
Artículos de investigación

Voces silenciadas. Compositoras en las sombras de la Corte a Federico II de Prusia

Silenced voices. Women composers in the Shadows of the Court to Frederick II of Prussia



 Gabriela Susana Galván

Departamento de Música. Bachillerato de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
gabiflut@gmail.com

Plurentes. Artes y Letras

núm. 15, e083, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 1853-6212

Periodicidad: Anual

plurentes@bba.unlp.edu.ar

Recepción: 02 Septiembre 2024

Aprobación: 08 Septiembre 2024

Publicación: 29 Octubre 2024

DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e083>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/186/1865004008/>

Resumen: Este trabajo propone reflexionar en torno a la situación de las mujeres compositoras del siglo XVIII en la Corte de Federico el Grande. El desafío plantea conciliar la doble condición: mujer y artista. Para comprender lo que implica esta conciliación se analiza el contexto filosófico, social y cultural e histórico pertinente, indagando acerca de las posibilidades de acceso a la formación intelectual y artística de la mujer a lo largo de la historia. Se indaga además en el concepto de cultura de la cancelación y la invisibilización del artista y su obra.

Palabras clave: compositoras, mujeres, Federico II, cancelación, siglo XVIII.

Abstract: This paper offers a reflection about eighteenth-century women composers at the Court of Frederick the Great. The challenge is to reconcile the double condition: woman and artist. To understand what this reconciliation implies, the relevant philosophical, social, cultural and historical context is analyzed, inquiring about the possibilities of access to intellectual and artistic training for women throughout history. It also investigates the concept of cancel culture and the invisibilization of the artist and their work.

Keywords: women composers, women, Frederick II, cancel culture, 18th century.

Acerca del título de este artículo:

La corte de Federico II de Prusia se erigió como un verdadero oasis para las artes, especialmente para la música. La presencia de figuras emblemáticas como Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Joachim Quantz revela la diversidad y riqueza de la escena musical prusiana. Sin embargo, más allá de los nombres célebres, la corte prusiana albergó la presencia de compositoras, cuyas creaciones, a menudo desarrolladas en la intimidad, permanecen aún en gran medida ocultas. Este trabajo se propone explorar el papel de estas mujeres cuyas obras, a pesar de su importancia, han quedado eclipsadas por las de sus colegas masculinos.

Este trabajo plantea el desafío de conciliar esta doble condición: mujer y artista. Para comprender lo que implica esta conciliación se hace necesario analizar ciertas categorías y situarlas en el contexto filosófico, social y cultural e histórico pertinente a fin de comprender por qué se suponen de difícil relación.

¿Qué se supone ser mujer? Para profundizar en este interrogante e intentar una respuesta creo necesario retomar ciertos conceptos y realizar un recorrido histórico que permita situar la problemática.

Históricamente la humanidad pensó en términos de femenino y masculino entendiéndolos como polaridad y complemento. Los griegos recurrían a la biología para explicar las diferencias de género. Para los teóricos griegos, la biología de hombres y mujeres era la clave para entender su psicología. Aristóteles plantea en *La Reproducción de los animales* (1994) categorías definidas y opuestas. La hembra era suave y dócil y se la consideraba de alguna manera incompleta. El hombre era intelectual, activo, se encontraba completo y en control de sus pasiones. Estas polaridades psicológicas son el resultado de la teoría que plantea que el universo consta de cuatro elementos (aire, tierra, fuego y agua), expresados en forma humana en los cuerpos conocidos como cuatro "humores" (bilis negra, bilis amarilla, sangre y flema) clasificados respectivamente como seco, caliente, húmedo y frío y correspondientes a afectos melancólicos, "coléricos", "sanguíneos", y "flemáticos. En este esquema, el varón, que compartía los principios de la tierra y el fuego, era seco y caliente. La mujer, en cambio, que compartía los principios del aire y el agua, era fría y húmeda.

Durante siglos, la humanidad ha relacionado el hecho de ser mujer con la posibilidad de engendrar vida y la maternidad se ha interpretado como parte del saber natural femenino.

La biología de Aristóteles también tuvo consecuencias sociales y políticas con sus ideas del varón como ser superior y la mujer como ser inferior. El hogar y la familia eran considerados un estado en pequeña escala. En el Estado, los hombres deben gobernar y las mujeres deben estar subordinadas. Esa jerarquía, sin embargo, no excluye la compañía de marido y mujer, cuya cooperación Aristóteles juzga necesaria para el bienestar de los niños y la preservación de la propiedad y la familia. Platón, el maestro de Aristóteles, sugirió una posibilidad diferente: pensó a los hombres y las mujeres con las mismas virtudes. El escenario de esta propuesta es el de una especie de República imaginaria e ideal con la existencia de una elite privilegiada capaz de liderar sabiamente, aboliendo todas las distinciones de clase, riqueza y género. Sin posesiones o propiedades, es como Platón construye su sociedad ideal, sin necesidad de la subordinación de la mujer. Por lo tanto, las mujeres pueden ser educadas al mismo nivel que los hombres para asumir responsabilidades de liderazgo. *La República* de Platón, sin embargo, siguió siendo un imaginario. En las sociedades reales, la subordinación de las mujeres mantuvo la norma y la prescripción. Esto sentó las bases de la construcción social en la época medieval con la existencia y la aplicación del sistema dotal, el tutor, y la limitada capacidad de transmisión de los bienes materiales heredados. En la Edad Media, la literatura construye una imagen de mujer con dos caras opuestas: una imagen negativa de lujuria y engaño y otra, pura, abnegada y hogareña, cuyo paradigma es la Virgen María. La aparición del amor cortés produce un quiebre en este planteo producto de las tensiones sociales y sexuales que acosan a la clase caballeresca.

Es en el Renacimiento que Christine de Pizan, con su libro *La ciudad de las Damas*, (1995) plantea el valiente desafío de promover, elevar y levantar como una verdadera fortificación la imagen del cuerpo femenino sano, hermoso y confiable. Con esta experiencia libera a la mujer permitiéndole reafirmarse y así comenzar a enfrentar el modelo social establecido.

Históricamente las mujeres fueron excluidas del poder. Sólo los hombres eran ciudadanos, portaban armas y podían ser jefes, señores o reyes. Hubo excepciones como Elizabeth I de Inglaterra, aunque ella misma se reconoció virgen y tomó como modelo identificadorio a Artemisa, una amazona invencible sin contacto con el mundo masculino. Todo rasgo de excelencia o habilidad en una mujer era percibido como un reclamo de poder, que estaba reservado para el ámbito masculino. La mujer que poseía algún poder se consideraba masculinizada. Con escasa o nula posibilidad de educación superior, la mujer siempre estuvo en clara desventaja. Christine de Pizan logró una educación superior a través de la tutoría de su padre y sus propios dispositivos e intereses. Con sus audaces cuestionamientos dejó clara la importancia de una formación adecuada. De acuerdo con esto, Christine de Pizan sostuvo que solo si las mujeres eran educadas con el mismo estándar que los líderes masculinos, podrían alzar otra voz e insistir en su dignidad como seres humanos moral, intelectual y jurídicamente iguales a los hombres.

Con la obra de Christine de Pizan nació un nuevo discurso de lo femenino, donde se introdujeron nuevos contenidos que marcaron la tonalidad del debate y, sobre todo, creó una nueva autoridad que extrajo de su propia experiencia, con una propuesta que reconoce y valora el saber y la educación como herramientas de poder, rechazando abiertamente las reglas de la cultura de su entorno, en la que los hombres eran depositarios de la palabra y, por ende, del saber y el poder.

Muchas de las reflexiones que hay en *La Ciudad de las Damas* se vinculan con situaciones personales de la vida de Christine de Pizan. Su experiencia vital fue una fuente de inspiración. La muerte de su padre, en 1386, y la de su esposo, en 1389, la dejaron desamparada y en una situación económica precaria unida a la responsabilidad de cuidar de su familia: su madre, su hija, sus dos hijos y una sobrina que había quedado a su cargo. Hasta 1400 hizo frente a la adversidad y hostilidad social y se transformó en defensora de su sexo reclamando educación e igualdad de oportunidades para el desarrollo intelectual. Con energía, coraje y decisión, Christine supo enfrentarse a las adversidades sociales en esta difícil etapa, y ante la necesidad económica en la que se hallaba, buscó recursos y maneras para sostener a su familia. Escribió y encontró mecenas que apoyaran sus obras, para lo que le resultó de gran valía su conocimiento de la vida y de algunas personas de la corte. Pese a sus esfuerzos, esa “otra voz” que anhelaba escuchar Christine, siguió siendo sólo una voz que se escuchaba aislada y débilmente. De hecho, hasta el día de hoy, no se han modificado sustancialmente ciertos patrones y modelos sociales. Personalmente me asombra el modo en que Christine construye su libro, concibiéndolo a partir de una metáfora, donde quedan trabadas la palabra y su representación iconográfica, para desarrollar a través de una imagen todo un argumento narrativo. La iconografía sigue el principio retórico de *Ut pictura poesis*, la ciudad amurallada es texto e imagen.



Figura 1
Ilustración de una edición francesa del libro en pergamino
(Biblioteca Nacional de Francia)¹

En el siglo XVIII, época en que se sitúan las tres compositoras mujeres que describo en este trabajo, comienzan a operarse algunos cambios. No obstante, el problema se encuentra lejos de ser resuelto.

Aquello que no se nombra no existe. La posibilidad de contar otra historia del arte y tener otra mirada de ésta implica pensar en lo que supone la cancelación de la obra y del artista para comenzar a escuchar otra historia. Como ya expuse anteriormente, la posibilidad de acceso a la educación por parte de las mujeres significa mucho más que el acceso al conocimiento y al uso del lenguaje; es nada más ni nada menos que el acceso a tener voz propia con todo lo que ello implica.

Mary Wollstonecraft, escritora y filósofa inglesa, con su libro *Vindicación de los derechos de la mujer* (2000) retoma el camino comenzado por Pizan siglos anteriores, exponiendo que las mujeres no son por naturaleza inferiores al hombre, sino que parecen serlo solo porque no reciben la misma educación. Postula que ambos sexos deben ser tratados como seres racionales e imagina un orden social basado en la razón. Esta obra sienta las bases de un nuevo feminismo al punto que enfrenta la postura sostenida por Rousseau con su crítica específica a su obra *Emilio* (1762), donde se plantea que la mujer debe ser educada para el placer debido a su naturaleza, reivindicando así la posición activa masculina frente a la pasividad femenina. La metáfora que encierra la historia de Pígameo expone con claridad esta postura. El escultor construye a la “mujer perfecta” o ideal con la medida de aquello que juzga como óptimo, y lo óptimo es la medida de su necesidad.

El estilo de Wollstonecraft presenta argumentación convincente y simplicidad formal. Su indignación con Rousseau estriba en la poca visión del pensador sobre el carácter y destino del sexo femenino. Rousseau, antes de planificar su modelo educativo, planteaba la igualdad biológica de los sexos, pero también la desigualdad racional y de naturaleza. Wollstonecraft no discutió en su obra este aspecto, pero lo que sí hizo fue afirmar que esta inferioridad de la mujer no era natural, sino que era fruto del trato histórico que ha recibido por parte del hombre: “deberé insistir únicamente en que los hombres han aumentado esta inferioridad hasta situar a las mujeres casi por debajo de la categoría de criaturas racionales.” (Wollstonecraft, 2000, p.150)

Niega de lleno la sujeción y el sometimiento de la mujer al hombre que había defendido Rousseau, ya que según su criterio esta sujeción es irracional y antinatural: “¿Quién hizo al hombre el juez exclusivo, si la mujer comparte con él el don de la razón?” (Wollstonecraft, 2000, p.110).

Pensemos ahora en las compositoras que nos ocupan. Wollstonecraft se negará a aceptar la división rousseauiana de sexo masculino/esfera pública y sexo femenino/esfera privada.

Las obras de arte no nacen en solitario. Surgen como creación, producto de la interacción del artista con el medio. El artista recibe estímulos y se nutre de su entorno en un proceso cuyo resultado es el mensaje que desea comunicar con su obra.

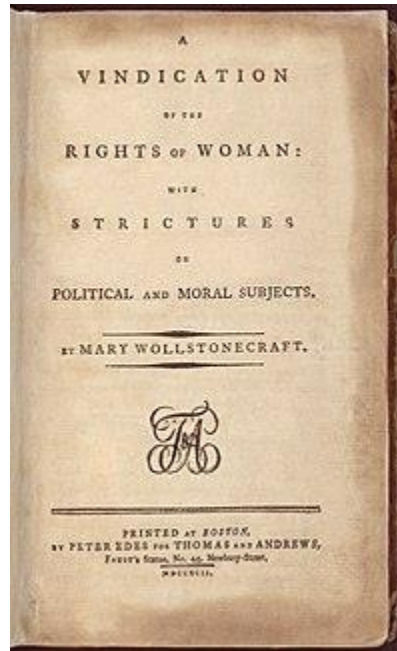


Figura 2
Portada de *A Vindication of the Rights of Women*
(Library of Congress)²

Wilhelmine y Anna Amalia son nobles, princesas y hermanas de Federico II de Prusia. El entorno de la corte y las obligaciones inherentes a su estatus y rango social determinan su accionar. Wilhelmine estudia con el afamado laudista Silvius Leopold Weiss y es una hábil intérprete de laúd, instrumento considerado apto para el estándar femenino de la época. Anna Amalia, por su parte, estudia órgano, clave y composición con Gottlieb Hayne y Johann Philipp Kirnberger. Sin embargo, ambas componen a escondidas, detrás de la escena cortesana. La necesidad de encontrar un espacio material para hacer arte les está vedada. El ámbito público sigue siendo terreno masculino y la escena doméstica o privada, el hábitat femenino. En el famoso cuadro “El concierto de Flauta Federico II el grande en Sans Souci” de Adolf Menzel, donde se representa un concierto palaciego del monarca, podremos observar de modo absolutamente claro este posicionamiento.



Figura 3

Adolph Menzel – Concierto de flauta de Federico II el Grande en Sanssouci (1850-1852)³

Observemos el cuadro: Federico ocupa el centro de la escena junto a los demás músicos de la pequeña orquesta entre los que sabemos que se encuentra C. P. E. Bach en el clave. Las damas de la audiencia que se encuentran sentadas en los sillones son sus hermanas, Wilhelmine y Anna Amalia, quienes observan y escuchan con atención. Es interesante que, en este óleo, Menzel pinta una velada musical con Federico, muerto hacía un siglo. Sin embargo, las posiciones se mantienen. Nada ha cambiado. El pintor no recrea ni modifica la escena. Su realismo no pretende alabar la destreza del monarca, sino plasmar la atmósfera palaciega del siglo XVIII. Este cuadro está probablemente basado en las memorias de Chevaliers de Chazot, un amigo de infancia del rey (que aparece al fondo). La escena ilustra un concierto nocturno en honor de la hermana de Federico, Wilhelmine, durante su última visita (1750) a Potsdam. El escenario es la sala de conciertos del Palacio Sanssouci, que brilla bajo el brillo atmosférico de las velas y la lámpara de araña, con paredes diseñadas por el pintor de la corte, Antoine Pesne y el yesero, Johann August Nahl. Wilhelmine, una de nuestras compositoras, es la figura blanca en el sofá rojo brillante bajo las llamas y los reflejos de las velas. Ella está escuchando con la cabeza inclinada, ensoñadora, flanqueada por la otra hermana menor, la princesa Anna Amalia, otra de nuestras compositoras. Detrás de ella, se encuentran el director de la orquesta, Carl Heinrich Graun y el presidente de la Academia de Ciencias, Pierre-Louis Moreau de Maupertuis, matemático y físico, que mira al techo. En el extremo izquierdo, el barón Jakob Friedrich von Bielfeld escucha, medio oculto por Gustav Adolf von Gotter, el director de la ópera. Entre los músicos que miran al solista esperando su turno al final de la cadencia de la flauta, se encuentran Carl Philipp Emanuel Bach al clavecín, Franz Benda y Johann Joachim Quantz, maestro de flauta del rey. La psicología de las figuras pintadas se refleja en el ambiente de la habitación. El sutil cambio de la luz cálida y dividida en varias partes es interesante de observar. A los músicos se les asigna la fila de llamas de velas, a los oyentes se les asigna la lámpara de araña; pero el rey incluye tanto una vela como el reflejo en el candelabro.

La sonata para flauta de Wilhelmine, que se creía perdida durante mucho tiempo, fue redescubierta en 2003 en la Colección Jagdschloss Herdringen en la Bibliotheca Fürstenburgiana y fue verificada por Nikolaus Delius. Estaba etiquetada como "anónimo", a pesar de estar claramente firmada "Wilhelmine" en la parte superior, esquina derecha del manuscrito (Figura 4), basado en un análisis de su letra. Se puede suponer razonablemente que el trabajo es obra de Wilhelmine debido a la comparación con las muestras de escritura a mano del manuscrito de L'Argenore, una ópera de su reconocida autoría, así como de otra documentación firmada. Las comparaciones de estilo y firma indicarían que esta sonata fue compuesta alrededor de 1730. Wilhelmine no tendría más de diecinueve años en el momento en que compuso la obra. Esto implicaría fuertemente que fue escrita con la intención de que su hermano Federico la interpretara.

La Sonata en la menor está compuesta para flauta y bajo continuo. Es un trabajo en tres movimientos, comenzando con un movimiento *Affetuoso*, seguido de un *Presto* y terminando con un *Allegro*. Esto está de acuerdo con el formato tradicional lento-rápido-rápido de la época. La tonalidad de La menor resulta particularmente apta para la expresividad e intimismo que puede alcanzarse en la flauta barroca. Los elementos secuenciales y el uso del recurso de mimesis o imitación entre las voces, así como las extensiones cadenciales, son rasgos estilísticos de su tiempo. El material temático permite además la oportunidad para la improvisación del intérprete.



Figura 4

Manuscrito de la sonata en la menor de Wihelmina von Bayreuth⁴

En cuanto a la sonata escrita por Anna Amalia, cuyo manuscrito autógrafa se conserva en la Biblioteca Estatal de Cultura Prusiana, Heritage 119, está en la tonalidad de Fa mayor. Fue compuesta en Berlín el 16 de enero de 1771. Anna Amalia contaba con dieciséis años y la concibió para flauta barroca con bajo continuo. Es probable que Anna Amalia tocara la parte de continuo al clavicémbalo mientras su hermano Federico

tocaba la parte de la flauta. Es interesante observar la tonalidad elegida por la compositora. La tonalidad de Fa mayor no es la más idiomática para la flauta de la época ya que está llena de digitaciones cruzadas, comúnmente llamadas de horquilla y de notas sombreadas. Es posible que Anna Amalia compusiera su obra con esto en mente a modo de pequeño desafío para su hermano.

La sonata está compuesta en tres movimientos, *Adagio*, *Allegretto* y *Allegro ma non troppo*, siguiendo el formato prescrito lento-rápido-rápido para este período. La obra es encantadora y a mi criterio está ideada con un plan retórico nítidamente concebido y con fraseo claramente definido, acorde al gusto estilístico de la corte prusiana.

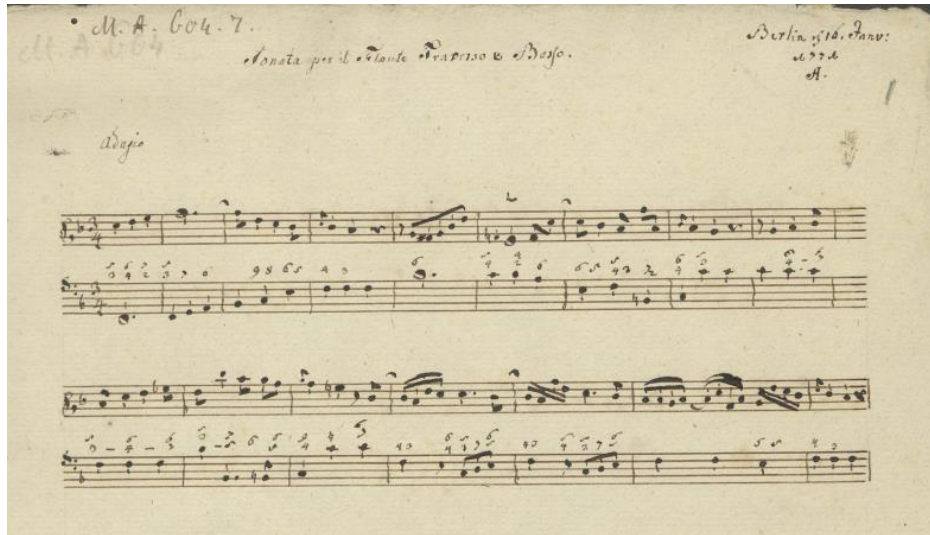


Figura 5

Fragmento de copia manuscrita de la sonata de Anna Amalia von Preussen⁵

También en la corte de Federico aparece Anna Bon di Venezia, la otra compositora que es objeto de estudio de este trabajo. En este caso, se trata de la única mujer compositora profesional debido a su reconocida formación y su condición burguesa que le permitió, por ende, hacer de la música su modo de vida.

Cabe preguntarse dónde recibió Anna su formación musical. Existe una ligera posibilidad de que ella perteneciera a una familia de artistas. Algunos investigadores de su biografía citan a su madre como cantante soprano y a su padre como escenógrafo y arquitecto dedicado a labores teatrales. Otra idea es que fuera huérfana y estudiara en el *Ospedale de la Pietà* en Venecia. La nobleza viajaba a esa ciudad desde toda Europa y una de las atracciones de la ciudad era la música producida por las jóvenes talentosas de esta institución. Al escuchar una composición que les interesaba, era frecuente que pidieran una pieza para su corte. Era tradición devolver el cumplido solicitando permiso para dedicar la obra al noble mecenas. Ese es el caso de las Seis Sonatas para Flauta Op. 1 de Anna Bon, colección dedicada a Federico el Grande. No existen datos acerca de las circunstancias en las que Anna Bonn conoció a Federico II de Prusia, pero parece improbable que Anna hubiera viajado a la corte prusiana. Lo más probable es que fuera el propio Federico quien escuchara sus obras en uno de los conservatorios venecianos. Entre 1747 y 1752, Anna deja el Ospedale y se reúne con sus padres. Actúa en Dresde donde resulta probable que la familia llegara invitada por Adolf Hasse, cuyas óperas eran del gusto de Federico. La familia aparece más tarde en la corte de Federico el Grande en Potsdam donde

Hasse era altamente admirado y valorado. En 1756, toda la familia Bon trabajaba en Bayreuth, en la corte del Margrave Federico y su esposa Wihelmine, hermana mayor de Federico el Grande. La familia Bon colaboraba en óperas, a menudo aquellas para las que Wihelmine escribía los libretos. Anna Bonn concibe su opus 1 con seis sonatas para flauta y bajo. Era una práctica común en la época escribir un conjunto de sonatas en diferentes tonalidades a fin de demostrar las habilidades del compositor. Las tonalidades que aborda en este opus Anna Bon son: Sonata n°1 Do mayor, Sonata n°2 Fa mayor, Sonata n°3 Si bemol mayor, Sonata n°4 Re mayor, Sonata n°5 Sol menor, Sonata n°6 Sol Mayor. Federico II era un flautista hábil y entusiasta. Los conciertos y sonatas que le fueron dedicados dan cuenta de sus habilidades técnicas y de su gusto musical. Es muy probable que Anna Bon conociera el gusto y la destreza técnica e instrumental del monarca. Apoyan esta idea las siguientes características que detallo a continuación y que se deducen por las obras que gustaba de componer ejecutar y encargar:

- La existencia de extensos pasajes escritos en el registro medio del instrumento y con escasas oportunidades para respirar.
- La elección de tonalidades que evitan convocar afectos tristes o melancólicos.
- La composición de melodías de estructura simple que ofrecen oportunidades para la ornamentación.
- La existencia de pequeñas cadenzas que presentan posibilidades para la improvisación.
- El uso de la secuenciación como recurso recurrente en la estructuración de melodías que no exceden el ámbito de la octava.



Figura 6
Portada de las sonatas de Anna Bon di Venezia⁶

El rastro de Anna Bon se torna incierto luego de que abandona la corte prusiana tras la muerte de la hermana de Federico. En 1762, se cree que marchó con sus padres a la corte de Esterházy, en Hungría, donde permaneció durante tres años, cantando junto con su madre para ganarse la vida. En 1767 hay datos de ella en Hildburghausen, y se la encuentra relacionada con el cantante Mongeri con quien estuvo casada. En esa época compuso sonatas para clave y su obra, a pesar de que escasa, es una de las más refinadas de su tiempo. Se estima que falleció cerca de 1767. Si bien Anna logró ejercer su profesión y vocación musical, me parece interesante reflexionar en torno a los mecanismos que encuentra para concretar su propósito.

Anna entiende rápidamente que debe conocer el gusto musical de Federico II si quiere trabajar en su corte. Me pregunto si sus sonatas para flauta son solo un pasaporte que le permite acceder al círculo de Federico II o, por el contrario, reflejan sus verdaderas inquietudes como compositora. Si bien en ese momento contaba tan solo con 16 años, las obras muestran habilidad, conocimiento y destreza con una factura estructuralmente sólida. Resulta imposible arribar a una única conclusión. Lo cierto es que la joven Anna logra posicionarse y es considerada “Virtuosa de Cámara”. Sin embargo, sus obras no son consideradas al mismo nivel como las de sus colegas varones en la corte. La cancelación se hace evidente ¿Resulta válido preguntarse si la obra de Anna goza de la calidad o valía suficiente para ser tenida en cuenta?

Aquí creo necesario retomar algunas de las reflexiones y preguntas que se realizan varios siglos después pensadoras como Linda Nochlin y Griselda Pollock cuando preguntan por el canon dominante y se plantean develar los motivos por los que no hubo grandes artistas mujeres. En sus trabajos, Pollock se cuestiona una y otra vez sobre la forma de abordar el pasado. La dualidad de posicionamiento propone dos roles: ser testigos o ser acompañantes de un viaje o travesía. Me parece pertinente recuperar esta idea a la que Laura Malosetti Costa hace referencia en el prólogo de *Visión y Diferencia* de Griselda Pollock (2013) cuando establece el juego de palabras en inglés *Witness* (testigo) o *Withness* (estar con, ubicarse con otro).

Nada más pertinente en este caso cuando miramos la realidad de estas compositoras del siglo XVIII. ¿Debemos ser testigos o simplemente acompañar el viaje? ¿Se plantearon acaso, estas artistas ir en contra del canon o desafiarlo componiendo desde otro posicionamiento? Ciertamente no hay una única respuesta.

El musicólogo Carl Dahlhaus plantea que lo decisivo no debe ser la sustancia de la reconstrucción del pasado, sino la construcción a partir del espíritu del presente. Como intérprete que aborda las obras de estas compositoras adhiero a la interpretación históricamente informada. Parafraseando a Dahlhaus (1997), puedo preguntar: ¿Qué es la música? ¿Un reflejo de la realidad que rodea al compositor o el esbozo de un mundo contrario a esa realidad? ¿Está vinculada por raíces comunes con los sucesos políticos o las ideas filosóficas? Ciertamente no existe un único criterio. Como música comprometida con la interpretación históricamente informada, adhiero a la idea de conocer el contexto histórico, el pensamiento de la época y los tratados de interpretación. El músico que hace música antigua opera con elementos del pasado, aunque se encuentra en el presente. Su búsqueda consiste en resignificar obras del pasado en el aquí y ahora. No se trata meramente de reconstruir, sino de construir y comunicar un producto contemporáneo sin ignorar los códigos con los que fueron concebidas. El intérprete históricamente informado debe enfrentar dudas y preguntas sobre la validez, legitimidad y corrección de su accionar artístico, cuestionándose si su tarea consiste en restaurar un objeto del pasado con la utilización de técnicas adecuadas al repertorio o si su accionar tiene peso creativo propio. Al problematizar la cuestión de la “autenticidad” en las interpretaciones históricamente informadas, se acuerda en aceptar que ninguna versión está respaldada por un criterio de verdad absoluta; sino que es el resultado de un complejo proceso de transformación en el que intervienen el estado presente de los conocimientos históricos y musicológicos.

Desearía por último realizar una reflexión acerca de la relación del artista con su obra. ¿Es lícito leer la obra como hija del autor y su tiempo?

Para la antigüedad clásica, la finalidad del arte era unir lo bello con lo bueno y lo útil con lo agradable, siendo la naturaleza el modelo de perfección a imitar. La Modernidad y el Iluminismo del siglo XVIII donde ubicamos a las compositoras a las que dedico este trabajo plantean que la obra de arte interactúa como un objeto que va más allá de la vida cotidiana sin el doble condicionamiento bello - bueno. Vuelvo a preguntarme entonces sobre los motivos que movilizaron a estas compositoras a desarrollar su arte, aun sabiendo que su accionar estaba condicionado de antemano y debía ocurrir detrás de la escena principal. Me pregunto entonces: si la obra es hija del autor y de su tiempo, ¿resulta acaso posible aventurar que estas artistas trabajaron sabiendo que, si bien su obra se restringiría a círculos limitados e íntimos, encontraría con el devenir, un lugar cuyo posicionamiento no fue posible en su época?

En lo personal considero que este posicionamiento no significa renuncia sino oportunidad. Conociendo de antemano las limitaciones que conllevaba la tarea artística, estas compositoras decidieron llevarla adelante puertas adentro dejando testimonio y mensaje, tal como sugiere el título de este artículo, en las sombras, desde donde era posible accionar.

Como artista y música, siento entonces que queda aún mucho por hacer y que es momento de “poner manos a la obra”.

Referencias

- Aristóteles (1994). *La Reproducción de los animales*. Gredos.
- Brown, R. (2002). *The Early Flute / A Practical Guide*. Cambridge University Press.
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa.
- Hornberger, J. S. (2020). *In the shadow of greatness. Women Composers and their flute. Sonatas at the Prussian court (1730-1771)*. [Tesis de Master en Artes. The Pennsylvania State University]. <https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17707sjh77>
- López Cano, R. (2000). *Música y retórica en el Barroco*. Universidad Autónoma de México.
- Pizan, C. (1995). *La Ciudad de las Damas* (Trad. M. J. Lemarchand). Editorial Siruela (Trabajo original publicado en 1405).
- Plataforma Autónoma Feminista (2005). *La ciudad de las mujeres, 1405-2005*. Madrid.
- Pollock, G. (2013). *Visión y Diferencia Feminismo, femineidad e historia del arte*. Fiordo.
- Wollstonecraft, M. (2000). *Vindicación de los Derechos de la Mujer*. Cátedra.

NOTAS

- 1 Extraído de <https://elblodgeilabasmati.com/2021/10/06/el-libro-de-la-ciudad-de-las-damas-christine-pisan-1405/> julio 2024.
- 2 Extraído de https://es.wikipedia.org/wiki/Vindicaci%C3%B3n_de_los_derechos_de_la_mujer
- 3 Óleo sobre lienzo, 205 x 142 cm, Alte Nationalgalerie, Berlín. Extraído de <https://app.fta.art/es/artwork/97e5b0e7e093dca3b92b25775f18f9baafce8ebd>
- 4 Extraído de Hornberger Joy, S. (2020). *In the shadow of greatness. Women Composers and their flute. Sonatas at the Prussian court (1730-1771)*. Trabajo de tesis de máster en Artes. The Pennsylvania State University. Pensilvania. Extraído el 25 de abril de 2023 desde <https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17707sjh77>
- 5 Extraído de <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP902087-PMLP1218713-PPN1698830505.pdf>
- 6 Extraído de Hornberger Joy, S (2020). *In the shadow of greatness. Women Composers and their flute. Sonatas at the Prussian court (1730-1771)*. Trabajo de tesis de máster en Artes. The Pennsylvania State University. Pensilvania. Extraído el 25 de abril de 2023 desde <https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17707sjh77>



Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/186/1865004008/1865004008.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Gabriela Susana Galván

Voces silenciadas. Compositoras en las sombras de la Corte a Federico II de Prusia

Silenced voices. Women composers in the Shadows of the Court to Frederick II of Prussia

Plurentes. Artes y Letras

núm. 15, e083, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

plurentes@bba.unlp.edu.ar

ISSN: 1853-6212

DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e083>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.