

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. "Aportación femenina a la creación musical cinematográfica". *La Música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 367-74. [ISBN 84-89109-45-1].

Resumen

En este artículo presentamos cómo es la aportación femenina a la composición de música de cine; por una parte, por la creación de estereotipos de lo que es la mujer, que se repiten como clichés cinematográficos; por otra parte, porque la música expresiva anímica (que ayuda a describir la psicología de los personajes) es diferente si la compone una mujer o un hombre, siguiendo las pautas del nuevo feminismo de la diferencia.

Abstract

In this article we see how it is the feminine contribution to the film music composition; by one hand, for the creation of stereotypes of what is the woman, that they repeat themselves as cinematographic models; on the other hand, because the expressive mental music (that helps to describe the psychology of the prominent figures) is different if it has been composed by a woman or a man, following the guidelines of the difference new feminism actually.

Palabras clave: compositoras para música de cine, estereotipos femeninos, feminismo actual de la diferencia

Keyword: film music women composers, feminine stereotypes, difference feminism actually

APORTACIÓN FEMENINA A LA CREACIÓN MUSICAL  
CINEMATOGRAFICA

Matilde OLARTE MARTÍNEZ

Universidad de Salamanca

La aportación positiva de la mujer, o más en concreto, de lo femenino, en la banda sonora es un hecho admitido hoy en día por todos. Esta aportación se manifiesta de diferentes formas, como vamos a ver a continuación. Por una parte, se da la creación de estereotipos de lo que es la mujer, que se repiten como clichés cinematográficos; por otra parte, la música expresiva anímica que ayuda a describir la psicología de los personajes, cambia si el que compone es una mujer o un hombre.

A primera vista, puede parecer que es lo mismo que haga la banda sonora un compositor o una compositora. No debe de serlo, porque muy pocas mujeres están

incluidas en la *Enciclopedia de las bandas sonoras*<sup>1</sup>, solo una, frente a muchos hombres. Cuando uno revisa creaciones de mujeres y de hombres, ve que son distintas. Nadie pone en duda que la narrativa femenina es distinta de la masculina, y leyendo a Martín Gaité o a Jane Austen uno se asombra de la capacidad para el detalle, para la recurrencia de ciertos temas, para la sensibilidad ante cosas nimias. Pienso que lo mismo que en literatura, si la mujer crea la banda sonora, tiene un sello femenino que la caracteriza. Lo que pretendo con este artículo es clarificar que este hecho se da, y que cuando leamos artículos de estudios de género sobre las mujeres creadoras de música para cine nos parezca creíble...

### **Estereotipos descriptivos utilizados en la banda sonora**

Vamos a empezar haciendo una revisión de los estereotipos con los que se suele describir a la mujer en la banda sonora. Estereotipos que se deben al hecho generalizado de tener unos códigos preestablecidos entre música clásica en la banda sonora-trama de la película-espectador que capta el mensaje, como ya se ha aludido en otros artículos de esta monografía. Igual que hay una tradición según la cual la tímbrica de ciertos instrumentos definiría el carácter femenino y otros distintos el masculino, nos encontramos por tanto con un tipo concreto de música no incidental que define al personaje femenino, generalmente establecido por hombres. Este arquetipo ya creado, se enfatiza si esta música lleva además incorporado un texto, que puede servir de nexo expresivo para el oyente. Otra posibilidad es la de recrear dicho arquetipo musical consiguiendo un efecto expresivo en el oyente con una música concreta, que al repetirse busca el efecto ya conocido en otra situación análoga. La música de la ópera, al ser un género vocal y tener un argumento conocido por una mayoría, es muy asequible para describir al oyente estados de ánimo y

<sup>1</sup> Cfr. XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997.

maneras de comportarse semejantes a los protagonistas de esa ópera que enseguida son identificados por el oyente.

Cuando una persona está escuchando música clásica dentro de una banda sonora, posiblemente estará esperando que, si están narrando el ambiente del “upper town” o del “Soho” de Manhattan con los “yuppies” que compran en “Saks”, aparezca música operística, seguramente el “bell-cantismo”. Otro tópico es que si se quiere hacer referencia a un régimen totalitario o a una invasión militar, nos lo ilustren con las valkirias de Wagner. Estos arquetipos que nos describen estos caracteres, se han asumido desde que en *Apocalypse Now* (1979) tiran las bombas con la música de las valkirias a todo ritmo, y por eso Woody Allen sale corriendo de un concierto de Wagner en el Metropolitan porque le dan ganas de invadir Polonia, como él mismo afirma en *Misterioso asesinato en Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*, 1993); y por la misma razón los tíos de Casper atacan a Bill Pullman en su cocina al ritmo de los acordes de la misma cabalgata [*Casper*, 1995].

Si ahondamos en el fenómeno operístico, nos encontramos con que *Wall Street* (1987) fue una de las primeras películas donde su protagonista, al ascender socialmente, cambiaba en su casa la música “pop” por la ópera; por eso, y partiendo de ese código, en *Family Man* (2000), Nicholas Cage se convierte, por azar del destino, de un ejecutivo solitario que canta ópera en su apartamento del “West Side” neoyorkino, en un vendedor de neumáticos que escucha música “pop” en la radio; y en *Kate y Leopold* (2001) el inglés del s. XIX domina en sabiduría operística al recién estrenado ejecutivo que quiere conquistar a la chica llevándola por primera vez a la ópera, porque la clase le viene por cuna, no por asumir hechos preestablecidos por una sociedad que todavía no domina sino que los convencionalismos le dominan a él.

Cuando se trata de describir a una mujer con música clásica, los compositores de bandas sonoras acuden a ideas ya conocidas en música vocal operística, o a óperas con textos “fijados” que nos descubren cómo es la protagonista; todos recordamos la escena de

*Pretty Woman* (1990) donde Richard Gere lleva a la ópera a Julia Roberts para ver si sometiéndola a la prueba de entender la ópera, es capaz de ser su chica “Cenicienta”, y donde la ópera que están escuchando funciona como metatexto de la protagonista en su función transformadora.

Cuando el texto de la ópera hace referencia a lo que sucede en la escena de la película y es cantado por una mujer, lo “femenino” cobra protagonismo, y la función expresivo anímica de este aria adquiere más fuerza. Pongamos por caso el aria de “Chi il bel sogno di doretta” en *La Rondine* de Puccini [acto I], que aparece en la película *A Room with a View* (*Una habitación con vistas*, 1986). Comprobamos cómo los sentimientos de Helena Bonham Carter [Lucy], que ni ella misma conoce, los está expresando el texto de esta aria italiana en un paisaje florentino. Hasta ese momento todos, protagonistas y espectadores, sabíamos que el asunto conflictivo de la película era la falta de identidad de Lucy; al escuchar el aria y recrear el texto con la escena, vemos que tiene más fuerza la música que se está escuchando con todo su poder de metatexto que las imágenes en plano general y medio, y por eso crea una atmósfera sensual con esta aria más que con la pasión con que la besa Julian Sands [George]; ella, cuando pase el tiempo y tenga que decidir si realmente Daniel Day-Lewis [Cecil] es el hombre adecuado para ella, va a recordar en “flash-back” esta escena y va a recobrar realmente su identidad casándose con George de quien realmente está enamorada.

Para describir ciertas tipologías femeninas con música operística, se suele recurrir muchas veces a clichés, como el caso generalizado de definir, por manos masculinas, a la consabida “mujer fatal”, de *Carmen*, con el tema de la “Habanera” de Bizet. Los ejemplos son múltiples, desde la candidez de los dibujos de Walt Disney en *Los Aristogatos* (*Les Aristochats*, 1970), pasando por el ejemplo de *Días contados* (1993), diegético y cruel donde la pobre mujer actúa de cebo bailando la habanera en la calle al son del radio-cassette para que se hagan las fotos y así colocar la bomba en el objetivo previsto; con la misma música aparece en *El gran salto* (*The Hudsucker Proxy*, 1994) de los hermanos Coen, la mujer fatal en

un divertido sueño onírico donde el protagonista sueña con esa amada que baila al son de la habanera entre tules rojos y donde él mismo tropieza con la emoción de verla; o, el contraste de este mismo tema pero recurrente una y otra vez en *Trainspotting* (1996). Es una descripción sin palabras.

Como en esta monografía ya hay varios artículos dedicados a ópera y al cine, me centraré en estudiar cómo es la música descriptiva que utiliza una compositora para presentar a los personajes femeninos y a las principales situaciones expresivas, fijándome, por razones de espacio, en dos compositoras actuales y en una de sus obras. He escogido dos obras representativas del quehacer femenino, que sirvan de ejemplificación de una composición femenina, realizadas el mismo año. En la primera, el guión original y la dirección es de una mujer, además de la banda sonora; en la segunda, para contrarrestar, el guión original sí es femenino, pero se presenta como una adaptación cinematográfica, hecha por un director, que ha dejado la banda sonora en manos de una compositora.

### **El trabajo conjunto de una compositora y una directora en un guión contemporáneo**

La primera película que quiero presentar, *A Couch in New York* (*Romance en Nueva York*, 1996)<sup>2</sup>, de la directora belga Chantal Akerman. Nos encontramos una bella descripción psicológica de los personajes, a través de la mano femenina de la compositora Sonia Wieder-Atherton. Desde el comienzo la música contrasta la figura del psiquiatra neoyorquino, William Hurt [Dr. Harriston] serio, metódico y pluscuamperfecto, descrito con la partita n° 1 de Bach, con la figura de una bailarina parisina, Juliette Binoche

<sup>2</sup> *Un divan à New York* (1996). Dtra: Chantal Akerman; guión: Chantal Akerman y Jean-Louis Benoît; música: Sonia Wieder-Atherton; intérpretes: Juliette Binoche, William Hurt, Stephanie Buttle, Barbara Garrick, Paul Guilfoyle, Richard Jenkins.

[Beatrice] con la que intercambia su apartamento a través del *New York Times*; ella, muy alegre, caótica y despreocupada, aparentemente lo contrario del Dr. Harriston, no es descrita como “mujer fatal” (como veíamos en los ejemplos anteriores), sino con una canción de Paolo Conte “Vía con me”<sup>3</sup>, que el texto desgana en palabras como “it’s wonderful, its marvellous”, y que responde claramente a su personalidad aparentemente así de despreocupada. El carácter metódico del psicoanalista neoyorquino está muy bien ilustrado con esa música bachiana contrapuntística que rebosa reglas; para la chica apasionada, en vez de caer en el tópico de la música romántica, parejo al tópico de bailarina, chica fácil, enamoradiza, con que la acosan desde sus amigos parisinos hasta el portero americano que la acaba de conocer, la compositora recurre para definirla a la música moderna de Conte, que refleja mucho vigor, frescura, bajo el mensaje “territorio por conquistar”, que es la descripción más profunda de Beatrice, porque es su mensaje interior: abriré mi alma a aquel a quien pueda dar lo mejor de mí misma. Es un hecho que la música la ha escogido una mujer; no es que los hombres describan mal, es que describen distinto.

Un hecho muy interesante, es que la música no es estática, no es una música “de personajes” al uso, porque estamos en una música de cine femenina<sup>4</sup>. Por eso, al poco de llegar la protagonista a Manhattan, ella quiere conocer al inquilino con quien ha intercambiado su apartamento de París, y va buscando sus cosas, comprueba su orden, mientras afirma “¡qué paz!”. A partir de este momento, la música de ella será la partita de Bach, pero no transformándose en una persona metódica y ordenada como él, sino tratando de pensar en los pacientes como él y así ayudarles, pero todo combinándolo con su alegría y espontaneidad y su afición de tirarlo todo por el suelo; por eso las plantas

<sup>3</sup> Esta misma canción se ha utilizado como tema del persona femenino, la cocinera entrañable de difícil carácter, en la película alemana *Deliciosa Marta* (2003).

<sup>4</sup> Con esta afirmación, me quiero referir a que, muchas veces, ante la mirada masculina, el mundo de ‘lo femenino’ se presenta como algo misterioso e incomprensible, como un satélite que gira alrededor del planeta de los hombres; tampoco es un antagonismo entre lo apolíneo y lo dionisiaco; lo femenino rehuye constantemente la generalización, y por eso lo accidental tiene gran importancia; esto es difícil de comprender para ciertas mentes masculinas.

reverdecen, el perro se vuelve alegre, y los pacientes mejoran. De la misma forma, desde que él llega al apartamento de París, toda la música que escuchamos para él tanto diegética como no diegética es la música de Beatrice: “Via con me” de Paolo Conte, “Bachiana Brasileira” n° 1 de Villa-Lobos, y todo acompañado con un desorden que él intenta arreglar, al son de las melodías. De la misma forma que ella siente curiosidad por él, él la experimenta por ella, hasta el punto de abandonar París y de conocerla; ella va a conseguir curar al Dr. Harriston de sus traumas no por medio del psicoanálisis del que él es famoso experto, sino por su intuición femenina, lo que a ella también le hace encontrar su propia personalidad y liberarse de ciertos sentimientos encontrados. El argumento es, sobre todo, una descripción de los sentimientos de los protagonistas, y para ello la banda sonora compuesta por música, ruidos objetivos y silencios son el motor principal de esta acción<sup>5</sup>.

Como tema principal, la compositora ha creado unas melodías, “New York Quatuor”, que se van interpretando con variaciones, en cuarteto de violoncelos-piano-batería, trio o duo, y que consiguen describir los sentimientos de soledad de los dos protagonistas, a pesar de que están en dos ópticas muy contrapuestas; el tema, con todas sus variaciones, se mantiene a lo largo de toda la película, consiguiendo su “climax” antes del desenlace, al huir Beatrice a París; y sólo desaparece porque ella, al declararse, suena como contraste el tema de Cole Porter “Night and Day”<sup>6</sup>.

Esta película, que utiliza música preexistente “clásica” y contemporánea, es un ejemplo de creación musical distinta, donde no se dan los arquetipos que estamos tan

<sup>5</sup> Es, a mi entender, muy significativo, el momento en que ella consigue intuir el trauma personal que tiene oprimido al Dr. Harriston, y que es una de las subtramas de la película. Están los dos en el ascensor, la cámara la enfoca a ella, que esta hablando en voz alta, sin mirarle a él, su cara nos llega a través del reflejo del espejo; su intuición femenina del problema es perfecta, y al oír sus palabras la cara de asombro de él es mayúscula; no hay música, sólo el monólogo, ni ruido objetivo, el silencio subjetivo hace que la voz de Beatrice suene con mucha fuerza, más que si estuviera subrayada por una música sinfónica.

<sup>6</sup> En la edición de la banda sonora comercial, la compositora dice: “The central theme is surrounded by other music by composers including Bach, Villa Lobos, Cole Porter and Paolo Conte, “divinely inspired” music to which the characters listen or at least hear, or which they choose. For a long time we were inspired also by the music of Shostakovich and Prokofiev, even if in the end we had to part company because they were inexorably leading both us and the film to be too intense. Not only do the themes themselves run through the film, but (...) we also hear their development, their struggle between gentle melancholy and a percussive smile”. Cfr. *A Couch in New York*. RCA Victor, 1996, p. 5.

acostumbrados a ver. ¿Es porque tiene un carácter femenino y se describe distinto?<sup>7</sup>

Veamos otro ejemplo para poder emitir juicios valorativos.

### Una novela del s. XIX ambientada con una música del XX, ambas inglesas

En la adaptación cinematográfica de la novela *Emma*<sup>8</sup>, de la escritora inglesa Jane Austen, ha tenido un gran peso la utilización de música expresiva anímica, compuesta por la inglesa Rachel Portman. A pesar de la extensión de la novela y de que se narra en tercera persona, su adaptación cinematográfica es muy brillante<sup>9</sup>, y la música incidental compuesta para esta película es un buen método para identificar el tema, muy necesario en una adaptación cinematográfica, y para darnos la visión interior de la protagonista principal, Gwyneth Paltrow [Emma].

En primer lugar, compone unos temas cortos, expresivos, con funciones muy concretas: para describir los sentimientos de la protagonista inglesa, que necesita madurar y encontrar su identidad y enamorarse seriamente de alguien; para el personaje catalizador, Jeremy Northam [Mr. Knightley], que le aconseja muy sabiamente a Emma que deje de ser casamentera y deje de tener prejuicios sociales; para el momento del enamoramiento de los dos protagonistas, que mientras en la novela se lee entre líneas, en la películas se juega con una escena de danza de cortejo muy sugerente; para el “climax” emocional, con la

<sup>7</sup> Podemos definir al carácter femenino por el conjunto de cualidades o circunstancias propias de ser femenino, que las distingue, por su modo de ser u obrar, de los demás; este carácter personal se contrapone, de frente, con los arquetipos femeninos que se le han ido atribuyendo a la imagen de la mujer. Lo femenino es darle al conocimiento sensible su justo valor, ni más ni menos, ni negando ni exagerando lo que le es propio por malentendidos de modas trasnochadas.

<sup>8</sup> *Emma* (1996). Dtor y guión: Douglas McGrath, novela: Jane Austen; música: Rachel Portman; intérpretes: Gwyneth Paltrow, Toni Collette, Alan Cumming, Ewan McGregor, Jeremy Northam, Greta Scacchi.

<sup>9</sup> Sobre la adaptación cinematográfica, Linda Seger nos dice: "Si en el libro el tema se transmite por completo a través del narrador, la adaptación será difícil y poco menos que imposible. Lo que el autor dice explícitamente quedaría artificial y pedante en un diálogo. Algunos comentarios del narrador no se pueden trasladar: porque no contienen historia o decisiones de personajes, ni tampoco hay forma de crear una imagen sobre esa idea abstracta. En estas circunstancias, hay que pensar detenidamente si merece la pena superar las dificultades de la adaptación, pues se auguran pocas posibilidades de éxito. Si la narración está en primera persona, su translación al cine será, normalmente, más sencilla. Parte de esta narración se puede convertir en diálogo, y parte en imágenes. Pero esto depende de qué cantidad de narración corresponde a monólogo interior, y podría convertirse en diálogo; qué cantidad hay de aspectos puramente filosóficos; y qué proporción, con ciertos retoques, puede ser dramático y relacional". Cfr. SEGER, Linda. *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp, 1993 (1ª ed.: 92), pp. 186-187.



declaración de él, se consigue con la música, ya que el texto original pasa casi inadvertidos<sup>10</sup>; para los momentos de intriga con pequeñas subtramas y personajes de la novela, donde los sentimientos de gratitud, plenitud, enamoramiento, etc, quedan subrayados de una manera especial en estas breves secuencias, subrayados con una música incidental sinfónica.

En segundo lugar, la música junto con la imagen consiguen aunar el arco de la historia, la espina dorsal de la trama: ¿será Emma capaz de superar los convencionalismos de su clase, salir de la comodidad de ser una solterona rica que cuida a su padre mayor y a sus sobrinos, y casarse con un hombre responsable que la quiere y le exige ser una mujer madura y sin niñerías? Por ejemplo, hay una acción implícita muy importante, cuando Mr. Knightley reprende a Emma porque deja en ridículo a la señorita Bates en una merienda de sociedad; mientras él la reprende muy duramente por su impertinencia, hay silencio de fondo, y al terminar, una música que suaviza la reprimenda, explica el porqué de ella, y sirve de fundido a la escena siguiente donde se ve a Emma que va a casa de la señorita Bates a pedirle disculpas; esta acción implícita, que realiza el personaje catalizador de la trama, tiene su propio tema musical, y su contratema, que será presentado a continuación, cuando se entere Mr. Knightley que sus palabras han hecho efecto en su amiga. Estos dos temas van a aparecer en la última parte de la película, para desarrollar esa acción implícita.

Por último, gracias a su función de metatexto, la música “retoca” el diálogo, suprime partes del diálogo que son innecesarias, subraya momentos expresivos, etc. Por ejemplo, en la declaración amorosa, el guión cinematográfico pone en boca de Mr. Knightley la frase

<sup>10</sup> El monólogo que en el libro le dedica Mr. Knightley a Emma a la manera de declaración amorosa es un juego de sobreentendidos: “Mr. K. / - ¡Como amiga –repetió el señor Knightley-. Emma, esa es una palabra, me temo... No, no tengo deseos... Espere, si, ¿por qué habría de vacilar? Ya he llegado demasiado lejos para ocultarlo. Emma, acepto su oferta. Aunque le parezca extraño, lo acepto y me remito a usted como amiga. Dígame, entonces, ¿no tengo probabilidades yo de tener éxito nunca? / Se detuvo, con seriedad, al hacer la pregunta, y la expresión de sus ojos la dejó abrumada./ Mr. K. -Mi querida Emma –dijo-, pues siempre será mi querida Emma, sea cual sea el resultado de esta conversación, mi queridísima Emma, dígalos en seguida. Diga “No” si hay que decirlo. / Ella realmente no podía decir nada. / Mr. K. –Está usted llamada –exclamó, con gran animación-, ¡absolutamente llamada! Por ahora no pido más. / Emma estaba a punto de desplomarse bajo la agitación de ese momento. Su sentimiento más destacado era quizá el miedo a que la despertara del sueño más feliz / Mr. K. – No puedo hacer discursos, Emma –continuó él pronto y en un tono de tan sincera, decidida y comprensible ternura como hacía falta para convencer-; si la amara menos, quizá podría hablar más de ello. Pero ya sabe lo que soy. No oye de mí más que la verdad. Soporte las verdades que le querría decir ahora, queridísima Emma, igual que ha soportado otras. La manera, quizá, no las mejorará mucho. Bien sabe Dios que he sido un enamorado muy mediocre. Pero usted me entiende. Si, ya ve, comprende mis sentimientos... y corresponderá a ellos si puede. Por ahora, sólo pido oír, oír una vez su voz?”. Cfr. AUSTEN, Jane. *Emma*. Barcelona: Tusquets, 1995 (1ª ed.: 75), pp. 476-77.

que Austen no escribió: “Marry me, my wonderful dear friend!!”, en el momento en el que la música ha llegado a un “crescendo” absoluto, aunque no hubiera imagen todos sabríamos que Emma sonríe, porque, realmente, nunca llega a decir que sí...; asimismo, tampoco en la novela hay una escena en la que Emma hable con su antigua ama de llaves confiándole el secreto de su enamoramiento por su cuñado -poco creíble para una señorita de una sociedad tan clasista como la británica de esa época-, lo que le da visos de realidad es la música tan romántica y apasionada para el diálogo entre las dos amigas, confiándole su secreto de mujer a mujer.

Toda adaptación de novela literaria a guión cinematográfico supone crear una historia viable, sencilla, creíble, clara, que se pueda seguir con facilidad, explicar si es necesario el desarrollo de la historia, y asegurarse que los personajes no son ambiguos. En esta película Rachel Portman ha sabido sugerir describiendo más que definiendo, dar detalles, crear esos momentos especiales, expresivos, mantener el pulso del estado de ánimo de los personajes. En una palabra, sabe no sólo qué decir, sino cómo decirlo.

Como hemos visto, las mujeres percibimos el mundo y la realidad de manera diferente a como lo perciben los hombres; el mundo, siendo el mismo, provoca muchas formas diferentes de actuar ante todos sus estímulos, y una forma humana de responder ante el mundo es la femenina; no es lo mismo la masculinidad que la feminidad, al escribir una novela, al componer una música incidental, al realizar otras muchas cosas... La vida humana consiste en ir respondiendo al mundo, y las costumbres netamente femeninas han surgido como respuesta a nuestra peculiar forma de ver el mundo, que no es exclusivista, sino singularizante.

### **Bibliografía**

CUSICK, Suzanne G. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind / Body Problem".

*Perspectives of New Music* XXXII (1994), pp. 8-27.

GOÑI ZUBIETA, Carlos. *Lo femenino*. Pamplona: Eunsa, 1996.

LE PAGE, Jane Weiner. *Women Composers, Conductors, and Musicians of the 20th-C*, 3 vol.

Metuchen NJ: Scarecrow Press, 1980.

LEKAS, Michelle. "Ultrasound: The Feminine in the Age of Mechanical Reproduction".

*Music and Cinema*. (BUHLER, FLINN, NEUMEYER, ed.). Hanover: Wesleyan University Press, 2000, pp. 275-94.

LORENZO ARRIBAS, Josemi. *Musicología feminista medieval*. Madrid: Al-Mudayna,

Cuadernos de Investigación Medieval nº 11, 1998.

MAUS, Fred Everett. "Masculine Discourse in Music Theory". *Perspectives of New Music*

XXXI (1993), pp. 264-93.

McCLARY, Susan. "Paradigma Dissonance: Music Theory, Cultural Studies, Feminist

Criticism". *Perspectives of New Music* XXXII (1994), pp. 68-85.

PENDLE, Karin. *Women and Music: a History*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

VNIVERSIDAD  
D SALAMANCA