PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Nº 4 Año 2009

Revista Anual

I Jornadas sobre Conciertos Didácticos

CONSEJERÍA DE CULTURA Centro de Documentación Musical de Andalucía

Director

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

Consejo de Redacción

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

Secretaría

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

Traducción de los Abstract: DIANA KELHAM

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

Edita

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

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

Coordina

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

ESTRATEGIAS DEL OLVIDO: APUNTES SOBRE ALGUNAS PARADOJAS DE LA MUSICOLOGÍA FEMINISTA

Mercedes Zavala Gironés
(Compositora. Presidenta de la Asociación Mujeres en la Música)

Resumen:
En las dos últimas décadas del siglo XX, numerosas compositoras y obras fueron recuperadas por la investigación musical feminista, dejando demostrada y documentada la existencia de creadoras a lo largo de toda la historia de la música occidental. Esta vía sigue abierta y tiene aún ante sí un largo camino por recorrer, tanto en la investigación como en la difusión de sus resultados.

Además de hacer una valoración de cómo estas investigaciones han incidido en la vida musical actual, se cuestionan algunos aspectos de la llamada nueva musicología feminista, especialmente de la norteamericana. Desde las posiciones más radicales adscritas a esta tendencia se considera, explícita o implícitamente, que las recuperaciones históricas son una estrategia equivocada y que la propia idea de compositora es heredera de cánones e ideales patriarcales y burgueses. En su crítica a la musicología tradicional (y por una curiosa asimilación, al propio arte de la música) se denostan conceptos como el de autonomía musical, el de música en sí, el de autoría, etc., y se propugna una musicología alternativa que, en vez de centrarse en el estudio de autores/as y obras lo haga en el contexto social e ideológico, derivándola por tanto hacia la sociología y la política.

Claramente herederas de la crítica neomarxista de la cultura y a la vez adheridas en sus preferencias al pensamiento débil posmoderno, algunas de las inexactitudes, contradicciones y aspectos problemáticos de estos estudios no hacen finalmente, en opinión de la autora, mas que sustentar ideológicamente el status quo del neoliberalismo musical, disfrazado ahora de pensamiento progresista, y suponen por lo tanto un obstáculo añadido para reivindicar un lugar, y un valor, a la creación musical femenina.

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

Strategies against oblivion: notes on some paradoxes of feminist musicology

Abstract:
In the last two decades of the 20th century, numerous female composers and their works were recovered by investigators in feminist music, providing us with evidence and written information on the existence of these creative artists throughout the history of western music. There is still plenty to do and discover in this field, both regarding investigation and publication of the results.
As well as evaluating how this investigation has influenced present day music, questions have arisen with reference to some aspects of new feminist musicology, particularly in North America. From the most radical opinions related to this tendency, it is considered, either explicitly or implicitly, that the historical recovery of works is a mistaken strategy, and that the idea of the composer herself is to perpetuate the values embodied in a patriarchal and bourgeois society. In the criticism of traditional musicology (and by comparison, of the very art of music), concepts like musical autonomy, *music in itself*, authorship, etc. are criticised, and an alternative musicology is proposed, which instead of concentrating on studying the authors and their work, centres on the social and ideological context, directing it towards a sociological and political context.

Obvious perpetuators of neo-Marxist criticism of culture and at the same time linked in their preferences to the weak post-modern thinking, some of the inaccuracies, contradictions and problematic aspects of these studies, in the author's opinion, in conclusion only maintain ideologically the *status quo* of musical neo-liberalism; this is now camouflaged as progressive thinking, and therefore means a additional obstacle to claim a place and a value in feminine musical creation.

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

> *Podemos admirar, de todos modos, ese prudente acuerdo previo según el cual, ya que las mujeres no tienen ninguna esperanza, no tengan tampoco recuerdos.*
>
> Edwin A. Abbot

RECUPERACIONES

En las dos últimas décadas del siglo XX se suceden una serie de publicaciones musicológicas cuyas aportaciones aún no han sido valoradas y mucho menos divulgadas como merecen. Investigadoras como Eva Rieger (1980) y Eva

Weissweiler (1988) en Alemania, Jane Bowers y Judith Tick (1987), Diane Peacock (1988), Karin Pendle (1991) en USA o Julie Ann Sadie y Rhian Samuel (1995) en Inglaterra, por poner algunos ejemplos paradigmáticos, sacaron a la luz y pusieron en valor la obra e importancia de un número considerable de compositoras. Por sí mismos estos trabajos refutaban la afirmación según la cual no ha habido creadoras musicales. Según se profundizaba aparecían más y más compositoras de talla profesional, e incluso sorprendía la extensión de sus catálogos y la proyección pública de que algunas llegaron a gozar en vida. También se evidenciaba la ignorancia que todas ellas tenían de sus antecesoras y la "ansiedad de la autoría"[1] que la percepción de ser pioneras –o intrusas- alimentaba.

De gran importancia fue además la recuperación, revisión y publicación de partituras, en algunas antologías como la de James R. Briscoe (1987) – acompañada de grabaciones- y la inmensa de Marta Furman y Silvia Glickman, cuyo primer volumen de una serie de 12 aparece en 1996. Se crean también editoriales especializadas en la publicación de partituras como la alemana Furore Verlag y la estadounidense Hildegard Publishing Company. Otro corolario es la aparición simultánea de valiosas monografías sobre compositoras como Clara Schumann (Nancy Reich 1985), Cecile Chaminade (Marcia J. Citron 1988), Jacquet de la Guerre (Catherine Cessac 1995), Fanny Mendelssohn (Françoise Tillard 1996) Mel Bonis (Christine Geliot 2000) o Ruth Crawford Seeger (Joseph N. Straus 1995, Judith Tick 2000), entre otras.

Dentro de una estrategia pragmática y alejada de victimismos, estas publicaciones suministran materiales de trabajo y permiten por fin que las obras lleguen a las salas de concierto y al circuito comercial en grabaciones. A pesar de todo, el objetivo final no se ha logrado ni de lejos: las personalidades más convincentes y las obras más relevantes siguen fuera del repertorio, y pocos nombres se han incorporado, ni siquiera con carácter testimonial, a las historias generales de la música y aún en menor grado a la enseñanza.

En España estas publicaciones han tenido poca repercusión, y no se ha producido la recuperación sistemática de compositoras españolas y de sus obras, aunque ha habido intentos aislados de hacerse eco de las investigaciones foráneas e impulsar las propias, como el de María Luisa Ozaita, quien añadía en 1995 al libro Patricia Adkins Chiti un apéndice de compositoras españolas. En 1998 aparecía el libro coordinado por Marisa Manchado, *Música y Mujeres, género y poder*, donde además de hacerse eco de los debates de la musicología feminista se incorporaban artículos compilatorios sobre creadoras españolas (Ana Vega), cubanas (Alicia Valdés) o iberoamericanas (Cecilia Piñero).

[1] Cf. Sandra M.Gilbert y Susan Gubar (1979) proponen el concepto de "ansiedad de la autoría" en el campo literario para describir la situación de las escritoras como alternativa al de la "ansiedad de la influencia" acuñada por Harold Bloom en su estudio del canon occidental. En realidad los estudios de género musicales fueron a la zaga de los literarios, de los que en muchos casos parten. En este caso, y muy oportunamente, es Marcia J. Citron (1993) quien lo aplica a la música.

Fundamentales han sido también diversos trabajos de Josemi Lorenzo, que han jugado un papel relevante en el estudio de la música desde la perspectiva de género del medievo y en la difusión y estudio de figuras como Hildegarda von Bingen.

Fuera del ámbito de la investigación propiamente feminista, pero no por ello menos encomiable o eficaz estratégicamente, merece mención el trabajo que sobre la obra de María Teresa Prieto ha presentado el director de orquesta José Luís Temes, realizando la primera grabación mundial de su obra sinfónica completa[2]. En el panorama editorial, no quiero olvidar la mención a Antonio Baciero, quien hace ya más de veinte años preparó con esmero ediciones de la Sonata en La mayor de Mariana Martínez o de las Cadencias de Clara Schumann[3].

Por último, puede decirse que el trabajo publicado recientemente por el Centro de Documentación de Música y Danza ***Compositoras Españolas, la creación femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*** (presentado precisamente en el 2008 dentro del VI Festival de Cádiz) abre una nueva etapa, suministrando por fin una base documental sobre la que sustentar un trabajo serio y sistemático[4].

CRÍTICAS

Paralelamente al trabajo de recuperación toma fuerza en el ámbito anglosajón la corriente llamada nueva musicología, saco en que se meten estudios de orientaciones diversas, aunque el claro punto de encuentro es el fuerte viraje hacia la sociología. Sus inquietudes, que beben de fuentes neomarxistas y posmodernas simultáneamente, dirigen el debate a la superación de las barreras y los prejuicios de la musicología tradicional, como su rampante etnocentrismo, la ignorancia de manifestaciones musicales que tienen lugar fuera de la academia o de la sala de conciertos y el cuestionamiento del canon occidental. El musicólogo Nicholas Cook es uno de los más preclaros ejemplos. En este marco se encuadran algunas de las aportaciones en torno al género y la música, como el imprescindible *Gender and the musical Canon* de Marcia J. Citron (1993) o los polémicos escritos de Susan Mclary y Suzanne G. Cussick. Como texto aislado y lúcido en España hay que destacar *Feminismo y música* (Pilar Ramos, 2003), donde la autora sintetiza con gran inteligencia las líneas básicas de estas corrientes.

Precisamente desde este contexto de deconstrucción general del discurso de la musicología tradicional se cuestiona el objetivo básico integrador de la

[2] Cf. María Teresa Prieto 1896-1982, Obra sinfónica completa, 2 cds, Orquesta de Córdoba dirigida por J. L. Temes, sello Verso 2007.
[3] Cuadernos para el piano, Una colección de obras para piano de los siglos XVIII y XIX de interés histórico y documental, Real Musical 1981 y 1984.
[4] Además de la edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano, Mª José González Ribot, Pilar Gutiérrez Dorado y Cristina Marcos Patiño, se suman los excelentes artículos de Josemi Lorenzo, Ana Vega, Leticia Sánchez, María Palacios, Marta Cureses y Cecilia Piñero.

recuperación: los sectores más radicales y apasionados consideran absurda, inútil o en algunos casos, antifeminista, la pretensión de incorporar a las compositoras más notables a esa Historia de la que han sido despojadas. Las repercusiones de las posturas más extremas, en opinión de quien esto escribe, son finalmente perjudiciales en muchos aspectos para la causa que pretenden defender y en suma, se convierten en una estrategia más para disculpar el sempiterno olvido, invisibilidad y falta de reconocimiento de la creación femenina. En el fondo, subyace de nuevo la, en mi opinión, falsa dicotomía entre el pensamiento de la igualdad y el de la diferencia, y más en el fondo aún, el zumbido de la deconstrucción posmoderna que parece remisa a pasar a una fase "constructiva". Este es el contexto del que parten las reflexiones que siguen.

COMPOSITORAS E HISTORIA

El término *Historia* se encuentra bajo sospecha, lo cual en principio, puede ser bueno. Ahora el término en boga es *memoria*. Lo que comenzó como una, por qué no, hermosa metáfora, ha invadido como eslogan los medios de comunicación, la jerga política y, lo que es peor, el ámbito académico, donde se usa a veces de manera nada oportuna, en sustitución de la palabra Historia[5].
Pero la memoria es muy corta. Y no nos engañemos, también lo es la memoria colectiva. Pero sobre todo, individual o colectiva, es pura subjetividad, pues *memoria* es un término psicológico. Puede ser una vía útil para testimoniar *otro* aspecto, *otra* experiencia vital que desmienta la "historia oficial", que cuestione la narrativa del poder y por supuesto imprescindible para obtener el fruto, documental y sentimental, de los testimonios directos, antes de que se pierdan en la marea del tiempo. Pero no es necesariamente la herramienta adecuada para desmontar prejuicios colectivos.

Claro que como todo es manipulable, como todo es discurso, alega el propio discurso posmoderno (en una interpretación débil, muy débil, de la crítica marxista de la ideología), la Historia como narrativa del pasado con pretensiones de objetividad es imposible. Por lo tanto, la memoria, con su reconocimiento implícito de carga subjetiva, se propone como concepto alternativo.

Sometamos la memoria también a la hermeneútica de la sospecha. En el caso del que me ocupo, el de las compositoras en nuestra historia musical occidental, recurriendo a la memoria, a *mi memoria*, solo podré concluir, con infinito estupor y profunda tristeza, que nunca ha habido compositoras. Eso es lo que me enseñaron, lo que mi memoria personal y lo que la "memoria colectiva" me legó. Y es la memoria

[5] <<Y para controlar la memoria y homogeneizarla, el siglo XIX "inventó" la historia como se entendería desde el punto de vista más ortodoxo. En el fondo, la historia se contrapone a la memoria, sólo hasta cierto punto fidedigna, fiable, y la domestica a partir del hecho documental y documentado y, por tanto, "objetivo">> (Estrella de Diego, *Travesías de la incertidumbre*).

lo que he tenido, como otras mujeres, que deconstruir con ayuda de esa Historia tan desprestigiada, pero imprescindible para la tarea infinita que es el contar, reconstruir e interpretar, a ser posible, desde distintas perspectivas, nuestro pasado y nuestro presente. Una Historia que es inevitablemente el marco desde el que proyectamos nuestro futuro y en el que se sustenta nuestra capacidad para la alternativa utópica.

Cumplido este desahogo personal, matizo que mis reflexiones se centran en la música occidental desde el siglo XVI hasta hoy y, aún más concretamente, al ámbito de la música llamada "culta", o clásica, o de creación, o sinfónica, o como se prefiera. Es decir, no me ocuparé, por apasionante que sea, del folclore, ni de la música popular, ni de la música culta de otras sociedades.

En este punto, necesito hacer una aclaración básica, y al parecer imprescindible, dada la confusión imperante. Esta práctica musical –que, obvio pero necesario es decirlo, continúa en la actualidad- es heredera de una tradición que, superado el medievo, asume tres características esenciales (características que por supuesto en la praxis artística se conjugan con la libertad que se considera oportuna):

1. La autoría individual de la obra: es decir la concepción, elaboración, y realización de la obra, a cargo de una sola persona, que reconoce la obra como suya, y a la que normalmente consideramos compositor -o compositora.

2. La fijación de la obra por medio de la notación, lo que la convierte en un objeto, en obra "perdurable" y sobre todo "transmisible" –antes de la aparición de la grabación-. La utilización de la notación hace por un lado que sean posibles elaboraciones más complejas –al igual que ocurre con la aparición de la escritura en el lenguaje-. Pero también tiene como resultado la mediación necesaria de la interpretación y el desdoblamiento del propio concepto de obra.

3. Y por último, la autonomía *respecto a* otras expresiones artísticas. Y subrayo bien "autonomía respecto a" para que no se me acuse del absurdo de defender la autonomía absoluta de la música respecto a todo.

Desde la musicología "nueva" en general y desde la feminista en particular, especialmente la norteamericana, se han cuestionado estos tres rasgos como absolutos y se ha reclamado para la disciplina el estudio de músicas que no los tienen. Pero también se han denostado ferozmente como características negativas herederas del poder patriarcal y burgués, apreciación esta deficientemente argumentada y seguramente indemostrable. Como resultado, la propia idea de "compositora" se torna imposible y "burguesa", por lo que nuestra bienintencionada revisión de la historia de la música en clave feminista será, explícita o implícitamente, no solo acusada de reaccionaria sino incluso de patriarcal.

No es este el lugar para exponer las diferentes y a veces imaginativas críticas que se hacen a cada uno de estos rasgos de nuestra historia musical europea. Sintetizar las

afirmaciones que en base a paralelismos sociológicos, políticos o psicológicos se emiten arbitrariamente sobre dualidades conceptuales del tipo autoría individual frente a colectiva, improvisación frente a composición, tradición oral frente a escrita, y un largo etc., sería una labor inviable. En cualquier caso, desde la aplicación irresponsable de la deconstrucción del lenguaje, de los conceptos y en definitiva del sujeto del discurso, solo puede llegarse a la anulación del pensamiento, de toda posibilidad de individuo y por supuesto de todo logos, por lo que solo cabría concluir que el feminismo es inviable.

Pero para no deambular por itinerarios tan farragosos me detendré tan solo brevemente en el tercer aspecto, el de la autonomía musical, uno de los más denostados, y con gran acritud, en la mayoría de estos escritos.

Para empezar, es difícil no asombrarse del espurio sentido que frívolamente se otorga al concepto de *autonomía musical*, debido a un claro error en la interpretación del término. Un error que sorprende bastante en quienes se supone cierto conocimiento de la Historia de la Estética musical.

Parece que esta nueva musicología norteamericana ha basado su interpretación del concepto de autonomía en la estética idealista del XIX, en su versión más radical, ignorando los debates de la estética musical anterior y posterior, con el agravante de trasladar estas cuestiones desde el ámbito estético a la crítica de la ideología sin transición alguna. En la historia de la estética musical, el concepto de autonomía es una conquista importante que posibilita el desarrollo de la música instrumental y la libera de la servidumbre a la palabra, a la danza, o a los eventos religiosos y sociales. Supone la conquista de la posibilidad de componer música cuyo destino principal es ser escuchada, no como "acompañamiento a", sino *por sí misma*, y reconoce que su materia fundamental es el sonido.

La valoración de la música como arte independiente y de los sonidos, es decir dirigido a los sentidos, a la fruición sensorial e intelectual, supuso también en su momento un revolucionario posicionamiento frente a la estética de la moral, así como de cara a las instituciones religiosas y políticas. Por eso resulta falaz relacionar la autonomía musical con la represión de lo corporal y del deseo, como se ha hecho reiteradamente.

Por otro lado las codificaciones que la propia musicología ha adherido a términos y estructuras musicales se reflejan también en la crítica feminista. En muchos trabajos se confunden las ideas y los prejuicios asentados en el campo de la musicología con los de las personas que practican y crean la música, con los de las que la escuchan e incluso con la propia música (!). Un caso muy evidente es la recepción que han tenido algunas ideas de Susan McClary o de Marcia J. Citron, que han sido descontextualizadas hasta el delirio, olvidando el hecho fundamental de que gran parte de ellas son una crítica a la propia musicología y a su particular interpretación del hecho musical.

En este metadiscurso que la musicología desarrolla continuamente sobre la música, muchos análisis incurren en injustificables esencialismos cuando especulan sobre el significado simbólico del acontecer musical. Para aumentar la confusión se recurre frecuentemente al análisis de libretos o poemas musicados, mezclándose el análisis textual con el musical de manera realmente fantasiosa y arbitraria[6].

Se ha escrito mucho sobre la dificultad -si no imposibilidad- de explicitar significados cerrados en la estructura, la narrativa y los gestos musicales, caracterizándose éstos precisamente por la posesión de un alto grado de apertura semántica y de casi infinitas posibilidades de reinterpretación desde la subjetividad personal o desde la simbólica colectiva, debates de los que cierta musicología autodenominada feminista hace caso omiso cuando trata de mostrar el carácter patriarcal de algunas obras, géneros musicales o autores. Y precisamente al actuar así coincide con las estrategias de la musicología tardorromántica que tanto critica, adhiriéndose a sus contaminados usos.

Resulta especialmente preocupante que en una buena parte de esta musicología las compositoras actuales no existan ni tengan voz propia. No se trata solo de que el concepto tradicional de compositora se considere caduco: haciendo gala de un sectarismo sonrojante, la misma musicología que amenaza continuamente con la acusación de etnocentrismo, basa sus conclusiones en la música comercial *made in América*, sin pararse a mirar siquiera a las compositoras más sonadas de la actualidad de la llamada *mainstream*. Las más brillantes, incluso entre las norteamericanas, cuya música ha conseguido reconocido prestigio, no aparecen en estos libros. Porque en cierto modo, y esto es terrible, se las trata como reaccionarias que se integran y colaboran en sustentar una tradición masculina. Por lo visto escribir corcheas tan solo, y sinfonías, no es nada trasgresor, sino todo lo contrario, por lo que es mejor ignorarlas[7].

El paralelismo en los estudios literarios sería acusar y condenar a George Eliot, a Virginia Woolf o a Marguerite Yourcenar de contribuir a la continuación del mismo género "patriarcal" de la novela al que dedicaron su atención hombres como Dickens o Balzac.

En este sentido, la renuncia a la posibilidad, aunque sea utópica, de una *música en sí misma* –concepto tan apasionadamente criticado por Suzanne G. Cusick[8]-, tendría como único corolario para la compositora actual dejar la creación y dedicarse, por

[6] Ignorando el frecuente uso de un mismo material musical para textos de expresión y significación totalmente diferente (los avatares de algunos *cantus firmus* y corales que han servido para cantar desde la seducción a la pastora a las loas a la Virgen o al Altísimo serían un caso muy ilustrativo, aunque no el único).

[7] Sin duda, también es mucho menos arriesgado analizar el pensamiento musical de una compositora muerta que el de una viva. La primera no puede terciar en la discusión ni desmentir especulaciones gratuitas.

[8] Cf. *Gender, Musicology and Feminism*, en *Rethinking Music* (Nicholas Cook y Mark Everist, editores)

poner un caso, a dar mítines antisistema, o como otra opción, siempre abandonando la infame tarea de componer, seguir los pasos de Madonna, por quien algunas musicólogas parecen tener una admiración que raya en la mitomanía compulsiva. Es decir, habría que empezar por ir al gimnasio o al quirófano, convertirse en empresaria y contratar un nutrido equipo de técnicos, "compositores" y músicos que bajo el más estricto anonimato realicen los proyectos de canciones y videos promocionales de ingresos millonarios.

En fin, las compositoras ahora no solo tenemos que defendernos de la acusación de la musicología tradicional de ser incapaces de componer, sino también de la sospecha que nos cuelga la musicología feminista de crear bajo la influencia de tendencias patriarcales, que con nuestro trabajo perpetuamos. Y debemos olvidarnos, parece ser, de reivindicar un sitio en la tan denostada Historia.

Pero las mujeres deberíamos estar hartas de que nos digan cómo tenemos que ser y qué tenemos que hacer, y en qué consiste ser mujer. Y mientras seguimos componiendo y luchando en nuestro día a día por lograr la excelencia y el reconocimiento de nuestro trabajo, conviene que seamos conscientes de que el pasado es también nuestro futuro: la recuperación de las compositoras históricas junto a la atención por el trabajo de las contemporáneas, a pesar de lo que cierta irresponsable musicología quiere hacernos creer, es esencial para superar la asociación secular de la creación musical a lo masculino en la cultura occidental, cultura que no será la única, pero es de la que procedemos, raíz inevitable de nuestra endoculturación más elemental. En este sentido **la mirada hacia el pasado no es un gesto nostálgico o compensatorio, sino necesario para la construcción de la posibilidad de la mujer como creadora musical en nuestro imaginario.**

La importancia que adquiere la introducción de modelos históricos en la enseñanza o en la sociedad en este contexto es un hecho del que todavía no somos plenamente conscientes. Muchas mujeres ceden a la tentación de creerse excepcionales o pioneras, pero lo que ya he denominado en alguna ocasión el síndrome de "las primeras" es una trampa con un reverso cuyo precio es evidente. Los siglos precedentes están repletos de "primeras" compositoras. La pertinaz ignorancia o minusvaloración de lo aportado en los últimos años muestra una resistencia general de la sociedad y del ámbito académico y profesional que hace aún más necesario no cejar en el afianzamiento de lo adquirido tan trabajosamente.

Las críticas que he expuesto sobre algunos excesos y contradicciones de la musicología actual, están planteadas desde la convicción de que es necesario propiciar un diálogo fluido entre el campo de la música real y la reflexión sobre la misma. La musicología no debería alejarse tanto de su fuente de estudio, procurando tener en cuenta de primera mano la opinión y las necesidades de quienes ejercemos cotidianamente esta profesión. El papel de cada cual es fundamental en un engranaje en que todo eslabón resulta imprescindible.

Trabajar coordinadamente en el rescate, la interpretación, el estudio y la divulgación, por convencional y poco innovador que parezca, es primordial. El debate no debería distraernos de la imprescindible tarea que apenas hemos comenzado. Porque, como bien afirmaba Hanna Arendt, <<si no conocemos nuestra historia estamos condenados a vivirla como si fuera nuestro destino personal>>.

BIBLIOGRAFÍA

ADKINS CHITI, Patricia. *Las mujeres en la música* (1995). Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2001. Trad. de Inés Marichalar. Incluye una sección elaborada por Maria Luisa Ozaita: *Las compositoras españolas*.

BOWERS, Jane y TICK, Judith. *Women making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950.* Ed. Illini Books, 1987, USA

BRISCOE, James R. (Ed). *Historical Anthology of Music by Women* (1987). Indiana University Press, USA, 1987. Viene acompañada de 2 CDs

BRISCOE, James R. (Ed.). *New Historical Anthology of Music by Women* (2004). Indiana University Press, USA, 2004. Viene acompañado de 3 CDs

CESSAC, Catherine. *Elisabeth Jacquet de la Guerre. Un femme compositeur sous le règne de Louis XIV* (1995). Actes Sud, París.

CITRON, Marcia J. *Gender and the musical canon*. Cambridge University Press, 1993

CITRON, Marcia J. *Cécile Chaminade. A Bio-Biobliography* (1988). Bio-Bibliographies in music, number 15. Donald L. Hixon, Series Adviser. Greenwood Press, London.

COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música.*Alianza Editorial S.A., Madrid 1998. Trad. de Luis Gago.

COOK, Nicholas y EVERIST, Mark (Ed). *Rethinking Music.* Oxford University Press, 2001

DRINKER, Sophie. *Music and Women. The story of women in their relation to music (1948).* The Feminist Press at The City University of New York, 1995. Prefacio de Elisabeth Wook y Epílogo de Ruth A. Solie

FURMAN SCHELIFER, Marta. *Women Composers: Music Through the Ages*

GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan: *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX.* Ediciones Cátedra, Madrid 1998

GLICKMAN, Sylivia (Ed.). *12 VOLS.* G.K. Hall & Co., New York 1996-2000.

GREEN, Lucy. *Música, género y educación (1997).* Ediciones Morata, S.L., Madrid, 2001. Trad. de Pablo Manzano.

LORENZO ARRIBAS, Josemi. *Las mujeres y la música: una relación disonante. La mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV-XVI.* Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer, Madrid, 1998

LORENZO ARRIBAS, Josemi. *Hildegarda de Bingen (1098-1179*) (1996). Biblioteca de Mujeres, Ediciones del Orto, Madrid, 2000

NEULS BATES, Carol (Ed.). *Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*. Edición revisada de la primera en 1995. Northeastern University Press, Boston, 1996

MANCHADO TORRES, Marisa (Comp.). *Música y Mujeres. Género y poder.* Cuadernos inacabados, Horas y Horas, la editorial, Madrid, 1998.

MCCLARY, Susan. Feminine endings. Music, gender, & sexuality. University of Minnesota Press, USA, 2002

PEACOCK JEZIC, Diane. *Women Composers. The Lost Tradition Found* (1988). Second Edition Prepared by Elizabeth Wood. The Feminist Pres at the City University of New York, USA, 1994

PENDLE, Karin (Ed.). *Women and Music. A History*. Ed. Indiana University Press, 1991, 2001, USA

RAMOS LÓPEZ, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Narcea S.A. de ediciones, Madrid 2003.

REICH, Nancy B. *Clara Schumann. The Artist and the Woman.*Cornell University Press, New York, 2001 (Ed. Rev.)

RIEGER, Eva. *Frau und Musik.* Die Frau in der Gesellschaft Frühe Texte*,* Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1980

SADIE, Julie Ann y SAMUEL, Rhian (Ed.). *The Norton / Grove Dictionary of Women Composers.* Macmillan Press Limited, London 1995

STRAUS, Joseph N. *The music of Ruth Crawford Seeger* (1995). Cambridge University Press, 2003

TICK, Judith. *Ruth Crawford Seeger. A composer's search for american music*.(1997). Oxford University Press, 2000

TILLARD, Françoise. *Fanny Mendelssohn (1992).* Ed. Amadeus Press, 1996,USA. Trad. de Camilla Naish (de la 1ª Ed. por Éditions Belfond, 1992, París)

WEISSWEILER, Eva. *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur-und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen.* Die Frau in der Gesellschaft Frühe Texte, Fischer. Taschenbuch Verlag, Frakfurt am Main, 1981

VIÑUELA SUÁREZ, Laura. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología.* KRK Ediciones, Oviedo 2003

Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, Madrid 2008