



La creación femenina en la percusión contemporánea

*Un estudio poliédrico a través de la
práctica interpretativa, el panorama
docente y la justicia de repertorio en el
siglo XXI*

Treball de fi de màster

Percusió/ Interpretació, màster

Estudiant	Alicia Arrontes Quiroga
Direcció	Miquel Bernat
Curs	2025-2026

[...] a cualquier mujer que ejerza el insólito papel de percusionista

- Amelia Die Goyanes

Resumen

Esta investigación nace a partir de la elaboración del recital final del Máster de Interpretación de Música Clásica y Contemporánea de Percusión. Dicho concierto se centró sobre la presencia de la mujer, en cuanto al repertorio y la interpretación, escogiendo únicamente obras de compositoras y siendo acompañada de intérpretes femeninas. A partir del proceso de organización del mismo, surgieron diversas dudas e interrogantes alrededor del repertorio a escoger y el conocimiento del mismo. Por ello, el presente trabajo busca analizar el papel de la mujer en el canon de repertorio actual de música clásica, a través de ejemplos como su presencia en las programaciones de percusión de los conservatorios de música superiores o recursos que promuevan la visibilidad de este repertorio. Conceptos como género o canon de repertorio serán definidos mediante las bases de la llamada musicología feminista. Se describirá, además, el repertorio interpretado en el recital y se compartirán reflexiones obtenidas a partir de entrevistas semiestructuradas a las propias compositoras de las obras escogidas, las cuales nos permitirán recoger información sobre la experiencia actual como compositoras y su visión acerca de la creación de estos proyectos. Una vez descrito el repertorio interpretado en el recital, se procedió al análisis cuantitativo de la cantidad de obras compuestas por mujeres que se hallaban dentro de guías docentes para la asignatura de percusión del Grado Superior de Interpretación, seleccionando para ello tres conservatorios superiores españoles. Al comprobar que se trataba de una muy pequeña proporción de ellas, se expusieron diversas fuentes actuales dedicadas a la búsqueda y promoción de composiciones de mujeres y, a partir de las cuales, se elaboró un listado propio. La finalidad de este consiste en proporcionar y facilitar la inclusión de estas obras en las enseñanzas superiores desde las primeras etapas de formación de los percusionistas.

Palabras clave: compositoras, género, canon de repertorio, percusión, guías docentes.

Resum

Aquesta recerca neix a partir de l'elaboració del recital final del Màster d'Interpretació de Música Clàssica i Contemporània de Percussió. Aquest concert es va centrar sobre la presència de la dona, quant al repertori i la interpretació, triant únicament obres de compositores i sent acompanyada d'intèrprets femenines. A partir del procés d'organització d'aquest, van sorgir diversos dubtes i interrogants al voltant del repertori a triar i el coneixement d'aquest. Per això, el present treball busca analitzar el paper de la dona en el cànon de repertori actual de música clàssica, a través d'exemples com la seva presència en les programacions de percussió dels conservatoris de música superiors o recursos que promoguin la visibilitat d'aquest repertori. Conceptes com a gènere o cànon de repertori seran definits mitjançant les bases de l'anomenada musicologia feminista. Es descriurà, a més, el repertori interpretat en el recital i es compartiran reflexions obtingudes a partir d'entrevistes semiestructurades a les pròpies compositores de les obres triades, les quals ens permetran recollir informació sobre l'experiència actual com a compositores i la seva visió sobre la creació d'aquests projectes. Una vegada descrit el repertori interpretat en el recital, es va procedir a l'anàlisi quantitativa de la quantitat d'obres compostes per dones que es trobaven dins de guies docents per a l'assignatura de percussió del Grau Superior d'Interpretació, seleccionant per a això tres conservatoris superiors espanyols. En comprovar que es tractava d'una molt petita proporció d'elles, es van exposar diverses fonts actuals dedicades a la cerca i promoció de composicions de dones i, a partir de les quals, es va elaborar un llistat propi. La finalitat d'aquest consisteix a proporcionar i facilitar la inclusió d'aquestes obres en els ensenyaments superiors des de les primeres etapes de formació dels percussionistes.

Paraules clau: compositores, gènere, cànon de repertori, percussió, guies docents.

Abstract

This research stems from the preparation of the final recital for the Master's Degree in Classical and Contemporary Percussion Performance. The concert focused on the presence of women, both in terms of the repertoire and the performance, featuring works exclusively by female composers and performed by female musicians. During the process of organising the concert, various doubts and questions arose regarding the choice of repertoire and knowledge of the works. This study therefore aims to analyse the role of women in the current classical music repertoire, using examples such as their presence in percussion programmes at higher music conservatoires and initiatives that promote the visibility of this repertoire. Concepts such as gender and the repertoire canon will be defined on the basis of feminist musicology. The programme performed at the recital will also be described, and insights gained from semi-structured interviews with the composers of the selected works will be shared; these will enable us to gather information about their current experiences as composers and their perspectives on the creation of these projects. Having outlined the repertoire performed at the recital, a quantitative analysis was carried out of the number of works composed by women that were included in the teaching guidelines for the percussion module of the Higher Performance Degree, selecting three Spanish conservatoires for this purpose. Having established that this represented a very small proportion of them, a range of current resources dedicated to identifying and promoting works by women composers were examined, and a list was compiled based on these. The aim of this list is to provide and facilitate the inclusion of these works in higher education from the earliest stages of percussionists' training.

Keywords: female composers, gender, repertoire canon, percussion, teaching guides.

Índice

Introducción	1
1. Marco teórico	3
1.1 Estado de la cuestión	3
1.2 Marco conceptual	6
1.3 Interrogantes de la investigación	9
1.4 Objetivos	9
1.5 Metodología	10
2. Recital como caso de estudio	11
2.1 Motivación	11
2.2 Organización del recital	11
2.2.1 Búsqueda de repertorio	12
2.2.2 <i>Umbrales</i> (2006), de Alicia Díaz de la Fuente	12
2.2.3 <i>Mara -mara</i> (2002), de Isabel Urrutia	13
2.2.4 <i>Leafcutter</i> (2012), de Melody Eötvös	14
2.2.5 <i>Tür</i> (2020), Sarah Nemtsov	15
2.2.6 <i>Table talk</i> (2016), Alyssa Weinberg	16
2.3 Entrevistas semiestructuradas a las compositoras	16
2.3.1 Metodología	16
2.3.2 Descripción de preguntas y respuestas	17
2.3.3 Interpretación de resultados y conclusiones	19
2.4 Preguntas y limitaciones tras la elaboración del recital	20
3. Programación de compositoras en conservatorios españoles	21
3.1 Introducción del estudio y selección de la muestra	21
3.2 Metodología de análisis	22
3.3 Resultados del análisis	23
3.4 Interpretación y discusión de resultados	26
3.5 Conclusiones del análisis	28
4. Recursos para localizar obras de percusión compuestas por mujeres	29
4.1 Búsqueda de autorías femeninas	29
4.2 Listado de recursos	29
4.2.1 Investigadoras e intérpretes	29
4.3 Organizaciones y listados	31

4.3 Conclusiones	33
5. Propuesta de repertorio para el Grado Superior de Percusión	35
5.1 Introducción	35
5.2 Metodología	35
5.2 Listado de repertorio de compositoras para percusión (Nivel Avanzado)	37
Conclusiones.....	41
Bibliografía.....	43
Anexo I: Entrevista a Alicia Díaz de la Fuente	48
Anexo II: Entrevista a Isabel Urrutia.....	56

Índice de figuras

Fig. 1 Género de los compositores mencionados en la guía docente de percusión del CSMA. (Elaboración propia).....	23
Fig. 2 Género de los compositores mencionados en la guía docente de percusión del RCSMM. (Elaboración propia)	23
Fig. 3 Género de compositores mencionados en la guía docente de percusión del COSCyL. (Elaboración propia)	24
Fig. 4 Total de los compositores mencionados según el género en cada guía docente analizada. (Elaboración propia).....	25

Índice de tablas

Tabla 1 Bases de datos para obras de compositoras según el origen o la localización. (Elaboración propia).....	31
Tabla 2 Listado de obras compuestas por mujeres para percusión. (Elaboración propia)	40

Introducción

Mientras la crítica feminista avanzaba en diversos campos, en la música se mantenían fuertes tradiciones que provocaron una llegada relativamente tardía de la perspectiva de género a esta materia. Autoras innovadoras y provocativas desafiaron los cánones tradicionales que acompañaban a la evolución musical y ponían el foco crítico sobre los grandes compositores y obras maestras. Afortunadamente, salieron a la luz importantes investigadoras que recuperaron el repertorio olvidado de compositoras de siglos atrás y estudiaron cómo los estándares del sistema patriarcal habían establecido las verdaderas normas de la música. Sin embargo, no es el tema principal sobre el que se centra este texto. La investigación nace del contexto actual, del lugar dónde se encuentra la mujer hoy en el mundo de la música o, más bien, en la percusión y la composición. El contexto en el que se desarrolló la musicología feminista, así como su finalidad, constituye un aspecto clave para comprender los antecedentes de este trabajo y sobre qué conceptos se fundamenta.

La transformación social desencadenada por el movimiento feminista ha experimentado un gran avance desde la primera ola del feminismo de los siglos XVIII y XIX, permitiéndonos contemplar con cierta perspectiva y lejanía a nuestras antepasadas del mundo de la música, silenciadas, olvidadas y relegadas a un segundo plano. La prueba de ello es el recital de fin de máster sobre el que se construyó esta investigación, un concierto elaborado en torno al trabajo de la mujer, tanto en la composición como en la interpretación. La idea nació a partir de reflexiones acerca de la carrera individual propia y de cómo factores sociales, culturales y económicos, tales como el género, moldean, a su vez, nuestras propias aspiraciones. Asimismo, surge a raíz de la curiosidad y el interés

por conocer un mayor número de obras compuestas por mujeres, ya que, tras realizar el grado superior de música y haber estado rodeada de múltiples mujeres, resultaban escasas, sin embargo, las obras de compositoras que una misma interpretaba. Por tanto, la justificación de este trabajo, y del recital ya llevado a cabo, se halla en la necesidad de creación de un espacio propio donde poder compartir la música con personas que han podido atravesar vivencias similares y de cómo estos relatos deben escucharse a veces de forma aislada para poner un mayor foco sobre ello. En este trabajo, aparte de ilustrar cómo se ha llevado a cabo un concierto de estas características, se pretende ahondar sobre las dificultades halladas en la búsqueda de repertorio y el lugar que poseen o, más bien, del que carecen, en la formación musical de un percussionista. La finalidad de esta investigación se encuentra en intentar que se revisen de las obras propuestas desde los grados superiores de interpretación de percusión, para nutrir las de una mayor diversidad en cuanto al género de las personas que las componen.

Debido a la ya comentada tardía aplicación de la perspectiva de género sobre la musicología, se podría pensar que, por que una investigación musical esté centrada alrededor de la mujer, se trata de un estudio feminista. Autoras como Sally MacArthur, sin duda, encontraron las palabras para describir este suceso, declarando en una de sus publicaciones que lo que ella buscaba no era otra cosa que celebrar la música de las mujeres, pero, no por ello, que su trabajo tuviese que ir dedicado a lectores feministas. Y eso es lo que busca la presente investigación: celebrar y promover el trabajo de todas las mujeres que, sin duda alguna, pueden construir proyectos propios.

1. Marco teórico

1.1 Estado de la cuestión

Para este trabajo, es imprescindible comenzar contextualizando la musicología feminista, dado que ha sentado los conceptos sobre los que se fundamenta esta investigación. Aunque algún estudio pionero en torno a este ámbito date de la década de 1950, como *Music and women* (1948) de Sophie Drinker, se considera un caso aislado hasta que se acaba por consolidar la disciplina ya a partir de 1990, en concreto con la publicación de *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (1991) por la musicóloga Susan McClary. Esta obra se basa en la recopilación de seis ensayos, precedidos por una introducción, divididos en dos partes: por un lado, explorando el punto de vista de la mujer como oyente, y por otro, como creadora. Como idea general de la obra, la autora alega que la música no es un discurso neutro e inocente, sino que toda obra está cargada de ideología e, incluso, sexualidad, estando siempre sesgada por los estereotipos de género. Esta afirmación, junto con la nueva lectura que aplicó sobre la obra de artistas clásicos tradicionales muy respetados en aquella época, supuso todo un cambio en el mundo de la musicología, abriendo un debate que, hasta ese momento, no había tenido cabida y aportando una visión interdisciplinar.

Fueron muchas las musicólogas que, a pesar de aceptar que su obra había sido clave para la perspectiva de género en la musicología, cuestionaron la metodología de McClary, así como sus argumentos y fuentes de información. Es el caso, por ejemplo, de Elizabeth Sayrs, que, en su artículo “Deconstructing McClary, Narrative, Feminine Sexuality, and Feminism in Susan McClary’s *Feminine Endings*” (1993/1994), cuestiona el uso de términos interdisciplinarios en los cuales la autora de *Feminine Endings* no llega a profundizar o cómo encuentra significados innecesarios en obras musicales existentes. No obstante, esta autora recalca la importancia que tuvieron estos ensayos para abrir el camino al feminismo dentro de la musicología. En “Women in Music, Feminist Criticism and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics” (Paula Higgins, 1993), encontramos, sin embargo, una crítica más potente en la que se acusa a McClary, en cierta manera, de perpetuar los mismos estereotipos de género que ella misma aboga por abolir, referenciando a un mayor número de hombres para fuentes bibliográficas y a más mujeres como fuentes de apoyo, utilizando términos que segregan entre masculino y femenino o no incluyendo una contextualización sobre los trabajos de musicólogas anteriores que ya habían explorado el campo. Es el caso de autoras como Ruth Solie y Marcia J. Citrion,

autoras de las obras *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (1995) y *Gender and the Musical Canon* (1993), respectivamente, en las cuales se trata de nuevo el sesgo de género dentro de la música, así como el papel que han tenido las compositoras a lo largo de la historia. Ambas publicaciones son posteriores a *Feminine Endings*, pero el trabajo de dichas musicólogas ya había comenzado en aquel momento, por lo que ya se estaban sentando las bases para el debate posterior. Para cerrar el contexto de los ensayos de Susan McClary, así como su posterior repercusión, es importante mencionar el artículo de la propia autora “*Feminine Endings at Twenty*” (2011), en el cual analiza las consecuencias y las críticas recibidas tras la publicación de sus ensayos. En este artículo, explica además cómo sus ensayos fueron recibidos en un contexto sociocultural en el que el género estaba en el centro del debate debido a las publicaciones de Judith Butler, en concreto de *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

Otra autora que continuó la investigación de McClary, colaborando con la misma, es Sally Macarthur. En su libro *Feminist Aesthetics in Music* (2001) aborda cuestiones como la dicotomía impuesta entre la música compuesta por hombres y por mujeres. Asimismo, aporta una visión personal sobre las implicaciones que esta misma nomenclatura provoca y explora los contextos históricos en los cuáles las mujeres se han dedicado a la composición.

Si nos remontamos a la investigación musicológica feminista dentro de España, es imprescindible mencionar a la autora de *Feminismo y música* (2003), Pilar Ramos. En este libro, aporta aspectos básicos acerca de la teoría feminista de la música. Asimismo, reflexiona sobre el papel de las compositoras, intérpretes, oyentes y directoras dentro del canon musical, la mujer en la música popular y la relación del feminismo con el posmodernismo, acabando con una recopilación de la principal crítica a la musicología feminista. En referencia a la evolución de la musicología feminista en España, es imprescindible mencionar a Marisa Manchado Torres, que editó, en 1998, una serie de textos de diferentes autoras españolas e iberoamericanas en los que se buscaba incluir el feminismo dentro del estudio de la musicología. Dicha recopilación, *Música y mujeres: género y poder*, constituye un punto de inflexión para la bibliografía de este campo en castellano, que se ha visto con retraso en comparación con otros países. Además, el trabajo de dicha escritora y compositora ha incrementado notablemente el avance de este ámbito, no solo a través de la investigación, sino con la creación de iniciativas tales como

el programa *Mujeres en la Música* (1983-1984) de Radio Nacional de España-Radio 245 y el impulso de un catálogo de compositoras españolas desde el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música).

A pesar de que desde los inicios de la musicología feminista y en general si contemplamos el panorama musical de los últimos 50 años, se ha avanzado considerablemente hacia una equidad, se siguen llevando a cabo múltiples iniciativas para promover el trabajo de la mujer. En primer lugar, son de gran importancia iniciativas a nivel internacional como *Donne: Women in Music*, del Reino Unido. Esta es una organización que promueve el trabajo de la mujer en la música, realizando diversas estadísticas anuales, y es creadora de una de las mayores bases de datos que recopilan datos y obras de compositoras de cualquier momento histórico. El movimiento KeyChange sigue una línea similar, queriendo representar a aquellas voces más silenciadas de la música. Ofrecen mentoría, herramientas mediáticas, talleres y marketing a un grupo selecto de artistas para facilitar su proyección laboral. Su iniciativa más famosa es el Compromiso KeyChange, un proyecto al cual se suman distintos festivales y programas de conciertos para comprometerse a cierto porcentaje de paridad de género. A nivel nacional, es de gran importancia la Asociación Mujeres en la Música, fundada en 1989 y que continúa plenamente activa organizando ciclos de conciertos, festivales y congresos destinados a difundir la obra de compositoras e intérpretes españolas.

Dentro del ámbito de la percusión, han nacido también iniciativas propias para promover el repertorio compuesto por mujeres exclusivamente para percusión. La Percussive Arts Society, organización de percusionistas a nivel mundial, ha creado comités propios destinados a proteger la presencia de diferentes poblaciones más discriminadas, como la *Diversity Alliance*. Otro proyecto iniciado por diferentes docentes y percusionistas es la Network for Diversity in Concert Percussion (NDCP). Este busca promover las obras de percusión escritas por mujeres, personas no binarias y colectivos históricamente oprimidos a través de una base de datos abierta y colaborativa.

Existen, además, algunas intérpretes que han dedicado parte de su carrera a la investigación de estudios de género, como es el caso de la percusionista e investigadora Rebecca Lloyd-Jones. En artículos que ha publicado, como *A Space for Women as Women: Exploring a Gendered Feminine Percussion Practice through the work of Lucia Dlugoszewski* (2019) y en su tesis doctoral *In Search of a Sonic Democracy: Tracing Feminist Genealogies Through the Percussion Works of Lucia Dlugoszewski, Maryanne*

Amacher, and Eleanor Hovda cuestionan (2024), cuestiona la autoría de diversas corrientes u obras de la música contemporánea y habla de la presencia de la mujer dentro de lo experimental por consecuencia de su rechazo del canon musical clásico.

1.2 Marco conceptual

Para poder comprender el nacimiento y desarrollo de este trabajo es necesario conocer las bases de lo que se considera la musicología feminista. Para ello, utilizaremos la definición recogida por Fernández Molina y Shifra (2022) que describe dicho campo como una “subdisciplina de la musicología que busca instalar la perspectiva de género en los estudios musicales”. A su vez, dichos autores sostienen que la musicología feminista “considera que la música refleja y promulga un orden social que se caracteriza por la subalternación derivada de la construcción del género” y que “plantea como objetivo visibilizar las condiciones de producción, valoración, consumo y estudio de la música que derivan de esa lógica de subalternación”. Otras autoras reconocidas de este campo, como son McClary (1991) y Ramos López (2003), recogieron los siguientes puntos como temas principales que trata dicha rama de la musicología:

- Construcciones musicales de género y sexualidad.
- Aspectos marcados por el género de la teoría musical tradicional.
- Género y sexualidad en la narrativa musical.
- Música como un discurso marcado por la idea de género
- Estrategias discursivas de las mujeres músicas.

Tal y como afirmaba Ramos (2003), hablar de perspectiva de género en el estudio musical puede resultar confuso, principalmente por relacionar el género con la música. Sin embargo, ante la evidenciada ausencia histórica de la mujer en el ámbito musical, resulta necesaria una disciplina que explore la historia a través de una mirada feminista, recupere figuras silenciadas y dignifique su trabajo. Ramos afirmó que era necesaria la introducción del feminismo en el estudio de la música, ya que ha sido una de las corrientes historiográficas más potentes y, por tanto, se compartan o no sus premisas, era imprescindible en el estudio de cualquier historiador o musicólogo.

Además, los estudios de género nos permiten cuestionar certezas tenidas hasta ahora en relación a la historia de la música que, teniendo en cuenta la tradición conservadora y elitista que ha acompañado siempre a la evolución de la música clásica, parece necesario plantear. Esto es así dado que, tal y como se cita en los textos recogidos por Manchado en *Música y Mujeres. Género y Poder*, de 1995, “la musicología ha alcanzado el dudoso mérito de ser una de las ciencias más conservadoras y, por tanto, más antifeministas (McClary, 1991)”. Asimismo, el cuestionamiento de dichas certezas, se puede llevar a cabo a través de la llamada “hermenáutica de la sospecha”, expuesta en la recopilación de Manchado (1995). Esta defiende “una interpretación basada en la desconfianza de aquellos documentos, categorías o discursos, y especialmente históricos, iluminados por las antorchas patriarcales”.

Exponer el concepto de musicología feminista en este trabajo busca contextualizar de dónde vienen los trabajos centrados en el género y por qué aparecen también en un primer momento. No es el tema central del trabajo, pero es importante para contextualizar la situación de la mujer y por qué existe una disciplina centrada sobre la perspectiva de género. Sin embargo, hay varios conceptos, también propios de la musicología feminista, que es necesario conocer para la completa comprensión de esta investigación.

Se he mencionado y se mencionará más adelante la palabra género, la cual debemos entenderla, no solo como una distinción biológica, sino como una categoría construida socialmente y que se fundamenta en factores culturales y relaciones de poder. La autora McClary (1991) explicaba que no debía estudiarse la obra del género femenino de forma aislada, sino entenderla dentro del marco de la música clásica tradicional. Para McClary, el género era algo fundamental a estudiar en la música dado que es un discurso cultural cargado de ideología y sexualidad.

Se debe tener cuidado, no obstante, con la llamada dicotomía del género. Autoras como McClary (1991) afirmaban que, a pesar de que no era una clasificación del todo positiva para el avance de la mujer, era necesario partir de ella, ya que dicho binarismo había sido una herramienta del propio patriarcado para relegar a la mujer a un lugar determinado o a unas tendencias concretas. El buscar aquellas características que diferencien “lo femenino” también ha sido una herramienta de la investigación arraigadamente patriarcal para limitar el papel de la mujer a lo suave, dulce y pasivo. Sin embargo, el estudio de género consiste en poner a la mujer como sujeto y analizar su creación musical desde dentro y no como consecuencia de otros hechos históricos.

Por otra parte, este trabajo se ha articulado sobre la idea del canon musical y las obras que están dentro de él o no y el papel que cumplen las mujeres hoy en día dentro de dicho canon. Para ello, utilizaremos la definición de Citron de 1993. Para esta autora, el repertorio de la música clásica occidental no era una selección inocente y objetiva de obras maestras, sino un mecanismo ideológico sustentado en una estructura de poder. Explicaba cómo el canon en sí mismo se crea a partir de instituciones, como conservatorios, editoriales o salas de conciertos, que, a su vez, se rigen por los valores de las personas que los controlan, que eran, en ese momento, hombres blancos de alto nivel adquisitivo, fundamentalmente. Por tanto, esta autora explica cómo la percepción de una obra de buena o mala calidad estaba culturalmente sesgada por el género de las personas al poder. A su vez, es tan fuerte la construcción del canon de repertorio que, incluso si se incluyen figuras femeninas concretas dentro de él, como ha sido el caso de Clara Wieck o Fanny Mendelssohn, se las juzga siguiendo esos mismos parámetros androcéntricos contruidos por dichas estructuras de poder. Por supuesto, el feminismo ha evolucionado en gran medida tras la publicación de estos textos, pero constituyen reflexiones necesarias para comprender también cómo dicho canon se construye hoy en día.

Otro concepto fundamental en relación al canon musical y el repertorio compuesto por mujeres es el de invisibilización. Este no se refiere a un olvido casual de determinadas figuras de la historia, sino a un olvido consciente controlado por las personas que registraban los relatos. Algunas autoras, como Rowbotham (1973), han estudiado este silenciamiento como una herramienta histórica basado, no en la ausencia de las figuras en sí mismas, sino en la ausencia de su registro. Esto se apoya a través de otros argumentos que hacen referencia a quien ha llevado históricamente dichos registros, ya que los archivos oficiales, contratos y leyes han sido, generalmente, controlados por hombres, mientras que la forma de registro de las mujeres se asignaba a otro tipo de fuentes de menor garantía, como cartas, diarios o partituras manuscritas no editadas (Perrot, 1998).

Hoy en día, dado que se ha evolucionado en diversos aspectos sociales a través de otros movimientos culturales, se han incluido términos nuevos dentro de la musicología actual, como el concepto de justicia de repertorio. Este concepto, acuñado por Farnsworth en 2020, aboga por la inclusión inmediata de mujeres en las programaciones y conciertos para lograr una equidad como una obligación ética e institucional, ya que se considera que, actualmente, su exclusión va en contra de la diversidad cultural.

1.3 Interrogantes de la investigación

Este trabajo nace a partir de las preguntas planteadas en torno a la organización y elaboración del recital de fin de máster de la especialidad de interpretación de percusión. Ante la motivación que desencadena la elección de la temática para dicho concierto, se plantean varias preguntas tales como: ¿cómo se encuentran obras de menor popularidad de una característica común tal como el género?, ¿qué dificultades se encuentran en dicho proceso? A partir de las obras escogidas finalmente para el concierto, surgen diversas preguntas en cuanto al punto de vista de las compositoras sobre la creación de estos proyectos, ¿consideran las compositoras el siglo XXI que puede existir alguna relación entre el género y el pensamiento musical? ¿Apoyan esta clase de proyectos de configuración no mixta para fomentar la visibilidad del trabajo de la mujer? ¿Qué papel cumplen las intérpretes dentro de la estandarización del repertorio?

El repertorio, a su vez, se encuentra determinado, en el contexto académico, por la elaboración de las correspondientes guías docentes y el papel del profesorado, por lo que nos surgen preguntas clave. ¿Cuántas compositoras se incluyen en las guías docentes? ¿Existen diferencias entre centros? Si la presencia de la mujer es considerablemente menor, ¿se debería a que no existen o a que no se nombran? ¿Cómo podemos encontrar este repertorio?

1.4 Objetivos

A continuación, se describirán los distintos objetivos que se pretende abordar con esta investigación. De esta forma, se clarifican los aspectos que buscamos estudiar con el presente trabajo, así como la finalidad del mismo.

Los objetivos que se proponen en este proyecto son:

1. Registrar cómo se lleva a cabo la búsqueda de repertorio de menor popularidad y qué recursos existen para ello.
2. Exponer el punto de vista de compositoras para percusión del siglo XXI en cuanto al papel de la mujer en el panorama musical actual y la recuperación de repertorio, así como las ambiciones e inquietudes compositivas de las entrevistadas.

3. Conocer el porcentaje de obras compuestas por mujeres dentro de las guías docentes de los conservatorios españoles.
4. Investigar si dicha proporción es representativa de las obras existentes publicadas.
5. Promover el trabajo de las compositoras en el ámbito de la percusión mediante una propuesta de repertorio a incluir en guías docentes.

1.5 Metodología

En esta investigación consiste en un estudio sociológico sobre el repertorio para percusión actual compuesto por mujeres, apoyándose en el punto de vista de compositoras del siglo XXI y la programación de guías docentes de conservatorios de música superiores de España. Por ello, nuestro estudio será poliédrico, es decir, nos apoyaremos en tres puntos de vista: recital como caso práctico, compositoras actuales y programación desde las instituciones. Para realizar este trabajo utilizaremos las siguientes estrategias:

- Concierto ya realizado como caso de estudio.
- Descripción y organización del repertorio elegido en el caso de estudio y entrevistas semiestructuradas a varias de las compositoras de las obras interpretadas.
- Análisis de guías docentes de percusión de diversos centros de estudios musicales superiores de España. A través de él, se realizará un recuento de los compositores y compositoras de las obras propuestas en dichas guías y se llevará a cabo una comparación entre los resultados de los distintos conservatorios.
- Búsqueda de fuentes destinadas al estudio y la visibilidad de obras compuestas por mujeres. Entre ellas, se presentarán diferentes investigadoras cuyo trabajo está centrado en la perspectiva de género y se nombrarán diversos listados existentes que recogen obras compuestas por mujeres, concretamente para percusión.
- Propuesta de elaboración propia de repertorio para percusión compuesto por mujeres para facilitar su posterior inclusión en las guías docentes de los conservatorios o para el propio conocimiento del lector.

2. Recital como caso de estudio

2.1 Motivación

El recital que se describirá a continuación constituía el examen final de percusión del Máster de Interpretación Clásica y Contemporánea de la Escola Superior de Música de Catalunya. Para ello, se disponía de plena libertad para la elección de las obras o la temática en torno a la cual podía girar el concierto. En la introducción de este trabajo, se describen en mayor profundidad las circunstancias que motivaron la elección de este tema, tanto para el recital final como para la tesis de fin de máster. No obstante, la idea principal podríamos decir que surge de la necesidad de encontrar un espacio cómodo e incluyente para todo aquello que, bajo una opinión personal, escasea en la formación musical de una mujer percusionista: referentes femeninos sobre el escenario, programas íntegros de mujeres y la posibilidad de compartir vivencias entre iguales.

Para una mayor comodidad de la propia intérprete y ante la total capacidad de decisión del diseño del recital, se seleccionaron intérpretes femeninas para las obras de música de cámara. Se pensó que, quizás, este aspecto no mixto en cuanto a la presencia escénica podría constituir una posible línea de investigación. Sin embargo, se consideró de mayor relevancia el proceso de selección del repertorio y las preguntas que nacieron a raíz de la misma.

2.2 Organización del recital

La elección de las intérpretes tuvo lugar tras la elección del repertorio, de forma totalmente circunstancial y por diversos motivos personales. Sí que cabe destacar la dificultad que se halló al buscar a una mujer que pudiese participar en el dúo de percusión, ya que la mayoría de percusionistas que se conocían y se encontraban en el mismo centro eran hombres.

En cuanto al repertorio escogido, se comentará a continuación el proceso que se llevó a cabo y las obras que se escogieron finalmente para su interpretación.

2.2.1 Búsqueda de repertorio

Dado que no se conocía mucho repertorio compuesto por mujeres, se utilizaron diversos recursos para encontrar las obras. Aquí se encuentran descritos brevemente por si pudiesen servir de utilidad para un proyecto similar y para poner en contexto la elección de repertorio final.

- Consulta al profesorado y alumnado del centro de estudios, así como compañeros de percusión de otras localidades.
- Archivo de la biblioteca del centro, tanto libros relacionados con la temática como partituras.
- Trabajos de investigadoras y percusionistas, como es el caso de Rebecca Lloyd-Jones, que cuentan con un elevado número de grabaciones de obras compuestas por mujeres.

Una vez se llevaron a cabo dichas tareas, se exploraron los trabajos de las compositoras encontradas, conociendo así más repertorio de las mismas o de compositoras contemporáneas que surgieron a partir de esta búsqueda. Asimismo, en el capítulo 4 de la presente investigación, se hablará con mayor profundidad de los distintos recursos que existen a día de hoy para encontrar obras de percusión compuestas por mujeres. No se incluyen en la lista anteriormente redactada porque el conocimiento de dichas fuentes fue posterior a la elaboración del recital, por lo que no se usaron directamente los recursos que más tarde se expondrán.

2.2.2 *Umbrales* (2006), de Alicia Díaz de la Fuente

Alicia Díaz de la Fuente es una compositora, musicóloga y docente madrileña, que actualmente imparte la Cátedra de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha recibido diferentes galardones, destacando el Premio Nacional de Música en 2022. La compositora es, además, Doctora en Filosofía y posee estudios de Órgano y Composición, llevados a cabo en distintos conservatorios, entre los que destacan los de Madrid, Barcelona y París. Sus obras se caracterizan por una gran riqueza y sutileza tímbrica, así como por la interrelación entre música y poesía, integrando a menudo poemas, tanto ajenos como propios, dentro de sus obras. Para una de sus obras, tomó, por ejemplo, fotografías de su hermano como punto de partida para su creación, ya que afirma que poseen una enorme sensibilidad y han desarrollado diversos proyectos juntos. En la entrevista realizada a esta compositora (véase anexo I), explicaba la

iniciativa de la creación de varias de sus obras, desde estas fotografías y poemas hasta la modelización de un monte. Para esta autora, “los caminos de la creación son infinitos” y, sin intención de generar una sensación concreta en el oyente, considera que el conectar realmente con su sensibilidad es el verdadero objetivo.

Su obra *Umbrales* para vibráfono solo y crótalos, maraca, cuenco y campana tibetanos fue estrenada por Juanjo Guillem en el Museo Guggenheim de Bilbao por el XXVI Festival BBK de Música Actuales, el 23 de noviembre de 2006. Esta obra fue la seleccionada para abrir el recital de fin de máster debido a su sutileza y cuidado de los sonidos, y la búsqueda de efectos de gran intimidad. Juega con el uso de distintos instrumentos de pequeña percusión, como las maracas, los crótalos o el cuenco tibetano. También, gracias a estos efectos, juega con el sonido directo de la lámina del vibráfono y otros que parecen similar cierta lejanía de la música. Consideramos que la obra creaba una atmósfera envolvente y distinta a la del resto de obras, por lo que se incluyó como la primera del programa. La obra posee distintas secciones muy diferenciadas, marcadas, especialmente, por los cambios de instrumento, los cuales supusieron un reto a la hora de la interpretación para conseguir una continuidad a lo largo de toda la obra. La pieza gira en torno a una serie de motivos de escasas notas que se repiten y se deforman, intercalando secciones lentas con otras más rápidas de semicorcheas y redobles.

2.2.3 *Mara -mara* (2002), de Isabel Urrutia

Isabel Urrutia es una reconocida compositora y docente vasca. Ejerce actualmente como profesora de armonía, contrapunto y técnicas de composición en Musikene, Centro Superior de Música del País Vasco. Completó su formación entre los conservatorios de Bilbao y Madrid, estudiando con profesionales tales como Francisco Escudero o José Luis Campana. A su vez, ha sido galardonada con distintos premios, como en 2007 en el concurso de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS), el Concurso Internacional de Composición “Grazyna Bacewicz” de Polonia, en 2012, y fue seleccionada en 2010 para representar a España en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO. Actualmente, está dedicando su proceso compositivo al método World Timbres Mixture, creado y difundido por ella misma junto con otro docente. Este se basa en combinar los instrumentos clásicos tradicionales tocados en directo con timbres de instrumentos populares de todo el mundo reproducidos como muestras de audio. Por tanto, el resultado acaba siendo una mezcla de sonidos totalmente nueva, ya que buscan intercalar sonidos tradicionales con timbres de instrumentos que no

se puedan generar con los de la música clásica occidental. La compositora explicó este método en más detalle, para lo que se puede consultar la entrevista en el anexo II, adjuntado al final del trabajo.

Su obra *Mara-mara* para marimba solo fue estrenada por Jean Geoffroy en el Instituto Goethe de París en 2002. Tal y como explica la propia autora, tanto en su página web como en la entrevista recogida en la tesis de Llerena (2023), la obra se articula alrededor de ritmos muy marcados, poniendo el foco sobre el movimiento. Se caracteriza por una inestabilidad rítmica, a través de múltiples *acelerando* y *ritardando*, así como un contraste continuo de dinámica entre las dos manos. Estos ritmos están inspirados en danzas del folclore vasco. Además, el título alude a una onomatopeya utilizada en euskera para referirse a la caída repetida de copos de nieve. A nivel técnico, consideramos que supone un gran reto, sobre todo en relación a la independencia de manos y los redobles independientes, llevando consigo un fuerte trabajo técnico previo y paralelo a la interpretación de la obra.

2.2.4 *Leafcutter* (2012), de Melody Eötvös

Melody Eötvös es una compositora australiana de música clásica contemporánea, estudiando tanto el campo instrumental tradicional como la electroacústica. Posee un Doctorado en Música por la *University Jacobs School of Music* (2014) de Estados Unidos y una Maestría en Música por la *Royal Academy of Music* (2008) de Londres. Además de recibir distintos galardones, su música ha sido interpretada por agrupaciones de renombre mundial, como la *London Sinfonietta* o la *Philadelphia Orchestra*. Actualmente, es profesora de Composición, Educación Auditiva y Orquestación en el Conservatorio de la Música de la Universidad de Melbourne, aparte de ser la directora de su New Music Studio.

La obra que se escogió de esta compositora fue su dúo para clarinete y vibráfono *Leafcutter* (2012). Fue compuesto para los integrantes del ensemble australiano *Ensemble Offspring* y fue estrenado y grabado por Jason Noble y Claire Edwardes. La obra está inspirada en la organización como sociedad animal de las hormigas cortadoras de hoja alada. La autora destaca cómo le llama la atención que figuras dentro de la jerarquía animal como la hormiga reina, cuando no pueden realizar los vuelos, se adaptan a otra función dentro del grupo, sin ser expulsadas. Todo tiene su lugar y todo da lugar a una armonía, formada por pequeñas y múltiples partes. La obra consiste en pequeños motivos

que, en la mayoría de los casos, siempre realizan un crescendo o decrescendo a partir del uso de notas de registros distintos. Gracias a ello, se crea una textura que se entrelaza y separa por momentos entre el clarinete y el vibráfono, simulando esta red de pequeña organización animal. Posee un gran trabajo de estudio personal por parte de los instrumentistas, ya que, a pesar de estar formada por frases que se repiten según el instrumento, posee una rápida continuidad de notas que puede ser de gran dificultad. Una vez fue realizado este trabajo previo, se apreciaron la infinidad de respuestas que se hayan entre los instrumentos, correspondiéndose las subidas y bajadas de dinámicas entre ellos,

2.2.5 *Tür* (2020), Sarah Nemtsov

Sarah Nemtsov es una compositora alemana, hija de la famosa pintora Elisabeth Naomi Reuter. Se formó en composición y oboe en la Escuela Superior de Música de Hannover y realizó el posgrado en la Universidad de las Artes de Berlín. Tras ejercer como docente en distintas localizaciones, actualmente es profesora de composición en la Universidad Mozarteum de Salzburgo (Austria). Ha recibido varios premios, tales como el Premio de Autores de Música de Alemania (GEMA), el Premio de Composición Busoni y el Premio de Artistas de Heidelberg (2025). A su vez, es miembro de la Academia de las Artes de Berlín y de la de Sajonia. La autora utiliza elementos de la música barroca o renacentista para componer, incluyendo también características también de otros géneros como el jazz o el rock. Otro elemento importante de sus composiciones es la inmensa relación que guardan sus obras con la literatura.

La obra *Tür, for pseudo-drumset* (2020) imita la formación de una batería convencional, sustituyendo ciertos elementos de manera que esté formada únicamente por platos y gongs. Fue estrenada por el percusionista Johann Shapiro en el festival *Forum neuer Musik* de la radio pública alemana (Deutschlandfunk) en Colonia. La obra trata los aislamientos y los límites, simulando una puerta que puede estar abierta o cerrada, tal y como dice la frase de Frank Kafka que cita al principio de la obra: “Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man” (“Cuanto más tiempo se vacila ante la puerta, más extraño se vuelve uno”). La obra posee diversas polirritmias y ritmos que se entrecruzan en los diferentes platos, por lo que requiere de un estudio detallista y atento, aunque la base de la obra se fundamenta en las técnicas y recursos de una improvisación de batería más cercana al jazz. La dificultad de esta pieza se halló, además, en el intento por generar una atmósfera envolvente que, a pesar de poseer cambios bruscos de dinámicas o ritmos

complejos, no separase al oyente de la escucha y le hiciera percibir todo como una línea natural que fluye entre todos los componentes del set.

2.2.6 *Table talk* (2016), Alyssa Weinberg

Alyssa Weinberg es una compositora estadounidense. Posee un doctorado en composición por la Universidad de Princeton y estudió también en *Vandebrilt University*, *Manhattan School of Music* y *Curtis Institute of Music*. Sus obras han sido encargadas e interpretadas por figuras verdaderamente relevantes en el ámbito musical, como la Orquesta Sinfónica de Chicago y la Sinfónica de San Diego. Actualmente, es profesora en la facultad de composición del Mannes School of Music.

Su obra *Table Talk*, para dos percusionistas y vibráfono preparado, ha sido interpretada con múltiples intérpretes de todo el mundo. Fue un encargo para el dúo de percusión Arx Dúo, formado por los percusionistas Mari Yoshinaga y Garrett Arney. La obra juega con motivos repetitivos y patrones que se van superponiendo entre las dos voces, dando la sensación de una conversación entre ambas. Utiliza el vibráfono de una forma muy interesante, ya que intercala las partes en las que se utilizan notas musicales y en las que se utilizan los objetos colocados sobre el vibráfono, por lo que acaban por discernirse melodías en todas las partes de la obra. A su vez, utiliza el apagado de la lámina con las manos cambiando así el sonido del vibráfono. Para su interpretación, se requiere de un gran trabajo de cámara, ya que ambas partes son conformadas por patrones que se repiten y que cada intérprete debe tener muy interiorizados para su puesta en común. Los movimientos de ambos percusionistas deben coordinarse, a su vez, en el espacio reducido que caracteriza a la obra, pudiendo observarse cierta coreografía entre ambos.

2.3 Entrevistas semiestructuradas a las compositoras

2.3.1 Metodología

Dado que se incluyó el trabajo de otras mujeres para este estudio, quisimos tratar de contactar con ellas para conocer su punto de vista con respecto a la creación de este proyecto o similares y la situación de las mujeres compositoras hoy en día. Para ello, tan solo se consiguió contactar con dos de ellas: Alicia Díaz de la fuente, compositora de *Umbrales*, e Isabel Urrutia, compositora de *Mara-mara*. La entrevista a la primera se realizó por correo electrónico por problemas de compatibilidad de horarios y, la de la

segunda, por videollamada. A ambas se les realizaron prácticamente las mismas preguntas, excepto por la segunda, ya que, al haber sido después y por llamada, algunas se modificaron al estar ya la investigación más avanzada, añadiendo datos sobre la misma, y por la espontaneidad de la llamada.

2.3.2 Descripción de preguntas y respuestas

Ambas entrevistas semiestructuradas (véanse anexos I y II) constaron de unas 17 preguntas, aproximadamente, divididas en varios bloques. En primer lugar, se preguntó por su formación como compositoras, características de su obra, cómo era para ellas el proceso compositivo de una obra para percusión y si tenían en cuenta el intérprete al que solía ir dirigida una obra en el momento de la escritura. Alicia Díaz de la Fuente explica cómo le fascinaba la idea de crear sonido “de la nada” e Isabel Urrutia sentía admiración hacia los grandes compositores de la historia de la música, cómo habían podido crear eso y que ella también quería hacerlo. Ambas coincidieron en que la composición para percusión les resultaba especialmente llamativa debido al amplio mundo sonoro que posee y posibilidad de timbres e instrumentos, habiendo que tener en cuenta en todo momento la disposición de los mismos sobre el escenario. Las respuestas relativas a las características de sus obras se han utilizado directamente para cumplimentar la descripción de las compositoras redactada anteriormente. En cuanto a la escritura con el intérprete, Alicia Díaz de la Fuente parecía colaborar o implicar en la composición más a los intérpretes, mientras que Isabel Urrutia componía primero la música en sí misma y luego consultaba dudas técnicas a los intérpretes.

Una vez realizadas estas preguntas más introductorias, dimos pase a un bloque más en relación al género, al condicionamiento de la escritura por ser mujeres y los denominadores comunes de la educación musical de las mismas. Alicia Díaz de la Fuente afirmaba que, en cuanto al conocimiento de más obras de multipercusión compuestas por mujeres, seguramente tuviese relación el hecho de que la percusión es un mundo inmensamente masculinizado, aunque hoy en día esté cambiando. Además, defendía la postura de neurólogos y psicólogos ante las diferencias sexuales del cerebro de hombres y mujeres que, junto con factores sociológicos y contextuales, codificaban nuestro comportamiento y pensamiento. Isabel Urrutia, en relación a esta misma pregunta, incidía sobre cómo el haber asociado la escritura de las mujeres a unas determinadas características había provocado algo negativo hacia ellas, ya que habían sido muy infravaloradas a lo largo de la historia, limitándolas a escribir “obras de segunda”. Para

esta autora, no existe una forma de escribir femenina, sino que ha sido construida por prejuicios machistas de enorme peso histórico que, por suerte, se van deconstruyendo poco a poco. Sin embargo, incide sobre el hecho de que, si hubiese sido hombre en su crecimiento como compositora, su trabajo habría sido, seguramente, más valorado. En cuanto a las obras de multipercusión, afirmó que para ella esta labor pertenece a los intérpretes, ya que ellos son los que tocan las obras en distintos lugares y pueden hacer o no que las obras lleguen a más gente.

La cuestión anterior, además, en el caso de Isabel Urrutia, está muy relacionada con la siguiente pregunta en torno a la creación de referentes ya que, para ella, el no ver a mujeres que realizasen esas obras perjudicaba a la autoestima de las estudiantes para sentir que, quizás, ellas no debían componer, que no tenían derecho. En su caso, afirma que una cosa que recuerda de su formación es la ausencia de mujeres, la sensación de que estaban escondidas y que seguro que ahora hay muchas más. Alicia Díaz de la Fuente menciona a figuras como Montserrat Torrent y Teresa Catalán.

El siguiente bloque temático giraba en torno a la creación de proyectos no mixtos como el recital y a la situación actual, así como el papel de las instituciones. Para ambas compositoras, la situación ideal sería no necesitar de estos proyectos para la creación conciertos, que las mujeres pudiesen estar “como uno más”. Sin embargo, ambas añadían que, para ello, son necesarias algunas iniciativas. Alicia Díaz de la Fuente mencionó que los encargos a mujeres por parte de las orquestas continuaban siendo mínimos y que, para solucionar estos problemas, existían iniciativas como el KeyChange, compromiso de entidades y festivales para incluir personajes femeninos en ellos. Mencionaba que, incluso, el presente trabajo, ya era una muestra de cambio. Isabel Urrutia apoya también la creación de estos espacios para continuar este camino, reflexionando sobre cómo a nadie le sorprende un concierto que incluye únicamente obras de hombres mientras que, si es entero de mujeres, se pone en duda su calidad.

Isabel Urrutia, además, comenta los datos obtenidos del siguiente apartado de análisis de guías docentes, indicando que es también labor de los docentes el dar a conocer determinadas obras, al igual que el de los intérpretes es difundirlas. Además, considera que este cambio ya se está dando y continuará, por inercia, debido a la transformación social de muchos otros campos, que la evolución musical será una consecuencia secundaria de la evolución como sociedad.

2.3.3 Interpretación de resultados y conclusiones

A rasgos generales, nos resulta interesante como ambas aportaron detalles y ejemplos distintos, aunque apoyaran ideas parecidas. Nos resultó, además, de gran agrado que ambas apoyasen la iniciativa del presente trabajo y la creación de proyectos similares, compartiendo su misma opinión de que estas iniciativas serán necesarias hasta que se alcance una verdadera igualdad. Por supuesto, siempre es más orgánico y natural seleccionar obras sin tener en cuenta ninguna condición del compositor, pero, dado que las mujeres siguen encontrándose en desigualdad con respecto al hombre, ambas consideran que siguen siendo necesarias iniciativas que las visibilicen y les dediquen los espacios que, hasta ahora, no habían podido tener.

Queríamos destacar una reflexión compartida por Isabel Urrutia en relación a la calidad de las obras de las mujeres. Se ha comentado ya que la autora afirmaba cómo no se suele cuestionar de la misma forma la obra de un hombre que la de una mujer. Como se ha explicado también anteriormente, estas obras son juzgadas también por lo que establece el canon de repertorio que es “bueno” o “malo”, regido a su vez por los valores, sociales, culturales y económicos predominantes de ese momento. ¿Por qué el incluir solo obras de mujeres en un concierto implica introducir creaciones de peor calidad? Y, en caso de ser así, ¿por qué resulta más alarmante que las obras de peor calidad de los hombres? Por supuesto, no son afirmaciones generales, pero sí un argumento de peso en la oposición a la creación de estas iniciativas y la respuesta de Isabel Urrutia nos ha resultado de gran interés.

Nos gustaría resaltar también, la idea de los referentes y la función de difusión que deben cumplir. Este trabajo no busca ahondar, como se ha mencionado con anterioridad, sobre los motivos por los cuales la mujer ha sido silenciada e infravalorada, sino buscar opiniones y datos, contrastarlos y encontrar propuestas. La creación de proyectos y que la mujer sea visible, sobre todo para las mujeres que comienzan a interesarse por la música, es fundamental para que se genere en ellas la idea de que es un campo al que también pertenecen. A su vez, el que se conozca el repertorio de las mujeres compositoras, tal y como ha mencionado Isabel Urrutia, es, en parte, responsabilidad de los y las intérpretes y, a su vez, del personal docente, que tiene la posibilidad de familiarizar al alumnado con este repertorio desde una temprana edad.

2.4 Preguntas y limitaciones tras la elaboración del recital

Una vez realizado el recital, se procede al análisis de la elaboración del mismo. La valoración personal fue muy positiva, ya que se trabajó en un ambiente cómodo y tranquilo que había sido escogido por la propia intérprete y, sobre todo, porque se conoció repertorio nuevo. La elección de este fue el gran reto del recital, ya que no se disponían de las fuentes que más adelante se describirán y resultó muy complicado crear una misma atmósfera con la distinta elección de obras que, además, resultaban totalmente desconocidas para la intérprete.

En la búsqueda de las obras, se atravesaron diferentes dificultades, ya que no se conocían muchas compositoras de referencia, parte de la música que se encontraba no disponía de grabación online y resultaba complicado encontrar cierta coherencia entre ellas. Por ello, se decidió centrar el tema de investigación para este trabajo sobre el repertorio de compositoras para percusión y cómo se llega a él. Para ello, ha sido de gran importancia conocer el punto de vista de las compositoras y compartir con ellas reflexiones acerca de estos proyectos y la situación actual de la mujer. Por último, dado que este recital se realizaba dentro del margen académico, la primera cuestión que aparece tras él, es la enseñanza de estas obras durante el Grado Superior y su inclusión o no en las obras de referencia que se encuentran, por ejemplo, en las guías docentes.

3. Programación de compositoras en conservatorios españoles

3.1 Introducción del estudio y selección de la muestra

Esta investigación busca estudiar la situación actual de las compositoras en el canon contemporáneo, especialmente ligada al entorno académico. Por ello, hemos considerado de gran importancia analizar en qué grado se encuentran presentes en las guías didácticas de la asignatura de percusión de los conservatorios superiores de música españoles. Dichas guías didácticas ilustran las competencias necesarias para superar la asignatura de percusión del Grado Superior y proponen una serie de repertorio correspondiente al nivel del que se trate. Es importante comprender que las obras se refieren a un nivel de dificultad o aproximación artística determinado, sin ser, en el caso de la percusión, obligatorio interpretarlas. Asimismo, el objetivo de este ejercicio es desarrollar un análisis de tipo cuantitativo en relación al repertorio, para clarificar y comprobar la presencia de la mujer como compositora dentro de los centros superiores de música.

En primer lugar, escogimos tres conservatorios superiores de música de España, para poder analizar las programaciones en profundidad sin abarcar una muestra demasiado amplia, debido a la extensión de la investigación. Se han tratado de seleccionar centros que pudieran ser lo más representativos posibles y que, además, tuviesen publicadas de forma oficial las guías docentes. Por ello, se han seleccionado tres conservatorios superiores: Aragón (CSMA), Castilla y León (COSCyL) y Madrid (RCSMM). Todos estos centros poseen financiación pública y son valorados muy positivamente en relación a la actividad profesional del profesorado, proyección del alumnado e infraestructuras. Se descartaron otros centros como Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco) y ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya), también principales centros de la formación musical superior en España, debido a que no fue posible encontrar las guías docentes con un listado de repertorio referente a percusión.

Las tres guías docentes se encuentran de forma online en las páginas web de los conservatorios y pertenecen a la asignatura de Percusión del itinerario del mismo instrumento del Grado Superior de Enseñanzas Musicales, en concreto, de interpretación de música clásica y contemporánea. Todas ellas pertenecen al curso escolar 2025/2026. En el caso del CSMA, se encuentran divididas en dos, separándolas entre obras de percusión de láminas y de parches, clasificadas ambas según el semestre de estudio que

se esté cursando. En el caso del COSCyL, encontramos cuatro guías docentes divididas por cursos. Por último, el RCSMM posee una única guía docente en la cual se incluyen los cuatro cursos y las distintas especialidades de percusión. Para este análisis se han incluido todas ellas, incluyendo las dedicadas a los cuatro cursos del Grado Superior.

3.2 Metodología de análisis

La variable fundamental que se ha registrado con este estudio es el género de las personas que figuran como compositoras de las obras incluidas en dichas guías, así como la frecuencia con que aparecen en ellas. En primer lugar, para identificar las autorías femeninas, se realizó una primera vista para comprobar el género de las personas mencionadas ya que, en la mayoría de casos, se incluía únicamente la inicial del nombre y el apellido del compositor/a.

Una vez identificada dicha variable, se hizo un recuento por cursos, para los tres centros, donde se contaban cuantas de las obras incluidas habían sido compuestas por hombres o por mujeres, añadiendo en este segundo caso el nombre de cada una de ellas y la obra a la que hacían referencia. Acto seguido, se llevó a cabo una lista por conservatorio en la que se anotaron los compositores y compositoras mencionados en toda la guía docente, ya que en muchos casos los nombres se encontraban de forma repetida haciendo referencia a distintas obras. De este modo, se realizó un recuento de los hombres y mujeres mencionados en toda la guía docente de dicho conservatorio. En cualquier caso, el análisis referente a la programación del CSMA resultó algo más compleja, ya que las obras se encuentran divididas entre láminas y parches y se tuvieron que analizar por separado por cursos para después juntarlas.

Aunque en las tres programaciones se encuentren clasificaciones distintas, es decir, algunas incluían un apartado para métodos y estudios y en otras se incluían directamente en el apartado para dicho instrumento, se han tenido en cuenta todos los compositores mencionados. Esto es así porque se ha considerado que el estudio del foco de la composición según el género entre métodos, estudios u obras resultaba demasiado extenso para esta investigación. Por ello, se han tenido en cuenta simplemente el número de menciones por guía.

Otra variable que ha requerido un análisis posterior, es la coincidencia entre autorías mencionadas entre los distintos centros. Para ello, se utilizaron las anteriormente mencionadas listas de autores.

3.3 Resultados del análisis

En cuanto a los resultados obtenidos, se comenzó realizando un análisis por cursos de cada uno de los centros. En él, se hizo un recuento de las obras mencionadas, señalando cuántas estaban compuestas por hombres y cuántas por mujeres.

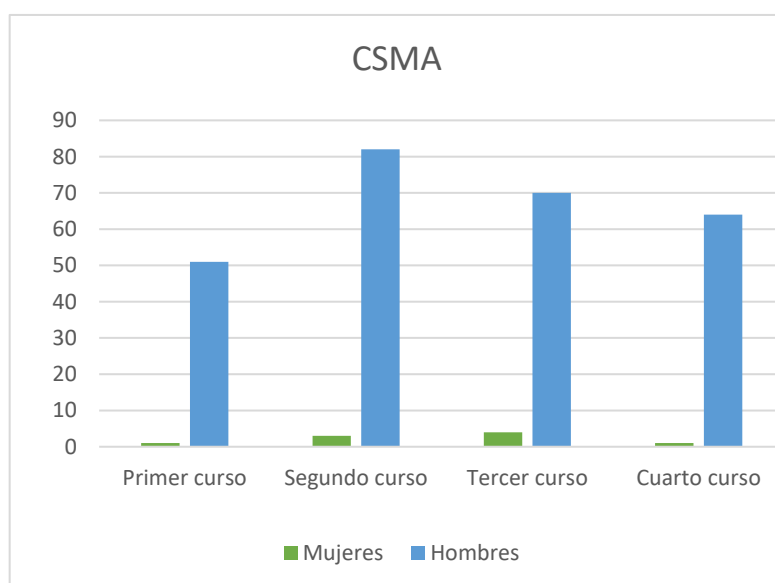


Fig. 1 Género de los compositores mencionados en la guía docente de percusión del CSMA. (Elaboración propia)

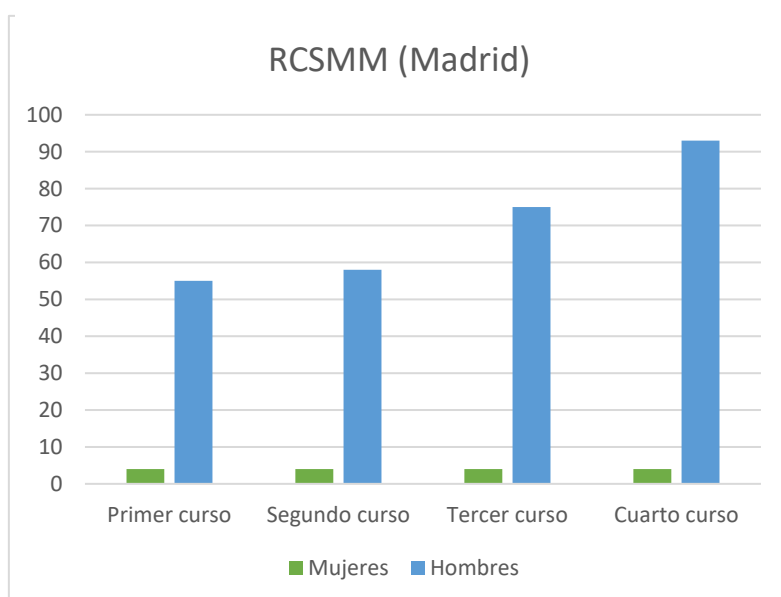


Fig. 2 Género de los compositores mencionados en la guía docente de percusión del RCSMM. (Elaboración propia)

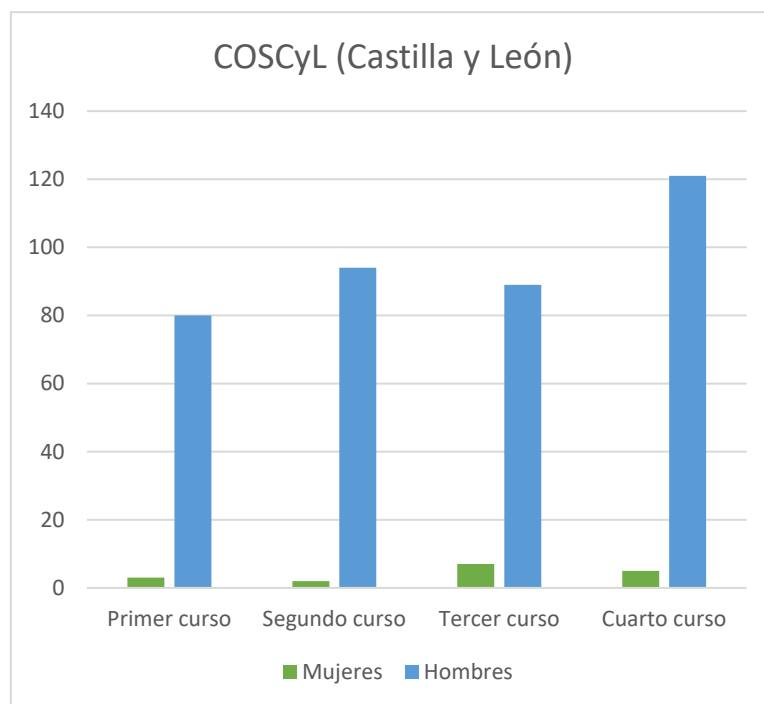


Fig. 3 Género de compositores mencionados en la guía docente de percusión del COSCyL. (Elaboración propia)

A través de estos gráficos, podemos comprobar de forma más ilustrativa en qué porcentaje se encuentran las mujeres presentes en las guías didácticas de los conservatorios. En el CSMA, tras realizar una media entre las proporciones por curso de obras compuestas por hombres y por mujeres, encontramos que, de media, 1 de cada 31 obras presentes en la guía están compuestas por una mujer. Es decir, el 3.22% de obras por curso pertenecerían a compositoras. Tras realizar el mismo proceso con los datos obtenidos del RCSMM, observamos que en este centro el porcentaje de obras de mujeres por curso es algo superior, alcanzando un 5.95%. Finalmente, en el caso de Salamanca, encontraríamos una obra compuesta por una mujer cada 22,4 obras de hombres o, aproximadamente, el 4.47% de obras por curso están compuestas por mujeres.

Sin embargo, dentro de este procedimiento no se tuvo en cuenta que entre cursos podían o no repetirse los mismos autores. Por ello, se redactó una lista por centro de los compositores que se habían nombrado en toda la guía docente, para saber exactamente cuántos hombres se nombraban en la guía docente y cuántas mujeres. La proporción por centros fue la siguiente:

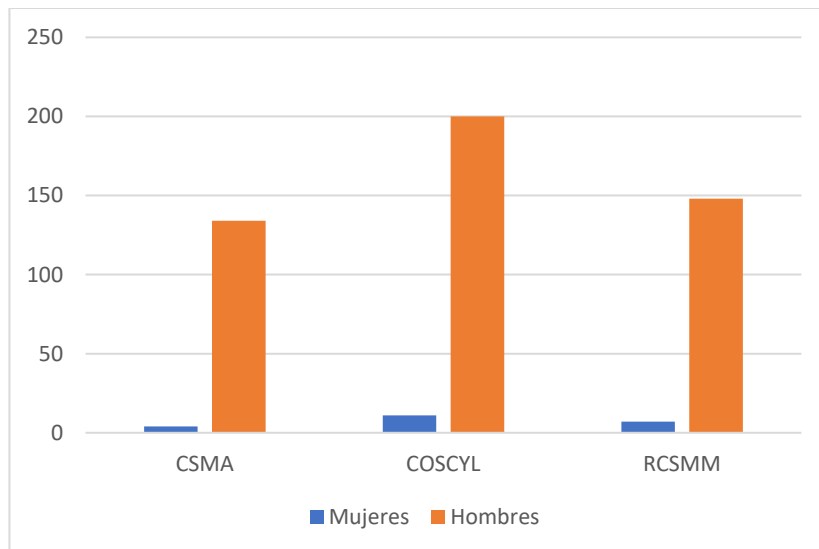


Fig. 4 Total de los compositores mencionados según el género en cada guía docente analizada. (Elaboración propia)

Por lo tanto, en el CSMA podríamos decir que el porcentaje de compositoras que se mencionan en toda la guía docente constituye un 2.99% del total de compositores mencionados, siendo en el RCSMM un 4.52% y en el COSCyL un 5.21%. A su vez, dicho análisis también se llevó a cabo unificando las tres listas, para así comprobar si los compositores o las compositoras también eran comunes entre conservatorios, o un género tendía a variar más que el otro. Poniendo en común dichos nombres, se observó que se habían mencionado 14 compositoras frente a 292 compositores, es decir, aproximadamente, el 4.58% de los compositores mencionados en las guías docentes a analizar eran mujeres.

Una vez realizado este estudio cuantitativo en relación al porcentaje de compositoras dentro de las guías docentes, hemos procedido a comprobar cuáles son las autoras que están más presentes y cómo es su distribución entre los distintos centros. Cuatro de las once compositoras mencionadas en total en todas estas guías, son comunes para los tres centros elegidos, siendo estas Keiko Abe, Marta Ptaszynska, Aiko Miyamoto y Kaija Saariaho. De la primera compositora, es común en los cuatro centros la mención a sus obras de *Works for marimba* y en Salamanca añaden su obra *Marimba d'amore*. De Ptaszynska, en los tres centros mencionan la misma obra, *Graffito* para marimba solo, salvo en Madrid que añaden como sugerencia su Concierto para Marimba y Orquesta. En el caso de Miyamoto y Saariaho, los tres centros incluyen la misma obra de cada una de ellas, *Dualités* y *Six Japanese Garden*, respectivamente. Los centros de Madrid y Castilla y León incluyen entre 3 y 7 compositoras más, respectivamente, en sus guías.

La tipología de las obras mencionadas de las compositoras, variaba entre multipercusión y marimba. A su vez, los años de composición de las obras propuestas pertenecían, en su gran mayoría, al siglo XXI. En el caso de RCSMM y COSCyL, las obras que proponían, no comunes con el CSMA, habían sido compuestas en las últimas décadas, no existiendo de esta forma una diferencia entre los años de composición de las obras de las guías docentes.

3.4 Interpretación y discusión de resultados

Una vez se han expuesto los datos obtenidos, procedemos a una breve interpretación de los resultados, relacionándolos con las tendencias que esperábamos encontrar antes de comenzar la investigación.

La principal tendencia con la que esperábamos dar al realizar este estudio, era la gran diferencia que podía existir entre la mención a compositoras mujeres frente a compositores hombres en las guías docentes de percusión del Grado Superior. Siguiendo este análisis, se pretendía estudiar también si existía alguna diferencia entre la cantidad de compositoras mencionadas por cada centro de estudios. Asimismo, no solo pretendíamos encontrar una diferencia cuantitativa considerable, sino también una relación entre las obras que se habían mencionado de mujeres, ya fuese de tipo instrumental o cronológico. Lo que se pretendía ilustrar, como objetivo final, era la falta de riqueza musical de dichas programaciones en cuanto a la ausencia de representación de la creación femenina y alguna tendencia notable tanto entre las obras de mujeres mencionadas, como entre los distintos centros.

En cuanto al primer factor, podemos concluir que se encontró, efectivamente, una diferencia considerable entre la cantidad de obras que pertenecían a mujeres y a hombres, ya que no alcanzaba en ninguno de los casos el 10% del total de compositores mencionados, encontrando proporciones de 4.52% frente al 95.48% de compositores masculinos, como es el caso de Madrid. Los porcentajes obtenidos recalcan la tendencia que se esperaba encontrar y la cual nos parece lo suficientemente notoria como para tratar de encontrar alguna relación entre los centros y las cifras analizadas o algún motivo por el cual esto ocurra. Al tratar de buscar algún factor que justifique tal diferencia, se acudió a las fechas de composición de las obras para comprobar si la antigüedad de las mismas podía ser una característica a tener en cuenta. Las obras de compositoras coincidentes en

los tres centros sí que parecían tener una mayor relación y habían sido compuestas su mayoría entre 1990 y 2004, no siendo ninguna posterior a este periodo. En el caso de los dos centros que incluyeron más obras aparte de las anteriormente mencionadas, no pareció hallarse ninguna relación en cuanto a los años de composición ya que algunas parecían ser más recientes y otras más cercana a la década de los 2000. La tipología instrumental de las obras no pareció ser otro factor concluyente ya que se encontraron obras tanto de marimba como de multipercusión.

Es cierto que, al aumentar el número de compositores mencionados en la guía docente, como es el caso de Salamanca siendo la que más nombres engloba, el número de compositoras aumenta con ello. Sin embargo, ante la gran cantidad de compositores que se nombra, la cantidad de mujeres sigue siendo verdaderamente ínfima en comparación con la de hombres. Al elaborar un listado de todos los mencionados en las tres guías docentes a analizar, se pretendía comprobar si tanto hombres como mujeres variaban de forma ecuánime en las distintas programaciones o si, por el contrario, uno de ellos mostraba más coincidencias. Tras realizar dicha lista, se calculó la proporción en que había aumentado la lista de compositores y compositoras totales, comprándola con las cifras de Salamanca por ser la guía con mayor variedad, y se obtuvo que la de hombres había variado en un 20% más, en total entre las tres guías. Por ello, podríamos decir que no solo las mujeres se mencionan en una proporción bastante menor que la de los hombres, sino que, además, no varían tanto los nombres mencionados como en el caso de los compositores masculinos.

No obstante, es importante indicar las limitaciones encontradas en el mismo estudio en relación a las guías docentes. En primer lugar, una de ellas se encontró a la variedad organizativa de las mismas, ya que una agrupaba las obras por cursos, otra por instrumentos y otra separaba entre obras y métodos. Se tuvo en cuenta únicamente el nombre de los compositores y compositoras mencionados, pero no la forma en que estaban distribuidos, que, si se analizase más en profundidad, podría también alterar las tendencias encontradas. Asimismo, se podría haber incluido un número más elevado de centros para aportar una mejor y más adecuada conclusión, pero no fue posible en este caso dada la extensión de la investigación. Por último, se encontró una dificultad personal para el análisis de las programaciones ya que los compositores se mencionaban únicamente por su inicial y apellido.

3.5 Conclusiones del análisis

Tras la interpretación de los resultados, es importante incidir sobre las dificultades existentes a la hora de realizar tal análisis, ya que la organización de cada centro es distinta y el método a seguir para comprobar el número de compositores podía realizarse de diversas formas. Sin embargo, consideramos que los datos son lo suficientemente representativos como para contemplar la existencia de una problemática de género en el repertorio a estudiar. Nos ha llamado la atención también, aparte de la diferencia numérica, que obras de compositoras propuestas por alguno de los centros del estudio ni siquiera se mencionase en el resto. Este es, por ejemplo, el caso de *Toccata* de Anna Ignatowicz, obra de marimba fundamental en estudios de Grado Superior, de considerable dificultad técnica, y de la cual se comprobó que, tan solo en el último año, se habían subido ya, a la plataforma de Youtube, 10 grabaciones. A partir de dichas búsquedas, nos es inevitable cuestionarnos qué lleva a estas obras a no ser incluidas en listados de repertorio oficiales, cuando incluso son obras conocidas y, a menudo, interpretadas.

Para esta última cuestión, que nos resulta algo preocupante, consideramos que sería necesario continuar con una investigación más extensa que permitiese ahondar sobre los aspectos que fomentan dicha desigualdad. En cambio, surge otra pregunta: ¿No hay más obras de mujeres porque no existen publicadas o simplemente no se nombran? A partir de esta cuestión, se plantea buscar editoriales o listados de mujeres que hayan compuesto obras para percusión, tanto solo como ensemble, para contemplar la posibilidad de añadir más mujeres a las guías docentes.

4. Recursos para localizar obras de percusión compuestas por mujeres

4.1 Búsqueda de autorías femeninas

El objetivo de esta iniciativa era responder a la pregunta planteada en el capítulo anterior: ¿No figuran más mujeres en las guías docentes de percusión porque no hay tantas publicadas o porque no se nombran? Para comprobarlo, se pretendía recurrir a distintas editoriales de música, anotar cuantas mujeres había publicadas en cada una de ellas y analizar cómo era dicha proporción en comparación con las guías. Sin embargo, las páginas web de las editoriales no cuentan con un filtro avanzado que separe las obras por género del compositor, por lo que dicho proceso se volvía más complicado e ineficiente al tener que revisar todas las obras publicadas de percusión en cada una de ellas.

Por ello, se planteó un método distinto. Al comenzar este estudio, se encontraron diversas bases de datos que recogen información sobre las principales compositoras del panorama musical actual, así como múltiples investigadoras que persiguen esta iniciativa, recuperando también repertorio de mayor antigüedad. En este capítulo, se presentarán los diversos recursos que se encontraron y que también sirvieron de gran utilidad para elaborar el capítulo final. Se espera, además, que la explicación de dichos recursos pueda ayudar a cualquier persona interesada en continuar la investigación en este campo, así como encontrar obras de su instrumento compuestas por mujeres.

4.2 Listado de recursos

4.2.1 Investigadoras e intérpretes

Gran parte del descubrimiento de repertorio y conocimiento acerca de la perspectiva de género en percusión se ha realizado gracias a los trabajos de diversas investigadoras que son, a su vez, percussionistas. A continuación, se comentará brevemente el trabajo de algunas de ellas para poner en valor sus trabajos dentro de esta investigación y reivindicar la tan importante labor que cumplen dentro de la música.

❖ Rebecca Lloyd Jones

Mencionada al comienzo de la investigación, Rebecca Lloyd-Jones es una percussionista e investigadora australiana que centra su trabajo alrededor de la música contemporánea y la investigación musical a partir de la perspectiva de género.

Actualmente es profesora en el Conservatorio de Queensland y posee un Doctorado en Artes Musicales por la Universidad de California. Para este último, dedicó su tesis doctoral a la perspectiva de género en la historia de la percusión, explicando que se ha construido sobre pilares profundamente patriarcales, excluyendo a la mujer de la narrativa musical. Plantea el término de “democracia sonora”, reivindicando el valor de la experimentación y la música a través de objetos menos convencionales. Asimismo, recupera figuras clave de la historia de la percusión, como Lucia Dlugoszewski, Eleanor Hovda o Maryanne Amacher, que desafiaron la concepción hasta ese momento percibida del cuerpo y el espacio en la creación sonora.

Lloyd-Jones no solo amplía su trabajo con diversas disertaciones y artículos ahondando sobre dichos temas, sino que, además, recupera repertorio menos interpretado de mujeres compositoras actuales para percusión. Además, ha llevado a cabo varias ponencias en la conferencia *Transplanted Roots*.

❖ Louise Devenish

Es también una percussionista, compositora e investigadora australiana, que dirige actualmente el Programa de Posgrado de Música y es Coordinadora de Percusión en la Universidad de Monash (Melbourne). Esta artista se centra en el estudio de la música dentro de proyectos que fusionan el sonido con diferentes efectos visuales, espacios o materiales, centrándose especialmente en la concienciación sobre la crisis climática. Además, es directora de proyectos como el dúo The Sound Collectors Lab, que se centra en la investigación artística y de nuevos materiales.

En el campo de la investigación, posee diversos artículos publicados en relación a estudios de género, centrándose sobre la masculinización del jazz y la improvisación en Australia o la reivindicación de la contribución de las mujeres o las personas no binarias al desarrollo de la música. Dicho trabajo se complementa con su motivación por priorizar el estreno de compositores australianos, mujeres y personas no binarias frente a los artistas convencionales.

❖ Elizabeth Delamater

Es una percussionista, compositora e investigadora estadounidense. Actualmente, es timbalera de la Weidner Philharmonic y profesora de percusión en la Universidad de Wisconsin-Green Bay. Es importante mencionarla dentro de este apartado de investigadoras ya que preside la *Percussive Arts Society Diversity Alliance*, iniciativa destinada a explorar repertorio y a promover la equidad dentro del mundo de la percusión. Dicho proyecto se desarrollará a continuación en mayor profundidad.

4.3 Organizaciones y listados

A continuación, se presenta una tabla para representar los listados pertenecientes a cada organización, descritos en detalle más adelante.

Organización/asociación	Listado/catálogo
Percussive Arts Society	<i>Diversity Alliance</i> : listado de trabajos de ensemble de James Doyle
Donne: Women in music	<i>The Big List</i>
New York Women Composers (NYWC)	Catálogo propio NYWC
Network for Diversity in Concert Percussion	Listados para solos de percusión de: - Lucy Tarantino - Claire Edwardes
Mujeres en la Música (AMM)	Catálogo de la AMM

Tabla 1 Bases de datos para obras de compositoras según el origen o la localización. (Elaboración propia)

- ***Percussive Arts Society Diversity Alliance***

Diversity Alliance es un comité dentro de la *Percussive Arts Society* (PAS) para proteger la diversidad dentro del mundo de la percusión y promover iniciativas que fomenten la inclusión de las poblaciones que históricamente han sido más discriminadas. A su vez, este se encuentra formado por diversos subcomités referentes a los siguientes aspectos: accesibilidad, diversidad afroamericana, educación, perspectiva de género, marketing y branding, desarrollo profesional, diversidad *queer*, diversidad racial y preocupaciones socioeconómicas.

Para cubrir todos estos temas, se han llevado a cabo distintas iniciativas. La que más nos interesa para la presente investigación es su Meta-base de Datos de Compositores. Esta recoge distintas compilaciones de compositores y obras que se han llevado a cabo para reivindicar el repertorio de los colectivos más invisibilizados. Posee 19 listados, cada uno dedicado a una población específica y son llevados a cabo por distintos investigadores y universidades. Dentro de este documento, se incluye, por ejemplo, el listado colaborativo creado por James Doyle de trabajos de percusión para ensemble por mujeres compositoras.

- **Donne: Women in Music.**

Es una organización benéfica, fundada en 2018, destinada a crear contenido que promueva la igualdad de género dentro de la música, así como celebrar y visibilizar la música compuesta por mujeres. Posee diversas iniciativas, siendo la más relevante la llamada *The Big List*. Esta es una base de datos de más de 5000 compositoras de todo el mundo, desde la época medieval hasta la actualidad, la cual permite encontrar una compositora por nombre, género musical o año.

- ***New York Women Composers (NYWC)***

Es una corporación sin ánimo de lucro que fue fundada en 1984. Esta cuenta con un catálogo creado por los miembros de dicha asociación como herramienta para los músicos o interesados en encontrar obras compuestas por mujeres. Cuenta con varios filtros que te permiten buscar por palabras clave, instrumento, compositora, editorial, dificultad o tipo de archivo multimedia.

- ***Network for Diversity in Concert Percussion***

A partir de este colectivo, nacen iniciativas similares a las anteriores como es el caso de la *Lucy Tarantino BreakPoint Database for unaccompanied percussion solos by female composers*. En esta lista se recogen cientos de obras compuestas por mujeres para percusión, incluyendo distintas categorías para cada una de ellas, como instrumento, compositora, título, instrumentación, si llevan

electrónica o no, página web de interés y grabación. En total, este listado incluye 405 solos de percusión.

La percussionista Claire Edwardes también tiene una lista, en esta misma web, en la que divide las obras por instrumentos, habiendo de marimba, vibráfono, multi-percusión, timbal solo, conciertos para percusión y obras de ensemble y música de cámara. Las obras, además, incluyen un link directo a una grabación. En este listado, hay un total de 246 obras para percusión.

- **Mujeres en la música**

La Asociación Mujeres en la Música fue fundada en 1989 por iniciativa de María Luisa Ozaita. Su objetivo es promover la visibilidad y la programación del trabajo de las mujeres dentro de la música, organizando conciertos, mesas redondas, discos, etc. A su vez, esta asociación cuenta con un repositorio de compositoras que fue creado para el proyecto Compositoras en las Aulas, de la misma asociación, para la inclusión del repertorio de compositoras en los centros.

4.3 Conclusiones

En el anterior capítulo, se comprobó que la presencia de las mujeres en las propuestas de obras en relación a las guías docentes era ínfima. Por ello, se quiso comprobar si esto se debía a que verdaderamente no había más mujeres que compusieran obras para percusión o era que, por diversos motivos, no se incluían de la misma forma.

A través del análisis de diversas fuentes y recursos que existen para promover la participación de la mujer en distintos ámbitos musicales, se dio con numerosas bases de datos con obras para percusión compuestas por mujeres. Gracias a estos recursos, podemos decir que existen cientos de obras compuestas para percusión, de nivel intermedio o avanzado, que podrían ser de gran interés para el alumnado de percusión. Por supuesto, los recursos mencionados son solo un pequeño ejemplo de las bases de datos que existen gracias a investigaciones previas de diversas organizaciones y asociaciones, sin ser las únicas existentes en el campo. Sin embargo, se han citado las que parecieron de mayor relevancia para este trabajo o sobre las que se encontraron diversas

obras tanto para el recital propio, como para el siguiente capítulo. El siguiente paso que nos gustaría llevar a cabo, sería estudiar dichas obras en profundidad, comprobar cuáles son comunes en todos los listados y cuáles tienen un verdadero interés y dificultad para un alumno de grado superior.

5. Propuesta de repertorio para el Grado Superior de Percusión

5.1 Introducción

En los capítulos anteriores, se analizó el porcentaje de obras compuestas por mujeres que se encontraban en las guías docentes de percusión de los grados superiores de tres conservatorios españoles. Seguidamente, se seleccionaron recursos y organizaciones que han investigado sobre este repertorio y poseen repositorios y catálogos de compositoras con cientos de obras que, además, pertenecen a un nivel avanzado. Por ello, en este capítulo y como último objetivo de la presente investigación, se pretende elaborar una breve lista de repertorio para solo de percusión compuesto por mujeres. Con esto, se pretende facilitar el trabajo a las instituciones que deseen renovar sus listas y aportar una mayor visibilidad al trabajo de las mujeres en el ámbito musical. Incluye únicamente obras de solo debido a que estas obras no son solo para el propio conocimiento de los músicos, sino también para fomentar su inclusión en las guías docentes. Por ello, dado que en las guías docentes analizadas no se incluían trabajos de cámara, nos limitaremos a citar trabajos para solo de percusión.

5.2 Metodología

Para llevar a cabo dicho listado, se siguió el ejemplo de los recursos citados en el apartado anterior, especialmente para escoger las categorías. En cuanto al número de obras, se realizó una media entre los compositores totales mencionados en las guías docentes analizadas, siendo, aproximadamente 167. Por ello, nos pareció que un buen punto de partida sería realizar una lista que incluyese lo que correspondería a un tercio de la cantidad total media de compositores mencionados, es decir, 56 obras, aproximadamente, dispuestas por orden según el instrumento.

Se siguieron distintos criterios para seleccionar las obras que se incluirían. En primer lugar, el nivel de dificultad, ya que esta lista va destinada a personas que hayan alcanzado el grado superior o incluso para incluirlas en las supuestas guías docentes de la asignatura de percusión. En relación a esto último, se escogieron tan solo obras de solo, ya que las guías analizadas no incluían trabajos de cámara. Seguidamente, dado que en esta investigación se han explorado distintos recursos para descubrir obras de compositoras, se utilizaron esos mismos para redactar este listado y así demostrar su eficacia, valorando, así, el trabajo de dichas investigadoras a través de combinar dichas fuentes.

Muchas de las obras mencionadas se extrajeron de las listas de Lucy Tarantino y Claire Edwardes del Network for Diversity in Concert Percussion, que, a su vez, permitían el acceso, en su mayoría, a grabaciones de las obras. Asimismo, algunas obras se conocieron gracias a las investigadoras mencionadas, en especial Rebecca Lloyd-Jones, cuyas grabaciones permitieron el descubrimiento de múltiples obras incluidas también en este listado. Se incluyeron, por supuesto, las obras interpretadas en el recital, ya que fue el primer contacto con esta búsqueda de repertorio y la propia interpretación de todas ellas fue verdaderamente enriquecedora. Dado que se pudo entrevistar a dos de las compositoras del recital y cuya opinión y criterio se quería tener en cuenta para esta investigación, se les preguntó por obras para solo de percusión que considerasen especialmente interesantes, por eso se encuentran varias de Kaija Saariaho y tres obras distintas de la compositora Isabel Urrutia. A pesar de que estas autoras estén mencionadas varias veces en él, se trató de no repetir compositoras con el fin de incluir la mayor variedad de personalidades y, además, se pueden ver los solos de percusión que tiene cada compositora con tan solo buscarlas, ya que muchas de ellas poseían más obras que hubo que descartar para solo incluir una. Por último, al igual que se incluyeron algunas de las obras encontradas en las guías docentes, que no eran comunes para todos los conservatorios, hay otras que no se incluyeron, dado que son de las más conocidas en el mundo de la percusión y consideramos que, quizás, su trabajo no requería de la misma labor de visibilidad que muchas otras. Este fue el caso de Keiko Abe, Nancy Zeltsman y Aiko Miyamoto, autora de *Dualités*.

Cabe aclarar que el siguiente listado no es más que una pequeña guía a desarrollar para la cual se han tenido que descartar cientos de obras que eran similares a otras ya mencionadas, sus compositoras ya estaban incluidas en el listado u obras de las cuales no se consiguieron grabaciones. Esta sería tan solo una propuesta a incluir que ya mejoraría enormemente los porcentajes de género en composiciones y daría a conocer decenas de obras que, quizás, por los estudiantes de percusión del grado superior, no son tan conocidas.

5.2 Listado de repertorio de compositoras para percusión (Nivel Avanzado)

Compositora	Título de la obra	Año de composición	Instrumentación	Partitura/editorial
Bilic, Ivana	<i>Tafate for Solo Marimba</i>	2004	Marimba	Mallet Works Music
Borzelli, Silvia	<i>Wooden</i>	2015	Marimba, logdrum y Wood block	BabelScores
Etezady, Roshanne	<i>Boomslang</i>	2007	Marimba	Murphy Music Press
Fukushima, Aiko	<i>Dance of words</i>	2011	Marimba	Edition Svitzer
Gardner, Alexandra	<i>Ayehli</i>	2002	Marimba y tape	Alexandra Gardner Music
Giménez Comas, Nuria	<i>Peri physeos</i>	2014	Marimba y electrónica en vivo	BabelScores
Ho, Alice	<i>Forest rain</i>	1991	Marimba y vibráfono	Canadian Music Centre
Kilger, Lucia	<i>recctep</i>	2023	Marimba y tape	Gestionada por compositora
Kirsten, Amy Beth	<i>Empty Shell Girl</i>	2007	Marimba	Amy Beth Kirsten Music / Inventory
Kishino, Malika	<i>Fragrant Wood</i>	2018	Marimba	Edizioni Suvini Zerboni
Lindquist, Ellen	<i>Scorned as Timber, Beloved of the Sky</i>	2003	Marimba	Marimba Productions, Inc.
Stasack, Jennifer	<i>Six Elegies Dancing</i>	1987	Marimba	Brandt Percussion
Thomas, Augusta Read	<i>Silhouettes</i>	2004	Marimba	G. Schirmer, Inc.
Urrutia, Isabel	<i>Mara-mara</i>	2002	Marimba	Éditions Henry Lemoine
Alonso, Hara	<i>Sobre la suspensión [estudio]</i>	2024	Vibráfono y electrónica en vivo	Gestionada por compositora
Avramidou, Sofia	<i>Alternanze</i>	2013	Vibráfono	Gestionada por compositora
Díaz de la Fuente, Alicia	<i>Umbrales</i>	2006	Vibráfono, cuenco tibetano, maracas, crócalos y	Gestionada por compositora

			campana tibetana	
Eötvös, Melody	<i>Antumbra</i>	2022	Vibráfono, glockenspiel y tape	Eötvös Publishing
Howard, Dani	<i>Shades</i>	2014	Vibráfono	Dani Howard Music
Ignatowicz-Glinska, Anna	<i>Stone Mosaic</i>	2016	Vibráfono	Norsk Musikforlag
Jolas, Betsy	<i>Études Aperçues</i>	1992	Vibráfono y 5 cencerros	Éditions Salabert
Lamb, Alexis C.	<i>The Yellow Wallpaper</i>	2014	Vibráfono y voz	Alexis Lamb Music
Moore, Kate	<i>Coral Speak</i>	2016	Vibráfono y electrónica en vivo	Gestionada por compositora y Australian Music Centre (AMC)
Murphy, Nicole	<i>Stolen V (b)</i>	2014	Vibráfono	Gestionada por compositora y AMC
Seo, Juri	<i>V</i>	2021	Vibráfono	Juri Seo Music
Southam, Ann	<i>Alternate Currents</i>	1987	Vibráfono, crócalos, 2 metales y 2 parches	Canadian Music Centre
Steiner, Gitta	<i>Sonata for Solo Vibraphone</i>	1983	Vibráfono	Somers Music Publications
Williams, Chalcedony	<i>Released</i>	2017	Vibráfono, batería y electrónica en vivo	Gestionada por compositora
Giron, Cindy	<i>Flowers that rumble</i>	2010	Caja y crócalos	Gestionada por compositora
Hennies, Sarah	<i>Psalm 2</i>	2010	Caja	Sarah Hennies Store
Krausas, Veronika	<i>Five Intermezzi</i>	1999	Caja y narrador	Gestionada por compositora
Lyon, May	<i>Phosphorus</i>	2019	Caja y plato	Australian Music Centre
Abbot, Katy	<i>Taking Chances</i>	2017	Hi-hat	Katy Abbot Studio y AMC
Bacon, Alexis	<i>Ojibwe Song</i>	2016	Caja, vibráfono, shakers y tape	Alexis Bacon Music
Boudreau, Michelle	<i>En attendant Berté Litice (IV)</i>	1986/2000	Bombo, disco de freno, anvil, gong, cajas chinas, castañuelas, látigos, claves	Gestionada por compositora

Bowler, Laura	<i>The Digger</i>	2020	Set multipercusión	Laura Bowler Music
Chen, Carolyn	<i>Great Birman Wood</i>	2015	Batería, objetos y canicas	Carolyn Chen/Walkingmango
Chin, Unsuk	<i>Allegro ma non troppo</i>	1994	Múltiples instrumentos de percusión y tape	Boosey & Hawkes
Fung, Vivian	<i>Shimmer Sparkle</i>	2023	5 metales resonantes, 5 porcelanas resonantes y bombo agudo (como taiko)	Bill Holab Music
Gentilucci, Marta	<i>As far as the eye can see</i>	2021	Caja, placas, objetos resonantes y electrónica en vivo	Edizioni Suvini Zerboni
Hans, Olga	<i>Bass Dance</i>	2015	Bombo	Encargo para Evelyn Glennie
Ho, Alice	<i>Ming</i>	1999	Multipercusión	Canadian Music Centre
Jolley, Jennifer	<i>Tiny dancer</i>	2022	Bongos, toms y bombo	Gestionada por compositora (autoeditada)
Lim, Liza	<i>Love letter</i>	2011	Pandero	Partitura de distribución libre
Lloyd-Jones, Rebecca	<i>Iterations</i>	2021	Triángulos, crócalos, gongs o placas de metal, cerámica o vidrio, láminas, panderos o parches	Gestionada por compositora (autoeditada)
Nemtsov, Sarah	<i>Tür</i>	2020	“Pseudo-batería” (hi-hat, ride, crash, tam, opera gong)	G. Ricordi & Co.
Oh, Seung-Won	<i>Circle for One</i>	2014	Gongs afinados, tam, log drum, Wood y temple blocks, platos, crócalos	Donemus

Park, Soyeon	<i>Out Roll</i>	2019	Batería	Gestionada por compositora (autoeditada)
Ptaszynska, Marta	<i>Space Model</i>	1971	Marimba, vibráfono, timbales, platos, gongs, tam, woodblocks, toms, caja, cencerro, bongos	Polskie Wydawnictwo Muzyczne
Saunders, Rebecca	<i>Dust</i>	2017/2018	Módulos de distinta multipercusión	Edition Peters
Saariaho, Kaija	<i>Six Japanese Gardens</i>	1993/1995	Vibráfono, tam, gongs, platos, temple y Wood blocks, bombo, toms, crócalos y electrónica vivo	Chester Music
Saariaho, Kaija	<i>Trois Rivières: Delta</i>	1994	Tam, gongs, platos, triángulos, crócalos, log drum, temple y Wood blocks, piedras, bombo, toms y voz	Chester Music
Thorvaldsdottir, Anna	<i>hidden</i>	2009	Percusionista sobre piano	Chester Music
Urrutia, Isabel	<i>Mandala</i>	2009	Multipercusión y electrónica sobre cd	Gestionada por compositora (autoeditada)
Urrutia, Isabel	<i>Taupaka</i>	2003	Multipercusión y electrónica en vivo	Gestionada por compositora (autoeditada)
Wolfe, Julia	<i>Iron Maiden</i>	2011	Hierro y metales, anvil, cencerros, botes metal, bombo	Red Poppy Music
Zubel, Agatha	<i>Mono-drum</i>	2020	Bombo	Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Tabla 2 Listado de obras compuestas por mujeres para percusión. (Elaboración propia)

Conclusiones

Esta investigación acerca del repertorio compuesto por mujeres para percusión tenía como finalidad el conocer la situación actual de dicho repertorio, según criterios de la musicología feminista, y aportar propuestas que traten de poner solución a las problemáticas encontradas. Todo ello, como se ha mencionado en varias ocasiones, nace de la idea de un recital en el que se valore el trabajo de la mujer, no como una discriminación hacia el resto de trabajos, sino para celebrar el mismo. La función de este recital, además, era similar a una de las reflexiones compartidas en las entrevistas con Isabel Urrutia. La difusión de obras, quizás, no tan conocidas corre a cargo, en cierta parte, de los propios intérpretes. Y es por ello que este recital pretendía cumplir dicha labor: dar a conocer a los presentes algunas obras que podían ser más desconocidas y cuyo valor apreciábamos enormemente.

Sin embargo, otra de las reflexiones que sugirió la compositora en dicha entrevista fue la importante labor de los docentes en la enseñanza de distinto repertorio a sus alumnos. Es decir, que para que esas obras sean conocidas por las nuevas generaciones y se difundan a través de los intérpretes, deben conocerlas y tener una buena base sobre el diverso repertorio que existe para su instrumento. Esta reflexión encajaba a la perfección con el análisis ya realizado de guías docentes de tres conservatorios españoles para comprobar la presencia de la mujer en las obras sugeridas en los distintos cursos de percusión.

Ante la presencia absolutamente ínfima de este género en las programaciones, se confirmó una problemática o, más bien, una duda: ¿no están porque no se nombran o porque no hay? Tras haber cursado ya un grado superior de música y haber estado rodeada de mujeres que estudiaban composición, que sentían un gran interés por ello o que, además, la enseñaban, llamaba la atención que no se mencionasen en programaciones oficiales o que, directamente, no existieran. Para tratar de resolverla, recurrimos a diversas fuentes que dedican su investigación a promover las composiciones y los trabajos de aquellas poblaciones que han atravesado históricamente situaciones de discriminación. Todos estos recursos fueron de gran utilidad, además, para la lista de elaboración propia como propuesta a añadir en las guías docentes de los conservatorios, acercándose un poco más a la equidad de género.

No obstante, es importante recalcar que el objetivo de esta investigación, no es la inclusión superficial de nombre de mujeres a las listas y dar por finalizada la lucha, ya que, hacer eso, no sería realmente el avance. Lo que se busca es la difusión consciente de este repertorio y que se muestre la diversidad de repertorio y de personas que lo crean desde etapas tempranas de la formación musical, cuestionando así el canon de repertorio y dando la oportunidad a los intérpretes de abrir nuevas ramas en la música no tan exploradas. De hecho, en percusión, resulta especialmente importante, dado que el canon de repertorio gira en torno a las composiciones de los siglos XX y XXI, donde las mujeres ya poseían mayor libertad artística y es posible encontrar muchos más trabajos que, por ejemplo, en la época romántica, más explotada por otros instrumentos. Por ello, consideramos que es de especial relevancia que, tanto intérpretes como docentes, se encuentren actualizados en relación al repertorio y los cambios sociales y culturales que les rodean en su formación y carrera como músicos.

Asimismo, la inclusión de las mujeres en diversos proyectos musicales no solo ayuda a la valorización de su trabajo, sino también a la motivación de nuevas estudiantes que, dependiendo del ámbito musical, se ha contado siempre con un menor número de representación femenina. La creación de referentes en la música es fundamental para que las personas se vean en el derecho de crear y participar en ella. Por tanto, un último aspecto a resaltar de esta investigación, es la posibilidad que abren estos proyectos de dotar a las mujeres de un espacio en el que su trabajo y creación sea visto y fruto de motivación para toda mujer que esté interesada en la formación musical.

Bibliografía

BUTLER, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.

CITRION, M. J. (1993). *Gender and the Musical Canon*. University of Illinois Press.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE ARAGÓN (2025). *Guía didáctica de la asignatura de Percusión – Láminas (marimba-vibráfono): Grado en Música*. CSMA. Recuperado de https://csma.es/wp-content/uploads/2025/09/GD_PERCUSION_LAMINAS_25-26.pdf

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE ARAGÓN (2025). *Guía didáctica de la asignatura de Percusión – Parches (set up, caja y timbal): Grado en Música*. CSMA. Recuperado de https://csma.es/wp-content/uploads/2025/09/GD_PERCUSION_PARCHES_25-26.pdf

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE CASTILLA Y LEÓN. (2024). *Guía docente de Percusión I: Estudios Artísticos Superiores de Música (Curso 2024-2025)*. COSCYL. Recuperado de <https://coscyl.com/wp-content/uploads/2024/09/PERCUSION-1o-1.pdf>

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE CASTILLA Y LEÓN. (2025a). *Guía docente de Percusión II: Estudios Artísticos Superiores de Música (Curso 2025-2026)*. COSCYL. Recuperado de <https://coscyl.com/wp-content/uploads/2025/03/PERCUSION-2o-1.pdf>

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE CASTILLA Y LEÓN. (2025b). *Guía docente de Percusión III: Estudios Artísticos Superiores de Música (Curso 2025-2026)*. COSCYL. Recuperado de <https://coscyl.com/wp-content/uploads/2025/03/PERCUSION-3o-1.pdf>

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE CASTILLA Y LEÓN. (2025c). *Guía docente de Percusión IV: Estudios Artísticos Superiores de Música (Curso 2025-2026)*. COSCYL. Recuperado de <https://coscyl.com/wp-content/uploads/2025/03/PERCUSION-4o-1.pdf>

DEVENISH, L. (s.f.-a). *Louise Devenish Bio*. Louise Devenish. Recuperado de <https://www.louisedevenish.com.au/bio>

- DEVENISH, L. (s.f.-b). *Research*. Louise Devenish. Recuperado de <https://www.louisedevenish.com.au/research-teaching>
- DÍAZ DE LA FUENTE, A. (s.f.-a). *Biografía*. Alicia Díaz de la Fuente. Recuperado de <https://www.aliciadiazdelafuente.com/biografia/>
- DÍAZ DE LA FUENTE, A. (s.f.-b). *Catálogo de obras*. Alicia Díaz de la Fuente. Recuperado de <https://www.aliciadiazdelafuente.com/catalogo-de-obras/>
- DONNE, WOMEN IN MUSIC (s.f.-a). *Donne Foundation*. Donne, Women in music. Recuperado de <https://donne-uk.org/donne-foundation/>
- DONNE, WOMEN IN MUSIC (s.f.-b). *Research*. Donne, Women in music. Recuperado de <https://donne-uk.org/research/>
- DONNE, WOMEN IN MUSIC (s.f.-c). *The Big List*. Donne, Women in music. Recuperado de <https://donne-uk.org/the-big-list.php>
- DOYLE, J (2017, 3 de noviembre). *Percussion Ensemble Works by Women-Identifying Composers* [Archivo Excel]. Percussive Arts Society. Recuperado de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1omcWh2w_seOUX8_xD_hKDcvHcVTvbIN9nmwtXQ3B6Eo/edit?fbclid=IwAR0wHXH2-zQYxCSShcf4iJJZBXbmmq31gvMdtvoZTWgrX4FpLEiyQavXiqc&gid=735723887#gid=735723887
- DRINKER, S. (1948). *Music and Woman*. Coward mcCann, Inc.
- EDUARDES, C (2025, julio). Percussion Music by Female Composers. Network for Diversity in Concert Percussion. Recuperado de https://5062d02f-4b01-4ea9-8b8a-764cbc8fbb7c.filesusr.com/ugd/a91258_ca85486d66a54eebb403b936ccfb1f21.pdf
- EÖTVÖS, M. (s.f.-a). *About*. Melody Eötvös. Recuperado de <https://melodyeotvos.com/about.html>
- EÖTVÖS, M. (s.f.-b). *Leafcutter (2012)*. Melody Eötvös. Recuperado de https://melodyeotvos.com/work/work_leafcutter.html
- FARNSWORTH, B. (2020). *Curating Contemporary Music Festivals*. Transcript Verlag.

- FERNÁNDEZ MOLINA, M. J.; SHIFRES, F (2022): “Musicología feminista: un resumen crítico”, *10º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales: Trayectos, Reflexiones y Experiencias. Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata, La Plata*.
- GOH, T.; HOPE, C.; DEVENISH, L.; BARRETT, MS.; CANHAM, N.; BURKE, R. L.; HALL, C. (2024): “Beyond the gender binary: a survey of gender marginalization and social boundaries in Australian jazz and improvisation”, *Front Psychol*, 15, Artículo 1412511.
- HIGGINS, P. (1993): “Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics”, *19th-Century Music*, 17.2: 174-192.
- LLERENA, M. (2023). *El rol de la mujer en las composiciones para percusión en el siglo XXI* [Tesis de máster]. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, P. Porto.
- LLOYD-JONES, R. (2024): *In Search of a Sonic Democracy: Tracing Feminist Genealogies Through the Percussion Works of Lucia Dlugoszewski, Maryanne Amacher, and Eleanor Hovda* [Tesis doctoral], Universidad de California, San Diego.
<https://www.proquest.com/openview/0d788c7f389c60f8633f462b7af7e05f/1?cbl=18750&diss=y&pq-origsite=gscholar>
- LLOYD-JONES, R. (s.f.). *Rebecca Lloyd-Jones*. Recuperado de <https://rebeccalloydjones.org>
- MACARTHUR, S. (2001). *Feminist Aesthetics in Music*. Greenwood Press.
- MAHLER, C. (2024): “Análisis sistémico-funcional de entrevistas a compositoras musicales cordobesas. La construcción de identidad en posición Temática”, *Investiga +*, 7: 41-55.
- MANCHADO, M (1998). *Música y mujeres: Género y poder*. Horas y Horas.
- MCCLARY, S. (1991). *Feminine endings: Music, Gender and Sexuality*. University of Minnesota Press
- MCCLARY, S. (2011): “Feminine endings at Twenty”, *Transcultural Music Review*, 15.

- MUJERES EN LA MÚSICA (s.f.-a). *Catálogo AMM de obras de compositoras*. Mujeres en la Música. Recuperado de <https://www.mujeresenlamusica.es/historia/>
- MUJERES EN LA MÚSICA (s.f.-b). *Cómo normalizar el legado de las Compositoras en los espacios culturales y todos los niveles educativos: Guía Didáctica* [Archivo pdf]. Mujeres en la Música. Recuperado de <https://www.mujeresenlamusica.es/wp-content/uploads/GD.CCTNEMujComp.1223m.pdf>
- MUJERES EN LA MÚSICA (s.f.-c). *La Asociación*. Mujeres en la Música. Recuperado de <https://www.mujeresenlamusica.es/historia/>
- NEMTSOV, S. (s.f-a). *Biography*. Sarah Nemtsov. Recuperado de <https://www.sarah-nemtsov.de/en/biography/>
- NEMTSOV, S. (s.f-b). *Solo works*. Sarah Nemtsov. Recuperado de <https://www.sarah-nemtsov.de/en/works/solo/>
- NETWORK FOR DIVERSITY IN CONCERT PERCUSSION (s.f.). *Home*. Network for Diversity in Concert Percussion. Recuperado de <https://www.percussiondiversitynetwork.org/>
- NEW YORK WOMEN COMPOSERS (s.f.-a). *About New York Women Composers*. New York Women Composers. Recuperado de <https://newyorkwomencomposers.org/about-nywc/>
- NEW YORK WOMEN COMPOSERS (s.f.-b). *Catalog*. New York Women Composers. Recuperado de <https://newyorkwomencomposers.org/catalogs/>
- PERCUSSIVE ARTS SOCIETY (s.f.). *Diversity Alliance*. Percussive Arts Society. Recuperado de <https://pas.org/diversity-alliance/>
- PERCUSSIVE ARTS SOCIETY (2024, abril). *PAS Diversity Alliance: Diverse Composer Meta-DATABASE* [Archivo pdf]. Percussive Arts Society. Recuperado de <https://pas.org/wp-content/uploads/2024/04/composer-meta-database.pdf>
- PERROT, M. (1998). *Les femmes ou les silences de l'histoire*. Éditions Flammarion.
- PIÑERO, C. C. (2008): “*Música y Mujeres, género y poder: Diez años después*”, *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 1: 221-234.
- RAMOS, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Narcea, S.A. de Ediciones.

- REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID. (2025). *Guía docente de Percusión: Grado en Música (Curso 2025-2026)*. RCSMM. Recuperado de https://moodle.rcsmm.eu/pluginfile.php/1288/mod_folder/content/0/T%C3%ADulo%20de%20Grado%20en%20EE.AA.SS.%20de%20M%C3%BAsica%20-%20Curso%2025-26/Percusion%20I%2C%20II%2C%20III%20y%20IV.pdf
- ROWBOTHAM, S. (1973). *Hidden from history: 300 years of women's oppression and the fight against it*. Pluto Press
- ROWBOTHAM, S. (1973). *Women's consciousness, man's world*. Penguin Books.
- SAYRS, E. (1993): “Deconstructing McClary: Narrative, Feminine Sexuality, and Feminism in Susan McClary's Feminine Endings”, *College Music Symposium*, 33/34: 41-55.
- SOLIE, R. (1993). *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. University of California Press.
- TARANTINO, L. (2023, 10 de mayo). *Lucy Tarantino BreakPoint Database for unaccompanied percussion solos by female composers* [Archivo Excel]. Network for Diversity in Concert Percussion. Recuperado de <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1dM4gZZGtfGOVJ6nj1RYYO5RQRHkhdTr7NPBhz5xjdck/edit?gid=0#gid=0>
- URRUTIA, I (s.f.-a). *Biografía*. Isabel Urrutia. Recuperado de <https://isabelurrutia.es/#bio>
- URRUTIA, I (s.f.-b). *Instrumento solista: Mara-mara (2002)*. Isabel Urrutia. Recuperado de <https://isabelurrutia.es/mara-mara/>
- WEINBERG, A (s.f.). About. Alyssa Weinberg. Recuperado de <https://weinbergmusic.com/about>
- ZAVALA, M. (2009): “Estrategias del olvido: apuntes sobre algunas paradojas de la musicología femenina”, *Papeles del festival de música española de Cádiz*, 4: 207-217.

Anexo I: Entrevista a Alicia Díaz de la Fuente

- Cómo empezó tu carrera como compositora (qué te llevó a ello, qué experiencias o estudios musicales tuviste antes de empezar con la composición...) ¿Podrías describirme brevemente cuál fue tu formación musical y el ambiente que te rodeó durante esos años?

Durante mi infancia escuché mucha música clásica porque mis padres eran grandes melómanos. También pintaban al óleo y, además, mi madre dedicaba parte de su impulso creativo a la literatura. A los diez años recibí mis primeras clases de música y debo confesar que inmediatamente sentí el impulso de componer, de crear pequeñas obras, a veces solo esbozos, porque me fascinaba esa sensación inigualable de crear sonido “de la nada”.

Cursé las carreras de órgano y composición en el Conservatorio Superior de música de Madrid y después amplié estudios de órgano con Montserrat Torrent en Barcelona y de Composición con José Luis de Delás en la Universidad de Alcalá de Henares. También realicé cursos de informática musical en el IRCAM de París y asistí a numerosos cursos de composición con figuras tan significativas como Gérard Grisey, Tristan Murail, Luis de Pablo, Helmut Lachenmann, Bryan Ferneyhough o Salvatore Sciarrino. Fueron años intensos que recuerdo con gran cariño. Siempre tuve enormes deseos de aprender, lo que me llevó también a la filosofía, doctorándome en el año 2005. En realidad, jamás he abandonado el deseo de seguir estudiando, quizás por la plena consciencia que tengo de que el camino hacia el conocimiento no termina nunca.

- ¿Cómo te sientes escribiendo una obra para percusión o qué diferencias encuentras al hacerlo con respecto a otros instrumentos? ¿Cómo piensas el cuerpo y el espacio al componer en comparación con instrumentos que no sean de percusión?

Creo que cada instrumento tiene su idiosincrasia y, en mi opinión, uno de los grandes atractivos de la percusión es la pluralidad de sus timbres. Componer para percusión es contar con enormes posibilidades de combinación instrumental a nivel textural y tímbrico, así como rítmico, dinámico, de articulaciones... La riqueza sonora es uno de los principales atractivos del mundo de la percusión.

Indudablemente esto la otorga un cierto... privilegio. Y, al mismo tiempo, y como bien señalas, el movimiento corporal y la disposición en el espacio son también elementos fundamentales que, sin duda, todo compositor debe considerar en el momento de escribir una obra para percusión. Recuerdo que cuando compuse la obra *Venus en bronce*, para tres percusionistas, la disposición de los sets instrumentales en el escenario mediatizó parte del desarrollo sonoro de la obra.

- Qué características o elementos describirían tu obra o qué atmósfera o idea buscas generar en el espectador con ella.

Cada obra tiene su propio germen. En mi caso, la poesía es uno de mis grandes impulsos creativos, aunque, como digo, cada obra se gesta de un modo distinto. En la obra *Somnus* tomé unas fotografías de mi hermano Carlos como punto de partida para la creación. Mi hermano es fotógrafo y sus obras tienen una gran sensibilidad, así que hemos desarrollado diversos proyectos juntos. En *Siluetas sobre fondo de silencio* y *Té de luces*, entre otras obras, partí de unos poemas de Rafael Santos Barba, poeta con el que siento gran afinidad. La obra orquestal *Y la mañana se llenó de luz*, parte del espectro de un cuenco tibetano, del que se derivan los materiales fundamentales de la obra. En *Los acantilados de Jaizkibel* trabajo con la modelización de dicho monte, que en la obra queda transformado en una línea sonora sobre la que se fundamenta la pieza. En fin, como ya he dicho en alguna otra ocasión, los caminos de la creación son infinitos y no es fácil describir la propia creación, más allá de afirmar que me siento, sobre todo, deudora de la escuela espectral francesa. En cuanto a qué busco despertar en el espectador... digamos que no busco nada específico, solo sueño con un espectador desprejuiciado que escuche la música (la que sea) con la mente y el corazón abiertos. Y si consigo conectar con la sensibilidad de un oyente, sin duda habré recibido el mayor regalo que un creador pueda esperar.

- Supongo que la gran mayoría de composiciones nacen de algún encargo, quizás para un intérprete en concreto (nos referimos a obras de percusión), pero ¿piensas en una forma de tocar concreta cuándo compones una obra? ¿Cómo te imaginas al intérprete? La escritura de la obra de percusión, ¿cambia mucho según quien la vaya a interpretar?

En efecto, la gran mayoría de las obras nacen de un encargo y eso a veces mediatiza el resultado. Recuerdo cuando, en el año 2008, con motivo de la celebración de su

XXV aniversario, la Fundación Guerrero me encargó una pieza para piano basada en un motivo de Jacinto Guerrero. La petición no me resultó sencilla, ya que no suelo emplear citas en mis composiciones. Sin embargo, de aquel encargo surgió una de mis obras más interpretadas: *Homenaje*, en la que, a partir de una pequeña cita de cinco notas, surge todo el discurso sonoro.

El hecho de conocer a los intérpretes (sean uno o varios) a quienes va destinada una obra suele ser de gran ayuda, sobre todo si se tiene la posibilidad de trabajar detalles de interpretación con ellos. En el campo de la percusión he trabajado en varias ocasiones con Juanjo Guillem. En este sentido, quisiera destacar la obra *Sur la nuit* para percusión y electrónica, compuesta originalmente para tres percussionistas, pero de la que realicé después una versión para un solo percussionista -siempre con electrónica-. La obra, que fue estrenada en Pekín por el proyecto Cultures y que está basada en el poema *Femme noire* del poeta senegalés Léopold Sédar Senghor, surgió del trabajo conjunto con Juanjo, y explora diversos recursos de instrumentos étnicos como los gongs tailandeses, la darbuka o el djembé. Poder trabajar con el intérprete fue para mí una experiencia enormemente enriquecedora y, sin duda, el virtuosismo de Juanjo Guillem mediatizó el resultado final de la composición. Por cierto, que acaba de salir a la luz el CD KRONOS & KULTUR, que incluye la grabación de esta obra, *Sur la nuit*, en una magnífica interpretación a cargo del legendario grupo Neopercusión.

- Me ha costado mucho encontrar obras de multipercusión compuestas por mujeres, similares a Arena, Rebonds, She Who sleeps, ¿a qué crees que se debe? ¿Qué denominadores comunes crees que puede haber en la educación musical de una mujer?

Seguramente que la razón por la que no sea sencillo encontrar obras de multipercusión compuestas por mujeres puede deberse a factores absolutamente diversos, muchos de ellos contextuales. Es posible, como sugieres, que algunos de ellos tengan que ver con la educación musical que hasta hace unos años han recibido las mujeres. Desde un punto de vista interpretativo, la percusión es una de las secciones orquestales más tradicionalmente masculinas, si bien en los últimos veinticinco años esta situación ha cambiado absolutamente, hasta alcanzarse prácticamente la paridad entre los estudiantes de percusión de muchos conservatorios de España y de otros países del mundo. Aún así, recuerdo haber leído un informe de

la Royal Philharmonic Society en el que se indicaba que, aunque la presencia femenina en las orquestas británicas ha crecido enormemente, en las secciones de percusión y metales sigue siendo inferior al 20%. En todo caso, y por fortuna, creo que hoy en día la enseñanza de la percusión, en el marco de los conservatorios de nuestro país, es absolutamente inclusiva en cuestiones de género.

- Marisa Manchado, compositora e investigadora, preguntó en una encuesta: ¿piensas que ser mujer tiene alguna relación con tu pensamiento musical y hasta qué punto ha habido o hay un condicionamiento -del tipo que sea: positivo, negativo o neutro- social? ¿Cuál sería tu respuesta?

Francamente, me parece una pregunta compleja y posee el riesgo de conducir a ciertos tópicos. Es posible que el género, como la condición física, la cultura, el nivel económico y cualquier cuestión que atañe al ser humano, pueda condicionar en algún sentido el pensamiento. Los neurólogos afirman que la disposición cerebral de hombres y mujeres ofrece matices debidos a que durante el periodo de gestación las hormonas sexuales modifican determinadas disposiciones cerebrales, condicionando comportamientos diferenciales como la orientación espacial o determinadas formas de razonamiento. Pero es un hecho que el aprendizaje y el entorno sociocultural reestructuran el cerebro, por lo que resulta extremadamente difícil tratar de separar biología y cultura. También los “esquemas de género” producen estereotipos que condicionan la educación, así que resulta muy complejo marcar fronteras en estas cuestiones.

- La musicóloga Sally Macarthur ahonda sobre la cuestión de que existan “feminist aesthetics” en la música, determinados parámetros que hacen relacionan las obras compuestas por mujeres entre sí. Algunas autoras alegaban, por ejemplo, que las mujeres componían de forma más próxima a la voz y el cuerpo humano, que trataban de ir más allá de los contrastes binarios, que preferían la música funcional o que uno de sus principales focos era la comunicación. ¿Hay un denominador común que englobe la escritura musical de las mujeres? ¿Crees que hay puntos de partida comunes en la creación o expresión artística de las mujeres?

En esta pregunta me remitiría a la respuesta anterior. Me cuesta creer que existan estereotipos estéticos de género, así que prefiero escuchar la voz de los especialistas,

neurólogos, psicólogos y sociólogos -entre otros-, que aventurarme a lanzar hipótesis en un tema tan sensible.

- ¿Tienes el recuerdo de que la presencia o ausencia de referentes musicales influyese en tus ambiciones musicales? ¿Recuerdas alguno? ¿Qué personajes femeninos del mundo actual de la composición, interpretación o investigación destacarías?

A lo largo de mi vida me he encontrado con personas magníficas que, sin duda, han sido un referente para mí. Y lo han sido por su valor intrínseco, más allá de su condición de hombre o mujer. En todo caso, si he de responder a tu pregunta diré que sí, que a lo largo de mi vida he conocido a grandes mujeres que me han dado magníficas lecciones de vida. Entre las más próximas tengo que destacar a mi querida maestra, Montserrat Torrent, un ejemplo de sensibilidad al tiempo que una mujer excepcional que, hablando de géneros, ha sabido situarse en la cumbre de la interpretación organística en un mundo -el del órgano- tradicionalmente reservado a los hombres. Pero también quisiera destacar a Teresa Catalán, compositora, amiga, y compañera en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, que ha sido para mí un ejemplo de ética tanto en el mundo de la docencia como en el de la composición.

- Las obras forman parte de un recital que ha sido establecido como no mixto, de participación exclusivamente femenina, para incentivar la presencia de la mujer en estos espacios, ¿qué opinas de la creación de proyectos similares? ¿Qué sentimiento te genera el pensar que tus obras se utilicen en estos proyectos?

Entiendo perfectamente que se realicen estos proyectos para, como dices, incentivar la presencia de la mujer en estos espacios, pero en el fondo lo que más desearía es poder salir de estos guetos, normalizar la presencia de la composición femenina y que la programación de obras musicales se pueda realizar sin tener que considerar el género de su autor/a.

- ¿Cómo crees que se está construyendo el canon de repertorio contemporáneo? En contraste con las escasas fuentes que tenemos de mujeres compositoras de la época barroca o romántica, ¿qué papel crees que están

cumpliendo la mujer en la composición o interpretación en esta etapa contemporánea?

Sin duda alguna la presencia de las mujeres tanto en el mundo de la composición como de la interpretación es cada vez mayor, aunque aún es claramente insuficiente, particularmente en el mundo de la creación. Hasta hace unos años los encargos a mujeres en la programación de la mayor parte de las orquestas del mundo no alcanzaban el 5%. Esta situación está modificándose poco a poco, pero seguramente requerirá mucho tiempo llegar a una paridad que no sea forzada, sino absolutamente natural. Y mientras tanto... el papel de la mujer en la interpretación y en la composición está siendo crucial, así que sin ellas (sin nosotras) no podría entenderse el desarrollo de la cultura musical.

- ¿Qué papel crees que deberían cumplir las instituciones, como conservatorios, festivales o concursos para que el repertorio de mujeres se interprete con mayor frecuencia?

Se ha hablado mucho de la pertinencia o no de “cuotas” para los encargos a compositoras en las orquestas de nuestro país. En general, lo que se ha desarrollado es una acción positiva que acerque progresivamente a la paridad, pero sin aplicar cuotas por ley, lo que podría generar otras problemáticas. Fuera de nuestro país, en los últimos años se ha desarrollado, por ejemplo, la iniciativa Keychange (liderada por la PRS Foundation de Reino Unido y apoyada por la Unión Europea) con el fin de invitar a festivales, salas de conciertos y orquestas a firmar un compromiso voluntario para alcanzar una programación 50:50 (hombres/mujeres) para el año 2030. Si todas las instituciones mirasen hacia ese horizonte, el camino estaría ya perfectamente definido.

-En caso de considerar que el repertorio de mujeres continúa siendo menos interpretado o las intérpretes más juzgadas dentro del canon, ¿qué otras soluciones plantearías?

Creo que se camina en la dirección adecuada. Buena muestra de ello es este trabajo de investigación, que busca visibilizar la obra de compositoras en el mundo de la percusión. Cada vez veo una sensibilización mayor en este sentido, aunque, insisto,

creo que el objetivo final es que podamos admirar a intérpretes y compositores o compositoras por su valor intrínseco y no por su género.

- Obras que conozcas de compositoras para percusión solo o ensemble de percusión que te gusten o consideres interesantes de aprender.

Hay muchas, pero me quedaré con tres: dos de ellas de la compositora finlandesa Kaija Saariaho y otra de la compositora española María José Arenas.

De Saariaho me parece imprescindible su obra *Six Japanese Gardens*, de gran riqueza tímbrica, así como *Trois Rivières Delta*, ambas para percusión y electrónica. De María José Arenas destacaría la obra *On the tightrope*, también para percusión y electrónica, estrenada hace dos años en el Auditorio 400 del Museo Reina Sofía de Madrid.

Jo, ... Alicia Díaz de la Fuente, de anys d'edat i amb DNI núm. 07223129W

Manifesto que:

Sóc coneixedor de la meva participació en el projecte .deTFM.....
de l'estudiant Alicia Arrontes Quiroga.....

Se m'ha informat per escrit sobre la seva recerca, m'han respost les preguntes que he
format, i hi participo voluntàriament.

Amb relació a la meva identitat (*marqueu amb una creu*):

- ☒ Consento que es publiquin el meu nom i cognoms.
☐ No consento que es publiqui la meva identitat.

Amb relació a la meua imatge, veu i/o so que es puguin enregistrar:

- ☐ Consento que es puguin publicar, sense finalitat comercial.
☐ No consento que es publiquin.

(lloc i data)

Madrid, 29 de abril de 2026

(signatura)



Anexo II: Entrevista a Isabel Urrutia

- **Cómo empezó tu carrera como compositora (qué te llevó a ello, qué experiencias o estudios musicales tuviste antes de empezar con la composición...) ¿Podrías describirme brevemente cuál fue tu formación musical y el ambiente que te rodeó durante esos años?**

Yo empecé estudiando música en mi tierra, el País Vasco, donde empecé con piano y estuve también con los estudios de composición. Cuando me hice más mayor ya tuve que decidir si seguía con el piano o me dedicaba a la composición. Decidí dedicarme a la composición porque me gustaba mucho desde niña. Yo cuando estudiaba piano me gustaba mucho tocar las obras de grandes compositores clásicos, románticos o Bach, Beethoven... y sí que tenía ese punto de admiración de “qué bonita música” o “qué bien que haya habido personas capaces de escribir esto”. Lo veía con admiración hacia ellos. Me llamaba la atención el lenguaje de poder escribir obras. Y al final me decidí por la rama de la composición.

- **¿Cómo te sientes escribiendo una obra para percusión o qué diferencias encuentras al hacerlo con respecto a otros instrumentos?**

Yo creo que cuando uno compone una obra siempre influye mucho los instrumentos para los cuales compone, evidentemente, por una cuestión de espacio musical, de timbre... entonces la percusión para mí es un mundo muy atractivo porque es un mundo enorme. Yo tengo muchas obras que incluyen percusión y permite que se puedan escribir muchas cosas para percusión y que sean todas muy distintas. A la hora de plantearme una obra de percusión, pienso mucho qué instrumentos voy a utilizar, porque es un mundo muy amplio, y en función de eso luego ya empiezo. La obra que tú has tocado, por ejemplo, *Mara-mara*, pues tiene la limitación de que compones para la marimba concreta y sus características concretas. Yo tengo otras obras, como *Mandala* que era la que pensaba que habías tocado tú, que es para multi-percusión y electrónica que es para instrumentos de sonido indeterminado, y como eran distintos materiales, pues no tiene nada que ver con *Mara-mara*. Y un percusionista igual que toca esta obra toca otra, que para eso vosotros sois muy polifacéticos, ¿no?

- **Como la percusión en sí a veces requiere moverse mucho más e incluso la gestualidad a veces implica que tenemos que interpretar muchas veces obras teatrales, más que otros instrumentos, ¿cómo piensas el cuerpo y el espacio al componer en comparación con instrumentos que no sean de percusión? ¿Te gusta usar el cuerpo, lo tienes en cuenta para componer?**

No tanto el cuerpo en sí, sino la disposición espacial. Si alguna obra es para un solo percusionista, pues dependiendo del set que se use pues permitir que el percusionista se pueda mover de un sitio a otro, etcétera.

- **Para acabar con este bloque, qué características o elementos describirían tu obra o qué atmósfera o idea buscas generar en el espectador con ella.**

Lo que pasa es que ahora estoy escribiendo con una técnica distinta, que además la estamos difundiendo mucho, que la creé con otro compositor. Te la cuento brevemente. Se llama World Timbres Mixture y lo estamos difundiendo en muchos lugares. Ahora he venido de Argentina, que lo hemos estado presentando ahí, lo hemos presentado también en Europa en diferentes países y es algo con lo que llevamos trabajando los últimos años. Te lo digo porque mi última obra de percusión, que se llama *Taupaka*, se estrenó en el año 2023 creo, la estrenó Juanjo Guillem en el festival de Cádiz, dentro de un concierto de mujeres, de hecho, que me invitaron, entonces yo hice una obra para multipercusión y timbres populares del mundo, basada en esta técnica que ahora te comento brevemente. Por si te apetece escucharla está colgada en mi página web y en Youtube, y la estrenó Juanjo Guillem ahí. Pues esta técnica [WTM] es una técnica que consiste en mezclar instrumentos del mundo clásico, y, entre ellos, también vosotros como percusionistas, junto a timbres de instrumentos de tradiciones populares de todo el mundo. Entonces reproducimos estos timbres a través de muestras de sonido en el estudio. Osea, yo escribo la partitura de *Taupaka* (que te la puedo mandar para que lo puedas comprender mejor), que era para un solo percusionista con set y luego los timbres de tradiciones populares y yo estos timbres los escribo como si fuesen personas que tocan ahí en directo. Pero luego, los reproduzco a través de muestras de sonido.

- **Entonces, ¿es como tocar con electrónica en vivo?**

- Exactamente. Lo que pasa es que la electrónica como yo lo trabajé en Mandala era transformación de programas de ordenador. En este caso yo la electrónica es un medio para que se reproduzcan esos timbres. Yo cojo esos instrumentos, los reproduzco con el técnico de sonido. Yo hago como si fuesen instrumentos virtuales que tocan con el percusionista. Me daba un poco de miedo, porque nosotros empezamos con esta investigación hace años y ya he hecho varias obras solistas, de cámara e, incluso, una de orquesta con esta técnica. Pero en el caso de la percusión me daba un poco de miedo porque ya es un mundo donde se utilizan muchos instrumentos de tradición popular. Empezamos primero con viento, luego con cuerda, y la percusión era un poco la asignatura pendiente. Y me llegó la oportunidad con esta obra y pensé “voy a ver qué encuentro”. Y encontré instrumentos de tradiciones populares que sonaban distintos a los que vosotros tocáis y que podían sonar muy bien con ellos.
- **Y, ¿coges instrumentos de todo el mundo?**
- Sí, de todo el mundo. La idea es coger los instrumentos como timbres en sí mismo. Como los voy a mezclar en el estudio, no me limito a un lugar. La idea en realidad es enriquecer el timbre de los instrumentos clásicos que tocan en directo con esos otros timbres de tradiciones populares, que salen a través de altavoces. Como si fuera la electrónica. Pero no se utiliza para hacer transformación.
- **¿Todo lo que estás componiendo ahora es en esa línea?**
- Sí, salvo alguna cosa excepcional, es en esa línea.
- **Supongo que la gran mayoría de composiciones nacen de algún encargo, quizás para un intérprete en concreto (nos referimos a obras de percusión), pero ¿piensas en una forma de tocar concreta cuándo compones una obra? ¿Cómo te imaginas al intérprete? La escritura de la obra de percusión, ¿cambia mucho según quien la vaya a interpretar?**
- La verdad es que no. Yo pienso en la música y siempre pienso que le intérprete lo va a hacer genial y que va a estudiar y se va a preocupar por la obra, entonces yo no me limito en ese sentido más allá de lo que yo considere que es un límite del instrumento. Si yo tuviera alguna duda, entonces contacto con el intérprete.
- **Y en función del estilo o los instrumentos, ¿no lo sueles tener en cuenta y simplemente compones la obra?**
- Sí, yo compongo digamos la música en sí y en función de hacer la música no considero al intérprete como si tuviese que limitarme.

- **Me ha costado mucho encontrar obras de multipercusión compuestas por mujeres a la hora de construir el recital, a pesar de que ahora realizando investigando sí que he encontrado un gran número de ellas, ¿a qué crees que se debe?**
- No sabría decirte muy bien por qué, es un poco cuestión de difusión. Yo por ejemplo sé que *Mara-mara* es una obra mía que se ha tocado muchísimo y en muchos lugares, pero *Mandala* también se ha tocado bastante en España, No sé cómo se ha difundido. En cambio, esta última obra, *Taupaka*, sé que Juanjo la ha tocado, pero no sé si por alguien más. Pienso que el hecho de que se conozcan no depende tanto de nosotras como compositoras, sino más bien de las intérpretes, de la difusión que tenga. Igual se da a conocer y la gente la va conociendo, por los intérpretes. Por ejemplo, *Mara-mara* fue estrenada por el percusionista francés Jean Geoffroy y hubo unos años que la tocaba muchísimo, y como la tocaba tanto por todo el mundo, pues la dio mucho a conocer. Entonces es una obra mía que se ha tocado mucho. Otras igual no se conocen tanto porque no tiene al o la intérprete que difunda tu obra y se quedan más olvidadas. Es la ayuda del intérprete, que nos hace un poco de profeta. Yo igual escribo una obra y la dejo más olvidada, pero os necesitamos a los intérpretes para que difundáis nuestra música.
- **Entrando en otro tema, para la investigación estuve leyendo sobre investigadoras que han recuperado mucho repertorio y otras que estudiaban el hecho de si podían existir denominadores comunes en la escritura de una mujer, factores que nos unan a todas en nuestra educación musical, que puede ser que sí y puede ser que no. En cuanto a la educación musical, ¿crees que puede haber algo que nos una a todas?**
- El tema de género en la composición no lo veo, creo que son prejuicios. Yo pienso que las personas compones con el intelecto y que ahí no hay ningún tipo de cuestión física de género que influya, yo creo que es algo personal. Cuando a veces dicen lo de “compone como una mujer” a mi me parece un prejuicio muy machista. Me parece que no es así. Pero también tenemos el peso histórico de, por ejemplo, en el siglo XIX que las mujeres tenían prohibido ser compositoras que, si componían, sus obras no iban ni a ser estrenadas, entonces cuando componían hacían obras para voz y piano, violín y piano, piano solista... ¿Por qué las mujeres no podían hacer una obra de orquesta? Pues porque no se les permitía casi ni ser

compositoras y, si lo hacían, tenían que ser de segundo rango, obras de cámara y poca cosa.

- **¿Tú consideras que eso ya ha cambiado bastante?**
- Yo pienso que eso fue una cosa del peso histórico que ha seguido existiendo durante el siglo XX, que creo que en el XXI ya es menor, pero sí que creo que se ha arrastrado un poco el prejuicio de la compositora como de segundo rango y hacer obras para entretener un poco y de salón, no obras importantes de orquesta.
- **En relación a esto, no sé si conoces el trabajo de Marisa Manchado, pero en un libro suyo encontré una encuesta que se hizo a distintas compositoras y se les preguntaba lo siguiente: ¿piensas que ser mujer tiene alguna relación con tu pensamiento musical y hasta qué punto ha habido o hay un condicionamiento -del tipo que sea: positivo, negativo o neutro- social? ¿Cuál sería tu respuesta?**
- Yo a Marisa la conozco, de hecho, estuvo conmigo en ese concierto de Cádiz que te dije. Yo creo que los condicionantes son más bien sociales, cuestión de contexto y prejuicios. Yo siempre pienso que, como compositora, que espero que las jóvenes de hoy en día ya lo tengáis más fácil, pero que yo cuando era más joven el hecho de ser mujer he sentido que me quitaba credibilidad. Pienso que, si con mis 30 años hubiera sido un hombre, habría sido otra cosa. Parece que por ser mujer se quitaba credibilidad, se tenía siempre que estar demostrando. Los hombres músicos estaban acostumbrados también a que los compositores fueran hombres. Recuerdo un profesor mío del conservatorio que nos decía “los hombres son compositores, las mujeres son profesoras de...” Es fuerte, ¿no? Pienso que se ha arrastrado eso y depende de los países. Cuando empecé a estrenar obras, en Francia me movía mucho y estaban más acostumbrados a la presencia de la mujer en la música que en España. En ese sentido eran más abiertas. O, si eran machistas, lo disimulaban mejor.
- **¿Crees que ahora ya se ha homogeneizado más en función del país?**
- Yo creo que ahora ya está todo mucho más homogeneizado y la mujer se está empoderando. También iba a decir antes que, lo peor de que ocurriera eso, era que a la propia mujer le bajaba la autoestima. Luego cuesta empoderarse para decir “yo también tengo derecho a estar aquí y a estrenar una obra, a que se toquen mis obras”. Toda esta cuestión, igual que les pasaba a las compositoras jóvenes en el siglo XIX, también tiene un peso quizás sobre la propia personalidad al pensar

que una misma no debería hacerlo, que no va a poder y que no tiene derecho. Y, un hombre ¿qué se iba a imaginar? Yo lo he vivido con mi pareja, le cuento cosas y me dice que a él no le pasan estas cosas.

- **También supongo que es una cosa circular, ¿no? Que si ves a otras mujeres hacerlo te animas tú también.**
- Yo pienso que eso ayuda, y la gente joven se anima porque son como referentes para ellas. Y esto hoy en día está mejor, menos mal.
- **¿Tienes el recuerdo de que la presencia o ausencia de referentes musicales influyese en tus ambiciones musicales? ¿Recuerdas alguno?**
- Yo recuerdo la ausencia. Luego te haces más mayor y conoces más, pero estaban tan escondidas que, de la gente que yo tenía a mi alrededor en el mundo de la composición, eran hombres. Eran compositores, profesores, todo hombres.
- **¿Qué personajes femeninos del mundo actual de la composición, interpretación o investigación destacarías?**
- No sabría decirte, pero seguro que los hay y ahora hay más mujeres. Eso es importante.
- **La obra *Mara-mara* junto con otras han formado parte de un recital que ha sido establecido como no mixto, de participación exclusivamente femenina, para incentivar la presencia de la mujer en estos espacios, ¿qué opinas de la creación de proyectos similares? ¿Qué sentimiento te genera el pensar que tus obras se utilicen en estos proyectos?**
- A mí me parece bien. Todo lo que sea una manera de hacer que la mujer sea vista me parece fenomenal. Una vez me pasó, que estaba en un concierto donde todo el programa eran obras de hombres y un compositor dijo delante de mí que ahora con los conciertos solo de mujeres y estas cosas de mujeres, como criticando, me dejó bloqueada y no dije nada. Y tenía que haber respondido. Con esto quiero decir que, cuando los hombres van a un concierto donde solo se tocan obras de hombres, no les llama la atención, porque ha sido siempre muy habitual. Si hay conciertos mixtos, vale, pero si son solo de mujeres, los critican. Yo creo que el que haya conciertos solo de mujeres es una forma de visibilizar su trabajo. Es verdad que, como compositora, no es que solo me guste estar en conciertos de mujeres. Me gusta estar en conciertos mixtos porque también es una manera de decir que también somos uno más, que estoy ahí como compositora, no como mujer. Eso sería la igualdad, que, más allá del género, estés en un concierto igual

que cualquier otro. Me parece que lo otro son posturas necesarias para visibilizar que ha habido una discriminación anterior.

- **A veces se escuchan argumentos también como que, al crear estos proyectos, se corre el peligro de incluir mujeres que no son lo suficientemente buenas...**
- Siempre hacen eso, lo ideal es lo otro. Pero son posturas para visibilizar. Yo lo digo con amigos míos que, cuando yo escucho conciertos solo de hombres, también incluyen obras que no tienen calidad. Cuando hablamos de calidad, es independiente del género.
- **¿Cómo crees que se está construyendo el canon de repertorio contemporáneo? En contraste con las escasas fuentes que tenemos de mujeres compositoras de la época barroca o romántica, ¿qué papel crees que están cumpliendo la mujer en la composición o interpretación en esta etapa contemporánea? Es decir, cómo se verá dentro de un tiempo también.**
- Afortunadamente yo creo que se está igualando, porque, además, ha habido mucho movimiento social, no solo en la música en la mujer como compositora o intérprete, sino a nivel social, a favor de la igualdad, en atención a la diversidad. Yo creo que eso va a favorecer a que la mujer tenga un sitio más normalizado, en cualquier ámbito de la sociedad. No creo que vaya a pasar porque sea música, sino que va a pasar a nivel social en diferentes ámbitos y la música va a ser uno de ellos.
- **Para esta investigación también se están analizando las guías docentes de diversos conservatorios para comprobar en qué medida están presentes en las programaciones de guías didácticas. La proporción es verdaderamente escasa, obteniendo cifras como 4 compositoras frente a 130 menciones de compositores masculinos en una misma guía docente. ¿Ves alguna razón para que esto ocurra, te sorprende este dato a nivel académico?**
- No me extraña, pero porque eso también depende del interés. Habría que verlo y comentarlo, yo a veces hago mi camino y me olvido. Ahí quizás son un poco responsables los docentes. Habría que mirar cuantos docentes hay mujeres y cuantos se preocupan de conocer obras de mujeres compositoras para poder ofrecérselas a los alumnos. Es como lo que hablábamos de la difusión. En el caso de la programación en conservatorios, los profesores intérpretes también son los que difunden o hacen conocer las obras a sus alumnos.

- **En relación a eso último, también quería preguntarte la labor que crees que tienen las instituciones y conservatorios para que esto se iguale cada vez más o si plantearías algo para que esto se normalice.**
- Yo creo que es un papel de cada uno y de su ideología. Hay percusionistas como Juanjo Guillem, que valoran el trabajo de las mujeres y otros que, seguramente, no lo hagan tanto. Depende un poco de la propia persona. También depende del instrumento. Por ejemplo, en el caso de los percusionistas, tocáis mucha literatura del siglo XX y contemporánea, sin embargo, hay instrumentos que no. Yo creo que eso depende de los profesores que enseñen a sus alumnos obras de otras épocas. Pues lo mismo con el género, yo creo.
- **Como fin último de la investigación, se está elaborando una lista de unas 60 obras de nivel avanzado para percusión compuestas por mujeres, para que se pudiesen implementar en las guías docentes. ¿Qué obras destacarías para solo de percusión compuestas por una mujer?**
- La primera que se me viene a la cabeza es *Six Japanese Gardens* de Kaija Saariaho.

Jo, **ISABEL URRUTIA**, de **59** anys d'edat i amb DNI núm. **16046369M**

Manifesto que:

Sóc coneixedor de la meva participació en el projecte .de TFM.....
de l'estudiant**Alicia Arrontes Qulroga**.....

Se m'ha informat per escrit sobre la seva recerca, m'han respost les preguntes que he
format, i hi participo voluntàriament.

Amb relació a la meva identitat (*marqueu amb una creu*):

- ☒ Consentó que es publiquin el meu nom i cognoms.
☐ No consentó que es publiqui la meva identitat.

Amb relació a la meva imatge, veu i/o so que es puguin enregistrar:

- ☒ Consentó que es puguin publicar, sense finalitat comercial.
☐ No consentó que es publiquin.

(lloc i data)

1 DE JUNIO DE 2026

(signatura)

