



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ο Ρόλος της γυναίκας στην Έντεχνη Δυτική Μουσική

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της φοιτήτριας

Αλεξανδρίδου Ελισάβετ-Σοφίας

ΑΕΜ: 1884

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κίτσιος Γεώργιος, Επίκουρος καθηγητής

Περιεχόμενα:

Ευχαριστίες.....	3
Περίληψη.....	4
Abstract	5
A. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
B. Μεθοδολογία της έρευνας.....	8
Γ. Παρουσίαση ενοτήτων εργασίας	9
ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ.....	10
1.Επισκόπηση του όρου «Έντεχνη Δυτική Μουσική».....	10
1.2. Γυναίκα και έντεχνη δυτική μουσική-Βιβλιογραφική επισκόπηση	15
3.Η γυναίκα ως συνθέτης και δημιουργός.....	20
4.Η γυναίκα ως Μουσικός-Εκτελεστής.....	24
5. Από την Hildegard of Bingen ως την Judith Weir	30
ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ.....	58
3. Ξεπερνώντας τα όρια- Μουσική και φύλο σε ένα περιβάλλον παγκοσμιοποίησης	58
3.1 Μουσική και φύλο στη σύγχρονη εποχή	64
3.2 Μουσική-Φύλο και εκπαίδευση	67
3.3 Η εθνικότητα και η κοινωνική τάξη ως παράγοντας διαμόρφωσης της μουσικής «προσωπικότητας» στις γυναίκες	69
3.4 Συμπεράσματα- Επίλογος.....	70
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	73
Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία	73
Ξενόγλωσση	73
Ηλεκτρονικές Πηγές	79

Ευχαριστίες

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποτελεί αποτέλεσμα λεπτομερούς μελέτης της βιβλιογραφίας και βαθιάς έρευνας. Στη προσπάθεια μου αυτή θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή της διπλωματικής μου και επίκουρο καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ κύριο Γεώργιο Κίτσιο, για τις χρήσιμες συμβουλές του όπως επίσης και την κυρία Αλεξάνδρου Μαρία, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών και τον κύριο Γιαννόπουλο Εμμανουήλ, αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών ως μέλη της εξεταστικής επιτροπής της διπλωματικής μου εργασίας. Επιπλέον επιθυμώ να ευχαριστήσω ολόκληρο το ακαδημαϊκό προσωπικό για όλες τις γνώσεις που αποκόμισα μέσω των μαθημάτων κατά τη διάρκεια της φοίτησης μου.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου και τους φίλους μου που δεν σταμάτησαν να με στηρίζουν και να με ενθαρρύνουν σε όλο αυτό το ταξίδι.

Περίληψη

Η μουσική δημιουργία αποτελεί μια από τις πιο διακριτές μορφές τέχνης στην οποία οι παραδοσιακές πατριαρχικές αξίες της κοινωνίας μπορούν να αποτελέσουν πεδίο ανταγωνισμού και συνεχόμενων αμφισβητήσεων. Σε ολόκληρη την έντεχνη Δυτική Μουσική δημιουργία κάθε είδους ενασχόληση της γυναίκας με τη μουσική ήταν περιορισμένη και αφανής. Από πολλούς μελετητές η γυναίκα μουσικός χαρακτηρίζεται από μια συνεχόμενη αντιπαλότητα με την κοινωνία και το ανδρικό φύλο για το δικαίωμα της ισότητας και της ελευθερίας. Από την αρχαιότητα ως και τον 19^ο αιώνα οι γυναίκες δεν είχαν το δικαίωμα μουσικής παιδείας και παρέμεναν παραγκωνισμένες και υποταγμένες στο ανδρικό φύλο.

Στην παρούσα εργασία, θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε και να αναλύσουμε το ρόλο της γυναίκας μουσικού, συνθέτριας και δημιουργού εστιάζοντας στην έντεχνη δυτική μουσική δημιουργία. Θα αναφερθούμε σε γνωστές και άγνωστες γυναίκες μουσικούς της εποχής και θα μιλήσουμε για θέματα μουσικής και φύλου εστιάζοντας σε ζητήματα φεμινισμού και έμφυλων στερεοτύπων τα οποία επικράτησαν στην έντεχνη μουσική δημιουργία. Τέλος, θα αναφερθούμε και θα συγκρίνουμε την σύγχρονη έντεχνη μουσική δημιουργία με την παλαιότερη και θα εξάγουμε συμπεράσματα για το κατά πόσο άλλαξε η θέση και ο ρόλος της γυναίκας μουσικού σήμερα παραθέτοντας και συγκρίνοντας τις βιβλιογραφικές πηγές .

Abstract

Music creation is one of the most distinct forms of art in which the traditional patriarchal values of society can be a field of competition and continuous contestation. In Western musical creation we can see that any kind of engagement of women with music was limited and invisible. By many scholars the female musician is characterized by a continuous rivalry with society and the male gender for the right of equality and freedom. From ancient times until the end of the 19th century, women did not have the right to musical education and remained marginalized and subordinated to the male gender.

In this paper, we will try to present and analyze the role of the female musician, composer and creator by focusing on Western artistic musical creation. We will refer to famous and unknown female musicians of all time and we will also talk about music and gender issues focusing on issues of feminism and gender stereotypes that have prevailed in artistic music creation. Finally, we will refer to and compare the modern art music creation with the older one and we will also examine the way and the amount that the position and role of the female musician has changed today by quoting and comparing the bibliographic sources.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μελέτη της γυναίκας ως μουσικού και γενικότερα του ρόλου της μέσα στη μουσική δημιουργία είναι ένα πεδίο έρευνας το οποίο απασχολεί τα τελευταία χρόνια όλο και περισσότερο τους ερευνητές. Κάνοντας ένα ταξίδι πίσω στο χρόνο μπορεί κανείς να εντοπίσει ότι οι γυναίκες ασχολούνταν με τη μουσική ήδη από την αρχαιότητα αν και υπάρχει σχετική απουσία βιβλιογραφίας για την περίοδο αυτή και οι ερευνητές χρησιμοποιούν περισσότερο την εικονογραφική μεθοδολογία για να αναλύσουν και να ερμηνεύσουν κάποια στοιχεία σχετικά με το θέμα αυτό (Steblyn 1995, 128).

Ειδικότερα κατά την Ελληνιστική περίοδο, οι βιβλιογραφικές αναφορές είναι ελάχιστες αν και αναλύοντας την αρχαία ελληνική γραμματεία διαπιστώνουμε ότι οι γυναίκες αναφέρονται είτε ως λυρικές ποιήτριες (π.χ. Σαπφώ), είτε ως θεότητες οι οποίες ασχολούνται με τη μουσική όπως πχ. οι Μούσες οι οποίες απεικονίζονται συνήθως να παίζουν μουσική με τη φόρμιγγα σε αγγεία του 5^{ου} αι.πΧ (Τιβέριος 1996, 124). Επίσης οι μαινάδες οι οποίες ήταν οπαδοί του Βάκχου απεικονίζονται να παίζουν αυλό όμως στην περίοδο της Αναγέννησης τα στερεότυπα θέλουν τις γυναίκες να παίζουν έγχορδα ενώ τους άνδρες πνευστά (Steblyn 1995, 130). Σύμφωνα με την (Edith Borroff 1975, 28), σε ένα άρθρο της για τις γυναίκες συνθέτριες και μουσικούς, η περίοδος της Αναγέννησης (Renaissance) αποτέλεσε «ένα βήμα προς τα πίσω για τις γυναίκες». Η ανάπτυξη του ανθρωπισμού και μιας νέας κοινωνικής δομής στην Ιταλία «στέρησε από τις γυναίκες την εξουσία, δημιούργησε μια πατριαρχική κουλτούρα και, γενικά, επανέφερε τις γυναίκες στην αναζήτησή τους για την ανθρώπινη ελευθερία και την αυτονομία τους. Οι ευκαιρίες εκπαίδευσης για τις γυναίκες μειώθηκαν, και οι δημιουργικές τους δραστηριότητες περιορίστηκαν. Οι γυναίκες ήταν πλέον περιορισμένες στο σπίτι. Δεν ήταν όμως πάντα έτσι. Η Borroff γράφει μεταξύ άλλων ότι η μεσαιωνική εποχή ήταν «μια περίοδος παραγωγικότητας, των επαγγελματιών γυναικών, συμπεριλαμβανομένων των συνθετριών» (1975, 29).

Μέσα από διάφορες άλλες μαρτυρίες όπως πχ. μέσα από την μελέτη της Προβηγκιανής γλώσσας φαίνεται ότι η γυναίκα υπήρχε ως μουσικός ήδη από τον 15^ο

αιώνα. Φαίνεται να υπάρχουν λέξεις όπως πχ. η λέξη «trobairitz», που σημαίνει γυναικείος τροβαδούρος, αλλά και παλιότερα στα αγγλικά υπήρχαν λέξεις όπως «hearpestre», που σημαίνει αρπίστρια, και «timpestere», που σημαίνει γυναίκα ντράμερ. Ήδη από τον 16^ο αιώνα οι γυναίκες στην Ιταλία μπορούσαν να συμμετέχουν σε χορούς όμως δεν επιτρεπόταν να παίζουν μουσικά όργανα. Στα μέσα όμως του 16^{ου} αιώνα παρατηρείται το φαινόμενο οι γυναίκες να μαθαίνουν κάποιο μουσικό όργανο με το όνομα «Virginal», αλλά και να παίζουν λαούτο και σπινέτο. Έως και τον 17^ο αι φαίνεται από την εικονογραφική μελέτη ότι οι γυναίκες παίζουν «Virginal» και τον 18^ο αιώνα μέσα από την εικονογραφική μελέτη του Richard D. Leppert επισημαίνεται ότι οι γυναίκες περιορίζονται στο να παίζουν μουσικά όργανα μόνο στο σπίτι (Steblin 1995, 133-134).

Όσον αφορά τη σύνθεση μουσικής οι γυναίκες της ανώτερης τάξης αναφέρονται συνήθως ιστορικά να έχουν αυτό το προνόμιο καθώς και κάποιες κόρες επαγγελματιών μουσικών κατά την περίοδο του Διαφωτισμού στη Γαλλία και κατά τη Γαλλική επανάσταση (Jezic et. all 1994, 1). Άλλα παραδείγματα γυναικών οι οποίες κατάφεραν να ξεχωρίσουν στη σύνθεση μουσικής ήταν η Clara Schumann (1819-96), η Luise Adolpha Le Beau (1850-1927) και η Αμερικανίδα Ruth Crawford Seeger (1901-53).

Κατά το Μεσαίωνα ιδιαίτερα από το 900-400 μ.Χ. οι γυναίκες παρουσιάζονται μόνο να τραγουδούν στις λειτουργίες και όχι να συνθέτουν ή να παίζουν μουσικά όργανα. Στην Αναγέννηση μεταξύ του 1450-1460 δεν μπορούσαν να διδαχθούν τα απαραίτητα έτσι ώστε να μπορούν να συνθέτουν πολυφωνικά όπως απαιτούσε η εποχή ενώ κατά την Μπαρόκ εποχή επίσης οι γυναίκες γίνονταν αποδεκτές κυρίως ως τραγουδίστριες. Παρόλα αυτά υπήρχαν αρκετά πετυχημένες γυναίκες συνθέτριες όπως η Francesca Caccini, η Barbara Strozzi, και η Isabella Leonarda οι οποίες έγραψαν φωνητική κυρίως μουσική (Jezic et. all 1994, 3).

Η γυναίκα ως μουσικός σε ολόκληρη την ιστορία του Δυτικού πολιτισμού πέρασε διάφορες φάσεις για την κατάκτηση της επαγγελματικής και καλλιτεχνικής της αυτοδυναμίας και μέσα σε όλα αυτά έπρεπε να συγκρουστεί κυρίως με τις αντιλήψεις της κοινωνίας και τα στερεότυπα τα οποία επηρέαζαν την ανάδειξή της σε μουσική και καλλιτεχνική ολοκληρωμένη οντότητα. Σε αυτήν την εργασία θα μας απασχολήσει το θέμα της γυναίκας μουσικού από όλες τις πλευρές, ως οργανοπαίκτριας

– εκτελέστρια μουσικών οργάνων, ως συνθέτρια αλλά και ως παιδαγωγός, τομείς τους οποίους θα αναλύσουμε παρακάτω όπου θα παρουσιαστούν αναλυτικά οι ενότητες της παρούσας εργασίας.

A. Μεθοδολογία της έρευνας

Σε αυτό το μέρος της εργασίας θα αναφερθούμε στον τρόπο με τον οποίο κινηθήκαμε μεθοδολογικά για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας. Τα στάδια τα οποία ακολουθήθηκαν για τη συγγραφή ήταν αρχικά η έρευνα της βιβλιογραφίας η οποία ήταν σχετική με το θέμα της γυναίκας μουσικού στην έντεχνη δυτική μουσική.

Πιο συγκεκριμένα, ξεκινήσαμε με τον εντοπισμό άρθρων, βιβλίων και απόψεων διαφόρων ερευνητών σχετικά με το τι αποκαλούμε Έντεχνη Δυτική Μουσική και στη συνέχεια με τους όρους γυναίκα μουσικός και γυναίκα συνθέτρια και εκτελέστρια μουσικών οργάνων. Όλες οι βιβλιογραφικές πηγές είχαν σχέση με τις έννοιες του φύλου και της γυναίκας μουσικού αλλά και της έντεχνης μουσικής δημιουργίας. Χρησιμοποιήσαμε ηλεκτρονικά λεξικά, έντυπα και ηλεκτρονικά βιβλία αλλά και άρθρα από συλλογικούς τόμους και περιοδικά. Ο κλάδος της Εθνομουσικολογίας μας βοήθησε ιδιαίτερα στην συλλογή των κατάλληλων πηγών για τη συγγραφή καθότι αποτελεί τον κλάδο εκείνο της Μουσικολογικής έρευνας ο οποίος ασχολείται με ζητήματα φύλου. Επίσης, η ιστορική μουσικολογία αλλά και η αισθητική της μουσικής αποτέλεσαν κλάδους ιδιαίτερα βοηθητικούς για την έρευνά μας.

Ολόκληρη η εργασία βασίζεται στην βιβλιογραφική έρευνα διότι μεθοδολογικά θεωρούμε ότι αυτό είναι αρκετό για να τεκμηριώσει τον τίτλο ο οποίος αναφέρεται στη θέση της γυναίκας ως μουσικού στην έντεχνη δυτική μουσική. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσες πηγές ήταν τα βιβλία: *Women Composers* των Diane Jezic και Elizabeth Wood (1994), και ο ιστότοπος Grove Music online ο οποίος έχει ποικιλία άρθρων που αφορούν τη μουσική. Επίσης, βιβλία όπως: *Women and Music in cross-cultural perspective* της Ellen Koskoff και τα άρθρα “*Some aspects of the history of world music in the twentieth century: Questions, problems, and concepts* του Bruno Nettl”, “*The Role of Women in Music in Nineteenth-Century*” της O’Connor.

Φυσικά η εργασία εμπεριέχει και την προσωπική μου άποψη σε σχέση με το ρόλο της γυναίκας στην έντεχνη δυτική μουσική μέσα από την σύγκριση και την κατανόηση των πηγών. Έτσι, παρακάτω θα παρουσιάσουμε αναλυτικά τις ενότητες της εργασίας προσπαθώντας να κάνουμε κατανοητό το λόγο που η εργασία γράφτηκε σύμφωνα με τη συγκεκριμένη δομή.

B. Παρουσίαση ενοτήτων εργασίας

Στην παρούσα εργασία και συγκεκριμένα στο πρώτο κεφάλαιο θα αναλυθεί ο ρόλος της γυναίκας στη μουσική, στην έντεχνη δυτική μουσική δημιουργία εστιάζοντας στη γυναίκα ως μουσικό (εκτελέστρια) και στη γυναίκα ως συνθέτρια και δημιουργό. Θα γίνει βιβλιογραφική ανασκόπηση του όρου έντεχνη δυτική μουσική και θα οριοθετηθεί η παρουσίαση της βιβλιογραφικής ανασκόπησης για τις γυναίκες μουσικούς και τον ρόλο τους ανά χρονική περίοδο. Τέλος, θα αναφερθούμε σε συγκεκριμένα παραδείγματα γυναικών οι οποίες θεωρούνται πολύ σημαντικές για την συνεισφορά τους στην έντεχνη δυτική μουσική δημιουργία και θα αναλύσουμε τον ρόλο τους με βάση την εθνομουσικολογική και ανθρωπολογική έρευνα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα ασχοληθούμε με την έννοια του φύλου και της μουσικής και θα προσπαθήσουμε να αναφερθούμε σε μελέτες σχετικά με το πώς δημιουργούνται τα στερεότυπα σε σχέση με την εκτέλεση μουσικών οργάνων και την μουσική σύνθεση. Θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στο ερώτημα γιατί υπάρχει πατριαρχία και στη μουσική και πώς δημιουργήθηκε το κίνημα του φεμινισμού στη μουσική το 1970 και μέσα από αυτό αναδείχθηκαν πολλές γυναίκες μουσικοί μέσα από την εθνογραφική και μουσικολογική έρευνα.

Τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο, θα αναφερθούμε σε έρευνες οι οποίες αναφέρονται στην ισότητα των φύλων και στη συμπερίληψη των γυναικών στη μουσική και στο πώς το κίνημα της παγκοσμιοποίησης και του φεμινισμού ανοίγουν νέους δρόμους και δίνουν δυνατότητες στις γυναίκες να αναθεωρήσουν και να δημιουργήσουν νέες φεμινιστικές πολιτικές για τη συμπερίληψη τους στη μουσική δημιουργία. Τέλος, θα αναφερθούμε με παραδείγματα σε σημαντικές γυναίκες μουσικούς που άλλαξαν με τη στάση τους την σύγχρονη έντεχνη δυτική μουσική σκέψη. Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η ανάδειξη της ανάγκης για γενικότερη ενασχόληση των ερευνητών με

θέματα που έχουν να κάνουν με τις αιτίες και τις συμπεριφορές που κάνουν τις γυναίκες ακόμα και σήμερα να μην αισθάνονται ότι μπορούν να συνδράμουν ισότιμα στην τέχνη της μουσικής. Επίσης, θα υπάρχει και μια μικρή ενότητα όπου θα παρουσιάσουμε τον ρόλο της γυναίκας ως παιδαγωγού στη μουσική αλλά και το ρόλο της στη μουσική εκπαίδευση ο οποίος θεωρείται από πολλούς ερευνητές πολύ σημαντικός. Στο τέλος, θα παρουσιάσουμε τα συμπεράσματα τα οποία θα αφορούν στην σύνοψη όλων των παραπάνω και θα προσπαθήσουμε να τεκμηριώσουμε την άποψη μας περί συμπερίληψης και ισοτιμίας των γυναικών στη μουσική δημιουργία.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

1.Επισκόπηση του όρου «Έντεχνη Δυτική Μουσική»

Η έντεχνη δυτική μουσική θεωρείται από τους μουσικολόγους ως μια μουσική παράδοση που είναι γραπτή κατά βάση. Δεν μεταδίδεται με κάθε λεπτομέρεια ή σε οποιαδήποτε ηχογράφιση, αλλά διατηρείται με τη μορφή μουσικής σημειογραφίας. Αυτή η τέχνη εξελίχθηκε πριν από την περίοδο της Αναγέννησης στην Ευρώπη και ωρίμασε κατά τη ρομαντική περίοδο. Παλαιότερα, η ευρωπαϊκή έντεχνη μουσική θεωρούνταν ως μέρος της παραδοσιακής μουσικής. Μπορούμε να πούμε ότι η έννοια της έντεχνης μουσικής αναφέρεται στην αυθεντική και δημιουργική μουσική. Μπορούμε να επισημάνουμε επίσης ότι οι συνθέτες οι οποίοι συνήθως αναφέρονται

σε αυτό το είδος μουσικής είναι ο Johann Sebastian Bach (1685-1750), Ludwig Van Beethoven (1770-1824) και Alban Berg (1885-1935)(Nettl et. all 2001, 387).

Σύμφωνα με τον Hegel (2002, 42-43), η έντεχνη δυτική μουσική είναι μια δημιουργία που αφορά περισσότερο ένα έργο τέχνης με αισθητικά ευαίσθητα κριτήρια και αξίες. Μια τέτοια καλλιτεχνική δημιουργία έχει κάποιες προϋποθέσεις σε σχέση με την εκπαίδευση που πρέπει να έχουν λάβει οι μουσικοί εκτελεστές αλλά και οι «μουσικοί ακροατές». Σύμφωνα με τον Bourdieu για την απόκτηση των προϋποθέσεων αυτών χρειάζεται χρήμα το οποίο κατέχει μόνο η αριστοκρατία και η αστική τάξη. Τον 19^ο αιώνα στις χώρες εκτός της Βαλκανικής χερσονήσου μόνο οι πλούσιοι είχαν πρόσβαση σε αυτές τις προϋποθέσεις. Μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα το πλαίσιο των αξιών της έντεχνης μουσικής καθορίζεται από μια ανάγκη της αστικής τάξης για πολιτισμική διαφοροποίηση (Prior 2013, 182).

Κατά καιρούς έχουν διατυπωθεί διάφοροι ορισμοί για την έντεχνη δυτική μουσική και σύμφωνα με την Lydia Goehr τείνουμε να θεωρούμε ως μουσικά έργα της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής δημιουργίας έργα συνθετών όπως πχ. Μότσαρτ, Μπετόβεν, Χάυντν, έργα δηλαδή τα οποία ακολουθούν κανόνες. Τα μουσικά έργα αυτά ανήκουν στην υψηλή τέχνη και συνήθως είναι αποκομμένα από τον κόσμο και την καθημερινότητα (Goehr 2005, 17). Από πολλούς μουσικολόγους, ερευνητές, εκπαιδευτικούς ακόμα και εθνομουσικολόγους η «Έντεχνη-Δυτική» μουσική παράδοση της Ευρώπης θεωρείται «ανώτερη» από τις άλλες μουσικές παραδόσεις. Ειδικότερα, υποστηρίζεται ότι αυτή η μουσική είναι περίτεχνη, ενδιαφέρουσα και πολύπλοκη. Ωστόσο και άλλα μουσικά συστήματα όπως, το Περσικό, το Ινδουιστικό, το Καρνατικό και το σύστημα της Ιάβας με τις ορχήστρες Gamelan, θεωρούνται εξαιρετικά πολύπλοκα μουσικά συστήματα τα οποία χρήζουν της ίδιας προσοχής και ενδιαφέροντος.

Σύμφωνα με την Becker (1986, 341), η έντεχνη δυτική μουσική θεωρείται ανώτερη από τις υπόλοιπες διότι: βασίζεται πάνω στους νόμους της φυσικής ακουστικής (σύμφωνα με τους Πυθαγόρειους). Η δομή της είναι πιο πολύπλοκη από τις υπόλοιπες μουσικές. Είναι πιο εκφραστική και χρειάζεται περισσότερο συναίσθημα και γνωστικές ικανότητες από τον άνθρωπο.

Οι Aiello και Sloboda (1994, 213-239) ορίζουν τη μουσική ως: «Η μορφή τέχνης που εκφράζει συναισθήματα και νοήματα μέσα από τις ιδιότητες του ήχου και τη σχέση

των ήχων μεταξύ τους». Σε αυτό προσέθεταν επίσης την έκφραση των συναισθημάτων και των νοημάτων η οποία πραγματοποιείται με την ποιότητα παραγωγής του ήχου. Η μουσική περιέχει στοιχεία όπως ο ρυθμός, η τονικότητα, η δυναμική και ούτω καθεξής που εμπλέκονται επίσης μεταξύ τους. Με άλλα λόγια αυτή η άποψη μπορεί να συνοψιστεί και να οριστεί ως οργανωμένος ήχος και θόρυβος. Ο Davies (1994, 222) δήλωσε ότι, «*Η μουσική λέγεται ότι είναι η γλώσσα των συναισθημάτων*».

Ωστόσο, ο ορισμός της μουσικής μπορεί να εξαρτάται συνήθως από την κουλτούρα ή την κοινωνία ενός ατόμου στην οποία ανήκει. Ως εκ τούτου, η μουσική μπορεί να οριστεί ως η συμφωνία του ανθρώπινου πολιτισμού με ήχους ευχάριστους και «αποτελεσματικούς». Η δυτική έντεχνη μουσική θεωρείται ως είδος μουσικής που προήλθε από την Ευρώπη και τις πρώην αποικίες της. Αυτό το είδος μουσικής περιλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της δυτικής κλασικής μουσικής, της αμερικανικής jazz, της country και pop μουσικής και rock and roll (Munyaradzi et. all 2012, 193).

Επίσης, σύμφωνα με τον Nettl (2010, 7-8), ο οποίος ήταν εθνομουσικολόγος και ερευνητής επισημαίνεται ότι η δυτική έντεχνη μουσική είναι η μουσική η οποία έχει μια ιδιαίτερη αποδοχή καθότι πιστεύεται πως μια μουσική πρέπει να συνοδεύεται από μια στοιχειώδη αρμονία και να περιέχει μια ρυθμική συνοδεία. Όλες οι υπόλοιπες μουσικές θεωρούνται «όχι κανονικές». Η μουσική των μειονοτήτων όπως και η μουσική άλλων λαών και φυλών πχ. των ινδιάνων θεωρείται δευτερεύουσας σημασίας. Το ερώτημα, το οποίο έχει απασχολήσει πολύ τους ανθρωπολόγους και τους εθνομουσικολόγους ιδιαίτερα, είναι αν υπάρχει πράγματι ο όρος έντεχνη δυτική μουσική ή είναι ένας όρος, ο οποίος περιγράφει συστατικά της μουσικής και ένα μουσικό σύστημα (Nettl, 1978). Παρόλα αυτά η μουσική και οι μουσικές συμπεριφορές είναι παγκόσμιες αν και οι δομές και οι πολιτιστικές τους αναπαραστάσεις μπορεί να είναι κάπως διαφορετικές. Η μουσική είναι μια παγκόσμια γλώσσα η οποία μεταφέρεται στις γενιές και δεν έχει σημασία ποιούς κανόνες ακολουθεί και σε ποια αρμονία βασίζεται (Trehub et. all 2015, 1-2).

Στην ανασκόπηση της βιβλιογραφίας για τους όρους έντεχνη δυτική μουσική και μη δυτική μουσική χρειάζεται να γίνει ένας διαχωρισμός όσον αφορά στην σημασία τους και την πολιτισμική και πολιτική αναπαράστασή τους. Συνήθως, ο όρος μη δυτική μουσική περιγράφει κάτι το «εξωτικό», μια μουσική η οποία δεν υπόκειται σε

κανόνες, οι οποίοι διέπουν την δυτική έντεχνη μουσική όπως πχ. κλίμακες και ενορχηστρωτικό ύφος. Ο Lawrence Kramer, στο βιβλίο του «*Why Classical Music Still Matters*» (2007), επεκτείνει αυτόν τον ορισμό για να επισημάνει ότι αυτή η μουσική σημαίνει μουσική «από τον δέκατο όγδοο αιώνα», αλλά το εύρος του δεν ξεπερνά πολύ τις αρχές του 1900. Ευρύτερα, ο όρος «μουσική του 18^{ου} αιώνα» χρησιμοποιείται για να συμπεριλάβει και τις ελλείψεις του προηγούμενου όρου με έναν πιο συγκεκριμένο έτσι ώστε να μπορεί να ονομαστεί ως ευρωπαϊκή μουσική παράδοση περιλαμβάνοντας την περίοδο από την αρχή της γραπτής μουσικής του Μεσαίωνα μέχρι σήμερα και αγκαλιάζοντας τη μουσική πολύ διαφορετικών στυλ, εθνικοτήτων και σκοπών. Η κοινή μέθοδος ορισμού της δυτικής κλασικής μουσικής με ένα αντώνυμο επίσης ποτέ δεν πετυχαίνει πλήρως. Η συχνή αντίθεση με τη «λαϊκή» μουσική, για παράδειγμα, υποδηλώνει μια αίσθηση «λαϊκών» παραδόσεων τόσο απλών όσο και «κλασικών» πράγμα το οποίο κάνει τη παράδοση μια πιο σύνθετη έννοια. Αν και αυτό έχει κάποια αξία (ανάλογα με το πώς ορίζει κανείς την «πολυπλοκότητα»), δυσφημεί την πολυπλοκότητα των παραδόσεων πολλών λαών και παραβλέπει την απλότητα μεγάλου μέρους της κλασικής μουσικής.

Η κλασική δυτικοευρωπαϊκή μουσική χαρακτηρίζεται ως αντίθετο της «δημοτικής» μουσικής, η κλασική μουσική μοιάζει με μια «ξένη» ή χειρότερα, «νεκρή» γλώσσα, μια ιδέα που μπορεί να έχει περισσότερες εκφάνσεις σήμερα από ό,τι θα θέλαμε να αναγνωρίσουμε. Σύμφωνα με τον Richard Taruskin, στο βιβλίο του *Oxford History of Western Music* (2005), η κλασική μουσική μπορεί να έχει ως ένα από τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματά της σε μεγάλο βαθμό την γραπτή πρακτική αλλά και άλλες προφορικές και αυτοσχεδιαστικές πρακτικές οι οποίες συνυπάρχουν παράλληλα με τις σημειωμένες παρτιτούρες (όπως σπεύδει να επισημάνει ο Taruskin). Έτσι, η δυτική μουσική δεν είναι τίποτα από τα δύο παραπάνω ούτε η μόνη παράδοση η οποία έχει αναπτύξει σημειογραφία. Περαιτέρω, ο όρος «εγγράμματος» για τη δυτική κλασική παράδοση υποδηλώνει ότι η μουσική σε άλλες παραδόσεις είναι κάτι σαν ένας άνθρωπος «αγράμματος», κάτι που δεν ισχύει. Ακόμη και τέτοιες φαινομενικά συγκεκριμένες λέξεις όπως «ευρωπαϊκό» και «δυτικό» πρέπει να διερευνηθούν πιο πολύ. Αν και αυτοί οι γεωγραφικοί δείκτες μπορεί να είχαν καταλληλόλητα στους προηγούμενους αιώνες, όσον αφορά στη μουσική ερμήνευσε, οι όροι αυτοί δεν έχουν πλέον καμία γεωγραφική σημασία δεδομένης της δημιουργίας και της απόδοσης της λεγόμενης «δυτικής» κλασικής μουσικής. Ο Joseph

Auner, στο βιβλίο του *Music in the Twentieth and Twenty First Centuries* (2013) το οποίο έγραψε για τη σειρά με τίτλο *Western Music in Context*, περιλαμβάνει όχι μόνο μουσική επηρεασμένη από μουσικές παραδόσεις από όλο τον κόσμο, όπως π.χ. μουσική εμπνευσμένη από τις ορχήστρες gamelan των Colin McPhee, Lou Harrison, Evan Ziporyn, συμπεριλαμβανομένου και του Toru Takemitsu, αλλά και συνθέσεις από την παγκόσμια κοινότητα συνθετών που γράφουν τη λεγόμενη δυτική κλασική μουσική.

Ο πιο διαδεδομένος όρος της κλασικής μουσικής είναι ότι αυτή αποτελεί μια ελίτ παράδοση σε αντίθεση με τη λαϊκή μουσική. Χωρίς αμφιβολία, αυτό ισχύει εν μέρει. Η δυτική κλασική παράδοση δημιουργήθηκε κυρίως και διατηρήθηκε μέσω του πλούτου της Δυτικής Εκκλησίας και της βασιλικής αυλής, και σε μεγάλο βαθμό εκτελούνταν για τις ανώτερες τάξεις. Ωστόσο, υπάρχει πάντα ανταλλαγή μεταξύ αυλής και δρόμου (π.χ. με φωνητική μουσική, αργότερα συμπεριλαμβανομένης της όπερας και ειδικότερα της χορευτικής μουσικής) και οι συνθέτες τουλάχιστον από τον δέκατο τέταρτο αιώνα ασχολούνται με τις δημόσιες παραδόσεις της εποχής τους (όπως στα έργα του Dufay, τις συμφωνίες του Haydn και στους χορούς του Dvořák). Αλλά αυτό δεν αλλάζει τη συνολική ιστορική εικόνα του πώς η κλασική μουσική γενικά παράχθηκε και ακούστηκε. Ο Takemitsu και ο Chen Yi επισήμαναν πως καθώς η κλασική μουσική είναι σε μεγάλο βαθμό μια παράδοση, η οποία συνεχίζει στους αιώνες, εκτός από το αρχικό χρονικό πλαίσιο και στο κοινωνικό, διότι είναι αποτυπωμένη σε μουσικές παρτιτούρες. (Beckerman et. all 2021, 212).

Αυτή η επιβίωση, είναι παρόμοια με την αρχιτεκτονική κληρονομιά, η οποία σίγουρα περιλαμβάνει τις μεγάλες καλλιτεχνικές κληρονομίες του κόσμου, αλλά η εγγενής αξία της κλασικής μουσικής βρίσκεται μάλλον στο συνεχή επανασχεδιασμό της. Παλαιότερα θεωρούνταν ως «καθολική γλώσσα», καθώς αυτό το παλαιότερο ρεπερτόριο αναγνωρίζεται πλέον πιο σωστά ως μια ιδιαίτερη ανάπτυξη του δυτικού πολιτισμού που δεν μεταφραζόταν πάντα εύκολα σε άλλους πολιτισμούς, παρόλο που πολλοί πολιτισμοί το έχουν αγκαλιάσει και το έχουν υιοθετήσει (Beckerman et. all 2021, 212).

1.2. Γυναίκα και έντεχνη δυτική μουσική-Βιβλιογραφική επισκόπηση

Οι γυναίκες σε ολόκληρη την ιστορία της τέχνης, ως μια γενική επισήμανση, αντιμετωπίζονται συλλογικά ως κατώτερες από τους άνδρες και, ως εκ τούτου, έχουν συνήθως λιγότερες επαγγελματικές ευκαιρίες. Αυτό δεν διαφέρει στον χώρο της μουσικής και συγκεκριμένα στο χώρο της σύνθεσης, όπου υπάρχουν πολλά περιστατικά από τον Μεσαίωνα που οδηγούν στο συμπέρασμα ότι οι γυναίκες συνθέτες αντιμετωπίζονταν με άνιση μεταχείριση σε σύγκριση με τους άνδρες ομολόγους τους. Εκτός από το φύλο το οποίο συνήθως καθόριζε τις εμπειρίες του ατόμου, καθοριστικός παράγοντας για την καλλιτεχνική εξέλιξη του ατόμου ήταν και η κοινωνική τάξη και η φυλετική προέλευση. Ο πρωταρχικός στόχος για μια γυναίκα της Μεσαιωνικής περιόδου από τα μέσα της εφηβείας της ήταν είτε να παντρευτεί και να επικεντρωθεί στη μητρότητα και τη συζυγική της ζωή, είτε να μπει σε κάποιο μοναστήρι (Pendle 2001, 57).

Κατά τη Μεσαιωνική περίοδο, πολλά από αυτά που είναι γνωστά για τις γυναίκες στη μουσική είναι κυρίως εικασίες. Πολλές μουσικές συνθέσεις αυτής της περιόδου είναι είτε ανώνυμες είτε άγνωστες αφήνοντας ορθάνοιχτο το ενδεχόμενο ο συνθέτης τους να είναι γυναίκα. Δεν υπάρχουν συγκεκριμένα στοιχεία για να αποδείξουμε τη συμμετοχή των γυναικών στη σύνθεση κατά τη διάρκεια αυτής της χρονικής περιόδου. Ωστόσο, πολύ σημαντικός είναι ο ρόλος τους στη θρησκεία, και συγκεκριμένα στην Καθολική εκκλησία. Άνδρες και γυναίκες εκείνη την εποχή συνέθεταν θρησκευτικά έργα με σκοπό να χρησιμοποιηθούν στα θρησκευτικά μοναστήρια στα οποία έμεναν μοναχοί και καλόγριες. Υπάρχουν πολύ λίγα στοιχεία για τις γυναίκες συνθέτριες και ένα από τα πιο γνωστά ονόματα είναι αυτό της Hildegard von Bingen το οποίο έχει μπει σε πολλές τάξεις ιστορίας της μουσικής παρά τα εμπόδια που παρουσιάζονται εδώ και πολλά χρόνια. Ήταν μια αρκετά παραγωγική συνθέτρια στη θρησκευτική της κοινότητα και ήταν επίσης χριστιανή οραματίστρια, συγγραφέας και φιλόσοφος (Jalučka 2019, 9).

Οι γυναίκες συνθέτριες κατά το Μεσαίωνα δεν λάμβαναν ισότιμη μουσική παιδεία σε σχέση με τους άνδρες, ωστόσο υπήρχαν γυναίκες συνθέτριες οι οποίες δημιουργούσαν μουσική για τις ηγουμένους τους στα μοναστήρια και γι' αυτό θα έπρεπε να έχουν θέση στα Μεσαιωνικά προγράμματα σπουδών, και να παρέχεται έτσι ένα πλήρες εύρος ρεπερτορίου εκείνης της εποχής. Προχωρώντας προς τα εμπρός, οι

γυναίκες δεν είχαν σημαντική αναγνώριση για το μουσικό τους έργο κατά την περίοδο της Αναγέννησης, καθώς δεν υπάρχουν ακόμη πολλές πληροφορίες σχετικά με αυτές ως συνθέτριες. Οι κοινωνικές δομές στην Ευρώπη δεν προσέφεραν τις κατάλληλες ευκαιρίες στις γυναίκες και τις απέκλειαν από εκπαιδευτικές ευκαιρίες για την επιτυχία τους ως καλλιτέχνες και ειδικότερα ως μουσικοί (Cook 1989, 97).

Από την άλλη, οι γυναίκες της αριστοκρατικής τάξης ενθαρρύνονταν στο να έχουν καλλιτεχνικές δεξιότητες ως μέρος της πολιτιστικής ανάπτυξης των ρόλων της γυναίκας στην κοινωνία, αλλά αποθαρρύνθηκαν κατηγορηματικά από τη σύνθεση ή οποιαδήποτε πτυχή του κλάδου που βασίζεται σε εκπαιδευτικό επίπεδο. Στην πρώιμη σύγχρονη Ευρώπη οι γυναίκες της ανώτερης τάξης που ενθαρρύνονταν να παίζουν ένα όργανο εξακολουθούσαν να «αναμένονται να περιορίσουν τη μουσική τους στο σπίτι ή στην αυλή» (Pendle 2001, 61). Πολλά από αυτά τα στοιχεία πηγάζουν από την παρουσία μοναρχιών στις ευρωπαϊκές χώρες στις οποίες οι άνδρες ήταν επικεφαλής και οι γυναίκες χρησιμοποιούνταν για να σερβίρουν και να διασκεδάζουν, αλλά αυτές οι έννοιες ήταν διάχυτες χωρίς συγκεκριμένες ιστορικές αναφορές.

Ωστόσο κατά την περίοδο της Αναγέννησης, οι γυναίκες στην περίοδο του μπαρόκ και της κλασικής περιόδου είχαν ευκαιρίες για συμμετοχή «στις περισσότερες από τις σημαντικές εξελίξεις» όχι μόνο στην απόδοση αλλά και στη σύνθεση. Η άνοδος της δημοτικότητας της όπερας ως είδος έδωσε πολλές περισσότερες ευκαιρίες ερμηνείας για τις «προικισμένες» γυναίκες τραγουδίστριες αυτής της περιόδου. Επιπρόσθετα, ευκαιρίες αποδόθηκαν και σε γυναίκες οι οποίες εμπλέκονταν με τη σύνθεση με τρόπο που έγινε ολοένα και περισσότερο ευρύτερα αποδεκτός από την κοινωνία. Ενώ συγκεκριμένες γυναίκες της ανώτερης τάξης πήραν περισσότερη μουσική εκπαίδευση από τις προηγούμενες μουσικές περιόδους στο πεδίο της σύνθεσης, και πάλι όμως δεν ενθαρρύνθηκαν να δημοσιοποιήσουν τα έργα τους εκτός, εξαιτίας θρησκευτικών περιορισμών (Pendle 2001, 97).

Η μουσική είναι γνωστό ότι αποτελεί μια από τις πιο ορατές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης μέσω της οποίας μπορούν να αμφισβητηθούν οι παραδοσιακές πατριαρχικές αξίες στην κοινωνία. Ωστόσο, δεν έχει αναγνωριστεί σε ποιο βαθμό η παγκοσμιοποίηση ενίσχυσε ή παρεμπόδισε τη χρήση της μουσικής ως εργαλείου για την ισότητα των φύλων. Ως εκ τούτου, είναι απαραίτητο να βρεθούν δεσμοί μεταξύ του φύλου και της μουσικής στις διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης. Με βάση

περιπτωσιολογικές μελέτες, φαίνεται πως η μουσική δεν άλλαξε κάτι αλλά διαιώνισε τις παραδοσιακές κοινωνικές σχέσεις μέσα στις κοινωνίες. Αυτές ήταν δυνατό να αλλάξουν μόνο μέσα από την αυξανόμενη ανταλλαγή πολιτιστικών, οικονομικών και κοινωνικών αξιών και ιδεών (Stokes 2004, 56). Η μουσική, ως παγκοσμιοποιημένος τοπικισμός, είχε μια περιστασιακή επίδραση στις σχέσεις των φύλων. Ο Martin Stokes (2004, 70-72) κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η παγκοσμιοποίηση της μουσικής έχει διατηρήσει ηγεμονικές φυλετικές αλλά και έμφυλες ιεραρχίες.

Υπάρχουν διάφοροι λόγοι για αυτό. Αρχικά, οι δυνάμεις της αγοράς είναι ανισόρροπες. Δηλαδή, η Δυτική μουσική είναι σε θέση να διεισδύσει και να κυριαρχήσει στον αναπτυσσόμενο κόσμο ενώ το αντίθετο είναι λιγότερο πιθανό να συμβεί. Δεύτερον, η συντριπτική πλειοψηφία των μουσικών που παίζουν σήμερα είναι άνδρες. Ακόμη και ορισμένα μουσικά είδη που αρχικά εκτελούνταν αποκλειστικά από γυναίκες, όπως το Raï στην Αλγερία, έχουν πλέον άνδρες ως κορυφαίους καλλιτέχνες. Τρίτον, οι μουσικοί πολιτισμοί συγκρίνονται μεταξύ τους και κατατάσσονται ανάλογα με την προέλευσή τους. Έτσι, η Δυτική μουσική θεωρείται πιο σημαντική για τις πολυεθνικές μουσικές εταιρείες και για το κοινό από ό,τι, για παράδειγμα, η ethnik ή η παραδοσιακή μουσική. Κατά συνέπεια, ορισμένα διαπολιτισμικά μουσικά στυλ είναι εξαιρετικά εμπορευματοποιημένα και ευνοημένα, όπως το αγγλοσαξονικό/λατινικό. Άλλα είναι περιθωριοποιημένα και όχι ισότιμα κατανεμημένα, όπως τα αφρικανικά/λατινικά (Stokes 2004, 70).

Εξετάζοντας τη βιβλιογραφία διαπιστώνουμε ότι το ζήτημα της γυναίκας σε σχέση με την δυτικοευρωπαϊκή μουσική παράδοση παρουσιάζεται για πρώτη φορά στα μέσα της δεκαετίας του 1970 με πολλές βιογραφίες, λεξικά αλλά και πιο συγκεκριμένα στο βιβλίο: *Women in music*, μια ανθολογία από πηγές του Μεσαίωνα ως και σήμερα της Carol Neus - Bates (1995, 281). Στο συγκεκριμένο βιβλίο περιέχονται βιογραφίες και γεωγραφικά στοιχεία για γυναίκες συνθέτριες και τα έργα τους τα οποία παρατίθενται σε αντίθεση με τη γενικότερη ιστορία της μουσικής. Άλλο ένα βιβλίο του 1988 με τίτλο: *Woman composers* (Diane Jezic), αποτελεί σημαντικό τεκμήριο για τη γυναικεία ενασχόληση με τη σύνθεση καθώς περιέχει μια πληθώρα άρθρων και εκθέσεων για τις γυναίκες μουσικούς και συνθέτριες (Jezic et. all 1994) .

Ένα επιπλέον βιβλίο το οποίο ασχολείται με τις γυναίκες ως δημιουργούς μουσικής είναι το: *Women making music*, των Jane Bowers και Judith Tick, αποτελεί μια

συλλογή από πηγές οι οποίες ασχολούνται με τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα των διαφόρων εταίρων βιβλιογραφικών πηγών οι οποίες ασχολούνται με τις γυναίκες ως συνθέτριες. Στο βιβλίο κυρίως περιγράφεται η κατωτερότητα των γυναικών σε σχέση με τη μουσική δημιουργία και η χρονική περίοδος από το μεσαίωνα μέχρι των 1945. Η επιλογή των συγκεκριμένων δοκιμίων ξεκινά από τη μεσαιωνική Γαλλία όπου αναφέρεται στις γυναίκες τραγουδίστριες και στα γυναικεία τραγούδια του 15^{ου} αιώνα. Επίσης, στις επαγγελματίες γυναίκες μουσικούς του 16^{ου} αιώνα στην Ιταλία αλλά και στις γυναίκες συνθέτριες από το 1566 έως το 1700. Αναφορά γίνεται και στις γυναίκες μουσικούς της Αμερικής κατά το 19^ο και 20^ο αιώνα καθώς και στις γυναίκες μαέστρους από το 1925 ως το 1945. Τέλος, έχουν επιλεγεί να περιγράφουν πέντε πορτρέτα γυναικών συνθετριών: της Barbara Strozzi (1619-1677), της Clara Schumann (1819-1896), της Luise Adolpha Le Beau (1850-1927), της Ethel Smyth (1858-1944) και της Ruth Crawford Seeger (1901-1953). Όλα τα δοκίμια πετυχαίνουν να απαντήσουν σε «αντισταθμιστικές» ερωτήσεις φέρνοντας νέες πληροφορίες στο φως. Αυτό το επίτευγμα είναι ιδιαίτερα αξιοθαύμαστο στα δοκίμια που καλύπτουν από τον 12^ο έως τον 16^ο αιώνα, μια περίοδο για την οποία οι τυπικές ιστορικές πηγές έχουν σχεδόν παραμεληθεί πλήρως όσον αφορά στη γυναικεία μουσική. Οι συγγραφείς του *Women Making Music* αναφέρουν ότι το βιβλίο έχει κάνει μια σημαντική συμβολή στη συγγραφή γυναικείας μουσικής, έθεσαν τις κατάλληλες ερωτήσεις και επεδίωξαν να τις απαντήσουν με διάφορα εργαλεία. Το βιβλίο πρέπει να εξυπηρετεί και ως πρότυπο για μελλοντικούς ερευνητές σε αυτό το πεδίο (Gottlieb 1990, 7-10).

Τα τελευταία χρόνια υπάρχει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους ρόλους που έχουν παίξει οι γυναίκες στην ιστορία της μουσικής το οποίο έχει οδηγήσει σε αύξηση της έρευνας και της αναγνώρισης των γυναικών ως μουσικών. Αποτέλεσμα των παραπάνω αποτελεί η παραγωγή περισσότερου γραπτού υλικού το οποίο είναι πλέον διαθέσιμο, συμπεριλαμβανομένων βιογραφιών, ιστοριών, βιβλιογραφιών και βιογραφικών λεξικών. Ένα σημαντικό παράδειγμα αποτελεί το *Norton / Grove Dictionary of Women Composers* το οποίο περιλαμβάνει τις ζωές και τα έργα 875 γυναικών συνθετριών δυτικής κλασικής μουσικής σε όλη την ιστορία. Η Vicki D. Backer γράφει στο άρθρο της το 2003 "*Inclusion of women composers in college music history textbooks*" ότι ο Macmillan τον Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου σχεδίαζε να εκδώσει το *Women Composers: A Historical Anthology*, ένα μουσικό σύνολο

δώδεκα τόμων από γυναίκες από τον 9^ο έως τον 12^ο αιώνα. Η υποστήριξη των γυναικών στη μουσική έχει εξελιχθεί σε διάφορους χώρους. Εκδοτικές εταιρίες, όπως η Hildegard Press, η Leonarda Publications, η ClarNan Editions και η Arsis Press έχουν ιδρυθεί για την προώθηση της μουσικής από γυναίκες συνθέτες.

Η υποστήριξη των γυναικών στη μουσική έχει εξελιχθεί σε διάφορους χώρους. Εκδόσεις και εταιρίες, όπως η Hildegard Press, η Leonarda Publications, η Clar Nan Editions, και η Arsis Press έχουν ιδρυθεί για την προώθηση της μουσικής από γυναίκες συνθέτριες. Μια σειρά από γυναικείες συμφωνικές ορχήστρες, όπως η Συμφωνική Γυναικών της Βοστώνης (The women's symphony society of Boston), η Γυναικεία Συμφωνική της Νέας Υόρκης(New York women symphony orchestra), και η Γυναικεία Φιλαρμονική Ορχήστρα του Σαν Φρανσίσκο(The women's philharmonic), με έργα γυναικών συνθετριών. Περισσότερες γυναίκες τώρα διευθύνουν συμφωνικές ορχήστρες και προγραμματίζουν κομμάτια γραμμένα από γυναίκες. Πέντε οργανώσεις όπως η League of Women Composers, η εταιρεία American Women Composers, Inc., και η Διεθνής Συμμαχία Γυναικών για τη μουσική έχουν δημιουργηθεί για την υποστήριξη και την προώθηση γυναικών συνθετριών και μουσικών. Η συμπερίληψη γυναικών συνθετριών στα σχολικά εγχειρίδια ιστορίας της μουσικής των κολλεγίων λέγεται ότι αποτελεί βασικό στοιχείο για τον εξοπλισμό των μουσικοπαιδαγωγών ώστε να διδάξουν τους μαθητές τους για τον ρόλο της γυναίκας στην ιστορία της μουσικής. Έχουν γίνει σχετικά λίγες μελέτες για την ένταξη γυναικών συνθετών στη μουσική ιστορία και τα σχολικά βιβλία. Η Judith Lang Zaimont περιλαμβάνει μια έρευνα για τα κείμενα της μουσικής ιστορίας στο βιβλίο του 1987: *The Musical Woman*. Ο Zaimont κάνει κριτική για σαράντα επτά ιστορικά μουσικά κείμενα, συμπεριλαμβανομένης της μονοτονικής μελέτης περιόδου και ενός τόμου με περιεκτικά ιστορικά κείμενα. Δώδεκα από τα σαράντα επτά κείμενα που εξετάστηκαν (περίπου 25 τοις εκατό) δεν αναφέρουν καθόλου γυναίκες συνθέτριες. Είκοσι ένα από τα σαράντα επτά (45 τοις εκατό) είτε αναφέρει κάποιες είτε δεν αναφέρει καθόλου. Είκοσι εννέα στα σαράντα επτά (61 τοις εκατό) αναφέρουν δύο, μία ή καμία. Μόνο δύο μουσικά παραδείγματα από γυναίκες περιλαμβάνονται στα σχολικά βιβλία ιστορίας και εμφανίζονται και τα δύο στο ίδιο κείμενο. Από όλα τα μουσικά παραδείγματα στα σαράντα επτά κείμενα, μόνο το 0,02 τοις εκατό έχει δημιουργηθεί από γυναίκες (Baker 2003, 6).

3. Η γυναίκα ως συνθέτης και δημιουργός

Σε ολόκληρη τη Δυτική Μουσική κουλτούρα από το Μεσαίωνα ως και τη σύγχρονη εποχή οι γυναίκες συνέθεσαν αξιόλογα μουσικά έργα παρόλα αυτά όμως δεν τύχαιναν της ίδιας αναγνώρισης με τους άνδρες συναδέλφους τους. Σε αυτό το κεφάλαιο θα ασχοληθούμε πρώτα από όλα με το ρόλο της γυναίκας ως συνθέτριας, τραγουδίστριας και δημιουργού και θα απαντήσουμε στο ερώτημα, γιατί οι άνδρες υπερτερούν στη σύνθεση και δημιουργία μουσικής όλα αυτά τα χρόνια στην έντεχνη δυτικοευρωπαϊκή κουλτούρα.

Το ερώτημα που τίθεται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο είναι το κατά πόσο η γυναίκα ως συνθέτης και δημιουργός μπορεί να θεωρηθεί ισότιμη με τους άνδρες συνθέτες. Σε ολόκληρη την ιστορία της Δυτικοευρωπαϊκής μουσικής οι γυναίκες δεν αναφέρονται πουθενά για την σπουδαιότητα των έργων τους. Ο George Upton (1880), σε ένα από τα πιο παλιά κείμενα με τίτλο: *Woman in music*, αναφέρεται στην μη ικανότητα των γυναικών να συνθέσουν μουσική ανάλογη σε αξία με αυτή των ανδρών συναδέλφων τους.

Το 1934, ο ψυχολόγος Havelock Ellis σχολίασε επίσης αυτό το παράδοξο λέγοντας, ότι η μουσική αποτελεί την πιο συναισθηματική και την πιο αφηρημένη τέχνη, όμως οι γυναίκες αν και ένιωσαν την ανάγκη να ασχοληθούν με αυτήν αποδείχθηκαν κατώτερες (Ellis 2013, 330-349). Ο Γάλλος συγγραφέας Jean - Jacques Rousseau υποστήριξε ότι «οι γυναίκες γενικά δεν έχουν... ιδιοφυΐα», επισημαίνοντας ότι η «ουράνια φωτιά που κοσμεύει και πυροδοτεί την ψυχή, η έμπνευση που έρχεται και κατατρώει... πάντα λείπει», ενώ ο γερμανός φιλόσοφος Immanuel Kant ισχυρίστηκε ότι αν και η γυναίκα διαθέτει έμπνευση και «μπορεί να ανταποκριθεί σε αυτό που καλείται ως συναισθηματικό στην τέχνη», της λείπει η κατανόηση της, «και χωρίς αυτήν ένας καλλιτέχνης παράγει μόνο ανοησίες» (Shiner 2001, 5-18).

Ο σεξουαλικός φόνος όπως ο φετιχισμός, είναι μια διαστρόφη της ανδρικής νοημοσύνης, είναι μια εγκληματική αφαίρεση, αρρενωπή στον διαταραγμένο εγωισμό και την τάξη της. Είναι το κοινωνικό ισοδύναμο της φιλοσοφίας και της μουσικής. Δεν υπάρχει γυναίκα Μότσαρτ γιατί δεν υπάρχει γυναίκα Τζακ ο Αντεροβγάλτης (Camille Paglia 1990, 247).

Μπορεί να υποστηριχθεί ότι αυτή η πεποίθηση της υποτιθέμενης κατωτερότητας και μετριότητας των δημιουργικών ικανοτήτων των γυναικών που τις απέκλεισε από το να κατέχουν ιδιοφυΐα έχει επιμείνει ανά τους αιώνες. Αλλά τι ορίζει την «ιδιοφυΐα» και ποιες είναι οι βασικές ιδιότητες που οριοθετούν το «μεγαλείο»; Η ιδιοφυΐα και το μεγαλείο έχουν συνδεθεί ιστορικά με τους άνδρες, όπως αναφέρει η Christine Battersby, η οποία το αναλύει στο κείμενό της το 1989: *Gender and Genius: Towards a Feminist* (1990).

Πιο συγκεκριμένα αναφέρει ότι στην Αισθητική της Μουσικής, «συνεχίζουμε να συνδέουμε τον μεγάλο καλλιτέχνη με κάποια (ανδρική) προσωπικότητα, χρησιμοποιώντας ορισμένους ανδρικούς τύπους, κοινωνικούς ρόλους και ορισμένα είδη (ανδρικών) ενεργειών» (Battersby 1990, 35-40). Η Battersby επίσης υποστηρίζει ότι «η ρομαντική αντίληψη της ιδιοφυΐας είναι ιδιαίτερα βλαβερή για τις γυναίκες» εξηγώντας ότι «τα σημερινά μας κριτήρια για την καλλιτεχνική αριστεία έχουν την προέλευσή τους σε θεωρίες που αρνούνταν συγκεκριμένα και ρητά την ιδιοφυΐα των γυναικών». Εξηγεί ότι αν και τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι δημιουργικές γυναίκες στα τελευταία χρόνια κατά τον 20^ο αιώνα «προέρχονται από μια ρομαντική κληρονομιά», αυτός ο «αποκλεισμός» είναι βαθιά ριζωμένος στις αναγεννησιακές θεωρίες. Οι γυναίκες της Αναγέννησης πιστευόταν ότι δεν είχαν ιδιοφυΐα. Αυτό καταλογίστηκε ως έλλειψη «*ingenium*» ταλέντου, και πιο συγκεκριμένα ως εκείνα τα κληρονομικά ψυχικά και σωματικά ταλέντα που βοήθησαν έναν καλλιτέχνη να συλλάβει και να εκτελέσει τα έργα του. Οι γυναίκες, προφανώς, ήταν μοιραίο να μη διαθέτουν εξυπνάδα, κρίση και επιδεξιότητα απλώς και μόνο λόγω του γεγονότος ότι γεννήθηκαν θηλυκά.

Επιπρόσθετα, η μουσικολόγος Marcia Citron επιβεβαιώνει περαιτέρω αυτό το επιχείρημα στο άρθρο της του 1990 “*Gender professionalism and the Musical canon*”, όταν συζητά την προέλευση του Δυτικού κανόνα και ισχυρίζεται ότι ένας από τους λόγους για τον αποκλεισμό των γυναικών ως συνθετριών ήταν ότι πίστευαν ότι η γυναίκα δεν είχε την ικανότητα να ελέγχει τα συναισθήματα με τη λογική, το οποίο αποτελεί αρσενικό χαρακτηριστικό το οποίο είναι απαραίτητο για τη σύνθεση (Citron 1990, 114). Αυτό το χαρακτηριστικό αποτέλεσε την κυριότερη δυσκολία των γυναικών ώστε να θεωρηθούν ικανές για σύνθεση, και δημιουργούσε εμπόδια για τις γυναίκες που ήθελαν να σπουδάσουν σύνθεση στην Ευρώπη, η οποία διήρκεσε μέχρι και το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα· όταν τελικά τους επιτράπηκε να σπουδάσουν

σύνθεση στα Ευρωπαϊκά Ωδεία, η αντίληψη ότι οι γυναίκες ήταν «καλλιτεχνικά κατώτερες» έκανε δυσκολότερη την αναγνώρισή τους (Baker 2003, 5-19).

Το 1910, σε ένα άρθρο το οποίο εμφανίστηκε στους «Musical Times» από έναν Άγγλο κριτικό και μουσικολόγο τον Ernest Newmann, επικρίθηκε το κείμενο του George Upton του 1880 *Woman in music*. Σε αυτό ο Άγγλος κριτικός ανέλυε τις διάφορες θεωρίες που είχαν διατυπωθεί εκείνη την εποχή που επιχειρήθηκε να αποδειχθεί ότι οι γυναίκες δεν ήταν ικανές για μουσική δημιουργία απλώς και μόνο επειδή δεν ήταν άντρες. Η θέση λοιπόν του Newmann ήταν ότι η εσφαλμένη χρήση καθώς και η έλλειψη επιτυχημένων προτύπων από το παρελθόν αποτελεί καθοριστικό παράγοντα (Gates 1994, 27). Ο παράγοντας του παρόντος και του μέλλοντος είναι σημαντικός, καθώς αυτό το επιχείρημα παραμένει μέχρι σήμερα. Ο συγγραφέας Carl E. Seashore, από την άλλη πλευρά, κατά τη δεκαετία του 1940 στο άρθρο του “*Women in music*” ισχυρίστηκε ότι τα αγόρια και τα κορίτσια κληρονομούν το μουσικό ταλέντο εξίσου, και συνέχισε τη συζήτησή του για την ισότητα μεταξύ των αγοριών και των κοριτσιών δηλώνοντας ότι και τα δύο είναι ίσα σε ευφυΐα, μουσική ιδιοσυγκρασία, δημιουργική φαντασία, μουσική πρωιμότητα και εκπαίδευση. Γενικά όλα τα πράγματα που απαιτούνται για τη δημιουργία ενός σπουδαίου συνθέτη. Στη συνέχεια έστρεψε το ενδιαφέρον του στον γάμο και σε αυτό που ανέφερε ως «θεμελιώδεις παρορμήσεις» ανδρών και γυναικών. Υποστήριξε ότι οι γυναίκες μελετητές θα επιλέξουν την αγάπη, το γάμο και τα παιδιά πέρα από τη σταδιοδρομία, και αφού η σύνθεση είναι πολύ απαιτητική και χρονοβόρα, δεν μπορούν και δεν θέλουν να κάνουν αυτή τη θυσία. Ολοκλήρωσε το επιχείρημά του δηλώνοντας ότι «η θεμελιώδης επιθυμία μιας γυναίκας είναι να είναι όμορφη και να αγαπηθεί ως άτομο. Η επαγγελματική επιτυχία από την άλλη αποτελεί παρόρμηση του ανθρώπου». Άρα αν και ο Shore δεν αρνήθηκε την ισότητα των φύλων σε παράγοντες όπως η ευφυΐα και η δημιουργικότητα, υποστήριξε ότι η υποτιθέμενη αδυναμία μιας γυναίκας να διατηρήσει μια καριέρα στη μουσική οφείλεται στις έμφυτες επιθυμίες της (Gates 1994, 28).

Η ψυχολόγος Grace Rubin - Rabson, ωστόσο, υποστηρίζει ότι οι γυναίκες έχουν έλλειψη «κινήτρων επίτευξης» λόγω «εγγενών φυλετικών διαφορών» που ισχυρίζεται ότι είναι ο κύριος λόγος για την αδυναμία των γυναικών να διατηρήσουν την επιτυχία ως συνθέτριες. Στο άρθρο της “*How high are the odds against women?*” (1974) για την υποτιθέμενη απουσία «μεγάλων» γυναικών υποστηρίζει ότι «με ή χωρίς

απελευθέρωση, οι άνδρες θα παραμείνουν ενεργά διεισδυτικοί, ενώ οι γυναίκες δεκτικές» (Gates 1994, 28). Ο ισχυρισμός της Rubin - Rabson μπορεί δυνητικά να έχει τις ρίζες του σε αυτό που οι φεμινίστριες έχουν αποκαλέσει τη «θεωρία της γλάστρας» μετά από τον Αριστοτέλη.

Στο Πρώτο Εθνικό Συνέδριο (The first National Women's studies association conference), για τις Γυναίκες στη Μουσική το 1979 στις Ηνωμένες Πολιτείες, η Αμερικανίδα μουσικολόγος Nancy B. Reich έγραψε ότι όταν είχε συγκεντρώσει όλες τις παραπομπές που παρείχαν οι συμμετέχοντες στην επιτροπή βρήκε πολύ έντονο ενδιαφέρον στο άρθρο της Linda Nochlin "*Why have there been no great women artists?*" το οποίο χρησιμοποιήθηκε ως «εστιακό σημείο σχεδόν όλων των συμμετεχόντων στο πάνελ» (Neuls-Bates 1996, 280). Μαζί με την Reich, η οποία ήταν και πρόεδρος του στη συνεδρία, το πάνελ περιλάμβανε την Carol Neuls - Bates, συγγραφέας του κειμένου του 1979 "*Women in Music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present*", και ο James R. Briscoe, ο οποίος θα συνέχιζε να επιμελείται την πρώτη ανθολογία αφιερωμένη εξολοκλήρου στη μουσική από γυναίκες το 1987, *New Historical Anthology of Music by Women* (Neuls-Bates 1996, 281).

Δείχνοντας τον τρόπο για πολλούς κριτικούς που ακολούθησαν τα βήματά της, η Nochlin αμφισβήτησε τις έννοιες του μεγαλείου και της ιδιοφυΐας στην τέχνη, και υποστήριξε ότι η δημιουργία της τέχνης συμβαίνει μέσα στις κοινωνικές δομές που δημιουργούνται από μια πατριαρχική κοινωνία. Σχετικά με το ερώτημα «μεγάλη γυναίκα καλλιτέχνης», αυτή μεταξύ άλλων έγραψε: Το ερώτημα: «Γιατί δεν υπήρξαν μεγάλες γυναίκες καλλιτέχνιδες;» μας οδήγησε σε αυτό το συμπέρασμα, μέχρι στιγμής, ότι η τέχνη δεν είναι μια ελεύθερη, αυτόνομη δραστηριότητα ενός υπερπροικισμένου ατόμου [...] αλλά μάλλον [...] η συνολική κατάσταση της δημιουργίας τέχνης, τόσο ως προς την ανάπτυξη του δημιουργού τέχνης όσο και ως προς τη φύση και ποιότητα του ίδιου του έργου τέχνης, εμφανίζονται σε μια κοινωνική κατάσταση, ως αναπόσπαστα στοιχεία αυτής της κοινωνικής δομής, και διαμεσολαβούνται και καθορίζονται από συγκεκριμένους και οριζόμενους κοινωνικούς θεσμούς, είτε πρόκειται για ακαδημίες τέχνης, είτε για συστήματα πατρονίες, μυθολογίες του θεϊκού δημιουργού, του καλλιτέχνη ως ανθρώπου ή ως κοινωνικού απόβλητου (Nochlin 1971, 2).

4. Η γυναίκα ως Μουσικός-Εκτελεστής

Οι γυναίκες, από την εποχή της αρχαιότητας, αναφέρεται ότι κατέχουν ενεργό ρόλο ως εκτελέστριες μουσικής. Ειδικότερα, στην Αρχαία Ελλάδα, που η μουσική και η ποίηση αποτελούσαν το σκληρό πυρήνα της εκπαίδευσης οι γυναίκες ασχολούνταν και με τα δύο. Ως εκτελέστριες μουσικής οι γυναίκες περιγράφονται περισσότερο να συνοδεύουν τα λυρικά ποιήματα με την άρπα. Επίσης οι γυναίκες στην αρχαία Ελλάδα αναφέρονται και σαν τραγουδίστριες, χορεύτριες και μέλη του χορού της αρχαίας τραγωδίας. Έπαιζαν και τον αυλό και αναφέρεται ότι αυτό το έκαναν κυρίως όσες είχαν το ρόλο της σκλάβας και της διασκεδάστριας στους χορούς και τις διασκεδάσεις των ανδρών (Pendle 2001, 95).

Κατά τη Ρωμαϊκή εποχή, περίπου το 250-300 πχ, η επαφή των γυναικών με τη μουσική, συνέχιζε να είναι με την ποίηση και την εκτέλεση του αυλού. Ο ποιητής Οβίδιος συμβούλευε τις γυναίκες να χρησιμοποιούν τη φωνή τους καθώς και το παίξιμο των οργάνων για να κατακτούν τους εραστές τους δίνοντας πολύ σημασία και αναφερόμενος στην λυρική ποίηση της Ελληνίδας ποιήτριας Σαπφούς. Στη συνέχεια, κατά τον 15^ο αιώνα οι γυναίκες αναφέρονται να έχουν πολλούς ρόλους ως τραγουδίστριες, ως εκτελέστριες μουσικών οργάνων αλλά και ως συνθέτριες. Κατά το Μεσαίωνα αναφέρονται περισσότερο ως χορεύτριες τραγουδιών τα οποία απευθύνονται στους εργάτες αλλά και στους ευγενείς της εποχής. Ένα πολύ γνωστό τέτοιο τραγούδι περιλαμβάνεται και στο έργο του Orff: *Carmina Burana* και έχει τίτλο: «*Tempus est iocundum, o virgines modo congaudete*» (Pendle 2001, 21-22).

Σύμφωνα με τις βιβλιογραφικές αναφορές, οι γυναίκες άρχισαν να αποκτούν ελευθερία και ανεξαρτησία ως εκτελέστριες σε σχέση με τους άνδρες την περίοδο του Μπαρόκ και η μουσική τους άρχισε να ανθίζει και να αναγνωρίζεται. Από τα σημαντικότερα επιτεύγματα της εποχής για τις γυναίκες αποτελούσαν τα φωνητικά ομαδικά σχήματα όπως αυτό των «concerto delle donne» του 1580. Μέσα από αυτά τα σχήματα κάποιες γυναίκες είχαν την ευκαιρία να αναδειχθούν ως συνθέτριες και να μπορέσουν να πάρουν μουσική εκπαίδευση η οποία ως τότε ήταν διαθέσιμη για τους άνδρες ή για τις καλόγριες (Poynor 2016, 70).

Η άνοδος των γυναικείων φωνητικών συνόλων στην πρώιμη περίοδο του μπαρόκ αποτέλεσε κομβική στιγμή στην ιστορία της γυναικείας μουσικής, καθώς οι γυναίκες επιτέλους πέτυχαν να διαδώσουν την αναγνώριση για τα ταλέντα τους ως μουσικοί.

Το 1580, ο Alfonso d'Este, Δούκας της Ferrara, ίδρυσε το πιο διάσημο μουσικό σύνολο βιρτουόζων που ονομάζεται «concerto delle donne», ή σύνολο κυριών. Αυτό το σύνολο συν-αποτελείται από μια τριάδα εκπαιδευμένων γυναικών τραγουδιστριών: την Laura Peverara, την Anna Guarini, και τη Livia d'Arco. Ο σχηματισμός ενός τέτοιου συνόλου αντανάκλυνε μια αυξανόμενη τάση των ευγενών θαμώνων να καλλιεργήσουν βιρτουόζους τραγουδιστές για να ερμηνεύουν συνθέσεις ξεκινώντας από τη Ferrara και τη Μάντοβα κατά τη δεκαετία του 1570. Σύμφωνα με την Diane Jezic, «ήταν ακριβώς η ανάπτυξη και η καλλιέργεια του θηλυκού ως επαγγελματία τραγουδιστή ξεκινώντας από τους τραγουδιστές της Ferrara το 1580, που έπρεπε να αναδειχθεί» (Ροynor 2016, 71). Οι τραγουδιστές της Ferrara άνοιξαν το δρόμο για την αμειβόμενη εργασία των γυναικών ως τραγουδιστριών. Αυτή η ιταλική γοητεία με την ομορφιά των γυναικών να κυριαρχεί επέτρεψε στις γυναίκες να καθιερωθούν και να κάνουν καριέρα ως επαγγελματίες. Καθώς προχωρούσε η περίοδος του μπαρόκ, οι γυναίκες είχαν περισσότερες ευκαιρίες και επιρροή στο να επιδιώκουν μουσική σταδιοδρομία, ειδικά ως τραγουδίστριες, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα να αυξηθεί σημαντικά η ποικιλία και ο αριθμός των γυναικείων μιούζικαλ. Επίσης, οι γυναίκες ενθαρρύνονταν να κάνουν καριέρα και ως εκτελέστριες οργάνων και ως συνθέτριες.

Η ανάπτυξη της τυπογραφικής βιομηχανίας ενθάρρυνε επίσης την αναγνώριση και διάδοση της γυναικείας μουσικής δημιουργικότητας. Οι γυναικείες φωνές θα μπορούσαν πλέον να ακουστούν, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Η γοητεία των γυναικείων φωνών επεκτάθηκε σε μια ποικιλία ειδών, ιδιαίτερα στο είδος της όπερας. Η άνοδος της όπερας μετά το 1600 πρόσφερε στις γυναίκες νέες επαγγελματικές διεξόδους που παρουσίαζαν τα δικά τους ταλέντα σε μεγαλύτερο κοινό. Ο συνθέτης της Μπαρόκ εποχής Claudio Monteverdi (1567-1643) δημιούργησε κομμάτια που προκάλεσαν και ενίσχυσαν τις φωνές τους. Ιδίως οι τραγουδίστριες χρησιμοποιήθηκαν από τον συνθέτη στα μαδριγάλια και αυτές εκφράστηκαν με ένα νέο και πολύ απελευθερωμένο τρόπο. Οι όπερες ενδυνάμωσαν τις τραγουδίστριες σε μια εποχή που το κοινό-κοσμικό τραγούδι ήταν απαράδεκτο για τις γυναίκες. Ενώ οι πατριαρχικές κοινωνίες συνέχιζαν να είναι τυπικές θεωρήθηκε ότι αυτές φίμωσαν τις γυναικείες φωνές, την ισχυρή γυναικεία όπερα και οι φωνές της πρώιμης σύγχρονης Ιταλίας άρχισαν να ανατρέπουν αυτόν τον κανόνα (Jezic and Wood 1994, 18-22).

Η μουσική εκπαίδευση επέτρεψε στις γυναίκες να προχωρήσουν στη μουσική ως ερμηνεύτριες και ως συνθέτριες όπως αναφέραμε και παραπάνω. Υπήρχαν τρεις

κύριες κατηγορίες εκπαίδευσης για γυναίκες αυτή τη στιγμή: η εκπαίδευση του μοναστηριού, η εκπαίδευση της αυλής και η εκπαίδευση σε μιούζικαλ. Η εκπαίδευση στη μονή παρείχε στις γυναίκες την ευκαιρία να συνθέσουν και να εκτελούν μουσική κυρίως απαλλαγμένες από πατριαρχικούς περιορισμούς. Οι καλόγριες δεν είχαν συζύγους ή παιδιά να φροντίσουν και τους δόθηκε εξαιρετική μουσική παιδεία.

Η Isabella Leonarda (1620-1704) ήταν Ουρσουλίνη μοναχή από τη Νοβάρα της Ιταλίας, η οποία έγινε επίσης εξέχουσα συνθέτης της μονής και λατρεύτηκε ως θρησκευτικός ηγέτης. Σε ηλικία δεκαέξι ετών, μπήκε στη μοναστική ζωή, όπου διδάχτηκε μουσική θεωρία, εκτέλεση και σύνθεση. Η Isabella σπούδασε και ανέπτυξε δεξιότητες στο τραγούδι, το βιολί, τη σύνθεση, τη γραφή και την αριθμητική. Αρκετές γυναίκες μουσικοί αναδείχθηκαν χωρίς το όφελος οποιασδήποτε θρησκευτικής ή πολιτικής θέσης. Αυτές οι γυναίκες προέρχονταν από καλές οικογένειες που τους δίδαξαν και τους εκπαίδευσαν μουσικά (Jezicand Wood 1994, 31).



Εικόνα 1

Πηγή από:<https://www.ascensionepiscopalparish.org/calendar-of-events/2019/3/9/isabella-leonarda-motets-for-voices-and-organ>

Η Barbara Strozzi (1619-1677) αποτέλεσε άλλο ένα παράδειγμα γυναίκας η οποία ασχολήθηκε με τη μουσική εκείνη την εποχή στη Βενετία. Η Βενετία είχε το πλεονέκτημα της εκπαίδευσης των γυναικών στο σπίτι. Οι γυναίκες εκπαιδεύονταν στη λογοτεχνία και στη μουσική. Και η μητέρα και ο πατέρας της ήταν μουσικοί, αν και έλαβε τις περισσότερες από τις οδηγίες της από τον πατέρα της, Giulio Strozzi, ο οποίος την ενθάρρυνε και τη βοήθησε σε όλη τη μουσική της καριέρα. Η Βενετσιάνικη μουσική ζωή είχε επίκεντρο της τις ακαδημίες όπου υπήρχαν ελεύθεροι, λόγιοι άνθρωποι με τους οποίους ο Giulio Strozzi έφερε τη Μπάρμπαρα σε επαφή. Η «Accademia degli Unisoni» ήταν μια τέτοια είδους ακαδημία στην οποία ο Giulio έφερε την κόρη του το 1637 και την οποία ίδρυσε ο ίδιος. Κύριος στόχος του ήταν να αναδείξει το ταλέντο της μέσα από παραστάσεις τις οποίες έδινε εκείνη.

Οι παραστάσεις της Barbara τη βοηθούν να χτίσει τη φήμη της σε ένα περιβάλλον γεμάτο έξυπνους και εμπνευσμένους δημιουργικούς στοχαστές. Σύμφωνα με την Helen Rosand, «σχεδιάστηκε, τουλάχιστον εν μέρει, για να εκθέσει τα ταλέντα της ένα ευρύτερο κοινό» (Rosand 1978, 245). Η ακαδημία του Giulio επικεντρώθηκε κυρίως στη μουσική και οι συναντήσεις γίνονταν στο σπίτι του. Η Barbara έλαβε και συμπληρωματική μουσική εκπαίδευση από τον εξαιρετικό συνθέτη της εποχής Francesco Cavalli. Τα έργα της Barbara Strozzi αντικατοπτρίζουν τη Βενετοκρατία του 17^{ου} αιώνα την πολιτισμική ενασχόληση με τη συναισθηματική και πνευματική πειθώ μέσω της μουσικής και του κειμένου. Η δεξιοτεχνία της στη λυρική γραφή επικεντρώθηκε στην ευαισθησία της στο κείμενο και στην έκφραση μέσω των λέξεων μέσω της ζωγραφικής καθώς και της συναισθηματικής και δομημένης αφήγησης. Τα τραγούδια της ήταν γεμάτα θρήνους και εκμεταλλεύονταν τα δάκρυα για να συγκινήσει το κοινό της. Ήταν «η πιο παραγωγική συνθέτρια, γυναίκα της έντεχνης κοσμικής φωνητικής μουσικής στη Βενετία γύρω στα μέσα του 17^{ου} αιώνα (Rosand 1978, 270).



Εικόνα 2

Πηγή από: <https://semanariovoz.com/mujeres-compositoras-del-barroco-barbara-strozzi/>

Μετά την Μπαρόκ εποχή οι γυναίκες οι οποίες ασχολήθηκαν με την εκτέλεση οργάνων σύμφωνα με τη μουσικολόγο Marcia Citron, από το 1775-1880, στη Γερμανία τρεις ήταν οι εξέχουσες γυναικείες μορφές στην εκτέλεση οργάνων και στο τραγούδι. Η Corona Schroter (1751-1802), η Maria Theresia Paradis (1759-1821) και η Luise Reidhardt (1779-1826) (Bowers & Tick, 1987). Έπειτα κατά τον 19^ο αιώνα οι γυναίκες έκαναν ιδιαίτερη την εμφάνισή τους στη δημόσια μουσική σκηνή κυρίως ως ερμηνεύτριες. Ωστόσο, με τις πολλές κοινωνικές αλλαγές που συνέβησαν μετά την Πράξη της Ένωσης στο Δουβλίνο, η μουσική έγινε δημοφιλές χόμπι για τη μεσαία τάξη. Εκεί υπήρχε μια αυξανόμενη ζήτηση για δασκάλους μουσικής όλο τον 19ο αιώνα, και η αυξανόμενη διαθεσιμότητα μουσικών οργάνων στην πρωτεύουσα ήταν ένας παράγοντας που συνέβαλε σε αυτό. Επομένως, νέες επαγγελματικές ευκαιρίες άρχισαν να ανοίγονται για τις γυναίκες μουσικούς. Όσοι άρχισαν να εμφανίζονται ως δάσκαλοι μουσικής τη δεκαετία του 1820, διδάσκοντας συνήθως το piano forte ή τραγούδι, έπρεπε κατά την άποψη των πολλών να είναι άνδρες και αυτό διότι δεν θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως γυναικείες μουσικές δραστηριότητες γιατί μια γυναίκα

έπρεπε να μπορούσε να παραμείνει κομπή και αξιοσέβαστη ενώ παίζει (O’Conno 2010, 26).

Η ίδρυση της Βασιλικής Ιρλανδικής Ακαδημίας Μουσικής θα οδηγούσε τελικά σε περισσότερες επαγγελματικές ευκαιρίες για τις γυναίκες, αλλά όχι από την αρχή. Χρειάστηκαν οκτώ χρόνια και η αναδιοργάνωση του ινστιτούτου πριν από τα οφέλη του να γίνουν φανερά για τις γυναίκες μουσικούς στην Ιρλανδία. Το πρώτο βήμα για τη δημιουργία μιας Ιρλανδικής Ακαδημίας εμφανίστηκε το 1848 με τη μορφή ενημερωτικού δελτίου που υποστήριζε ότι μια χώρα που «φημιζόταν για το μουσικό γούστο της» θα έπρεπε να έχει ένα ινστιτούτο μέσω του οποίου θα μπορούσε να παρέχει εκπαίδευση για τους δικούς της μουσικούς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εξαιρετικής γυναίκας μουσικού η οποία προέκυψε μέσα από αυτό το ινστιτούτο αποτελεί η Frances (Fanny) Arthur Robinson, η οποία ήταν δασκάλα, συνθέτης και πιανίστρια. Γεννήθηκε στο Σαουθάμπτον τον Σεπτέμβριο του 1831. Οι γονείς της, Αλεξάντερ Άρθουρ και Ρεβέκκα Edmund, ήταν από το Ανατολικό Λονδίνο. Αν και ελάχιστες πληροφορίες υπάρχουν για αυτήν, όπως για τα αδέρφια της, η αγγλική απογραφή του 1861 υποδηλώνει ότι, όπως η Fanny, οι μεγαλύτερες αδερφές της Mary και Ρεβέκκα συνέχισαν να διδάσκουν, καθώς και οι δύο αναφέρονται ως δασκάλες. Η Fanny Arthur ήρθε για πρώτη φορά στο Δουβλίνο το 1849 για την πρώτη της επαγγελματική παράσταση. Από το 1849 Η Fanny Robinson έγινε τακτική ερμηνεύτρια στο Δουβλίνο. Αυτή έπαιζε συνήθως σε συναυλίες στις οποίες συμμετείχε ο σύζυγός της, κάτι που υποδηλώνει ότι μπορεί να ήταν ένας παράγοντας επιρροής στην καριέρα της ως πιανίστα. Η Fanny Robinson διατήρησε μια ενεργή καριέρα ερμηνείας, ιδιαίτερα στις αρχές της δεκαετίας του 1850 πριν από το διορισμό της στο προσωπικό της Βασιλικής Ιρλανδικής Ακαδημίας Μουσικής (O’Connor 2010, 108).



Εικόνα 3

Πηγή από: <https://www.independent.ie/entertainment/music/concert-pianist-instrumental-in-saving-irish-academy-of-music-41667961.html>

Ωστόσο οι γυναίκες στη Δυτική μουσική δεν διέπρεψαν μόνο ως ερμηνεύτριες αλλά και ως συνθέτριες. Παρακάτω θα αναλύσουμε τις πιο χαρακτηριστικές μορφές γυναικείας σύνθεσης στην έντεχνη Δυτική μουσική δημιουργία.

5. Από την Hildegard of Bingen ως την Judith Weir

Η ενασχόληση των γυναικών με τη μουσική, ήταν κυρίως για την ψυχαγωγία και την διασκέδασή τους. Έως ότου εμφανίστηκαν οι πρώτες γυναίκες επαγγελματίες μουσικοί, που όπως αναφέραμε κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση προέκυψαν κυρίως από την μοναστική ζωή της εποχής. Σε αυτό το κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με πολύ χαρακτηριστικές μορφές της γυναικείας σύνθεσης από το Μεσαίωνα ως και τον 21^ο αιώνα και θα παραθέσουμε αναλυτικά τα σημαντικότερα επιτεύγματά τους καθώς και τις συνθέσεις τους.

Από τις πρώτες γυναίκες συνθέτριες της ιστορίας της μουσικής αναδείχθηκε η υμνογράφος Κασσιανή η οποία καταγόταν από οικογένεια ευγενών την εποχή του Βυζαντίου. Η Κασσιανή είχε προσφερθεί ως σύζυγος στον αυτοκράτορα Θεόφιλο ο οποίος την προκάλεσε λέγοντάς της: «Μέσω μιας γυναίκας προέκυψαν τα χειρότερα πράγματα», αναφερόμενος στο βιβλικό αμάρτημα της Εύας στον Κήπο της Εδέμ. Αντί να απαντήσει υποχωρητικά, η Κασσιανή απάντησε: «Και μέσω μιας γυναίκας

ήρθαν τα καλύτερα πράγματα». αναφερόμενος στον κομβικό ρόλο της Παναγίας. Ο Θεόφιλος επέλεξε μια λιγότερο δυναμική νύφη και η Κασσιανή έγινε η ιδρύτρια και ηγουμένη μιας μονής στην Κωνσταντινούπολη, όπου έγραφε, δίδασκε και συνέθετε (Tsironis 2003, 142).

Ωστόσο, η πρώτη γυναίκα συνθέτης της Δυτικής μουσικής, επίσης γνωστή και ως Saint Hildegard, ήταν μια διάσημη Γερμανίδα Βενεδικτίνη ηγουμένη, συγγραφέας, φιλόσοφος, συνθέτης και οραματίστρια, που θεωρείται ευρέως ως η ιδρύτρια της επιστημονικής φυσικής ιστορίας στη Γερμανία. Οι μοναχές της την εξέλεξαν ως μάγιστρα και ίδρυσε τα μοναστήρια του Ρούπερτσμπεργκ και του Άϊμπινγκεν. Έγραψε θεολογικά, βοτανικά και ιατρικά κείμενα, συνέθεσε λειτουργικά τραγούδια και ποιήματα και εξήγησε τα οράματά της στο έργο της «Scivias». Επίσης, επινόησε μια κατασκευασμένη γλώσσα γνωστή ως *Lingua Ignota*. Όταν η Hildegard πέθανε στις 17 Σεπτεμβρίου 1179, οι μοναχές της ισχυρίστηκαν ότι είδαν δύο ρεύματα φωτός στον ουρανό που διέσχισαν το δωμάτιο όπου άφηνε την τελευταία της πνοή. Μετά τον θάνατό της, ο μοναχός Theoderic of Echternach συνέταξε την αργογραφία της, «*Vita Sanctae Hildegardis*». Είχε συμπεριλάβει σε αυτήν, επίσης, και το αργογραφικό έργο «*Libellus*» ή «*Little Book*», το οποίο είχε ξεκινήσει από τον Godfrey of Disibodenberg που πέθανε πριν ολοκληρώσει το έργο του. Στη συνέχεια προσκλήθηκε ο Guibert of Gembloux να ολοκληρώσει το έργο. Ωστόσο και αυτός δεν μπόρεσε να ολοκληρώσει το έργο. Ο Theoderic ολοκλήρωσε τελικά το «*Vita Sanctae Hildegardis*». Η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία την έχει αναγνωρίσει ως αγία εδώ και αιώνες. Ωστόσο, μόλις τον Οκτώβριο του 2012 ο Πάπας Βενέδικτος XVI την ανακήρυξε ως αγία μέσω της διαδικασίας αγιοποίησης και την ανακήρυξε και Διδάκτωρ της Εκκλησίας. Τα γραπτά της μεταφράστηκαν στα αγγλικά και δημοσιεύτηκαν διάφορα έργα βασισμένα στη ζωή της, όπως το «*The Journal of Hildegard of Bingen*» της Barbara Lachman και το «*Scarlet Music: «A Life of Hildegard of Bingen*» της Joan Ohanneson. Αιώνες μετά τον θάνατό της, μια ηχογράφιση της μουσικής της Hildegard, «*A Feather On The Breath Of God*», με την καθαρή σοπράνο της Emma Kirkby και τους Gothic Voices έγινε bestseller (Newman 1985, 163). Από μικρή ηλικία η πνευματική επίγνωση της Hildegard ήταν θεμελιωμένη πάνω σε αυτό που ονόμασε «*umbra viventis lucis*», η αντανάκλαση δηλαδή του ζωντανού Φωτός (Flanagan 2002, 113-120). Σε μια επιστολή της προς

τον Guibert of Gembloux, την οποία έγραψε σε ηλικία εβδομήντα επτά ετών περιγράφει την εμπειρία της από αυτό το φως με αξιοθαύμαστη ακρίβεια:

Από την πρώιμη παιδική μου ηλικία, πριν δυναμώσουν πλήρως τα οστά, τα νεύρα και οι φλέβες μου, πάντα έβλεπα αυτό το όραμα στην ψυχή μου, ακόμα και μέχρι σήμερα που είμαι πάνω από εβδομήντα χρονών. Σε αυτό το όραμα η ψυχή μου, όπως θα ήθελε ο Θεός υψώνεται ψηλά στο θησαυροφυλάκιο του ουρανού και στον μεταβαλλόμενο ουρανό και απλώνεται ανάμεσα σε διαφορετικούς λαούς, αν και είναι μακριά μου σε μακρινές χώρες και μέρη. Και επειδή τα βλέπω έτσι στην ψυχή μου, τα παρατηρώ μέσα σύμφωνα με τη μετατόπιση των νεφών και άλλων κτιστών πραγμάτων. Δεν τα ακούω με τα αυτιά μου, ούτε τα αντιλαμβάνομαι με τις σκέψεις της καρδιάς μου ή με οποιονδήποτε συνδυασμό των πέντε αισθήσεών μου, αλλά μόνο στην ψυχή μου, ενώ τα μάτια μου είναι ανοιχτά. Ποτέ λοιπόν δεν έπεσα θύμα έκστασης στα οράματα, αλλά τα βλέπω όταν είμαι ξύπνια και ούσα ξάγρυπνη μέρα και νύχτα. Και είμαι διαρκώς εγκλωβισμένη στην αρρώστια, και συχνά στο αποκορύφωμα του τόσο έντονου πόνου που απειλεί να με σκοτώσει, αλλά παρόλα αυτά ο Θεός με έχει στηρίξει μέχρι τώρα. (Newman 1985, 164).

Το 1917 ο ιστορικός της επιστήμης Τσαρλς Σίνγκερ διέγινε στη Hildegard μια ασθένεια την οποία αποκαλούσε ως «σπινθηριστικό σκότωμα», μιας μορφής ημικρανίας που χαρακτηρίζεται από παραισθήσεις σημείων φωτός που αναβοσβήνουν. Η διάγνωση μπορεί να είναι σωστή. αλλά σε αντίθεση με τον Σίνγκερ, πρέπει να αποφεύγουμε το αναγωγικό λάθος της υπόθεσης ότι δηλαδή ένα φυσιολογικό αίτιο (ή καλύτερα, σχετικό) του να βλέπει κάποιος οράματα αποκλείει τη δυνατότητα οποιασδήποτε ανώτερης έμπνευσης. Στην πραγματικότητα, η ίδια Hildegard γνώριζε ότι τα οράματα είχαν κάποια σχέση με την αδύναμη υγεία της και με άλλες συχνές ασθένειες τις οποίες παρουσίαζε (Newman 1985, 166).

Ο Ernst Benz, στη φαινομενολογία των οραμάτων του, χαρακτηρίζει τα οράματα της Hildegard ως όχι μόνο «προφητικά» αλλά και «διδασκτικά» (Lehrvisionen). Όσον αφορά σε άλλα παραδείγματα του διδακτικού είδους, παραθέτει τις επιστολές του Ιωάννη προς τις επτά εκκλησίες του: Αποκάλυψη, ο Ποιμένας του Ερμά, οι Επιδείξεις της Λαίδης Τζούλιαν του Norwich, και τα οράματα του Swedenborg. Σε όλα αυτά τα γραπτά, όπως και σε αυτά της Hildegard, οι οραματικές εικόνες ερμηνεύονται από έναν ουράνιο ερμηνευτή που παρέχει εκτενείς θεολογικές και

ηθικές ερμηνείες. «Πουθενά», όπως ο Benz παρατηρεί, «δεν υπάρχουν οι υφολογικοί και μεθοδολογικοί παραλληλισμοί με το να γίνονται σύγχρονες μορφές ερμηνείας, κηρύγματος, απολογητικής, ακόμη και κατήχησης, παρόλα αυτά είναι τόσο εντυπωσιακό και τόσο εύκολο να εντοπιστούν όπως σε διδακτικά οράματα (Benz 1969, 265).



Εικόνα 4

Πηγή από: <https://www.franciscanmedia.org/saint-of-the-day/saint-hildegard-of-bingen>

Άλλη μια σημαντική συνθέτρια της εποχής Μπαρόκ ήταν η Maddalena Casulana. Η Ιταλίδα λαουτίστρια, τραγουδίστρια και συνθέτης Maddalena Casulana (περίπου 1544 – περίπου 1590) ήταν η πρώτη γνωστή γυναίκα στην ευρωπαϊκή ιστορία που δημοσίευσε βιβλία με τη δική της μουσική. Συνολικά εξέδωσε τρεις τόμους μαδριγαλιών, που περιείχαν εξήντα έξι έργα, καθώς και πολλά ακόμη κομμάτια που εμφανίστηκαν σε ανθολογίες. Η Casulana είχε την έδρα της στην ιταλική πόλη Vicenza, αλλά έγινε γνωστή στο εξωτερικό: το 1568, συνέθεσε ένα πενταμελές χορωδιακό έργο για τον βασιλικό γάμο του Wilhelm IV της Βαυαρίας και της Renée της Lorraine στο Μόναχο. Ένας από τους ευγενείς προστάτες της πλήρωσε τα έξοδα ταξιδιού για να μπορέσει να παρευρεθεί στις εορταστικές εκδηλώσεις και να ακούσει τη δουλειά της υπό τη διεύθυνση του Ορλάντο ντι Λάσο (Rosand 1978, 280). Εκτός από τη σύνθεση, η Casulana ήταν μια ταλαντούχα τραγουδίστρια. Το 1582, ένας ακροατής της περιέγραψε να τραγουδά μετά από ένα συμπόσιο στην Περούτζια: «Η διάσημη Casulana τραγούδησε θεϊκά με τη μουσική του λαούτου της» (LaMay 2013, 41).

Το 1568, δημοσίευσε ένα βιβλίο με μαδριγάλια το *il primo libro di madrigal a quattro voce*, με το πραγματικό της όνομα. Επιπλέον, ο Antonio Molino στο βιβλίο του *Libro Primo* αφιέρωσε τρία ποιήματα προς έπαινο στη Maddalena Casulana. Στην αφιέρωση του Πρώτου της Βιβλίου των Μαδριγάλων, η Casulana εξέφρασε την αποστολή της ως συνθέτρια: «Θέλω να δείξω στον κόσμο το τεράστιο λάθος των

ανδρών, που τόσο πολύ πιστεύουν ότι είναι οι μονοί που διαθέτουν χαρίσματα νόησης και πνευματικά χαρίσματα και επίσης πιστεύουν ότι δεν μπορούν παράλληλα να τα διαθέτουν οι γυναίκες.» (LaMay 2013, 42).



Εικόνα 5

Πηγή από: <https://www.melomanodigital.com/maddalena-casulana-una-pionera-en-el-mapa/>

Η Φλωρεντινή τραγουδίστρια και συνθέτρια Francesca Caccini (1587 – μετά το 1641) ήταν αρκετά διάσημη ώστε να γίνει γνωστή με ένα μόνο όνομα: «La Cecchina». Βιρτουόζη σοπράνο, διέπρεψε στο πρώιμο μπαρόκ στυλ, γνωστό ως μονωδία: μουσική με μια εκφραστική, ρευστή φωνητική μελωδία που στρώνεται πάνω από μια απλή συνεχόμενη συνοδεία. Το 1618 η Caccini δημοσίευσε το *Primo libro delle musiche*, μια συλλογή με ιερή και κοσμική μονωδία. Η Caccini πέρασε μεγάλο μέρος της καριέρας της δουλεύοντας για την οικογένεια Medici και κάποια στιγμή ήταν η πιο ακριβοπληρωμένη μουσικός στην αυλή του Μεγάλου Δούκα Ferdinando II. Εκτός από το τραγούδι και τη σύνθεση για ψυχαγωγία στο δικαστήριο, φαίνεται ότι ήταν επίσης επικεφαλής ενός γυναικείου φωνητικού συνόλου, το οποίο αναφέρεται στα ημερολόγια του δικαστηρίου ως «Η La Signora Francesca και οι μαθητές της» (Frodsham 2018, 2).

Η οικογένεια της Caccini ήταν μουσική: η αδερφή της, Settimia Caccini, ήταν μια άλλη τραγουδίστρια και συνθέτης. Ο πατέρας τους ήταν ο Giulio Caccini, ένας από τους πρώτους υποστηρικτές της μονωδίας και μέρος ενός κύκλου Φλωρεντινών συγγραφέων και καλλιτεχνών που χρησιμοποιούσαν τη μονωδία ως εκφραστική γλώσσα για ένα ολοκαίνουργιο είδος γύρω στο 1600: την όπερα. Το 1625, η Francesca Caccini έγινε η πρώτη γυναίκα που συνέθεσε όπερα, όταν η *Liberazione di Ruggiero dall 'isolad' Alcina* έκανε πρεμιέρα στη Φλωρεντία. Το έργο ξεχωρίζει για

τη δραματική φωνητική του γραφή και τους δυνατούς γυναικείους χαρακτήρες (Cusick 1993, 488).



Εικόνα 6

Πηγή από: <https://www.amodernreveal.com/francesca-caccini>

Την εποχή Μπαρόκ μια πολύ διάσημη συνθέτρια και μουσικός ήταν η Isabella Leonarda. Η Ιταλίδα ηγουμένη Isabella Leonarda (1620–1704) ήταν η πιο παραγωγική γυναίκα συνθέτρια του μπαρόκ, με περισσότερες από 200 συνθέσεις στο όνομά της. Υπηρέτησε ως καθηγήτρια μουσικής στο Collegio di Sant'Orsola, ένα μοναστήρι Ουρσουλινών στην ιταλική πόλη Νοβάρρα, όπου τελικά ανήλθε στο βαθμό της Μητέρας Ανώτερης. Το τάγμα της Leonarda δεν ήταν κλειστό, έτσι εκτός από τη μουσική ζωή στο μοναστήρι της, διατήρησε μια σημαντική επαγγελματική και κοινωνική ζωή στη Νοβάρρα. Το 1701, ο συγγραφέας Lazaro Agostino Cotta δημοσίευσε ένα λαμπερό προφίλ της Leonarda στο Museo novarese, έναν κατάλογο επιφανών πολιτών της Νοβάρρα. Η Leonarda συνέθεσε και δημοσίευσε πολλές συλλογές ιερής μουσικής για φωνές, που κυμαίνονται από παθιασμένα εκφραστικά σόλο μοτέτα μέχρι μεγάλα χορωδιακά έργα, όπως οι Ave, Regina Caelorum στο Motetti con le litanie della Beata Vergine Op. 10 (εκδόθηκε στο Μιλάνο, 1684). Ο τόμος της σονάτας, Op. 16 (1693), είναι η πρώτη γνωστή δημοσίευση ορχηστρικών σονατών από γυναίκα. Το άρθρο της Cotta το 1701 για τη Leonarda επανατυπώνει ένα σονέτο που γράφτηκε προς τιμήν της από τον Amadeo Saminaiti Lucchese. Το ποίημα συγκρίνει τη μουσική λαμπρότητα της Leonarda με τη στρατιωτική δύναμη του αυτοκράτορα της Αγίας Ρώμης Λεοπόλδου Α΄ (Lomer 2017, 22).

Περνώντας στην εποχή του ρομαντισμού στην Ευρώπη συναντάμε μια πολύ διάσημη γυναίκα συνθέτρια την Clara Schumann-Wieck (1819–1896). Η Clara γεννήθηκε στη Λειψία της Γερμανίας, από μια ταλαντούχα μητέρα τραγουδίστρια και έναν δύσκολο και κυρίαρχο πατέρα, ο οποίος ήταν παρόλα αυτά ένας δάσκαλος πιάνου με μεγάλη φήμη που την ώθησε να γίνει παιδί-θαύμα. Στα 14 της έδωσε την πρεμιέρα του δικού της Κοντσέρτου για πιάνο, με διεύθυνση του Mendellsohn. Στα 18 της, είχε γίνει ένας από της κορυφαίους βιρτουόζους στην Ευρώπη. Μια ανώνυμη κριτική ανέφερε: «Στα δημιουργικά της χέρια, το πιο συνηθισμένο πέρασμα, το πιο συνηθισμένο κίνητρο αποκτά ένα σημαντικό νόημα, ένα χρώμα, που μόνο εκείνοι με την πιο τέλεια τέχνη μπορούν να δώσουν» (Reich 2020, 130).

Συνάντησε για πρώτη φορά τον Robert Schumann όταν ήρθε να σπουδάσει με τον κύριο Wieck το 1830. Το 1840, η Clara και ο Robert παντρεύτηκαν, λόγω των έντονων αντιρρήσεων του Wieck. Στα πρώτα χρόνια του γάμου τους, κατάφερε να συνθέσει μερικά τραγούδια και κομμάτια για πιάνο, αλλά όταν η οικογένεια μετακόμισε στο Ντίσελντορφ το 1853, έγινε πολύ πιο παραγωγική, συνθέτοντας πολλά σημαντικά έργα, συμπεριλαμβανομένου του Op. 20, κάποιες παραλλαγές σε ένα θέμα του Robert Schumann και του Op. 23. Είχε οκτώ παιδιά και ανέλαβε πολλές από τις οικιακές υποχρεώσεις. Ως βασικός τροφοδότης, η Clara Schumann περιόδευσε και έδωσε συναυλίες σχεδόν όλη της τη ζωή. Έθεσε νέα πρότυπα απόδοσης που συνεχίζονται μέχρι σήμερα, συμπεριλαμβανομένης της αναπαραγωγής ρεσιτάλ και κοντσέρτων από μνήμης. Ήταν μια ταλαντούχα αυτοσχεδιάστρια, κάτι που ορισμένοι μελετητές πιστεύουν ότι της επέτρεψε να γεφυρώσει την προσωπικότητά της ως πιανίστρια και συνθέτρια. Στα ρεσιτάλ της, προώθησε σύγχρονους συνθέτες, ιδιαίτερα του Robert και του νεαρό Johannes Brahms. Επίσης ερμήνευσε μουσική των Bach και D. Scarlatti, η οποία δεν ήταν ευρέως διαδεδομένη. Με τα χρόνια, έδωσε 238 συναυλίες με τον τιτάνα του βιολιού Joseph Joachim σε όλη τη Γερμανία και την Αγγλία, κατά τη διάρκεια των οποίων έγιναν ιδιαίτερα διάσημοι για τις ερμηνείες τους στις σονάτες για βιολί του Beethoven. Ήταν μέσω του Joachim που οι Schumanns γνώρισαν για πρώτη φορά τον Brahms, ο οποίος ήρθε πολύ κοντά στην οικογένεια Schumann. Ξαφνικά, ο Robert υπέστη ψυχική κατάρρευση το 1854, αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει και τοποθετήθηκε σε άσυλο και μετά δεν τον ξαναείδε. Πέθανε εκεί δύομισι χρόνια αργότερα στα 46 του. Η Clara συνέθεσε

ελάχιστα τα χρόνια που ακολούθησαν τον θάνατο του Robert, αφήνοντάς μας με μόλις 23 δημοσιευμένα έργα (Reich 2001, 144).



Εικόνα 7

Πηγή από: <https://www.britannica.com/biography/Clara-Schumann>

Τέλος, θα αναφερθούμε στην συνθέτρια της σύγχρονης εποχής, της δυτικής μουσικής δημιουργίας, την Judith Weir. Η Weir γεννήθηκε σε μια σκωτσέζικη οικογένεια το 1954, αλλά μεγάλωσε κοντά στο Λονδίνο. Ήταν εκτελέστρια όμποε, έπαιζε με την Εθνική Ορχήστρα Νέων της Μεγάλης Βρετανίας και σπούδασε σύνθεση με τον John Tavener κατά τη διάρκεια των σχολικών της χρόνων. Συνέχισε στο Πανεπιστήμιο του Κέμπριτζ, όπου ο καθηγητής σύνθεσης της ήταν ο Robin Holloway. και το 1975 παρακολούθησε το θερινό σχολείο στο Tanglewood, όπου εργάστηκε με τον Gunther Schuller. Μετά από αυτό πέρασε αρκετά χρόνια δουλεύοντας σε σχολεία και εκπαίδευση ενηλίκων στην επαρχία της νότιας Αγγλίας. Ακολούθησε μια περίοδος με έδρα τη Σκωτία, διδάσκοντας στο Πανεπιστήμιο της Γλασκώβης και στο Βασιλικό Ωδείο της Σκωτίας.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου άρχισε να γράφει μια σειρά από όπερες (συμπεριλαμβανομένων των Saga του King Harald, The Black Spider, A Night at the Chinese Opera, The Vanishing Bridegroom και Blond Eckbert) οι οποίες στη συνέχεια έλαβαν πολλές παραστάσεις στο Ηνωμένο Βασίλειο, τη Γερμανία, την Αυστρία, την Κάτω Χώρες, Βέλγιο και ΗΠΑ. Η πιο πρόσφατη όπερα είναι η Miss Fortune, που πρωτοπαρουσιάστηκε στο Bregenz το 2011 και στη συνέχεια ανέβηκε στο Royal Opera House Covent Garden το 2012. Σε συνεργασία με τη σκηνοθέτρια Margaret Williams, ο Weir έχει δημιουργήσει πολλές ταινίες όπερας,

συμπεριλαμβανομένων των Scipio's Dream, Hello Dolly και Armida . Ως μόνιμος συνθέτης με τη Συμφωνική Ορχήστρα της πόλης του Μπέρμιγχαμ τη δεκαετία του 1990, έγραψε πολλά έργα για ορχήστρα και χορωδία (συμπεριλαμβανομένων των Forest, Storm και We are Shadows) τα οποία πρωτοπαρουσιάστηκε από τον τότε μουσικό διευθυντή της ορχήστρας, Simon Rattle. Της είχε ζητηθεί από τη Συμφωνική Ορχήστρα της Βοστώνης (Boston symphony orchestra), την Ορχήστρα της Μινεσότα (The Welcome Arrival of Rain) και τη Sinfonietta του Λονδίνου (Tigerunder the Table) να αναλάβει την συγγραφή έργων (όπως και ανέλαβε) για συναυλίες για μερικούς αξιόλογους τραγουδιστές, όπως η Jane Manning, η Jessye Norman, η Dawn Upshaw, η Alice Coote, η Ailish Tynan και η Ruby Hughes. Έχει συνθέσει Κοντσέρτα για πιάνο (William Howard) και όμποε (CeliaCraig). Τον Ιούλιο του 2014 η Judith Weir διορίστηκε στην 39χρονη βασιλική θέση του Master of the Queen's Music, διαδοχικά του Sir Peter Maxwell Davies. Μεταξύ των προτεραιοτήτων της σε αυτόν τον ρόλο είναι η υποστήριξη των καθηγητών μουσικής στα σχολεία, των ερασιτεχνικών ορχηστρών και χορωδιών και των αγροτικών φεστιβάλ. Σε αυτόν τον ρόλο έχει γράψει μουσική για εθνικές και βασιλικές εκδηλώσεις, συμπεριλαμβανομένων των εορτασμών για τα 90ά γενέθλια της Βασίλισσας Ελισάβετ και του επίσημου εορτασμού της ανακωχής του 1918 στο Ηνωμένο Βασίλειο. Έχει επίσης δημιουργήσει νέα μουσική για πολλές κοινοτικές ομάδες και σχολεία, συμπεριλαμβανομένων των Burnt wood School and sworth, Aberdeen Art Gallery, St Mary's Church Dover και Green acre School, Barnsley (Hughes 2005, 20-27).



Εικόνα 8

Πηγή από: <https://www.thesun.co.uk/tvandshowbiz/18704804/judith-weir-who-composer/>

Η ενασχόληση με τη σύνθεση αφορά περισσότερο την επαγγελματική πορεία των μουσικών. Ο Spencer, ήταν από τους πρώτους από τους οποίους υποστήριξε ότι η μουσική μπορεί να ενταχθεί στους επαγγελματικούς θεσμούς. Το επάγγελμα του μουσικού έχει ως ρόλο του την ανάπτυξη της ζωής της κοινωνίας καθώς και την υλική αναπαραγωγή «της οποίας εξασφαλίζουν ήδη τα ουσιώδη συστήματά της, το παραγωγικό, το διανεμητικό και το ρυθμιστικό» (Τσέτσος 2020, 13). Οι ανθρώπινες κοινωνίες δεν υπάρχουν μόνο για να αναπαράγονται υλικά (να κάνουν απογόνους, να τρέφονται), αλλά και για να αναπτύσσονται πνευματικά (επιστημονικά, αισθητικά κλπ.). Έτσι οι μουσικοί, οι συνθέτες και εκείνοι οι οποίοι παίζουν μουσικά όργανα έχουν ως σκοπό τους να καλλιεργήσουν το συναίσθημα και να το ανυψώσουν, να αυξήσουν δηλαδή την καλή ποιότητα της ζωής των ανθρώπων. Όπως και ο Comte, έτσι και ο Spencer τονίζουν τη συναισθηματική λειτουργία της μουσικής. Άλλο ένα πολύ σημαντικό θέμα το οποίο θα αναπτύξουμε παρακάτω είναι η σχέση του φύλου με το επάγγελμα της μουσικής αλλά και της ενασχόλησης με την μουσική ως μορφή τέχνης. Έτσι, θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τις έρευνες οι οποίες έχουν γίνει σε σχέση με τη Φεμινιστική μουσικολογία αλλά και τη μουσικολογία για τα φύλα και τις διαφορές τους σε σχέση με τη μουσική.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

2. Φύλο και Μουσική

Σε όλες τις ανθρώπινες κοινωνίες γίνονται κοινωνικές διακρίσεις με βάση το «φύλο», το ίδιο λοιπόν συμβαίνει και στη μουσική σε όλες της τις εκδοχές και εκφάνσεις από την αρχή της ανθρώπινης μουσικής ιστορίας. Σε ολόκληρη την εθνομουσικολογική βιβλιογραφία δεν υπάρχουν πολλά στοιχεία για τη μουσική δραστηριότητα των γυναικών, ωστόσο υπάρχουν κάποια στοιχεία τα οποία αναφέρονται στις ικανότητες εκτέλεσης οργάνων και στα διαφορετικά φωνητικά είδη που ασχολήθηκαν τα οποία συλλέχτηκαν από γυναικείες πηγές. Αν και υπήρχαν ανέκαθεν γυναίκες μουσικοί, σε κάποιες εποχές ήταν περισσότερες από άλλες. Για παράδειγμα, η περίοδος από το 1550 έως το 1650 περίπου στην Ιταλία, γέννησε μεγάλο αριθμό γυναικών ερμηνευτριών και συνθετριών, των οποίων το έργο γνώρισε μεγάλη αναγνώριση.

Μια άλλη περίοδος με μεγάλη γυναικεία δραστηριότητα σημειώθηκε στα τέλη του δέκατου ένατου και στις αρχές του εικοστού αιώνα. Εκείνη την εποχή, οι ορχήστρες αποκλειστικά για γυναίκες έγιναν τόσο άφθονες που ήταν αρκετά συνηθισμένο, και μερικές γυναίκες συνθέτριες άρχισαν να ακολουθούν επιτυχημένες καριέρες. Η εποχή του σήμερα αποτελεί μια ακόμη περίοδο κατά την οποία οι γυναίκες μουσικοί κάνουν αισθητή τη συνεισφορά τους με ανανεωμένο πνεύμα και δύναμη. Παρά την ανομοιομορφία που επικρατεί σε ολόκληρη την γυναικεία μουσική ιστορία, ένας παράγοντας που τη σηματοδοτεί καθ' όλη τη διάρκεια, είναι ότι οι γυναίκες τείνουν να εργάζονται σε κάποιες συγκεκριμένες μουσικές εκφάνσεις και όχι σε ολόκληρο το μουσικό πεδίο όπως αντιπροσωπεύονται από τους άνδρες της εποχής τους (Koskoff 1987, 240-278).

Στην Αναγέννηση, αν και πολλές γυναίκες πραγματικά μπορούσαν να ερμηνεύουν και να συνθέτουν, περιορίζονταν κυρίως στο τραγούδι ή στη σύνθεση φωνητικών μορφών μικρής κλίμακας. Κατά τη βικτωριανή εποχή, παρόλο που τα γυναικεία συγκροτήματα έπαιζαν παντού, η μουσική τους ήταν κυρίως λαϊκή ή ελαφριά μουσική και η πλειοψηφία των γυναικών συνθετριών έγραφαν μόνο τραγούδια ή άλλη μουσική δωματίου. Σήμερα οι γυναίκες εργάζονται σε τομείς που κυμαίνονται

από την κλασική μουσική μέχρι τη τζαζ, τη λαϊκή, τη ροκ και τη δημοφιλή μουσική που προέρχεται από πολλές χώρες και πολιτισμούς. Αυτό αντιπροσωπεύει ένα βήμα προς μια μεγαλύτερη γκάμα μουσικής δημιουργίας από ποτέ. Ωστόσο, οι θεατές της συναυλίας θα θεωρήσουν δεδομένο, για παράδειγμα, ότι, εκτός εάν διαφημίζεται διαφορετικά, ένα πρόγραμμα ηλεκτρονικής μουσικής από το IRCAM δεν είναι πιθανό να κυριαρχείται από γυναίκες ή ότι ο ντράμερ μιας μπάντας σόουλ είναι σχεδόν αναγκασμένος να είναι άνδρας. Μπορεί ακόμη και να δυσανασχετήσουν αν βρουν ότι η κατάσταση είναι διαφορετική (Green 1996).

Επί του παρόντος χρησιμοποιούνται διάφορες προσεγγίσεις. Μια προσέγγιση, της οποίας το πιο γνωστό παράδειγμα είναι ίσως το παράδειγμα της Clement (1988), περιλαμβάνει την ανάλυση στίχων ή οπερατικών πλοκών. Μια τέτοια ανάλυση αφορά μόνο τις λέξεις στις οποίες ακούγεται η μουσική και έχει ελάχιστη σχέση με τους ήχους και τις δομές της ίδιας της μουσικής. Μας κάνει όμως να σκεφτούμε γιατί, για παράδειγμα, πολλές ηρωίδες της όπερας καταλήγουν νεκρές. Άλλες προσεγγίσεις, όπως του Ford (1991, 180) και της McClary (1991), δίνουν προσοχή τόσο στις λέξεις όσο και στη μουσική στην οποία έχουν στηθεί. Αυτές οι προσεγγίσεις επιδιώκουν να δείξουν βαθιές συμβιωτικές σχέσεις μεταξύ μουσικής και λέξεων, δείχνοντας πώς η μουσική μπορεί να σημαίνει πράγματα που είναι διαφορετικά και ίσως πιο ενδιαφέροντα από τις έννοιες των λέξεων. Για παράδειγμα, θα μπορούσαμε να ρωτήσουμε πώς επηρεάζεται ο ακροατής ή πώς αντιπροσωπεύεται η ιδεολογία μιας εποχής, εάν ο Μότσαρτ δίνει μια άκρως κοκέτα, φωνητική γραμμή στις λέξεις «Όχι, δεν μπορώ να σου δώσω την καρδιά μου» (Ford 1991, 180).

Μια άλλη προσέγγιση για το μουσικό νόημα και το φύλο έχει γίνει σε σχέση με την απόλυτη μουσική, προκειμένου να εξακριβωθεί εάν η μουσική μπορεί να ειπωθεί ότι έχει έμφυλη σημασία ακόμη και εάν δεν υπάρχουν λέξεις. Μερικοί μουσικολόγοι, μεταξύ των οποίων οι McClary (1991) και Citron (1993), είναι σημαντικά παραδείγματα και έχουν υποστηρίξει ότι η μουσική βιώνεται ως αφήγηση στην οποία απεικονίζονται συμβολικά θεμελιώδεις πτυχές των συλλογικών πολιτιστικών και πολιτικών μας παραδοχών. Μια τέτοια πτυχή περιλαμβάνει την παρουσίαση της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας. Για παράδειγμα, προτείνουν ότι το πρώτο θέμα ή η βασική περιοχή αντιπροσωπεύει μια «αρσενική» σταθερότητα όπου προκαλείται

σύγχυση από το αντίθετο, ασταθές, «γυναικείο» δεύτερο θέμα ή βασική περιοχή. Πράγματι, μια σύγχρονη ανάγνωση της μορφής σονάτας με όρους φύλου δεν είναι τόσο τραβηγμένη όσο μπορεί να φαίνεται αρχικά, αφού κατά τη διάρκεια του 19^{ου} ήταν συνηθισμένο παιδαγωγικό εργαλείο να αποκαλείται το πρώτο θέμα «αρσενικό» και το δεύτερο «θηλυκό».

Η μουσική γίνεται συμβολική μέσω του φύλου με διάφορους τρόπους: μέσω των στίχων και των λιμπρέτι, μέσω των χειρονομιακών ή αφηγηματικών ιδιοτήτων των επίσημων μουσικών δομών, μέσω των συμβάσεων φύλου που συνδέονται με ορισμένα όργανα, στυλ, κοινό ή χώρους παραστάσεων. Όταν συνθέτουμε, ερμηνεύουμε ή ακούμε μουσική, συμμετέχουμε στην κατασκευή και διαιώνιση του φύλου μέσω των συμβολικών συνειρμών της μουσικής. Με αυτόν τον τρόπο, χρησιμοποιούμε ταυτόχρονα τη μουσική για να μας βοηθήσει να χτίσουμε μια αίσθηση της δικής μας ταυτότητας φύλου. Δεν είναι ότι όλοι θα συμφωνήσουν ως προς το ποιες ακριβώς είναι οι έμφυλες έννοιες ενός συγκεκριμένου μουσικού κομματιού, ούτε ότι όλοι θα ανταποκριθούν στη μουσική με τρόπο που καθορίζεται από το φύλο τους. Μπορεί να μην έχουμε καν συνείδηση ότι έχουμε βιώσει κάποιο συμβολισμό φύλου στη μουσική. Αλλά όλες αυτές οι ασάφειες και αβεβαιότητες δεν σημαίνουν ότι δεν υπάρχει. Πράγματι, όσο πιο περίπλοκος και διαφανής είναι ο κόσμος γύρω μας, τόσο πιο ισχυρή είναι η επιρροή που μπορεί να έχει επάνω μας (Kozsa 1914-1924, 212-232).

Σύμφωνα με το βιβλίο της Margaret Mead: *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, στις κοινωνίες όπου οι συμπεριφορές οι οποίες σχετίζονται με το φύλο έχουν δημιουργηθεί μέσα από το κοινωνικό πλαίσιο και όχι εξαιτίας φυσικών συμπεριφορών, μας προειδοποιούν για το ότι οι ιδέες για το φύλο έχουν να κάνουν περισσότερο με το ότι το αγόρι μεγαλώνει με περισσότερη προσοχή από ότι το κορίτσι, άρα οι ρόλοι τους είναι εξαρχής καθορισμένοι και ως προς τις δυνατότητές τους. Οι διάφορες ανθρωπολογικές μελέτες για το φύλο έχουν αναδείξει το θέμα του ότι η γυναικεία ταυτότητα επηρεάζεται πολύ από τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Αυτή έτσι επηρεάζει και το ρόλο της στη μουσική αλλά και στη μουσική εκτέλεση (Koskoff 1987).

Στις δυτικές κοινωνίες, η παρουσία των γυναικών στο μουσικό πεδίο ρυθμιζόταν ιστορικά από μια σειρά από οδηγίες και απαγορεύσεις: η μουσική παραγωγή μπορούσε να εκτελεστεί σε ιδιωτικούς χώρους και μόνο σε μορφές που θεωρούνταν κατάλληλες με ευπρέπεια και διακριτικότητα. Έτσι, ένα ευρύ φάσμα οργάνων αποκλείστηκε από τη γυναικεία μουσική πρακτική: εκείνα που θεωρούνταν τεχνολογικά πολύπλοκα, εκείνα που αλλοιώνουν τη χαριτωμένη εικόνα τους για εκτελεστικές ανάγκες ή εκείνα που απαιτούν στάσεις που θεωρούνται άσεμνες ή προκλητικές (Steblyn 1995; Green 1997).

Τελικά, τα μόνα όργανα που επέζησαν από αυτή την αυστηρή επιλογή ήταν εκείνα με τις χορδές (όπως π.χ άρπα, τσέμπαλο, σπινέτο, λαούτο, βιόλα), τα οποία επέτρεπαν να παίζονται ίσια, με απαλό άγγιγμα και να συνοδεύουν το τραγούδι κατά τη διάρκεια της μουσικής των ανώτερων τάξεων. Οι γυναίκες αρχικά δεν μπορούσαν να έχουν πρόσβαση στη μουσική εκπαίδευση. Ωστόσο, σταδιακά τα κορίτσια έγιναν αποδεκτά στα σύγχρονα ωδεία-ινστιτούτα επαγγελματικής κατάρτισης μουσικών, μόνο όμως σε συγκεκριμένα μαθήματα (άρπα, πιάνο, τραγούδι) και μπροστά στην έντονη απροθυμία των διευθυντών, οι οποίοι ανησυχούσαν για τις πιθανές συνέπειες της «εισβολής» ως προς την αποδυνάμωση των διδακτικών προτύπων των ινστιτούτων (Pierre 1900; Del Frati 2017).

Τον 20ο αιώνα ξεκινά η συμμετοχή των γυναικών στο επάγγελμα της κλασικής μουσικής στις δυτικές κοινωνίες. Η τάση των εγγραφών στα Ιταλικά Ωδεία Μουσικής κατά τον 20^ο αιώνα δείχνει πως οι επιλογές των κοριτσιών –αρχικά έντονα διαχωρισμένες μέσα στα στενά όρια των συμβατικών συνταγών για τις μουσικές πρακτικές– επεκτείνονται σταδιακά σε μια ευρύτερη ποικιλία μαθημάτων του κλασικού κανόνα, που συνδέονται με μεγαλύτερες επαγγελματικές ευκαιρίες. Ωστόσο, όπως βλέπουμε μετέπειτα, η θηλυκοποίηση των μονοπατιών της επαγγελματικής κατάρτισης, ενώ ενισχύει τη συμμετοχή των γυναικών στην αγορά εργασίας, εξακολουθεί να έρχεται σε σύγκρουση με τη δομικά ασύμμετρη έμφυλη φύση των οργανώσεων της (Casula 2019).

Γενικά τα θέματα φύλου στη μουσική απασχολούν τον τομέα της κοινωνικής και εθνομουσικολογικής έρευνας και τα τελευταία χρόνια έχει δοθεί έμφαση στη δημιουργία των έμφυλων στερεοτύπων και το πώς επηρεάζουν την καλλιτεχνική δημιουργία.

2.1 Πατριαρχία και μουσική

Η πατριαρχία είναι ένα σύστημα σχέσεων, πεποιθήσεων και αξιών που ενσωματώνονται σε πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά συστήματα που δομούν την ανισότητα των φύλων μεταξύ ανδρών και γυναικών. Τα χαρακτηριστικά που θεωρούνται «θηλυκά» ή σχετίζονται με γυναίκες συνήθως υποτιμώνται, ενώ τα χαρακτηριστικά που θεωρούνται «αρσενικά» ή που αφορούν άνδρες είναι τα πιο προνομιούχα. Οι πατριαρχικές σχέσεις δομούν τόσο την ιδιωτική όσο και τη δημόσια σφαίρα, διασφαλίζοντας ότι οι άνδρες κυριαρχούν και στις δύο. Η φεμινιστική επιστήμη αποτελεί ένα σχετικά νέο πεδίο έρευνας το οποίο ανιχνεύει τις ιστορίες και τις γεωγραφίες των πατριαρχικών σχέσεων για να αποδείξει ότι η πατριαρχία εκδηλώνεται με δυναμικούς και ευέλικτους τρόπους προκειμένου να διατηρηθούν οι πατριαρχικές σχέσεις (Christ 2016, 214-225).

Σύμφωνα με τις έρευνες οι οποίες εξέτασαν τις πατριαρχικές σχέσεις όπως αυτή του Engels θεωρούν ότι οι πατριαρχικές οικογένειες, η ιδιοκτησία και η πολιτεία είναι στοιχεία τα οποία υπάρχουν μαζί. Η πατριαρχία ως αναλυτικό εργαλείο, έχει επίσης επικριθεί ως υπερβολικά καθολική και γενική εννοιολόγηση των άνισων σχέσεων μεταξύ ανδρών και γυναικών ως ένα ανιστορικό και πολιτισμικό δομημένο σύνολο ανισοτήτων, που φαίνεται άκαμπτο και ανθεκτικό σε οποιαδήποτε αλλαγή (Akgul 2017, 29-65).

Κατά το Μεσαίωνα, ενισχύονταν ο ρόλος του άντρα, εφόσον διδασκόταν στοιχεία της μουσικής στο πλαίσιο της επιστήμης αλλά και μέσα από την πρακτική. Πολλοί άνδρες έκαναν καριέρα στη μουσική και μέσα στις εκκλησίες και τα μοναστήρια. Τα

αγόρια συμμετείχαν σε χορωδίες των μεγάλων καθεδρικών ναών και μάθαιναν να τραγουδούν ψαλμούς από τη Βίβλο και τα αρχαία εκκλησιαστικά κείμενα. Αλλά η πραγματική δύναμη του τραγουδιού τους φαινόταν όταν πια μάθαιναν να τραγουδούν με συναίσθημα σαν γυναίκες. Έτσι στο μεσαίωνα προέκυψαν πολλά ζητήματα σχετικά με το φύλο και τη μουσική και αργότερα κατά τα μέσα του 13^{ου} αιώνα το μουσικό ενδιαφέρον μεταφέρθηκε από τα μοναστήρια στα αστικά περιβάλλοντα και στα πανεπιστήμια. Επίσης, κατά το 14^ο αιώνα στο Παρίσι και στην επαρχία της πολυφωνίας, πάλι το περιβάλλον της μουσικής ενισχύει την πατριαρχία και την κυριαρχία του αρσενικού, αφού οι κληρικοί μάθαιναν μουσική μέσα από τα πανεπιστήμια και όλοι τους θεωρούνταν ως η «ελίτ» και έμεναν όλοι μαζί σε μέρη κλειστά και ειδικά για κληρικούς (Gibson 2017).

Κατά την κλασική εποχή όλοι οι συνθέτες, οι οποίοι διαπρέπουν είναι άνδρες και το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αρρενωπότητας και της πατριαρχικής αντίληψης για τους συνθέτες είναι ο Beethoven. Ο Beethoven θεωρείται από πολλούς, όχι μόνο ως ο πιο αρρενωπός συνθέτης, αλλά και εκείνος ο οποίος κατέχει κεντρική θέση στην κλασική μουσική και αποτελεί τον μεγαλύτερο συνθέτη της. Υποδηλώνεται επίσης ότι ο ορισμός της αρρενωπότητας, όπως διατυπώθηκε κατά τη διάρκεια της ζωής του Beethoven, περιέχει μια αντίφαση που επιβάλλει μια εικόνα του Beethoven ταυτόχρονα ως ειδικά αρσενική αλλά και ως άφυλη, καθολική. Όπως αναφέρεται από την Pederson (2015), υπάρχουν δύο συγκεκριμένοι παράγοντες που ευθύνονται για την έννοια της αξεπέραστης αρρενωπότητας του Beethoven: πρώτον, η σύνδεση του Beethoven με την πολιτική και τη δημόσια εικόνα και δεύτερον, η κατανόηση της μουσικής του με αφηγηματικούς όρους. Αρχικά, είναι απαραίτητο να ορίσουμε τι εννοεί ο συγγραφέας με τον όρο «αρρενωπότητα». Στην εκατοστή επέτειο από τον θάνατο του Beethoven το 1927, ο Romain Rolland διακήρυξε την αρρενωπότητα του Beethoven και απέρριψε τη συσχέτιση των ρομαντικών του συνθέσεων με γυναικείες ιδιότητες (Spitzer 2017, 363-377).

Σύμφωνα με την Susan McCarly στο άρθρο της “*Of Patriarchs and Matriarchs*” (1994), αναφέρεται η παντελής απουσία γυναικών συνθετριών κατά τη μουσική της εκπαίδευση. Αποτελεί όπως η ίδια αναφέρει παρακάτω ένα συνεχόμενο πρόβλημα

της παραδοσιακής μουσικολογίας η έλλειψη και η μη αναφορά σε γυναίκες συνθέτριες και αυτό γίνεται καθαρά γιατί στα έργα τους οι γυναίκες συχνά κάνουν αναφορά στα προβλήματα και τις ανισότητες μεταξύ των φύλων. Η συγγραφέας στο ίδιο άρθρο αναφέρεται και στην απροθυμία των διαφόρων σχολών μουσικής να αναφερθούν σε θέματα σεξουαλικότητας και φύλου χρησιμοποιώντας πάντα στη μουσική την ιδέα του σκληρού και αρρενωπού αρσενικού και του αδύναμου θηλυκού (Comuzzo 2021).

Άλλη μια συγγραφέας, η οποία καταπιάνεται με θέματα φύλου και πατριαρχίας στη μουσική είναι η Eugene Gates. Η Gates στα άρθρο της *“The female voice: Sexual Aesthetics revisited”* (1988) και *“Why have there been no Great women composers? Psychological theories, past and present”* (1994), αναλύει το πώς δεν μπορεί κάποιος να βρει το φύλο του συνθέτη μόνο ακούγοντας τη μουσική του. Αναφέρεται επίσης και στις μισογυνίστικες απόψεις κάποιων οι οποίοι υποστηρίζουν ότι οι γυναίκες δεν μπορούν να δημιουργήσουν τέχνη. Ωστόσο αναφέρεται και στην φεμινιστική μουσικολογία, η οποία ασχολήθηκε και ανακάλεσε μια ολόκληρη πολιτιστική κληρονομιά που αφορά τις γυναίκες και η οποία αγνοήθηκε. Όλος αυτός ο προσανατολισμός κατασκευάστηκε τόσο από φιλοσόφους, κριτικούς αλλά και ιστορικούς (Comuzzo 2021, 7-12).

Η Gates συνεχίζει επικρίνοντας ένα επαναλαμβανόμενο θέμα που είδε να αναδύεται στο φεμινιστικό κίνημα, η πεποίθηση δηλαδή ότι η γραφή, η τέχνη και η μουσική των γυναικών είναι εγγενώς διαφορετικές λόγω του φύλου τους. Αυτή η γραμμή σκέψης υπονοεί ότι κάθε διερεύνηση της τέχνης πρέπει να λαμβάνει υπόψη το φύλο του καλλιτέχνη σε κάθε επίπεδο ανάλυσης. Γράφει, μεταξύ άλλων: «η μουσική είναι το πιο αφηρημένο και αυτόνομο στοιχείο των τεχνών» ωστόσο ορισμένες μουσικές της, φαίνεται να ενσαρκώνουν μια σύγκρουση: από τη μια η μουσική είναι δήθεν υπερβατική και πέρα από υλικές ιδιαιτερότητες όπως το φύλο και το σώμα, που θεωρητικά θα εμπόδιζαν τον ακροατή ή το μελετητή από την αντίληψη του φύλου του συνθέτη μόνο και μόνο από το άκουσμα της μουσικής του. Ενώ από την άλλη, αναθεωρώντας αυτή την εξιδανίκευση της «απόλυτης» μουσικής, οι μουσικολόγοι άσκησαν την κριτική τους από την αντίθετη σκοπιά, προωθώντας την ιδέα ότι η

μουσική δεν μπορεί να υπερβεί το σώμα. Επομένως, η μουσική περιέχει στην έκφρασή της το φύλο του συνθέτη, αφού οι μουσικές συνθέσεις δημιουργούνται αποκλειστικά από μουσικά στοιχεία, όπως μελωδία, ρυθμός, αρμονία κ.λπ. Θα ήταν λοιπόν απαραίτητο να αποδεικνύουν εμπειρικά τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους συνδυάζουν γυναίκες και άνδρες συνθέτες στοιχεία, τα οποία ισχυρίζεται ότι είναι αδύνατα (Gates 1994, 4-9).

Για να υποστηρίξει το επιχείρημά της, προσφέρει δύο παραδείγματα: πρώτα μιλάει για τον Mendelssohn. Οι περιβόητοι και παραγωγικοί συνθέτες ήταν η Fanny και ο Felix Mendelssohn οι οποίοι λόγω του σεξισμού του πατέρα της Fanny, της απαγόρευσε να δημοσιεύει μουσική με το δικό του όνομα. Ο Felix, σε μια προσπάθεια να την ενθαρρύνει και να δείξει την υποστήριξή του στη μουσική της ωστόσο δημοσίευσε μερικά από τα τραγούδια της Fanny με το όνομά του. Κάποια από αυτά τα έργα της Fanny συχνά οι κριτικοί (εν αγνοία τους) τα επέλεξαν από τις συλλογές του Felix και τα επαινούσαν ως τα πιο όμορφα. Η Gates υποστηρίζει ότι αν το αντί μόνο μπορεί να διακρίνει ότι ένα μουσικό κομμάτι γράφτηκε από μια γυναίκα, αυτοί οι σωβινιστές κριτικοί σίγουρα δεν θα είχαν διαλέξει αυτά τα κομμάτια ως τα πιο αξιόλογα.

Έπειτα, η Gates εξηγεί πώς έτσι και η Clara J. Wieck και ο Robert Schumann συνέθεσαν και δημοσίευσαν μια συλλογή από δώδεκα τραγούδια, μερικά από τα οποία ήταν γραμμένα από την Clara και άλλα από τον Robert, χωρίς να αποδίδεται η συγγραφή της όμως σε κάποιο τραγούδι. Αυτή η παράλειψη προκάλεσε μεγάλη σύγχυση στους σύγχρονους κριτικούς, που βρέθηκαν ανίκανοι να προσδιορίσουν ποια κομμάτια γράφτηκαν από την Clara και ποια από τον Robert (Comuzzo 2021,100).

Η Citron, η οποία ασχολήθηκε και αυτή με ζητήματα μουσικής και φύλου έγραψε στο άρθρο της “*Feminist approach to Musicology*” (1994) ότι «η μορφή της σονάτας είναι κεντρική στο ευρώ-δυτικό στερέωμα της δυτικής μουσικής αισθητικής και περιλάμβανε έναν έμφυλο λόγο, προσθέτοντας ότι αυτή η έμφυλη ρητορική μπορεί

να έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αποθάρρυνση των γυναικών από τη σύνθεση συμφωνιών και σονατών» (Citron 1994, 17). Για να καταδείξει αυτή την έμφυλη τάση, τονίζει πώς όταν η μορφή της σονάτας υμνήθηκε από θεωρητικούς και κριτικούς του δέκατου ένατου αιώνα ως η υψηλότερη μουσική φιλοδοξία, αποθάρρυνε γενικά τις γυναίκες από το να ασχοληθούν με αυτό. Επιπλέον, προτείνει πως οι γυναίκες ίσως να προτιμούσαν να απέχουν από τη σύνθεση σε μορφή σονάτας επειδή η φόρμα περιγράφηκε γενικά μέσω μιας έμφυλης και ρητορικής ανδρικής κυριαρχίας (Citron 1994, 17-30).

Ο A. B. Marx, ο οποίος ήταν κριτικός μουσικής μας δίνει μια εικόνα για το πώς η έννοια του «θηλυκού» και του «αρσενικού» διαπέρασαν την κοινωνία ακόμα και μέσα από τη μουσική. Ο Marx περιγράφει το πρώτο θέμα στη μουσική, το οποίο καθιερώνει το κλειδί του τόνου, ως «αρσενικό» και το δεύτερο θέμα ως «θηλυκό». Η Citron έτσι εξηγεί τον κοινωνικό αποκλεισμό των γυναικών αποδίδοντάς τον στον φόβο των ανδρών να «συνωστίζονται από γυναίκες» και τον «φόβο τους για τις μυστηριώδεις δυνάμεις της μήτρας» (Citron 1994, 52). Η Citron φαίνεται τέλος να ισχυρίζεται ότι ο φόβος για τις γυναίκες είναι απλώς ένα φυσικό φαινόμενο στους άνδρες. Αλλά αυτό που ισχύει δεν έχει νόημα στο πλαίσιο της ανθρώπινης ιστορίας, η οποία έχει δει πολλές πολιτιστικές μορφές που ο φόβος των ανδρών για τις γυναίκες δεν ήταν δεδομένος.

Προχωρώντας την ανάλυσή μας για την σχέση της Μουσικολογίας με το Φύλο και την έννοια της Πατριαρχίας στη μουσική θα συνεχίσουμε με αναφορά και ανάλυση σε άλλο ένα μεγάλο ζήτημα το οποίο απασχολεί τα τελευταία χρόνια, το πεδίο της κοινωνικής Μουσικολογίας αλλά και της Εθνομουσικολογίας το οποίο δεν είναι άλλο από το Φεμινισμό και την σχέση του με τις εξελίξεις στην γυναικεία μουσική δημιουργία.

2.2 Φεμινισμός στη μουσική

Τις δεκαετίες μεταξύ 1980 και 1990, κάποιοι μουσικολόγοι άρχισαν να αναγνωρίζουν και να αντιμετωπίζουν το διάχυτο πρόβλημα του αποκλεισμού των γυναικών από το σύνολο της ιστορίας της μουσικής. Το 1993, η συγγραφέας Marcia Citron μεταξύ άλλων έγραψε: «Πριν από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, η μουσικολογία ήταν κυρίως μια θετικιστική πειθαρχία [...]. Η λειτουργική, αν και ασύστολη, υπόθεση ήταν ότι το αντικείμενο μελέτης ήταν κυρίως το αρσενικό και συνήθως αδιαφοροποίητο ως προς την τάξη, τη φυλή, τη σεξουαλικότητα, και άλλους κοινωνικούς παράγοντες». Ωστόσο, επειδή αυτές οι μεταβλητές δεν δηλώθηκαν επίσημα, τέτοιες μελέτες έτειναν να γίνουν καθολικά αποδεκτές κατά τις παραπάνω δεκαετίες (Oliveros et. all 1994, 32-43).

Η φεμινιστική μουσικολογία φαίνεται να αποκτά ωριμότητα και τελικά να ενηλικιώνεται τη δεκαετία του 1980 και συγκεκριμένα σύμφωνα με την Citron το 1988 στην ετήσια συνάντηση της Αμερικανικής μουσικολογικής κοινότητας φάνηκε να παρουσιάζει ένα σημείο καμπής στα θέματα του φεμινισμού. Σε αυτή τη δεκαετία υπάρχουν πολλοί λόγοι αλλά και μουσικολογικά ερευνητικά ενδιαφέροντα τα οποία έστρεψαν το ενδιαφέρον πολλών μελετητών στη φεμινιστική κατεύθυνση της έρευνας. Στη δυτική κοινωνία και μουσική πολλές φορές φαίνεται να αντανακλώνται οι κοινωνικές σχέσεις και οι προκλήσεις οι οποίες φανερώνουν την κυρίαρχη σημασία του φύλου. Όσοι διδάσκουν μαθήματα σχετικά με τη γυναίκα και τη μουσική στη Δυτική κοινωνία συνήθως αναρωτιούνται αν υπάρχει ένα συγκεκριμένο μουσικό στυλ το οποίο γράφεται από γυναίκες μουσικούς. Η αναζήτηση των απαντήσεων γίνεται από κάποιες συγκεκριμένες συγγραφείς-ερευνήτριες όπως η Susan McClary και η Eva Rieger οι οποίες εξέτασαν αυτά τα στοιχεία σε ανδρικά μουσικά έργα όπως π.χ. οι Κανόνες ή έργα ρομαντικών συνθετών όπως η Carmen του Bizet ή η συμφωνία Νο4 του Tchaikovsky (Tsou et. all 1994, 15-28).

Οι γυναίκες σε ολόκληρη την ιστορία της ανθρωπότητας αναφέρονται κυρίως ως οι φροντιστές των παιδιών τους και στήριγμα των συζύγων στην κοινωνία. Αν και υπήρχαν σημαντικοί λόγοι για τον καταμερισμό της εργασίας στην κοινωνία ωστόσο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα προέκυψε μια σημαντική αλλαγή σε αυτό. Η κοινωνία έγινε πια πολύ διαφορετική: δεν ίσχυαν πλέον οι ίδιοι λόγοι καταμερισμού της εργασίας στο σύγχρονο κόσμο. Είναι πολύ σημαντικός ο τρόπος με τον οποίο πρέπει να φροντίζονται τα παιδιά αλλά και το πώς τα παιδιά πρέπει να λαμβάνουν την υποστήριξη και των δύο γονέων, με τους δύο γονείς μαζί να είναι παρόντες σε όλες τις ανάγκες τους. Η McClary (1993) λοιπόν λέει τα εξής:

Πώς θα λάβουν τα παιδιά υποστήριξη και εκπαίδευση καθώς και καλλιέργεια; Αυτό δεν πρέπει να αφεθεί σε μια δημόσια κατάσταση αλλά θα πρέπει να ξεκινήσει με τους ανθρώπους που τα υποστηρίζουν. Αν όμως κάποιος αναγκαστεί να πάρει ένα συγκεκριμένο ρόλο όταν δεν έχει νόημα, σωματικά ή ψυχικά ή πνευματικά – τότε, νομίζω, πρέπει να υπάρξει κάποια αλλαγή.

Είναι δύσκολο τόσο για τους άντρες όσο και για γυναίκες να παίρνουν ρόλους όπου δεν υπάρχει καμία πραγματική ευελιξία όσον αφορά το τι μπορούν να κάνουν. Σύμφωνα με την McClary (1993), για να ισορροπήσουμε την κατάσταση έτσι ώστε κανένα άτομο να μην καταπιέζεται από τον ρόλο του θα πρέπει να υπάρξει αμοιβαία συμφωνία αλλά και κοινωνική υποστήριξη (Kydd 1992, 72-73).

Οι φεμινιστικοί ισχυρισμοί για την άνιση κατανομή του χρόνου αμφισβητούνται συχνά. Είναι επομένως απαραίτητο να προσκομιστούν αποδεικτικά στοιχεία για αυτούς τους ισχυρισμούς. Εδώ, οι ποσοτικές μελέτες της χρήσης του χρόνου φαίνονται κατ' αρχήν ικανές να τεκμηριώσουν την κοινωνική και οικονομική σημασία της εργασίας που κάνουν οι γυναίκες στην ιδιωτική σφαίρα, και να αποκαλύψουν τις επιπτώσεις αυτού στην ικανότητά τους να συμμετέχουν στην αμειβόμενη απασχόληση ή στην πολιτική και να τονίσουν την αντίθεση μεταξύ της δουλειάς που κάνουν οι γυναίκες και των ανταμοιβών που μπορεί να λαμβάνουν. Ως εκ τούτου, μοιάζουν με ένα σημαντικό φεμινιστικό εργαλείο, ικανό να συμβάλει στον δημόσιο διάλογο και στην ανάπτυξη αποτελεσματικών πολιτικών για την ισότητα των

φύλων. Ωστόσο, μερικές από τις πιο θεωρητικές φεμινιστικές εργασίες σχετικά με το νόημα και τη φύση του χρόνου υποδηλώνουν ότι οι άνδρες και οι γυναίκες βιώνουν και κατανοούν τον χρόνο με πολύ διαφορετικούς τρόπους, και ότι οι μελέτες χρήσης του χρόνου βασίζονται σε μια ιδιαίτερη κατανόηση του χρόνου, βασισμένες κυρίως όμως σε ανδρικές εμπειρίες (Bryson 2013).

Η φεμινιστική θεωρία αποτελεί έτσι μια νέα προσέγγιση της ανθρωπολογίας καθώς σύμφωνα με την ανθρωπολογική βιβλιογραφία ανέκαθεν περιλάμβανε και γυναίκες και άνδρες ως κοινωνικούς φορείς στους πολιτισμούς και το έχει τεκμηριώσει, αν και οι γυναίκες, μέχρι πρόσφατα, θεωρήθηκαν σε μεγάλο βαθμό ως η προέκταση των ανδρών. Είναι λοιπόν κάποιες υποθέσεις συγγένειας, όπως γάμοι, τοκετός και ανατροφή παιδιών καθώς και άλλες δραστηριότητες οι οποίες συνέβαλαν επίσης στην ανθρωπολογική θεωρία, αλλά γενικά ενσωματώθηκαν σε μελέτες που επικεντρώνονται στην ανταλλαγή νυφών, την ιδιοκτησία παιδιών καθώς και σε σεξουαλικές ή άλλες τελετουργίες (McClary 1993). Οι Εθνογραφικές θεωρίες που εστιάζουν ειδικά στις γυναίκες ως ξεχωριστή ομάδα, ωστόσο, ήταν δύσκολο να βρεθούν πριν από τη δεκαετία του 1970. Μία από τις πιο σημαντικές πρώτες προσπάθειες κατανόησης της ανδρικής προκατάληψης στην ανθρωπολογία, εξέθεσε την απήχηση μεταξύ των δομών των φύλων που παρατηρήθηκαν στο πεδίο, καθώς και αυτά της Αμερικανικής κοινωνίας, η οποία αποτέλεσε το θεσμικό σπίτι της ανθρωπολογικής έρευνας. Όπως οι περισσότεροι παγκόσμιοι πολιτισμοί των αρχών και των μέσων του εικοστού αιώνα θεωρήθηκαν και βιώθηκαν ως πατριαρχικοί και έτσι και οι δύο, άνδρες και γυναίκες ερευνητές του πεδίου έτειναν (κυρίως ακούσια) να δώσουν τα προνόμια σε άνδρες πληροφοριοδότες, θεωρώντας τους πιο προσιτούς, πιο δημόσιους και καλύτερους εκπροσώπους των συγκεκριμένων πολιτισμικών κανόνων. Εν ολίγοις, η ανδρική προκατάληψη στην ανθρωπότητα ήταν σε μεγάλο βαθμό αόρατη στους ασκούμενους της (Koskoff 2017, 191-203).

Στο βιβλίο της *Feminism and Anthropology*, η Henrietta Moore συνόψισε τα κύρια σημεία της Φεμινιστικής ανθρωπολογίας καθώς και τα γεγονότα της αντίδρασης της ανθρωπολογίας στις φεμινιστικές προκλήσεις της δεκαετίας του 1980. Παρουσίασε πρώτα ένα μοντέλο αλυσιδωτής αντίδρασης τριών μερών ανδρικής προκατάληψης

εντός του ερευνητικού πεδίου, όπως φαίνεται σε προηγούμενες εθνογραφίες που ασχολούνται διαπολιτισμικά με το φύλο. Ο πρώτος κρίκος της αλυσίδας αφορούσε τον ανθρωπολόγο ή την ίδια, η οποία, έχοντας μεγαλώσει και εκπαιδευτεί πιο πολύ στην Ευρώπη ή τις Ηνωμένες Πολιτείες, ή σε χώρες που αποικίζονται από ευρωπαϊκά ή αμερικανικά συμφέροντα (ή και τα δύο), έφερε στο πεδίο, ίσως ακούσια, ασυνείδητες υποθέσεις για τους άνδρες και είδε τις γυναίκες ως ξεχωριστές και άνισες κοινωνικές ομάδες. Αυτό οδήγησε σε έναν δεύτερο κρίκο ο οποίος περιγράφει πως υπάρχει κάποια σχετική άγνοια στην αναγνώριση διαφορετικών ρυθμίσεων, όπου υπάρχουν έννοιες συγκεκριμένων κατηγοριών φύλου ή ιεραρχίες φύλου των οποίων οι τοποθετήσεις, μπορεί να είναι ασαφείς ή άσχετες.

Ένας άλλος νέος τομέας διανοητικής έρευνας εμφανίστηκε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 που είχε βαθιά επίδραση στη σκέψη. Πολλά ερωτήματα που τίθενται από όσους ενδιαφέρονται για το φύλο και τα συστήματα εξουσίας άρχισαν να φιλτράρουν την ίδια τη διαδικασία επιτόπιας εργασίας και τις υποκειμενικές υποθέσεις όσο και την αφήγηση δομών της εθνογραφίας. Τελικά, αυτό οδήγησε σε μια στιγμή ακραίου προβληματισμού στην ανθρωπολογία, που τώρα ονομάζεται «κρίση της αναπαράστασης». (Moore 1988).

Όπως και στην ανθρωπολογία, συνέβη μια θεωρητική στροφή στη φεμινιστική εθνομουσικολογία. Κατά τις δεκαετίες του 1970 και του 1980, όταν οι μελετητές άρχισαν να απομακρύνονται από μια παλαιότερη μορφή και διαφορετική έννοια για το φύλο και τα δικαιώματά του, εμφανίστηκε μια νέα μορφή εθνομουσικολογίας. Αυτό συνέβη διότι επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από την ανθρωπολογία και την κοινωνική και πολιτιστική ιστορία. Έτσι επεδίωξαν να κατανοήσουν τη μουσική όχι απλώς ως προϊόν ανθρώπινης συμπεριφοράς, αλλά και ως ένα ερμηνευτικό ιστότοπο για τη θέσπιση και την εκτέλεση των σχέσεων των φύλων. Μια πληθώρα μελετών για τη δυτική μουσική των συναυλιών, ιδιαίτερα την όπερα, καθώς και για την ορχηστρική μουσική αλλά και για τις δυτικές λαϊκές μουσικές παραδόσεις οι οποίες ήταν επηρεασμένες από τη Δύση, οι μελετητές άρχισαν να εκθέτουν ισχυρές ιδεολογίες και συστήματα εξουσίας που έλεγχαν την έμφυλη μουσική συμπεριφορά και τους λόγους της παγκοσμίως (McClary 1993).

Μέσα από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση εντοπίζουμε ενημερωτικά άρθρα και μουσικά κομμάτια όλα δημοσιευμένα στη δεκαετία του 1980 από γυναίκες, κάποια από αυτά είναι: “Elizabeth’s Wood path”, το “*Women in Music*”, δημοσιευμένα στο Signs και το “*Women and World Music: straining our ears to the silence*” της Joanne Riley, επίσης η υπέροχη συλλογή του Gross, “*Unspoken Worlds: Women’s Religious Lives in non western civilizations*”. Κάθε έργο, με τον δικό του τρόπο, επεσήμανε την έλλειψη έγγραφων σκέψεων για τη γυναίκα. Πολλοί συγγραφείς έχουν σημειώσει τους δεσμούς μεταξύ της σεξουαλικότητας των γυναικών με τον πολιτισμικά αντιληπτό ρόλο του φύλου και τη μουσική συμπεριφορά. Ορισμένοι περιγράφουν παραστάσεις που περιλαμβάνουν άσεμνη σεξουαλική συμπεριφορά που ξεκινούν με το φλερτ και συνεχίζουν, κατά την διάρκεια των παραστάσεων. Για παράδειγμα, στα yoruk , ο **Richard Keeling (1985, 199)** συζητά τη σαφή σεξουαλική φύση των ελαφρών τραγουδιών των yoruk. Οι Carol Campbell και Carol Eastman (1984, 477) αναφορικά με τα Σουαχίλι, περιγράφουν όλες τις γυναικείες συγκεντρώσεις όπου οι νεαρές γυναίκες κάνουν περιστροφές ισχίου για να μάθουν τις σωστές σεξουαλικές κινήσεις. Ο Usopay Cadar (1980) περιγράφει την παράδοση A Maranao kulintang των Φιλιππίνων, όπου οι γυναίκες ερμηνεύτριες πρέπει να μάθουν τη σωστή στάση του γυναικείου σώματος, «το κεφάλι και ο κορμός είναι σε θέση που πρέπει να περάσει το παλιό τεστ να αφήνεις το ποτήρι του νερού να στέκεται στην κορυφή του κεφαλιού χωρίς να χυθεί το νερό».

Όλα αυτά τα παραδείγματα και πολλά άλλα υποδεικνύουν τη μουσική συμπεριφορά που σχετίζεται ή ενισχύει τη γυναικεία σεξουαλικότητα, αναφέροντας συγκεκριμένα χειρονομίες, ερωτικές χορευτικές κινήσεις και διάφορες άλλες θέσεις σώματος για γυναίκες ερμηνεύτριες.

Άλλοι σχολίασαν τη συχνή συσχέτιση γυναικείων μουσικών δραστηριοτήτων με υπονοούμενη ή πραγματική πορνεία. Η Norma McLeod και η Marcia Herndon στο άρθρο τους: “*The Born Liza: MALTESE FOLK SONG STYLE AND WOMEN*” (1975), δείχνει πώς διασταυρώνονται οι μαλτέζικες έννοιες της γυναίκας και της μουσικής, δημιουργώντας δύο βασικές κατηγορίες: τις γυναίκες που δεν τραγουδούν σε δημόσιους χώρους και αυτές που τραγουδούν. Επομένως με αυτήν ακριβώς την πράξη θεωρούνται ιερόδουλες. Η Lorraine Sakata (1976) σημείωσε τη σύνδεση των επαγγελματιών τραγουδιστών στο Αφγανιστάν με την εταίρα παράδοση.

Εάν οι ερμηνείες από νεαρές γυναίκες τείνουν να αυξάνουν τη σεξουαλικότητα, αυτές των ηλικιωμένων γυναικών συχνά υποβαθμίζουν αυτή την πτυχή της ταυτότητας φύλου, με αποτέλεσμα συχνά να χάνουν το μουσικό ενδιαφέρον των γυναικών. Η Charlotte Frisbie (1967;1980) σχολίασε τους μεταβαλλόμενους μουσικούς ρόλους των γυναικών καθώς προχωρούν στην ηλικία. Ερευνητές έχουν επισημάνει περιβάλλοντα τα οποία είναι αποδεκτά για γυναικείες μουσικές παραστάσεις. Οι ίδιοι αναφέρουν ότι ερευνώντας εκτός από τους δημόσιους, ανδροκρατούμενους μουσικούς τομείς, τους ιδιωτικούς τομείς των γυναικών, ανακάλυψαν μια ποικιλία μουσικών παραδόσεων (Koskoff 1976).

Η Susan McClary ωστόσο έχοντας βασιστεί σε είκοσι ετών έρευνα για τη γυναίκα και το παρελθόν της, έγραψε ένα έργο που έχει καθιερώσει την ιστορική θέση των γυναικών στη μουσική και προσδιορίζει τις πρακτικές που περιόρισαν την πλήρη συμμετοχή των γυναικών στη μουσική. Έτσι, αντλώντας από την κριτική θεωρία σε συνδυασμό με τη φεμινιστική θεωρία, η McClary έχει φέρει μια ισχυρή διάσταση στη φεμινιστική μουσική κριτική, πρωτοπορώντας με ένα τρόπο με το εύρος και τη διείσδυση στα τεκτενόμενα καθώς οι αναφορές της είναι πολύ σημαντικές. Οι πολικότητες μεταξύ αρσενικού και θηλυκού και τα συνακόλουθα στερεότυπά τους έχουν δώσει λοιπόν την ευκαιρία να αμφισβητείται το καθεστώς των δυαδικών αντιθέσεων που δεν μπορούν να διατηρήσουν την ανεξαρτησία τους πειστικά. Για παράδειγμα, μια πολικότητα που είναι πολύ συχνή υποτίθεται σε αντίθεση με την εξίσωση αρσενικό=δυνατός, θηλυκός=αδύναμος, είναι η φεμινιστική υποκατάστατη εξίσωση: αρσενικό=καταπιεστής, γυναίκα=θύμα. Αυτή η διχοτόμηση μπορεί να λειτουργήσει προσδιορίζοντας την αντίθεση, αλλά έχει ως αποτέλεσμα να θολώνει την πολυπλοκότητα της εξουσίας-διανομής (McClary 1993, 399). Απλώς δεν συμβαίνει πάντα ότι το αρσενικό = καταπιεστής και η γυναίκα = θύμα. Μερικές φορές στις σχέσεις των φύλων ούτε ο άνδρας ούτε η γυναίκα είναι καταπιεστής ή θύμα. Η συνεργασία και όχι η σύγκρουση περιγράφει την αλληλεπίδραση.

Ήταν λοιπόν η Σάρρα που καταπίεζε την Άγαρ και ο αρχι-πατριάρχης Αβραάμ που εμφανίστηκε σε ένα περισσότερο φιλανθρωπικό φως. Και οι γυναίκες χρησιμοποίησαν και κακοποίησαν σκλάβους, άνδρες και γυναίκες. Η μητρική και η

πατρική σκληρότητα emπίπτουν σε μια πιο απεχθή κατηγορία και στη γυναικεία βία δεν μπορεί να εξηγηθεί απλώς ότι οι καταπιεσμένοι γίνονται καταπιεστές (Levi-Strauss 1958). Το 1958 στο βιβλίο του *Anthropologie structurale*, ο Levi-Strauss αναγνώρισε και τα δύο αυτά στοιχεία ανάμεσα στη σχέση πολιτισμού και πραγματικότητας και την διαφορά μεταξύ πολιτισμού και γλώσσας στην οποία δεν μπορεί να υπάρχει καθόλου σχέση και συσχέτιση. Και οι δύο καταστάσεις είναι αδύνατο να συλληφθούν. Εφόσον μία από τις κύριες λειτουργίες της φεμινιστικής κριτικής είναι η ανάλυση των τρόπων εισαγωγής και ποιες γυναίκες έχουν απεικονιστεί στην τέχνη, το πρόβλημα της διαμεσολάβησης και της αναπαράστασης γίνεται ύψιστο (Howard 1991, 149). Ωστόσο, όσο επιδέξια και πειστικά η McClary αναλύει τις μουσικές απεικονίσεις, το έκανε να φαίνεται σαν να υποθέτει ότι η παρεκκλίνουσα απεικόνισή τους αντανακλά τις κοινωνικές υποθέσεις που αφορούν το φύλο με έναν αρκετά άμεσο τρόπο.

Οι αλλαγές που έγιναν κατά τη σύγχρονη εποχή στις φεμινιστικές σπουδές και τις σπουδές του φύλου αλλά και στα μαθήματα της μουσικής και του υλικού για τις γυναίκες και του λεγόμενου Cultural feminism, έγιναν σε μια κατάσταση όπου ο φεμινισμός συνδυάστηκε και με άλλους τομείς (Oliveros et. all, 1994, 174-193). Η λιγότερο ξεχωριστή οντότητα, ο φεμινισμός ομοφυλόφιλων, αλλά και οι έννοιες της εθνότητας, του εθνικισμού και της αποικίας είναι ζητήματα τα οποία προέκυψαν από τον φεμινισμό. Οι φεμινιστικές θέσεις για τη δράση και τη θεωρία επιβεβαιώνουν την υποκειμενικότητα με διαφορετικούς τρόπους. Ο φεμινισμός ήταν και θα είναι ζήτημα ζωτικής σημασίας και θα συνεχίσει να είναι σε περιπτώσεις περιορισμού ταυτότητας. Σύμφωνα με την Pauline Oliveros (1994), για να θεωρηθεί ένα ον δυνατό πρέπει να φροντίσει να αντικειμενοποιεί τις γυναίκες και τους άνδρες και να εντοπίζει τις διαφορές στην σεξουαλική ταυτότητα των ατόμων.

Η φεμινιστική προοπτική στη μουσικολογία παίζει σημαντικό ρόλο κυρίως στο να καταφέρει να ξαναφέρει στο προσκήνιο μέρος του έργου γυναικών συνθετών από το παρελθόν αλλά και από τη σημερινή εποχή. Στον πρόλογό της, η Macarthur στη συνέντευξη που έδωσε στο «The Sound of silence» (2016) απευθυνόμενη στην Diane Peacock Jezic, ανέφερε ότι η Elizabeth Wood, λέει ότι μέσω των βιβλίων μας δίνεται

η ευκαιρία να γνωρίσουμε μουσικούς των οποίων οι ζωές και τα έργα είναι υποδειγματικά πρότυπα (όχι απλώς σύμβολα) της συνεισφοράς των γυναικών τόσο στις μουσικές παραδόσεις όσο και στη συνεχιζόμενη διαδικασία της πολιτισμικής αλλαγής. Στο βιβλίο της *Women composers: The lost tradition found*, μας συστήνονται γυναίκες συνθέτες όπως η Hildegard of Bingen (1098-1179), η Francesca Caccini (1587-c.1640), η Barbara Strozzi (1619-1664), η Maria Theresia von Paradis (1739-1807), η Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1846), η Cécile Chaminade (1857-1944) και η Rebecca Clarke (1886-1979), μεταξύ πολλών άλλων από τις προηγούμενες περιόδους, και έξι εν ζωή Αμερικανούς συνθέτες. Πριν από αυτό το φεμινιστικό έργο στη δεκαετία του 1980, αυτά τα ονόματα ήταν σχεδόν άγνωστα.

Η ιστορική φεμινιστική μουσικολογία μας πληροφορεί ότι πολλοί από τους μουσικούς προγόνους μας εξαφανίστηκαν από την ιστορία και τη μνήμη. Στην προαναφερόμενη συνέντευξη ανέφερε επίσης πως, σύμφωνα με την Wood, «η γυναικεία μουσική που έχει επιβιώσει μπορεί να αποδοθεί σε δύο παράγοντες: «τη διαθεσιμότητα απαραίτητων κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών για τη διατήρηση της δημιουργικής τους δουλειάς. Και το δικό τους θάρρος να ξεπεράσουν τα ψυχολογικά εμπόδια στη δημιουργική έκφραση» (Macarthur 2016).

Καθώς προχωρά ο 21^{ος} αιώνας, οι στόχοι του φιλελεύθερου φεμινισμού γίνονται όλο και πιο αποδεκτοί από την κοινωνία και προασπίζονται από κυρίαρχους θεσμούς, αλλά με τρόπους που ενισχύουν αντί να διαβρώνουν την πατριαρχία. Ο φιλελεύθερος φεμινισμός εστιάζει στην ατομική οικονομική ενδυνάμωση των λευκών, αστών γυναικών κυρίως. Όλα τα παραπάνω αποτελούν εστίες του φιλελεύθερου φεμινισμού επειδή ο φιλελευθερισμός φαντάζεται την προσωπικότητα ως ιδιωτική ιδιοκτησία (Mills and Pateman 2013). Ο φιλελεύθερος φεμινισμός επιδιώκει έτσι να παραχωρήσει στις γυναίκες το δικαίωμα της ιδιοκτησίας, συμπεριλαμβανομένης της σεξουαλικής ιδιοκτησίας που έχουν στο σώμα τους, έτσι, τις προτρέπει να συνάπτουν συμβόλαια γάμου. Αυτό βέβαια δεν αλλάζει καμία από τις υποκείμενες δομές που υποστηρίζουν την πατριαρχία (όπως πχ Τis φιλελεύθερες έννοιες της προσωπικότητας και της ιδιωτικής ιδιοκτησίας). Χορηγεί μόνο υπό όρους μερικά δικαιώματα στις γυναίκες με πλήρη φιλελεύθερη προσωπικότητα ως απόδειξη ότι ο

σεξισμός έχει τελειώσει, όταν στην πραγματικότητα δεν έχει τελειώσει και είναι συχνά χειρότερος από πριν (Oliveros et. all 1994).

Για παράδειγμα, η υποτιθέμενη ενδυνάμωση των λευκών δυτικών γυναικών χρησιμοποιείται ως δικαιολογία για την περαιτέρω καταπίεση των μη λευκών και των μη προερχόμενων από τη δύση ανθρώπων, συμπεριλαμβανομένων των γυναικών – τιμωρώντας τους για τον υποτιθέμενο «υπέρμετρο μισογυνισμό τους» (O’Neil 2002). Στην αγγλόφωνη Δύση, υπάρχουν λοιπόν δύο κύριες παραλλαγές αυτής της συνεπιλογής του φιλελεύθερου φεμινισμού: ο μεταθλητικός φεμινισμός, που υποστηρίζει ότι οι στόχοι του φεμινισμού έχουν επιτευχθεί και ο ίδιος ο φεμινισμός είναι ξεπερασμένος και ο δημοφιλής φεμινισμός, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο φεμινισμός και οι στόχοι του είναι και πρέπει να γίνονται ευρέως αποδεκτοί. Ο φεμινισμός μας οδήγησε στο σήμερα όπου ο αριθμός των γυναικών οι οποίες ασχολούνται με τη μουσική επαγγελματικά αυξάνεται συνεχώς. Οι γυναίκες οι οποίες παίζουν σε ορχήστρες αλλά και οι γυναίκες συνθέτριες ολοένα και αυξάνονται παρόλο που οι άνδρες συνεχίζουν να έχουν υψηλότερες θέσεις και διακρίσεις στο μουσικό επαγγελματικό στερέωμα (O’Neil 2002, 133-136).

Παρακάτω θα αναλύσουμε θέματα φύλου και μουσικής όπως έχουν διαμορφωθεί μέχρι σήμερα στα πλαίσια της εθνομουσικολογικής έρευνας. Ωστόσο δεν θα σταθούμε μόνο σε θέματα φύλου και μουσικής η οποία έχει να κάνει με την έντεχνη δυτική κουλτούρα αλλά θα υπερβούμε τα όρια του Δυτικού κόσμου και θα αναφερθούμε σε θέματα φύλου και μουσικής σε παγκόσμια κλίμακα. Θα αναλύσουμε θέματα εκτέλεσης της μουσικής και διαφορές ανάμεσα στα δύο φύλα αλλά και σε θέματα διαφοράς προσωπικότητας μεταξύ ανδρών και γυναικών και συνέπειες στη μουσική σύνθεση και δημιουργία. Τέλος, θα αναφερθούμε στο περιβάλλον παγκοσμιοποίησης και την επιρροή του στη διαμόρφωση στερεοτύπων για τους μουσικούς και το φύλο τους. Θα εντοπίσουμε κάποια σύγχρονα ρεύματα στη μουσική βιομηχανία και το πώς αυτά έχουν διαμορφωθεί με τη συνδρομή των έμφυλων στερεοτύπων και διαφορών.

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

3. Ξεπερνώντας τα όρια- Μουσική και φύλο σε ένα περιβάλλον παγκοσμιοποίησης

Το φύλο έχει θεωρηθεί ως ένα στοιχείο εγγενές στις βασικές μουσικές δομές και το οποίο «αντανακλάται σε θέματα αντίληψης αλλά και σε μουσικά φαινόμενα» (Brett et.all 2006). Πολλοί είναι αυτοί που ασχολήθηκαν με την σχέση της μουσικής σύνθεσης και του φύλου. Πώς δηλαδή μέσα από τις μουσικές συνθέσεις παίρνουμε πληροφορίες για την έννοια του φύλου, αρσενικού ή θηλυκού. Ο Maus (1993, 124) για παράδειγμα θεωρεί ότι το φύλο σχετίζεται κατά πολύ με τη θεωρία της μουσικής, και ότι από την McClary ως το παρόν, το θηλυκό αποτελεί κυρίαρχο πολιτισμικό στοιχείο. Επίσης, ο Shepherd (1991, 98) ερμηνεύει την εγγενή ιεραρχία της τονικότητας στα μουσικά έργα ως «μια εικόνα έμφυλης ιεραρχίας της πολιτικής και κοινωνικής ηγεμονίας», αλλά και ο Green αναφέρεται στα «χαρακτηριστικά που σχετίζονται με το φύλο της ίδιας της μουσικής» (1997, 139).

Η συσχέτιση της μουσικής και του φύλου εκτείνεται πέρα από το φύλο στη σεξουαλικότητα και τη σεξουαλική ταυτότητα, καθώς «η μουσική είναι δίπλα στη σεξουαλικότητα» (Peraïno et. all 2013, 433-470) και «η ιστορία της δυτικής μουσικής είναι μια ιστορία σεξουαλικού άγχους, αμφιθυμίας και διαπραγμάτευσης» (Peraïno 2003, 54). Για την McClary, η μουσική είναι συνδεδεμένη με τη «διοχέτευση της επιθυμίας... και τις ανταγωνιστικές εικόνες της σεξουαλικότητας» και η τονικότητα τείνει να «ενημερώνεται έντονα από την ερωτική απεικόνιση» (2002, 54).

Ωστόσο και ο Brown (1986, 100–187) βλέπει ισχυρούς συσχετισμούς μεταξύ της τέταρτης συμφωνίας του Tchaikowsky op.36 και της αναφερόμενης ομοφυλοφιλίας του συνθέτη. Έτσι βλέπουμε ότι το ζήτημα του φύλου υποστηρίζεται επανειλημμένα ως παρών σε κάθε στάδιο της επικοινωνιακής τριάδας. Ο Green (1997, 71) αναφέρεται στη συνθέτρια Ethel Smyth και αναφέρει ότι «... περίμενε ότι οι γυναίκες θα ξεχωρίζουν από τους άνδρες όχι μόνο στην προσέγγιση και τη συμπεριφορά τους, αλλά και στο παίξιμό τους...» και υποστηρίζει ότι ο ακροατής λαμβάνει ένα έμφυλο μήνυμα ως «πολιτιστικό τεχνούργημα μέσα στο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο» (1997, 6). Το φύλο ενός ακροατή, όπως υποστηρίζει, «θα επηρεάσει τη συνολική

ανταπόκρισή του στη μουσική και την αντίληψη της αρρενωπότητας ή της θηλυκότητας, έτσι ώστε ... οι άνδρες και οι γυναίκες πρέπει να έχουν ένα ελαφρώς διαφορετικό είδος μουσικής εμπειρίας που προκύπτει από το φύλο τους» (1997, 139). Η Citron (1994, 120) στη συνέχεια καταγράφει επίσης κάποιες απόψεις για το φύλο και τη σεξουαλικότητα και τα κατατάσσει μεταξύ των κρίσιμων παραγόντων για τον αποδέκτη της μουσικής (Sergeant et. all 2014, 276).

Άλλο ένα ζήτημα το οποίο αναφέρεται στις σχέσεις των φύλων και στη μουσική είναι το έμφυλο στερεότυπο των μουσικών οργάνων, η επισήμανση δηλαδή του ότι υπάρχουν όργανα τα οποία είναι κυρίως αρσενικά ή θηλυκά. Αυτό είναι μια πτυχή της κοινωνιολογίας της μουσικής που είχε τεράστιο αντίκτυπο στον ρόλο των γυναικών στη μουσική ιστορία (Τσέτσος, Μ. 2020). Ένας πρώτος μάρτυρας του διαχωρισμού των φύλων σχετικά με τα μουσικά όργανα ήταν ο Luca della Robbia. Το αριστούργημά του, η "Cantoria" ήταν ένα ανάγλυφο γλυπτό που σκαλίστηκε μεταξύ 1432 και 1438 στη σοφίτα των οργάνων του Καθεδρικού Ναού στη Φλωρεντία. Αυτά απεικόνιζαν τα εδάφια του Ψαλμού 150 ο οποίος έγραφε:

«Εγκωμιάστε τον με τον ήχο της σάλπιγγας: επαινέστε τον με το ψαλτήριο και την άρπα. Επαινέστε τον με το ντέφι και το χορό» (Steblyn 1995, 128). Τα όργανα τα οποία είναι θορυβώδη και συνοδεύονται από ζωηρούς χορευτές παίζονται από αγόρια, έτσι απεικονίζονται στις παραστάσεις του γλυπτού. Σαφώς, οι τρομπέτες και τα τύμπανα έχουν ένα υποκινητικό, ενεργό αποτέλεσμα. Το αντίθετο αποτέλεσμα, μια ήρεμη ανάπαυση δηλαδή, φαίνεται στα ανάγλυφα με κορίτσια μουσικούς. Τα όργανά τους είναι τα ψαλτήρια και τα λαούτα τα οποία είναι ήσυχα, έγχορδα όργανα, κατάλληλα για συνοδευτικό τραγούδι. Ο διαχωρισμός του φύλου μεταξύ ενεργού και παθητικού είναι αρκετά εμφανής εδώ (Steblyn 1995, 128-144).

Σύμφωνα με την Edith Borroff, στο άρθρο της *"Women composers: Reminiscence and History"* (1975) για τις γυναίκες συνθέτριες στο πέρασμα της ιστορίας, η Αναγέννηση ήταν «ένα βήμα προς τα πίσω για τις γυναίκες» (Borroff 1975). Η ανάπτυξη ωστόσο του ουμανισμού καθώς και η ανάπτυξη μιας νέας κοινωνικής δομής στην Ιταλία «στέρησε από τις γυναίκες την εξουσία, δημιούργησε μια πατριαρχική κουλτούρα και, γενικά, επανέφερε τις γυναίκες στην αναζήτηση της ανθρώπινης ελευθερίας και αυτονομίας (Watkins 1974, 20). Οι ευκαιρίες εκπαίδευσης για τις γυναίκες μειώθηκαν, και οι δημιουργικές τους δραστηριότητες περιορίστηκαν. Οι γυναίκες ήταν πλέον περιορισμένες στο σπίτι και κανείς δεν θα

είχε δει ποτέ καμία γυναίκα της Αναγέννησης να παίζει πχ. τρομπέτα. Αυτό το όργανο είχε συνδεθεί από καιρό με τον στρατό και χρησιμοποιήθηκε για να ξεσηκώσει τα στρατεύματα και να δώσει το σήμα για τη μάχη. Η καριέρα ενός στρατιώτη ήταν ανδρικό μόνο προνόμιο, και δεν θα υπήρχε καμία ευκαιρία για μια γυναίκα να το κάνει, να μάθει δηλαδή να παίζει αυτό το όργανο σε στρατιωτικό περιβάλλον. Επίσης, δεν υπήρχε η δυνατότητα για τις γυναίκες να μάθουν την ειδική τεχνική του κλαρίνου — και να συμμετέχουν στα ψηλά προνόμια και τους μισθούς των βασιλικών τρομπετιστών — αφού όλα αυτά ήταν ελεγχόμενα από ένα αποκλειστικό σύστημα συντεχνίας των ανδρών. Οι γυναίκες επίσης δεν έπαιζαν σε παραστάσεις και ήταν γενικά αποκλεισμένες από τη σταδιοδρομία του εκκλησιαστικού οργανίστα και από ενεργές θέσεις στην εκκλησία οι οποίες προορίζονταν μόνο για άνδρες. Αυτό που χρησιμοποιήθηκε ως επί το πλείστον από τους κύκλους της εκκλησίας για την απαγόρευση των γυναικών από τη μουσική και τις παραστάσεις καθώς και τη συμμετοχή τους σε ορχήστρες ήταν η νοθεσία του Αποστόλου Παύλου η οποία ανέφερε : “mulieres ecclesiis taceant” (οι γυναίκες πρέπει να σιωπούν στην εκκλησία). Αυτή χρησιμοποιήθηκε από τις εκκλησιαστικές αρχές ως δικαιολογία για την απαγόρευση των γυναικών από τη μουσική ζωή της εκκλησίας. Μόνο στα μοναστήρια μοναχές, ερημίτισσες και χωρίς πραγματική δύναμη, μπόρεσαν να δημιουργούν μουσική ως μέρος της θρησκευτικής τους λατρείας (Steblyn 1995).

Έτσι, σε μια περίπτωση αλληγορικής τέχνης, η Αγία Σεσίλια θα μπορούσε να απεικονιστεί να παίζει πιάνο, τον «βασιλιά» των οργάνων, αλλά στην πραγματικότητα, οι γυναίκες είχαν ουσιαστικά απαγορευθεί από το να εκτελούν το όργανο. Με εξαίρεση μια ζωγραφιά του Adam Gumpelzhaimer και συγκεκριμένα σε μια λεπτομέρεια από τη σελίδα με τον τίτλο: «Neue» του Teutsche Geistliche Lieder του 1591 με τη φιγούρα μιας «μουσικού» που μοιάζει με την Αγία Σεσίλια στο όργανο να περιβάλλεται από οκτώ γυναίκες μουσικούς. Αφού λοιπόν οι εννιά μούσες, επιτρέπεται να παίζουν περιορισμένα «ανδρικά» όργανα, έτσι, τέτοιες εικόνες δεν αντικατοπτρίζουν την τρέχουσα κοινωνική πρακτική. Οι γυναίκες επίσης αποθαρρύνονταν από το να παίζουν βιολί. Χωρίς αμφιβολία αυτό συνέβαινε λόγω της ίδιας στάσης όπως ο φόβος της απώλειας της αξιοπρέπειας στη γυναίκα (Gardiner 1929).

Όταν η μουσική λοιπόν αποτελεί απειλή για τις καθιερωμένες πολιτιστικές νόρμες και αξίες, η τοπική κοινωνία θα αντιδράσει και θα αντισταθεί στην ιθαγενοποίησή της, ως ένας τρόπος διατήρησης του καθιερωμένου διαχωρισμού των φύλων. Επειδή η μουσική είναι εγγενώς συνδεδεμένη με τον πολιτισμό, τότε, διατηρώντας τους ρόλους των φύλων και κατά συνέπεια την κοινωνική τάξη, διαιώνονται οι πολιτισμικές αξίες και τα εθνικά ιδανικά. Στη Λαϊκή Δημοκρατία της Κίνας για παράδειγμα, η δορυφορική τηλεόραση μετέφερε μουσικά βίντεο που περιέχουν εικόνες του δυτικού γυναικείου σεξουαλικοποιημένου σώματος στο κλειστό εθνικιστικό κύκλωμα των μέσων ενημέρωσης. Μουσικά βίντεο που προβλήθηκαν στο Κανάλι V της Κίνας, μεταδίδουν ένα ευρύ φάσμα μουσικών στυλ από πολύ διαφορετικές τοποθεσίες (Lemos 2011).

Είναι πιθανό να δείτε hip hop της Βόρειας Αμερικής, ταϊβανέζικη rap ή ακόμα και εναλλακτική ιρλανδική μουσική. Η σύγχυση διαφορετικών μηνυμάτων στα μουσικά βίντεο στην τηλεόραση έχει φέρει σε αμφισβήτηση την κινεζική ταυτότητα. Η συνεχής έκθεση σε εικόνες που απεικονίζονται στα βίντεο οδήγησε τις Κινέζες νεαρές γυναίκες να αμφισβητήσουν τον ρόλο τους στην κοινωνία όπως παντού, «πολλοί έφηβοι αυτοπροσδιορίζονται από τις εικόνες που απεικονίζουν τα μέσα ενημέρωσης» (Erfort et. all 2003, 31).

Στην Κίνα, ειδικότερα, οι γυναίκες έχουν συνδεθεί ιστορικά με τους μητρικούς ρόλους και με την ευθύνη να κουβαλούν το μέλλον του έθνους στα σώματά τους. Ως εκ τούτου, η υπερ-σεξουαλική υποκειμενικότητα που υπάρχει σε βίντεο από δυτικούς πολιτισμούς δεν έχει θεωρηθεί μόνο ως απειλή για τις παραδοσιακές πολιτιστικές πρακτικές αλλά και ως απειλή για την εθνική ταυτότητα. Υπό αυτή την έννοια, η γυναικεία σεξουαλικότητα θεωρείται ως απειλή για την «υγεία, την αγνότητα και το σθένος» μιας κοινωνίας (Bannister 2010, 168). Η Nancy Love πρόσθεσε ότι εάν «το έθνος και η φυλή κατανοηθούν με όρους οικογένειας, τότε ο έλεγχος της σεξουαλικότητας των γυναικών [...] γίνεται εξαιρετικά σημαντικός για τη διατήρηση μιας φυλετικής και εξαγνισμένης κατάστασης» (Love 2012, 19).

Ως εκ τούτου, το παγκοσμιοποιημένο και «ακάθαρτο» γυναικείο δυτικό σώμα αμφισβήτησε την εξουσία του κράτους να ελέγχει το εθνικό έμφυλο σώμα. Προκειμένου να επιβεβαιωθεί εκ νέου η εθνική ταυτότητα, η Κινεζική Κρατική Διοίκηση Ραδιοφώνου, Κινηματογράφου και Τηλεόρασης περιόρισε τη μετάδοση δυτικών μουσικών βίντεο. Σύμφωνα με τη Lisa Parks αυτός ο περιορισμός έχει ως αποτέλεσμα τον «περιορισμό των αναπαραστάσεων της θηλυκότητας» (Parks 2002,

219). Έτσι, προτείνει ότι το θηλυκό είναι συχνά ένα βαρόμετρο από το οποίο είναι δυνατόν να συμπεράνουμε πόσο πολύ έχει επηρεαστεί ένας πολιτισμός από τα δυτικά παραδείγματα (Lemos 2011).

Όταν μια τοπική παγκοσμιοποίηση χαρακτηρίζεται από αντίσταση στο παγκόσμιο αντίστοιχό της, υπάρχουν τρόποι με τους οποίους τα ζητήματα φύλου εξακολουθούν να διαπραγματεύονται μέσω της μουσικής. Με αυτόν τον τρόπο οι καλλιτέχνες καταφεύγουν σε μουσική που μεταφέρει κρυφά μηνύματα που δεν γίνονται άμεσα κατανοητά από την ηγεμονική δύναμη. Ωστόσο, καθώς τα μηνύματα είναι κρυμμένα, δεν μπορούν να έχουν σχετικό αντίκτυπο και ως εκ τούτου δεν μπορούν να αλλάξουν τα θεμέλια της διαίρεσης των φύλων. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αφορά τη φεμινίστρια-τραγουδίστρια από το Μάλι, Oumou Sangaré. Είναι μια από τις πιο δημοφιλείς τραγουδίστριες στο Μάλι και απέκτησε διεθνή φήμη λόγω της φεμινιστικής κριτικής της στην πατριαρχική κοινωνία του Μάλι. Σύμφωνα με τη Heather Maxwell, τα τραγούδια της αφορούν κοινές προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι νέοι και οι γυναίκες στη σύγχρονη αστική ζωή στην εξεύρεση ισορροπίας μεταξύ της επιθυμίας και της απαίτησης ατομικής ελευθερίας και επιλογής. «[...] Ο κανονισμένος (και συχνά αναγκασμένος) γάμος, η πολυγαμία και η γυναικεία υποταγή στην ανδρική εξουσία και την κακοποίηση είναι κοινά θέματα στα τραγούδια της» (Maxwell 2003, 44).

Μέχρι τις δεκαετίες του 1950 και του 1960, οι αποικιακές δυνάμεις ήταν πιο επιεικείς στο να επιτρέπουν στις γυναίκες στο Leopoldville να παίζουν μουσική. Αυτή η παραχώρηση έδωσε τη δυνατότητα στις γυναίκες να αγκαλιάσουν τη μουσική ως μια μορφή διαμαρτυρίας ενάντια στους καταπιεστές τους. Η μουσική κινητοποίησε περισσότερες γυναίκες να συμμετάσχουν στον αγώνα τους, χωρίς τον κίνδυνο τιμωρίας, καθώς οι εγγενείς μορφές μουσικής δεν ήταν υπό τον έλεγχο της αποικίας. Οι γυναίκες του Κονγκό έτσι, θα τραγουδούσαν στα Lingala και όχι στα γαλλικά.

Σταδιακά λοιπόν, οι γυναίκες έγιναν ιδιοκτήτριες μικρών και παράνομων κοινωνικών συλλόγων όπου οι άντρες πήγαιναν θαυμάζοντας τις παραστάσεις και το σώμα τους. Οι μουσικές τους ερμηνείες άλλαξαν την ισορροπία των φύλων με τρεις τρόπους. Πρώτον, η μουσική δεν εκτελούνταν πλέον αποκλειστικά από Κονγκολέζους και Ευρωπαίους άνδρες. Δεύτερον, οι γυναίκες του Κονγκό μπορούσαν να έχουν πολλαπλούς συντρόφους, μια πρακτική που τους ήταν παράνομη εκείνη την εποχή. Το χρησιμοποίησαν λοιπόν ως ευκαιρία για να δημιουργήσουν ανταγωνισμό μεταξύ

πιθανών μνηστήρων και ως εκ τούτου να προωθήσουν την κοινωνική και οικονομική τους θέση. Τέλος, αντέστρεψαν τη διαμόρφωση των εγχώριων και δημόσιων τομέων: «Η ημερήσια κοινωνία παρέμεινε ανδρική αρένα ενώ η βραδινή κοινωνία, που μπορεί να θεωρηθεί ως ο δημόσιος χώρος, κυριαρχούνταν από γυναίκες. Έτσι, οι γυναίκες που ζούσαν σε μια ημερήσια κοινωνία, στην οποία δεν είχαν λόγο, κυριαρχούσαν στους άντρες στα μπαρ τη νύχτα». (Gondola 1997, 76).

Ωστόσο το ερώτημα που πρέπει να απαντηθεί είναι ποιά είναι η σχέση της μουσικής με το φύλο τελικά τόσο στην έντεχνη δυτική μουσική δημιουργία όσο και στη σύγχρονη εποχή. Η Εθνομουσικολογία όπως έχουμε ήδη πει είναι η επιστήμη η οποία ασχολείται με την μελέτη του φύλου και της γυναίκας ειδικότερα στη μουσική. Το βιβλίο *Music, Gender and Culture* είναι αυτό το οποίο περιλαμβάνει 15 ανασκοπήσεις άρθρων σχετικά με τη γυναίκα και τη μουσική και από αυτό παίρνουμε αρκετές πληροφορίες για τις κουλτούρες σχετικά με το φύλο στην Β. Αμερική, την Ασία, την Ευρώπη και την Ωκεανία (Marcia Herndon et. all 1990, 115). Πάνω σε αυτά η συγγραφέας και επιμελήτρια Marcia Herndon διατυπώνει διαφορετικούς ορισμούς πάνω σε θέματα σεξουαλικότητας και φύλου. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει πως η σεξουαλικότητα αποτελεί βιολογικό στοιχείο ενώ το φύλο καθορίζεται από την κάθε κουλτούρα, την κοινωνία και την ηλικία (1990, 12). Σε επτά από τα 15 άρθρα του βιβλίου συγκρίνονται φιλοσοφίες και συμπεριφορές αντρών και γυναικών. Όλα τα άρθρα καταλήγουν σε συμπεράσματα που έχουν να κάνουν με τις διαφορετικές κουλτούρες και συμπεριφορές των γυναικών σε σχέση με τη μουσική.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με θέματα φύλου και μουσικής στη σύγχρονη εποχή και θα εστιάσουμε κυρίως στο ότι οι γυναίκες είναι απόλυτα ικανές να συνθέσουν και να δημιουργήσουν μουσική. Θα ασχοληθούμε με θέματα φεμινισμού και μουσικής και θα δούμε πώς αυτά τα θέματα έχουν ερευνηθεί και που έχουν καταλήξει στη σύγχρονη εποχή. Ένας καθηγητής μουσικής στο Hunter College ονόματι Henry T. Fleck έγραψε ένα δοκίμιο με τίτλο «Woman as a Composer» στο οποίο «δηλώνει ότι οι γυναίκες δεν είναι ικανές για ανεξάρτητη δημιουργική μουσική σκέψη και το μόνο που μπορούν είναι απλώς να μιμηθούν ή να συναγωνιστούν τους άνδρες». Η Rebecca Clarke συνεχίζει και γράφει, σε μια εργασία που παραδόθηκε στη Βασιλική Μουσική Ένωση το 1920, ότι «ο J. Swinburne χρησιμοποιεί την ψευδοεπιστήμη (δηλαδή μύθους για τη δομική κατωτερότητα του εγκεφάλου των γυναικών) για να εξηγήσει ότι οι γυναίκες δεν είναι μόνο ανίκανες να συνεισφέρουν στον τομέα της μουσικής, αλλά έχουν καταστρέψει το μέλλον της μουσικής μέσω της

συμμετοχής τους». Αυτοί οι ισχυρισμοί είναι πολύ πιο επιζήμιοι από το να δηλώνουν απλώς ότι οι γυναίκες ανήκουν στο σπίτι (Briscoe 1987, 1). Έτσι μέσα από την επιστήμη της εθνομουσικολογίας και της ανθρωπολογίας θα πάμε να ερευνήσουμε αν αυτός ο ισχυρισμός καταρρίπτεται στη σύγχρονη εποχή και κατά πόσο έχει βοηθήσει σε αυτό η εκπαίδευση αλλά και το φεμινιστικό κίνημα.

3.1 Μουσική και φύλο στη σύγχρονη εποχή

Στις αρχές του δεκάτου ένατου αιώνα νέες κοινωνικές, εκπαιδευτικές και επαγγελματικές ευκαιρίες επέτρεψαν στις γυναίκες μουσικούς να επιτύχουν την οικονομική επιτυχία και την επαγγελματική θέση που δεν μπορούσαν να επιτύχουν σε κανένα άλλο επάγγελμα. Ταυτόχρονα όμως συνέχισαν να αντιμετωπίζουν εμπόδια όπως πχ. ο αποκλεισμός τους από επαγγελματικές οργανώσεις αποκλειστικά για άνδρες όπως η Royal Society of Musicians, μια κοινωνία ωφελημάτων για μουσικούς που αντιμετωπίζουν οικονομικές δυσκολίες. Στα τέλη της δεκαετίας του 1830, η πρώτη γενιά φοιτητών που αποφοίτησαν από τη Βασιλική Ακαδημία Μουσικής εισήλθε στη μουσική σκηνή του Λονδίνου.

Καθώς οι ιστορίες εξαθλίωσης μεταξύ διάσημων τραγουδιστών και οι συζητήσεις για τον ρόλο και τα δικαιώματα των γυναικών ήταν ιδιαίτερα έντονες και ευρέως διαδεδομένες. Αυτές οι συνθήκες οδήγησαν και την τραγουδίστρια Elizabeth Masson, η οποία είχε προσπαθήσει ανεπιτυχώς να γίνει αποδεκτή στο RSM, το οποίο ήταν αποκλειστικά για άνδρες, να ιδρύσει μια παρόμοια κοινωνία για γυναίκες. Η Royal Society of Female Musicians, που ιδρύθηκε το 1839, περιελάμβανε πολλές από τις κορυφαίες γυναίκες μουσικούς της εποχής (Rohr 1999, 307-349). Για τα επόμενα είκοσι πέντε χρόνια, το RSFM ήταν εξαιρετικά επιτυχημένο στη συγκέντρωση κεφαλαίων από μεμονωμένες συνεισφορές και από τα έσοδα των ετήσιων συναυλιών του. Μέχρι το 1866 η οικονομική ισχύς της οργάνωσης ήταν επαρκής για να σπάσει τα εμπόδια για την ένταξη στο RSM, και οι δύο κοινωνίες συγχωνεύτηκαν. Από τότε οι γυναίκες μπορούσαν να ενταχθούν στο RSM, αν και δεν τους επιτρεπόταν να συμμετέχουν στη διακυβέρνηση ή τη διοίκηση της κοινωνίας. Η ιστορία ρίχνει φως στη σταδιοδρομία αυτών των γυναικών μουσικών, καθώς και στην πολυπλοκότητα

που είναι εγγενής στη ζωή, την εργασία και τις αξίες των επαγγελματιών γυναικών στη βικτωριανή Αγγλία (Rohr 1999, 307-349).

Μέχρι τη δεκαετία του 1890, το κοινωνικό τοπίο για τις νεαρές ανύπαντρες γυναίκες της μεσαίας τάξης είχε υποστεί σημαντική αλλαγή από την εποχή των νεανικών ημερών των μητέρων τους. Η συνοδεία άλλων εξαφανίστηκε, και μαζί της η εμφανής αναψυχή που ήταν απαραίτητος δείκτης κοινωνικής θέσης για τα κορίτσια και τις γυναίκες. Το νέο ήθος έδινε μεγάλη αξία σε αξιόλογες επιδιώξεις, οι οποίες μπορεί να είναι φιλανθρωπικές ή εκπαιδευτικές, και στην προετοιμασία και την ενασχόληση με ανταποδοτικές δραστηριότητες που δεν θα έβαζαν σε κίνδυνο την κατάσταση και θα παρείχαν κάποιο μέτρο προστασίας έναντι της οικονομικής αποτυχίας ή του πρόωρου θανάτου του πατέρα και έναντι της πιθανότητας της σπινθηρισμού (Gillet 2000, 189-190).

Η πρόωμη έναρξη της έμμηνου ρύσης και η μεταγενέστερη ηλικία του γάμου κατά τη διάρκεια των εδουαρδιανών χρόνων επιμήκυναν σημαντικά, και επομένως μεγέθυναν, τη σημασία αυτής της οριακής περιόδου της ζωής μιας γυναίκας η οποία επωφελήθηκε σαφώς από αυτή την κοινωνική τάση.

Ωστόσο, ενώ πρόσφεραν στις γυναίκες άνευ προηγουμένου ευκαιρίες για επαγγελματική κατάρτιση, μείωσαν επίσης, λόγω της σοβαρής υπερπαραγωγής επίδοξων νεοεισερχόμενων, τις προοπτικές σταδιοδρομίας για πολλούς από αυτούς που προσπάθησαν να εισέλθουν σε αυτά τα ήδη ανταγωνιστικά και υπερπλήρη επαγγέλματα (Gillet 2000, 189-190). Στο Ηνωμένο Βασίλειο, είχε υπάρξει μια σειρά από πρωτοβουλίες που προωθούσαν τις γυναίκες, μουσικούς με αναπηρίες, καθώς και τις έγχρωμες και μειονοτικές παίκτριες. Αυτές και άλλες πρωτοβουλίες έχουν συζητηθεί ευρέως. Όπως παρατήρησε πρόσφατα ο Chi-Chi Nwanoku, «Η έλλειψη διαφορετικότητας στις βρετανικές ορχήστρες και στις τέχνες γενικότερα, βρίσκεται στην πρώτη γραμμή των σημερινών συζητήσεων στη βιομηχανία κλασικής μουσικής του Ηνωμένου Βασιλείου». Ωστόσο, η έρευνα δείχνει ότι οι φυλετικές, ταξικές και έμφυλες ανισότητες εξακολουθούν να υπάρχουν στον τομέα της κλασικής μουσικής. Γυναίκες μουσικοί και παίκτριες από μαύρες και μειονοτικές εθνότητες και εργατικές τάξεις αντιμετωπίζουν πολλές προκλήσεις, που κυμαίνονται από τον κάθετο και οριζόντιο διαχωρισμό και τις ανισότητες πληρωμής έως τις φυλετικές, έμφυλες και ταξικές κατασκευές για το ποιος θεωρείται «ιδανικός» μουσικός. Πολλοί τομείς στις πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες βασίζονται στην άτυπη στρατολόγηση και έχει τεκμηριωθεί καλά ότι αυτές οι πρακτικές θέτουν σε μειονεκτική θέση τις

γυναίκες, τις έγχρωμες και μειονοτικές εθνικές εργαζόμενες, καθώς και άτομα από εργατικά ή κατώτερα στρώματα της μεσαίας τάξης. Αντί για επίσημες μεθόδους πρόσληψης, βασίζονται σε πελατειακές σχέσεις.

Η τριτοβάθμια εκπαίδευση διαδραματίζει επίσης βασικό ρόλο στην ενίσχυση των ανισοτήτων στις πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες. Σχετικοί παράγοντες περιλαμβάνουν την αύξηση των διδάκτρων, τουλάχιστον στο Ηνωμένο Βασίλειο, αλλά ισχύουν και για τις διαδικασίες εισαγωγής, καθώς και για την ανάπτυξη των κοινωνικών δικτύων. Ενώ το Ηνωμένο Βασίλειο είχε μια ιστορία κρατικής κατάρτισης για την τέχνη και το σχέδιο, η οποία πρόσφερε ανοδική κοινωνική κινητικότητα στη μέχρι τώρα περιθωριοποιημένη νεολαία της εργατικής τάξης, αυτό έχει αλλάξει και οι φοιτητές της εργατικής τάξης είναι πλέον πιο περιθωριοποιημένοι. Η έρευνα έχει καταδείξει την κουλτούρα της μουσικής εκπαίδευσης της μεσαίας τάξης και έχει τεκμηριώσει με χαμηλότερο ποσοστό αποδοχής γυναικών στα ωδεία του Ηνωμένου Βασιλείου, καθώς και συγκριτικά χαμηλό αριθμό έγχρωμων και μειονοτικών μαθητών στα ωδεία.

Ένα επιπλέον ζήτημα που τίθεται συχνά σε συζητήσεις σχετικά με τις ανισότητες στον πολιτιστικό και δημιουργικό κλάδο, ειδικά σε σχέση με το φύλο, είναι αυτό της ανατροφής των παιδιών και, πιο συγκεκριμένα, της μητρότητας. Πράγματι, συχνά υποστηρίζεται ότι οι γυναίκες δεν μπορούν να ανταπεξέλθουν στις πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες λόγω των δυσκολιών που συνδυάζουν τη διαχείριση μιας σταδιοδρομίας με τη δημιουργία οικογένειας. Μερικές φορές, φαίνεται ότι το ζήτημα ότι «οι γυναίκες φεύγουν και κάνουν μωρά» φαίνεται ως μια βολική εξήγηση για τις συνεχιζόμενες ανισότητες μεταξύ των φύλων, κλείνοντας έτσι άλλους δρόμους έρευνας και κριτικής που, για παράδειγμα, θα υπογράμμιζαν τον αποκλειστικό χαρακτήρα των άτυπων πρακτικών πρόσληψης. Οι φεμινιστικές αναλύσεις του ρόλου που διαδραματίζει η ανατροφή των παιδιών στη διαίωση των ανισοτήτων μεταξύ των φύλων αντιμετωπίζουν επομένως ένα ιδιαίτερο δίλημμα: υπάρχει ανάγκη να αναγνωριστεί ότι οι γυναίκες σε συντριπτική πλειοψηφία συνεχίζουν να ενεργούν ως βασικοί φροντιστές, αποφεύγοντας παράλληλα να εδραιώσουν τη σχέση μεταξύ γυναικών και της παιδικής μέριμνας.

Ο ιδανικός, κλασικός μουσικός δεν είναι μόνο έμφυλος, αλλά και ταξινομημένος. Όπως υποστηρίζεται: «Ένας συσσωρευτικός, αυτόνομος τόμος, με τον τίτλο *εαυτός της μεσαίας τάξης*» θεωρείται ότι υπάρχει και στην κλασική μουσική εκπαίδευση, και

επίσης διαμορφώνεται ενεργά μέσω των κανόνων του» (Moran et. all 2003, 173-198). Αυτός ο μεσοαστικός εαυτός έρχεται στο προσκήνιο στον μελλοντικό προσανατολισμό της κλασικής μουσικής εκπαίδευσης αλλά και στον τρόπο ελέγχου και πειθαρχίας του σώματος. Η καλλιέργεια της εγκράτειας, για παράδειγμα, είναι βασικό μέρος της πρακτικής της κλασικής μουσικής, αλλά και ακρογωνιαίος λίθος της αστικής υποκειμενικότητας. Μέσω της εστίασής της στην υποκειμενικότητα και το σώμα, η Bull κάνει μια σημαντική συμβολή, η οποία υπογραμμίζει ότι η σχέση μεταξύ της τάξης και της κλασικής μουσικής εκπαίδευσης είναι κάτι περισσότερο από οικονομική: η πρακτική της κλασικής μουσικής από μόνη της συνδέεται με αστικά χαρακτηριστικά κατά την αναπαραγωγή της κλασικής μουσικής, αναπαράγουμε επίσης ταξινομημένους (και έμφυλους) εαυτούς.

3.2 Μουσική-Φύλο και εκπαίδευση

Σύμφωνα με μια έρευνα της Lucy Green, η οποία διεξήχθη σε 78 σχολεία δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης η ικανότητα των γυναικών εξαρτάται πολύ από το σχολικό περιβάλλον και το κατά πόσο αυτό ενισχύει το ρόλο των γυναικών στην κοινωνία (Green 2002, 84). Η σχέση κοριτσιών και αγοριών με τη μουσική στα σχολεία μπορεί να επηρεάσει πολλούς διαφορετικούς τομείς της φεμινιστικής έρευνας. Να γίνει μια πρόχειρη διαίρεση αυτών των περιοχών σε τρεις ευρείες κατηγορίες. Υπάρχει, πρώτον, αυτή της αντισταθμιστικής ιστορίας στις τέχνες. Μια λίγο μεταγενέστερη εξέλιξη έλαβε χώρα στην ιστορία της τέχνης, που σήμερα διαθέτει ολόκληρα ράφια βιβλίων σχετικά με παλαιότερα, ελάχιστα γνωστά, καθώς και σύγχρονες γυναίκες ζωγράφους και γλύπτες. Επιπλέον, στη μουσική άρχισαν να ανακαλύπτουν αρχεία, αποκαλύπτοντας εκατοντάδες γυναίκες ερμηνεύτριες και συνθέτες από τον 10ο αιώνα και μετά, μέσα στη δυτική κλασική μουσική. Για την καταγραφή πληροφοριών για τις σύγχρονες γυναίκες μουσικούς που εργάζονται στους τομείς της κλασικής, της τζαζ και της λαϊκής μουσικής, διερευνήθηκε η μουσική θέση της γυναίκας σε πολλούς διαφορετικούς πολιτισμούς από ανθρωπολογική άποψη. Δεύτερον, είναι δυνατόν να διακρίνουμε ένα πεδίο, συχνά επικαλυπτόμενο με το πρώτο, το οποίο μπορεί να ονομαστεί ως φεμινιστική αισθητική ή πολιτισμική κριτική. Δεν έχει να κάνει μόνο με τη δουλειά των γυναικών

συγγραφέων, καλλιτεχνών και μουσικών (για να αναφέρουμε ξανά μόνο τρεις τέχνες) οι οποίες ανακαλύφθηκαν ξανά, αλλά έχουν τεθεί ερωτήματα σχετικά με την αισθητική ποιότητα και το περιεχόμενο των γυναικών και την εργασία των ανδρών σε σχέση με το φύλο και τη σεξουαλικότητα. Τρίτον, υπάρχει ο τομέας των εκπαιδευτικών-παιδαγωγικών σπουδών, ιδιαίτερα της φεμινιστικής εργασίας αλλά και η κοινωνιολογία της εκπαίδευσης.

Μεταξύ πολλών άλλων προσεγγίσεων, υπήρξαν μελέτες για το γιατί διαφορετικοί αριθμοί αγοριών και κοριτσιών επιλέγουν διαφορετικά μαθήματα στο πρόγραμμα σπουδών του γυμνασίου. Είναι γνωστό, για παράδειγμα, ότι παίρνουν πολύ λιγότερα κορίτσια από αγόρια σε μαθήματα σχετικά με τις επιστήμες. Υπάρχουν επίσης μελέτες σχετικά με τα επιτεύγματα κοριτσιών και αγοριών σε διαφορετικά μαθήματα, όπως τα μαθηματικά, στα οποία τα κορίτσια στατιστικά «υστερούν». Υπάρχει επίσης εργασία συμμετεχόντων-παρατήρησης στις τάξεις, η οποία διερευνά τρόπους με τους οποίους τα κορίτσια, τα αγόρια και οι δάσκαλοι συμπεριφέρονται και τους τρόπους με τους οποίους εκφράζουν τις προσδοκίες τους και κάποιες υποθέσεις σχετικά με αυτή τη συμπεριφορά. Οι σχέσεις κοριτσιών και αγοριών με τη μουσική στα σχολεία μπορεί να επηρεάσουν σε οποιαδήποτε από αυτές τις συναρπαστικές και πολύπλοκες περιοχές. Στην περίπτωση του πρώτου τομέα, η οποία ονομάζεται αντισταθμιστικό ιστορικό, υπάρχουν εργασίες που πρέπει να γίνουν για το περιεχόμενο και την παρουσίαση της μουσικής τόσο με ιστορικούς όσο και με σύγχρονους όρους εντός του σχολικού προγράμματος σπουδών. Επίσης, η γνώση της ιστορικής θέσης της γυναίκας στην ιστορία της μουσικής είναι επίσης απαραίτητη για την κατανόηση της παρούσας θέσης τους τόσο εντός όσο και εκτός εκπαιδευτικών δικτύων. Ο δεύτερος τομέας προσκαλεί νέους τρόπους κατανόησης του πώς τα κορίτσια και τα αγόρια σχετίζονται με τη μουσική ως αισθητικό και πολιτιστικό αντικείμενο, ή πόσο το μουσικό νοήμα λειτουργεί μέσα σε αυτή τη σχέση. Ο τρίτος τομέας θα μπορούσε να περιλαμβάνει μελέτες για τη μουσική συμπεριφορά των μαθητών και τις σχετικές υποθέσεις των δασκάλων τόσο εντός όσο και έξω από την τάξη, ή ερωτήσεις σχετικά με το πόσο οι έμφυλες μουσικές σχέσεις διαιωνίζονται από το σχολείο. Τόσο τα αγόρια όσο και τα κορίτσια τείνουν να περιορίζουν οι ίδιοι ή περιορίζονται σε ορισμένες μουσικές δραστηριότητες και όργανα από φόβο μήπως εισβάλουν στην περιοχή του άλλου φύλου, όπου μπορεί να κατηγορηθούν για ένα είδος μουσικού ρατσισμού. Ωστόσο, στην περίπτωση των αγοριών, η απροθυμία τους εμποδίζει από

τη συμμετοχή τους στην κλασική ή παραδοσιακή μουσική. Τα κορίτσια, από την άλλη πλευρά, δεν κάνουν κατά κύριο λόγο δράση μέσα στους τομείς που αφορούν την τεχνολογική μουσική ή τομείς που είναι καινοτόμοι (Green 2002).

Σύμφωνα με την Jorgensen, πολλοί δάσκαλοι μουσικής περνώντας από διαφορετικές τάξεις και τόπους συμφωνούν στο ότι η μουσική εκπαίδευση οφείλει να αλλάξει και να γίνει πιο συμπεριληπτική σε σχέση με τις γυναίκες (2003, 2). Τέλος, σύμφωνα με τον Piirto, «*Το επάγγελμα του καλλιτέχνη απαιτεί δέσμευση όσον αφορά την προθυμία να δεχτείς την απόρριψη, να ζεις φτωχά και να είσαι ανεξάρτητος. Αυτά είναι χαρακτηριστικά των αφοσιωμένων αρσενικών, αλλά όχι από δεσμευμένα θηλυκά, που συνήθως επιλέγουν επαγγέλματα ως παιδαγωγοί τέχνης, αλλά όχι ως καλλιτέχνες*» (2015, 143).

3.3 Η εθνικότητα και η κοινωνική τάξη ως παράγοντας διαμόρφωσης της μουσικής «προσωπικότητας» στις γυναίκες

Άλλο ένα ζήτημα το οποίο έχει πολύ σημαντική επιρροή στη γυναίκα ως μουσικό είναι η καταγωγή και η κοινωνική της τάξη η οποία σε όλα τα στάδια και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους φαίνεται να παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της προσωπικότητας της γυναίκας ως μουσικού. Σύμφωνα με την Scharff (2017), στο βιβλίο της *Documenting and explaining inequalities in the classical music profession*, οι κλασικοί μουσικοί διαπραγματεύονται τις συνεχιζόμενες ταξικές, φυλετικές και έμφυλες ανισότητες. Δείχνει ότι είναι πιο ανοιχτοί στη συζήτηση για ταξικούς αποκλεισμούς και ότι οι ανισορροπίες των φύλων, συζητούνται πολύ πιο διαφορομένα. Όμως τι θα πει κοινωνική ανισότητα και πώς τελικά η εθνικότητα διαμορφώνει τη γυναίκα μουσικό και τη γυναίκα δημιουργό. Στο ερώτημα αυτό θα αναφερθούμε στον ορισμό που δίνει ο Blackburn, ο οποίος παρατηρεί «*πως μια κοινή σύγχυση προκύπτει από την αδυναμία εκτίμηση της διαφοράς μεταξύ ταυτότητας και την ισότητας. Η ταυτότητα είναι ισχυρότερη και υποδεικνύει ότι υπάρχουν δύο στοιχεία ουσιαστικά το ίδιο*» (1999, 1-26). Ο ιδανικός κλασικός μουσικός δεν είναι πάντα έμφυλος, αλλά και ταξινομημένος. Όπως έχει υποστηρίξει ο Bull : «*Ένας συσσωρευτικός, αυτόνομος τόμος, με τον τίτλο «εαυτός της μεσαίας τάξης» θεωρείται ότι υπάρχει και στην κλασική μουσική εκπαίδευση, και επίσης διαμορφώνεται ενεργά μέσω των κανόνων του*» Moran et.all 2003, 173-198).

Αυτό δεν σημαίνει ότι τα αντικείμενα είναι πραγματικά το ίδιο αντικείμενο. Όπως όταν ανακαλύφθηκε ότι το αστέρι του πρωινού είναι το ίδιο αστέρι με το αστέρι της βραδιάς. Χωρίζεται όμως σε δύο διακριτά στοιχεία. Τα πανομοιότυπα δίδυμα θα ήταν ένα παράδειγμα εκτός από το ότι τα δίδυμα δεν είναι ποτέ απολύτως πανομοιότυπα. Ίσως τα κλωνοποιημένα δίδυμα να ταιριάζουν στην απαίτηση του ζητήματος της ταυτότητας.

Όλοι οι διαφορετικοί τύποι ανισότητας, που εξετάσαμε, σχετίζονται με ορισμένους βαθμούς. Οποιοσδήποτε άλλος τρόπος προβολής των ανισοτήτων θα σχετίζεται σαφώς με τις μορφές της ανισότητας που έχουμε εξετάσει. Ωστόσο, όπως είδαμε, οι σχέσεις δεν είναι μόνο ένα σύνολο. Έτσι, η μείωση ενός τύπου ανισότητας δεν θα μείωνε απαραίτητα άλλους ή όλους τους τύπους. Είναι ευνόητο ότι θα μπορούσε να οδηγήσει σε αύξηση κάποιας άλλης ανισότητας. Αυτό σημαίνει ότι η ισότητα είναι αδύνατη; Αν η ισότητα απαιτεί ταυτότητα, τότε όλα είναι ξεκάθαρα. Ωστόσο, έχουμε κάνει μια σταθερή διάκριση μεταξύ ισότητας και ταυτότητας, έτσι ώστε αυτός ο περιορισμός της ισότητας δεν χρειάζεται να μας αφορά (Blackburn 1999, 256).

3.4 Συμπεράσματα- Επίλογος

Στην παρούσα εργασία εξετάσαμε το ζήτημα της θέσης της γυναίκας στη δυτική μουσική δημιουργία. Ανακεφαλαιώνοντας το θεωρητικό μέρος της εργασίας η οποία ήταν βιβλιογραφική κυρίως αναλύσαμε ως επί το πλείστον θέματα που έχουν να κάνουν με τα στερεότυπα και την έμφυλη διάσταση η οποία υπάρχει από παλιά για τη θέση της γυναίκας σε σχέση με τη μουσική. Είδαμε τη γυναίκα ως μουσικό-εκτελέστρια και ασχοληθήκαμε με την ενασχόλησή της με τα μουσικά όργανα από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα καθώς επίσης και τη θέση της ως δημιουργού και συνθέτριας μουσικής.

Για τη συγκεκριμένη εργασία βασικό κίνητρο υπήρξε ο προβληματισμός σχετικά με το ερώτημα το οποίο υπήρχε από παλιά για τη λιγοστή συμμετοχή της γυναίκας στη μουσική ως επάγγελμα και ως καλλιτεχνική δημιουργία. Ένα ερώτημα το οποίο διατυπώθηκε από πολλούς ερευνητές οι οποίοι αναζήτησαν τις αιτίες οι οποίες δεν άφηναν τις γυναίκες της Δυτικής κουλτούρας να ασχοληθούν με τη μουσική. Διερευνήθηκε λοιπόν βιβλιογραφικά ο ρόλος της γυναίκας στη Δυτική μουσική

δημιουργία ως οργανοπαίκτριας και ως δημιουργού μουσικής. Αναλύθηκε επίσης και ο όρος έντεχνη μουσική δημιουργία και υπήρξε εκτενής αναφορά σε διαπρεπείς γυναίκες μουσικούς από την αρχαιότητα ως και την κλασική κυρίως εποχή.

Οι γυναίκες στη Δυτική κοινωνία λάμβαναν πάντα μουσική εκπαίδευση. Παρόλα αυτά όμως η κοινωνία περίμενε από αυτές να παραμείνουν στο σπίτι και να ασχοληθούν με τα παιδιά και την οικογένεια. Η εκπαίδευση βέβαια είχε πάντα να κάνει με την κοινωνική θέση της γυναίκας και το πόσο πλούσια ήταν η οικογένειά της. Η Clara Wieck Schumann αποτέλεσε την εξαίρεση σε αυτό τον κανόνα όπως είδαμε από τη βιβλιογραφική έρευνα καθώς ο πατέρας της την εκπαίδευσε από μικρή ηλικία και της έμαθε και πιάνο αφήνοντάς την να συμμετέχει σε συναυλίες και να πηγαίνει σε περιοδείες σε ολόκληρη την Ευρώπη, υποστηρίζοντας ακόμη ότι δεν θα έπρεπε να παντρευτεί και να αφήσει την καριέρα της όταν εκείνη γνώρισε τον Robert Schumann.

Επίσης, ερευνήθηκαν ζητήματα φύλου και έμφυλων στερεοτύπων σχετικά με τη μουσική καθώς και ο ρόλος της εθνικότητας αλλά και της εκπαίδευσης για τη διαμόρφωση της μουσικής προσωπικότητας της γυναίκας στην έντεχνη μουσική δημιουργία. Από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση προέκυψε ότι οι γυναίκες δεν γίνονταν πολύ ικανές μουσικοί, οργανοπαίκτριες αλλά και συνθέτριες διότι η κοινωνία ήταν πατριαρχική και ανδροκρατούμενη και υπήρχαν έμφυλα στερεότυπα σχετικά με αυτά τα ζητήματα. Οι άνδρες θεωρούνταν πιο ικανοί και ιδιαίτερα ευφυείς για να ακολουθήσουν τη μουσική επαγγελματικά αλλά και είχαν περισσότερο χρόνο από τις γυναίκες οι οποίες έπρεπε να κάθονται σπίτι και να εκπληρώνουν τη γονεϊκή τους ταυτότητα και ρόλο.

Στον 20^ο αιώνα ο ρόλος της γυναίκας στη Δυτική μουσική αρχίζει να αλλάζει και να αποζητά η ίδια να βρει την πραγματική της θέση στο μουσικό στερέωμα. Έτσι πολλές γυναίκες μουσικοί άρχισαν να κάνουν αγώνα για να ξεπεράσουν τα εμπόδια και να αναγνωρίζονται από την κοινωνία για το έργο τους. Ακόμη και στις ορχήστρες η επιλογή των γυναικών ενισχύεται καθότι θεσπίζονται οι «τυφλές» ακροάσεις (blind auditions), για την επιλογή του μουσικού που θα πάρει μέρος σε μια ορχήστρα. Έτσι οι πιθανότητες επιλογής μιας γυναίκας αυξήθηκαν και οι γυναίκες και οι άνδρες αντιμετωπίζονται ισότιμα ως προς την επιλογή. Φυσικά γίνονται πολλές ακόμη

προσπάθειες για να ξεπεραστεί τελείως αυτή η ανισότητα που υπάρχει στη διαδικασία επιλογής των μουσικών μιας ορχήστρας.

Τα συμπεράσματα τα οποία προκύπτουν και χρήζουν ιδιαίτερης συζήτησης είναι η αδυναμία του γυναικείου φύλου να ανταποκριθεί στη δημιουργία έντεχνης μουσικής κατά τα Δυτικά μουσικά πρότυπα αλλά και η κοινωνία φέρεται με άνισο τρόπο στη γυναίκα από την αρχαιότητα μέχρι και την εποχή του κλασικισμού και του ρομαντισμού στη μουσική ιστορία. Παρά τις προσπάθειες της γυναίκας να ξεπεράσει όλα τα εμπόδια και να γίνει ισότιμη επαγγελματίας μουσικός φαίνεται από τη βιβλιογραφική έρευνα ότι αυτό δεν υφίσταται δυνατό γιατί η ανισότητα αυτή είναι παγκόσμιο φαινόμενο και δεν μπορεί να ξεφύγει από την πατριαρχική και μη συμπεριληπτική δυτική κοινωνία των περασμένων αιώνων. Φυσικά αυτό στη σύγχρονη εποχή έχει αλλάξει αλλά οι γυναίκες συνεχίζουν να δυσκολεύονται ιδιαίτερα στην ένταξή τους στα μουσικά σύνολα ως επαγγελματίες και στη σύνθεση μουσικής η οποία ακόμα και σήμερα αποτελεί ένα ανδροκρατούμενο πεδίο.

Καταλήγουμε λοιπόν στο συμπέρασμα ότι τα στερεότυπα και οι έμφυλες ανισότητες συνεχίζουν μέχρι και σήμερα και καθιστούν δύσκολο το ρόλο της γυναίκας ως μουσικό στη Δυτική κοινωνία. Σήμερα βέβαια με την εκπαίδευση που λαμβάνουν οι γυναίκες αλλά και με την κοινωνική συμπερίληψη και ισότητα αυτό έχει αλλάξει. Συνοψίζοντας θα πρέπει να αναφερθούμε στην ανάγκη δημιουργίας περισσότερων ευκαιριών από την κοινωνία για τις γυναίκες μουσικούς σήμερα αλλά και την ανάγκη για περισσότερη ενασχόληση με ζητήματα φύλου και μουσικής τα οποία θα μας δώσουν λύσεις για το τι είναι καλύτερο να κάνει η κοινωνία και η εκπαίδευση κάθε φορά για την εξάλειψη τέτοιων φαινομένων τα οποία δεν αφορούν πλέον μόνο τις γυναίκες αλλά και κάποιες άλλες ιδιαίτερες φυλετικές ομάδες οι οποίες δεν αντιμετωπίζονται ισότιμα αλλά κυρίως με προκατάληψη. Ούτε το φύλο αλλά ούτε και η σεξουαλικότητα ενός ατόμου θα πρέπει να παίζουν ρόλο σε θέματα μουσικής δημιουργίας ή εκτέλεσης μουσικής αλλά να αντιμετωπίζονται όλοι ισότιμα και δημοκρατικά για να υπάρχουν καλύτερα αποτελέσματα και κοινωνική γαλήνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Ελληνική Βιβλιογραφία:

Τιβέριος, Μ., 1996. Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Αγγεία. 124

Τσέτσος, Μ. 2020. *Σημειώσεις Κοινωνιολογίας της Μουσικής*. Retrieved 20 August 2022, from: https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MUSIC369/Koinoniologia_tis_Mousikis_Scholiasmenis_ynopsi_ylis: 13.

Τσέτσος Μ. Έγελος. μτφρ. 2002. *Η αισθητική της μουσικής*. George Wilhelm, Friedrich Hegel. Αθήνα: Εστία: 42-43.

Ξενόγλωσση:

Aiello, Rita Ed, and John A. Sloboda. 1994. "Musical perceptions". Oxford University Press: 213-239.

Akgul, Filiz. 2017. Understanding Patriarchy. "Patriarchal Theory Reconsidered". 29-65. Palgrave Macmillan: Cham

Baker, Vicki D. 2003. "Inclusion of women composers in college music history textbooks." *Journal of Historical Research in Music Education* 25.1:5-19. <https://doi.org/10.1177/153660060302500103>

Bannister, M. 2010. "Going out to everyone"? *Bic Runga as a "New Zealand" artist*.

Barbara Newman. 1985 "Hildegard of Bingen: Visions and validation" *Church History*: 2-54.

Battersby, Christine. 1990. "Gender and genius: Towards a feminist aesthetics".

Becker, Judith. 1986. "Is Western art music superior?". *The Musical Quarterly* 72.3 : 341-359.

Beckerman, Michael, and Paul Boghossian. 2021. *Classical Music: Contemporary Perspectives and Challenges*: 212.

Benz, Ernst. 1969. *Die Vision: Erfahrungsformen und Bilderwelt*. Klett-Cotta: 265.

Blackburn, R.M. 1999. "The vicious circle of competitive unemployment International." *Journal of Sociology and Social Policy*, Vol. 19 No. ½: 1-26. <https://doi.org/10.1108/01443339910788640>

- Borroff, Edith. 1975. "Women Composers: Reminiscence and History". *College Music Symposium*. The College Music Society: 28.
- Bowers, Jane M., and Judith Tick, eds. 1987. "Women making music: the Western art tradition", 1150-1950. University of Illinois Press.
- Brett, P., Wood, E., & Thomas, G. C. (Eds.). 2006. *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology*. Taylor & Francis.
- Briscoe, James R., ed. 1987. "Historical anthology of music by women." No. 1. Indiana University Press: 1.
- Brown, J. D. 1986. "Evaluations of self and others: Self-enhancement biases in social judgments. *Social cognition*", 4(4), 353.
- Brown, Wendy. *Edgework Princeton: Princeton U*
- Bryson, Valerie. 2013. Time to love. *Love* . Routledge :127-140.
- Bull, Anna. 2019. *Class, Control, and Classical Music*. New York: Oxford University Press.
- Cadar, U. H. 1980. *Context and style in the vocal music of the Muranao in Mindanao, Philippines*. University of Washington.
- Camille Paglia. 1990. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, p. 247.
- Casula, Clementina. 2019. "Gender and the Classical Music World: the unaccomplished professionalization of women in Italy". *Per Musi* 39: 1-24.
- Christ, Carol P. 2016. "A new definition of patriarchy: Control of women's sexuality, private property, and war Feminist Theology". 24 (3): 214-225.
- Citron, Marcia. 1993. "Gender and the Musical Canon." Cambridge University Press.
- Citron, Marcia J. 1990. "Gender, professionalism and the musical canon". *The Journal of Musicology* 8.1 : 102-117. <https://doi.org/10.2307/763525>
- Citron, Marcia J. 1994. *Feminist approaches to musicology. Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*: 15-34.
- Citron, Marcia J. 2000. "Gender and the musical canon." University of Illinois Press.
- Clement, Cathrine. 1988. "Opera; or, the Undoing of Women." Translated by Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Comuzzo, Marie. 2021. *The Voice of the Other: The Influence of Capitalism on The Representation of Gender and Race in Western Classical Music*: 7-12, 100.
- Cook, Susan C. 1989. "Women, women's studies, music and musicology: Issues of pedagogy and scholarship." *College Music Symposium*. Vol. 29. College Music Society: 97.

- Cusick, Suzanne G. 1993. "Thinking from Women's Lives": *Francesca Caccini after 1627*." *The Musical Quarterly* 77 (3): 484-507.
- Davies, S. 1994. "Musical Meaning and Expression". *Athens, NY: Camell University Press*: 222.
- DelFrati, Carlo. 2017. *Storia Critica dell'insegnamento della musica in Italia*. Antonio Tombolini editore.
- Didier, Gondola. 2014. *Popular music, urban society, and changing gender relations in Kinshasa, Zaire (1950-1990)*. *Gendered Encounters*. Routledge: 65-84.
- Ellis, Havelock. 2013. *Man and woman: a study of secondary and tertiary sexual characters*. Elsevier: 330-349.
- Amansure, B; Erfort, C. 2003. "Young, Hip and Happening!", *Agenda*, 57: 30-33.
- B. Nettl, P. Bohlman, C. Capwell, T. Turino and I. Wong, 2rd ed. 1996; 3rd ed. 2001. *Excursions in World Music*. Prentice-Hall..
- Flanagan, Sabina. 2002. *Hildegard of Bingen: A visionary life*. Routledge.
- Fleck T. Henry. 1911. "Music Lover's Supplement: Women as a Composer", *Arts & Decoration* Vol. 1, No. 5: 12.
- Fleissner, Jennifer L. 2002. *Is Feminism a Historicism? Tulsa Studies in Women's Literature* 21(1): 45-66
- Frodsham, Sydney. 2018. *Francesca Caccini A Bibliography of Research: 2*.
- Gardiner, Dorothy. 1929. *English girlhood at school: a study of women's education through twelve centuries*. Oxford University Press.
- Gates, Eugene. 1994. "Why have there been no great women composers? Psychological theories, past and present." *Journal of Aesthetic Education* 28. (2): 4-9, 27-34.
- Gibson, Kirsten. 2017. *Masculinity and western musical practice*. Routledge.
- Goehr, Lydia. 2005. *Understanding the engaged philosopher: on politics, philosophy, and art*.: 17.
- Gottlieb, Jane. 1990. "Women Making Music: The Western Art Tradition", 1150-1950: 7-10, 56-59.
- Green Lucy. 1997. *Music, Gender and Education A Report on Some Exploratory Research*. Cambridge University Press: 71.
- Green, Lucy. 1996. *The emergence of gender as an issue in music education: Trends and issues*: 41-58.

- Herndon, Marcia; Ziegler, Susanne. 1990. *Music, Gender, and Culture*. Intercultural Music Studies: 112-115.
- Howard, Jean E. 1991. *Feminism and the Question of History: Resituating the Debate*. Women's Studies 19 : 149-57..
- Hughes, Bernard. 2005. "Judith Weir in conversation". *Tempo* 59 (234) : 20-27.
- Jaluvka, Michelle Olivia. 2019. *The Exclusion Of Women In Music: An Exploration Of The Western Canon*: 9.
- Jezic, Diane, and Elizabeth Wood. \1994. *Women composers: The lost tradition found*. Feminist Press at CUNY. 1-31.
- Joseph Auner, 2013. *Music in the Twentieth and Twenty First Centuries*.
- Koskoff, E. 2017. "Gender and music. In *Europe*". Routledge.:191-203
- Koskoff, Ellen. 1987. "Women and music in cross-cultural perspective." Vol. 79. University of Illinois Press: 240-278.
- Koskoff, Ellen. 2014. *A feminist ethnomusicology*. Writings on Music and Gender. Urbana, Chigago and Springfield: Illinois University Press.
- Koza, Julia Eklund. 1914-1924. "The "Missing Males" and Other Gender Issues in Music Education: Evidence from the Music Supervisors' Journal, 1914-1924." *Journal of Research in Music Education* 41 (3) : 212. Music <https://doi.org/10.2307/3345326>
- Kydd, Roseanne Elizabeth. 1992. *Feminist Music Criticism: Derivations and Directions*. Diss: 72-73.
- LaMay, Thomasin. 2013. *Madalena Casulana: My body knows unheard of songs!/: Gender, Sexuality, and Early Music*. Routledge: 41-71.
- Lawrence Kramer. 2007. *Why Classical Music Still Matters*.
- Lomer, Beverly. 2017. "IN PRAISE OF EARLY WOMEN COMPOSERS." *Early Music America* 23 (1): 22.
- Love, Nancy S. 2012. *Privileged intersections: The race, class, and gender politics of Prussian Blue Music and Politics* 6 (1): 19.
- Luis Lemos, 2011. *Crossing Borders, (Re)Shaping Gender. Music and Gender in a Globalised World*.
- Macarthur, Sally. 2016. *Towards a twenty-first-century feminist politics of music*. Routledge.

- Maus, Fred Everett. 1993. *Masculine discourse in music theory. Perspectives of New Music* : 264-293.
- Maxwell, H. 2003. "National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees", *Cultural Anthropology*, 7(1), 24-44.
- McClary, Susan. 1993. "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s." *Feminist Studies* 19 (2): 399-423.
- McClary, Susan. 2002. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press: 54.
- Moore, Henrietta L. 1988. *Feminism and anthropology*. U of Minnesota Press.
- Moran, L. J., Skeggs, B., Tyrer, P., & Corteen, K. 2003. *The formation of fear in gay space: the 'straights' story. Capital & Class*, 27(2), 173-198.
- Munyaradzi, Givewell, and Webster Zimidzi. 2012. "Comparison of Western music and African music." *Creative Education* 3 (2): 193-195
- Nettl, B. 2014. *Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Nettl, Bruno. 1978. *Some aspects of the history of world music in the twentieth century: Questions, problems, and concepts. Ethnomusicology* 22 (1): 123-136
- Nettl, Bruno. 2010. *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press: 7-8.
- Neuls-Bates, Carol, ed. 1996. *Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present*. Northeastern University Press: 281.
- Nochlin, Linda. 1971. *Why have there been no great women artists? ARTnews* .
- O'Connor, Jennifer. 2010. *The Role of Women in Music in Nineteenth-Century Dublin*. Diss. National University of Ireland Maynooth: 26, 108
- Oliveros, Pauline, and Fred Maus. 1994. "A conversation about feminism and music." *Perspectives of New Music* : 174-193.
- O'Neill, Susan A. 2002. "Crossing the divide: Feminist perspectives on gender and music." *Feminism & Psychology* 12 (2): 133-136.
- Parks, L. 2002, *Sattelite Rythms: Channel V, Asian Music Videos, and transational gender*, in R. Beebe; D. Fulbook; B. Saundeers (eds.), *Rock Over the Edge: Transnatinal in Popular Music Culture*. Durham: Duke University Press: 216-232.
- Pateman Carole, Charles Wade Mills. 2013. *Contract and domination*.

- Pendle, Karin, ed. 2001. *Women & music: a history*. Indiana University Press: 21-97.
- S. G. Cusick, Cheng, W., Peraino, J., Mahon M., M. Morris, Pennington, S. & Whitesell, L. 2013. "Music and sexuality." *Journal of the American Musicological Society*, 66(3), 825-872.
- Pederson Sanna, 2015. *Beethoven and Masculinity*.
- Peraino, Judith Ann. 2003. "Listening to the sirens: music as queer ethical practice." *GLQ: a journal of lesbian and gay studies* 9 (4): 433-470.
- Pierre, Constan. 1900. *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation*. Paris: Imprimerie National.
- Piirto, Jane. 1991. "Why are there so few? (Creative women: Visual artists, mathematicians, musicians)." *Roeper Review* 13 (3): 142-147.
- Poynor, Faith. 2016. *Finding Their Voice: Women Musicians of Baroque Italy*: 70,71.
- Prior, Nick. 2013. *Bourdieu and the sociology of music consumption: A critical assessment of recent developments*. *Sociology Compass* 7 (3): 181-193.
- Reich, Nancy B. 2020. *Women as musicians: a question of class*. *Musicology and Difference*. University of California Press. 125-146.
- Richard Taruskin. 2005. *Oxford History of Western Music*.
- Rohr, Deborah. 1999. "1839–1866 Women and the Music Profession in Victorian England: The Royal Society of Female Musicians". *Journal of Musicological Research* 18.4 (1999): 307-346.
- Joan Bamberger, Louise Lamphere, Rosaldo, and Michelle Zimbalist. 1974. "Woman, culture, and society." Vol. 133. Stanford University Press.
- Rosand, Ellen. 1978. "Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The Composer's Voice." *Journal of the American Musicological Society* 31(2): 241-281.
- Scharff, C. 2017. *Documenting and explaining inequalities in the classical music profession*. In *Gender, Subjectivity, and Cultural Work*. Routledge.:41-84
- Sergeant, Desmond C., and Evangelos Himonides. 2014. *Gender and the performance of music*. *Frontiers in psychology* 5 : 276
- Shepherd, John. 1991. *Music as social text*.
- Shihabi, Zaina. 2019. *The Changing Position of Women Composers and Songwriters in A Level Music Curricula Provided by Examination Boards in England: A Historical and Sociological Investigation between 1980 and 2016*. Diss. PhD thesis, Liverpool Hope University.

- Shiner, Larry. 2001. *The Invention of Art Chicago*: 5-18.
- Spitzer, Michael. 2017. *The Significance of Recapitulation in the 'Waldstein' Sonata. Beethoven*. Routledge. 363-377.
- Steblin, Rita. 1995. "The gender stereotyping of musical instruments in the Western tradition." *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes* 16(Ca1): 128-144.
- Stokes, Martin. 2004. *Music and the global order. Annual Review of Anthropology* : 47-72.
- T.M. Knox, *Preface to Hegel Aesthetics*.
- Taylor, Carol A. 2020. *Transdisciplinary feminist research: Innovations in theory, method and practice*. Routledge.
- Trehub, Sandra E., Judith Becker, and Iain Morley. 2015. "Cross-cultural perspectives on music and musicality." *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 370.1664 : 1-2.
- Tsironis, Niki. 2003. *The Body and the Senses in the Work of Cassia the Hymnographer: Literary Trends in the Iconoclastic Period. Byzantina Symmeikta* : 139-157.
- Tsou, Susan C. Cook Judy S., and Susan McClary. 1994. *Cecilia reclaimed: Feminist perspectives on gender and music*. University of Illinois Press: 15-28.
- Watkins Bari. 1974. *Women and History*, Change, May: 20.

Ηλεκτρονικές Πηγές:

Upton, George. <https://womeninmusic.voices.wooster.edu/wpcontent/uploads/sites/123/2017/12/Upton-Woman-in-Music-15-32.pdf>

