PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Nº 4 Año 2009

Revista Anual

I Jornadas sobre Conciertos Didácticos

CONSEJERÍA DE CULTURA Centro de Documentación Musical de Andalucía

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
(Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Consejo de Redacción

ALFREDO ARACIL (Universidad Autónoma de Madrid)
MARTA CARRASCO (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS (Universidad de Granada)
MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ (Universidad de Cádiz)
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
MARÍA ISABEL MORALES SÁNCHEZ (Universidad de Cádiz)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)

Secretaría

Mª. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ - IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS
(Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Traducción de los Abstract: DIANA KELHAM

Depósito Legal: GR- **I.S.S.N.:** 1886-4023
Lugar de edición: Granada

Edita

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Coordina

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA
Carrera del Darro, 29 18002 Granada
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical
www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/secciones/secciones.cmd?idTema=60

VEINTISEIS AÑOS DESPUÉS: PIONERISMO EN LOS ESTUDIOS DE GÉNERO EN RELACIÓN A LA MÚSICA. UNA AUTOBIOGRAFÍA MUSICAL A TRES VOCES

Marisa Manchado Torres
(Vicedirectora del Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)

Resumen:
En 1982 Dolores Tanarro Escribano, Amelia Díe Goyanes y yo misma escribimos y presentamos un programa radiofónico para Radio Nacional de España, en la hoy denominada Radio Clásica, entonces Radio Dos. El programa, único, pionero y revolucionario lo titulamos Mujeres en la Música y el renombrado Archivo Sonoro de Radio Nacional de España, nos sirvió de soporte y ánimo para la difusión de unas músicas que nunca antes habían sido programadas monográficamente, descubriendo icono s como Nadia Boulanger dirigiendo a su hermana Lili, al frente de la Orquesta de Radio Televisión Española, o la Condesa de Díe, familiar de Amelia. Los antecedentes habían sido el Conservatorio Superior de Música de Madrid y nuestra militancia feminista. Hemos avanzado, sin duda, pero la música sigue siendo masculina, en una discordancia de género: cadencias femeninas y masculinas; células rítmicas masculinas y femeninas; motivos y terminaciones femeninas y masculinas; y un largo etcétera. La terminología –pensamiento- sigue pendiente de revisión.

Palabras clave: música y feminismo, mujeres en la música, musicología femenina.

Twenty-six years later: pioneering in studies of gender with relation to music. A musical autobiography for three voices.

Abstract:
In 1982 Dolores Tanarro Escribano, Amelia Díe Goyanes and I wrote and presented a radio programme for Radio Nacional de España (Spanish National Radio), for the channel now called Classical Radio, at that time Radio Two. It was a unique, pioneering and revolutionary programme under the title of *Women in Music*, and thanks to the well-known *Sound Archives of Spanish National Radio* we had a good means of support and encouragement to be able to transmit music that had never before been broadcast as a monographic programme. We were lucky to discover figures such as Nadia Boulanger conducting her sister Lili with the Orchestra of Radio Televisión Española (Spanish Radio-Television Orchestra), or the Countess

Die, a relative of Amelia. Prior sources to this were the Madrid Higher Conservatoire of Music, and the members of our feminist movement. Undoubtedly we have progressed, but music continues to be *masculine*, and with a conflict in gender: *feminine and masculine cadences; masculine and feminine rhythmic cells; feminine and masculine motives and endings; and a long etcetera.* This terminology – way of thinking - is waiting to be revised.

Keywords: music and feminism, women in music, female musicology.

Esta aportación a *Los Papeles de la Revista del Festival de Música de Cádiz*, pretende ser una revisión de la reciente historia de lo que ya se denomina, académicamente hablando, musicología feminista.

A finales de los setenta, *Ediciones LaSal*, de Barcelona, junto con la librería de mujeres, convocan concursos de ensayo de orientación feminista.
El Movimiento se halla en revisión, tanto desde el punto de vista teórico, como metodológico y político.
Las tres voces son: Amelía Díe Goyanes, a la sazón redactora Jefe de la Revista Musical *Ritmo*; Dolores Tanarro Escribano, abogada y miembro activo del Movimiento Feminista; y yo misma, recién llegada a España después de una larga estancia en Torino, donde había sido becada para perfeccionar estudios de piano -en ese momento yo "*iba para pianista"*- y no obstante, primeriza compositora, gracias al Movimiento *Música Realtá*, entre otros.

El resultado de aquellos años de entusiasmo, lo plasmamos en tres ensayos, nunca publicados y sin embargo consultados por investigadores posteriores. Reproduzco a continuación el prólogo que realizamos en su momento para su edición, nunca realizada, sin perder de vista el contexto: 1979, plena transición española, apenas cuatro años de la muerte del Dictador, en una Universidad todavía franquista en la mayoría de sus aspectos, mientras que la sociedad civil era un hervidero de ilusiones, reivindicaciones y alegrías.

Dos años antes, en noviembre de 1981, la hoy reconocida internacionalmente antropóloga musical, Joaquina Labajo Valdés, había publicado el que hoy se considera primer artículo sobre música y mujer[1] animándonos a continuar y publicar nuestros trabajos.

[1] LABAJO VALDÉS, Joaquina: "*Música y mujer: "vida de sociedad" en la España de 1900*". Ritmo, 516 / 11 (1981), 23-25.

Este compendio de tres ensayos, que fue revisado en 1983 en otro nuevo intento de publicación y una vez más sin éxito, tomó forma ya definitiva a través de un prólogo introductorio que daba unidad a los tres estudios.
Éste es el prólogo, escrito entonces:

…….

El ensayo que proponemos a continuación es una aproximación al tema de lo masculino y lo femenino en la música bajo tres aspectos diferentes: los elementos morfológicos, las formas musicales y las propias manifestaciones de músicos y musicólogos que, en un momento dado, se han pronunciado por el tema.

Parece claro que ninguna manifestación humana, y menos aquella que forma parte de las denominadas "artes", es aséptica. La música, considerada por muchos como la más abstracta de estas artes, tampoco lo es. Es, sí, una de las más difíciles de estudiar en el plano ideológico, pues se ha tecnificado a tal punto que no sólo se requiere una apreciación estética, sino también un conocimiento técnico. Lo oscuro del lenguaje musical nos hace emprender una tarea que proponemos a sucesivos estudiosos del tema para que profundicen en ella.

Se trata, lo decimos sin jactancia, de un nuevo punto de vista a la hora de analizar los elementos que forman parte del discurso musical. Es, por decirlo de alguna manera, una "nueva visión de la música", bajo un prisma indudablemente ideológico. La ideología, nuestra ideología, nos sirve así de método de análisis de la realidad y precisamente una realidad poco conocida como lo es la de la música occidental.
Es indudable que este pequeño estudio no pretende agotar el tema. El punto de vista es, también, inagotable por lo insólito. Tras siglos de Historia "masculina y masculinizada", es hora de que comencemos a realizar nuestra propia Historia, nuestra propia visión del Mundo. Y una de las maneras de realizarla es comprendiéndola en profundidad y analizando sus contenidos ideológicos.
Por suerte, no es la primera vez que se aborda el tema de la música desde un punto de vista feminista. Sí es, creemos, la primera vez que se intenta abordar en profundidad las características femeninas y masculinas de las estructuras musicales y del pensamiento de los teóricos y prácticos del tema.

Las conclusiones de este estudio van, así, implícitas en los tres textos que presentamos a continuación, y aunque no son idénticas estas conclusiones, lo importante es que se realicen investigaciones de estas características sobre este tema para comprender la música en su totalidad bajo un punto de vista, indudablemente nuevo.

Los tres ensayos a los que nos referíamos en este prólogo, son los siguientes:

1.- Lo masculino y lo femenino en la morfología y la sintaxis musicales, que fue desarrollado por mi misma y que a continuación transcribiré, en versión actualizada y reducida.

2.- Lo masculino y lo femenino en las formas musicales, desarrollado por Amelia Díe Goyanes.

3.- Lo masculino y lo femenino en la mente de algunos músicos y musicólogos, desarrollado por Dolores Tanarro Escribano.

Partíamos de un común denominador, el concepto de género -*Criterio clasificador según el cual las diferencias biológicas se hacen extensivas a lo social. Implica una diferenciación respecto al lugar que se ocupa en la sociedad, las actividades que se desarrollan y el sistema de valores*-[2], hoy ampliamente utilizado, divulgado e incluso mal interpretado llegando a situaciones donde lo encontramos hasta vacío de contenido.

Pues bien, este *masculino*[3] *-género cultural asociado a los machos humanos pero que también pueden adquirir las hembras-* y este *femenino --género cultural asociado a las hembras humanas pero que también pueden adquirir los machos-* (siendo este trocado masculino-hembra, femenino-macho, reconocido socialmente en algunas culturas mientras que en otras sólo lo es de forma marginal), la sociedad occidental, fundamentada en todos los terrenos en una dualidad opositora en vez de en una diversidad y multiplicidad solidaria, identifica y confunde *mujer-persona del sexo hembra-* con *femenino* y *hombre – persona del sexo macho-* con *masculino.*
Así, partíamos de la arbitrariedad e inexactitud que suponían estas atribuciones y divisiones de géneros, algo, que hoy en día, está en "la calle".

El primer ensayo, *Lo masculino y lo femenino en la morfología y la sintaxis musicales*, fue un monográfico de adscripciones y generalizaciones del concepto de género atribuido a términos, conceptos, estructuras y nomenclaturas musicales. Voy a destacar algunas de ellas, procurando ser lo más escueta posible, pues, la literatura está tan llena de estas atribuciones, que se convierte en una citación reiterativa y monótona.
Así, encontramos una división previa en adscripciones a elementos rítmicos, melódicos, armónicos o modales. Partiendo pues de estas aclaraciones previas de Género-sexo, algo que parecería tan aséptico y fuera del mundo ideológico, o sea, el terrenal humano, como es *la Música o el Lenguaje Musical*, lo encontramos impregnado en su teoría, -es decir, en el análisis de sus estructuras morfológicas y sintácticas-, de connotaciones, referencias y aseveraciones profundamente patriarcales, entendiendo patriarcal como el sistema que establece la dictadura de un género sobre el otro, se ordena jerárquicamente en función del sexo y distribuye desigualmente las responsabilidades –mediante la división del trabajo- siguiendo

[2] IZQUIERDO, María Jesús: "*Las, los, les (lis, lus)" el sistema sexo, género y la mujer como sujeto de transformación social.* Barcelona, LaSal, édicions de les dones, 1983, 12.
[3] IZQUIERDO, María Jesús: *ibid,* 15.

criterios sexistas y clasistas. De esta manera, la visión androcéntrica de la Historia, esto es, el análisis de los hechos desde la perspectiva del *Hombre*, considerando lo principal y esencial solamente lo realizado por ellos, ha afectado, evidentemente al análisis e interpretación de las culturas; siendo esta manipulación androcéntrica una constante en el análisis musical. Podría llegar a afirmarse que los intentos por comprende la música de forma más exacta son más accesibles si se evita el esfuerzo por entender la estructura de su lenguaje, como diría Claude Lévi-Strauss*...la música, ella, cuyo privilegio consiste en saber decir lo que no puede ser dicho de ninguna otra manera…*

En el *Diccionario de la música* de *Michel Brenet*, encontramos la siguiente definición referente a las terminaciones, tanto rítmicas como melódicas: *...por analogía con la significación de la palabra femenino en Literatura, se designa en Música como terminación femenina, a toda suspensión o detención de la melodía sobre un tiempo débil*[4].

Esta correspondencia entre debilidad, ambigüedad, falta de definición y concisión, asociado a lo femenino es una constante. Recordemos las connotaciones históricamente peyorativas de la palabra *afeminado*. Por lo tanto no ha sido ni inocente ni gratuito el que las partes o fracciones débiles hayan sido las denominadas *femeninas*, así como las fuertes, concisas, conclusivas, las *masculinas*. Hay quien, como Riemann, habla de los principios masculinos y femeninos asociados a los temas de la forma sonata: *"El primer tema viene a representar el principio masculino, potente y característico, mientras que el segundo, más suave y cantabile, representa el principio femenino*[5]*."* Las aportaciones no cesan, José Barberá Humbert[6] define las *fórmulas rítmicas masculinas y femeninas*, asociadas a la oposición y a las diferentes combinaciones entre el acento y los tiempos débiles, así como habla también de *sucesiones rítmicas masculinas o femeninas*, también en función de inicios o terminaciones de tiempos fuertes o débiles.

Hasta ahora hemos reseñado adscripciones a aspectos rítmicos y también encontramos en referencia a definiciones melódicas. Así, Hugo Riemann, recordemos que el teórico de referencia durante más de un siglo, habla de cinco tipos rítmico-melódicos para clasificar las *frases musicales*, existiendo las frases musicales femeninas (si su terminación es después del Ictus, es decir, del tiempo acentuado) y frases musicales masculinas (si su terminación coincide con el Ictus). Cabe suponer, que al acabar después de un tiempo acentuado, las frases femeninas, la decisión y fortaleza de la frase es menor, pues al acabar en un tiempo de parte débil, confieren a la idea (frase musical) un final menos decisivo y sí más ambiguo[7].

[4] BRENET, Michel: *"Diccionario de la Música: histórico y técnico*" Barcelona, Iberia S.A., 7 1962, 209.
[5] RIEMANN, Hugo: *"Teoría general de la música"*.Barcelona, Editorial Lábor, 1932, 190.
[6] BARBERÁ HUMBERT, José: *"Cuatro lecciones de alta teoría musical: ritmo, tonalidad, modalidad"*.Barcelona, J. M. Masó, editor, 1948, 11-12.
[7] RIEMANN, Hugo: *ibid*, 138-139.

Así pues, la denominada terminación femenina, de la que ampliamente también da cuenta Riemann, hace perder tensión melódica al discurso y según comenta la musicóloga feminista Eva Rieger[8], en las primeras sonatas la denominada *terminación femenina*, no se utilizaba, usándose exclusivamente las llamadas *terminaciones masculinas*, puesto que éstas prestan un mayor carácter de fortaleza.

La feminista italiana, compositora de la banda sonora de "*La ciudad de las mujeres",* de *Federico Fellini*, en su libro histórico y absolutamente de referencia, *Musica Strega*, traducido al poco tiempo de su publicación al castellano, también hace referencia a la *feminidad* o *masculinidad* de las estructuras musicales, claro que desde otra perspectiva: *"La bipolaridad masculino-femenino aparece enseguida en el elemento mínimo del discurso musical, el comienzo del motivo, que técnicamente se conoce como inciso. El INCISO en efecto, es llamado MASCULINO cuando se da en tiempo fuerte, es decir, cuando ofrece una sensación de acabado, de estabilidad, mientras que es llamado FEMENINO cuando se da en tiempo débil, o sea, cuando se mantiene en suspenso, dando una sensación de inseguridad. Si prevalecieran las cualidades "femeninas" en una obra musical, se acumularía la tensión de tal manera que el oyente podría caer en verdaderos estados de angustia*[9]*".*

Hemos visto hasta aquí como lo rítmico y lo melódico se entrecruzan en la formación de la frase musical y las adscripciones categóricas desde la perspectiva de Género. También el ensamblaje armónico, de todo este período tonal bi-modal que estamos señalando, someramente, como pinceladas para "abrir la boca" o mejor dicho abrir el camino a futuros y futuras investigador@s, también está plagado de prejuicios. La apoyatura es pues un elemento característico de la *terminación femenina* según el teórico Joaquín Zamacois[10], así como el retardo, según Hugo Riemann, en su obra ya citada. Otro de los teóricos históricos de referencia, Ernst Toch, en su ensayo de 1914, *La Melodía*, fruto de *...impresiones personales recibidas en la audición de obras musicales*, como él mismo escribe en el prólogo, hablando del tema de la Espada y del Tuba Mirum, en el Réquiem de Mozart, dice: *"...todos estos temas, basados en la tríada armónica, tienen un aire de grandiosidad que puede hermanarse ora con un tono de severa austeridad, ora con un carácter de suavidad y hasta ternura, un* ***carácter viril*** *muy pronunciado les es común a todos, tienen algo de* ***arrogante, caballeresco y hasta marcial y bélico,*** mientras que ***las notas extrañas a la armonía*** le dan algo ***suave y femenino a la melodía.*** *Un prueba de cuán profundamente son sentidos esos caracteres lo tenemos en innumerables melodías populares como marchas, canciones de guerra, cantos de libación, etc.,* ***canciones viriles todas***[11]. Y más adelante continúa: *"... Mozart adivinó la expresión de* ***íntimo y amoroso anhelo que encierran las melodías de retardos****, mientras que éstas no son frecuentes en Beethoven (...) El*

[8] RIEGER, Eva: *"Frau, Musik und Männerherrschaft*". Verlag Ullstein Gmbh, 1981, 52.

[9] FRANCO-LAO, Meri: *"Música Bruja".* Barcelona, Icaria, 1980, 77-78.

[10] ZAMACOIS, Joaquín: *"Curso de Formas Musicales".* Barcelona, Lábor, 1971, 13.

[11] TOCH, Ernst: *"La Melodía".* Barcelona, Lábor, 1931, trad. R. Gerhard, 106.

sentido ambiguo y velado del retardo *no corresponde, en general, al estilo claro y viril característico de Beethoven[12]".* Sólo recordemos que la teoría musical decimonónica asocia los retardos, como todas las notas extrañas al acorde, con feminidad, ya que, como lo "propio del género femenino", producen indecisión, ambigüedad, falta de firmeza…

Franco Lao, claramente partidaria de lo que se ha denominado "feminismo de la diferencia", en su libro ya citado, hace una defensa de "lo femenino" como la "auténticamente música de mujeres"; identificando melodía con femenino y defendiendo ésta y cualquier otro estilo o estructura clasificada como "femenina". *En el código musical corriente un Chopin o un Tchaikowsky son tachados de autores no marcadamente viriles. El primero sería propio de señoritas desfallecientes y el segundo para enfervorizar a las masas. Muy probablemente estos autores son juzgados de esta forma porque no poseen el pudor ni el miedo de la melodía[13]".*

Este debate, en torno a *la música femenina y masculina*, en su hermana la Literatura, ha sido más que ampliamente tratado e incluso zanjado, al menos de momento. La reflexión en torno a la *identidad femenina* y por lo tanto a la expresión artística en cuanto femenina, negra, homosexual o cualesquiera otras identidades, o por el contrario, la universalidad (¿patriarcal?) de la misma, ha sido dada una vuelta de tuerca con las musicólogas feministas norteamericanas, entre las cuales, destaca por su claridad y proyección mediática, Susan McClary, de hecho *Femining Endings* ha sido traducida al español[14].
Pero no puedo dejar de hacer referencia a otros aspectos "también masculinos y femeninos".

Y de nuevo Ernst Toch:
"También en la instrumentación pueden distinguirse tonos viriles y tonos femeninos. No se confiará a la trompeta, por ejemplo, melodías de apoyaturas o retardos…pero sí se encontrarán en el suave oboe, en los violines y muy especialmente, en el violín solista. En rigor, ***el compositor no instrumenta la idea melódica, sino que ésta se presenta a su mente revestida ya del color instrumental adecuado a su carácter[15]"***. ¡Más claro, el agua, ¿!pensamos en femenino y en masculino!? Nuestra identidad es Cultural, y la cultura se cambia, se modifica, se transforma.

Las referencias bibliográficas en cuanto a la "feminidad y masculinidad" en el territorio de la instrumentación, es amplia, variada, entretenida, divertida, y en todos

[12] TOCH, Ernst: *ibid,* 146 y ss.
[13] FRANCO-LAO, Meri: *ibid,* 80.
[14] MCCLARY, Susan: *"Femining Endings"*. Barcelona, Lábor, 1931, trad. R. Gerhard, 106.
[15] TOCH, Ernst: *ibid,* 148.

los mapas musicales: étnicos, centroeuropeos, populares, rock, tradiciones orales europeas, …

Posiblemente, la terminología más utilizada y todavía en la actualidad e incluso en libros de texto de publicación recientísima, como son los textos de piano complementario editados por la editora, hoy desaparecida, Real Musical a finales del siglo pasado, sólo por poner un ejemplo, es la referente a las cadencias, donde hallamos, de nuevo las *cadencias femeninas y las cadencias masculinas*; aunque el verdadero hincapié se hace en las *cadencias femeninas*: *"Cuando una cadencia termina en un tiempo fuerte se llama masculina, cuando termina en un tiempo débil se llama femenina, como en la composición poética*[16]*"*.

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

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

1.- En que el reposo o el acento inmediato se halla en el dar, en cuyo caso la terminación es masculina.

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

De estas dos formas de cadencias se derivan dos categorías de motivos, masculinos y femeninos, de acuerdo a la cadencia que las origina (...)[17].

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

Esta tergiversación terminológica se halla tan difundida, que hasta autores "de culto", podríamos decir, como al menos durante el período de los 70-80 del siglo pasado fue Charles Rousen, incurren en ella. En su célebre ensayo "El estilo clásico", cambia la terminología "masculino y femenino" adscrita a los dos temas del primer tiempo de Sonata, por los de "región de la tónica y región de la dominante", terminología "más formal", según su autor. No obstante, no invalida "lo femenino" adscrito a una categorización musical, ya que al referirse a la sonata para piano K283 de Mozart, habla de la "indecisa cadencia femenina[18]".

"Para poder expresar más fielmente el contraste dentro de la diversidad de sentimientos e ideas a reflejar musicalmente, Zarlino, fue el primero que teóricamente estableció la doble modalidad, porque si bien, EL MODO MAYOR, pudiéramos caracterizarlo por un equilibrio y firme sentido de robusta expresión, EL MODO MENOR, lo está por su vaga intensidad patética. Si del modo mayor pudiéramos decir que está dotado de un carácter ***más varonil****, más enérgico, más impetuoso, del modo menor, como contraposición, diríamos que es* ***más femenino****, más sereno, más dulce, más insinuante[19]".*

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

"el acorde mayor es más estable que el menor, el cual entre otras cosas –como la debilidad de dirección de la subdominante respecto a la de dominante- representa una condición fundamental para la comprensión del significado expresivo de la música tonal. (...) No ha sido estudiado, en general, por los tratadistas de armonía, el modo menor en un sentido amplio, en cuanto se refiere a su naturaleza y a sus relaciones y contrastes con el modo mayor. Parece, en verdad, a juzgar por lo expuesto en muchos tratados de armonía, que fuese el modo menor un relativo sin independencia, sin personalidad apenas, sumiso en cuanto a la formación y engranaje de sus acordes a la dictadura del modo mayor[20]".

……..

Así concluye este "apunte" de 1983, revisado durante la semana santa de 2009 para los "cuadernos", como aquellos famosos "para el diálogo". Para el diálogo está escrito, para el debate, la reflexión, la apostilla, la controversia y, por supuesto, la oposición ilustrada.

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

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

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

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

Pido disculpas de antemano si alguna letra, algún número, saltó de página, saltó de lugar, en las referencias bibliográficas; el apunte ha pasado por muchas manos o mejor dicho por muchos "teclados", desde la primitiva "Olimpia" en la que fue escrito por primera vez, en 1979. Sin embargo los textos, son los que son.

Fuentelviejo, 12 de abril de 2009