



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de Viento-metal

MUJERES TROMBONISTAS

M^a José Noguera Rodríguez

Oviedo 2010



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de Viento-metal

MUJERES TROMBONISTAS

Trabajo de Investigación Fin de Carrera

realizado por

M^a José Noguera Rodríguez

Bajo la dirección de

Alberto Castelló

Oviedo 2010



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

Consejería de Educación y Ciencia

INDICE

I.- INTRODUCCIÓN.		. 6
II.- METODOLOGÍA.		. 9
1.- INTRODUCCIÓN HISTÓRICA..		.10
2.- MUJERES INSTRUMENTISTAS.		. 15
2.1.- Las trovairitz.		. 17
2.2.- Juglaresas.		. 19
2.3.- La mujer en el Barroco.		. 21
2.4.- Vida profesional y privada.		. 23
2.5.- La formación musical.		. 23
2.6.- Las mujeres en el mercado de trabajo.		. 24
3.- MUJERES TROMBONISTAS.		. 26
3.1.- Marguerite Dufay.		. 30
3.2.- Abbie Conant.		. 31
3.2.1.- <i>Un largo proceso en Munich.</i>		. 32
3.2.2.- <i>Blink.</i>		. 50
3.2.3.- <i>“Miriam”.</i>		. 51
3.3.- Carol Jarvis.		. 53
3.4.- Catherine Noblet.		. 54

3.5.- Megumi Kanda.	55
3.6.- Ava Ormand.	56
3.7.- Jodee Davis.	57
4.- ANA ISABEL DELGADO MARTÍN.	58
5.- EL GÉNERO Y LA ACÚSTICA EN EL TROMBÓN. . . .	61
5.1.- El timbre de la mujer.	63
5.2.- Procesos de acústica en el trombón.	66
5.3.- Tocando piano, tocando fuerte.	68
6.- EVOLUCIÓN DE LAS MUJERES TROMBONISTAS. . .	70
6.1.- Trombonistas en las orquestas tras la II Guerra Mundial..	71
6.2.- Mujeres trombonistas en los conservatorios españoles. ..	74
III.- CONCLUSIONES.	78
IV.- ANEXOS.	80
V.- BIBLIOGRAFÍA.	85

AGRADECIMIENTOS

A Mrs. Dede Decker por su inestimable ayuda en conocer la versión femenina del panorama musical en España.

A Mrs. Abbie Conant por su entereza y gran espíritu que ha hecho que sea un modelo a seguir.

A Doña Gemma Salas Villar por ayudarme en obtener toda la información posible y animarme en la proyección de este trabajo.

A Doña Ana Isabel Delgado por su franqueza y gran disposición en todas las entrevistas, y ayudarme a desarrollar esta propuesta.

A Mr. Christian Branhofer por sus conocimientos del trombón, por enseñarme todo lo que sé, y por su gran ayuda en las traducciones.

A Don Miguel Fernández, sin sus datos sobre acústica no habría podido desarrollar esta investigación.

A la Doctora Sara Bueno Pardo por prestarme esos libros sobre medicina que algún día recordaré devolver.

A Doña Mercedes Fernández por ayudarme con sus conocimientos de documentación y biblioteconomía.

A mi familia, mis compañeros y amigos por su apoyo incondicional y por animarme en los momentos más duros y de mayor tensión a lo largo de toda la carrera. Gracias por estar ahí.

A todas esas mujeres trombonistas que han colaborado en el trabajo sin ofrecer nada a cambio muchísimas gracias.

A Rubén por ser tú mismo.

I.- INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación iba a desarrollarse, en un principio, sobre las mujeres trombonistas más destacadas en España. Pero son tantos los elementos encontrados a lo largo de una investigación que la elección de la propuesta ha ido desembocando hacia la vida de la trombonista Abbie Conant y el acoso sexista sufrido en la Filarmónica de Munich, y hacia el análisis del motivo por el cual las mujeres no escogen este instrumento, pero desde un punto de vista acústico y fisiológico.

Es llamativo ver que en la actualidad está mal visto por alguna gente, y es extraño para otra, que las mujeres toquen instrumentos de viento-metal o percusión. La vida de la sociedad actual aún se queda enmarcada dentro de unas viejas tradiciones musicales que son difíciles de erradicar. Los tiempos van cambiando, pero cuando una persona ve que a su lado hay una mujer con un trombón, enseguida lo relaciona con el factor masculino, y le resulta inverosímil que las mujeres puedan escoger un instrumento de tales dimensiones.

A pesar de ello, la sociedad se está haciendo cada vez más liberal, y con ello, las ideas antiguas sobre el comportamiento de la mujer y sus derechos también van cambiando. La música no sólo está destinada a los hombres o familias con enormes posibilidades económicas, sino, que hoy en día la mujer ya va teniendo un lugar y una posición con determinados derechos abogando por la igualdad. Ya no se trata de poseer un piano en el hogar familiar y denotar ese poder cultural y económico que ya sucedía desde fines del siglo XVIII hasta mediados del XX.

Por ello, los apartados a tratar serán los de una introducción histórica para hacer una revisión musical desde la Edad Media y que conducirá hacia el análisis de las mujeres instrumentistas que ha dado la historia; las mujeres trombonistas más destacadas del panorama nacional e internacional; un análisis para buscar la relación del timbre de la voz de la mujer y del timbre del trombón desde un punto de vista acústico y físico; y un censo con la evolución de las mujeres instrumentistas en las orquestas sinfónicas de Estados Unidos y de las trombonistas estudiantes de los conservatorios superiores españoles.

Ha sido halagador observar cómo las nuevas generaciones vienen con grandes ideas respecto a la música. Tanto mujeres y hombres, en ese mismo caso, demuestran que su sociedad ya no es machista, y la música está destinada para ambos sexos. Si hubiera tal

distinción hoy en día, sólo se podrían ver hombres en las discotecas o lugares de ambiente. Y con ese disfrute musical también está la libre elección de poder escoger el instrumento que se quiera o poder tocar una obra que el mismo músico desee.

Realizar este trabajo es llevar a cabo la propia experiencia de ser la primera mujer trombonista en obtener un título en el Conservatorio Superior “Martínez Torner” de Oviedo. Y es que no son muchos los conservatorios españoles que han producido trombonistas femeninas. Ningún análisis ha tratado de observar los motivos por los cuales sucede esto. Es más, siempre se realizan trabajos especializados sobre el género femenino en el campo musical o sobre el sistema de patriarcado. Pero nadie aborda el motivo por el cual aún se hable de instrumentos masculinos e instrumentos femeninos y que pocas mujeres se decanten por el viento-metal. Es decir, que hablen de las mujeres instrumentistas. Son temas en los que los especialistas se detienen superficialmente y generalmente abogan por el hecho de las compositoras. Algunas musicólogas, como Pilar Ramos, en “*Feminismo y música*”, han tocado el tema de Abbie Conant. Pero sólo ha sido mencionado como un criterio de sexismo.

Sin embargo, ¿en qué libro se pueden estudiar los motivos por los cuales las mujeres consideren que el trombón sea masculino? ¿Por qué apenas hay mujeres trombonistas tituladas en España? ¿Podría haber una relación de física y acústica en vez de sexismo o tradición cultural?

II.- METODOLOGÍA

Para la realización de este trabajo se ha procedido a la búsqueda de información en diversos libros, artículos, fuentes informáticas y medios audiovisuales como elementos primordiales en recopilación de datos tomando como base los estudios de género en el campo musical.

El trabajo constará de varios apartados en los que se tratará: el papel de la mujer instrumentista y su contexto socio-cultural; diversas trombonistas que han aunado por el impulso del desarrollo de la mujer en el panorama musical; la ubicación del timbre de la voz femenina para relacionarlo con el timbre del trombón; un análisis de las mujeres trombonistas existentes en España estudiando el motivo por el cuál el trombón es un instrumento sin demasiada atracción.

Para ello se ha recabado información en los libros citados en el apartado de bibliografía donde se abarca el estudio de género y se menciona el nombre de mujeres representativas en el área musical, en la ITA (International Trombone Association), diversas entrevistas realizadas a trombonistas de gran relieve, y una serie de recursos de la red donde se muestran datos de la importancia debida hacia la orientación de este trabajo.

En este proceso metodológico se ha intentado buscar los antecedentes de la mujer instrumentista en el pasado. Buscar esos datos o archivos es dificultoso, aunque existen diversos escritos por musicólogas de gran nivel que ahondan en la investigación de la diferencia de género en la vida musical. Y este pasado está marcado por esa diferencia entre hombre y mujer.

En la introducción histórica se analizarán los datos ofrecidos por Lucy Green y Pilar Ramos sobre el estudio de la música en los conventos de monjas y las primeras agrupaciones femeninas en Mantua como el *Concerto della donna*.

En el apartado de mujeres instrumentistas se tratará de evaluar el papel de la mujer como instrumentista a lo largo de la historia y que siempre ha estado marcado por el sistema de patriarcado, el cual fue muy influyente en la Edad Media.

El hecho de la realización de este trabajo es imprimir la propia experiencia vivida como estudiante de trombón y averiguar el motivo por el cual no hay existencia de más mujeres

realizando los mismos estudios. Para ello se abordará la experiencia de otras mujeres dentro del mismo campo, tanto aficionadas como profesionales. El objetivo es comprobar cómo se encuentra la situación mediante un estudio de campo realizado a través de encuestas y entrevistas.

Hay pocas mujeres trombonistas, por lo que se estudiará a las más destacadas del panorama musical, entre ellas a Abbie Conant, mujer que sufrió un constante acoso sexista en la Filarmónica de Munich durante 13 años. Para evaluar más información se le realizará una entrevista, al igual que a Ana Isabel Delgado, una de las más importantes trombonistas de España.

Tras la realización de una encuesta a diferentes mujeres trombonistas de todas las edades y condiciones se intentará abordar la cuestión del tópico por el cual siempre se considera que la mujer puede tocar mejor en un registro agudo. Para ello se llevará a cabo un análisis acústico y físico. Tras ello, se realizará un censo de los conservatorios más importantes de España para averiguar la cantidad de mujeres que hay estudiando trombón respecto de los hombres.

El análisis de la función acústica del trombón relacionada con el timbre de la voz femenina aún no ha sido objeto de estudio, detalle con el que se podría concretar la diferencia de criterios entre que la mujer ejecuta los pasajes agudos mejor que el hombre debido al tono de su voz, y que el hombre tiene mejor ejecución técnica en los graves que la mujer. Este hecho prolifera también en diversos escritos pero abordando simplemente la diferencia entre compositores y compositoras respecto a su escritura, y detallándolo desde un punto de vista sexual y personal. Por lo tanto, el tópico de la diferencia del sonido del trombón entre hombre y mujer, aún es un campo abierto a la investigación

Por último, se realizará una valoración crítica sobre el desarrollo de la propuesta y las conclusiones obtenidas.

1.- INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

1.- INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

En todas las teorías que existen sobre el origen de la música la mujer siempre realiza un papel fundamental. Se trata de un proceso de comunicación social que ya se inicia desde que el feto se encuentra dentro del vientre femenino, donde la voz de la madre es la primera melodía que el futuro recién nacido escucha.

La interpretación, por otro lado, ha sido considerada como una actividad menor relacionada con el cuerpo. De ahí, que se tolere como práctica femenina por el sistema patriarcal. Y de los distintos tipos de interpretación existentes, el canto es el que más se reafirma con estas definiciones ya que utiliza el cuerpo sin ningún soporte tecnológico, y en la antigüedad esto era lo que se esperaba de la mujer.

A lo largo de la historia, las mujeres fueron aceptadas, dentro del ámbito musical, como cantantes profesionales, excepto en las iglesias cristianas y algunos géneros musicales, como la ópera. De este modo, la mujer desarrolló dos tipos de roles: como símbolo de maternidad (virgen) o como prostituta y sexualmente disponible.

Sin embargo, las instrumentistas no han sido aceptadas como las cantantes. Esto se debe a que ese sistema patriarcal definido no admite que la mujer se asocie a un elemento tecnológico. Es decir, ya existe un instrumento musical que media entre el cuerpo y la música, y hace que desaparezca la unidad con la naturaleza que caracteriza el canto¹.

El papel de las mujeres en la música fue una evolución lenta. Ya en la Edad Media fueron apartadas de la música culta porque en el oficio religioso estaban excluidas. Pero en el siglo XVII se incorporaron por primera vez a la ópera sustituyendo en algunos países a los castrati. En el siglo XVIII surge el papel de la pianista mujer aceptado socialmente. Y en el siglo XIX se generaliza el papel de “la pianista” e incluso se acepta socialmente en el ámbito profesional de la interpretación y la docencia. Sin embargo habría que esperar al siglo XX para que formaran parte de cualquier actividad musical, aún en un plano de inferioridad. No obstante, siempre han sido bien aceptadas en épocas de conflictos bélicos, cuando por extrema necesidad sustituyeron a los hombres.

¹ GREEN, Lucy: *Historia, género y educación*. Madrid, Morata, 2001

La mujer empezó a ser aceptada pero solamente en el ámbito interpretativo. Y han formado parte de la música clásica tan solo cuando los hombres no han podido sustituirlas.

En 1686 el Papa Inocencio IX declaró: “La música es totalmente dañina para la modestia que corresponde al sexo femenino, porque se distraen de las funciones y las ocupaciones que le corresponden... Ninguna mujer con ningún pretexto debe aprender música o tocar ningún instrumento musical”². Este edicto fue renovado más tarde por Clemente XI.

De todos los campos musicales, el de la composición les ha estado vetado y esto se ha intentado justificar de diversos modos excusando que la mujer sufre carencias creativas.

En el siglo XIX surge el primer movimiento de las mujeres y esta discusión sobre la creatividad de las mujeres se amplió hablándose entonces de la exclusividad de la cultura patriarcal.

La música ha sido durante siglos una herramienta para alabar a Dios. En la Edad Media las mujeres únicamente podían interpretar y componer dentro de los conventos pero estaban excluidas de la jerarquía de la música eclesiástica.

Tras la Revolución Francesa comenzó un proceso de secularización y esto produjo un cambio en la función de la música donde la burguesía adquiere cada vez más influencia estética. De este modo se mezclan elementos seculares y religiosos.

El idealismo alemán otorga a la música el poder de la revelación y de la belleza eterna donde el compositor pasa a ser considerado un “genio divino”, ya que lo importante era la inspiración. La teoría del “pensamiento puro” era un reflejo de la visión masculina del mundo.

La música contiene en esos momentos temas contrastantes que podrían reflejar la polaridad entre los dos sexos (por ejemplo la forma sonata), se pueden encontrar bastantes paralelismos entre la música y relación entre los sexos.

Apenas se tienen datos de mujeres instrumentistas ya en la antigüedad, incluso la composición como se mencionó antes, era un campo aún por conquistar. En el Barroco se pueden encontrar varias compositoras de gran calidad, tanto en Francia como en Italia.

² <http://www.juntadeandalucia.es/averroes/ieslaribera/musica/mujermusica.html>

Entre estas mujeres destaca Francesca Caccini, nacida en 1587, más conocida como “la cecchina”, por ser la primera mujer que escribe una ópera titulada “*La liberazione de Ruggiero dal’Isola d’Alcina*”, recuperada hace pocos años por un grupo suizo. Esta compositora, además de escribir, también era cantante e interpretaba el laúd, el clave y la guitarra. Tan buena intérprete era, que sus mecenas, los Medici, rara vez la dejaban salir de Florencia. Francesca también fue pionera en crear una escuela de canto tal y como las conocemos hoy en día.



En el Orfelinato de la Pietá también había una orquesta formada sólo por mujeres a las que Vivaldi daba clase. La labor llevada a cabo en este hospicio hace ver que es la primera vez que se regulariza la enseñanza musical femenina. De este grupo destaca Lavinia Fuggita, que en una carta dice lo siguiente: “... *podía hacer otra cosa, no me habrían tomado en serio, nunca me permitirían componer. Qué desgracia para mi si ellos se dan cuenta*”³. Para que no la descubrieran esta mujer imitó la letra del maestro Vivaldi en sus composiciones.

Pero que la mujer no tuviera permitido su papel en la composición no es el único caso, ya que también era extraño que se tomara como natural que una mujer pudiese interpretar varios instrumentos. En la corte del rey Luis XIV de Francia se presentó a Elizabeth Claude Jaquet de la Guerre (1667-1729) como una niña prodigio, y ya en su corta edad se podía leer en los periódicos algunos datos sobre esta compositora como:

“Canta las cosas más difíciles, toca el clavicémbalo, y es capaz de acompañarse a sí misma y puede hacerlo en todas las tonalidades”⁴.

Llama la atención que solo por ser mujer se vea extraño que pueda hacer varias cosas a la vez y bien hechas. Jaquet tuvo la suerte de poder desarrollar sus cualidades, aunque no era

³ SALAS VILLAR, Gemma: *Música y músicas*. Consejería de Educación y Ciencia. Centro del Profesorado y de Recursos de Gijón, 2009.

⁴ <http://mujeresenlamusica.blogspot.com/2007/12/algunas-compositoras-del-barroco.html>

habitual que sucediera esto. Y sus obras para clavicémbalo no tienen nada que envidiar a los compositores masculinos de su época, incluido F. Couperin.



Lo cierto, como se puede observar, no es que la mujer no tocara música, sino que lo hacían en sus propias casas o en el monasterio, como ocurrió con Hildegarda de Bingen, abadesa en Bingen (Alemania), más conocida como la “sibila del Rhin”, cuyas monodias y cantos llanos se conservan y tocan hoy en día. Una de sus frases célebres fue: *“La bendición tiene forma de mujer”*.

En esta época, la Edad Media, también se datan casos aislados de mujeres trovadoras, aunque más bien realizaban por lo general un tipo de música popular.

2.- MUJERES INSTRUMENTISTAS

2.- MUJERES INSTRUMENTISTAS

La interpretación ha sido más accesible para las mujeres en Occidente que la creación musical. Aunque para ellas ha sido una actividad muy infravalorada desde el punto de vista teórico y académico ya desde la Antigüedad.

Sin embargo, en la actualidad este estereotipo se ha modificado, ya que, sea el sexo masculino o femenino, el público prefiere y se fija más en los intérpretes y no en los compositores. Cuando una persona quiere comprar un disco o ir a un concierto de rock, se fija en quién es el cantante, en este caso, o qué versiones puede adquirir, en vez de quién ha compuesto esa música.

Y en el plano femenino, la investigación musical se está centrando, por ello, en los conventos de los principales centros europeos. Esto se debe a que las actividades musicales e intelectuales realizadas por las religiosas estaban bien consideradas, y se podían desarrollar de un modo profesional. Hay que decir que las monjas sí podían realizar estas actividades en su madurez ya que las mujeres casadas debían abandonar su carrera profesional debido a que tenían que atender su nueva vida familiar.

El conocimiento de la vida musical de los conventos, de sus repertorios, métodos de enseñanza y transmisión, conciertos, funciones y valoración económica de la música, etc., va desvelando un mundo hasta ahora desconocido. Incluso los prejuicios implantados en épocas pasadas hacen que apenas se relacionen el uso por las monjas de los códices que había en los monasterios femeninos, como en el caso del Códice de Las Huelgas (Burgos).

Sin embargo, la actividad musical de estos centros religiosos era bastante elevada. Cabe decir, que para interpretar, por ejemplo, el repertorio de Las Huelgas hacía falta la formación de intérpretes de primera categoría.

Fuera de los conventos, las tendencias moralistas de Europa pretendían que las mujeres no desarrollasen una actividad musical, sobre todo en España y Gran Bretaña, intentando establecer una relación entre la actividad musical y el comercio sexual. Pero ni en Gran Bretaña ni en España las mujeres siguieron estos consejos morales, y continuaron haciendo música tanto dentro de su casa como fuera.

A pesar de ello, la sombra de la prostitución ha sobrevolado hasta hace bien poco sobre las mujeres intérpretes. Esto ha sucedido con las cantantes de las óperas rusas de finales del siglo XVII y del XVIII, las bailarinas de la ópera de París de los siglos XVIII y XIX, o las mujeres de las bandas de jazz americanas de la primera mitad del siglo XX.

2.1.- LAS TROVAIRITZ

Las trovairitz fueron la contrapartida femenina a los trovadores que vivieron y crearon música en la Occitania de los siglos XII y XIII. Este término fue cuñado en el siglo XIII y proviene de la palabra provenzal “trobar” que significa “encontrar”, y más concretamente “componer”.

Estas mujeres eran compositoras y poetisas que desarrollaron su arte en las cortes occitanas y suponen el primer ejemplo en la Historia de la Música occidental de mujeres dedicadas a la música profana.

Sin embargo, existen diferencias entre trovairitz y trovadores. Este último podía, y solía ser, de origen humilde, mientras que las trovairitz eran de cuna noble y casadas con importantes nobles de ámbito provenzal.

Pero la Francia del siglo XII fue muy favorable a la independencia económica de las mujeres de la nobleza debido a un sistema legal vigente en el Sur de Francia que permitía a las mujeres heredar propiedades. De este modo, las mujeres se hacían cargo de los bienes familiares mientras los hombres se encontraban luchando en las cruzadas de Tierra Santa.

De ahí derivó un aire de independencia y libertad femenina que favoreció a la creatividad artística. Pero a pesar de ello sólo se han conservado 23 poemas y alrededor de 4 melodías que se pueden atribuir con seguridad a las trovairitz.

Entre las trovairitz más importantes destacaron: Alamanda de Castelnau, Azalais de Porcairagues, María de Ventadorn, Tibors, Castelloza, Garsenda de Proenca, Gormonda de Monpeslier, y por último, Beatriz, Condesa de Día.

De estas mujeres se pueden resaltar unas breves reseñas:

Tibors de Sarenom (1130-1198) constituye el primer ejemplo documentado de poesía femenina, con lo cual, se puede decir que sería la primera trovairitz.

María de Ventadorn vivió a finales del siglo XIII, y se la conoce una sola obra escrita en colaboración, según parece, con el trovador Gui d'Ussel.

Beatriz, Condesa de Día (1180-1212) fue esposa de Guilhem de Poitiers, y ofrece una visión muy personal de un mundo regido por duras normas dictadas por los intereses masculinos y contra los que ella se rebela. De este modo, sus textos se apartan bastante de la línea del amor cortés.

Azalais de Porcairagues nació cerca de Montpellier y se desenvolvía en el ambiente aristocrático, ya que fue amante del hermano de Guillaume VII de Montpellier. De ella solo se conserva un poema pero sin música.

Castelloza esposa de Turc de Mairona, vivió a principios del siglo XIII. Escribió varias canciones y poesías a Arman de Brion, del cual estaba enamorada aunque tenía un status social mayor que ella. Sólo se conservan cuatro de sus poemas, y en ellos trata de su amor imposible a modo del amor cortés.

Alamanda de Castelnau, esta mujer fue considerada como una invención del trovador Giraut de Bornel. Sin embargo, su existencia ha sido comprobada por la documentación recogida por otros trovadores. Su labor trovadoresca se llevó a cabo mientras vivió en la corte de Raimundo V de Toulouse.

Gormonda de Monpeslier fue la primera mujer en escribir un manifiesto político y se cree que fue una monja dominica, ya que en ese escrito defiende al Papa Inocencio III ante su postura en la Quinta Cruzada abogando que la peor herejía es la falsedad.

Garsenda de Foralquier, Condesa de Provenza (1180-1242) catalana de nacimiento fue una gran mecenas de las artes occitanas, además de poetisa y compositora. Es más conocida también como Garsenda de Proença.

Pero de todas estas mujeres la que más destaca es Leonor de Aquitania (1122-1204), nieta de Guilermo IX de Aquitania, y más conocida por ser la madre de Ricardo Corazón de León. Muy joven se casó con el rey Luis VII de Francia lo que la convirtió en reina del país galo. Pero este matrimonio se anuló, y más tarde desposó con el duque Enrique de Anjou,

cuyo enlace la llevó a subir al trono de Inglaterra. Ya de adolescente se sentía muy atraída por las artes trovadorescas del sur de Francia, siendo ella misma una buena intérprete musical, y esto la animó a convertirse en una de las primeras trovairitz y en una incondicional mecenas de estos artistas. Extendió esta práctica musical por el norte de Francia donde al trovador se le llamó *trouvère*, e intentó trasladar este movimiento trovadoresco, a su vez, también a Inglaterra. Pero la existencia en este país de unos músicos ambulantes llamados *glee singers* o *glee maidens* impidió el éxito de la empresa.

También se sabe que puso música a muchos de sus poemas, aunque desgraciadamente no dominaba la recién notación musical, como le ocurría a otras trovairitz, por lo que sus composiciones no han llegado hasta la actualidad. Pero sí se sabe que sus letras estaban acompañadas de algunos instrumentos como el laúd, el tamboril, la flauta, pequeñas arpas, etc.

2.2.- JUGLARESAS

Si bien faltan testimonios directos, sin embargo, existen razones sobradas para conjeturar que mucho antes de la fundación del Imperio, existían en la Península “cantoras de profesión” o juglaresas, como las hubo la Ludia, en Fenicia, en Egipto, en Grecia y en Roma, desde los primeros albores de su literatura.

La primera aparición documentada de las juglaresas de la Bética fue con ocasión de la entrada triunfal de Metelo en el siglo II a. de C. Estas mujeres le recibieron “*moviendo con aguda y graciosa ligereza sus diminutos pies, mientras tañían sus castañuelas de metal, entonando pegadizas canciones lírico sensuales*”.⁵

Estas juglaresas gaditanas impusieron la moda de su arte. Y todas aquellas mujeres que siguieron su estilo pasaron a denominarse “puellas gaditanas”, aunque no pertenecieran a la zona de la Tárteside. Los jóvenes tarareaban sus canciones aunque eran consideradas como unas féminas lascivas que agitaban sus lascivas caderas.

Sin embargo, durante la decadencia del Imperio Romano, los concilios empezaron a dictaminar serias normas encaminadas a desterrar esta “pestilencia que relajan los vínculos

morales de la sociedad”. De tal modo, que las juglaresas gaditanas fueron perdiendo la hegemonía que habían alcanzado en las fiestas populares hasta la llegada de los árabes. Así, se puede decir que las mujeres andaluzas, que habían conservado el gusto por aquellas poesías amorosas, sensuales y, a veces, hasta algo eróticas que antaño habían entonado con tanto éxito las juglaresas gaditanas, ahora renacían de su largo aletargamiento forzado.

Como se puede observar, las juglaresas formaban una categoría muy variopinta. En la Península Ibérica las había judías, musulmanas y cristianas. Exactamente igual que ocurría con los hombres.

Un tipo especial que había de juglaresa era la soldadera o soldadeira, es decir, “la que vive de la soldada diaria”. Pero el Concilio de Toledo de 1324 condena a las soldaderas y alude a su gracia para la danza y el canto.

A pesar de estar condenadas y de que muchos sínodos y concilios trataban de que los clérigos no frecuentaran su compañía, su atractivo debió ser muy grande, ya que sus espectáculos continuaron perviviendo.

Muchos medios eclesiásticos muestran a las soldaderas como mujeres de mala vida y baja extracción social, al igual que sucedía con las juglaresas gaditanas. Pero no todas estas mujeres eran de un status bajo. Y se tiene como ejemplo a María Balteira, de origen noble, la cual fue protagonista de dieciséis cantigas críticas. Ella fue “salvada” y considerada penitente y arrepentida por estos cantos en los últimos años de su vida.

Otras mujeres nobles fueron los “coros de venerables mujeres”, las cuales acompañaron a Alfonso VII en Compostela en la procesión de la fiesta de la Traslación de Santiago. De ahí también destaca la Mayor Pérez cantratix.

Las juglaresas gallegas tuvieron un papel mucho más importante y significativo que las de la Provenza. Y hay que destacar sobre todo su labor en la interpretación de las cantigas de amigo y las pastorelas, cuyas estrofas paralelísticas se cantaban por dos o más intérpretes que alternaban los versos.

También hay indicios de que hubo mujeres que participaron cantando y bailando en determinadas ceremonias religiosas, como se deduce en un documento de la época de

⁵ “Baetica crasmata, tartessia aerea”. Val. Mart. Lib, VI “De Thelethusa”

Fernando III el Santo, el cual informa de muchachas que dentro de los templos “*cantauan una cantiga et faziam sus trebejos*”, y de una cantiga de Martín Códax que presenta a una doncella que “*Eno sagrado en Vigo/, baylava Corpo velido*”, baile que debió de tener lugar en el interior de una iglesia. Y esta acción de danzar era la que la Iglesia consideraba como negativa, ya que se esos movimientos sensuales junto a sus melenas sueltas, recordaban a la historia de la danza de Salomé, la cual excitó a los deseos incestuosos de Herodes para pedir la decapitación de Juan Bautista.

2.3.- LA MUJER EN EL BARROCO

La actividad musical femenina siempre estuvo ligada a géneros menores, por lo que siempre la llevaron a cabo en ámbitos privados, ya sean los conventos, cortes, y los salones nobles y burgueses.

En estos salones las mujeres debían demostrar su dominio del canto o el piano, aunque sólo unas pocas elegidas fueron las que pudieron pasar al salón público (ya en el siglo XVIII). Sin embargo, esto sucedió cuando su presencia no pudo ser ya tildada de sospechosa o inmoral.

Tras la formación de estos grupos de cámara que surgieron a lo largo de la historia en la corte y salones privados dio lugar a importantes agrupaciones sinfónicas femeninas, que a su vez eran dirigidas por mujeres y podían incluir repertorio musical femenino. Incluso hay documentos que informan que en el siglo XX llegaron a formarse hasta 300 orquestas sinfónicas con estas características.

Pero volviendo al tema, en estas actividades cortesanas un modelo a seguir fue el de la corte de Ferrara a finales del Renacimiento.

El *Concerto della donne* estaba formado por cuatro mujeres aficionadas a la música no profesionales: las hermanas Lucrecia e Isabella Bendidio, Leonora Sanvitale y Vittoria Bentivoglio. Para la ocasión se contrató también al bajo Giulio Cesare Brancaccio.

Este grupo actuaba regularmente desde 1570 en los conciertos conocidos con el sobrenombre de “música secreta” (*musica reservata*). Y se trataba de una serie de

conciertos privados que se llevaban a cabo en la corte del duque de Mantua ofrecidos todas las noches a un público muy selecto y reducido.



De este modo, el *Concerto della donna* se convirtió rápidamente en un grupo profesional, cuyo estilo fue desarrollado durante el segundo barroco en el repertorio sacro y profano de Italia y Francia.

Pero a principios de 1580 tres de las componentes deciden abandonar la agrupación. Con tal noticia, se decide finalmente formar un nuevo grupo enteramente profesional formado por damas del séquito de Margherita Gonzaga d'Este, la esposa del duque de Mantua.

En un principio Giulio Cesare Brancaccio también se encontraba incluido en el conjunto, pero una amonestación sufrida por una insubordinación llevada a cabo por el propio cantante, provocó que este mismo abandonara el grupo. De tal modo, que la voz del bajo fue sustituida por instrumentos interpretados por las mismas cantantes (laúd, arpa, violas e instrumentos de viento). A partir de ahí ningún hombre volvió a formar parte de la agrupación.

Las obligaciones del *Concerto della donna* consistían básicamente en participar regularmente en los conciertos de la corte y, específicamente, en el *balletto della donna* de la duquesa Margherita cantando y bailando, y muchas veces realizando papeles masculinos.

Este conjunto tuvo mucha influencia en su época, y fue tal la magnitud de su importancia que los compositores de la corte, entre ellos Claudio Monteverdi, crearon un repertorio específico para ellas, y que estaba formado, sobre todo, por canzonettas y madrigales.

Sin embargo, en 1597, la actividad musical en la corte de Ferrara cesó al morir el duque y no tener descendencia. Y con ella también el *Concerto della donna*. Pero a pesar de ello su influencia se extendió por toda Europa y se mantuvo hasta el siglo XVII. Por otro lado, este conjunto abrió el campo de la música profesional a las mujeres, ya que se podía demostrar que una mujer podía llegar al máximo nivel junto con una carrera profesional. De este modo, también se formaron a partir del siglo XVII grupos de cámara femeninos y estableciendo una práctica que se extendió especialmente en Italia, destacando en las cortes de Mantua, Medici y Orsini.

El *Concerto della donna* también permitió que por primera vez se admitiera la presencia femenina en las óperas como algo normal, ya que este grupo de mujeres participaba en todos los espectáculos de la corte. Y a pesar de que impusieron una moda que se extendió por toda Italia y llegó a distintos puntos de la geografía europea, la distribución de los papeles variaba en la ópera según los países.

2.4.- VIDA PROFESIONAL Y PRIVADA

El problema en la relación vida profesional y privada tuvo más consecuencias en la vida musical que en otros campos del arte. Para las cantantes, muchas veces, uno de los requisitos de contratación era el celibato, y el matrimonio podía ser un motivo de despido.

Para las mujeres era prácticamente imposible compaginar vida familiar y carrera artística. Es decir, el papel femenino tradicional no era compatible con el mundo musical, ya que la mujer debía aceptar su papel servil y subordinada. De ahí, que las instrumentistas debían ser independientes artísticamente y exigirse lo máximo posible.

Hacer música para las mujeres era solo una cuestión de imagen en los salones. Y esto hace que lleguen a sentirse inseguras musicalmente y que ellas mismas se convenzan de su inferioridad. Así lo documentaron muchas compositoras en diversos escritos (Clara Schumann, Cosima Wagner, etc.) donde mostraban que la falta de creatividad de la mujer y su docilidad forman parte de su esencia. De hecho, si esta idea no se respetaba suponía una pérdida de la feminidad: *“Antes creía tener talento creativo, pero he abandonado esa idea; una mujer no debe componer”*.

2.5.- LA FORMACIÓN MUSICAL

La formación musical para las mujeres de los siglos XVI y XVII era bastante discriminatoria, ya que muchos de los textos teóricos hablan de la “torpeza” de las mujeres músicas y cómo se les debe enseñar rudimentos musicales sin detenerse en profundidades.

Muchas de estas mujeres tuvieron su formación en el ámbito privado, como ya se mencionó anteriormente, siendo la mayoría clavecinistas, laudistas o violinistas (como sucedía con el

Concerto della donna). Pero en 1795 se fundó el Conservatorio de París, y allí las mujeres siempre fueron admitidas.

Sin embargo, incluso en este centro había segregación de géneros, donde las mujeres sólo podían estudiar canto y piano, ya que el resto de asignaturas les estaba vedado, siendo sólo accesible para los hombres. Y en esta segregación también estaba implicado el estudio de diferentes repertorios según el sexo: se consideraba femenino estudiar a Haydn, Bach o Mozart, y era masculino estudiar a Beethoven o Liszt, por ejemplo.

En esta formación musical también había diferencias a la hora de que un instrumentista excelente tuviese la oportunidad de realizar una gira. Si era hombre se tendría que ocupar de tener buenos contactos, la publicidad, alquilar las salas, etc. Pero si era mujer, debería, además, pagar a una dama de compañía para tener a salvo su reputación, y mantener a dos criadas al menos para suplir su ausencia en el hogar.

Así, pues, muchas mujeres adquirieron cierta independencia económica, ya que gracias a su formación musical pudieron ejercer la docencia privada del solfeo o del piano. Cabe resaltar que los puestos en los conservatorios o diversos centros académicos estaban ocupados por figuras masculinas.

2.6.- LAS MUJERES EN EL MERCADO DE TRABAJO

Entrar en un conservatorio, o simplemente estudiar música, ya era difícil para una mujer. Pero entrar en el mercado de trabajo era una tarea mucho más difícil. Ya en las orquestas o bandas de música la mujer sólo tenía cabida si era arpista. Así que la solución fue crear orquestas exclusivamente femeninas.

Ya existía como antecedentes el grupo de cámara del siglo XVI *Concerto della donna* o las formaciones de las capillas musicales de los conventos de monjas y los conservatorios italianos del siglo XVIII.

De este modo, las orquestas que se formaron en el siglo XIX emulaban el mismo proceso realizado en la corte de Ferrara, donde serían agrupaciones formadas exclusivamente por mujeres. Incluso la mayoría estaban dirigidas también por una figura femenina y se preocupaban de interpretar un repertorio de otras compositoras.

En el siglo XX este tipo de conjuntos alcanzaron gran popularidad y se puede decir que llegaron a existir 300 orquestas femeninas. Y muchas de ellas lograron una gran reputación, como la Orquesta de Damas de Viena. Incluso la Segunda Guerra Mundial aunó para que orquestas femeninas de jazz también florecieran.

Pero también es importante mencionar la negativa de muchas agrupaciones a la participación de mujeres dentro de ellas. Y entre ellas destacan la Filarmónica de Munich y la Filarmónica de Viena. En esta última se hicieron muchos ecos de las críticas realizadas, tanto dentro como fuera de Austria, a la reticencia de admitir mujeres o instrumentistas no blancos. Y en 1997 se admitió a la primera mujer desde la fundación de esta orquesta en 1852: Anna Lekes. Pero es mencionable que ha sido la única excepción, ya que nunca más se ha vuelto a admitir a otra mujer o a otro/a instrumentista de una raza no blanca. Es decir, aún hacen hincapié en mantener una “apariencia austríaca”, cosa que les ha llevado a ser relacionados con colaboracionismo con el nazismo.

Debido a este caso, se ha divulgado por Internet algunos chistes relacionados con el tema⁶:

“A tres mujeres rubias (violinista, violoncellista y trompetista) se les conceden tres deseos.

Primera rubia: -Quiero ser todavía más bella de lo que soy.- Y su deseo se cumple.

Segunda rubia: -Quiero que mi cabello sea aún más fantástico de lo que es.- Y su deseo se cumple.

Tercera rubia: -Quiero ser miembro de la Filarmónica de Viena.- Y va y se convierte en un hombre.

Respecto al campo de la introducción de las mujeres en las orquestas y recogida de datos se creó la International Alliance for Women in Music (IAWM). Hay una tradicional rareza femenina sobre todo en las secciones de metal en las orquestas y en la dirección orquestal. Y todo ello ha sido motivo de estudio por la IAWM.

⁶ McCLARY, Susan: *Music, Gender, and Sexuality*. London, University of Minnesota Press, 1996.

3.- MUJERES TROMBONISTAS

3.- MUJERES TROMBONISTAS

Aunque quizás extensamente no se tenga mucho conocimiento de ello, sí hay registros de trombonistas femeninas en todas partes de la historia del trombón remontando al siglo XVI. El *Trombón History Timeline* muestra, por ejemplo, entradas de 1594, 1600, 1613, 1618, 1630, y 1632 que las actividades de detalle de monjas que tocan el trombón en las ciudades italianas de Ferrara, Venecia, y Bolonia. Esto se puede observar en la pintura siguiente de Pietro Paolini italiano (o su escuela), que data de 1625 aproximadamente y ofrece una representación bastante clara de una mujer trombonista entre un grupo de músicos⁷.



Esta imagen de Giorgio di Vasari de 1566 muestra una musa sosteniendo lo que Edmund Bowles define como trombón alto. La imagen se asocia a la Genealogía de los Dioses para las festividades de la boda del príncipe Francesco de Medici y Juana de Austria.



⁷ Patrizia Giusti, Pietro Paolini: pittore lucchese, 1603-1681. María Pacini Fazzi editore en Lucca, 1987, p. 158



En el siguiente grabado de 1582 (Dresde, Alemania) se puede observar una procesión que realiza el matrimonio de Christian I de Sajonia. Es como un séquito simbólico de Baco que está representado por un cuarteto, donde destacan las dos trombonistas

femeninas.

De 1584, también se puede observar la siguiente pintura que representa una procesión realizada por las festividades de boda para Balthasar Wurm y Anton von Sahlhausen en Sajonia. Incluye a 8 músicos vestidos como mujeres, donde se incluye al trombón, laúd, cítara, viola triple, bajo, viola tenor, flauta y clavicordio. En esta procesión el trombón es quien encabeza la celebración⁸.



Pero a parte de la existencia de estos documentos para comprobar que las mujeres sí tocaban instrumentos de metal, y en este caso el trombón, no hay más referencias históricas que las que realizaban las monjas en los conventos.

⁸ (Bowles, Musical Ensembles 150, 151)

Sin embargo, a partir del siglo XX ya se tienen más datos de mujeres trombonistas, aunque relegadas sólo a las orquestas. Buscar el por qué es el motivo de esta investigación. Normalmente se hace referencia a este hecho por ser el trombón un instrumento demasiado grande para la corpulencia de una mujer, aunque no todas las mujeres tienen por qué ser de complexión pequeña. Y este fue el caso de Marguerite Dufay.

Billy Wilder, haciendo uso de su nova-más, dirigió en 1959 la película “*Con faldas y a lo loco*” protagonizada por Marilyn Monroe, Tony Curtis y Jack Lemmon. En ella se muestra una banda de jazz integrada completamente por mujeres. Divierte en alguna medida porque parece curioso ver un grupo de jazz femenino. Eso, desde luego, es el indicio del problema, las mujeres no suelen ser otra cosa que una curiosidad en este campo. Sin embargo, durante los años veinte, y con el invento del disco, las mujeres comenzaron a grabar como vocalistas, y especialmente en el blues. También había pianistas que tocaban tanto en Orleans como en Chicago, cunas del jazz. Pero que hubiera mujeres que fueran expertas en el trombón, trompeta, saxo o batería, era ya otro cantar. Y las que trataban de tocar en el terreno de los hombres se veían, como en la película antes mencionada, relegadas a orquestas de mujeres.

3.1.- MARGUERITE DUFAY

La francesa Marguerite Dufay fue una cómica excéntrica que realizaba diferentes tipos de entretenimiento en los más famosos cafés musicales de París. Unos de esos espectáculos que ofrecía era con el trombón, aunque era más conocida por su excesiva obesidad.

En 1899 su figura apareció en una litografía de Louis Anquetin titulada “*Les Maitre de L’Affiches*”.



3.2.- ABBIE CONANT

Abbie Conant fue reconocida ya a una temprana edad como un talento artístico. En 1977 recibió el Cum Laude de la universidad Temple, donde estudió con Dee Stewart, de la Orquesta de Filadelfia.

Ya el año anterior había estado estudiando en la universidad de Yale. Pero uno de los títulos más importantes que recibió fue su master en la Juilliard School de Nueva York. Y en ese mismo año, 1979, consiguió ser finalista en el concurso para jóvenes talentos de la ciudad neoyorquina. Teniendo tan buenos



resultados, Abbie decidió trasladarse a Siena (Italia) para continuar con sus estudios con Vinko Globokar.

Pero su deseo por aprender más la condujo hasta la ciudad de Colonia (Alemania), donde estudió con el importante profesor Branimir Slokar, obteniendo en 1984 el diploma de la Staatliche Hochschule.

Por aquel entonces, Abbie ya había conseguido la plaza de trombón solista de la Orquesta de Turín y de la Filarmónica de Munich, la cual ésta última fue una auténtica prueba de valor a su autoconfianza.

La ITA (International Trombone Association) nombró a Abbie Conant como una de los miembros de su junta directiva en el cargo de la vicepresidencia, tras ser reconocida como una de las más importantes trombonistas del mundo.

Ha sido aclamada en numerosas ocasiones para grabar discos tanto de trombón y órgano, como conciertos solistas, recitales u otras interpretaciones. Asimismo, importantes orquestas del panorama actual, como la Hessische Rundfunk Symphonie Orchester, la Orquesta de Cámara de Munich, la Orquesta de Cámara de Lituania, la St. Joseph's Symphony, y la Halle Symphony Orchestra, han solicitado las interpretaciones de Abbie, llegando a actuar en 115 ciudades diferentes de Europa y América.

Tras comenzar los problemas con la Filarmónica de Munich, Abbie Conant realizó una serie de actuaciones a lo largo de Alemania, intentando mostrar lo que la estaba sucediendo en esa orquesta, como es “*Miriam*”. Esta serie de actuaciones la han llevado a tener grandes críticas, y ser muy aclamada por el público alemán. Tanto fue así, que fue contratada como profesora de trombón en las academias de música de Berlín, Colonia y Graz.

De esta manera, se ha convertido en uno de los iconos trombonísticos más importantes que suelen acudir a diversos cursos internacionales, siendo España uno de sus destinos, junto al quinteto Spanish Brass.

Actualmente, Abbie es profesora en la Academia de Staatliche Hochschule en Trossingen, donde reemplaza a su antiguo profesor, Branimir Slokar.

3.2.1.- UN LARGO PROCESO EN MUNICH

Durante el Tercer Reich la Filarmónica de Munich fue muy conocida como la “*Orquesta del movimiento fascista*”. Incluso era perceptible esta característica en su sello musical donde un águila aparecía sosteniendo la esvástica y se mencionaban las palabras antes dichas. Pero una vez finalizada la guerra, esta frase se eliminó, aunque el símbolo de las cruces se mantuvo.

El símbolo de la esvástica apareció en diversas ocasiones importantes representando a la orquesta: conciertos de Bruckner, Strauss, vales, el baile anual, etc. Nadie realizó ninguna protesta hasta que en 1991, cuarenta y seis años después de la II Guerra Mundial, Abbie Conant y su marido decidieron realizar una protesta a la concejala Monika Renner. Ella también compartía su preocupación por eliminar esos elementos nazistas que aún pervivían. Se notificó al Ministerio de Cultura el deseo de quitar la insignia que representaba la Filarmónica de Munich. Pero la respuesta fue:

“Me parece, querido señor Osborne, que usted y su mujer lo intentan todo con tal de poner a la Filarmónica de Munich y a la ciudad de Munich en mal lugar. En este proceso sienten que todos los medios se justifican”.⁹

Pero estas palabras eran una derivación de lo que se había producido unos años antes en la misma orquesta teniendo a Sergiu Celibidache como director.

Abbie Conant tenía un futuro prometedor. Había obtenido óptimos resultados en su título en la Juilliard School de Nueva York, y enseguida había quedado como trombón solista de la Orquesta de Turín.

En 1980 fue invitada para realizar las pruebas de trombón solista en la Filarmónica de Munich. Aunque hay que decir que la única invitación que recibió estaba dirigida a *Herr Conant* (Señor Conant).

La audición se realizó el 19 de junio de ese mismo año. Y Abbie Conant se enfrentaba a 32 hombres con el número dieciséis. La primera ronda se realizó tras un telón y Abbie consiguió ser seleccionada para pasar a una segunda ronda. Cuando llamaron a los finalistas hubo un gran asombro, ya que todos estaban sorprendidos de que la número dieciséis fuera realmente una mujer. Pero en la segunda y tercera ronda, realizada ya sin telón, se impuso con firmeza frente a sus oponentes masculinos, y obteniendo la plaza de solista de la Filarmónica de Munich.

Según el presidente de la orquesta, Deinhardt Goritski, el director general, Sergiu Celibidache, se opuso a la contratación de Abbie Conant. Sin embargo, era nuevo en la orquesta y aún no estaba en condiciones de hacer caso omiso de ella. Aún así, Celibidache intentó realizar una serie de cambios amenazando con su dimisión si no se llevaban a cabo.

Y un cambio sí que se hizo. En los trece años que Abbie Conant mantuvo sus litigios con Celibidache no se volvieron a realizar unas pruebas con telón.

⁹ “Es scheint, sehr geehrter Herr Osborne, daß Sie und ihre Frau alles versuchen, um die Münchner Philharmoniker und die Landeshauptstadt München in ein schlechtes Licht zu Rücken. Dabei ist Ihnen jedes Mittel recht”. (www.conant-osborne.com)

Una vez que la trombonista entró en la orquesta, estuvo un año recibiendo continuamente felicitaciones por su gran labor como solista. Empezó a ser reconocida realizando una serie de grabaciones de música clásica, estaba invitada como solista y profesora de trombón en diversos cursos internacionales, y fue escogida como miembro de la junta directiva de la ITA (International Trombone Association), donde se la declaraba como uno de los estándares del panorama trombonístico internacional.

Y a pesar de tan buenos resultados que llevaban un buen nombre a la Filarmónica de Munich, en mayo de 1981 Abbie fue llamada a una reunión de la orquesta para degradarla a trombón segundo.

Celibidache había esperado durante el año de prueba de Abbie haber recibido alguna información negativa para poder aprovechar la ocasión para tener la excusa de degradarla de atril o echarla de la orquesta. Y para ello, solo necesitaba presentar un escrito donde hubiera dos críticas.

Rápidamente, Abbie Conant se puso en contacto con el *Deutsche Orchester Vereinigung* (Unión de Músicos de Alemania), y accedieron a pagar los costos legales si Abbie llevaba a la orquesta, y de esta manera, a la ciudad de Munich, a los tribunales.

El mismo sindicato explicó a Abbie que este litigio podría durar unos cinco años, y que mientras esto sucediera tendría que ocupar la plaza de trombón segundo y teniendo un salario bastante más inferior al que tenía antes. Pero en la realidad, el proceso duró trece años.

Para poder volver a su anterior puesto, Abbie tenía que presentar una serie de pruebas. Y para ello tendría que recoger los vergonzosos testimonios de sus propios compañeros y de los directores invitados.

Sin embargo, Abbie quería evitar todo eso. De tal modo, que se dirigió al comité de la orquesta y pidió un segundo año de prueba para que quedaran satisfechos con su labor. Esta fue una oportunidad de oro para Celibidache, sólo requirió los servicios de Abbie en un concierto de toda la temporada, no permitiendo que tocara para él durante el resto del año, a pesar de no haber recibido ninguna crítica.

El 3 de febrero de 1982 Abbie recibió una carta de tan solo diez líneas en la que la degradaban a segundo trombón, y sin haber obtenido crítica negativa alguna.

El 11 de noviembre de ese mismo año, Abbie decidió hablar con Celibidache para intentar llegar a algún acuerdo, para poder volver a tocar aunque fuera solo para los directores invitados. La preocupaba enormemente no saber cuál era el verdadero problema en su forma de tocar. Pero Celibidache volvió a rechazar su oferta:

“Usted sabe cuál es el problema, necesitamos un hombre para el lugar de trombón solista”¹⁰.

Y aún así, otro trombonista fue contratado para ocupar su vacante, incluso de trombón segundo. Todos dudaban de que Abbie fuera capaz de aguantar tal acoso y que en poco tiempo perdería la batalla y tendría que irse. Sin embargo, un compañero, Adam Fendt, la previno que si seguía con la acción legal contra el condado de Munich perdería inmediatamente su permiso de residencia al ser extranjera. De tal modo, que Abbie decidió hacer las maletas y mudarse a otro condado.

Pero a la vez, se estaba divulgando entre los miembros de la orquesta de que si Abbie continuaba su acción legal, el considerable aumento de salario que estaba previsto para la Filarmónica se perdería.

El 15 de noviembre de 1982 Abbie Conant fue llamada a una reunión para tratar la resolución que se produciría en el juicio. Sin embargo, Abbie estaba recelosa por todos los acontecimientos que se habían producido desde que se inició el proceso legal, y decidió acudir junto a su abogado a dicha reunión. Allí había siete personas: tres integrantes de la orquesta, el administrador jefe de la orquesta, un representante de la oficina de personal y dos miembros del comité.

El abogado de Abbie empezó por comentar en esa reunión a qué compromiso estaba dispuesta la orquesta a llegar para poder solucionar el problema. Sin embargo, las siete personas allí reunidas, no estaban preparadas para la presencia de dicho abogado, y enseguida abogaron por el hecho de que lo único que querían es que Abbie retirara los cargos. Y reiteraron que si seguía con el litigio apenas tendría posibilidades de ganar.

¹⁰ www.conant-osborne.com

Deinhart Gorintski, que era uno de los integrantes, declaró intencionadamente que los nervios de Abbie no podrían soportar todo el proceso. Y veinte días después de tal declaración, Gorintski la acusó de negarse a ir a trabajar. Aunque una investigación disciplinaria que se realizó determinó falsa la acusación realizada.

El 17 de agosto, Abbie ya había tenido la primera audiencia en los tribunales, resultando muy corta debido ya que el juez no podía hacer un pronunciamiento por no presentar críticas específicas. Los escritos presentados debían acontecer con descripciones exactas todos los problemas sufridos en los conciertos y ensayos. Así que se pospuso la siguiente audiencia para diez meses después, en junio de 1983.

El 13 de agosto de ese mismo año, Abbie recibió la notificación para la degradación a segundo trombón. Una degradación que se suscita como sexista.

“La demandante no tiene la fuerza física necesaria para ser la líder en la sección de trombón. A parte de eso, carece de la empatía necesaria para traducir la voluntad artística del Director General”.¹¹

En respuesta a las duras críticas por su fuerza física, Abbie Conant se prestó para unas pruebas en la Clínica de pulmón de Gautinger. Allí tenía que respirar en una cabina herméticamente cerrada, mientras la tomaban sangre de la oreja para ver cómo el oxígeno se absorbía por su cuerpo. Tuvo que soplar por numerosas máquinas para medir la capacidad de sus pulmones, y la velocidad en que podía inhalar y exhalar el aire. También tuvo que prestarse a una inspección donde un médico examinaría su caja torácica y el pecho. Fueron tan altos los resultados, que una enfermera la preguntó si era una atleta.

Tras realizar las pruebas pulmonares se produjo el segundo juicio, y al que asistió Celibidache. Una vez más, los escritos presentados no tenían ninguna crítica bien fundamentada. Y el juez dictaminó que el testimonio presentado por la ciudad de Munich

¹¹ “Die Klagerin verfügt nicht über die physische erforderliche Kraft als Stimmführerin der Posaunen sie ist nicht in der Lage, die Posaunengruppe eindeutig zu führen. Im übrigen fehlt der Klagerin das erforderliche Einfühlungsvermögen um die künstlerischen Vorstellungen des Generalmusikdirektors umzusetzen”. (www.conant-osborne.com)

era inútil, ya que sería la palabra del maestro Celibidache contra las de cuarenta y tres músicos reconocidos y testimonios de directores invitados que Abbie Conant había mencionado en su alegación.

El resultado fue que el director de la orquesta no podía hacer una acusación específica. Y el ayuntamiento donde ahora residía Abbie escribió una carta, a petición del de Munich, donde se declaraba que ni siquiera estaba habilitada para tocar de segundo trombón.

Aún así, el 16 de junio, el tribunal dio una nueva oportunidad tercera oportunidad a la ciudad de Munich:

“Se le ha solicitado al acusado dar más detalles sobre las acusaciones formuladas contra la demandante con la presentación de hechos y, si es posible, también con relación de fechas”¹².

En la vista realizada el 29 de marzo de 1984 aún no se presentaron pruebas claras en contra de Abbie Conant, y el tribunal falló a favor de ella:

“La demanda realizada es admisible porque el cambio en su trabajo asignado, debido a la falta de argumentos, es injustificado.

El acusado no ha justificado su descenso de categoría con los hechos demostrados, por lo que es un juicio de valor no generalizado.

Por encima y más allá de eso, no se menciona ninguna fecha de los errores cometidos por la demandante. Asimismo, no se menciona cuándo se le hizo la pertinente advertencia a la demandante.

Por ello, no es posible que el tribunal pueda determinar qué hizo mal la demandante, o que pueda determinarse si se tomaron inconscientemente las advertencias, o en otras palabras, si se cometieron errores nuevamente tras la advertencia realizada”¹³.

¹² www.conant-osborne.com

¹³ “Die Zulässige Klage ist begründet, da die Änderung der Arbeitsbedingungen mangels substantiierten Vortrags der Beklagten sozial ungerechtfertigt ist.

Die Beklagte führt zu ihren Kündigungsvorwürfen im wesentlichen keine Tatsachen an, sondern lediglich pauschale Wertungen.

Sie führt darüberhinaus nicht an, wann (Datum) der Klagerin die behaupteten Fehler unterlaufen seien. Sie führt weiterhin nicht an, wann die Klagerin abgemahnt worden sei.

Y nuevamente, la ciudad de Munich, junto a la orquesta, apeló.

Ya habían transcurrido cuatro años desde que Abbie Conant había entrado en la Filarmónica de Munich. En aquel entonces un nuevo alcalde fue elegido, George Kronawitter, haciendo que los conflictos entre el comité de la orquesta y la ciudad se levantasen de nuevo.

Kronawitter se opuso sobre todo a la vacilación para eliminar músicos no deseados, y con ello, lanzando una crítica al Ministerio de Cultura. Y en el periódico de la ciudad escribió:

“Si una persona pudiera coger a los músicos que no les hace gracia y ponerlos fuera de su lugar de trabajo, no podría derrocar a los ministros de cultura. En los pasillos del ayuntamiento de la ciudad se dice abiertamente: “no podemos dibujarlos y quitarlos, y luego ahorcarlos en la plaza de la ciudad”.¹⁴

Durante el invierno de 1984, Celibidache volvió a protagonizar un escándalo yéndose de la orquesta en mitad de temporada causando una gran pérdida financiera a la ciudad de Munich. Los métodos del maestro ya eran conocidos, debido a que había tratado del mismo modo a dos anteriores orquestas en las que había trabajado, Estocolmo y Stuttgart. Pero después de unas semanas, el ayuntamiento trató una serie de compromisos con él, haciendo que Celibidache regresara a Munich.

Tan solo cuatro años antes, el maestro había solicitado también que se despidiera al administrador de la orquesta dándole una enorme bonificación para finalizar su contrato. Y junto a él, se despidieron a más personas. Aunque Abbie Conant fue la única que se mantuvo con firmeza en su lucha.

Es ist somit für das Gericht weder feststellbar, was die Klagerin falsch gemacht hat, noch feststellbar, ob sich die Klagerin behaupteten Abmahnungen nicht zu Herzen genommen hat, d.h. ob ein Wiederholungsfall nach der letzten Abmahnung vorgelegen hat“¹³. (www.conant-osborne.com)

¹⁴ “War man noch bereit, bei Celibidache in Ungnade gefallene Musiker aus dem Verkehr zu ziehen, den Kulturreferenten kann niemand kieppen. Ihn wir können ihn doch nicht verteilen und am Marienplatz ausstellen wird in den Rathaus-Gangen laut gesagt“. (www.conant-osborne.com)

Fue en ese momento cuando se contrató a Anne-Sophie Mutter como solista. Pero tuvo problemas con el director y el comité, haciendo que saliera de un ensayo y cancelase sus actuaciones con la orquesta. Incluso años después, cuando la Filarmónica de Munich realizó en 1991 un concierto en Madrid, Celibidache se refirió en una entrevista a la famosa violinista como *Henne geigende* (violinista gallina).

Pero a partir de ahí se vieron muchos más casos contra las mujeres por parte de Celibidache.

En julio de 1991, un grupo de madres perteneciente a la orquesta realizaron una discusión debido a una gira que iban a realizar y a las vacaciones remuneradas que solicitaban, y que habían sido prometidas por el ayuntamiento. Pero Celibidache se enfrentó a ellas muy enojado alegando que si querían tener hijos, habían escogido la profesión equivocada.

Ya en el verano de 1988, Celibidache había eliminado del atril de concertino del Schleswig-Holstein Festival a Anja Tratwein. Y se limitó solo a afirmar:

“Solo los hombres en los puestos principales”.¹⁵

Tal vez la actitud de Sergiu Celibidache se pueda determinar a partir del siguiente extracto de una entrevista realizada en el periódico *Abendzeitung* en 1984, donde explica el por qué de su actitud crítica.

“Estas personas que echan veneno todo el día, deberían hacer una pausa y escribir sobre ginecología. Es un campo en el todo el mundo tiene un poco de experiencia. Pero en el musical son vírgenes. Y lo seguirán siendo, por lo que voy a entrar en otro mundo no fertilizado, y dándole un tono de experiencia única.”¹⁶

Las audiencias de apelación se realizaron el 15 de febrero de 1985, durando tres años, y donde Abbie tuvo que seguir como trombón segundo, dando lugar a mayor trabajo y menor

¹⁵ “Nur Männer am ersten Pult“ (www.conant-osborne.com)

¹⁶ “Diese Leute, die täglich alles vergiften, sollten einmal pausieren oder über Gynäkologie schreiben. Auf dem Gebiet hat doch jeder ein bisschen Erfahrung. Aber in der Musik sind sie Jungfrauen. So bleiben sie, so gehen sie auch in die andere tan Welt hinüber, nie von einem wirklich erlebten klang befruchtet”¹⁶. (www.conant-osborne.com)

remuneración económica. Los acusados trataron por todos los medios de buscar algún dato donde se pudiera hacer una crítica contra Abbie. Uno de esos problemas que se alegaban era la falta de aire de la trombonista en el pasaje orquestal del “*Tuba Mirum*” del Réquiem de Mozart.

Dos miembros de la orquesta figuraron como testigos para afirmar tal acusación. Sin embargo, pasaron por alto que Abbie contaba con el brillante testimonio del director invitado en esos conciertos, Yoav Talmi.

Con tanto desbarajuste de información, el juez del caso dictaminó que él no entendía nada de música y que el asunto se resolvería por medio de un especialista, preferentemente director o profesor de trombon:

“Si la demandante, para una orquesta de la calidad como la “Filarmonía de Munich“, posee incondicionalmente la fuerza física necesaria, la resistencia y la durabilidad para ejecutar los pasajes más difíciles de acuerdo a las instrucciones de los directores para la longitud, intensidad y volumen”¹⁷.

El especialista que se buscó fue de una alta calidad y valorando su trabajo en unos 3000 marcos daneses, es decir, 2200 \$ aproximadamente. Este especialista se encargaría de seleccionar una serie de pasajes orquestales y elaborar un escrito tras escuchar la interpretación de Abbie.

Muchos de los nombres de especialistas que el tribunal estuvo buscando, rechazaban el encargo, ya que si lo aceptaban y fallaban a favor de la trombonista, nunca podrían trabajar con la Filarmonía de Munich. Otros tantos trombonistas, que podrían elaborar el informe solicitado por el juez, también rechazaron la oferta por estar compitiendo, en ese momento, por la plaza para profesorado del Conservatorio de Munich.

¹⁷ “Ob die Klägerin die für eine Solo- posaunistin eines Orchesters von Rang der “Münchner Philharmoniker” unabdingbar erforderliche physische Kraft, Aus- dauer, und Belastbarkeit (= Atemkraft, Atem- volumen) besitzt, um schwierige und schwierigste Phrasen nach den Anweisungen des Dirigenten ausreichend lange und mit der gewünschten Intensität sowie Stärke durchzuhalten.” (www.conant-osborne.com)

Tras pasar el transcurso de un año en esa búsqueda, el 3 de marzo de 1986 el profesor Paul Schreckenberger del Conservatorio de Mannheim decidió ser él el encargado de evaluar a Abbie. Para ello solicitó que la prueba fuese grabada en la sala de conciertos de la Filarmónica de Munich. Una comitiva del ayuntamiento quería estar presente en tal evaluación y pidió al tribunal que se realizara en el mes de junio. A partir de ahí comenzó un desbarajuste en una determinación de la fecha en que sería la prueba. Schreckenberger quería que se realizara en el mes de septiembre, y así se lo hizo saber a Abbie por medio de un escrito, en el que también se incluían los duros solos orquestales que tendría que ejecutar.

Abbie se puso manos a la obra enseguida, y se pasó todo el verano estudiando duramente. Pero cuando llegó septiembre, nadie sabía nada de Schreckenberger. El ayuntamiento decidió posponer la evaluación para el invierno. Y una vez llegada la primavera se volvió a posponer para la primavera.

El 15 de mayo de 1987, el ayuntamiento se dirigió a los miembros del tribunal diciendo que habían hablado con Schreckenberger por teléfono, el cual les respondió que “no veía obstáculos para el cumplimiento de su comitiva en la primera semana de junio”. Pero pocos días después, Schreckenberger volvió a telefonear a la Filarmónica de Munich diciendo que no podría asistir a la evaluación en la fecha dictaminada. Cuando llegó el mes de julio, el profesor se retiró por completo alegando que no tenía apenas tiempo. Y ya habían pasado dos años y medio aproximadamente desde que el tribunal decidió pasar el caso a la evaluación de un especialista.

El tribunal decidió entonces contactar con Michael Stern, profesor de Munich, pero este se negó a la oferta porque también estaba compitiendo con Abbie por la plaza del conservatorio de la ciudad.

Se pusieron entonces en contacto con un tercer profesor, Heinz Fadle, presidente de la *Internationale Vereinigung Posaunen*. Este sí que aceptó y envió a Abbie una lista con siete de los pasajes mas difíciles en el repertorio de trombón. En febrero de 1988 la trombonista se trasladó a la ciudad del profesor. Allí interpretó los pasajes tres veces cada uno, dándole diferentes estilos de vibrato, intensidad y fraseo. Todo el procedimiento fue grabado ante la presencia de un representante del ayuntamiento de Munich.

La evaluación fue mucho más rigurosa que cualquier otra prueba que Abbie había tenido en una audición de orquesta, ensayo o concierto. Pero en el informe de Heinz Fadle solo había comentarios positivos.

“Es una instrumentista de viento con una embocadura extraordinariamente bien formada, es decir, la musculatura del labio la permite controlar la producción del tono en relación con el flujo de aire, dándole al mismo un uso óptimo. Su técnica de respiración es muy buena, y hace que su ejecución, en la mayoría de los pasajes difíciles, sea superior y fácil. En esta audición se mostró suficiente fuerza física, resistencia y volumen de la respiración, muy por encima; y más aun, ella tiene unos nervios enormemente sólidos. Esto, relacionado con las cualidades antes mencionadas de su forma de ejecutar, la pone totalmente en condiciones de desempeñar las frases más difíciles en una orquesta de alto nivel, y estar de acuerdo con las instrucciones del director para una adecuada duración e intensidad, así como la fuerza”¹⁸.

Así, por segunda vez, el 1 de julio de 1988 el tribunal falló a favor de Abbie. Fue nuevamente restituida en su plaza de solista tras ocho años en la orquesta, seis en los tribunales, después de numerosas reuniones y promesas, exámenes médicos, pruebas jurídicas, el acoso de sus compañeros y, finalmente, después de un examen realizado por un trombonista especialista.

Éste fue sólo el comienzo de una nueva ronda de acosos y casos judiciales, ya que el ayuntamiento de Munich no trataba a Abbie Conant igual que a sus 15 colegas de viento en la orquesta.

¹⁸ “Sie ist eine Blaserin mit hervorragend ausgebildetem Ansatz - d.h. Lippenmuskulatur, die kontrollierte Tonproduktion in Verbindung mit kontrolliertem Atemfluß ermöglicht, welche ihr optimale Ausnutzung ihres Atemvolumens erlaubt. Ihre Atemtechnik ist sehr gut und macht ihr Spiel auch bei schwierigsten Passagen überlegen und leicht. Physische Kraft, Ausdauer und Atemvolumen hat sie bei diesem Vorspiel hinreichend beweisen können - darüber hinaus eine enorme Nervenkraft. Diese, gepaart mit ihren obengenannten bläserischen Eigenschaften, setzen sie durchaus in die Lage, in einem Spitzenorchester als Soloblaserin schwierigste Phrasen nach ‘Anweisung des Dirigenten ausreichend lange und mit der gewünschten Intensität sowie Stärke durchzuhalten” (www.conant-osborne.com)

Todo comenzó con negarse a pagarla como trombón solista y negarse a entregar su pago retroactivo hasta que recibió la sentencia por escrito. Ello se debía a un debate protagonizado con Celibidache. Sabían que el juez llevaba bastante demora preparando la sentencia escrita, unos dos años, y esto haría que también hubiera retraso para que Conant iniciara los ensayos con igualdad de trato.

Cuando llegó el 14 de agosto de 1990, la Filarmónica de Munich colocó a Abbie en su lugar de trombón solista, siendo la única mujer en la sección de viento, y con un salario inferior a sus 15 compañeros masculinos. Es decir, fue colocada en un tipo III de salario, mientras que sus colegas estaban en un grupo IV. Esto hacía que al mes ellos recibiesen un salario de 1100 marcos alemanes (unos 800\$) más que ella.

Debido a la enorme cantidad de trabajo que conlleva ser *tutti*, Abbie había realizado la duración de dos años de trabajo extra en el tiempo que duró el proceso. Incluso después de recuperar su plaza, Celibidache se negó a dejarla tocar en un solo, obligándola a tocar de segundo o ser asistente de sus compañeros masculinos. Ninguno de sus compañeros de viento sufrió estas circunstancias. Y con el tiempo, se esperaba que Abbie dejase la orquesta.

Abbie no sabía que estaba en un grupo de remuneración inferior respecto a sus compañeros. Ignorante de estos hechos, trató de llegar a una solución amistosa. Después de recuperar su posición de solista, en la orquesta había tres trombones solistas, pero ninguno segundo. Conant habló con sus otros dos colegas, Dankwart Schmidt y Dany Bovin, para llegar al acuerdo de que los tres compartirían la labor de segundo por igual. Y así, la orquesta no tendría que contratar ningún otro trombonista adicional.

Sin embargo, Dankwart Schmidt decidió tocar de segundo a jornada completa sin condiciones. Ella le preguntó el motivo, y Schmidt dijo que los dirigentes de la orquesta le habían puesto bajo una fuerte presión. No estaban interesados en tener una solución permanente, sino tener un segundo trombón de forma temporal hasta que Abbie se fuera por discriminación.

Conant decidió rápidamente reunirse con los dirigentes para tratar el caso, pero se negaron. Y mientras estaba hablando con David Moltz, uno de los dirigentes, un colega, que no era consciente de la situación, se acercó y le dijo en broma:

“¿Sabes cuál es la diferencia entre la mujer y un inodoro? Pues que no tienes que besar al inodoro cuando terminas con él”¹⁹.

David Moltz rió de buena gana y se marchó.

Al ver lo que estaba ocurriendo, Conant se dirigió a la *Frauengleichstellungsstelle* (Oficina para la Igualdad de la Mujer) para solicitar tener el mismo salario que sus compañeros y que las asignaciones de trabajo fueran del mismo valor. Pero esta organismo no estaba apoyado por el gobierno de Munich, y directamente allí la dijeron que no podían hacer nada. La única solución que aportaban era que esperara a que Celibidache fuera más amable con ella y por fin la dejase ser líder de la sección de trombones.

Abbie y su marido decidieron entonces dirigirse al alcalde de la ciudad pidiéndole la ayuda para tener el mismo trato que los hombres de la orquesta. Mencionaron que Celibidache había justificado la degradación de Abbie a segundo trombón con la declaración de que el problema existía porque se necesitaba un hombre para ser solista y no una mujer. Y en ese mismo año, el maestro había insultado con sarcasmo a la Filarmónica de Munich con las siguientes palabras:

“Tocan como una orquesta de señoritas”.²⁰

El marido de Abbie presentó más de 200 páginas con documentación de los programas y comentarios sobre la cualificación de su mujer, incluyendo los testimonios que ya había presentado cuando ella recuperó su plaza. Entre esos testimonios se hallaban los de: Kurt Masur, director de la Filarmónica de Nueva York y la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, Hans Stadlmair, director de la Orquesta de Cámara de Munich; Liljefors Esteras, de la Orquesta de Cámara de Suecia; Othmar Maga, director de la Filarmónica de Seúl, Christopher Keene, director de la Ópera de Nueva York, y Yoav Talmi, director de la Sinfónica de San Diego.

Esperando que esta información ayudara a llegar a una solución amistosa, y sin saber aún que se la estaba pagando menos que a sus colegas masculinos, Conant y su abogado del sindicato se reunieron con la Oficina de Personal de la ciudad de Munich y la

¹⁹ www.conant-osborne.com

²⁰ “Sie klingen wie eine Damen Orchester.” (www.conant-osborne.com)

administración de la Filarmónica de Munich, para solicitar el pago de antigüedad igual que sus compañeros masculinos recibieron en 1987. Pero ambas oficinas se negaron.

A finales de 1990, el alcalde Kronawitter respondió a la carta del marido de Abbie y dijo que entendía las necesidades de Celibidache sobre tener hombres en los puestos de solista, y que lo de “*orquesta de señoritas*” podría ser ofensivo solo para las mujeres. Pero prometió realizar más preguntas sobre el caso y escribirle nuevamente.

Esa respuesta prometida no llegó nunca. Y debido a un estatuto Abbie tuvo que abandonar el intento de una solución amistosa, y reabrir un nuevo caso judicial contra la ciudad de Munich, representada por el alcalde Kronawitter, para recibir la igualdad de remuneración.

En la primera audiencia los representantes del ayuntamiento se aprovecharon de la confusión de la trombonista, alegando falsamente que había otros vientos solistas que también estaban en su categoría de tipo III.

“El hecho es que solo los instrumentistas solistas se clasifican en grupos de pago diferentes. Esto se aplica a los solistas de viento, de los cuales, al menos otros dos también se colocan sólo en el grupo III de la escala de pago de la remuneración de la Filarmónica de Munich”.²¹

Como empleados del ayuntamiento se les solicitó entregar los registros donde se documentaba tal afirmación. Pero era mentira. Y en su lugar se elaboró una falsa declaración.

El juez observó que aquella era una situación muy escandalosa, donde solo había que solucionar la cuestión de igualdad en la remuneración con los compañeros que llevaban los mismos años que ella trabajando en la orquesta. El juez sentenció que no era culpa de Abbie si el caso saltaba a la prensa, y dejó parte de la responsabilidad al ayuntamiento de Munich proponiendo una nueva fecha para celebrar el juicio.

²¹ “Vielmehr verhält es sich so, daß die Solo-instrumentalisten vom Gehalt durchaus unterschiedlich eingestuft sind. Die gilt auch für die Solobläser, von denen zumindest zwei ebenfalls nur nach Vergütungsgruppe III des Tarifvertrags der Münchner Philharmoniker bezahlt werden.” (www.conant-osborne.com)

En esa siguiente audiencia, el ayuntamiento aseguró a Abbie que recibiría un sueldo de tipo IV, pero no tendría el nivel de antigüedad que sus compañeros masculinos habían recibido en 1987. Ella rechazó la oferta. Aún no había deducido que ni siquiera tenía el mismo salario que sus compañeros más jóvenes.

Abbie esperaba que el alcalde todavía podía ayudarla, e intentó provocar su interés mencionando todas las observaciones que el maestro Celibidache realizaba en los ensayos sobre ginecología y vírgenes, o sobre los chistes sexistas que tenía que tragarse de sus compañeros. Ella solo quería recibir el mismo trato.

Kronawitter dio largas a la trombonista y la pedía no intervenir en el proceso. Y con cada paso que Abbie iba dando, acabó por descubrir que estaba en una remuneración inferior que sus otros compañeros. Enseguida su abogado del sindicato notificó las averiguaciones hechas a los tribunales.

Por fortuna, el juez dijo que el tratamiento que estaba recibiendo Abbie en la orquesta era “indecente”, y ordenó que recibiera el mismo salario que sus 15 compañeros, ya que no se había cumplido la igualdad de trato.

Se descartó, sin embargo, que recibiera los años de antigüedad que Abbie solicitaba, ya que el sindicato que la representaba debía pedir a Celibidache los criterios por los cuales se había basado para evaluar a sus compañeros en 1987.

El juez trató de dar una última oportunidad al ayuntamiento y a la orquesta de forma extrajudicial para llegar a un arreglo. Pero se negaron.

El 28 de octubre de 1991 la historia de Abbie Conant apareció en un artículo de tres páginas del periódico más importante de Alemania, *Der Spiegel*. Se provocó un escándalo a nivel internacional. Y todavía de vez en cuando el caso aún aparece en la prensa de fuera de Alemania.

Munich intentó limpiar la reputación de Celibidache. Incluso Kronawitter le nombró “Ciudadano de Honor”. Y poco tiempo después, en una edición del *Philharmonische Blätter* el violoncellista tutti, Jorg Eggebrecht, hizo un desmentido oficial de que el maestro fuera sexista.

“No puede haber discusión de que el maestro es sexista.

Sergiu Celibidache es un europeo extraordinario, tan impresionante, que su aura masculina es proyectada sin ser corruptible. El mundo siente la necesidad de algo así, porque vivimos en una sociedad sin normas en ese punto. Y ahí está, como un hombre incorruptible que expresa abiertamente todo durante los conciertos, lo que pasa dentro de él es una visión profundamente conmovedora. Los oyentes y los intérpretes todavía pueden disfrutar de la música en él como una revelación”²².

Estas declaraciones sobre la necesidad de un “aura masculina incorruptible” en una sociedad sin normas, y que el trabajo del maestro Celibidache era una “revelación” fueron publicadas en el Ministerio de Cultura. No hubo ninguna explicación o disculpa por esas palabras sexistas. Y ni siquiera se explicaba el motivo por el cuál Conant fue degradada a segundo trombón o tenía una remuneración inferior al resto de sus compañeros de viento.

El abogado del sindicato que tenía Abbie apenas podía aportar datos para justificar esa antigüedad que ella quería que le fuera atribuida. Así que utilizó su seguro de defensa jurídica para contratar un abogado especializado en discriminación sexual. Sin embargo, la comisión del ayuntamiento aún trató de mantenerla en esa remuneración inferior.

En febrero de 1992, Abbie escribió a la Oficina de la Igualdad para la mujer. No tuvo respuesta. Ningún político parecía que quería inmiscuirse en el asunto, ni siquiera el alcalde de Munich parecía querer ayudarla.

Habían pasado cuatro años desde que Abbie había recuperado su plaza de solista y aún no había renunciado. La presión que se realizó a través de sus asignaciones de trabajo se incrementó. Durante la gira asiática que realizó la orquesta en 1992, el director de escena le

²² “Es kann keine Rede davon sein, daß der Maestro frauenfeindlich eingestellt ware.”

Sergiu Celibidache ist ein außerordentlicher Europäer, so eindrucksvoll, weil in ihm eine unverstellt maskuline Strahlung zum Ausdruck kommt, die nicht korrumpierbar ist. Und dieses hat die Welt sehr nötig, denn wir leben in einer vaterlosen Gesellschaft, einer Welt ohne Maßstabe in diesem Punkt. Und da ist ein solcher Mann, der sich nicht korrumpieren läßt und der ganz offen zum Ausdruck bringt - gerade während des Konzertes - was in ihm vorgeht, natürlich eine tiefbewegende Erscheinung. Zuhörer und Aufführende können mit ihm Musik noch als Offenbarung erleben” (www.conant-osborne.com)

dijo que tendría que tocar como asistente del trombón primero. Ella preguntó si alguien estaba enfermo. Dijo que no. El trompa solista, Eric Terwilliger, que estaba allí al lado dijo: “No lo hagas, ninguno de nosotros tendría que hacerlo. ¿Por qué tú deberías?” Con estas palabras, Abbie se acercó al director de escena y dijo que no tocaría como asistente.

Más tarde, Deinhardt Goritski junto a un administrador de la orquesta se acercó a Abbie y la dijo con dureza: “Estás obligada a tocar como asistente. Debes ir inmediatamente al escenario. Y no hay más discusión”. Pero ella respondió: “No quiero discutir sobre ello”. Y se fue.

El administrador decidió despedirla y mandarla de regreso a Munich. Escribió una carta a la presidencia de la orquesta para que la firmasen. Pero éstos, al ver que esta situación podría causar problemas se negó a firmar. Realmente el motivo para despedirla no estaba justificado.

En los meses posteriores, en un intento por forzar la dimisión de Abbie, se la encomendó tocar de asistente o trombón segundo. Pero ella registró todas las amenazas en los correos electrónicos donde la obligaban a tocar en un atril inferior.

El gerente de personal del ayuntamiento de Munich, Hans Joachim Freiling, fue citado por los tribunales para comparecer en la audiencia de apelación del 21 de octubre de 1992. La juez enseguida dijo que la situación se resolvería si se decía la verdad. Y se le advirtió que podría tener 15 años de prisión por realizar falso testimonio ante el tribunal. No parecía ser una advertencia de rutina.

El juez le preguntó a Freiling si había otros solistas de viento que estuvieran en las mismas condiciones de pago que Abbie. Y Freiling admitió que no había. También admitió que en 1987 se colocó a todos los solistas en un marco de máxima antigüedad, con el fin de obtener la paridad con la Orquesta Estatal de la Radio de Baviera.

El nuevo abogado de Abbie solicitó presentar una nueva evaluación del ayuntamiento para poder colocar a la trombonista también en el grupo de antigüedad de 1987. El juez ya no estaba impresionado, eran muchos los escándalos que se iban sucediendo en ese caso. Y sentenció que no había ningún tipo de diferencias entre las credenciales de Conant con la del resto de sus colegas masculinos.

Nuevamente, y después de trece años que Abbie había realizado la audición para la Filarmónica de Munich, el tribunal falló a favor de ella.

Cinco días después de la lectura de la sentencia, Abbie fue convocada, junto a su abogado, a una reunión en el ayuntamiento con unos representantes de dicho organismo y administradores de la orquesta.

Realizaron una serie de amenazas con tal de obligarla a presentar su renuncia. Pero ellos no sabían que Abbie ya tenía en mente salir de esa orquesta, ya que había recibido la oferta de ser profesora en el prestigioso Conservatorio de Música de Trossingen (Alemania). Ese nuevo trabajo la ofrecía mejores beneficios que la Filarmónica de Munich, y la permitiría continuar con su carrera de solista o free-lance.

Los hombres allí reunidos la mostraron los recortes de periódicos de la actuación de Abbie en "*Miriam*", donde mostraba sus experiencias en la orquesta alemana. No les gustaron las buenas críticas que ella estaba recibiendo por esa obra. Y la amenazaron con que si quería volver a tocar fuera de la Filarmónica de Munich tendría que solicitar un permiso.

Pero Abbie ya estaba harta. Nadie había recibido el mismo trato que ella en esa orquesta. Y esa censura y el acoso que la proponían no era más que problemas para ellos. Intentaron de nuevo volver a degradarla a segundo trombón o ser sólo asistente del solista. Pero el abogado de Abbie señaló que eso era ilegal, el tribunal la había dado la razón. Y si volvía a ocurrir algún problema como ese, tendrían que pagarla una indemnización. De ese modo, casi simbólicamente, les obliga a que dejasen a Abbie presentar el trabajo "*Miriam*" en el Brass International de la Mujer en Missouri (EEUU).

Con tal objeción, se ofrecieron a una reunión con el abogado y solicitando a Abbie que tomase nuevamente una acción personal contra la orquesta. Lo increíble es que cuando ella estrechó la mano a los allí presentes, algunos se negaron a hacerlo.

Abbie cosechó un estrepitoso éxito en Missouri, siendo invitada a diversas universidades norteamericanas. Dejó la Filarmónica de Munich. Pero con el escandaloso suceso ocurrido, el gerente de personal del ayuntamiento fue sustituido, y los cinco miembros del comité de la orquesta no fueron reelegidos.

Abbie Conant había sido hasta el momento la única instrumentista mujer de viento-metal que había estado en una orquesta alemana. Y prefirió irse a Trossingen. Allí alcanzó un gran éxito como profesora. Ya en el primer año como docente tuvo un 40% de alumnos con talento, uno de los cuales ganó un importante concurso de trombón y logró la plaza de solista en la Orquesta de la Ópera de Dortmund.

Conant trató de luchar durante 13 años por los derechos de las jóvenes mujeres instrumentistas, y aún sigue en su batalla por lograr que todos los músicos sean tratados igual.

3.2.2.- BLINK

La historia de Abbie Conant aparece en el libro de Malcom Gladwell "*Blink*". Independientemente de los ribetes sexistas, lo sucedido con esta trombonista es un excelente ejemplo sobre cómo los prejuicios pueden afectar la toma de decisiones en el proceso de selección, así como de la manera como pueden ser disminuidos o controlados. Conant ha sido reconocida a nivel internacional por su calidad interpretativa por diferentes críticos, directores y por sus colegas trombonistas. Probablemente su talento no se habría desplegado del mismo modo si es que no hubiera tenido la oportunidad de presentarlo en un proceso de selección centrado sólo en la capacidad de los postulantes.

Los prejuicios son creencias difíciles de cambiar, en parte porque están asociados a un conjunto de justificaciones y explicaciones que simplifican la tarea de entender un mundo variado y complejo. Los procesos de selección deben asegurar que las decisiones de contratación se basen en criterios relacionados con el desempeño objetivo de las personas, evitando los prejuicios asociados a factores como el género, apariencia física, raza, nacionalidad, religión, origen social o edad.

El largo recorrido de Abbie Conant en la Filarmónica de Munich demuestra el impacto que tiene el diseño de sistemas de selección de captura de talentos. La inclusión de sistemas de postulación ciega genera condiciones para que identificar talentos genuinos y, finalmente, para que utilizar totalmente el potencial humano de una sociedad. Si los talentos no son protegidos es muy probable que permanezcan anónimos.

Independientemente de los avances legales para asegurar la igualdad de oportunidades, existe un ámbito profesional por abordar, bajo la forma de regulaciones y orientaciones gremiales sobre cómo diseñar y realizar procesos de selección equitativos.

3.2.3.- “MIRIAM”

“*Miriam*” es una opereta de cámara compuesta en 1990 por William Osborne, el marido de la trombonista Abbie Conant, especialmente para ella. En esta obra Conant intenta demostrar sus duros años en la Filarmónica de Munich. En ella aparece como un feroz fantasma vestida con un camisón blanco cantando, recitando y relacionando el sonido de su trombón con las expresiones de ira sentidas durante su trayectoria en la orquesta.



Para ello estudió durante dos años canto, mímica y teatro. Ese era un modo de sentirse libre. En un principio sólo iba a hacer las partes de trombón, pero la mayoría de las sopranos con las que trabajaba su marido no parecían ideales para realizar el desgarrador papel. Y para Abbie hacer algo tan abstracto iba a ser una experiencia totalmente nueva y satisfactoria.

En “*Miriam*”²³ Abbie tenía que ser para su marido como María Callas cantando Bellini en una especie de escena de locura postmoderna con subtexto feminista. Pero el contraste con lo sufrido durante el conflicto pasado en la Filarmónica de Munich no podía ser mayor. Ya su título es ciertamente desafiante, significa “amargo”.

La protagonista de la obra es una mujer atrapada en un mísero aburrimiento que se dirige progresivamente a una crisis nerviosa. Es una mujer que intenta hablar, pero no encuentra las palabras para expresar sus sentimientos. Sólo su instrumento sirve para transmitir sus emociones más profundas.

²³ Imagen tomada en una representación de Abbie Conant en “*Miriam*”, www.conant-osborne.com.

Este trabajo intenta explorar la relación entre el lenguaje, la creatividad y la identidad. En ella se desarrolla la premisa de que la búsqueda de la de la identidad creativa es fundamental para la dignidad humana.

“*Miriam*” también explora la creencia de que la humanidad ha reprimido su lado femenino, perdiendo, así, muchos arquetipos, iconos y formas de comunicación necesarias para su bienestar. Las mujeres se sitúan siempre frente a estos problemas porque la sociedad impone una serie de roles limitando el potencial humano. Por eso en “*Miriam*” las mujeres aparecen con máscaras cubriendo sus rostros. Es similar a la posición del género femenino en su lugar de trabajo, ya que se suelen enfrentar a prejuicios y actitudes que limitan su desarrollo. Y estas fueron algunas de las experiencias que sufrió Abbie Conant en la Filarmónica de Munich durante 13 años.

Muchas mujeres instrumentistas se identificaron con “*Miriam*”. Sylvia Alimena, directora de la Orquesta de Cámara Eclipse de Washington, citó esta obra en el *Washington Post*:

*“No te puedes imaginar la fuerza que tiene esta obra hasta que estás allí. Todas las mujeres profesionales se tienen que ver sacudidas por esta pieza”.*²⁴

²⁴ IAWM Journal

3.3.- CAROL JARVIS



Esta trombonista es original de Newport Pagnell (Gran Bretaña), y se graduó en el Royal Northern College of Music en 2001 con las más altas calificaciones, tanto en trombón como en música de cámara. Durante este tiempo ganó diversos concursos, premios en improvisación de jazz y una

beca de la British Trombone Society para estudiar en Estados Unidos.

Actualmente es una freelance muy ocupada que trabaja en todos los campos de la profesión, tocando en orquesta como la Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Filarmónica de Londres o la Orquesta de la BBC, entre otras.

Es una de las trombonistas más importantes de Gran Bretaña, labor que la ha llevado a ser miembro del Trinity College of Music de Londres. Y al igual que Abbie Conant, también ha realizado una serie de grabaciones, pero para el mundo del pop y rock, y ha participado en diversas bandas sonoras.

Uno de los proyectos más importantes e interesantes de Carol es haber fundado el cuarteto de trombones “Bones Apart”. Esta agrupación está solo por mujeres y ha sido una de las agrupaciones de viento-metal más aclamadas de los últimos años realizando giras por distintos países a nivel internacional.

Con la British Trombone Society ha sido miembro en la Trombone Week. Y esto la ha conducido llegar a ser miembro en tribunales para audiciones de trombón de orquestas alrededor de todo el mundo. También participa actualmente en cursos en Lucerna (Suiza), en Alzira (Valencia) o con la Joven Orquesta de Andalucía.

3.4.- CATHERINE NOBLET

Catherine estudió jazz en el West Australian Academy of Performing Arts y en 2003 fue seleccionada para estudiar en la Universidad de Miami (EEUU). Allí estudió con el renombrado trombonista Dante Luciani. También estudió composición e improvisación con Ron Miller.

Desde entonces, Catherine ha tocado con regularmente como solista con la Mace Francis Orchestra, la Mat Jodrell All-Star Big Band, o la Big Band “Ladies in Jazz”.

En 2006 participó en la Conferencia realizada en Nueva York de la International Association of Jazz Educators, tocando ante la más importante élite del mundo jazzístico.

Actualmente, compone y toca para muchos artistas del jazz como Conrad Herwig, Ron Miller o Ed Neumeister. La moderna técnica en su forma de tocar ha sido motivo de aclamadas críticas en el género del jazz.



3.5.- MEGUMI KANDA



Esta trombonista original de Tokio (Japón) comenzó a tocar a los 10 años de edad. Y enseguida continuó con sus estudios en el prestigioso Conservatorio Superior de Música de Toho, su ciudad natal, junto al solista de la Orquesta Sinfónica de NHK. Muy joven, con quince años, se convirtió en la instrumentista más

joven considerada como una de las mejores trombonistas de Japón.

Dos años después, ganó el premio al Concurso Nacional para trombón y acabó sus estudios del conservatorio con las mejores menciones.

En 1994, Megumi se trasladó a Estados Unidos para realizar la licenciatura en el Instituto de Música de Cleveland, donde estudió con James Desano. Su buena técnica la ha llevado a ser la solista en la Orquesta Filarmónica de Rochester y en la Orquesta de Albany. Actualmente compagina su labor de docente junto con la plaza de trombón solista en la Orquesta Sinfónica de Milwaukee.

3.6.- AVA ORMAND

Ava Ordman es una profesora de trombón ligada a la Universidad Estatal de Michigan que tiene bajo sus espaldas un gran trabajo como solista en diversas orquestas y una gran experiencia en música de cámara. Tras 24 años en la Orquesta Sinfónica “*Grand Rapids*”, Ava se trasladó a la ciudad de Detroit para trabajar como psicoterapeuta, profesora de trombón en la Universidad de Oakland, y convertirse en freelance.



Ordman ha sido solista con numerosas orquestas de Estados Unidos, incluyendo su debut como solista en el Carnegie Hall con la Orquesta Sinfónica de América. Pero llama la atención también su labor en el Brass Fest International de Bloomington y la Primera conferencia Internacional de la Mujer en Sant Louis (lugar donde también Abbie Conant representó su obra “*Miriam*”).

3.7.- JODEE DAVIS



Jodee Davis recibió el doctorado en música y literatura por la Universidad de Indiana. Y en 2001 se unió al equipo de profesorado de la Universidad de Kansas.

Actualmente es trombón segundo en la Ópera de Santa Fe y miembro del Quinteto de metales de Missouri. Anteriormente fue solista de la

Orquesta Sinfónica de Spokane, trabajando a la vez como freelance en otras orquestas.

Ha realizado recitales y clases magistrales en todos los Estados Unidos, participando, a su vez, en numerosos simposios sobre el trombón y la educación. Cabe mencionar que también fue miembro del aclamado cuarteto de trombón “*Prisma*”. Y recientemente ha publicado un disco en solitario titulado “*En el momento*”.

4.- ANA ISABEL DELGADO MARTÍN

4.- ANA ISABEL DELGADO MARTIN

Ana Isabel es una joven trombonista madrileña de las más destacadas del panorama musical español. Realizó sus estudios de grado medio en el Conservatorio Profesional de Amaniell (Madrid) con el profesor Enrique Cotoí Ballester. Y con él continuó también en el Real Conservatorio Superior de la Comunidad de Madrid, donde obtuvo Matrícula de Honor en el 2009.



En ese mismo año, Ana Isabel logró disfrutar de dos becas Erasmus en la Universität Mozarteum de Salzburg con el profesor Dany Bonvin (Solista de la Orquesta Filarmónica de Munich) durante el primer semestre y en la Hochschule für Musik Hanns Eisler en Berlín con el profesor Olaff Ott (Solista de la Orquesta Filarmónica de Berlín) durante el segundo semestre.

En su trayectoria como trombonista ha tocado con orquestas de gran calibre como la Joven Orquesta Nacional de España, Orquesta del Schleswig-Holstein Musik Festival, Joven Orquesta de la Comunidad Autónoma de Madrid, Orquesta Juventas y Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid. Aunque también colabora asiduamente con orquestas españolas, como la Orquesta de la Comunidad de Madrid o la Orquesta Sinfónica de Madrid. En la mayoría de esas agrupaciones ha sido la primera mujer trombonista en tocar con ellos. Sin embargo, en la Orquesta Schleswig-Holstein Musik Festival ha llegado a coincidir con más mujeres de su instrumento. Y es que, como ella misma narra en una entrevista, en Alemania es mucho más normal ver a mujeres con el trombón²⁵.

Es una mujer trombonista que está haciendo sentir en muchos aspectos del panorama musical español. Ya en 2007 obtuvo el Primer Premio de Viento Metal de Grado Superior en el 6º Certamen Internacional de Interpretación Intercentros, 2007. Aunque su labor en la música de cámara también es mencionable e importante, ya que como miembro del quinteto de metales Atocha Brass fue finalista en el II Concurso Yamaha de Quintetos de Metales

(2007) y obtuvo el premio al mejor grupo de metales por la Fundación “Miguel Ángel Colmenero” (2008).

Pero pocas mujeres trombonistas españolas han conseguido poder tocar como solistas ante una orquesta o banda sinfónica. Y Ana Isabel es una de las pioneras en ello. En febrero de 2009 interpretó el concierto de *Ferdinand David* para trombón y orquesta con la Orquesta “Juventas” bajo la dirección de Rubén Fernández. Y en marzo de 2010 interpretó el concierto *T-Bone* de Johan de Meij para trombón y banda con la Banda Sinfónica del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Con distintas formaciones ha tocado en escenarios como el Konzerthaus de Berlín, Auditorio Nacional de Música de Madrid, Symphony Davies Hall de San Francisco, Music Hall de Aberdeen, Harris Theater for Music and Dance en Chicago, Roy Thomson Hall de Toronto, Carnegie Hall de New York o Knight Concert Hall de Miami con directores como Lutz Köhler, Gustavo Dudamel, Christoph Eschenbach, Maximiano Valdés, José Serebrier, J. López Cobos y Peter Rundell.

Actualmente cursa un Máster de trombón en la Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin con el profesor Olaf Ott (solista de la Orquesta Filarmónica de Berlín).

²⁵ Véase en Anexos *Entrevista a Ana Isabel Delgado Martín*, p. 80.

5.- EL GÉNERO Y LA ACÚSTICA EN EL TROMBÓN

5.- EL GÉNERO Y LA ACÚSTICA EN EL TROMBÓN

En un principio parece que la única diferencia entre el trombonista hombre y la trombonista mujer es la corpulencia física. Y a través de esa característica se aplica una serie de distinciones que significativamente puedan resultar absurdas.

Normalmente se achaca que la mujer intenta escoger siempre un repertorio más romántico y acorde a su carácter. El tópico es que la mujer es capaz de transmitir un sonido mucho más dulce y redondo que un hombre. Sin embargo, ambos sexos escogen repertorios de todos los estilos. La realidad es que en una carrera profesional hay que estudiar todos esos estilos y aprender de ellos.

Ya cuando las jóvenes comienzan sus estudios de grado medio, sus profesores las conducen a estudiar el barroco con distintas sonatas, ya sean de Marcello, Vivaldi, etc. Pero en ese proceso, cuando llegan a grado superior, las mujeres suelen intentar desarrollar un repertorio más contemporáneo.

Puede que la mujer a la hora de interpretar sí que tenga mayor sutileza y se destaque un pequeño refinamiento superior al del hombre, el cual intenta buscar en la mayoría de los pasajes fuertes una agresión superior que la que puede realizar la mujer.

Pero esa sutileza no se hace mayor en determinados pasajes de dificultad del trombón, como el legato. La única distinción que se puede realizar entre hombre y mujer es el nivel técnico que tenga cada uno de ellos.

Haciendo eco de los apartados anteriores, se dice que la mujer tiene mayor facilidad en los pasajes agudos debido a la tímbrica de su voz. Sin embargo, ello se deriva de la capacidad física que tenga cada uno y de las condiciones acústicas del instrumento.

Esa capacidad física es muy relativa según el sujeto a investigar. Un hombre delgado puede tocar incluso mejor que uno que esté más fuerte. Y en las mujeres sucede lo mismo. Incluso a la hora de realizar pasajes muy fuertes o muy pianos ambos sexos tienen las mismas dificultades. Aunque el mayor problema a destacar es la timidez o la falta de confianza a la hora de tocar.

En definitiva, las verdaderas diferencias existentes entre el hombre trombonista y la mujer trombonista es el talento que pueda llegar a tener cada uno y la base técnica que han llegado a afianzar en su proceso educativo.

Por pertenecer a un género determinado no quiere decir que vaya a tener mayores cualidades a la hora de interpretar un instrumento, como es el trombón en este caso. La única diferencia que realmente se puede aportar es la que marca la sociedad con sus tópicos de que el trombón es un instrumento masculino. Sin embargo, no existe ningún manual en el cual se indique ese detalle. Y ningún compositor crea su música pensando que la voz de trombón la va a tocar un hombre o una mujer.

5.1.- EL TIMBRE DE LA MUJER

En lo que se refiere a su estructura, los órganos de la fonación son iguales en el hombre que en la mujer, sólo difieren por sus dimensiones (cuerdas vocales más largas y más sólidas en el hombre que en la mujer; diferente volumen de las cavidades de resonancia, etc.).

La clasificación de las voces por sexo y edad no tiene mucha relevancia, por obvia y posiblemente por simplista; y posee relación directa con cuestiones anatómicas.

La voz de la mujer se halla condicionada por unas características anátomo-fisiológicas propias donde su laringe presenta unas medidas que oscilan entre 3,6 centímetros de altura, 4,3 cm. de anchura y un diámetro antero-posterior de unos 2,6 cm.; y la longitud de las cuerdas vocales se sitúa entre los 1,5 y 2 cm. De ahí, que la mujer tenga su voz una octava más aguda que el hombre.

Respecto al hombre, tiene una laringe de mayor tamaño, situándose ésta entre los siguientes parámetros: unos 4,9 cm. de altura, y otros tanto de anchura, y un diámetro antero-posterior de unos 3,5 cm. Las cuerdas vocales acusan una longitud de unos 2 hasta 2,5 cm. Por eso el hombre puede cantar una octava más grave que la mujer.

Una observación a mencionar dentro de esta clasificación son las voces infantiles, que se corresponden a laringes de pequeñas dimensiones, y la voz infantil, se puede considerar, como voz de tránsito hasta que sobreviene la muda vocal. Es decir, el cambio en la voz.

Otras voces que se pueden tener en cuenta, pero que solo se describe como una clasificación teórica, son las voces eunucoides o voz de castrado. Este tipo se obtiene por la falta del desarrollo de los caracteres secundarios sexuales, ya que se han extirpado las glándulas sexuales antes de la pubertad. La laringe se queda con un tamaño reducido.

La voz también se puede clasificar por sus características acústicas, donde el timbre se define como la cualidad que permite diferenciar dos sonidos que acusen una misma intensidad y frecuencia. Los sonidos no son puros, es decir, no tienen un movimiento armónico simple, porque provienen de movimientos vibratorios complejos.

El sonido audible corresponde a la frecuencia fundamental, y contiene dentro los denominados “armónicos”, estos presentan un espectro de aparición constante dependiendo de la presión sonora y de las características del cuerpo sonoro. Así sucede con la búsqueda del sonido en el trombón. Se denomina armónico a cada sonido puro, correspondiendo el primer armónico al primer sonido más grave del período. El timbre está formado, pues, por muchos armónicos. Y la abundancia de armónicos de un ámbito respecto de otros influirá la percepción auditiva del sonido fundamental.

Es dicho espectro de armónicos de un sonido, el que dará configuración al timbre. Pero este es individual en cada persona ya que en parte depende del tipo de cuerdas vocales del individuo, de su modo de vibración y su caja de resonancia.

Por lo general, a distintas voces les corresponden distintas características físicas-anatómicas, de las cuerdas vocales y del paladar óseo.

En lo que respecta a las características anatómicas, se puede decir que los sujetos de baja estatura, de cuello corto y grueso y cara redondeada son propensos a ser dueños de voces agudas y de registro amplio, mientras que personas altas, delgadas y de tórax amplio son propensas a las voces graves.

Es importante tener en cuenta que de ninguna manera, estas características físicas definen de manera exacta posregistros de las personas, existiendo infinidad de variantes, e incluso, sujetos con características físicas y vocales que contradicen por completo lo anteriormente explicado.

Respecto a las mujeres, siempre se ha aceptado que el timbre de su voz sea agudo, y cuánto más mejor, relativamente. Pero el hecho de que el tono de la mujer sea grave, ya no es tan tolerable puesto que se asociará a perfiles físicos o psicológicos negativos. La voz de mujer muy grave es siempre la “mala” o la “fea” de la película. ¿Quién no recuerda la voz grave y profunda de la madrastra de Blancanieves? Y ese es el caso de las mujeres que tocan el trombón. Su instrumento, a parte de ser de grandes dimensiones, tiene un timbre que, relacionado con la voz, es de una octava inferior al de la voz femenina. Los motivos por los que la mujer no acepta tocar instrumentos de este calibre son porque tienden a la masculinidad.

Son aparatos grandes que están profundamente ligados a la voz humana. Incluso un trombonista realiza ejercicios de vocalización de cantantes tenores para reforzar su técnica instrumental. De ahí se deriva que el trombón se relacione estrechamente con la voz del tenor. En las obras orquestales donde aparece el coro, el trombón siempre realiza la misma melodía que el tenor. Y esto sucede por ejemplo en el “*Réquiem*” de Mozart.

Podría ser que las mujeres, en su calidad de soprano, mezzosoprano y contralto, no se encuentren ubicadas en ese nuevo timbre de tenor.

Normalmente, los trombonistas también realizan ejercicios de boquilla, donde mentalmente deben entonar las notas a ejecutar. A los niños y niñas de entre 6 y 9 años de edad les resulta bastante difícil buscar esas notas. Les resulta bastante confuso, ya que deben ejecutar unos sonidos que no corresponden a su timbre vocal. De ahí la observación de que si tienen que escoger un instrumento de metal sea casi siempre su decantación por la trompeta.

Al igual que los cantantes, los instrumentistas de viento utilizan el mecanismo humano para la realización de sonido. Todo el aparato fonador responde a los siguientes elementos sustanciales:

PARTE	FUNCIÓN
Cavidad craneana Nariz Boca Garganta (parte superior) Cavidad torácica	Agentes resonadores
Laringe Cuerdas vocales	Productor de las vibraciones sonoras
Bronquios Pulmones	Provisión de aire y tubo que lo conduce

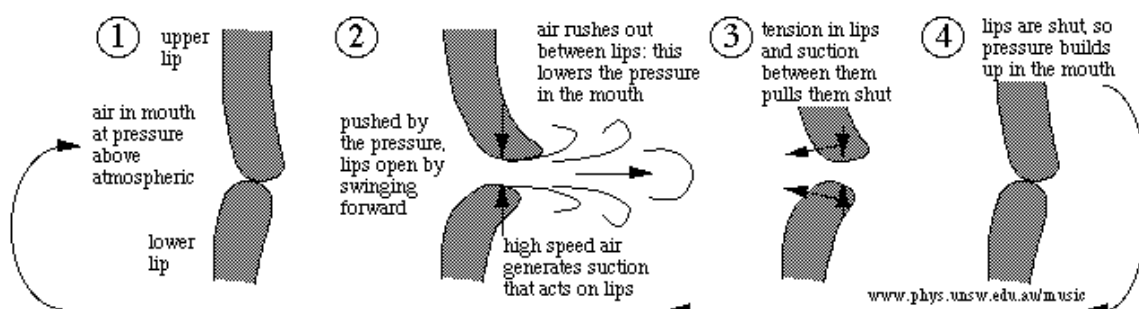
5.2.- PROCESOS DE ACÚSTICA EN EL TROMBÓN

En los instrumentos de viento madera siempre se encuentra que hay una lengüeta que sirve como mecanismo para producir el sonido. Pero en los instrumentos de metal el proceso es diferente, y el sonido se produce por la acción vibratoria de los labios. Técnicamente se dice que forman un oscilador de control que, en cooperación con las resonancias de aire que hay en el instrumento, se produce un componente de oscilación del flujo de aire y la presión. Y esto hace que la corriente alterna de aire se convierta en sonido.

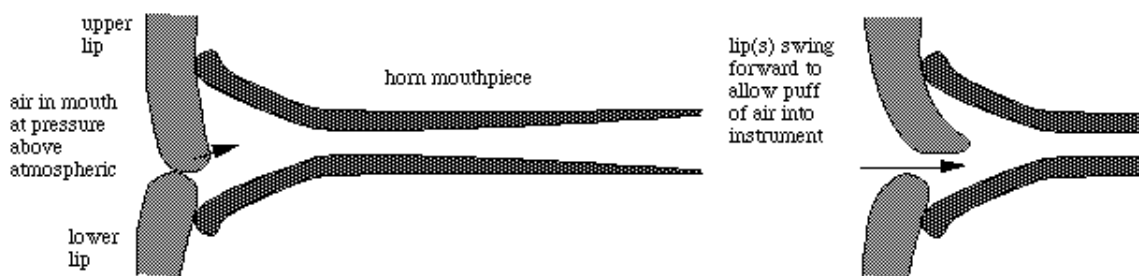
¿Pero cómo se hace esto? Tanto hombres como mujeres, tienen los labios muy elásticos. Si se tira de ellos y se sueltan repentinamente vuelven a su posición original. Los labios tienen masa. Y la masa y un muelle juntos pueden oscilar, aunque las vibraciones de los labios son

más complicadas que el oscilador lineal de masa-resorte de lo que hablan en los libros de física sobre el tema citado. Lo que pasa realmente aquí, es que hay un ciclo que convierte la presión del aire de los pulmones en una presión de aire oscilante. Esto hace que la presión de aire cierre los labios, aunque no del todo, y es debido, tanto por la misma tensión de los labios como por la succión producida por el aire cuando se mueve²⁶.

Y el ciclo se va repitiendo constantemente cuando el instrumentista expulsa aire dentro de su instrumento.²⁷



Agregar una boquilla a los labios solo produce unos cambios menores: se puede reducir la cantidad de labio a mover y también permite que la presión que hay fuera de los labios sea un poco diferente. En el siguiente dibujo se muestra cómo con una boquilla de trompa, por ejemplo, los instrumentistas colocan los labios de forma asimétrica con el labio superior más marcado que el inferior.



²⁶ <http://www.phys.unsw.edu.au/jw/brassacoustics.html>

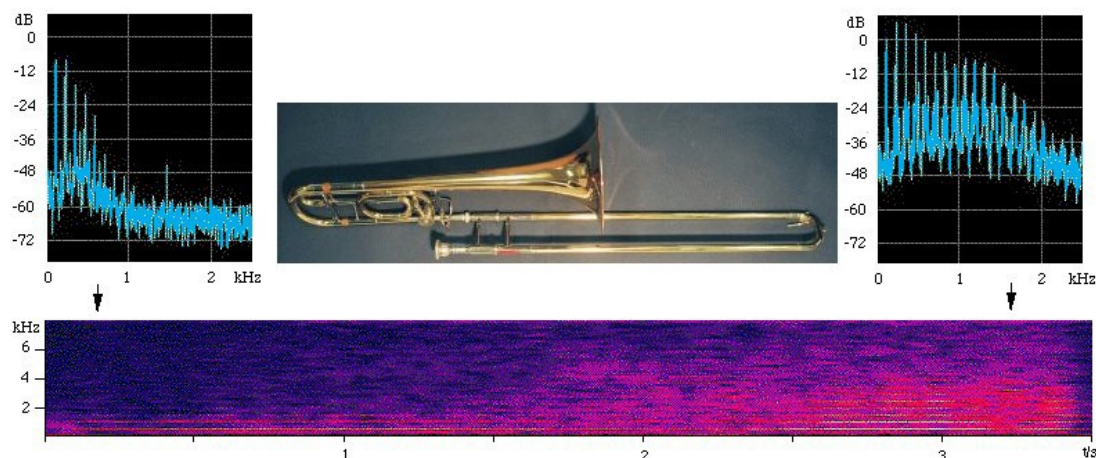
²⁷ <http://www.phys.unsw.edu.au/jw/brassacoustics.html>

5.3.- TOCANDO PIANO, TOCANDO FUERTE

Tanto en hombres como en mujeres, el timbre cambia cuando se toca un volumen piano o cuando se toca un volumen fuerte.

Si se toca piano y con una nota grave, los labios no se mueven lo suficientemente rápido, y hay tiempo para que se cierren por completo. Es decir, si se realiza un espectro del sonido, éste será grande pero marcará unos armónicos agudos muy débiles. Y esto da lugar a un timbre suave.

Pero tocando fuerte, los labios se cierran, y se pueden cerrar incluso abruptamente. Esto es lo que los físicos llaman saturación. Además de hacer un timbre más brillante, ya que añade más armónicos si se observa al realizar un espectro, también el sonido es más fuerte. Es decir, los armónicos más altos están en el rango de mayor frecuencia, y hacen que para el oído sea más sensible.



Durante el crescendo del trombón se toman dos espectros, como se ve en las dos figuras de arriba, señalando el principio y el final de dicho crescendo. En la figura inferior se muestra en su barra vertical la frecuencia y en la horizontal la duración del sonido. Las líneas espectrales son constantes, pero el poder de cada armónico aumenta con el tiempo, así que el sonido se vuelve más fuerte. Los armónicos más altos aumentan más que los graves, y esto hace que el sonido también se vuelva más metálico o más brillante, y, a su vez, tenga un volumen más fuerte.

Por eso se puede decir que no importa si es una mujer o un hombre quien realice ese fuerte o ese piano, ya que los armónicos se producirán del mismo modo. La presión de aire realizada será la misma, aunque dependerá de la persona la cantidad de aire expulsada por medio del instrumento.

Hay instrumentos que tienen formas acústicas más fáciles de entender. El trombón es un instrumento alargado que parece que mantiene un diámetro constante en sus varas, aunque se ensanche por el lado de la campana. Y esto no es igual en todos los instrumentos:

Lo que realmente importa es la tensión que debe realizar el instrumentista para ejecutar los agudos y los graves. Y es que los labios pueden tener su propia frecuencia natural de vibración, ya que los músicos de instrumentos de metal pueden ejecutar un sonido tan solo con los labios, y sin su propio instrumento. Y para cambiar de notas sólo hay que realizar una tensión diferente en los labios.

La campana del trombón es el elemento que irradia esos armónicos altos. Pero el oído del ser humano es muy sensible, y estos armónicos son los que realmente llegan al rango de mayor sensibilidad del órgano auditivo. Aunque lo que hay que tener en cuenta es que cuando un trombonista se dispone a tocar, la campana siempre estará en posición directa para ser escuchado perfectamente su sonido. No sucede lo mismo, por ejemplo, con un clarinetista, donde su campana se encuentra siempre hacia el suelo.

6.-EVOLUCIÓN DE LAS MUJERES TROMBONISTAS

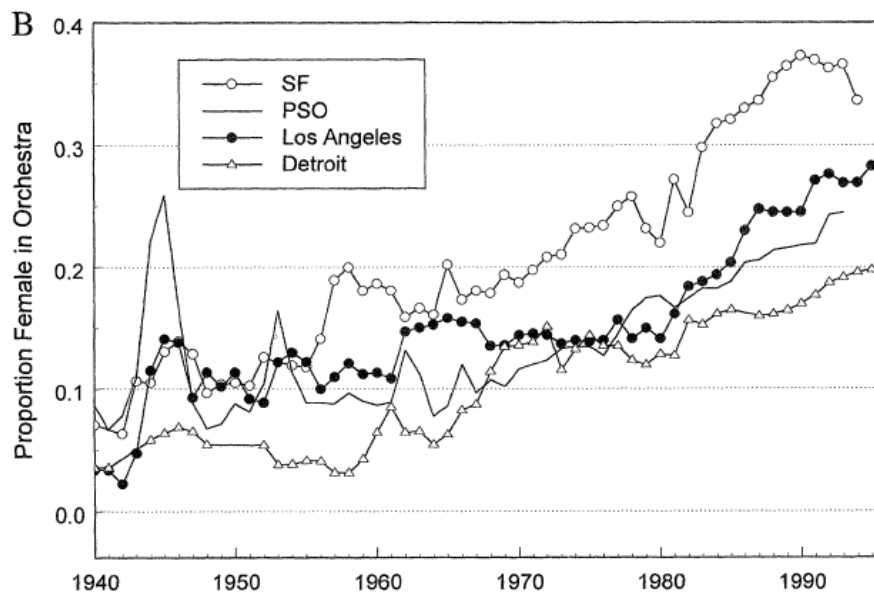
6.- EVOLUCIÓN DE LAS MUJERES TROMBONISTAS

6.1.- TROMBONISTAS EN LAS ORQUESTAS TRAS LA II GUERRA MUNDIAL

El progreso de las mujeres trombonistas ha sido muy relativo según la época histórica en que se desarrolle. Generalmente es más predominante la presencia del género femenino en los puestos de cuerda o viento-madera, en especial la flauta.

Pero los tiempos van cambiando, y durante la II Guerra Mundial, muchas mujeres tomaron diversas plazas en las orquestas, sobre todo en Estados Unidos. Como ya se mencionó antes, este ejemplo se puede ver en la película “*Con faldas y a lo loco*”, donde se observa a una Marilyn Monroe como integrante en una de estas agrupaciones femeninas. Y es que estas orquestas empezaron a estar formadas solo por mujeres, ya fuera por el atractivo que ofrecía o por la poca existencia de mano de obra masculina debido a la guerra en la que estaban inmersos en aquel momento.

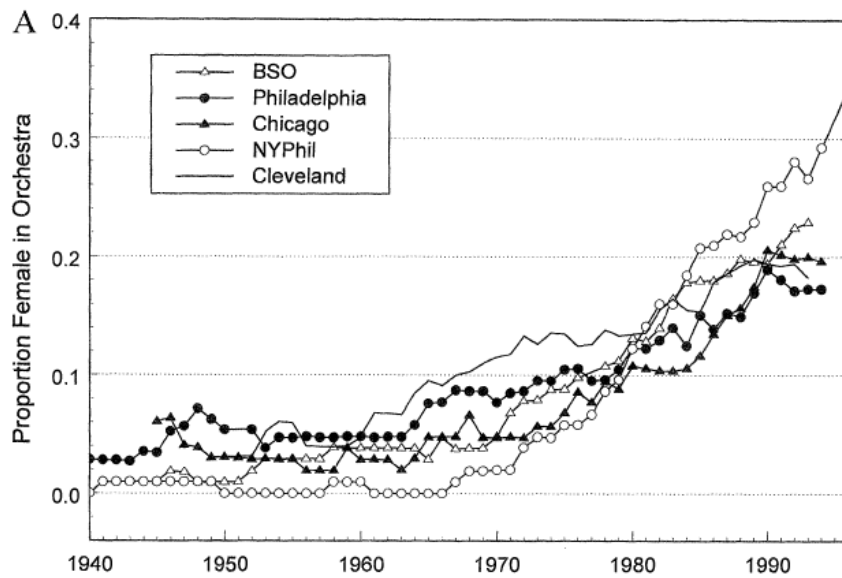
Lo más extraño es que estas mujeres se decantasen por instrumentos de metal o percusión y esto era más factible en las orquestas de jazz, que era el género musical de moda. Y esas orquestas que más crecieron fueron las de Estados Unidos, ya que en Europa aún se hacían latentes las viejas tradiciones, llegando así hasta nuestros días.



Como se observa en esta tabla, hasta 1945, el año en que finalizó la II Guerra Mundial, las orquestas con mujeres se vieron incrementadas enormemente, sobre todo la de Fénix. Y aunque, una vez terminada la acción bélica, los hombres volvieron a sus antiguos puestos en las distintas orquestas que ahí se observan, el género femenino realizó una evolución progresiva hasta la actualidad.

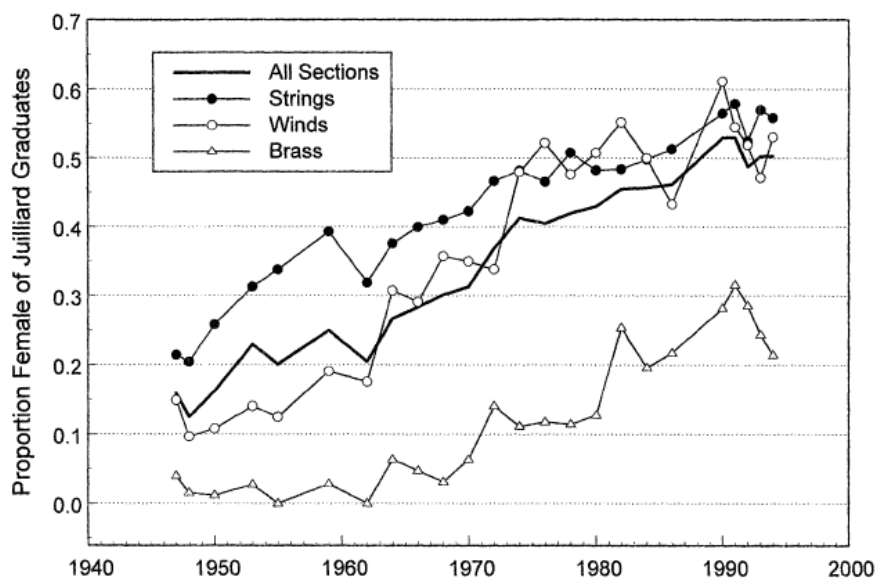
En el esquema aparece la evolución de cuatro orquestas de gran referencia en Estados Unidos: San Francisco, Fénix, Detroit y Los Ángeles. La orquesta californiana de San Francisco puede que sea la que más afluencia de mujeres haya tenido.

En otras sinfónicas, como las de Boston, Cleveland, Chicago, Nueva York o Filadelfia (del este del país estadounidense) el crecimiento ha sido mucho más progresivo, sin tantos altibajos como las orquestas antes mencionadas (las del oeste de Estados Unidos). Incluso ese incremento femenino aún se mantiene hasta nuestros días.



Puede que esta diferencia entre las orquestas del oeste y del este de Estados Unidos se deba a la creación de los distintos conservatorios y escuelas de música de gran prestigio implantadas en esos estados.

La Juilliard School (Nueva York) es el conservatorio de más relevancia de todo el país, y donde están los profesores de mayor prestigio. Cabe decir, que Abbie Conant se graduó allí, al igual que la trombón solista de la Orquesta Sinfónica de Tenerife Dede Decker.



Naturalmente, todas las secciones de instrumentos se vieron incrementadas por la presencia de las mujeres graduadas en la Juilliard School, como se ve en la tabla nº3. Sin embargo, sienten mayor preferencia por los instrumentos de cuerdas, siendo el más solicitado el violín.

Tras la crisis sufrida del petróleo que sacudió la economía internacional, es raro observar que en los años 80 se graduaron un gran número de mujeres instrumentistas en viento-madera. Y es que estos instrumentos son de un valor demasiado costoso. También se había producido una apertura liberal donde se ponía a la mujer en los mismos estratos que el hombre.

A un bajo nivel se encuentran las graduadas en viento-metal y percusión. No están proporcionadas con los demás instrumentos. Incluso se observa que tras la II Guerra Mundial se produce un descenso relativo que llegó hasta la década de los 60.

También es llamativo el dato de que en los 90, años bien cercanos a nuestra actualidad, se haya producido un descenso más pronunciado que tras la guerra. El problema o la causa pueden ser esos cambios de mentalidad o tradiciones, donde la juventud ya no piensa en estudiar música. Y donde el área de instrumentistas de viento-metal y percusión se centra en un grupo de músicos aficionados que lo que menos piensan es en tener un título, y mucho menos, graduarse en una academia del prestigio de la Juilliard School.

6.2.- MUJERES TROMBONISTAS EN LOS CONSERVATORIOS ESPAÑOLES

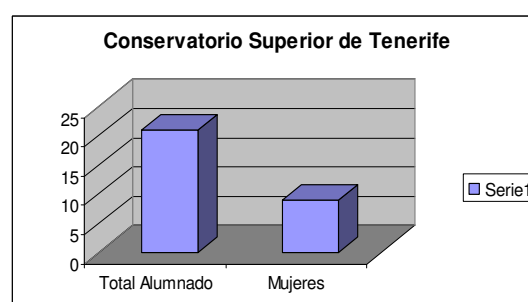
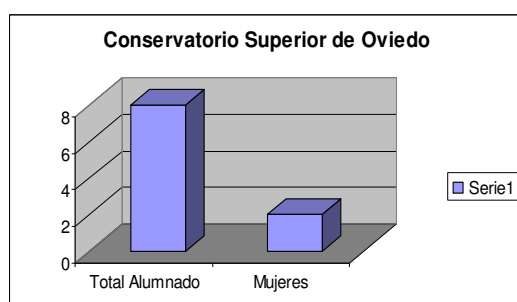
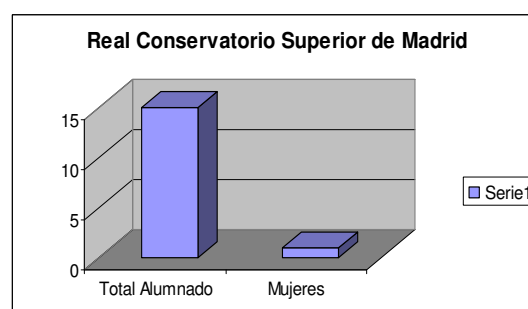
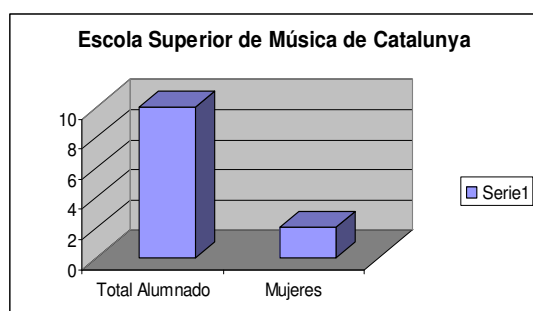
Analizando la cantidad del alumnado de trombón en los conservatorios superiores de España, y tras un estudio de campo, es claro que el porcentaje del género femenino es muy pequeño. Incluso en la mayoría de ellos ni siquiera hay mujeres estudiando tal instrumento.

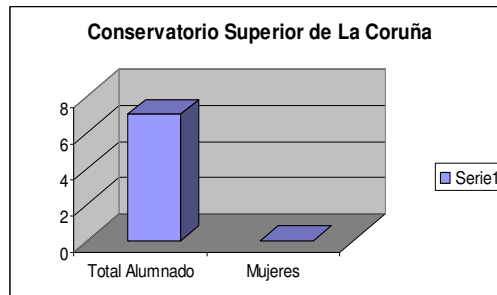
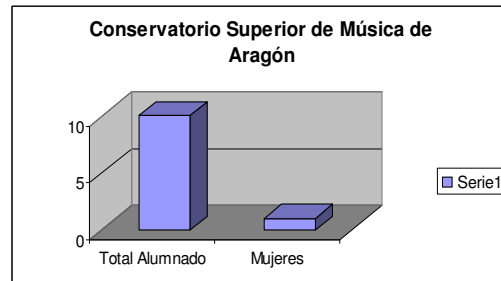
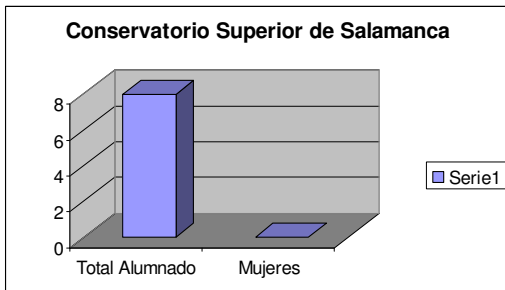
La sociedad española aún se encuentra en un conjunto de tradiciones muy arraigadas, aunque parece que ya empieza a despertar. La mayoría de la cantidad de mujeres que estudian trombón oficialmente llegan a Grado Medio o Elemental, y no continúan con sus estudios. O simplemente, y como ya se había mencionado en otro apartado, muchas de ellas se dedican a este instrumento de manera aficionada.

Los motivos por los cuales las mujeres estudian el trombón son porque se les ha impuesto. En el momento de dirigirse a una escuela de música o un conservatorio apenas han tenido opción para escoger un instrumento. Las preferencias siempre son: piano, oboe, guitarra o flauta. Sin embargo, y a pesar de que se les impone el estudio del trombón, ya sea porque alguna banda de música necesita que ese instrumento se incorpore a su agrupación, algunas de esas mujeres continúan con su estudio debido a que quieren conocer cómo es el trombón.

En ese proceso de aprendizaje descubren que el trombón no es un instrumento tan masculino como se les había señalado, o como ellas mismas creían que era por tópicos de la sociedad.

Aún así, en las siguientes gráficas se puede observar la cantidad de mujeres trombonistas que están estudiando actualmente en los conservatorios españoles más representativos. Y esa cantidad es muy pequeña:





Como se puede ver, el caso más llamativo es el del Conservatorio de Tenerife, donde el total del alumnado es de 21 trombonistas. Y nueve de ellos son mujeres. Lo más destacado es que exista tal número de mujeres con este instrumento en un territorio tan pequeño. Tal vez se deba a la tradición musical que llevan incrustada en su cultura.

Y si se analiza un poco más, las comunidades autónomas más avanzadas culturalmente, como Cataluña y Madrid, obtienen un resultado más pequeño que en otras comunidades. Se puede observar en sendas gráficas que en Madrid sólo hay una alumna cursando trombón, mientras que en Barcelona dos.

No es importante que el conservatorio sea de gran relevancia, ya que aún así, se encuentra en la mayoría de ellos un gran número de alumnado trombonístico masculino. Ese puede

ser, por ejemplo, el Conservatorio de Granada, el cual tiene un total de 16 alumnos en grado superior. Y naturalmente, ninguno de ellos es una mujer.

En la mayoría de los casos, la cantidad de alumnos en el centro no supera la cantidad de 10 personas. Dato importante a observar si se tiene en cuenta la cantidad de plazas que hay en otros instrumentos. Aún así, son pocas las mujeres que finalizan su carrera de trombón. Y pocas de ellas son las que llegan a tocar en una orquesta sinfónica. Incluso si alguna de ellas llega a hacerlo descubre que es la primera mujer trombonista en entrar en esa agrupación.²⁸

A pesar de ello, en los conservatorios profesionales y escuelas de música sí que es apreciable el aumento del número de alumnas de trombón. Y de no existir ninguna hace prácticamente diez años, ahora llega a haber una cantidad de media de una ó dos por centro musical, siendo Galicia y la Comunidad Valenciana las que se lleven la palma gracias al impulso que hacen en las academias de sus bandas de música. Y aquí se puede volver al punto de las tradiciones culturales de cada lugar, ya que estas dos comunidades siempre abogan por el patrocinio de su cultura popular.

Cabe decir que alguno de los conservatorios superiores españoles consultados ha sido también reacio a la hora de mostrar los datos sobre la cantidad de mujeres que están estudiando trombón en sus centros. Tal vez esta falta de colaboración se deba a otros motivos que no tienen nada que ver con la idea que se podían hacer a la hora de presentarles el título de este trabajo de investigación.

²⁸ Véase en Anexos *Entrevista a Ana Isabel Delgado*

III.- CONCLUSIONES

Descubrir el proceso de aprendizaje de una mujer trombonista es interesante. Pero lo es mucho más averiguar por qué camino ha llevado sus pasos. Esa importancia es tan grande debido a que aún en nuestra sociedad, la cual consideramos como avanzada, se ve extraño que una mujer toque el trombón.

La rareza viene impuesta, a su vez, por la sociedad. Sin embargo, las mujeres trombonistas no se ven como extrañas, aunque sí un poco solitarias en este área musical. Y son ellas mismas las que intentan aunar mayor fuerzas para aumentar el género femenino en este campo.

En las encuestas realizadas es llamativo observar que la mayoría de las jóvenes estudiantes de trombón no habían escogido este instrumento como primera opción. Aunque en su proceso de aprendizaje han llegado a conocerlo y se han interesado de tal modo que luchan por hacerse un hueco en el panorama musical. Cosa que a hombres y mujeres nos interesa siempre: tener nuestro lugar.

Ninguna de esas mujeres ha sentido rechazo por tocar el trombón, ni ha sentido algún detalle machista por ello. Es más, sus profesores intentan siempre que lleguen a lo más alto, al igual que el resto del alumnado.

Sin embargo, el caso sufrido por Abbie Conant en la Filarmónica de Munich hace pensar que muchos países aún se mantienen en unas viejas tradiciones sexistas que simplemente hacen daño a todos sus organismos, y en este caso, a las orquestas sinfónicas. Y es que apenas hay mujeres actualmente ocupando una plaza de solista en una orquesta sinfónica europea.

Llegar a conocer a esta mujer y observar la fuerza que transmite hace que todas las personas queramos ser así. Y luchar por lo que es justo durante tiempo denota la energía que Abbie puede llegar a aplicar en el trombón.

Durante el proceso de la investigación surgió la cuestión sobre cómo relacionar el timbre de la mujer con el timbre del trombón, el cual se encuentra una octava por debajo de la voz femenina. Tanto para las mujeres trombonistas, tubistas, cellistas, contrabajistas y

timbalistas no tiene importancia. La única dificultad observada fue el momento del comienzo de su aprendizaje, cuando relacionar los diferentes sonidos era una cuestión bastante difícil.

Aún así, el tópico es que la mujer trombonista tiene una mejor técnica en el registro agudo, llegando a efectuar esos sonidos de un modo dulce y con mucha sutileza, y unos graves muy deteriorados. Pero esto no es así. Esto se debe a la masa labial de cada individuo o individuo y a la acústica de su propio trombón. Es decir, por ser mujer no va a tener mejor registro agudo, y por ser hombre no va a tener mejor registro grave. Todo depende del grosor o delgadez que tenga en sus labios.

Este tópico ha hecho que muchas mujeres lleguen al escenario con cierto sentimiento de miedo o temor, y con un gran falta de confianza. Pero, junto a una buena capacidad pulmonar, la mujer y el hombre son capaces de tocar perfectamente. Y como ejemplo, se puede tomar el caso de Abbie Conant, a la cual la realizaron una serie de pruebas pulmonares por no creer que pudiera ser capaz de tocar en un papel de solista.

En numerosas ocasiones aparecen informaciones en distintos medios de comunicación acerca de records realizados por importantes deportistas de ambos sexos. Y no hay diferencia alguna respecto con los músicos. Porque, en definitiva, somos deportistas de la música.

En conclusión, las mujeres no escogen el trombón porque les es desagradable estar en una posición incómoda tocando un instrumento de grandes dimensiones y porque lo consideran masculino. Debido a ello, apenas hay mujeres en orquestas sinfónicas ni en conservatorios. La razón de buscar una relación entre el timbre de la mujer y el del trombón es simplemente desbaratar un tópico. Y es que la mujer no va a tocar mejor los agudos por ser mujer. Como ya se dijo anteriormente, se trata simplemente de una razón de masa labial, de la acústica del instrumento y del nivel técnico de cada sujeto.

IV.- ANEXOS

ENTREVISTA A ANA ISABEL DELGADO MARTÍN

¿Por qué llegaste a escoger el trombón? ¿Y a qué edad empezaste?

No escogí el trombón. Empecé en la banda de mi pueblo, supongo que en ese momento necesitarían trombones. Empecé a los 17 años.

Entrar en el Conservatorio de Madrid es ya muy difícil para cualquier instrumento, pero ¿qué te supuso a ti?

No preparé la prueba de acceso de una forma especial. Llevé las obras que había montado durante el curso y no sentía mucha presión porque me salté algunos cursos de Grado Medio y pensé que no tendría ninguna posibilidad. No sentía la responsabilidad de estar en 6º curso y no saber qué hacer el siguiente año. Gracias a eso toqué tranquila y pude superar la prueba de acceso.

Que las mujeres toquen un instrumento de metal en una orquesta es raro. ¿Alguna vez se han extrañado de que una mujer ocupe una plaza como la tuya en la JONDE o la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid?

En casi todas las orquestas tanto jóvenes como profesionales con las que he tocado he sido la primera mujer trombonista en pasar por ahí. Casi siempre hay alguien que lo comenta, pero siempre desde un punto de vista curioso o incluso de admiración, nunca me he encontrado con nadie que dijera nada despectivo en ese caso.

Me ha parecido muy interesante la labor que lleva a cabo la OSMUM. ¿Ha resultado difícil encontrar mujeres para llevar a cabo tal proyecto?

Realmente yo no he tenido que buscar mujeres. Simplemente me presenté a unas audiciones que realizaron. Supongo que la dirección o la representante de metales serán quienes tengan que buscar gente cuando haga falta.

¿Qué sientes al ser una de las pioneras en España tocando una orquesta femenina?

A mí me gusta hacer música, y si es en orquesta mejor aún, sea con hombres o con mujeres. Pero después de tantos años de orquestas formadas solo por hombres y la lenta introducción de las mujeres particularmente en el viento metal, creo que es una buena que la gente se fije en que sí que hay mujeres trombonistas, tubistas y trompetistas, aunque aún no sea corriente vernos en las orquestas españolas.

Normalmente se observa que las mujeres siempre se decantan por escoger instrumentos de pequeña dimensión u otros que se consideran más femeninos. ¿Cómo les describirías que es el trombón y su sonido?

El trombón es uno de los instrumentos más versátiles que hay. Quizá si salieran en las películas chicas tocando el trombón, éste se consideraría un instrumento “femenino”. Porque realmente... ¿qué es más grande un trombón o un violonchelo? Sin embargo el violonchelo se considera mucho más “femenino” (y eso que hace unos siglos era masculino porque se toca con las piernas abiertas) y cuando un trombón toca dulce con un trío de violonchelos, parece uno más. También está la trompa, que en España ya se ven desde hace varios años mujeres trompistas, con un registro prácticamente igual que el del trombón y pudiendo ser tan dulce o agresivo como éste. Creo que en cuanto las mujeres trombonistas seamos más numerosas, se le quitará al trombón el calificativo de “masculino”.

¿Opinas que realmente el trombón es un instrumento masculino?

Rotundamente no. Es lo que la sociedad piensa ahora.

Es importante observar cómo esas viejas tradiciones de que las mujeres sólo tocasen piano, violín o flauta, por ejemplo, se van perdiendo. ¿Por qué crees que siempre se relacionó al trombón con lo masculino? ¿Tal vez las mujeres están pensando ya de otro modo?

Quizá tenga algo que ver con que las orquestas eran masculinas y el trombón es un instrumento de orquesta o grupo. Supongo que se empezaría a asociar a la mujer con determinados instrumentos solistas que son los que tocaban las mujeres de la alta sociedad en casa o para entretener a los invitados, ya que la mujer nunca aspiraría a tocar en una

orquesta nunca tocaría un instrumento orquestal. Aunque estamos a cientos de años de esta situación, lo cierto es que aún se asocia a la mujer con estos instrumentos. Las mujeres y toda la sociedad va cambiando, la mujer trabaja, opina, vota, toca en orquestas, piensa y se da cuenta de que todos esos tópicos se van perdiendo con el tiempo, pero somos nosotras quienes tenemos que hacer que se pierdan demostrando que son tópicos de otra época.

El timbre del trombón está una octava por debajo del timbre de la voz femenina. ¿A la hora de tocar pasajes muy agudos o muy graves te ha influido de algún modo el timbre de tu voz? Es decir, ¿te han dicho que el registro agudo es tu fuerte, mientras que el grave no?

Conozco hombres que tocan la flauta, otros la tuba, la trompeta... a ninguno les coincide el registro de voz con su instrumento y sin embargo tocan sin problema. ¿Por qué nosotras tendríamos que tener problema? También conozco varias trombonistas bajas mujeres que tocan perfectamente. Sí hay gente que afirma eso, pero normalmente no suelen saber nada sobre el tema y es muy fácil rebatirlos.

Tocar un instrumento musical requiere una buena resistencia física. Sin embargo, ¿estás de acuerdo con que es extraño que las mujeres toquen un instrumento de metal porque su capacidad pulmonar es “supuestamente” inferior a la de un hombre?

No. Los hombres bajos también tienen una capacidad pulmonar menor que la de los altos y sin embargo los dos pueden tocar el trombón igual de bien y Arnold Jacobs pudo tocar la tuba con un pulmón menos. La diferencia anatómica entre la capacidad torácica de una mujer y la de un hombre no es relevante al tocar el trombón. Bueno, si es así en los países en los que es común ver a una mujer tocando el trombón, no creo que en España seamos distintas.

Tras realizar una encuesta a diferentes mujeres trombonistas de España, la mayoría ha llegado a la conclusión de que realmente no hay ningún rechazo ni sensación de machismo. Por lo tanto, ¿sientes que hay posibilidades en el panorama musical para una mujer trombonista?

Creo que sí hay posibilidades. Aún queda algo de machismo, al igual que en todos los demás aspectos de la sociedad, pero la gente que piensa así cada vez tiene menos a lo que

agarrarse para mantener sus teorías y gracias a todos los demás, creo que al final se valora más la cantidad y el trabajo.

¿Cómo te sientes cuando vas a hacer pruebas a una orquesta sinfónica y sólo ves que estás rodeada de hombres? ¿Echas de menos que no se presenten mujeres a eventos de tal importancia?

La verdad es sólo lo noto cuando hay algún “machista” que hace algún comentario. Sin embargo, cada vez somos más.

¿Cuántas veces te has encontrado con mujeres trombonistas en tu camino?

En Madrid me he encontrado con mis compañeras de la Orquesta de Mujeres, que me han precedido en el Conservatorio de Madrid y en la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid, de las que he aprendido muchísimo y me han ayudado mucho. En muchos cursos por España he coincidido con otras mujeres trombonistas. Desde que estudio en Berlín es muy corriente ver a una mujer tocando el trombón, tanto en orquesta profesional como estudiantes y como dato curioso este verano en la orquesta del Schleswig-Holstein Musik Festival coincidimos tres mujeres trombonistas: una estadounidense, una japonesa con el bajo, y yo.

¿Qué les dirías a todos esos jóvenes que quieran empezar a estudiar música?

El instrumento es sólo un medio para hacer música. Lo que pueden ser “ventajas” en un determinado momento para un instrumento, serán “desventajas” en otro momento. Elijas el instrumento que elijas, verás que las posibilidades son infinitas. Si te gusta hacer música, te gustará cualquier instrumento.

ENCUESTA

1. ¿Por qué escogiste el trombón como instrumento?
2. ¿Fue tu primera opción? Si no es así, menciona cual fue el primer instrumento que querías tocar.
3. ¿Qué otro instrumento te hubiera gustado tocar?
4. ¿En algún momento te sentiste inferior con tus cualidades físicas respecto a tus compañeros masculinos? Explica por qué.
5. ¿Has accedido con facilidad al atril de trombón primero en las orquestas o bandas de música? Si no es así explica el motivo.
6. ¿Has sentido en algún momento rechazo por parte del profesorado o tus compañeros?
7. ¿Qué tipo de repertorio musical te gusta más: clásico, lírico, romántico, contemporáneo, rock, etc.? ¿Por qué?
8. ¿Te han adjudicado en tu repertorio musical obras de carácter romántico?
9. ¿Se asombra la gente cuando dices que tocas el trombón?
10. ¿Cuáles son esas actitudes o reacciones que observas? ¿Con qué instrumento te relacionaban?

V.- BIBLIOGRAFÍA

- AAVV: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, MacMillan.
- DOSSIER FEMINISTES 7: “No me arrepiento de nada: Mujeres y música”. Seminari d’Investigació Feminista. Universitat Jaume I.
- GLADWELL, Malcolm: *Blink*. Londres, Taurus, 2005.
- GREEN, Lucy: *Historia, género y educación*. Madrid, Morata, 2001.
- KEMP, Anthony: The musical temperament: psychology and personality of musicians. New York, Oxford University Press, 1996.
- LÓPEZ, Pilar Ramos: *Feminismo y música*. Madrid, Narcea, 2003.
- McCLARY, Susan: *Music, Gender, and Sexuality*. London, University of Minnesota Press, 1996.
- NETTER, Frank H.: *Medicina Interna*. Barcelona, Masson, 2005.
- SALAS VILLAR, Gemma: *Música y músicas*. Consejería de Educación y Ciencia. Centro del Profesorado y de Recursos de Gijón, 2009.
- <http://www.conant-osborne.com>
- <http://www.juntadeandalucia.es/averroes/ieslaribera/musica/mujermusica.html>
- <http://www.ita-web.org>
- <http://www.kimballtrombone.com>
- <http://mujeresenlamusica.blogspot.com/2007/12/algunas-compositoras-del-barroco.html>
- <http://www.phys.unsw.edu.au/jw/brassacoustics.html>
- <http://www.wikipedia.org>