant des passages entre des poésies sonores hétéroclites.<sup>36</sup>

La música de Pascale se nutre de dos fuentes completamente diferentes, la fuerte admiración por los grandes pensadores y la singular atracción por las artes visuales. Ambas contribuyen a recrear en sus obras los acontecimientos por los que atraviesa la humanidad:

Témoigner d'évènements traversant l'humanité en mêlant différentes formes d'art gardant chacune toute la force de sa singularité est certes un projet ambitieux. S'inscrire dans une utopie dont le sens grec premier est « en aucun lieu », peut même recéler quelques dangers de dissolution. Mais dans un monde où la dimension catastrophique se déploie et se déclare quotidiennement, c'est la réalisation d'une part de cette utopie que je choisis.<sup>37</sup>

Leticia Armijo nos propone *Andamios*, inspirada en la soledad de esas mujeres muralistas<sup>38</sup> subidas a sus andamios que invitan al mundo a construir igualdades inexistentes. Ella misma precisa su obra como: “suspiro para piano solo, integrado por tres evocaciones inspiradas en el Movimiento de mujeres muralistas de ComuArte, quienes tomaron los muros de la Ciudad de Pachuca Hidalgo, para invitar a la población a reflexionar sobre la gran aportación de las mujeres a favor de la paz. El lenguaje combina elementos evocativos de la música de México, Latinoamérica y contemporánea”<sup>39</sup>.

Despertar emociones, reflexionar sobre la propia realidad de las mujeres y pensar la posición a adoptar frente al maltrato, ultraje y feminicidios, son los senderos por donde transcurre la partitura de Leticia. Todas estas reivindicaciones están reflejadas convenientemente en las tres secciones que componen la obra, especialmente en la última, donde estalla la música, enérgica y triunfal, para consolidar simbólicamente el logro de la gran colectividad de mujeres que salen victoriosas de toda ofensa. Se trata de: “la energía que necesitas para transformar ese horror en la belleza. Una realidad plena y digna y en donde exista un reconocimiento hacia nosotras”<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Jakubowski, “Composer à l'encontre du silence”, 459.

<sup>37</sup> Jakubowski, “Composer à l'encontre du silence”, 459.

<sup>38</sup> Una de las muralistas, Carmina Orta, dignifica la difusión de las disciplinas artísticas de las mujeres y promueve la inclusión de las mismas como revolucionarias y creadoras: “Todo eso me llevó a conocer a mujeres extraordinarias y sus historias, así como a ver las vulnerabilidades que prevalecen en la sociedad actual”, *La Jornada*, acceso el 18 de marzo del 2020, <https://hidalgo.jornada.com.mx/el-arte-una-conexion-entre-el-pensamiento-corazon-y-piel/>.

<sup>39</sup> Mau Monleón Pradas, “Los Andamios de Leticia Armijo. Construyendo el triunfo comunitario y feminista de las mujeres frente a la violencia de género y el feminicidio”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, nº 7 (2021): 648, Universitat de València (España), acceso el 10 de febrero del 2020, <https://ojs3.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/23623/20080>.

<sup>40</sup> Monleón Pradas, “Los Andamios de Leticia Armijo. Construyendo el triunfo comunitario y feminista de las mujeres frente a la violencia de género y el feminicidio”, 650.

El uso de fórmulas armónicas inventadas solo por Leticia y la utilización de ritmos dinámicos y vigorosos, delinean la imagen que ella recuerda de las muralistas: pinceladas pictóricas de colores hermosos, vivos, fuertes, enérgicos y alegres, sobretodo alegres.



Imagen 5. ©Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández (2021)

La conexión que existe entre las artes en general y, específicamente, entre música y pintura, se analiza de manera persistente. La sinestesia la contemplamos en A. Scriabin<sup>41</sup>, quien disfruta de la habilidad de ver los sonidos con diferentes colores; en Rimsky-Korsakov<sup>42</sup>, capaz de asociar a cada sonido un color determinado o en O. Messiaen, compositor que mejor representa la sinestesia: “Uno de los grandes dramas de mi vida consiste en decirle a la gente que veo colores cuando escucho música, y ellos no ven nada, nada en absoluto. Eso es terrible. Y ellos no me creen. Cuando escucho música yo veo colores. Los acordes se expresan en términos de color para mí. Estoy convencido de que uno puede expresar esto al público”<sup>43</sup>. Algunas de sus obras lo afianzan:

De forma explícita el francés menciona la palabra *color* en algunas de sus composiciones como *Chronochromie*, para gran orquesta (1959-1960) y *Couleurs de la cité céleste*, para piano, viento y percusión (1963). Las referencias a la luz, el color y lo visual son constantes tanto en obras como en los títulos de los movimientos: *Cristo, luz del paraíso* (XI en *Éclairs sur l’Au-delà* (1988-1992), que se podría traducir como *Relámpagos del más allá*), *Confusiones del arcoiris para el ángel que anuncia el fin de los tiempos* (VII en *Quatuor pour la fin de temps*), *Bryce Canyon y las rocas rojo-anaranjadas* (VII en *Des canyons aux étoiles...* (1971-1974), De los cañones a las estrellas).<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> A. Scriabin quería que el público experimentara sus propias experiencias, para ello llegó a inventar un instrumento que llamó “Clavier à lumière” en donde cada tecla produciría una luz con un color correspondiente a la escala cromática que el visualizaba y, que a su vez, se proyectaría en el escenario y en el público que irían vestidos de blanco. Sólo fue utilizado en su obra “Prometeo: El Poema de Fuego (Sinfonía N. 5)” en Nueva York, en 1915.

<sup>42</sup> R. Korsakov quiso proyectar en el *Vuelo del moscardón* un verdadero recital de colores.

<sup>43</sup> Daniel Pérez Navarro, “Escucho los colores, veo la música: sinestésias. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen”, *Filomúsica Revista mensual de publicación en internet*, n. 48, enero (2004), acceso el 21 de marzo del 2020, <http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html>.

<sup>44</sup> Pérez Navarro, “Escucho los colores, veo la música: sinestésias”.

W. Kandinsky, en su obra *De lo espiritual en el arte*, referencia en diferentes momentos el vínculo sonido y color: “El color es la tecla, el ojo el macuto, y el alma es el piano con sus cuerdas. El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana”<sup>45</sup>. Las diferencias que existen entre las dos disciplinas artísticas pronto se descartan gracias al propósito para el cual han sido creadas: satisfacer la necesidad de conectar los sentidos.

Del mismo modo que W. Kandinsky considera que un cuadro representa visualmente una obra musical, en *Andamios* vista y oído se fusionan para reivindicar el sentimiento de las muralistas. La fuerza dinámica de esta simbiosis trasmite un alto grado de sensibilidad expuesto abiertamente por sonidos libres e intuitivos que maneja Leticia.

Su labor sigue dando frutos y su lucha contra todo tipo de violencias hacia las mujeres se hace eco en la profesionalidad con que aborda cada uno de sus proyectos y la sonoridad con la que actúa en cada uno de los momentos de su vida. Es esta labor constante la que hace que Leticia nos ayude a construir el triunfo comunitario y feminista de las mujeres frente a la violencia de género y el feminicidio.<sup>46</sup>

Un camino diferente recorre Marisa Manchado en su obra *Luar* (“Luz de luna” en gallego), *Val da Mahía*. Soledad al contemplar la luna. Sensualidad de una luz cálida atrapada en el melodismo insondable del tiempo y del alma. Obra inspirada en el poema *Algalia*, de Francisco Javier Sampedro, nos vislumbra la luna desdibujada por la aparición de la lluvia:

la luna, tímida  
por un momento  
asoma su rostro

la lluvia trae  
un delicado staccato  
afirma su presencia  
su memoria salutífera  
su voluntad de vertical y húmedo

las cavernas del aire  
responden a su llamada  
flauta en la lejanía  
llamada de naufrago  
que busca  
en tierra  
el piano, el faro,  
la casa, el calor  
y el alma travestida  
en pequeño manantial

---

<sup>45</sup> Wassil Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 5ª ed. (Puebla, México: Premia editora de libros, S.A, 1989), 45.

<sup>46</sup> Monleón Pradas, “Los Andamios de Leticia Armijo”, 652.

discurre  
sobre antiguas piedras lunares,  
transformada  
en el eterno mensaje  
de la lluvia...<sup>47</sup>

La propia semanticidad musical nos traduce el poema. Los primeros sonidos, lentos y envolventes en forma arpegiante nos introducen en un paisaje intimista y cercano que evoca presencias y ausencias<sup>48</sup>. El fluir de notas en constante movimiento armónico hace entrever ese pequeño manantial formado de gotas de lluvia improvisada, espontánea, vital y eterna capaz de llenar todo nuestro tiempo. La vinculación que aparece entre el lenguaje verbal y el no verbal sugiere nostalgia y vacío, recuerdo de emociones y pensamientos: “Toda composición es el resultado de una búsqueda personal y solitaria, pero también de las músicas que han nutrido, ama o ha amado el compositor”<sup>49</sup>.

Desde la ética del ethos de Platón y Aristóteles a la postura religiosa de San Agustín o el poder retórico afectivo que le asigna el Siglo de las Luces, diferentes razonamientos históricos nos acercan a las propiedades significativas de la música. Es la estética romántica quien de manera concluyente eleva la música a su nivel más alto al sugerir que encarna la emoción humana y, como arte diferente, no expresa emociones particulares, sino cada emoción en sí misma. Así lo afirman G.W.F. Hegel y A. Schopenhauer:

La música se ubica sola frente a las demás artes... No expresa ninguna definitiva o particular alegría, tristeza, angustia, horror, deleite o sensación de paz, sino alegría, tristeza, angustia, horror, deleite o sensación de paz en sí mismas, en lo abstracto, en su natural esencia, sin accesorios y por ello sin sus motivos usuales. Y sin embargo nos permite aprehenderlas y compartirlas plenamente en su quintaesencia.<sup>50</sup>

En los postulados musicales más influyentes del siglo XX, la relación entre música y emoción es intensa y diferente, desde Debussy, Schönberg y Stravinsky hasta Russolo o John Cage, las emociones siguen siendo un elemento que de una manera u otra guían la composición.

La ética musical de Marisa se proyecta hacia el deseo de paz que se consigue al escuchar nuestro mundo emocional: “En un mundo tan violento, tan convulso, tan incómodo, duro y difícil, como el de hoy en día, siento más todavía la necesidad de paz como reclamo, para mí vital”<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> <https://www.marisamanchadotorres.com/documents/monografico.pdf>.

<sup>48</sup> Marisa Manchado publica en 2004 un libro de poesía titulado con el mismo nombre, *Presencias y Ausencias*, Ed. Endymión.

<sup>49</sup> Ana Alfonso Gómez, “Componiendo el presente. Sonidos femeninos sin fronteras”, en *Creadoras de música*, (Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009), 120.

<sup>50</sup> José Luis Díaz, “Música, lenguaje y emoción: a una aproximación cerebral”, *Revista Salud mental*, vol. 33, n<sup>o</sup>6 México nov/di. (2010): 543.

<sup>51</sup> Rosa Iniesta Masmano, “Marisa Manchado, compositora. Concierto para fagot. Notas para la paz”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n<sup>o</sup> 4 (2011-2018):

Buscar el origen de una idea musical, imaginar sonidos, unificarlos en la soledad más interior para a posteriori presentarlos poéticamente, es lo que encarna en este CD la obra de Ana Lara, *Caminata de pastelito*. Pieza para piano escrita para jóvenes intérpretes del instrumento, su título simbólico se explica por la afinidad con el ritmo de baile “cakewalk” y por el uso de palabras en diminutivo que utilizan en México.

Saber escuchar música es el recurso más apropiado para acercarse a ella y saberla enjuiciar. Ana Lara cree que la educación es el instrumento más adecuado para alcanzar esta meta y, como promotora y productora musical, dirige su objetivo hacia la escucha de la música contemporánea. Debido a las reticencias que existen todavía en ciertos educadores por escuchar estilos más modernos, probablemente porque ellos no lo han aprendido, las obras contemporáneas no son lo suficientemente valoradas ni consideradas como herramientas educativas.

Las personas más armónicas, usualmente, están orientadas hacia experiencias variadas en contenido y forma, por lo que debiera perseguirse en la escuela el desarrollo de intereses amplios. Las situaciones de frustración, la ausencia de actividades gratificantes, la sensación de aburrimiento o inutilidad que pueden formarse los jóvenes durante los años escolares respecto de ciertas asignaturas o ámbitos del quehacer humano, puede persistir en edades posteriores reduciendo las oportunidades para hacer de la frecuentación de los hechos de cultura una necesidad placentera para la propia vida. Intentar modelos que permitan enseñar a aprender y a apreciar el valor de lo que se aprende es un desafío renovado para quienes estamos comprometidos en la preparación de los jóvenes de nuestra época.<sup>52</sup>

Bajo este enfoque, Ana Lara propone perderle el miedo a la escucha de la música contemporánea y acercarnos a ella con gusto y encanto. Su propuesta como la de grandes compositores del siglo XX, es apoyar la entrada en el aula de este estilo musical y de la nueva tecnología. R. Murray Schafer y John Paynter opinan al respecto:

Pero escuchar es importante en todas las experiencias educativas, en cualquier circunstancia en que se intercambien mensajes verbales o auditivos. La escucha sucede continuamente aunque esto nos guste o no, pero el hecho de poseer oídos no garantiza su efectividad. En efecto, muchos maestros me han comunicado que advierten una creciente deficiencia en la capacidad auditiva de sus alumnos. Esto es algo muy serio, puesto que la educación de los sentidos, entre ellos la audición, es de fundamental importancia.<sup>53</sup>

---

710, Universitat de València (España), acceso el 2 de marzo del 2020, <https://ojs3.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/12884/12054>.

<sup>52</sup> Susana Espinosa, “Creación y pedagogía: los compositores van al aula”, en *Aportaciones teóricas y metodológicas. Una selección de autores relevantes* (Barcelona: Biblioteca de Eufonía, 240, Serie Didáctica de la expresión musical, Graó, 2007), 98.

<sup>53</sup> R. Murray Schafer, *Hacia una educación sonora* (Buenos Aires: Pedagogías musicales abiertas, 1994), 11.

Entre las características especiales de la experiencia musical, la escucha creativa se perfila como uno de los factores clave, no sólo en la invención y la interpretación de la música, sino también en la apreciación del aficionado que asiste a conciertos o escucha de discos...La situación respecto de la música como parte del currículo escolar es algo distinta. Implica que existe un deber de ayudar a los jóvenes a beneficiarse de algo más que un contacto pasajero con el arte de la música.<sup>54</sup>

Otro impulso hacia la renovación de la pedagogía de la música, es el que inician los compositores franceses durante la primera mitad del siglo XX. El Groupe de Recherches Musicales de París (GRM), liderado por Pierre Schaffer, pionero en la música concreta, es quien inicia un movimiento intelectual y artístico hacia una nueva actitud de escucha y la incorporación de la tecnología como instrumento para hacer música.

Estos jóvenes compositores de entonces que liberaron al lenguaje sonoro de las reglas compositivas que imponía la tradición encontraron en el aula de la escuela común un campo para hacer música con los no músicos, es decir, un público receptor sin prejuicios condicionantes, un público “puro” y abierto desde el no saber música por medios tradicionales.<sup>55</sup>

Las cinco bagatelas para piano solo, *Piano Amusements*, de Bracha Bdil, son piezas cortas y precisas, diversiones fundidas en una sola idea que exploran las aptitudes técnicas y musicales del instrumento. *Bells, Thoughts, Snake, Vocalisa* y *Stuck* son sus diferentes nombres. El trasfondo intimista que envuelve la música de Bdil es fruto de traducir en música las experiencias del alma.

“I believe the power of art in general and music in particular is to offer comfort, amuse and delight, to stimulate thought and discussion, to stir and influence, to excite and to harass - to touch the soul. "There is nothing in the physical world as fine as music" (Ramban), which is the music that succeeds, in the absence of words, to translate soul experiences and communicate with one another. This is a moment in common in which the composer, the performer and the listener shed the "automatic" cover of the race of life and connect with a sincere movement of the soul”.<sup>56</sup>

Esta idea nos remite a la concepción cartesiana sobre las pasiones del alma, “percepciones, sentimientos o emociones del alma que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, mantenidas y fortalecidas por algún movimiento de los espíritus”<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> John Paynter, *Sonido y estructura* (Madrid: Akal, Didáctica de la música, 1999), 13.

<sup>55</sup> Espinosa, “Creación y pedagogía: los compositores van al aula”, 97.

<sup>56</sup> Bracha Bdil-Composer, <http://brachabdil.blogspot.com/>.

<sup>57</sup> René Descartes, *Las Pasiones del alma*, Colección Clásicos del Pensamiento (Madrid: Tecnos S.A, 1997), 95.



Imagen 6. ©Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández (2021)

La capacidad que posee la música de expresar emociones, es descrita minuciosamente por Descartes en *Les passions de l'âme*, al especificar las seis pasiones primarias: admiración, amor, odio, deseo, alegría y tristeza, susceptibles de ser representadas musicalmente. Con ello, la obra del filósofo establece unos principios retóricos sobre la música para “mover los afectos” y con ello conmover al oyente. A partir de aquí, la música ya no se estima por su contenido intelectual, sino por el lenguaje de los sentimientos. La música pasa del intelecto al corazón:

Los tratadistas del Barroco –en particular los alemanes– propusieron un sinfín de figuras que podían emplearse en las composiciones musicales y que representaban distintos conceptos, estados de ánimo o fenómenos. Por ejemplo, la repetición de un mismo fragmento musical se utilizaría, según Kircher, para expresar las pasiones violentas; la sucesión de notas ascendentes reflejaría musicalmente un ascenso (por ejemplo, la Ascensión de Cristo a los cielos), mientras que la sucesión de notas descendentes representaría un sentimiento de inferioridad, o bien un descenso físico, toda vez que el *passus duriusculus* (el descenso de una cuarta justa por movimiento cromático) representaría la tristeza, y sería utilizado a menudo en el “bajo de lamento”.<sup>58</sup>

El racionalismo de la Ilustración también aporta verdadera importancia al despertar de las emociones. El concepto de imitación que se genera a principios del s. XVIII, sobre si la música ha de imitar la naturaleza de las cosas o la naturaleza de los seres vivos, cambia el paradigma estético. Enciclopedistas como Rousseau, destacan la idea de que la música es la lengua de las pasiones y se convierte en el eje de sus escritos más importantes, otorgando una notable importancia a la voz, la lengua de la naturaleza, la voz interior. Junto a Diderot respaldan la idea de que la música es el arte ideal para expresar los sentimientos más ocultos. De esta manera, contribuyen al desarrollo de la estética romántica que arranca a principios del s. XIX, momento en que la música pura se convierte en el lenguaje universal por excelencia.

En realidad, sigue vigente la polémica sobre si la música expresa o no la realidad de los sentimientos humanos. Sin pretensión alguna de resolver el conflicto,

---

<sup>58</sup> Programa de mano, Ciclo *Las Pasiones del alma*, Viernes temáticos (Madrid: Fundación Juan March, Curso 2015-16), 15.

posturas modernas como la del psiquiatra Anthony Storr o el estudio realizado por el psicólogo Aljoscha A. Schwarz y el músico Ronald P. Schweppe, nos vuelven a conectar con la controversia:

Si la música no fuera más que una serie de estructuras artificiales comparables a imágenes decorativas, proporcionaría un tenue placer estético, pero nada más. La música puede hacernos llorar o generarnos un placer intenso. La música, al igual que el enamoramiento, tiene la capacidad de transformar nuestra existencia por completo. Con todo, es difícil definir los vínculos entre el arte de la música y la realidad de los sentimientos humanos.<sup>59</sup>

Todos usamos la música, ya sea de manera consciente o inconsciente, para liberar tensiones, calmarnos o relajarnos o recargar energías. El sonido y el ritmo hablan el idioma del subconsciente, abren el corazón, estimulan la mente y nos ayudan a “hacer limpieza” en nuestra cabeza, vaciándola de pequeños y grandes problemas.<sup>60</sup>

A pesar de los innumerables tópicos al respecto, Bracha Bdil considera que la música manifiesta la experiencia interior y da coherencia a nuestras emociones y, como fenómeno sonoro, posee una intencionalidad, la capacidad de internarse en la mente y en el cuerpo y el poder de relacionar experiencias del mundo interior y exterior de una persona.

Finalmente *Levedad*, de Rosa María Rodríguez. Hay momentos en los que el artista encuentra un motivo, un poema o una imagen aprovechable que motiva su creación y, a la vez, le estimula una excesiva confianza para concebir su obra. *Levedad*, es un buen ejemplo de ello. Obra inspirada en los versos del poema de Carlos Bousoño, *Palabras dichas en voz baja*, Rosa María se abandona al flujo de la música poética: “Es sólo silbo, flor, menos que eso: susurro, levedad”<sup>61</sup>.

Versos, cortos, profundos y de gran fuerza expresiva a los que se les ha dotado de un matiz musical abstracto digno de una compositora que sabe claramente cual ha de ser su dirección e interpretación y que ha conseguido generar convergencia entre poesía y música, gracias a ese elemento de “abstracción”, de ensimismamiento que poseen ambos lenguajes artísticos. La completa afinidad entre poesía y música que se proyecta en *Levedad*, transmite un deseo de expansión emocional, coherente y consecuente con el reconocimiento y estudio de los sonidos enérgicos, armonías y ritmos jazzísticos elegidos para su gestación.

La idea de musicalidad que se le atribuye a la poesía explícita o implícitamente, no es nada nuevo, no obstante, el vínculo existente no resulta fácil de sintetizar

---

<sup>59</sup> Anthony Storr, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones* (Barcelona: Paidós, 2007), 21.

<sup>60</sup> Jorge E. León Pineda, *El poder de la música, Plenitud, buena salud y gozo espiritual* (Florida, Miami: Christian Editing, 2011), 28.

<sup>61</sup> Carlos Bousoño, *Poesía: antología, 1945-1993* (Barcelona: Espasa Calpe, 1993), 220.



en simples palabras. Unas veces es un momento creativo musical el que desemboca en un texto poético y, en otras ocasiones, es el poema el que nos conduce a un universo musical. Es una relación idílica, ambigua y variable cuyo camino de aprovechamiento es infinito porque una sola nota musical puede desencadenar un sinfín de pensamientos. José Gorostiza vincula esta unión desde sus orígenes:

Si la poesía no fuese un arte *sui generis* y hubiese necesidad de establecer su parentesco respecto de otras disciplinas, yo me atrevería a decir aún (en estos tiempos) que la poesía es música y, de un modo más preciso, canto. En esto no me aparto un ápice de la noción corriente. La historia muestra a la poesía hermanada en su cuna al arte del cantor; y más tarde, cuando ya puede andar por su propio pie, sin el sostén directo de la música, esto se debe a que el poeta, a fuerza de trabajar el idioma, lo ha adaptado ya a la condición musical de la poesía, sometiéndolo a medida, acentuación, periodicidad, correspondencias.<sup>62</sup>

Si queremos certificar el fructífero maridaje histórico entre poesía y música, sólo hemos de citar algunos ejemplos: la palabra cantada de los antiguos griegos, donde melodía y poesía eran sinónimas; el Canto Gregoriano, cuya música fue engendrada por el texto; el Renacimiento con G. Galilei y su llamado *stile rappresentativo* que germinará en el melodrama; las teorías de los ilustrados Rousseau, Algorotti, Manfredini que mantenían una perfecta hermandad entre palabra y música; los poemas sinfónicos con todas sus variantes; los lieder de Schubert, Schumann, Brahms, Mahler con poemas de Goethe, Heine, Verlaine o Mallarmé, donde poesía y música se fusionan de manera indecible. Al analizar el siglo XX, un sinfín de ejemplos llenan un espacio unificante entre ambas: M. de Falla, F. García Lorca, E. Toldrá, I. Albéniz, F. Mompou, J. Turina, O. Esplá, X. Montsalvatge, A. García Abril, entre otros<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> José Gorostiza, *Poesía y Poética* (San José: Crítica, Universidad de Costa Rica, 1997), 147.

<sup>63</sup> Resulta imposible anotar todos los compositores y poetas que se han fusionado en su labor creativa. Los citados son un ejemplo significativo importante del siglo XX por lo que creemos oportuno, nombrar una obra particular y representativa de cada uno de ellos:

-Manuel de Falla: *Jota de Siete canciones populares* (texto popular). *Oración de las madres* (texto María Lejárraga).

-Federico García Lorca: *Nana del Galapaguito* (texto popular).

-Eduardo Toldrá: *Después que te conocí* (texto de Francisco Quevedo).

-Isaac Albéniz: *Rima VII* (texto de Gustavo Adolfo Bécquer).

-Federico Mompou: *Aureana do Sil* (texto Ramón Cabanillas). *Pastoral* (texto Juan Ramón Jiménez).

-Joaquín Turina: *Cantares de Poema en forma de canciones*, op.19, nº3 (texto Ramón de Campoamor).

-Oscar Esplá: *Pregón* (texto Rafael Alberti).

-Xavier Montsalvatge: *Cuba dentro de un piano* (texto Rafael Alberti).

-Antón García Abril: *No por amor no por tristeza* (texto Antonio Gala).

Ana Casado y Juan Carlos Sierra Gómez, "Poesía en música, guía didáctica para el profesor", en *Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March, curso 2012/13*, (Madrid: Fundación Juan March).

Y esta fecundidad seguirá siendo tema de discusión<sup>64</sup> entre compositores de finales de siglo como, Boulez, Berio, Maderna, Stockhausen etc. quienes también alimentan un interés especial hacia los aspectos musicales del texto poético. Boulez afirma al respecto:

Personalmente, creo profundamente en la reciprocidad de las influencias entre el campo de la literatura y de la música, no sólo a través de la transmutación de maneras de pensar que se habían considerado específicas de uno o de otro de estos medios expresivos. ¿Es ésta una quimera reservada directamente a mi utopía individual? (Lo será, pero es una quimera que me es especialmente grata...)<sup>65</sup>

Para resaltar el valor musical del fonema y precisar dicha relación en la actual praxis musical contemporánea, citamos los versos de Henri Pousseur quien, a pesar del tiempo, secunda la misma línea de pensamiento histórico:

Escuchar la música de las consonantes y de los motores  
hacer hablar a los tambores y los manantiales  
dejarse fascinar por la polifonía de las conversaciones  
o confiar a la orquesta el cometido de contar historias  
he aquí algunas paradójicas practicadas desde siempre  
pero a partir de una nueva forma de matrimonio de fusión irreversible,  
casi un redescubrimiento de la unidad primitiva  
de la palabra y de la armonía del ritmo y del timbre  
del ruido y del sentido  
se mostró como necesaria  
para el despertar de los oídos, hoy.<sup>66</sup>

Comenzamos el presente artículo afirmando que, hasta llegar al siglo XX, el papel de la mujer en la música no ha alcanzado el lugar predominante y destacado que merece. El diálogo establecido entre cada una de las composiciones que integran el CD *La Soledad* y su correspondiente enfoque estético nos hace reflexionar sobre la nueva perspectiva que conlleva la escucha y que no debe reducirse al puro placer. Cada una de las piezas musicales nos presentan distintos enfoques: fraternidad y recuerdo en N. Rojcovscaia-Tumaha; el misterio paisajístico en J. Mansion-Vaquié; la visión de paisajes celestes en K. Wilkins; búsqueda de nuevos espacios en P. Jakubowski; reivindicaciones en L. Armijo; presencias y añoranzas en M. Manchado; aventurarse a nuevas sonoridades en Lara; fusión y conexión en B. Bdill y, finalmente, sutilidad y delicadeza en R. M. Rodríguez.

Somos conscientes de la ingente corriente emocional que transcurre por estas almas millonarias, muy millonarias, que elimina fronteras y marca el ritmo de la

---

<sup>64</sup> En 1980 se celebra el congreso: “Palabras para la música”, donde músicos como M. Bortolotti, G. Manzoni o S. Bussotti reconocen la importancia de ahondar en el problema música-palabra dentro de la composición.

<sup>65</sup> Enrico Fubini, *El siglo XX: entre música y filosofía*, Colección estética y música, n<sup>o</sup>19 (València: Publicacions de la Universitat de València, 2004), 78.

<sup>66</sup> Fubini, *El siglo XX: entre música y filosofía*, 83.

música bajo unas nuevas coordenadas que articulan la composición musical del siglo XXI.

### Bibliografía

- Alfonsel Gómez, Ana. “Componiendo el presente. Sonidos femeninos sin fronteras”. En *Creadoras de música*, Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009.
- Aller Nalda, Blanca. “Edad Media: música, amor, libertad”. En *Creadoras de música*, Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009.
- Andrés Santandreu, Iván. “Shamballa”. *Revista digital Mundo Nuevo* 130, mar/abril (2020), <https://www.mundonuevo.cl/shamballa/>
- Antolin Herrero, Marisol. “Cécile Louise Stéphanie Chaminade, brillante compositora y pianista, *Diario Feminista*, 4 abril, (2020). <https://eldiariofeminista.info/2020/04/04/cecile-louise-stephanie-chaminade-brillante-compositora-y-pianista/>
- Bdill, Bracha. <http://brachabdil.blogspot.com/>
- Bousoño, Carlos. *Poesía: antología, 1945-1993*. Barcelona: Espasa Calpe, 1993.
- Casado, Ana y Juan Carlos Sierra Gómez. “Poesía en música, guía didáctica para el profesor”. Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March, curso 2012/13, Madrid: Fundación Juan March.
- Caspar, Max. *Johannes Kepler*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2018.
- Chopin, Frederic. *Chopin's Letters*, New York: A. Knopf, Borzoi Books, 1931.
- Cortot, Alfred. *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Descartes, René. *Las Pasiones del alma*, Colección Clásicos del Pensamiento. Madrid: Tecnos S.A, 1997.
- Díaz, José Luis. “Música, lenguaje y emoción: a una aproximación cerebral”. *Revista Salud mental*, vol. 33, n.6 México nov/di. (2010).
- Einstein, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza música, 1986.
- Espinosa, Susana. “Creación y pedagogía: los compositores van al aula”. *Aportaciones teóricas y metodológicas. Una selección de autores relevantes*, Barcelona: Biblioteca de Eufonía, 240, Serie Didáctica de la expresión musical, Graó, 2007.
- Fundación Juan March. Programa de mano, Ciclo *Las Pasiones del alma*, Viernes temáticos. Madrid: Fundación Juan March, Curso 2015-16.
- Florentín Gimeno, Virginia. “Laberintos Barrocos”. En *Creadoras de música*, Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009.
- Fubini, Enrico. *El siglo XX: entre música y filosofía*, Col·lecció estètica y música, n. 19. València: Publicacions de la Universitat de València, 2004.
- García Martín, Rubén. *La teoría de la armonía de las esferas en el libro quinto de harmonices Mundi de Johannes Kepler*. Salamanca: Universidad de Salamanca Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal Máster en Música Hispana, 2009.
- Gorostiza, José. *Poesía y Poética*. San José: Crítica, Universidad de Costa Rica, 1997.
- Gurbindo Lambán, M<sup>a</sup> Jesús. “Damas y Reinas: músicas en la corte. Renacimiento”. En *Creadoras de música*, Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009.
- Herrero Salas, Fernando. *Amor y soledad, poética armonía*. 2<sup>a</sup> ed. Valencia: 2016.

- Iniesta Masmano, Rosa. “Marisa Manchado, compositora. Concierto para fagot. Notas para la paz”. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 4 (2011-2018), Universitat de València (España), <https://ojs3.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/12884/12054>
- Jakubowski, Pascale: “Composer à l’encontre du silence”. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 6 (2020), Universitat de València (España). <https://biblio.ugent.be/publication/8692394/file/8692396.pdf>.
- Kandinsky, Wassil. *De lo espiritual en el arte*. Puebla, México: Premia editora de libros, S.A, 1979.
- León Pineda, Jorge E. *El poder de la música, Plenitud, buena salud y gozo espiritual*. Miami, Florida: Christian Editing, 2011.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Madrid: Alianza, 1987.
- Mansion-Vaquí, Julie. “Portrait d’une compositrice”. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 6 (2020), Universitat de València (España), <https://biblio.ugent.be/publication/8692394/file/8692396.pdf>.
- Monleón Pradas, Mau. “Los Andamios de Leticia Armijo. Construyendo el triunfo comunitario y feminista de las mujeres frente a la violencia de género y el feminicidio”. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 7 (2021), Universitat de València (España), <https://ojs3.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/23623/20080>
- Montero González, Martha Soledad y Esaú Ricardo Páez Guzmán trad. *Tango: una danza de pies ligeros. Cuerpo, prácticas artísticas y lazo social: para una pedagogía de la enseñanza y el aprendizaje*. Tunja, Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Columbia, 2018.
- Mora, Ángeles. “Las noches de Chopin”. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 7 (2021), Universitat de València (España), <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/23627/20084>
- Morgan, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid, Akal, 1994, 1999.
- Otaola González, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo, Del libro primero (1549) a la declaración de instrumentos musicales (1555)*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- Paynter, John. *Sonido y estructura*. Madrid: Akal, Didáctica de la música, 1999.
- Pérez Navarro, Daniel. “Escucho los colores, veo la música: sinestesias. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen”. *Filomúsica* n. 48, enero 2004, <http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html>
- Ramos, Francisco. *La música del siglo XX: una guía completa*. Madrid: Turner, 2013.
- Reale, Giovanni y Darío Antiseri. *Historia de la Filosofía. 1 Filosofía pagana antigua*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Sociedad de San Pablo, 2007.
- Rodríguez Castellanos, María Fernanda. “Desarrollo de la mujer en el ámbito musical a través del tiempo y breve historia del feminismo”. *Magotzi Boletín Científico de Artes del IA*, Publicación semestral Vol.8, n.16 (2020): 48-54.
- Rojcovscaia-Tumaha, Natalia. “Great Deeds Await Us”. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 7 (2021), Universitat de València (España), <https://ojs3.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/23623/20080>

- Romero, Justo. *Chopin: Raíces de futuro*. Madrid: Fundación Scherzo, Antonio Machado Libros, 2008.
- Schafer, R. Murray. *Hacia una educación sonora*. Buenos Aires: Pedagogías musicales abiertas, 1994.
- Soto Espinosa, Angélica Jocelyn. “Leticia Armijo: una vida de música y feminismo”. *La Crítica*, Entrevista 3 de Junio (2020). <http://www.la-critica.org/leticia-armijo-una-vida-de-musica-y-feminismo/>
- Storr, Anthony. *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Trungpa, Chögyam. *El sol del gran este. La sabiduría de Shamballa*. Barcelona: Kairós S.A. 1999.
- Wagenheim, Allan J. *John Field and the Nocturne*. EE.UU.: Xlibris Corporation, 2006.
- Wilkins, Keyna. “Music and Astronomy”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 6 Año 2020, Universitat de València (España), <https://biblio.ugent.be/publication/8692394/file/8692396.pdf>.  
[https://open.spotify.com/album/1u8qwvsz4SW54Tg7iDD4mp?si=L38JgSGDRfu2-miaAA\\_k](https://open.spotify.com/album/1u8qwvsz4SW54Tg7iDD4mp?si=L38JgSGDRfu2-miaAA_k).