

# Intervista a Lucy Green

di Isabella Davanzo

traduzione italiana a cura di

Helen Keble

Il dibattito sull'identità di genere, in quest'alba di millennio, ha assunto un rilievo considerevole e determinante nei più svariati ambiti della società, dalla cultura alla pedagogia e alla giurisprudenza, dando luogo a cambiamenti considerevoli nel modo in cui l'uomo o la donna raccontano, esprimono e agiscono la loro identità. Già perchè il concetto di identità di genere, formulato per la prima volta dall'antropologa statunitense Gayle Rubin nel 1975, propone una suddivisione, sul piano concettuale e teorico, tra sesso e genere, distinguendo tra ciò che dipende da un corredo genetico e ciò che invece rappresenta una costruzione culturale di persistente rinforzo delle identità e che fa sì che il genere sia un carattere appreso e non innato: esso identifica il modo in cui una persona si percepisce, se si sente donna, uomo o qualcosa di diverso da entrambe le polarità.

Come si declina tutto ciò in ambito musicale? C'è una relazione tra identità di genere e il modo di affrontare, gioire, suonare e pensare la musica?

Da qui prende le mosse quest'intervista a Lucy Green. Sociologa e pedagogista Lucy Green è direttrice e docente del master in pedagogia musicale all'Institute of Education dell'Università di Londra. È stata la prima, negli anni '90, a condurre uno studio sistematico sull'identità di genere nell'educazione musicale, partendo proprio dalla constatazione di un dato di fatto: come mai donne e ragazze sono largamente presenti e con successo nei vari *setting* di educazione musicale ma solo poche di loro, talvolta nessuna, è presente poi nei vari ambiti del professionismo? Come e perchè avvenga quest'inversione di tendenza viene argomentato dalla Green nel suo libro "Music, gender, education". Fondamentalmente la studiosa rileva da un lato come la scuola, nonostante le apparenze, giochi un ruolo decisivo

nel riprodurre ruoli preesistenti attraverso costruzioni verbali e discorsive che agiscono da costante rinforzo rispetto identità di genere, pratiche musicali e la musica stessa. Per quanto riguarda gli studenti invece giunge alla conclusione che usino la musica come un pezzo di stoffa. Può cioè coprire o al contrario dare rilievo, come un vestito, alla loro identità di genere e sessualità: la musica rende possibile una presentazione simbolica non verbale del loro desiderio rispetto l'identità di genere, permettendo loro di oltrepassare le divisioni tradizionali allo stesso modo in cui li aiuta ad affermarle.

Dagli elementi emersi in questo studio la Green, negli anni a venire, ha poi elaborato il suo progetto "Musical Future", con il quale ha introdotto nei curricula musicali della scuola pubblica inglese le pratiche di apprendimento informale proprie della musica popolare, afferenti in genere ad una modalità maschile di fare musica, trasformando così le lezioni di educazione musicale. Il suo lavoro ha influenzato anche altri ambiti della sociologia dell'educazione musicale riguardanti l'identità di genere, il significato e l'ideologia della musica.

Proprio da qui vorremmo cominciare le nostre conversazioni con la professoressa Green, in particolare dalla sua ricerca sull'identità di genere e l'educazione musicale.

I.D.

Professoressa Green che cosa l'ha spinto ad iniziare la sua ricerca su "Music, gender, education"?

L.G.

Ho un ricordo di quando avevo circa 13, 14 anni, era la fine degli anni Sessanta inizio anni Settanta. Per una qualche ragione sono andata alle prove di un gruppo di giovani musicisti rock che si sarebbe esibito quella sera. Ero seduta nella sala e li guardavo mentre si esercitavano. Sul palco c'era un pianoforte, ma nessuno del gruppo suonava quello strumento. Il gruppo stava provando e suonando nella tipica formazione di una rock band: chitarra elettrica, basso, batteria e voce.

In quel periodo io studiavo pianoforte, suonavo Mozart, Bach, Chopin, quel genere musicale. Sapevo, e anche loro sapevano, che avevo molte più capacità e competenze strumentali e conoscenze teoriche rispetto a loro, ma non avevo alcuna idea di come questi ragazzi fossero in grado di mettere insieme la loro musica, come avessero imparato a suonare i propri strumenti e come sapessero quali note suonare!

In qualche modo quella esperienza sintetizza alcune delle grandi domande che mi hanno accompagnato per la maggior parte della mia vita.

Perché io ero in grado di suonare la musica classica al pianoforte che avevo studiato privatamente e a scuola; e loro erano in grado di suonare musica rock utilizzando strumenti rock che non avevano imparato a scuola o frequentando lezioni private; e perché questi due generi musicali (classico e rock) occupavano due ambiti così tanto differenti?

Come hanno imparato a suonare, improvvisare e comporre musica senza insegnanti, senza aver frequentato corsi, studiato su libri e senza aver sostenuto esami?

Perché erano tutti ragazzi e perché io, come ragazza, non avevo considerato la possibilità di suonare in una band come quella?

E' stato qualche anno più tardi, all'inizio degli anni Ottanta, quando frequentavo un Dottorato in Analisi Musicale e Sociologia della Musica presso l'Università del Sussex, che ho iniziato a considerare l'ultima questione sopracitata riguardo l'identità di genere, come potenziale area di ricerca.

Il Femminismo è stato un grande ed emozionante movimento che stava andando verso una nuova direzione e nel Campus dell'Università ne era presente una forte rappresentanza.

Durante gli anni Novanta, ho iniziato ad applicare una teoria sul significato della musica, sulla quale avevo appena pubblicato un libro, alla sfera dell'identità di genere.

E' stato con grande entusiasmo che ho scoperto il lavoro di ricerca svolto negli Stati Uniti da musicologhe femministe. I loro studi mi hanno fornito le conoscenze storiche di cui avevo bisogno per sviluppare una miglior comprensione

sociologica del funzionamento del significato musicale in relazione ai diversi approcci, maschile piuttosto che femminile.

Come saprà la musicologia femminista ha preso in seguito diverse direzioni, ma la loro ricerca mi ha fornito le basi storico-sociologiche per il mio successivo lavoro.

I.D.

Nel suo libro sostiene la presenza di una relazione tra la doppia essenza della musica, l'aspetto apollineo opposto a quello dionisiaco, e la donna, che da un lato incorpora la cura materna e dall'altro è pericolosamente seducente.

In che modo l'espressione musicale femminile è in relazione con questa dicotomia?

L.G.

Non credo che ci sia una conseguenza diretta sull'espressione musicale femminile.

Qualsiasi espressione musicale, interpretazione, in qualsiasi modo la si voglia chiamare, è in relazione con i contesti socio musicali in cui la musica viene fruita e realizzata e con le convenzioni legate all'identità di genere e allo stile musicale.

Non ho mai sentito di alcuna convenzione sociale che suggerisca che le donne dovrebbero esprimere la musica diversamente dagli uomini.

Ci sono naturalmente discussioni che le donne fanno a riguardo, ma non mi sono lasciata persuadere da questi dibattiti. Per me il genere influisce dall'interno della pratica musicale e da chi la interpreta – siano essi ascoltatori, musicisti, chiunque ne sia coinvolto – ma non è parte della musica in se stessa né della sua espressione.

I.D.

In che modo questi aspetti sono stati rilevanti nella storia della musica occidentale?

Questo duplice aspetto, apollineo e dionisiaco – talvolta riferito come la dicotomia Madonna/prostituta – ha influen-

zato le pratiche musicali femminili nel corso della storia, non solo nella musica classica occidentale, ma in tanti, se non la maggioranza, degli stili e delle società.

Tutto ciò ha avuto delle ripercussioni, che si sono tradotte in restrizioni al coinvolgimento delle donne nelle attività musicali. Si pensi all'editto papale del XVI secolo, che proibì alle monache di trascorrere del tempo a comporre e suonare musica perché la musica veniva associata alla lussuria; o alla proibizione alla donna, in molti paesi del Medio Oriente, di suonare strumenti o fare musica al di fuori della famiglia; o il fatto che molti strumenti siano proibiti perché esclusivamente appannaggio degli uomini - come ad esempio, fino a tempi molto recenti, il Gamelan o la maggioranza delle percussioni Africane – mentre altri strumenti sono considerati adatti alle donne; o il fatto che molti strumenti siano "permessi" alle donne ma comunque portino con sé uno stigma.

Le cose stanno cambiando, ma le cose erano già cambiate in precedenza e sono tornate da dove erano partite, come il fatto che alla fine del XIX secolo c'erano centinaia di bands e orchestre tutte al femminile che hanno cessato di esistere all'inizio del XX secolo. Oppure la diversa fine che hanno fatto negli anni Settanta i molti gruppi punk femminili che sono scomparsi dalla scena alla fine dell'era punk a differenza di quelli maschili, che si sono trasformati e lentamente hanno abbracciato nuovi stili musicali.

Sarebbe poco sensato ritenere che ogni cambiamento che noi percepiamo oggi sia per sempre. La storia suggerisce che non è così.

I.D.

L'inibizione dell'espressione musicale femminile nella storia, perpetrata dalla cultura patriarcale, ha avuto conseguenze sulla creatività musicale femminile?

L.G.

Certamente. Fin dalla più giovane età le bambine non vengono cresciute per vedere se stesse come creative – questo non riguarda solo la musica, ma anche molti altri svariati

settori. Quando le bambine mostrano segni di creatività questi vengono spesso ignorati o ritenuti espressione di qualcosa d'altro. Per esempio, nella scuola le bambine sono spesso viste dagli insegnanti – e loro stesse di conseguenza si percepiscono così – come grandi lavoratrici e aderenti alle aspettative dell'adulto.

Quando realizzano qualcosa considerato un buon lavoro, questo viene spiegato esattamente per questi motivi: l'essere conformista, lavorare sodo e con impegno e fare quello che dice l'insegnante. I bambini invece vengono spesso rappresentati – e loro stessi di conseguenza si vedono così – come anti-conformisti, poco impegnati, con atteggiamenti sbarazzini e disobbedienti. Quando producono qualcosa che è considerato buono, questo allora può essere spiegato solo dal fatto che possiedono una scintilla creativa – altrimenti come potrebbero produrre qualcosa di così ben fatto, visto che non sono conformisti, non si impegnano e non obbediscono?

Sia le ragazze che i ragazzi, donne e uomini, interiorizzano questi presupposti, e la maggioranza di loro si adegua a questa interiorizzazione come ad una sorta di profezia auto appagante.

I.D.

Può riconoscere lo stesso processo storico e sociale in altre culture?

L.G.

Sì, certamente e alcuni degli esempi esposti precedentemente lo dimostrano.

La posizione della donna in musica è differente rispetto a quella degli uomini in qualsiasi società. Le differenze sono spesso le stesse, presenti nelle diverse le culture, storia e stili musicali.

I.D.

Come si pone la sua riflessione riguardo l'identità di genere rispetto l'apprendimento orale nella comprensione della musica?

L.G.

E' interessante notare che anche l'apprendimento orale tende a qualificarsi come un dominio prevalentemente maschile e ancora una volta questo è presente in diverse culture.

Ci sono varie ragioni che possono spiegarne il motivo: riguardano il ruolo della donna in casa, che deve occuparsi della cura dei figli, cucinare, ecc., mentre gli uomini è più facile che vengano coinvolti in attività di gruppo, le quali possono anche includere il fare musica insieme, attività che spesso hanno una trasmissione orale. Ci sono anche ragioni che riguardano la presunta mancanza o carenza di creatività delle ragazze e la loro dipendenza dall'insegnante per ricevere indicazioni su cosa fare, così che diventi molto probabile per loro venire coinvolte in attività musicali istituzionali all'interno della scuola, che a loro volta, e nella maggioranza dei casi, saranno legate alla lettura della notazione musicale.

I.D.

Mi piace la sua definizione della donna che canta come "accordata con il proprio corpo", ha il possesso di sé, ma allo stesso tempo la vulnerabilità della voce di fronte ad eventi inaspettati la rende una preda. Rispetto a questa sua riflessione possiamo considerare il corpo come il vero e importante protagonista?

L.G.

Il corpo è coinvolto in tutta l'attività di produzione musicale e di ascolto, ma sicuramente nel caso del canto c'è questo fattore "unico" che lo strumento è parte del corpo, massimamente nascosto al suo interno.

Nessun altro strumento ha questa specificità. E questo riguarda sia i maschi che le femmine.

La questione è fino a che punto il maschio che canta percepisca il proprio corpo come oggetto di uno sguardo sessuale. Qui entriamo in una questione complicata che riguarda non solo l'identità di genere, ma anche la sessualità.

## Interview to Lucy Green

by Isabella Davanzo

*Lucy Green, sociologist and educationalist, is a Professor of Music Education at the London University Institute of Education, UK. She had a key role in bringing the informal learning practices of popular musicians to the attention of music-educators, thus transforming classroom practice.*

*Her work has also been influential in other areas of the sociology of music education, particularly concerning gender, musical meaning and musical ideology.*

*It's from this last point that we like to start our conversations with Professor Green, precisely from her research about gender and music education.*

### **What drove you to start your research on “Music, gender, education”?**

*I have a memory of being about 13 or 14 years old, back at the end of the 1960s, beginning of the 1970s. For some reason I went to a rehearsal for a gig that a group of young rock musicians was giving in the evening. I sat in the hall and watched them practice. There was a piano on the stage but none of them played that instrument. They were playing the usual rock line-up – electric guitar, bass guitar, drum kit, vocals. I was studying the piano at the time, playing simple Mozart, Bach, Chopin, that sort of thing. I knew, and they knew, that I had a lot more instrumental skill and theoretical knowledge than they had. But I didn't have a clue how they got their music together, how they learnt to play their instruments, or how they simply knew what notes to play!*

*That experience in a sense encapsulates some of the big questions that have accompanied me through much of my life:*

- 1. Why was it that I could play classical music on the piano, which I learnt privately and at school; and they could play rock music on rock instruments, which they did not learn privately or at school; and why did the two types of music occupy such totally different spheres?*
- 2. How did they learn to play, improvise and compose music, since they didn't have any teachers, classes, exams, books?*
- 3. Why were they all boys and why did I, as a girl, not even consider the possibility of playing in a band such as that?*

*It was some years later in the early 1980s, when I was a Masters and Doctoral student studying music analysis and the sociology of music at Sussex University, that I started to consider this latter question, on gender, as a potential research area. Feminism was a big and exciting movement which was going off in new directions, and had a powerful presence on the Sussex campus. During the 1990s, I began to apply a theory of musical meaning, on which I had already published a book<sup>4</sup>, to the sphere of gender. It was with huge excitement that I discovered the work of feminist music historians in the USA. Their work gave me the historical knowledge that I needed to develop a sociological understanding of the workings of musical meaning on gendered practices. As you know, feminist musicology took a variety of turns after that, but to me the historical work provided the basis, combined with sociological concepts about music.*

***In your book you state a relationship between the double essence of music, the Apollonian aspect opposite the Dionysian one, and woman, who on one hand embodies the maternal care and on the other hand is dangerously***

<sup>4</sup> Green Lucy, *Music on deaf ears. Musical meaning, ideology and education*, Manchester, 1988, Manchester University Press.

**alluring. In which way is female musical expression related to this dichotomy?**

*I don't think it has any direct effect on female musical expression. All musical expression, interpretation, whatever you want to call it, is related to a combination of the socio-musical context in which music is made and received, and the conventions demanded by the musical style and genre. And I have never heard of any social mores which suggest that women should express music any differently to men. There are of course, arguments that women do so, but I have not been persuaded by those. To me, gender gets inside musical practices and the ways music is interpreted by those participating in it – listeners, musicians and everyone in-between – but not really inside music itself or how it's expressed.*

**In which ways has this aspect been relevant in western music history?**

*This dichotomy – what is sometimes referred to as the Madonna/whore dichotomy – has affected women's musical practices through the ages, not only in Western classical music but in many, if not most, musical styles and societies.*

*It has been reflected in restrictions placed on women's musical involvement, such as the papal edicts of the 16th century which forbade nuns to spend time composing and performing music because of music's associations with lasciviousness; or the forbidding of women to play instruments or to make music outside the family in many Middle Eastern countries; or the fact that many instruments are proscribed as being for men only – such as, until very recently, the Gamelan or most African drums – whilst others are considered suitable for women; or the fact that many instruments are 'allowed' for women but nonetheless carry a stigma*

*Things are changing now but things have changed before and then gone back to what they were – such as*

*the fact that in the late 19th century there were hundreds of all-women bands and orchestras, which then died out in the early 20th century; or in the 1970s there were several female punk bands which also died out with the end of punk whereas the male ones morphed into new musical styles. We would be unwise to assume that any changes we may perceive today are there for ever. History suggests not.*

**Has the historical inhibition of women's musical expression perpetrated by patriarchal culture had consequences for women's musical creativity?**

*Definitely. From the earliest age girls are brought up to not see themselves as creative – not just in music but in lots and lots of other fields too. When they do show signs of creativity these are often either ignored, or put down to something else. For example, in schools girls are often seen by teachers – and by the girls themselves – as conformists who work hard and do what they are told.*

*When they produce work that is considered good, it is explained by exactly those characteristics - being conformist, working hard and doing what the teacher told them. Boys are often represented – and represent themselves - as anti-conformists who do not work hard, have a carefree attitude, and are disobedient. When they produce work that is considered good, then, this can only be explained by the fact that they must have a creative spark – otherwise how could they produce good work, since they do not conform, do not work hard, and do not obey? Both girls and boys, and men and women, internalise such assumptions, and the majority conform to that internalisation in a self-fulfilling prophecy*

**Can you recognize the same historical and social process in other cultures?**

*Yes absolutely and some of the examples I gave earlier*

relate to that. The position of women in music is different to that of men right across any human society that you care to name. The differences themselves are often of kinds which are shared across cultures, histories and musical styles.

**How do you place your reflections about gender and the aural learning and understanding of music?**

*It's interesting that aural learning tends to have been another male-dominated sphere, and again that goes through many cultures.*

*There are lots of reasons why this could be the case – to do with women's position in the home looking after children and cooking whilst men engage in group activities that can include, or lead to, group music-making, which is often an aural tradition; also to do with girl's putative lack of creativity and reliance on being told what to do by the teacher – so they are more likely to be involved in musical activities that take place inside schools, which in turn have been more likely to be notation-based. And many more reasons of a similar ilk can be imagined.*

**I like your definition of the singing woman as being “in tune with her body”, she is self possessed but at the same time the susceptibility of the voice to unexpected events makes her a prey. According to your reflections can we consider the body as the real important protagonist?**

*The body is involved in all music-making and listening, of course; but certainly in the case of singing there is this unique factor that the instrument is a part of the body, largely hidden inside. No other instrument has that quality. It will of course affect both male and female singers. The question is to what extent the male singer feels that his body is the object of a sexual gaze. Here we get into highly complex questions about not only gender but sexuality of course.*