



El rol de la mujer en las composiciones para percusión en el siglo XXI

Miriam Llerena Martín

10/2023





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PERCUSSÃO

El rol de la mujer en las composiciones para percusión en el siglo XXI

Miriam Llerena Martín

Projeto apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo
como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música –
Interpretação Artística, especialização Percussão.

Professores Orientadores
Ana María Liberal
Miquel Bernat

10/2023

Agradecimientos

A mi familia, por su fiel apoyo en todos mis proyectos musicales. Su cariño y energía han sido mi mayor motivación.

A Rubén, por su paciencia y ayuda constante.

Al profesorado, por sus indicaciones y guía en mi camino musical. A Manuel Campos, por su amabilidad y enseñanzas valiosas; a Ana María Liberal, por animarme a investigar sobre este tema y su orientación; y, en particular, a Miquel Bernat, quien ha convertido estos dos años en algo especial, sus enseñanzas me han permitido apreciar el mundo de la percusión desde una perspectiva más amplia y profesional, esencial en mi crecimiento como músico.

Resumen

Esta tesis busca ahondar en el papel que desempeñan las mujeres en la música, y en especial las compositoras que han escrito para percusión solista. Un papel que se sabe que no ha sido equiparado normalmente -por razones de género y económicas- al de los hombres.

Se centrará específicamente en la figura de Isabel Urrutia, Inés Thiebaut, Kate Moore y Agata Zubel, y en cuatro de sus obras para percusión solista. Aparte del estudio de sus obras, se profundizará también en otros aspectos que ayuden a entender su motivación a la hora de escribirlas; así como otras cuestiones que ayuden a comprender la realidad que viven estas cuatro autoras en su día a día como compositoras: dificultades, encargos, estrenos, discriminación por su género, etc.

Palabras clave

Música contemporánea; igualdad; feminismo; patriarcado; mujeres compositoras; percusión.

Abstract

This thesis seeks to delve into the role played by women in music, especially women composers who have written for solo percussion. A role that is known not to have been normally equated -for gender and economic reasons- to that of men.

It will focus specifically on the figure of Isabel Urrutia, Inés Thiebaut, Kate Moore and Agata Zubel, and on four of their works for solo percussion. Apart from the study of their works, other aspects that help to understand their motivation at the time of writing them will also be studied, as well as other questions that help to understand the reality that these four female composers face in their daily lives as composers: difficulties, commissions, premieres, discrimination due to their gender, etc.

Keywords

Contemporary music; equality; feminism; patriarchy; women composers; percussion.

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 4 |
| Revisión bibliográfica | 5 |
| Capítulo 1: Contexto histórico de la mujer en la música | 8 |
| 1.1. Las compositoras de percusión en la historia | 16 |
| Keiko Abe..... | 17 |
| Alice Gómez..... | 18 |
| Evelyn Glennie..... | 20 |
| Sarah Hennies..... | 21 |
| Anna Ignatowicz-Glinska | 22 |
| Jennifer Stasack..... | 23 |
| Capítulo 2: Metodología de investigación | 25 |
| 2. 1. Objetivos | 25 |
| 2. 2. Criterios de selección de las compositoras | 25 |
| 2. 3. Entrevistas estructuradas | 26 |
| Capítulo 3: Análisis | 29 |
| 3.1. Análisis de las entrevistas realizadas | 29 |
| 3.2. Discusión de los resultados de las entrevistas | 35 |
| 3.3. Análisis de las obras a interpretar en el Recital | 38 |
| 3.3.1. Coral Speak | 38 |
| 3.3.2. Con nombre de olvido | 47 |
| 3.3.3. Mara-mara | 51 |
| 3.3.4. Mono-drum | 57 |
| Conclusiones | 61 |
| Bibliografía | 66 |
| Anexo I | 70 |
| Entrevistada 1 – Isabel Urrutia | 70 |
| Entrevistada 2 – Kate Moore | 75 |
| Entrevistada 3 – Inés Thiebaut | 78 |

Índice de imágenes

| | |
|--|----|
| Imagen 1 – Coral Speak (Spel I), Célula inicial de tres notas. The Netherlands: deuss music | 40 |
| Imagen 2 - Coral Speak (Spel I), Variación célula de tres notas respecto a la de la letra A. The Netherlands: deuss music | 41 |
| Imagen 3 - Coral Speak (Spel I), Proceso compositivo de ampliación de ciclo de notas en G. The Netherlands: deuss music | 42 |
| Imagen 4 - Coral Speak (Spel II), Ejemplo de la construcción armónica utilizada. The Netherlands: deuss music | 43 |
| Imagen 5 - Coral Speak (Spel II), Fragmento del predesarrollo de la letra C. The Netherlands: deuss music | 44 |
| Imagen 6 - Coral Speak (Spel II), Fragmento del final del movimiento. The Netherlands: deuss music | 45 |
| Imagen 7 - Coral Speak (Spel III), Material armónico con el que se inicia el tercer movimiento. The Netherlands: deuss music | 46 |
| Imagen 8 - Coral Speak (Spel III), Coda del último movimiento. The Netherlands: deuss music | 46 |
| Imagen 9 – Con nombre de olvido, Fragmento del primer solo de percusión. Brooklyn: Inés Thiebaut | 48 |
| Imagen 10 – Con nombre de olvido, Ejemplo de la percusión como refuerzo de las palabras. Brooklyn: Inés Thiebaut..... | 49 |
| Imagen 11 – Con nombre de olvido, Fragmento de la complejidad rítmica del cuarto solo. Brooklyn: Inés Thiebaut..... | 50 |
| Imagen 12 – Mara-mara (1ª sección), Ejemplo del pedal y el proceso de construcción armónica inicial. Paris: Éditions Henry Lemoine | 53 |
| Imagen 13 – Mara-mara (1ª sección), Inicio de los cromatismos. Paris: Éditions Henry Lemoine..... | 53 |
| Imagen 14 - Mara-mara (2ª sección), Fragmentos obstinatos y cambios de compás. Paris: Éditions Henry Lemoine | 54 |
| Imagen 15 - Mara-mara (3ª sección), Transición de la libertad métrica hacia un nuevo compás. Paris: Éditions Henry Lemoine | 55 |
| Imagen 16 - Mara-mara (4ª sección), Ejemplo del ritmo de zortziko. Paris: Éditions Henry Lemoine . | 55 |
| Imagen 17 – Mara-mara (5ª sección), Coda de la última sección. Paris: Éditions Henry Lemoi..... | 57 |
| Imagen 18 – Mono-drum, Ejemplo de la rítmica de los primeros compases de la obra. Agata Zubel . | 58 |
| Imagen 19 – Mono-drum, Ejemplo de la rítmica de la parte B de la primera sección. Agata Zubel | 59 |
| Imagen 20 – Mono-drum, Fragmento de la reexposición rítmica presente en la tercera sección. Agata Zubel..... | 59 |
| Imagen 21 – Mono-drum, Final de la obra. Agata Zubel | 60 |

Introducción

A lo largo de la historia, la música ha sido una poderosa forma de expresión humana, de creatividad y de comunicación de ideas y emociones. Sin embargo, las mujeres han enfrentado desafíos para ser reconocidas en la composición musical. En el siglo XXI, esta perspectiva está cambiando, ya que mujeres compositoras están desafiando las normas y ampliando los límites de la música contemporánea. Estas mujeres demuestran que la composición no es exclusiva de hombres, sino una forma de expresión legítima y valiosa para voces femeninas.

En esta tesis pretendo investigar el papel de las mujeres compositoras que han escrito obras para percusión solista y ver por qué les llevó a escribir este tipo de obras.

La elección de este tema responde a una evidente falta de estudio de obras de gran calidad escritas por mujeres y el reconocimiento de estas en el ámbito de la percusión. También por el deseo de abrir espacio a la creación y conocimiento de nuevas obras en la formación de futuros intérpretes.

Esta tesis está estructurada en tres capítulos. En el primero de ellos se hace una contextualización histórica de la mujer en la música y se destacan algunas de las compositoras e intérpretes más influyentes en el campo de la percusión. El segundo capítulo está dedicado a exponer la metodología de investigación empleada. Aquí se detallan los objetivos, los criterios de selección de las compositoras y la elaboración de las preguntas que se plantearon en las entrevistas. Finalmente, el tercer y último capítulo se centra en el análisis de las entrevistas realizadas, en la comparación de las respuestas obtenidas y el análisis de sus obras, ordenadas según la interpretación de ellas en el Recital.

Revisión bibliográfica

Cuando indagamos en la biografía escrita sobre las mujeres en el mundo de la música, encontramos más bien pocas referencias en comparación con la vida, trabajos y composiciones de los compositores hombres. Víctor Pliego de Andrés publica el artículo *Apuntes sobre las mujeres y la música clásica en la España del Siglo XXI (2012-2013)* en donde hace alusión a diferentes publicaciones del músico Joaquín Turina sobre la mujer. La publicación de Turina (1914) nos sorprende con su título *El feminismo y la música*, en el que reconoce la capacidad de las mujeres en la interpretación, pero sin la certeza de que reúnan las condiciones necesarias para la composición. En cambio, en un nuevo artículo de 1943 *La mujer y la música*, aclara que existe mayor número de alumnas en los conservatorios y modifica la opinión que tenía sobre las mujeres compositoras; aceptando también que las intérpretes puedan tocar instrumentos “antifemeninos” como el violonchelo, el saxofón o la percusión.

Pliego de Andrés (2012-2013) retrata en cuatro títulos de su artículo la educación de las mujeres y como han sido menospreciadas en el mundo artístico musical hasta el siglo XX en el que, aún en tiempos modernos, ciertos instrumentos musicales se percibían como más masculinos o femeninos que otros. Actualmente, existen varios estudios para analizar si los géneros son típicamente asociados a un instrumento dado, como la tesis de máster de Pamela Riggles (2012) donde la autora examina, describe y compara las percepciones de los percusionistas femeninos y masculinos en su propia formación musical. Esta tesis nos ayudará a comparar las diferencias de género que existían en los siglos pasados con el presente.

También la musicóloga Carmen Piñero Gil (2008), diez años después de la publicación del libro *Música y Mujeres, género y poder* de Marisa Manchado (2019) sobre diferentes estudios de mujeres en el ámbito musical, escribe un artículo titulado *Música y mujeres, género y poder: diez años después* para reconocer los resultados positivos en ese tiempo y seguir dando visibilidad a las creadoras del pasado y del presente. En el libro de Manchado, la autora realiza una investigación a compositoras que explican los diferentes puntos de vista de la creación musical y la condición de género.

Siguiendo con las diferencias entre géneros, Laura Quiñones (2019) realiza un reportaje donde nos cuenta la experiencia profesional de Lucía Caruso siendo víctima de sexismo en el campo musical, en el que llegó a pensar que la carrera que eligió como

compositora era dominada solo por hombres. Por otro lado, Zoraida Pérez Sabio (2011) en el artículo *La mujer en la música* nos señala el papel de la mujer en el panorama musical a lo largo de la historia, ya que ha sido un tema desconocido durante mucho tiempo. La falta de interés por las mujeres a lo largo de la historia ha hecho que se desconozcan obras musicales de compositoras e intérpretes de diferentes épocas. Al igual que la música ha ido evolucionando, la mujer ha ido rompiendo barreras no solo en el ámbito compositivo, sino también en la interpretación y dirección. Por ello, podemos encontrar el reportaje *Feminismo y Música* (2010) donde se reflexiona este tema.

Existen varias investigaciones sobre las mujeres compositoras, musicólogas, directoras de orquesta e intérpretes, pero hay poca investigación con respecto a mujeres percusionistas. Meghan Georgina Aube (2011) en su tesis de doctorado *Women in percussion: the emergence of women as professional percussionists in the United States, 1930-present* muestra el surgimiento de las mujeres percusionistas y el estado actual en esta disciplina. Los temas principales de Aube son los estereotipos de género en la percusión, la importancia de los modelos a seguir y los asuntos relevantes para la vida de una mujer percusionista profesional. En 2020, Cassidy Cheyenne Calloway (2020) realiza un estudio para descubrir si ha habido un aumento de mujeres percusionistas en puestos profesionales desde el estudio de Aube en 2011, así como averiguar si se ha avanzado en la presencia de mujeres percusionistas en la enseñanza y en la interpretación. Por lo tanto, para tratar el tema de las intérpretes de percusión, estos escritos nos servirán de ayuda.

Para contextualizar el papel de la mujer en la historia de la música, hemos consultado una variedad de fuentes, incluyendo diccionarios, enciclopedias, artículos, publicaciones y páginas web centradas en el ámbito musical. Algunos de los que más información relevante nos han aportado han sido: el libro de Burkholder, Grout y Palisca (2015), que nos ha proporcionado una sólida base para entender la evolución de la música en el contexto occidental a lo largo del tiempo; el diccionario de Larousse (2003), que nos ha ayudado a definir y entender conceptos clave en la historia de la música y su relación con el género femenino; *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer* de Sandra Soler Campo (2016), esta obra se centra en la lucha de las mujeres en el mundo de la música, destacando los obstáculos que han superado y los desafíos que aún enfrentan, lo que nos ha ayudado a definir el papel de la mujer a lo largo de la historia de la música; *Música, género y educación* (Green, 2020), este libro aborda la relación entre la música, el género y la

educación, lo que resulta relevante para comprender cómo las mujeres han influido en la música a lo largo de la historia y así poder hacer un contexto histórico más completo.

Además, para ahondar en el papel de la mujer en la música a lo largo de la historia, nos apoyaremos en el trabajo de Gabriela Rodrigo Castrillo (2019) en *Compositoras del s. XX-XXI. De la creación a la transgresión*, el cual nos ha servido para el contexto histórico de los siglos XX y XXI. En este trabajo, la autora examina un grupo de artistas que va cronológicamente desde final de la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad, en el que investiga el camino que han tenido que seguir para dar visión y abrir puertas a sus trabajos. Pretende sacar a la luz la labor de la mujer artista, encontrando puntos de unión y explorando las diferentes corrientes de pensamiento que nos ayuden a comprender sus discursos y planteamientos.

Paralelamente, podemos encontrar algunos libros interesantes que hablan sobre las dificultades y avances de la mujer en la música. Anna Bofill Levi en su libro *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres* (2015), nos adentra en la implicación de las mujeres en la creación musical de todos los tiempos en la cultura occidental y cómo las mujeres compositoras del pasado tienen una gran importancia para las compositoras vivas. Por otro lado, el libro *Mujeres músicas. Dificultades, avances y metas a alcanzar en el Siglo XXI* de Sandra Soler Campo (2019), nos permite acercarnos más a la vida y obra de algunas mujeres compositoras, intérpretes y directoras de orquesta, así como a la sociedad en la que vivieron. Incluye la historia de las aportaciones y dificultades del desarrollo de las mujeres en la música desde el periodo medieval hasta el siglo XX; y las mujeres en la dirección, composición e interpretación en los siglos XX y XXI. Describe diferentes mecanismos e iniciativas que están favoreciendo su lenta pero progresiva inclusión en la sociedad actual.

Por último, M^o Soledad Cabrelles Sagredo (2014) menciona en el artículo *El protagonismo femenino en el ámbito musical histórico* a las mujeres más destacadas en la música, señalando el valor de éstas desde la prehistoria. Este artículo nos ha ayudado a entender la realidad social que vivían las mujeres que querían estudiar música a mediados del siglo XX. Por otro lado, Karla Abarca Molina (2016) escribe un artículo para visualizar el papel de la mujer a nivel laboral donde realiza una aproximación teórica de los conceptos más generales de la equidad de género en el campo musical hasta los aportes teóricos que existen. Este artículo nos ha aportado una visión analítica del trato más o menos igualitario entre hombres y mujeres en determinados aspectos de la música.

Capítulo 1: Contexto histórico de la mujer en la música

La historia de las mujeres en la música es vasta y diversa, aunque a menudo ha sido subrepresentada y minimizada en comparación con la de los hombres, marcada por numerosos desafíos y limitaciones a lo largo de los siglos. Tradicionalmente, la sociedad europea ha sido patriarcal, lo que ha llevado a la marginación y la discriminación de las mujeres en diversos campos, incluida la música. “Patriarcado” es un término en el que el balance general de poder es favorable a los hombres más que a las mujeres. En el patriarcado, los hombres y las mujeres no sólo desempeñan las *funciones* prácticas de género, como el tipo de trabajo que realicen, sino que, además, crean y negocian conjuntos de *características* marcadas por el género (Green, 2020).

En la Edad Media, la música fue parte integrante de la cultura científica (*quadrivium*¹), junto a la aritmética, la geometría y la astronomía (Larousse, 2003). Sin embargo, la posición de las mujeres en la música estaba fuertemente influenciada por las estructuras sociales y religiosas de la época, lo que limitaba en gran medida su acceso a la educación formal y los cargos musicales remunerados eran extremadamente limitado. Algunas mujeres lograron destacar en la música medieval en contextos religiosos, como monjas en coros monásticos y conventos o abadesas en monasterios. En estos entornos, las mujeres podrían recibir alguna educación musical y participar en prácticas litúrgicas y musicales pero rara vez fueron reconocidas o valoradas públicamente.

A pesar de que gran parte de la música medieval fue atribuida a hombres, algunos manuscritos medievales contienen piezas musicales anónimas que probablemente fueron compuestas por mujeres, aunque la falta de reconocimiento y registro de sus nombres a menudo ha dificultado la identificación y estudio de sus obras. Sin embargo, podemos encontrar algunas mujeres notables como, por ejemplo, la monja, abadesa, mística, escritora y compositora Hildegard von Bingen (1098-1179), más conocida como Santa Hildegard, siendo

¹ En la Edad Media se había dividido la enseñanza de las escuelas en dos grandes secciones: a la primera le llamaron *Trivium* y a la segunda *Quadrivium*. Estos nombres equivalían a decir las tres o cuatro vías o caminos por las que podían adquirirse todos los conocimientos, todas las materias que abrazaba o la enseñanza que se daba en las escuelas durante aquella edad. El *Trivium* comprendía la gramática, la dialéctica y la retórica; y el *Cuadrivium*, abrazaba la aritmética, la geometría, la astronomía y la música (Media, s.f.).

la primera compositora importante conocida. Compuso numerosas obras litúrgicas y musicales, incluyendo cantos gregorianos y composiciones originales y sus contribuciones a la música y la teología la han convertido en una de las figuras más destacadas de su época. Otra mujer destacada de la época fue Beatriz de Dia (ca. 1140-1175), una *trobairitz*², poetisa y compositora de música trovadoresca de la región de Occitania -sur de Francia-. Se cree que fue la autora de la famosa canción *A chantar m'er de so gu'ieu no volria* [*me veo obligada a cantar lo que preferiría no decir*], que se considera uno de los primeros ejemplos conocidos de una composición escrita por una mujer trovadora.

A pesar de las limitaciones, las mujeres en la música medieval contribuyeron a la música sacra y secular, así como su perseverancia en un contexto dominado por hombres. La transición de la Edad Media al Renacimiento trajo cambios culturales significativos. El primero es el paso de la cultura literaria de la oralidad a la cultura literaria basada en manuscritos y el segundo es el paso de los manuscritos literarios a la imprenta. Los cambios coexistieron (Deyermond, 2005).

El Renacimiento, un período que se inició en Italia en el siglo XIV y se expandió por toda Europa en los siglos XV y XVI, se caracterizó por su resurgimiento del interés en la antigua cultura grecorromana y su arte clásico. La posición de las mujeres en la música continuó estando limitado por las normas sociales y culturales de la época. En particular, muchas monjas y mujeres religiosas en conventos y monasterios tenían la oportunidad de recibir educación musical y participar en la creación y ejecución de música litúrgica. Sin embargo, fuera de estos entornos religiosos, las mujeres y las niñas no tenían a su disposición ningún tipo de preparación musical formal y quienes se convirtieron en compositoras profesionales se educaron en su casa (Green, 2020).

A pesar de estas limitaciones, algunas mujeres notables se destacaron en la música religiosa. Una figura destacada del Renacimiento tardío fue Maddalena Casulana (ca. 1544-ca.1590), una cantante reconocida por sus habilidades vocales e intérprete de laúd que

² Las *trobairitz* fueron mujeres poetas de los siglos XII y XIII. Poco se sabe de ellas y la mayor parte de sus textos se han conservado. Escribían en lengua de oc (lengua occitana), lengua romance que se hablaba en el sur de Francia y en algunas zonas del norte de Italia y de España, principalmente (Antolin Herrero, *Las trobairitz: mujeres trovadoras*, 2018).

elogiaron su época. Casulana hizo historia al ser la primera mujer en la música occidental en publicar colecciones de música, con obras notables como *Il primo libro di madrigali a Quattro voci* en 1570. Su música se caracteriza por su elegancia y sofisticación, y demostraban su habilidad técnica y expresiva en sus composiciones vocales.

Durante el período del Barroco, que abarca desde aproximadamente 1600 - coincidiendo con el surgimiento de la ópera- hasta 1750 -con el fallecimiento del compositor J. S. Bach-, se produjo una transición entre las épocas del Renacimiento anterior y el posterior Clasicismo. Este período se caracterizó por el surgimiento de formas musicales fundamentales como son la sonata, el concierto o la ópera y no sólo tuvo influencia en el ámbito musical, sino en el resto de los campos artísticos como la literatura, la pintura, la arquitectura, la escultura, el teatro, etc. (Características, etapas y músicos del Barroco, 2021).

En el ámbito de las expectativas sociales y las normas de género durante el Barroco, las mujeres enfrentaron la presión de centrarse en roles domésticos y familiares en lugar de perseguir carreras musicales profesionales. La educación formal estaba restringida en comparación con la de los hombres, y se enfocaba en áreas consideradas socialmente apropiadas para mujeres, como el canto y la interpretación instrumental. A pesar de estas limitaciones, muchas mujeres encontraron oportunidades en contextos religiosos, ya que los conventos y monasterios eran lugares donde les permitían recibir educación musical y participar en actuaciones musicales, especialmente en la música sacra, donde las monjas a menudo formaban coros y actuaban en servicios religiosos.

Por otro lado, la ópera floreció durante el Barroco, y las mujeres interpretaban papeles tanto femeninos como travestidos en este género. Si bien las sopranos y mezzosopranos tuvieron un papel destacado en la ópera, el acceso a los papeles principales y la visibilidad en este ámbito continuaron estando controlados por las normas y preferencias sociales.

Una figura destacada en el mundo de la ópera del siglo XVIII fue la soprano y mezzosoprano italiana Francesca Cuzzoni, conocida como “La Parmigiana” o “la voce d’angelo” (1696-1778). Cuzzoni obtuvo reconocimiento y éxito en el escenario operístico y actuó en varios teatros de ópera, destacando por su notable agilidad vocal y habilidades expresivas. Su traslado a Londres le brindó aún más fama, y participó en óperas compuestas por Georg Friedrich Händel.

En el ámbito de la composición, algunas mujeres lograron componer y publicar música. En Italia, Barbara Strozzi (1619-1677) fue la primera mujer en desarrollar su carrera tanto de

intérprete como de compositora fuera de una corte. Es conocida por sus composiciones expresivas y emotivas, que abordan temas de amor, deseo y la experiencia humana. Sus obras, que incluían madrigales, cantatas, arias y otras piezas vocales, se caracterizaban por su riqueza melódica y profundidad emocional.

En el aspecto de la interpretación musical, las mujeres tenían acceso a tocar instrumentos en contextos privados y familiares. La música de cámara que se interpretaba en ambientes más íntimos brindaba oportunidades para que las mujeres participaran como intérpretes y colaboradoras musicales. A mediados del siglo XVII, durante el reinado de Luis XIV en Francia, triunfa como músico Jean-Baptiste Lully. Las mujeres cantaban y tocaban en la corte y en los conventos y fueron particularmente activas en el terreno de la enseñanza de la música (La mujer como compositora a través de los tiempos, 2009).

La compositora y clavecinista francesa Elisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729) se destacó en este período de transición entre el Barroco y el Clasicismo. Su talento musical fue reconocido y apoyado por la corte real de Luis XIV, y fue la primera compositora francesa en escribir óperas como *Jeux à l'honneur de la victoire* [juegos en honor a la victoria] y *Céphale et Procris* [Céfalo y Procris]. Es preciso señalar que en febrero de 1625, Francesca Caccini (1587-1641) estrenó *La liberazione di Ruggiero*, considerada como la primera ópera compuesta por una mujer, y la única de las cinco que compuso Francesca que sobrevivió (Antolin Herrero, 2021).

Durante los siglos XVIII y XIX, pertenecientes a los períodos clásico y romántico, se presenciaron algunos avances en la participación de las mujeres en la música. Comenzaron a tener más oportunidades en la música, especialmente en el ámbito de la interpretación, destacándose como cantantes, pianistas y arpistas en los círculos aristocráticos y burgueses, y en la educación musical.

Durante el Clasicismo, el objetivo era la universalidad del lenguaje musical. La filosofía, la ciencia, la literatura y las bellas artes comenzaron entonces a tener en cuenta al público general, en lugar de a un selecto grupo de expertos. La música se vio afectada de un modo similar y nacieron los mecenazgos y el público musical moderno (Larousse, 2003). En este periodo, las óperas se mejoraron en una forma de arte popular, y las mujeres ocuparon un lugar importante en este género como cantantes de ópera. Algunas sopranos y mezzosopranos lograron fama y éxito en el escenario operístico, aunque sus carreras estuvieron fuertemente influenciadas por la percepción y el gusto del público y los directores

de ópera de la época. Algunas mujeres tuvieron acceso a una educación musical más formal; hubo instituciones educativas y maestros que brindaron capacitación musical a mujeres, lo que les permitió mejorar sus habilidades y conocimientos en este campo.

Aunque el número de mujeres compositoras durante el período clásico fue menor en comparación con los hombres, algunas lograron hacer contribuciones notables. Por ejemplo, la compositora y pianista austriaca Maria Theresia von Paradis (1759-1824) que compuso música para teclado y canciones. A pesar de superar desafíos físicos por quedarse ciega desde una edad temprana, recibió educación musical integral, estudiando piano, canto y composición. Su música se caracteriza por su gracia melódica, profundidad expresiva y destreza técnica y su obra más famosa es *Sicilienne* para piano. Asimismo, otra mujer que destaca es la soprano italiana Angelica Catalani (1780-1849), considerada como la primera *prima donna* de carrera verdaderamente internacional, actuando en los teatros de ópera de Londres, París, Viena y San Petersburgo. Poseía una voz notablemente ágil y poderosa que le permitió sobresalir tanto en papeles líricos como dramáticos. Sus actuaciones fueron conocidas por su intensidad emocional y brillantez técnica.

A medida que las sociedades evolucionaron y las actitudes hacia las mujeres comenzaron a cambiar, las oportunidades para que las mujeres se destacaran en la música se ampliaron. Durante el período del Romanticismo, la posición de las mujeres en la música experimentó cambios significativos en comparación con épocas anteriores. Algunos historiadores consideran “romántico” el siglo entero, mientras que otros vieron todo el lapso entre mediados del siglo XVIII y principios del siglo XIX como un único periodo clásico-romántico, en el que los compositores compartieron convenciones sobre la armonía, el ritmo y la forma, aunque diferían en la manera de manejar estas convenciones (Burkholder, Grout, & Palisca, 2015). Las mujeres como intérpretes pianistas, violinistas y otras músicas instrumentales talentosas fueron aclamadas por su habilidad y virtuosismo en respectivos instrumentos. También hubo un aumento notable en el número de mujeres compositoras que surgieron y comenzaron a recibir reconocimiento por sus obras.

Las compositoras más conocidas de este conjunto tenían parientes próximos que pertenecían a los círculos musicales de élite, destacando de modo especial a Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847) y Clara Schumann (1819-1896). Ambas destacaban por ser grandes compositoras y pianistas alemanas del siglo XIX. Fanny nació en una familia musicalmente talentosa, siendo la hermana mayor del famoso compositor Felix Mendelssohn

y recibiendo educación musical sólida junto a su hermano bajo la tutela de maestros destacados. Muchas de las composiciones de Fanny no fueron publicadas en vida, y algunas incluso fueron atribuidas erróneamente a su hermano Felix. En cuanto a Clara Schumann, cuyo nombre de soltera era Clara Wieck, es conocida por ser la esposa del compositor Robert Schumann y por su amistad con varios otros músicos y artistas destacados de la época como Johannes Brahms y Franz Liszt. Clara mostró un prodigioso talento musical desde muy joven y fue entrenada intensamente por su padre, Friedrich Wieck, un renombrado pianista y profesor de música. Clara dejó un impacto duradero en el mundo de la música a través de sus actuaciones, composiciones y enseñanzas. También cabe destacar a la compositora y pianista estadounidense Amy Beach (1867-1944) conocida por su contribución a la música clásica y por ser una de las primeras mujeres en Estados Unidos en ganar reconocimiento como compositora y artista en un campo dominado por hombres. Amy mostró un talento musical excepcional desde temprana edad: a los dos años comenzó a tocar el piano, a los cuatro compuso y a los siete años cuando recibió una educación musical formal ya estaba realizando conciertos públicos.

Aunque en la última parte del siglo XIX hubiera numerosas cantantes, pianistas y algunas intérpretes con instrumentos de cuerda en las clases de interpretación de los conservatorios, las mujeres eran prácticamente desconocidas en las clases de composición (Green, 2020).

A comienzos del siglo XX, se produjeron importantes cambios en la música que reflejaban los rápidos avances en la tecnología, la sociedad y las artes. En particular, en la música popular norteamericana vivió el desarrollo de las nuevas corrientes del *ragtime* y del *jazz*, que atrajeron la atención del mundo. Mientras tanto, los compositores que seguían la tradición clásica aportaron un estilo y una perspectiva únicos que equilibrasen la tradición con elementos nuevos. Enfrentados a problemas comunes, crearon soluciones harto individuales, pues diferían en lo que más apreciaban de la tradición, lo que rechazaban de ella y en las innovaciones que introducían (Burkholder, Grout, & Palisca, 2015). Desde el punto de vista cronológico, a la música de este periodo se le llama música contemporánea y tiene su origen en los movimientos nacionalistas del último Romanticismo que darán lugar a otras tendencias continuistas, como el Impresionismo o el Expresionismo.

A medida que las sociedades se modernizaron y las luchas por la igualdad de género se intensificaron, las mujeres en la música comenzaron a ganar reconocimiento y

oportunidades sin precedentes. Hasta bien entrado el siglo XX, la presencia de mujeres en el ámbito artístico no ha sido notoria. Los círculos intelectuales y culturales han estado a lo largo de la historia frecuentados por hombres y en éstos las mujeres se han visto excluidas (Soler Campo, 2017). Sin embargo, las oportunidades educativas se expandieron, permitiendo que más mujeres recibieran una formación musical formal en conservatorios y escuelas de música. Esto permitió allanar el camino para que más mujeres se convirtieran en profesionales de la música, como por ejemplo compositoras, intérpretes y directoras de orquesta. Cabe destacar la compositora francesa Lili Boulanger (1893-1918) que se convirtió en la primera mujer en ganar el prestigioso “Prix de Rome” de composición en 1913 y su hermana Nadia, que se convirtió en una profesora importante de composición.

En cuanto a la dirección de orquesta, Antonia Brico (1908-1989) se destacó como una de las pioneras en esta área, abriendo camino para futuras directoras de orquesta. Su trabajo allanó el camino para otras mujeres, como Marin Alsop (1956-presente), quien se convirtió en la primera directora de orquesta en dirigir la Orquesta Sinfónica de Baltimore y la Orquesta Filarmónica de Viena.

En el campo de la interpretación, mujeres instrumentistas como Jacqueline du Pré (1945-1987) en el violonchelo, Hilary Hahn (1979-presente) en el violín y Martha Argerich (1941-presente) en el piano ganaron reconocimiento internacional por su virtuosismo y talento y se convirtieron en referentes en sus respectivos campos. Además, el siglo XX fue testigo del surgimiento de talentosas cantantes de ópera, como la soprano estadounidense de origen griego Maria Callas (1923-1977), y la destacada soprano lírica de coloratura³ australiana, Joan Sutherland (1926-2010). Ambas se convirtieron en estrellas internacionales y dejaron una huella indeleble en la ópera mundial.

La industria musical en general también experimentó un cambio importante, con un mayor número de mujeres involucradas en diferentes géneros musicales, desafiando los estereotipos de género. Pioneras como Tina Turner (1939-2023), Janis Joplin (1943-1970) y Madonna (1958-presente) se destacaron como figuras influyentes en la música popular y el

³ La soprano de coloratura es una voz de alta agilidad, que suele tener una tesitura bastante expuesta y comúnmente con capacidad para manejar el registro sobreagudo. Por lo tanto, la soprano de coloratura puede ser una soprano ligera, lírica, lírica ligera o dramática de coloratura (Avendaño, 2022).

rock, inspirando a generaciones futuras de mujeres músicas a seguir sus pasos y a explorar nuevos territorios musicales.

A medida que avanzaba la tecnología de grabación y producción musical en el siglo XX, más mujeres se involucraron en roles técnicos cruciales, como productoras e ingenieras de sonido. Esta participación no solo amplió la diversidad en la industria musical, sino que también contribuyó a la evolución del sonido y la producción musical en sí. No obstante, es importante reconocer que, a pesar de estos avances, las mujeres en la música todavía enfrentan prejuicios y obstáculos en su acceso a ciertos roles y oportunidades en la industria musical. La lucha por la igualdad de género en la música persiste en el siglo XXI.

Nuestra sociedad se transforma a diario y muy rápidamente va adaptándose a los nuevos cambios. En este proceso de cambio, la mujer va dejando atrás su rol secundario del mundo privado que las mantenía alejadas del mundo público. Así, la mujer del siglo XX y XXI ha ido incorporándose a la población económicamente activa, está mejorando su calidad de vida, se ha incorporado a la educación... en general está alcanzando un lugar de relevancia en la sociedad (Soler Campo, 2017).

En el terreno de la composición, este cambio se ha manifestado en un resurgimiento de la creatividad entre mujeres, destacándose en una variedad de géneros musicales, incluyendo la música clásica, jazz, música popular y electrónica. Compositoras contemporáneas como Pauline Oliveros (1932-2016), Meredith Monk (1942-presente), Kaija Saariaho (1952-2023), Jennifer Higdon (1962-presente) y Sofia Gubaidulina (1931-presente), han creado obras influyentes que amplían el repertorio clásico y aportan perspectivas únicas.

La escena musical también ha sido testigo del ascenso de talentosas instrumentistas. Músicas como Yuja Wang (1987-presente) y Martha Argerich en el piano, Hilary Hahn en el violín -ganadora de tres premios Grammy- y Alondra de la Parra (1980-presente) en la dirección de orquesta han alcanzado un reconocimiento internacional, contribuyendo al panorama musical contemporáneo. En el jazz, artistas como las cantantes estadounidenses Ella Fitzgerald (1917-1996) y Billie Holiday (1915-1959) -estrella del Paseo de la Fama de Hollywood- junto con cantantes de música popular como las estadounidenses Aretha Franklin (1942-2018) y Whitney Houston (1963-2012), alcanzaron un éxito masivo.

En el caso particular del jazz, es destacable el hecho de que a pesar de que se les prohibiese a las mujeres el acceso a una formación completa sobre la teoría y la improvisación, muchas de las mujeres que participaban de forma activa en algunas de las giras en roles de

acompañamiento escondían en realidad unas grandes dotes de composición y arreglos. Este hecho pone de manifiesto la fortaleza y pasión que desprendían dichas mujeres al anteponerse a las trabas y dificultades que les imponía una sociedad marcadamente machista (Green, 2020, págs. 106-107). Este hecho posiblemente sea uno de los precursores del empoderamiento femenino que cogió fuerza a partir de aquella época y que ha dado lugar a grandes compositoras, intérpretes y docentes que han gozado de un reconocimiento y fama internacional.

A medida que avanzamos en el siglo XXI, las mujeres han ocupado un lugar central en todos los aspectos de la música, desafiando estereotipos y roles previamente dominados por hombres. La composición y producción musical han visto un aumento significativo en la participación de mujeres en géneros que van desde la música clásica contemporánea hasta el pop, hip-hop y la electrónica. Artistas notables como Björk (1965-presente), Taylor Swift (1989-presente), Billie Eilish (2001-presente), Janelle Monáe (1985-presente) y Missy Elliott (1971) han sido aclamadas tanto por su creatividad musical como por su habilidad de producción. Han demostrado que las mujeres pueden liderar la creación y dirección de su propia música en igualdad de condiciones.

La música del siglo XXI refleja una sociedad más inclusiva y equitativa, donde las voces y talentos de las mujeres resuenan con fuerza y determinación.

1.1. Las compositoras de percusión en la historia

A lo largo de la historia de la música, la percusión, con su vibrante diversidad de ritmos y sonidos, ha desempeñado un papel fundamental en la música de todo el mundo. Y aunque históricamente se ha asociado principalmente a figuras masculinas, creyendo que ciertos instrumentos de percusión estaban reservados exclusivamente para los hombres, existe un grupo de mujeres talentosas que, a lo largo de la historia, han desafiado las convenciones y se han abierto paso a un universo percusivo. A continuación, exploraremos la presencia y el impacto de las mujeres en el mundo de la percusión, destacando sus contribuciones innovadoras, los desafíos y su valiosa perspectiva en un campo musical que, a pesar de sus raíces ancestrales, sigue evolucionando en busca de la igualdad de género. A pesar de las barreras culturales y de género que han tenido que superar, estas mujeres talentosas han destacado en el ámbito de la composición de percusión, demostrando un dominio

impresionante de una variedad de instrumentos y estilos musicales.

Keiko Abe

Keiko Abe, nacida el 18 de abril de 1937 en Tokio, Japón, es una renombrada compositora y marimbista japonesa con una impresionante trayectoria en el mundo de la música. Inició su formación musical estudiando xilófono con Eiichi Asabuki en Tokio y posteriormente continuó estudiando en la Universidad Gakugei de Tokio, donde obtuvo tanto su licenciatura como su maestría en Educación Musical. Su introducción a la marimba se produjo a principios de la década de 1950 gracias a Lawrence L. Lacour, un profesor y misionero residente en Japón, que introdujo este instrumento en la universidad donde impartía clases. Este evento marcó un punto de inflexión en la carrera de Keiko Abe y la llevó a convertirse en una de las figuras más influyentes en el mundo de la marimba. Inicialmente, Abe se unió a un grupo de música pop llamado "The Xebec Trio" pero en 1962, se unió al "Tokio Marimba Group". Con este grupo, comenzaron a interpretar composiciones de autores contemporáneos, contribuyendo significativamente a la ampliación del escaso repertorio disponible en ese momento para la marimba.

Además de su destreza como intérprete, Keiko Abe ha destacado como compositora. Ha compuesto alrededor de 70 obras para marimba, muchas de las cuales se han convertido en piezas icónicas en el repertorio de este instrumento. Algunas de sus composiciones más conocidas para marimba solista incluyen *Frogs* (1958), *Michi* (1978), *Variations on Japanese Children's Song* (1982), *Dream of the Cherry Blossoms* (1984), *Wind in the Bamboo Grove* (1984), *Memories of the Seashores* (1986), *Little Windows* (1986), *Ascent Vase* (1986), *Wind Sketch* (1993), *Marimba d'amore* (1998), *Piacere d'amore* (2002) o *Kodama* (2007); para dúo de marimbas podemos encontrar *Tambourin Paraphrase* (1994), *Conversation in the Forest* (1997), *Wind Sketch II* (1999), *Prism Rhapsody II* (2001) (para dúo de marimbas y orquesta) o *The Breath of the Tree II* (2008); en cuanto a formaciones de música de cámara podemos encontrar *Conversation in the Forest I* (1988) (para marimba solista y 3 percusionistas), *Ban-ka* (1994) (para marimba solista y grupo de percusión), *The Wave* (2000) (para marimba solista y 4 percusionistas) o *Good Days Long Gone* (para 6 percusionistas); y para marimba solista y orquesta incluye *Prism Rhapsody* (1996), *The Wave* (2013) o *Wind Across Mountains* (2015). Lo que distingue a Keiko Abe en el mundo de la marimba es su enfoque innovador. Ha

utilizado la improvisación como un elemento esencial en el desarrollo de sus ideas musicales, lo que ha agregado una dimensión creativa a su obra. En 1993, Keiko Abe se convirtió en la primera mujer en ser incluida en el Salón de la Fama del PAS (Percussive Arts Society), siendo homenajeada en la gala de los premios PASIC'93 en Columbus, Ohio (Vogel Weiss, s.f.).

Además de su labor como intérprete y compositora, Abe fue profesora en la Toho Gakuen School of Music de Tokio desde 1969, influyendo en numerosos músicos y transmitiendo su conocimiento a estudiantes de todo el mundo (Abe, 2014-2015). Además, ha tenido un impacto significativo en el desarrollo de la técnica marimbista colaborando en la creación de marimbas de concierto de cinco octavas, lo que ha ampliado las posibilidades expresivas de este instrumento en el ámbito de la música clásica y contemporánea (Abe, 2012). La colaboración de Keiko Abe con Yamaha a lo largo de cuatro décadas ha sido fundamental en el desarrollo de la marimba moderna. Su trabajo conjunto llevó a la creación de las primeras marimbas de 5 octavas en el mundo, un hito importante en la historia de la marimba que amplió sus posibilidades expresivas y técnicas (Abe, s.f.). Keiko Abe es una pionera en el mundo de la marimba y una figura inspiradora para músicos de todo el mundo.

Alice Gómez

Alice Gómez es una destacada percusionista, compositora y arreglista musical nacida en San Antonio, Texas, en 1960. Creció en una ciudad conocida por su rica diversidad cultural, y su primer contacto con la percusión se dio con su participación en la Banda de Danza Latina dirigida por su padre (Gómez, s.f.)⁴. Su carrera como arreglista y compositora despegó en la década de 1990, cuando comenzó a adaptar música hispánica y popular para la Orquesta Sinfónica de San Antonio, donde ocupó el cargo de compositora residente durante tres años, de 1993 a 1996. Además de la Sinfónica de San Antonio, también ha desempeñado el rol de compositora residente en varias instituciones destacadas, incluyendo la Sinfónica de Midland-Odessa, el Centro de Artes Escénicas de Gallup en Nuevo México y el Centro de Artes

⁴ En ninguna de las biografías consultadas ni en ningún trabajo de investigación ni en la propia página web de la compositora hemos encontrado información de donde cursó sus estudios ni quienes fueron sus profesores o profesoras.

Culturales Guadalupe.

Su labor como compositora y arreglista va más allá, ya que también ha sido profesora de música en la Universidad de San Antonio, donde imparte clases de composición, percusión, músicas del mundo y jazz. Como percussionista profesional, ha colaborado con numerosos grupos y formaciones, ampliando aún más su impacto en el mundo musical.

El trabajo de Alice Gómez ha sido reconocido con múltiples premios de composición otorgados por la ASCAP (Sociedad Estadounidense de Compositores, Autores y Editores) y sus composiciones se utilizan en numerosas instituciones de educación profesional, superior, universidades y escuelas de música en todo el mundo. Su versatilidad como compositora es evidente en la variedad de géneros y formaciones que abarca, desde música de cámara y obras instrumentales y corales hasta sinfonías, ballet, ópera y música para cine y teatro (Gómez, s.f.). Entre sus composiciones notables podemos encontrar algunas piezas para marimba solista como *Etude in D Minor* (1985), *Anasazi* (1993), *Gitano* (1985), *Rain Dance* (1988), *Marimba flamenca* (1992), *Mbira Song* (1992), *Scenes from Mexico* (1992) o *Three Concert Pieces* (2003); así como algún dúo de marimbas como *Fission for marimba duet* (1993). Para formaciones más grandes como ensamble de percusión encontramos *Afterthoughts* (1989), *Mambo Africano* (ca. 1990), *Four folk Dances* (ca. 1990) (para 2 o más intérpretes), *Rainbows* (ca. 1990) (para cuarteto de láminas), *Echo Echo* (1991) (para 4 percussionistas) o *Heartbeat* (1991) (para 4 percussionista); también podemos encontrar dúos escritos para percusión con otro instrumento como por ejemplo duetos para flauta y percusión como *Streams* (1990), *Concertino Indio* (1992) o *Cinco Canciones* (1994); y para violín y marimba *Mandarin Whispers* (1991). También ha compuesto para conjuntos de metal.

La versatilidad de Alice Gómez se refleja en su capacidad para componer no solo para la percusión, sino también para otros instrumentos, como el concierto de cámara para viola, percusión y piano *Número 9* (1995), inspirado en la guerra de Bosnia; y *Homenaje a César Chávez* (1996), una dedicación al conocido defensor de los derechos migratorios de los granjeros. Su compromiso con las cuestiones sociales y políticas también se refleja en su música, como su *Misa por la Justicia y la Paz* (1993) inspirada en la devastación del hambre de Somalia. Este enfoque socialmente consciente ha influido en muchas de sus composiciones. La influencia de Alice Gómez y la dedicación a la música étnica, la justicia social y la educación continúan enriqueciendo el mundo de la música (Gómez, 2021).

Evelyn Glennie

Evelyn Glennie ha sido la primera artista en la historia de la música que ha logrado desarrollar una carrera como percusionista solista de éxito internacional (Glennie, 2017). Nació en 1965 y creció en una granja en el noreste de Escocia, en Aberdeenshire, donde se vio influenciada por la música tradicional escocesa desde una temprana edad. Su pasión por la música fue influenciada por su padre, Herbert Arthur Glennie, quien era acordeonista, y por músicos como Glenn Gould, Jacqueline du Pré y Trilok Gurtu. Evelyn comenzó a tocar el piano y el clarinete, pero pronto se decantó por la percusión. A los 16 años, comenzó a estudiar piano y percusión en la Royal Academy of Music en Londres, y continuó perfeccionando sus habilidades en la Ellon Academy (Cornwell, 2017).

Lo que hace que la historia de Evelyn Glennie sea aún más impresionante es su valentía frente a la pérdida progresiva de su audición, un desafío que comenzó a enfrentar desde una edad temprana debido a un daño en un nervio acústico. A pesar de este desafío, siguió persiguiendo su pasión por la música, sintiéndola a través de las vibraciones, lo que la convierte en una intérprete única. Realiza numerosos conciertos y clases magistrales a lo largo del año, labor que compagina con la composición y la docencia privada desde hace unos años (Glennie, 2009).

El catálogo de Glennie incluye más de 200 obras escritas para solistas, música de cámara, música para el cine, la televisión y para el teatro. Su música intenta hacer partícipe al público de sus ideas, sumergiéndolo en una experiencia auditiva excepcional que busca mejorar día a día. De entre todo su catálogo, tienen una especial mención las obras escritas para percusión y para piano, entre las que destaca por su curiosidad un método para glockenspiel (Glennie, 2023). Entre sus composiciones para marimba encontramos *Three chorales for marimba* (1994) y *Marimba Encores* (1997); así como piezas dirigidas a grupos de percusión principiante, como *Beat it! Caribbean Street music* (1997) y *Beat it! African Dances* (1997). Además, ha creado música para jóvenes pianistas, como la colección *Perpetual Motion* (2014).

Evelyn Glennie ha recibido reconocimientos por su talento y dedicación, incluyendo el prestigioso "Polar Music Prize" en 2015. Su compromiso con la percusión la llevó a ser miembro del Cults of Percussion Ensemble en 1976, lo que también le brindó la oportunidad de grabar un álbum. Además, dejó una huella en el cine a través del documental *Touch the*

Sound: A Sound Journey with Evelyn Glennie, realizado junto al cineasta Thomas Riedelsheimer. Por sus notables contribuciones a la música y la cultura, fue nombrada Dama de la Orden del Imperio Británico (Glennie, s.f.). La historia de Evelyn Glennie es una fuente de inspiración para todos aquellos que enfrentan desafíos en su camino hacia la realización de sus sueños.

Sarah Hennies

Sarah Hennies nació en Louisville, Kentucky, en 1979. Realizó sus estudios en la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign, bajo la tutela de grandes maestros como Stuart Saunders Smith, Hebert Brün y William Moersch (Hennies, 2020). Posteriormente, continuó su formación para obtener su máster en la Universidad de California, donde tuvo la oportunidad de estudiar con Steven Schick (Hennies, 2002). Además de su labor como compositora, Sarah Hennies continúa activa como percussionista, participando en festivales y conciertos de prestigio en diversos lugares, incluyendo el MoMA PS1 (Nueva York), Monday Evening Concerts (Los Ángeles), Varsovia Otoño, Ruhrtriennale (Essen), Archipel Festival (Ginebra), Darmstädter Ferienkurse, Time:Spans (NYC) y el Edition Festival (Estocolmo).

La música de Sarah Hennies se caracteriza por su profunda conexión con los problemas y desafíos de la sociedad actual, lo que se traduce en una expresión musical con un gran componente psicológico a la vez que experimental. Una obra que merece especial reconocimiento es *Contralto* (2017), una composición para cuarteto de cuerdas y tres percussionistas en la que la compositora aborda de manera artística la temática de la identidad transfemenina, proporcionando una perspectiva única y conmovedora (Sarah Hennies, s.f.). En cuanto a las composiciones para percusión solista escritas por Hennies, encontramos una amplia variedad de alto nivel como por ejemplo *Gather & Release* (2015) (para vibráfono y sonido pregrabado), *Kisses* (2017) (para set de percusión), *Objects* (2010) (para set de percusión), *Sisters* (2017) (para vibráfono), *Thought Sectors* (2020) (para set de percusión), *A Kind of Ache* (2021) (para guitarra, vibráfono y percusión con esculturas sonoras de Terry Berlier) o *Border Loss* (2021) (para set de percusión), entre otras. También podemos encontrar piezas para conjuntos como por ejemplo *Lake* (2018) (para violín, piano y vibráfono), *The Reinvention of Romance* (2018) (para violonchelo y percusión) o *Attachment* (2020) (para contrabajo y percusión), entre otras. Pero aparte de su trabajo en el ámbito de la percusión,

Sarah Hennies también escribe asiduamente música para el cine y la escena, donde ha recibido encargos y premios de diferentes agrupaciones y entidades de renombre internacional, consolidando su posición como una figura influyente en el mundo de la música contemporánea (Sarah Hennies, s.f.).

Anna Ignatowicz-Glinska

Anna Ignatowicz-Glińska, nacida en 1968 en Varsovia, inició su camino en el mundo de la música a través de la improvisación al piano mientras asistía a la escuela secundaria, bajo la tutela de Szabolcs Esztényi. Más tarde, completó sus estudios de composición en la Academia de Música “Fryderyk Chopin” de Varsovia con el profesor Włodzimierz Kotowski, graduándose en 1996 (Ignatowicz-Glinska, s.f.).

Hoy en día, Anna ha abandonado su faceta como intérprete para dedicarse plenamente a la composición y a la docencia. Desde 1995 hasta 2009, impartió clases de improvisación y fundamentos de composición en la Escuela Superior de Música “Karol Szymanowski” de Varsovia. En la actualidad, imparte asignaturas de instrumentación, introducción a la composición y lectura a primera vista en la Universidad de Música “Fryderyk Chopin” de Varsovia, dentro del Departamento de Dirección Coral, Educación Musical, Música Eclesiástica, Rítmica y Danza, así como en los Estudios de Posgrado en Composición. Durante el período 2012-2016, ejerció como supervisora del Círculo Académico y Artístico de Estudiantes del Departamento de Composición, Dirección y Teoría de la Música. En 2016, fue nombrada Vicedecana del Departamento de Dirección Coral, Educación Musical, Música Eclesiástica, Rítmica y Danza, cargo que ocupó hasta 2020 (Ignatowicz-Glińska, 2020).

La mayoría de sus composiciones son instrumentales, y suelen incorporar combinaciones poco convencionales de instrumentos. Un ejemplo de ello es su obra *Who's that knocking what doe he want?* (1998), escrita para dos percussionistas, dos grupos de niños, el público y la luz. Sin embargo, lo que más predomina en su catálogo es la música escrita para percusión o que incluye percusión, como *Silence riddle distracted* (1993) (para dos marimbas), *Bagba* [versión I] (1993) (para trío de percusión), *It is only time...* (1996) (para trompeta, percusión y electrónica), *Toccata* (2001) (para marimba solista) o *Passacaglia* (2003) (para marimba y vibráfono). A pesar de ello, Anna Ignatowicz ha escrito también obras para solistas,

música coral, música de cámara, música sinfónica, electrónica y música para medios audiovisuales (Ignatowicz-Glinska, s.f.).

Las composiciones de Anna Ignatowicz-Glińska han tenido el privilegio de ser interpretadas en diversos conciertos y festivales, no solo de Polonia, sino también en países de Europa, Estados Unidos, América Latina, Taiwán y China. Su música se ha escuchado en escenarios de alto nivel, como el Festival de Otoño de Varsovia, el ciclo Música Polonica Nova en Wrocław, el Poznań Musical Spring y el Jeunesses Musicales en Kielce. También ha participado en eventos como el Festival de Música de Órgano "Conversatorium" en Legnica, el "Laboratorium Muzyki Współczesnej" en Białystok, el Foro de Jóvenes Compositores en Cracovia, el Foro que lleva el nombre de Witold Lutosławski en Varsovia, los Talleres Internacionales de Percusión en Bydgoszcz o el Foro Internacional de Percusión en Żagań, entre otros (Ignatowicz-Glińska, 2020).

Anna Ignatowicz-Glinska también es miembro activo de la Unión Polaca de Compositores, de la Asociación Polaca de Música Electrónica, así como de la Asociación de Docentes y Amantes de la Rítmica. Además de su labor como docente, ha recibido becas de instituciones destacadas como ZAiKS, el Ministerio de Cultura y Patrimonio Nacional, el IMiT (Instituto de Música y Danza), lo que refleja su destacada carrera y sus logros en la composición musical.

Jennifer Stasack

Jennifer Stasack, nacida en 1956 en Champaign-Urbana (Illinois), es una doctora en artes graduada en la University of Cincinnati College – Conservatory of Music, y posee títulos de máster y licenciatura en música de la University of Hawaii. Actualmente se dedica exclusivamente a la docencia en Davidson College en North Carolina, donde imparte clases de composición, teoría de la música contemporánea y música asiática (Stasack, s.f.).

La música asiática ha sido un tema de gran interés para Jennifer Stasack, quien ha llevado a cabo numerosos estudios sobre la música en Corea del Sur. A lo largo de su carrera, se encontró con la particularidad de ser una mujer en un campo predominante masculino, ya que todos sus profesores eran hombres. A pesar de la presión que experimentó tanto de sus profesores como de sus compañeros debido a su género, encontró voz y su pasión en los estudios de composición. En todos sus trabajos, intenta mostrarse a sí misma y desafiar los

estereotipos de género que tiene la sociedad sobre las mujeres compositoras frente a los compositores hombres (Stasack, 2018).

Las composiciones de Stasack se caracterizan por la combinación de creatividad, experimentación e influencia de la música folklórica de otras partes del mundo, particularmente de Asia. A través de estas fuentes etnomusicológicas, incorpora la estética y los diseños formales de sistemas musicales no occidentales (Stasack, s.f.). Además de sus obras para percusión, Stasack ha escrito obras para distintas agrupaciones camerísticas, coros femeninos y mixtos, así como solistas.

Jennifer Stasack ha recibido numerosos encargos que abarcan diferentes estilos y ubicaciones geográficas. Algunos ejemplos notables incluyen *Crossing Rivers II* (2006) (para flauta, violín, viola y violonchelo) encargada por Mallarmé Chamber Players en Estados Unidos y estrenada en Europa por el Cuarteto de Sant Petersburgo. Además, el Pittsburgh New Music Ensemble le encargó *Ofrenda de Tributo* (1996), basada en la música del Santuario Ancestral Coreano, para celebrar su 20º aniversario. También es importante mencionar *Six elegies Dancing* (1987), una pieza encargada por el percusionista sueco Mikael Ericson, que se ha convertido en parte del repertorio internacional estándar para el repertorio de marimba solista (Stasack, s.f.). Las composiciones de Jennifer Stasack han resonado en todo el mundo, siendo representadas en Estados Unidos, Canadá, Sudamérica y Europa.

Capítulo 2: Metodología de investigación

2. 1. Objetivos

El objetivo principal de este proyecto es el de analizar e interpretar composiciones para percusión a solo, escritas por mujeres europeas del siglo XXI. Para ello, se establecen los siguientes objetivos específicos que se persiguen a través de la realización de entrevistas:

- Descubrir datos y experiencias personales que proporcionen una visión de primera mano sobre la realidad de la composición femenina en la actualidad.
- Profundizar en la comprensión de los desafíos de género presentes en el ámbito de la educación musical, particularmente en la carrera de composición.
- Evaluar si existen dificultades para que la música contemporánea sea incluida en la programación anual de las grandes salas de concierto.
- Examinar las barreras que las compositoras contemporáneas encuentran al intentar acceder a encargos y estrenos en grandes formaciones musicales.

2. 2. Criterios de selección de las compositoras

En primer lugar se han buscado todas las compositoras que hubiesen escrito obras para percusión a solo. Una vez confeccionado el listado, se ha seleccionado a cuatro compositoras que hubiesen nacido en un periodo temporal similar. A la vez que se escogía a estas compositoras, se ha seleccionado una obra dentro de cada uno de sus catálogos que tuviesen un estilo compositivo similar, y que además estuviesen basadas en algún tipo de historia que justificase su composición. La aplicación de todos estos criterios de selección resultó en la selección de estas cuatro compositoras y respectivas obras:

Vibráfono con tape: *Coral Speak* (2016) de Kate Moore (1979)

Set de percusión con narrador: *Con nombre de olvido* (2010) de Inés Thiebaut (1979)

Marimba: *Mara-mara* (2002) de Isabel Urrutia (1967)

Bombo: *Mono-drum* (2020) de Agata Zobel (1978)

2. 3. Entrevistas estructuradas

En primer lugar, se realizó un levantamiento de fuentes sobre las compositoras y sobre las obras seleccionadas para interpretar en el recital. El guion de las entrevistas fue diseñado para recopilar información sobre lo que les motivó a ser compositoras, sus experiencias en el mundo de la composición, los obstáculos que han tenido que superar, las influencias que han modelado su trabajo y sus perspectivas sobre el estado actual de la igualdad de género en la música. Las preguntas realizadas en las entrevistas fueron las siguientes:

1. ¿Qué te incitó a ser compositora?
2. ¿Por qué saliste de tu país para continuar los estudios?
3. Por ser mujer, ¿has tenido problemas para estudiar composición?
4. Cómo suele ser tu proceso de composición, ¿compones por iniciativa propia o porque te encargan las obras?
5. ¿Por ser mujer, has sentido discriminación en el encargo de obras?
6. Por ser mujer, ¿has tenido/tienes problemas/dificultades en estrenar obras?
7. ¿Cómo es el proceso de encontrar a intérpretes para que estrenen tus obras?
8. ¿Logras que tus obras sean interpretadas con regularidad (aparte de los estrenos)?
9. ¿En tu país las obras de mujeres compositoras son incluidas con frecuencia en la programación de las principales salas de concierto?
10. Si no, ¿por qué crees que eso ocurre?
11. ¿Qué te animó a escribir para percusión?
12. ¿En qué lugares se ha interpretado la pieza que voy a tocar yo en mi Recital y por quiénes?

A las doce preguntas anteriores que hemos redactado para las cuatro compositoras, hay que sumarles una o dos más que se han escrito de forma personal. Estas preguntas se hicieron para obtener información específica después de haber estudiado las obras de las compositoras, y se estimó oportuno profundizar de manera más directa en dichas cuestiones.

En el caso de Isabel Urrutia e Inés Thiebaut se le formularon un par de preguntas más y en el caso de Kate Moore y Agata Zobel solo una pregunta extra. A Urrutia se le preguntó: “¿De dónde surge la idea de componer la pieza para marimba que interpretaré en mi Recital

Mara-mara?”; “La pieza está inspirada en danzas del folklore vasco, con ritmos muy marcados, pero con un lenguaje actual. ¿Pensaste en componerla para marimba porque al ser un instrumento de láminas de madera te resulta más similar a la Txalaparta (instrumento tradicional del País Vasco)?” Mientras que a Thiebaut se le formularon las siguientes preguntas: “¿De dónde surge la idea de componer la pieza para multi-percusión que interpretaré en mi Recital *Con Nombre de Olvido*, dedicada a mi profesor Miquel Bernat?”; “Miguel Marinas (el poeta), ¿compuso el poema *All kinds of love* para tu obra *Con Nombre de Olvido* o ese poema ya estaba creado y tú te encargaste de ponerle música? Así pues, en la parte de electrónica de la pieza se escucha a Marinas recitar su propio poema. ¿La elección del instrumental de percusión está relacionada con la voz y la rítmica que les da el poeta a las palabras recitadas?” Por otro lado, a Kate Moore se le formuló la siguiente pregunta: “As for the Suite for vibraphone and electronics *Coral Speak* (which I Will perform in my Recital) is based on the fragility of the great barrier reef, threatened by climate change and human intervention, how did the idea to compose it come up?”⁵ En el caso de a Agata Zubel se le formuló la siguiente pregunta: “*Mono-drum* is composed in 2020, just the year of the global pandemic. What is the story behind this piece? Does it have something to do with this epidemic?”⁶

Después de preparar los bocetos concretos de cada entrevista, fueron contactadas por e-mail todas las compositoras, presentándoles el objetivo de la investigación y pidiéndoles su colaboración para llevar a cabo las entrevistas que se realizaron por escrito, de forma que permitiría respuestas reflexionadas y detalladas. Dos de las entrevistas se realizaron en español, mientras que las otras dos se llevaron a cabo en inglés. Estas entrevistas se realizaron en abril de 2023.

Tres de las compositoras respondieron por escrito todas las cuestiones. Sin embargo, Agata Zubel envió una breve declaración: “I always wanted to be a composer and I never had a problem with that. I never felt discriminated, I have lots of commissions since many

⁵ “En cuanto a la Suite para vibráfono y electrónica *Coral Speak* (que interpretaré en mi Recital) está basada en la fragilidad de la gran barrera de coral, amenazada por el cambio climático y la intervención humana, ¿cómo surgió la idea de componerla?” Traducción de la autora de la tesis.

⁶ “*Mono-drum* está compuesta en 2020, justo el año de la pandemia mundial. ¿Qué historia hay detrás de esta pieza? ¿Tiene algo que ver con la pandemia?” Traducción de la autora de la tesis.

years. Here are the details concerning Mono Drum. Ensemble InterContemporain commissioned during pandemic chamber pieces for them”⁷.

Además, adjuntó enlaces para acceder a su obra *Mono-drum*, aunque estos no proporcionaron información específica sobre la pieza ni detalles adicionales sobre su experiencia.

Una vez finalizadas, las entrevistas fueron transcritas y sometidas a lo que la investigadora Rosalía Duarte llama “conferencia de fidedignidad” (2004, p. 220). Todas las entrevistas se adjuntan en el Anexo I, ordenadas por fecha de nacimiento de la compositora.

⁷ “Siempre quise ser compositora y nunca tuve problemas con eso. Nunca me he sentido discriminada, tengo muchos encargos desde hace muchos años. Estos son los detalles sobre *Mono-drum*. Ensemble InterContemporain me encargó durante la pandemia piezas de cámara para ellos.” Traducción de la autora de la tesis.

Capítulo 3: Análisis

3.1. Análisis de las entrevistas realizadas

Tras recibir y analizar las entrevistas respondidas y obtener respuesta de solo tres las entrevistadas, es el momento de extraer las conclusiones basadas en sus respuestas.

Cuestión n.º 1 ¿Qué te incitó a ser compositora?

Isabel Urrutia menciona que su interés por la composición surgió desde la infancia, donde tenía una afinidad por los sonidos y juguetes que generaban música. Admiraba a los grandes compositores clásicos y la escritura musical le resultaba atractiva, lo que la llevó a estudiar armonía y, finalmente, composición. Su deseo de hacer música y su admiración por los compositores fueron factores clave en su elección.

Inés Thiebaut revela que su inclinación hacia la composición se manifestó desde temprana edad, ya que disfrutaba creando canciones en el piano. Aunque no se consideraba una pianista talentosa, la composición era una parte fundamental de su identidad. Inicialmente, se planteó estudiar derecho debido a la percepción de que no podría vivir de la composición, pero su enfoque cambió cuando se mudó a los Estados Unidos, lo que la motivó a seguir su pasión.

Kate Moore compartió que su camino hacia la composición se inició en la escuela secundaria, donde sus profesores la animaron a interesarse por esta disciplina. Experimentó la composición como su lenguaje personal para expresar emociones e ideas, sintiéndose libre para pensar y actuar de manera independiente. Esta libertad y claridad en la expresión emocional e intelectual la llevaron a dedicarse a la composición, lo que finalmente la llevó a estudios avanzados en este campo.

Cuestión n.º 2 ¿Por qué saliste de tu país para continuar los estudios?

Isabel Urrutia menciona que su educación musical la llevó a varias ciudades y maestros, desde Bilbao hasta Madrid, San Sebastián y París. Su motivación principal parece ser la búsqueda de conocimientos y experiencias que no estaban disponibles en su lugar de origen. En París, tuvo la oportunidad de estudiar técnicas de composición contemporáneas y

experimentar con diferentes músicas de su tiempo, lo que amplió su horizonte como compositora.

Inés Thiebaut revela que su interés por estudiar en los Estados Unidos comenzó durante un campamento de verano en su adolescencia. Esta experiencia le permitió darse cuenta de las oportunidades que podría encontrar en el sistema musical americano. Posteriormente, aplicó a Berklee con la esperanza de seguir creciendo y desarrollando su conocimiento musical en un entorno en el que veía potencial.

Kate Moore tiene una motivación más personal para estudiar en Holanda, ya que tiene raíces familiares en ese país. Además, su interés en estudiar con un maestro específico, Louis Andriessen, influyó en su decisión de continuar sus estudios en ese lugar.

Cuestión n.º 3 Por ser mujer, ¿has tenido problemas para estudiar composición?

Isabel Urrutia señala que ser mujer no fue un impedimento para estudiar composición, pero destaca un problema distinto en la percepción de su identidad como compositora en lugar de compositor. Hace hincapié en la idea de que algunas personas podrían no considerar a las mujeres igualmente legítimas como compositoras. Su experiencia sugiere que esta percepción puede variar según la ubicación geográfica, ya que en Francia observó una mayor apertura hacia las mujeres compositoras en comparación con otros lugares.

Inés Thiebaut relata que, en general, no ha tenido problemas relacionados con su género al estudiar composición. Su respuesta refleja que ha construido su carrera en áreas consideradas liberales en los Estados Unidos, lo que le ha brindado un entorno en el que su género no ha sido un obstáculo significativo.

Kate Moore menciona que ha enfrentado comentarios despectivos, presunciones y, en algunos casos, intimidación debido a su género. Su experiencia destaca los desafíos a los que algunas mujeres compositoras pueden enfrentarse, lo que indica que, en algunos entornos, el género todavía puede ser un factor complicado en la educación y carrera de compositoras.

Cuestión n.º 4 Cómo suele ser tu proceso de composición, ¿compones por iniciativa propia o porque te encargan las obras?

Isabel Urrutia menciona que compone de ambas maneras: a menudo recibe encargos para componer obras específicas, pero también sigue su propia iniciativa cuando tiene ideas

creativas que desea realizar. Esta flexibilidad le permite explorar tanto proyectos encargados como obras personales.

Inés Thiebaut revela que, en su juventud, solía componer por iniciativa propia, pero con el tiempo ha cambiado hacia la composición por encargo. Esta transición puede estar relacionada con su desarrollo profesional y la demanda de obras específicas.

Kate Moore describe la composición como su pasión y su trabajo. Su proceso de composición involucra una fase inicial de reflexión, bocetos e improvisación. A menudo, comienza con partituras breves escritas a mano antes de orquestar la música. Kate Moore destaca que gran parte de su trabajo es por encargo, lo que sugiere que crea obras específicas a solicitud.

Cuestión n.º 5 ¿Por ser mujer, has sentido discriminación en el encargo de obras?

Isabel Urrutia menciona que no es consciente de haber experimentado discriminación en los encargos de obras debido a su género. Su respuesta sugiere que no ha detectado un trato desigual en este aspecto.

Inés Thiebaut señala que, debido a su vida académica y su situación actual en los Estados Unidos, tiene la impresión de que ser mujer puede ser beneficiosa en términos de recibir encargos en obras en su contexto. Sin embargo, también menciona la posibilidad de que las circunstancias puedan ser diferentes en Europa debido a roles tradicionales de género más arraigados.

Kate Moore no cree que haya experimentado discriminación en el encargo de obras, pero plantea la cuestión de las estadísticas que muestran que a las mujeres se les encargan menos obras en algunas ocasiones. También destaca la importancia de investigar más a fondo para determinar si esto se debe a discriminación. Su respuesta sugiere que aunque no ha sentido discriminación personalmente, es consciente de la disparidad de género en el campo de la composición y está abierta a examinar este problema más a fondo.

Cuestión n.º 6 ¿Por ser mujer, has tenido/tienes problemas/dificultades en estrenar obras?

Isabel Urrutia menciona que el ser mujer podría haberle dificultado más el que sus obras sean tocadas, especialmente debido a la percepción de falta de credibilidad que ha

mencionado anteriormente. Sugiere que, en su caso, el género podría haber sido un factor que influyó en la oportunidad de que sus obras fueran estrenadas.

Inés Thiebaut informa que en su experiencia personal no ha tenido dificultades para estrenar obras debido a su género.

Kate Moore plantea que sus obras de encargo suelen estar vinculadas a estrenos, lo que implica que en la mayoría de los casos todas sus obras se estrenan. Sin embargo, destaca que le resulta más difícil lograr que sus obras sean programadas para representaciones continuas o giras. Sospecha que podría haber un elemento de discriminación en esta dificultad para acceder a programadores. Indica que, aunque ha logrado estrenar sus obras, aún enfrenta obstáculos para obtener representaciones continuas, lo que podría estar relacionado con su género.

Cuestión n.º 7 ¿Cómo es el proceso de encontrar a intérpretes para que estrenen tus obras?

Isabel Urrutia e Inés Thiebaut comparten una perspectiva similar en la que indican que no buscan intérpretes para estrenar sus obras. En su experiencia, cuando se les encarga una obra, los intérpretes suelen estar predeterminados o ya decididos como parte del proceso de encargo. Esto puede deberse a que trabaje principalmente en el ámbito de los encargos, donde los intérpretes son seleccionados por quienes solicitan las composiciones.

Kate Moore menciona que, en su caso, la mayoría de los artistas se acercan a ella en lugar de buscar proyectos activos. Esta perspectiva indica que tiene la fortuna de no tener que emprender búsquedas activas para encontrar intérpretes dispuestos a estrenar sus obras. La demanda de sus composiciones y la colaboración con intérpretes pueden ser más orgánicas y basadas en su reputación como compositora.

Cuestión n.º 8 ¿Logras que tus obras sean interpretadas con regularidad (aparte de los estrenos)?

Isabel Urrutia menciona que después del estreno de una obra, tiende a perder el seguimiento de su interpretación posterior. Aunque está al tanto de las fechas de estreno, a menudo no sabe cuándo se interpretan las obras una vez estrenadas. Esta falta de seguimiento hace que no pueda valorar la regularidad con la que sus obras se interpretan después del estreno.

Inés Thiebaut expresa que la regularidad en la interpretación de sus obras no es alta. Señala que algunas de sus piezas se han tocado con cierta frecuencia, pero en general, una vez que se estrenan, las obras tienden a quedar en reposo en la librería y no se interpretan con regularidad.

Kate Moore destaca que algunas de sus piezas, especialmente los solos y composiciones para pequeños conjuntos, se interpretan con regularidad. Esto sugiere que ciertas obras han encontrado un lugar en el repertorio estándar y continúan siendo interpretadas con frecuencia.

Cuestión n.º 9 ¿En tu país las obras de mujeres compositoras son incluidas con frecuencia en la programación de las principales salas de concierto?

Isabel Urrutia considera que, en la actualidad, las obras de mujeres compositoras son incluidas con mayor frecuencia en la programación de las principales salas de concierto en comparación con el pasado. Sugiere que la figura de la mujer compositora es más visible y tiene un mayor reconocimiento en la actualidad.

Inés Thiebaut describe su experiencia en ciudades como Boston, Nueva York y San Francisco, donde señala que las salas tradicionales de las grandes sinfónicas tienden a programar en su mayoría obras de hombres de la era Romántica, lo que califica como “horrible”. En contraste, menciona que las salas más pequeñas de música contemporánea tienen una programación más diversa. Esto sugiere una disparidad en la inclusión de obras de mujeres compositoras en diferentes tipos de salas de concierto.

Kate Moore destaca que la inclusión de obras de mujeres compositoras en la programación de conciertos sigue siendo un tema controvertido. Indica que, aunque algunos círculos hacen esfuerzos por promover la presencia de mujeres en los programas de conciertos, el número de obras de mujeres sigue siendo muy bajo en comparación con las de hombres. Esta respuesta resalta la persistencia de desafíos en cuanto a la igualdad de género en la programación de conciertos.

Cuestión n.º 10 Si no, ¿por qué crees que eso ocurre?

Isabel Urrutia no proporciona una respuesta específica a esta pregunta.

Inés Thiebaut sugiere que la falta de inclusión de obras de mujeres compositoras en las grandes instituciones, donde el dinero a menudo es un factor crucial, se debe al

patriarcado. Esta respuesta sugiere que las estructuras de poder y las prioridades financieras pueden estar influyendo en la falta de inclusión.

Kate Moore señala directamente que cree que la discriminación contra las mujeres es la razón de la falta de inclusión de sus obras en la programación de conciertos. Esta respuesta subraya la importancia de la igualdad de género en el ámbito de la música y señala que la discriminación es un obstáculo importante.

Cuestión n.º 11 ¿Qué te animó a escribir para percusión?

Isabel Urrutia menciona que la percusión es un mundo vasto y atractivo para la composición debido a la diversidad de instrumentos y timbres que ofrece. Explica que algunas de sus obras para percusión surgieron como encargos, lo que proporcionó oportunidades para la creación de música percusiva. En su respuesta, destaca la importancia de las oportunidades de estreno y la colaboración con intérpretes destacados, como Jean Geoffroy.

Inés Thiebaut atribuye su motivación para escribir para percusión a la relación con amigos percusionistas, a quienes consideran los mejores intérpretes. Para ella, los percusionistas comprenden el ritmo y los colores, elementos que definen su música. Esta respuesta destaca la influencia de su círculo de amigos y la afinidad que siente con los percusionistas como intérpretes.

Kate Moore revela que muchas de sus piezas para percusión fueron escritas por invitación de intérpretes de percusión, quienes también surgieron los instrumentos a utilizar. Su respuesta resalta la importancia de la colaboración con intérpretes y cómo estas colaboraciones influyeron en la elección de instrumentos y el enfoque compositivo.

Cuestión n.º 12 ¿En qué lugares se ha interpretado la pieza que voy a tocar yo en mi Recital y por quiénes?

Isabel Urrutia proporciona una respuesta muy detallada, ofreciendo información sobre la historia de su obra y quién la estrenó. Enumera varios lugares donde la obra ha sido interpretada, como Francia, Estados Unidos, Seúl, Taiwán, Colombia y España, proporcionando ejemplos concretos en algunas de estas ubicaciones. Menciona percusionistas específicos que han interpretado su obra y en especial en el último año, lo que da una visión actual y concreta de su difusión. Además explica cómo la obra se ha propagado gracias a la divulgación del percusionista Jean Geoffroy.

Inés Thiebaut no ofrece información específica sobre los lugares donde se ha interpretado la obra ni menciona percusionistas concretos. Sugiere que se debe consultar a Miquel Bernat para obtener detalles, lo que implica que no está completamente segura de la difusión de la pieza.

Kate Moore proporciona información precisa sobre el estreno de su obra en Perth y su inclusión en el álbum de Louise. Menciona que la obra ha sido interpretada con frecuencia por percusionistas de todo el mundo, especialmente el primer movimiento.

3.2. Discusión de los resultados de las entrevistas

Lo primero que nos llama la atención es tanto Inés Thiebaut como Isabel Urrutia les despertaron su interés por la composición desde muy pequeñas. En ambos casos sus sentimientos para expresarse a través de la creación de nuevos sonidos eran innatos. Thiebaut incluso llega más lejos, afirmando que “componer era parte de mi identidad” (E3, A1, p.84). Esto pone de manifiesto que el sentimiento y la voluntad creativa no entiende de géneros ni de sexos, y que se despierta de forma natural en cualquier persona a cualquier edad. Esto no quiere decir que si de pequeño no tienes esa voluntad no la puedas tener de mayor. Por ejemplo, en la entrevista a Kate Moore, no ha mencionado en ningún momento ninguna vocación compositiva que tenga ya desde la infancia.

Otro dato interesante que se extrae de las respuestas aportadas por las tres compositoras es lo que cuenta Inés Thiebaut sobre sus estudios. A diferencia de las otras dos compositoras, Thiebaut estudió también la carrera de derecho “porque no había manera de vivir de la composición” (E3, A1, p.8), este temor a no poder vivir de la composición también se le despertó a otra de las entrevistadas, en concreto a Isabel Urrutia. En su caso, este miedo le está inculcada por sus propios profesores. Unos profesores con una mentalidad clasista y cerrada que defendían que el rol de compositor únicamente correspondía a los hombres, mientras que las mujeres únicamente podían dedicarse a la docencia. Este desprecio hacia el colectivo femenino del cual se conocen muchos casos a lo largo de la historia de la música (Clara Wiech, Fanny Mendelssohn, Maria Anna Mozart, etc.), parece que aún no se ha superado; o al menos no se ha superado en algunos países o más concretamente para algunas personas o colectivos, ya que tanto en los casos de Thiebaut como en el de Urrutia esta situación de desprecio cambió cuando empezaron a estudiar en Boston y París

respectivamente. Es decir, la conclusión que se puede extraer de estas respuestas es que en la mayoría de los casos realizar los estudios en sí mismo no suponía ningún problema. El problema venía cuando querían realizarse como compositoras, donde en algunos casos como el de Moore recibió incluso insultos o comentarios vejatorios para que abandonara la carrera.

En cuanto al proceso de composición, a pesar de que las tres afirman tener una pasión por la composición, apuntan que suelen componer mayormente por encargo, puesto que es su trabajo y la manera en que se ganan el pan. También añaden que en un principio no han sentido ninguna discriminación en la hora de recibir encargo; eso sí, tanto Inés Thiebaut como Kate Moore hablan de que a pesar de que en sus casos no han sentido ninguna discriminación en la hora de recibir encargos, sí que creen que puede haber determinadas asociaciones, organismos o zonas del planeta donde se favorezcan los encargos a los hombres. En el caso de Moore, se ha dado cuenta que en determinados organismos de financiación se han priorizado los encargos a los hombres respecto de los encargos a mujeres; hecho que dice la propia compositora, podría deberse a una posible discriminación. No obstante y esto, en caso contrario, Thiebaut -residente en los Estados Unidos- dice que tiene la sensación de que, al menos donde ella reside, es mejor ser mujer que hombre en estos momentos para los encargos. Esto pone de manifiesto que para algunas asociaciones, colectivos y territorios o países las cosas están cambiando en favor a un trato igualitario y una voluntad de corregir los errores cometidos en el pasado.

En el caso de los estrenos ninguna afirma haber tenido problemas a la hora de estrenar sus obras, puesto que en la mayoría de los casos el encargo de la pieza lleva ligada su obligado estreno. En el caso de Kate Moore, esta sí que cuenta que le es difícil que le vuelvan a programar las obras más allá de su estreno, o que lleven de gira alguna de sus obras. En este sentido, sí que afirma tener indicios de discriminación. Ahora bien, en este caso, también haría falta que se sumara el aliciente discriminatorio de la composición contemporánea. Hay que tener en cuenta, que la mayoría de los auditorios y salas o espacios donde se realizan conciertos, estos buscan que los conciertos que realizan sean rentables y que les aporten ingresos. Es por eso, que muchos estudios confirman una predilección para programar repertorio clásico que guste a las masas, que no apostar por un repertorio contemporáneo de autores muchas veces desconocido. El repertorio contemporáneo queda entonces relegado a un segundo plano, y se programa en muy pocas ocasiones y en festivales o fechas señaladas y muy específicas. Si a esta discriminación del repertorio contemporáneo se le suma la

discriminación que hay hacia las mujeres compositoras, se obtiene el porqué de las sospechas que apuntaba Moore. Ahora bien, igual que se apuntaba en los párrafos anteriores, parece que hay una voluntad por parte de algunas asociaciones, instituciones, salas de conciertos o auditorios para ir poco a poco eliminando esta discriminación. Uno de los casos más sonados es el de la Filarmónica de Berlín. La que posiblemente sea la mejor orquesta del mundo, tiene un compromiso firme con la música contemporánea y con el colectivo femenino tanto de directoras como de compositoras, incluyendo en sus conciertos todos los años música de artistas en su programación anual. Por ejemplo, esta temporada figuran obras de las compositoras Kaija Saariaho, Sofia Gubaidulina, Milica Djordjevic o Marianne von Martinez.

Esta tarea con el repertorio femenino que está haciendo la Filarmónica de Berlín está aún lejos de estandarizarse en la mayoría de las salas de conciertos y formaciones musicales. Tanto Thiebaut como Urrutia y Moore critican ese patriarcado que se ha hecho institucional y que prima la recaptación económica por encima de la calidad artística y la apuesta por las nuevas generaciones de compositoras y compositores. En la mayor parte de los casos, las tres han visto como el acceso a grandes formaciones orquestales se ha restringido la mayor parte de las veces a hombres compositores; lo que hace que tengan que escribir la mayor parte de sus obras para pequeñas formaciones de cámaras o para solistas.

Así mismo, a la hora de encontrar intérpretes para sus obras muchas veces tienen que recurrir a círculos de amistades; las cuales en la mayoría de los casos son las mismas que hacen los encargos según nos apunta Thiebaut. Ahora bien, como también nos dice Urrutia, cada vez esta tendencia está cambiando y se incluyen más mujeres en las programaciones de conciertos y la visibilidad de la mujer compositora es cada vez mayor; también en parte porque cada vez hay más referentes mujeres en el mundo de la composición, y esto ayuda a abrir puertas y mentes a la vez que también grandes formaciones -como el citado caso de la Filarmónica de Berlín- se suman al camino del progreso y el necesario cambio de paradigma.

Por último, por lo que respecta a el porqué escribir para percusión, las tres compositoras coinciden que si no hubiese sido por amistades o conocidos cercanos, nunca se hubiesen adentrado en este mundo. No obstante, hay que destacar que tanto Urrutia como Thiebaut siempre han observado la percusión como un importante campo para la exploración tímbrica, sonora y rítmica que otra familia instrumental no les ofrecía. Otro aspecto para destacar de sus respuestas respecto a la percusión es que al escribir para este instrumento se les han abierto las puertas a poder trabajar, estrenar y colaborar junto a intérpretes y

ensambles de primer nivel. Esto pone de manifiesto que la composición para percusión contemporánea no entiende de géneros puesto que las tres compositoras no han tenido problemas a la hora de acceder al más alto nivel de la composición, colaboración y estreno de obras para esta familia de instrumentos. Hay que tener en cuenta que la literatura para percusión fuera del ámbito orquestal es más bien reciente y, a diferencia de otros instrumentos, los intérpretes de percusión suelen estar más abiertos a colaborar y encargar obras de nueva creación a diferentes compositores y compositoras -sin importar el género- con tal de ampliar su repertorio como solistas y en música de cámara.

En definitiva, las tres compositoras entrevistadas han visto como en alguna etapa de su carrera la sociedad todavía las discrimina por razones de sexo, favoreciendo en la mayoría de los casos a compositores hombres. Desde la educación hasta las salas de conciertos, muchas de ellas han tenido que lidiar con comentarios vejatorios o situaciones incómodas que las han privado de acceder a oportunidades a las cuales los hombres tienen todas las puertas abiertas. No obstante, como también han comentado a sus respuestas, estas situaciones cada vez son menos habituales. También observan como hay una clara voluntad de cambio en muchas instituciones y colectivos, aunque este proceso se presenta largo y tedioso; pero iniciativas y programaciones de grandes orquestas como la Filarmónica de Berlín abren el camino a la esperanza a una normalización de la mujer compositora dentro de la sociedad.

3.3. Análisis de las obras a interpretar en el Recital

3.3.1. Coral Speak

Es una pieza escrita en 2016 por la compositora Kate Moore y por encargo de Louise Devenish. Según nos apunta la propia autora, la obra está inspirada en la naturaleza y los problemas con el medio ambiente donde podemos encontrar la descripción de la obra en la partitura original:

“Coral Speak para Louise Devenish es una suite de percusión de lamentos y danzas lúdicas en homenaje a la fragilidad de la Gran Barrera de Coral, cuyos corales están actualmente amenazados por los cambios climáticos y la intervención humana. Cada

parte imagina el colorido juego de movimientos entre los corales vivos, alegres criaturas sensibles que celebran su idílico entorno y sus utópicas aguas. La pieza tiene un toque melancólico ante la perspectiva de que los corales se retiren y se disipen a medida que cambia el agua. La efervescente danza de la vida y la belleza se detiene abruptamente al ser silenciada y abandonada, dejando tras de sí un esqueleto como una ciudad submarina en ruinas que una vez prosperó, para no volver jamás.” (Moore, 2020)

La obra, escrita para vibráfono y pistas de audio con sonidos pregrabados, se divide en tres movimientos. El primero de ellos para vibráfono solo y, los otros dos con acompañamiento de las pistas de audio. Los tres movimientos se pueden interpretar de forma separada, es decir, no van ligados. Además, el segundo y tercer movimiento que se interpretan con sonidos pregrabados, cada uno tiene su propia pista de audio y la compositora indica en la partitura de cada movimiento cuanto tiempo hay que dejar sonar el audio antes de empezar a tocar.

Hablando a grandes rasgos sobre los recursos compositivos, es necesario hablar del marcado estilo minimalista de la pieza que recuerda (sobre todo en el primer y tercer movimiento) a algunos procesos compositivos que utiliza Steve Reich en sus obras. Por otro lado, es importante destacar el trabajo en la conducción de las voces y el predominio de los intervalos de 4^º y, sobre todo, de 5^º que encontramos a lo largo de los tres movimientos. Todo esto sumado al uso de las notas pedal, la variación rítmica y dinámica y la búsqueda de intervalos disonantes de segunda mayor y menor, son los recursos que Moore utiliza a lo largo de toda la pieza. En algunos movimientos predominaran unos por encima de otros, pero es en el tercer movimiento donde confluyen todas estas técnicas descritas.

Spel I

Centrándonos en el primer movimiento, este es el único que no se interpreta juntamente con ninguna pista de audio. La estructura responde a cambios de células motívicas que actúan como eje sobre el cual genera la posterior conducción de voces. Así, podríamos hablar perfectamente de una forma donde cada letra de ensayo marca la entrada de un nuevo eje. No obstante, existen algunas letras en concreto donde el proceso compositivo que se ha

ido arrastrando previamente en cuanto la conducción de voces y variación motivica, se acentúa un poco más que los demás, por ejemplo en el caso de la letra E. Por tanto, no sería descabellado hablar que hacia al compás 61 estaría el punto central de la obra. Si nos fijamos, a partir de este punto las notas que se exponen al proceso de conducción de voces son las primeras notas del compás; al contrario de lo que había sucedido hasta ese momento, ya que las células inalterables se encontraban desde el inicio de la obra en el primer tiempo de cada compás.



Imagen 1 – *Coral Speak (Spel I)*, Célula inicial de tres notas. The Netherlands: deuss music

Centrándonos con más detalle en los procesos utilizados a lo largo del movimiento, vemos como todo parte de una célula de tres notas (la – sib – la) y de una línea secundaria ascendente que se inicia con la nota do# y acaba con el mi del tercer compás. Estos dos elementos se repetirán con pequeñas variaciones de posición y altura a lo largo de los siguientes compases, y derivarán después de un crescendo en el nuevo ciclo que empieza en la letra A.

En la letra A tiene lugar un proceso similar al del inicio de la obra, y también, aún encontramos presente la célula (la – sib – la) inicial desplazada a un segundo plano. Durante estos compases también se han ido añadiendo pulsaciones a cada una de las células, hecho que ha provocado el cambio de compás o la distribución interna del mismo en tres ocasiones.

En cuanto a la letra C, podríamos hablar de una especie de variación de la letra A donde la conducción melódica se invierte y, en vez de subir (como pasaba en la letra A), desciende. Además, en la letra C se inicia un proceso que también se repetirá en la letra D: la presentación de la célula motivica base, la cual se presenta antes de que empiece el proceso de conducción melódica. Con respecto a la letra E ya hemos hablado anteriormente puesto que de alguna manera cambiaba la situación de las notas móviles y las fijas. Además, es junto con la letra C la única letra donde se restan pulsaciones al compás existente y de las pocas donde no hay una repetición interna de los procesos que tienen lugar en los primeros compases de la letra.

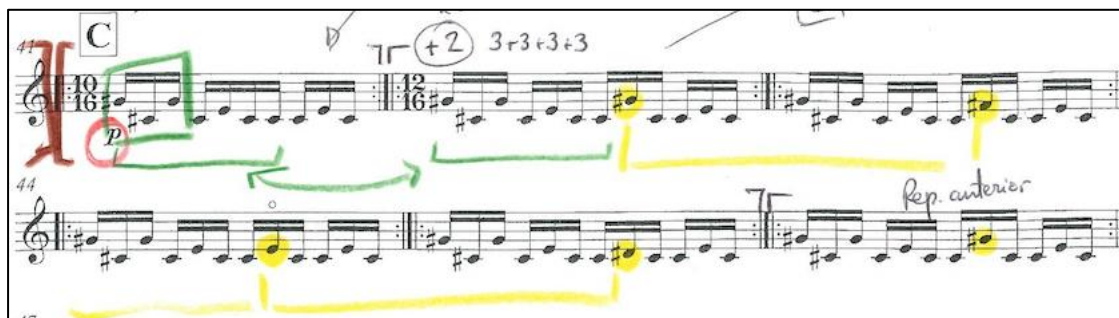


Imagen 2 - *Coral Speak (Spel I)*, Variación célula de tres notas respecto a la de la letra A. The Netherlands: deuss music

Continuamos con la obra con la letra F, donde de nuevo suman pulsaciones y donde la conducción de las voces a principio de compás se hace más que evidente. En esta letra sí que encontramos la repetición de compases, pero con una nota añadida en la parte de la célula motívica/rítmica base. Otro aspecto para destacar en esta letra F es el uso de los matices como elemento estructurador, ya que si observamos con detenimiento la segunda parte de esta letra (cc. 74 – 83) podremos comprobar como los matices se escalonan gradualmente en dirección a un punto culminante que incluso podría entenderse como una especie de candencia V – I (cc. 78 – 79 y cc. 82 - 83). Hasta ahora los matices se habían utilizado en el resto de movimiento de una manera más gradualmente espaciada en el tiempo. Ahora, en cambio, esa graduación tiene lugar en cada compás.

En cuanto a la letra G, podríamos entenderla como una ampliación de la segunda parte de la letra F, ya que tanto la dirección de las voces como el uso de matices y estructuración interna es más que similar. Esta letra es la de mayor duración de toda la obra, y responde también a un proceso de incrementación gradual de la longitud de cada uno de los fragmentos comprendidos entre las letras anteriores. Con la repetición de G, y concretamente, con un ciclo de las notas mib – fa – sol – sib, acaba este primer movimiento.

Handwritten annotations above the staff:

- 80: Fub (Fa - Seb - Seb - hib) with dynamics p, mp, mf and 'V - I' above.
- 83: G chord symbol above.
- 88: f dynamic marking circled in red.
- 92: ff dynamic marking circled in red.

Dynamic markings in the score: pp, p, mp, mf, f, ff.

Imagen 3 - *Coral Speak (Spel I)*, Proceso compositivo de ampliación de ciclo de notas en G. The Netherlands: deuss music

Spel II

Este movimiento está concebido como una danza rota acompañada siempre de un audio de fondo. El componente electrónico, que incorpora sonidos que imitan el fondo del mar, como el roce de las piedras y el murmullo del agua, añade una capa sonora única que evoca la sensación de estar inmerso en un entorno marino. La pista de audio puede ser activada tanto por un técnico de sonido como por el propio intérprete, y se inicia al principio del movimiento. La indicación de la compositora de dejar la pista de audio unos 16 segundos antes de que el intérprete comience a tocar con el vibráfono es esencial, ya que proporciona un espacio de transición que permite al intérprete y oyentes a sumergirse gradualmente en la atmósfera sonora y prepararse para la danza que se desarrollará.

De nuevo las técnicas compositivas a la que recurre Moore en el movimiento se basan en la conducción melódica, en la que se añaden los intervalos de 4º y 5º para construir los acordes y las 2º mayores y menores como intervalos disonantes en algunos momentos

concretos. A pesar de las apariencias, la construcción del movimiento es horizontal como los corales de Bach. La conducción de las voces es la que forma todas las sonoridades que hay a lo largo de este segundo tiempo.

Si hablábamos de la importancia de los intervalos de 5º al inicio del párrafo anterior es porque este segundo tiempo se inicia de esta forma. Con las notas mi^b, si^b y fa colocadas progresivamente una encima de la otra, empieza a perfilarse el movimiento a la espera de la entrada de la nota sol^b. Con esta nota se cierra el nexo con el movimiento anterior y empieza el proceso de conducción de las voces. Con este procedimiento de superponer notas sobre una nota que actúa como pedal van discurriendo los primeros compases del movimiento. A veces esta nota pedal es simple y, a veces, son dos notas (normalmente a distancia de una 5º) que actúan como pedal. El proceso puede ir de menos a más notas (llegando a conformar un acorde) o a la inversa, buscando de nuevo la nota pedal pura (por ejemplo en los cc. 27 a 32).

Imagen 4 - Coral Speak (Spel II), Ejemplo de la construcción armónica utilizada. The Netherlands: deuss music

La aparente construcción de los acordes a través de la conducción y superposición de notas se intensifica a partir del compás 33, actuando como una especie de desarrollo que lleva (después de un crescendo) a la letra A. En esta letra, los procesos que habían tenido durante la primera parte del movimiento se repiten sobre notas pedales distintas. Ahora bien, en esta nueva sección empiezan a cobrar importancia los intervalos de 2º mayor y menor (disonancias) que comentábamos en los párrafos anteriores, además de la aparición (por conducción melódica) de acordes tríadas menores. La conducción melódica también se hace más evidente, ya que aparte de encontrarse en las voces internas de los acordes, empieza a ocupar las voces extremas, lo que facilita su seguimiento (por ejemplo, los cc. 100 al 106). Esta conducción melódica presente en las voces externas, juntamente con el uso de las disonancias, es la que marcará la letra B. En esta letra, el número de voces se mantiene casi siempre en cuatro y las notas pedales pasan a ser intervalos de octava (cc. 113 – 114) o quinta

(cc. 126 – 141). La letra B, aparte de mostrar claramente el proceso de conducción melódica también marca un proceso de inversión de esta. Si anteriormente las líneas principales ascienden, a partir de la letra B estas son en gran parte descendentes; además, Moore recupera la repetición de ciclos en los compases siguientes.

La sección que empieza en la letra C podría verse como una sección de predesarrollo donde vuelven a aparecer fragmentos de las letras B (cc. 202 a 226) e incluso de la introducción (construcción vertical progresiva de los compases 184 a 195). Aparte, la conducción melódica de los primeros compases de C (cc. 174 – 178) es la misma que la de la letra B (lab, sol, fa, mib, reb, do, sib) pero sobre un pedal distinto; en este caso sobre la nota reb. La letra C también tiene repetición de ciclos iguales que B, pero lo hace de una manera reexpositiva, cerrando con la primera subsección de C.

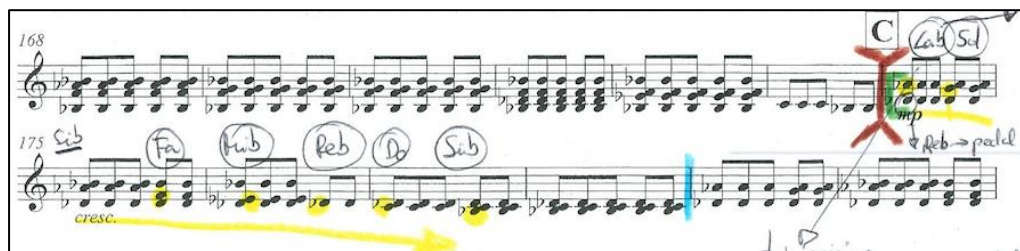


Imagen 5 - *Coral Speak (Spel II)*, Fragmento del predesarrollo de la letra C. The Netherlands: deuss music

La sección de desarrollo en términos más estrictos sería la de la letra D. En esta letra empieza a dibujarse una tendencia hacia la unión de los intervalos de 5º y de 8º como notas pedales. Además, como ocurre en los desarrollos, a lo largo de esta sección se aplican todos los procesos realizados hasta ahora; cobrando especial importancia los acordes triada. Este desarrollo “cadencia” en sus últimos compases sobre el acorde la Lab mayor entre los compases 291 y 292, previo a la modulación que tiene lugar con la entrada de la letra E.

La sección que empieza en la letra E es la última de la obra, y tiene una sonoridad marcada en la tonalidad de la menor, aunque los procesos compositivos que se utilizan en esta sección y que se han utilizado a lo largo de la obra están lejos de la organización tonal y, por tanto, cuando hablamos de tonalidad lo hacemos para ayudar a comprender como se organiza esta sección desde un punto de vista tímbrico.

Esta última sección es la única que tiene barras de repetición, creando así ciclos dentro de la estructura evolutiva generada por los procesos compositivos que llevamos describiendo

durante todo este movimiento. La conducción melódica de esta sección se hace a más largo plazo y no tanto continuada como en las secciones anteriores; además, la compositora repite casi exactamente igual los primeros 35 compases para cerrar el movimiento. También son curiosos los procesos con los que se inicia y cierra el movimiento. En los primeros compases el acorde se crea añadiendo notas de forma ascendente desde su fundamental, mientras que en los últimos compases encontramos todo lo contrario: desde la quinta nota del acorde, va añadiendo notas decrecientemente hasta completar el acorde de la menor. El movimiento finaliza con un compás de silencio. Este compás, podría entenderse como un silencio por la contaminación y la destrucción de los corales, un tipo de protesta por la mano destructiva de la humanidad. No obstante, esta hipótesis es solo eso, una hipótesis que extraemos de la inspiración de la autora pero que no tiene ninguna confirmación por parte de la misma.



Imagen 6 - *Coral Speak (Spel II)*, Fragmento del final del movimiento. The Netherlands: deuss music

Spel III

Este movimiento también incluye una pista de audio. Si se ejecuta consecutivamente con el segundo movimiento, la pista de audio puede ser diseñada para transitar automáticamente de uno a otro. En caso de ser interpretado de manera independiente, el intérprete puede lanzar la pista de audio, siguiendo la indicación de dejar sonar el audio 10 segundos antes de que comience la parte del vibráfono. Los primeros segundos del audio introduce llamadas cada vez más fuertes, sirviendo como un recordatorio evocador de que los corales están en peligro de extinción. Esta integración de elementos sonoros y temáticos añade más profundidad a la obra, destacando la conexión entre la música y la conciencia ambiental.

En cuanto a la técnica compositiva de este tercer movimiento, sigue siendo la misma que la de los movimientos anteriores. Todo este movimiento gira sobre las notas re, mi, fa, sol y do. Inicialmente en arpeggio y después armonizado con 2º, 4º, 5º... y otros intervalos que habían predominado en los movimientos anteriores.

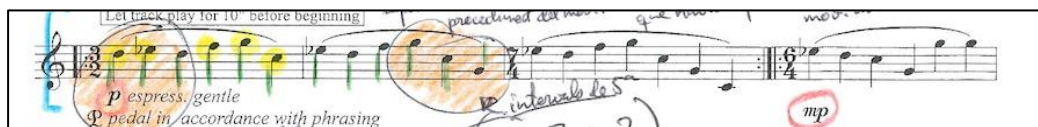


Imagen 7 - *Coral Speak (Spel III)*, Material armónico con el que se inicia el tercer movimiento. The Netherlands: deuss music

La estructura la podríamos dividir en: tema, variación 1, variación 2 y coda. Cada una de las tres primeras secciones se divide a la vez en tres partes internamente. Las dos primeras sobre el mismo material temático, y la tercera de ellas a modo de “codetta” o de enlace hacia la sección siguiente.

La sección que hemos denominado tema tiene una duración de dieciséis compases y a partir del del sexto compás (a modo de disonancia) añade las notas sib y la sobre la serie inicial de cinco notas. La variación que se lleva a cabo en estos compases es bastante simple, y gira alrededor del lugar del compás donde aparecen cada una de las cinco notas anteriormente mencionadas. Además, en los primeros compases, Moore vuelve a colocar como recordatorio las células rítmicas que habían predominado en el primer movimiento (re – mib – re del compás 1 y sol – do- sol y sib – fa – sib de los compases 2 y 6).

A partir de la sección del tema suceden las variaciones I y II con la misma estructuración de compases (16 divididos en 7 + 7 + 2) y con armonizaciones con los intervalos que hemos descrito en el segundo párrafo. Aquí la variación es más tímbrica y armónica que no rítmica y motívica como ocurría en los movimientos anteriores.

La pieza culmina con una sección de “Coda” que evoluciona desde el final de la segunda variación hacia la búsqueda de la nota do, siguiendo el mismo proceso de deconstrucción de acordes que se habían utilizado en el movimiento anterior.

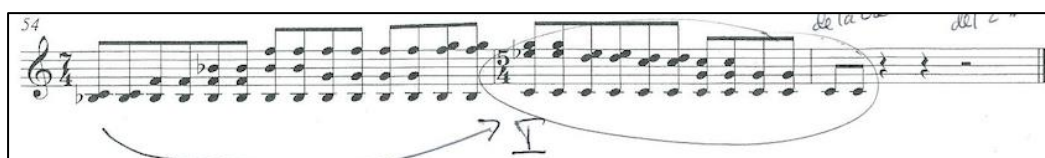


Imagen 8 - *Coral Speak (Spel III)*, Coda del último movimiento. The Netherlands: deuss music

3.3.2. Con nombre de olvido

Con nombre de olvido es una pieza para set de percusión y electrónica escrita por Inés Thiebaut. El set de percusión consta de: plato suspendido, triángulo, tam-tam, 5 temple-blocs, 2 bongós, 3 tom-toms y un bombo. Este es el set de partida sobre el cual Thiebaut aplica diversas formas de producir sonido en los diferentes instrumentos que lo conforman, ya sea con distintas baquetas, escobillas metálicas u otros objetos y/o elementos.

Dejando de lado la parte de percusión, la electrónica -o mejor dicho, el contenido de la electrónica- puede ser la parte más importante de la pieza. Según Thiebaut, los poemas que se narran en la parte electrónica son el centro de la pieza, y las palabras y la rítmica de su lectura por parte del propio autor de estos, Miguel Marinas, son la base para toda la obra. Estas palabras grabadas están acompañadas por algunos sonidos creados de forma electrónica y que se suman a las del propio set de percusión. De entre todos los poemas, los escogidos para la obra son: I (sin nombre), II – *La voz*, IV – *Examen*, VI – *Espejo* y VII – *Calor*. Es interesante observar que la pista de audio electrónica debe ser lanzada por el intérprete, asegurando así una sincronización precisa con la partitura. La indicación de que la pista comienza en el primer silencio de la partitura agrega una dimensión adicional de coordinación y control por parte del intérprete. Además, la especificación de un tempo constante de negra igual a 60, medido en segundos, subraya la importancia de mantener una relación precisa entre la música electrónica y la ejecución en vivo.

La estructura de la pieza también está condicionada al texto. Normalmente, la música acompaña y/o puntualiza las palabras que se van narrando a la electrónica quitado de cuatro momentos de solo de percusión con los que la autora estructura la obra. Los tres primeros solos son de una duración parecida. Ahora bien, el último de todos es el más extenso y virtuoso de los cuatro. Además, en la partitura hay escritas algunas palabras del texto que va narrando el poeta para que el intérprete tenga una guía para controlar la velocidad y estructura de la obra, aparte de las referencias temporales en minutos y segundos que también coloca estratégicamente la autora a lo largo de la obra.

En la primera parte de la obra, la percusión utilizada se entra en los instrumentos puramente de membrana: bongos, tom-toms y bombo; además de las intervenciones aisladas

del plato suspendido. La rítmica es bastante variada y no tiene un patrón concreto, sino que va puntualizando y copiando la rítmica que ofrecen las palabras pronunciadas por la cinta pregrabada. Estas intervenciones de la percusión son como una especie de ecos de las palabras, dado que la dinámica general de esta primera sección nunca supera la *mp*. Eso sí, la autora juega con los diferentes ataques que ofrece tocar con la cabeza o la parte posterior de las baquetas (en este caso blandas) para ofrecer tímbricas distintas dentro del contexto de acompañamiento que comentábamos anteriormente.

Una vez acabado el recitado del primer poema hacia el minuto 1 con 18 segundos, encontramos la primera sección de solo de percusión. Aquí la parte hablada de la electrónica se detiene y da paso a la percusión, donde se incorporan los instrumentos anteriores de membrana, los temple-blocs y el plato suspendido. Es solo de unos diez compases, donde la dinámica y la rítmica continúan en unos parámetros similares a los que habían aparecido en la primera parte de la obra. Podríamos incluso afirmar que las partes de temple-blocs y plato suspendido son la sustitución de la parte hablada, mientras que la parte de las membranas continua con su rol de acompañamiento.

Imagen 9 – *Con nombre de olvido*, Fragmento del primer solo de percusión. Brooklyn: Inés Thiebaut

Acabado el solo, hacia el minuto 2 de la obra empieza un nuevo recitado: el del poema *La voz*. La temática y escritura de este poema propician que la percusión que se utilice en esta segunda parte de la obra sea casi toda de sonido metálico: plato suspendido, triángulo y tam-tam. Digamos casi toda porque hacia el minuto 3 hay un golpe de bombo que coincide con la palabra “ciega”. Esto corrobora lo que hemos dicho sobre el uso de la percusión como

refuerzo, respuesta o eco de las palabras que se van recitando del poema. Además, las baquetas que se utilizan vuelven a ser blandas y también se emplean escobillas al principio de esta segunda parte.

Imagen 10 – *Con nombre de olvido*, Ejemplo de la percusión como refuerzo de las palabras. Brooklyn: Inés Thiebaut

Acabado el segundo poema, entra en escena un nuevo solo de percusión (min. 3 con 20 seg.). En este solo de percusión se produce un nuevo cambio de baquetas a unas más duras de goma. El segundo solo tiene una duración de 8 compases y se divide con dos golpes de plato suspendido en la parte central y final de este. En cuanto a la rítmica, es parecida a la del primer solo aunque ahora hay más complejidad rítmica y el abanico dinámico es mayor. El último golpe de plato con el que se acaba el segundo solo de percusión coincide con el inicio de tercero de los poemas: *Examen*. Esta tercera parte de la obra es donde la percusión tiene menos presencia en toda la obra. Solamente cinco intervenciones tienen la percusión es esta parte de la obra, donde se vuelve de nuevo a los sonidos metálicos que se habían utilizado para acompañar al segundo poema. En esta ocasión la mayoría de los sonidos se producen fregando un arco sobre el plato suspendido, aparte de los golpes de triángulo con su habitual varilla.

Todos estos golpes tienen que coincidir según la autora sobre las palabras guía que coloca en la partitura: *del amor, y el cordón, amor y dura*. El tercer solo de percusión se enlaza con un crescendo de plato suspendido desde la parte anterior, y vuelve de nuevo a los instrumentos de membrana y los temple-blocs. Este solo está marcado por la ausencia total de instrumentos de sonido metálico y por el uso de baquetas ordinarias de madera. La

extensión del solo tres es la misma que el solo dos, es decir, 8 compases. En cuanto a la rítmica, esta es muy parecida a los otros dos solos aunque en cada solo hay tendencia a ir enriqueciendo poco a poco la rítmica de los anteriores.

Espejo es el cuarto de los poemas utilizados en la obra, y es el que sigue al tercer solo de percusión. En esta cuarta parte de la obra, vuelven a utilizarse los sonidos de plato suspendido, el triángulo y el tam-tam. La dinámica, va oscilando entre la *mf* i el *p*, dependiendo del texto que se pronuncie en ese momento. El que sí que es destacable en esta sección es el hecho de que la rítmica que marcaba las partes de solo de percusión, también se utiliza de una manera más clara para acompañar el recitado del poema. Se marca así un punto de inflexión en el cual se mezclan los roles de acompañamiento y de solo de las distintas secciones donde interviene la percusión a lo largo de la obra. De nuevo y como ocurría al final del tercer poema, el plato suspendido es el que marca el fin de esta cuarta parte a la vez que enlaza con el cuarto solo de percusión.

El cuarto solo de percusión es el más extenso y el que más variedad de dinámicas y timbres ofrece. Comienza con los tom-toms y el bombo para después hacer un dialogo con los temple-blocs que se interrumpen en ocasiones por el triángulo y el plato suspendido. Este dialogo inicial va perdiendo fuerza poco a poco para dar paso de nuevo a una mayor presencia de los instrumentos de sonido metálico como el tam-tam, el plato suspendido y el triángulo; como preámbulo de la última intervención de la electrónica.



Imagen 11 – *Con nombre de olvido*, Fragmento de la complejidad rítmica del cuarto solo. Brooklyn: Inés Thiebaut

En esta última parte, el poema recitado lleva por título: *Calor*. Como decíamos al final del anterior párrafo, de nuevo los sonidos metálicos son los que más peso tienen a la hora de acompañar el poema, aunque en el inicio del mismo aún tienen una pequeña presencia los sonidos de los instrumentos de membrana y los temple-blocs. las intervenciones de percusión

cada vez son más espaciadas y menos estacadas. Hay una voluntad clara de ir apagando la música en compañía del poema. Así pues, con el tam-tam frotado con un arco y el plato suspendido se da por concluida la pieza.

Como se ha podido observar, la obra está estructurada en cinco secciones y cuatro solos de percusión. Cada sección corresponde a uno de los poemas y se acompaña generalmente por los instrumentos de sonido metálico, sin ofrecer ninguna rítmica destacada. Ahora bien, este rol de acompañamiento sutil se suple con los fragmentos de solo de percusión, donde la rítmica, la dinámica y la tímbrica son más contrastadas y variadas que en los momentos en los cuales la percusión acompaña al poema. Así pues, y coincidiendo con la autora, podemos afirmar que la obra está pensada para que la percusión sea un simple acompañamiento del poema y del texto, que son los verdaderos centros de la obra.

3.3.3. Mara-mara

Escrita en 2002 por la compositora española Isabel Urrutia, *Mara-mara* es una obra para marimba sola que se basa principalmente en el movimiento. Según la propia autora, el discurso musical se organiza por la combinación de la estabilidad e inestabilidad del movimiento a lo largo de la pieza, y por la repetición de sonidos. Esto último hace referencia al propio título de la obra, ya que *Mara-mara* es una onomatopeya vasca que se utiliza cuando nieva en cantidad, de esto la referencia a la repetición de sonidos que nos comentábamos anteriormente.

La obra no consta de distintos movimientos pero sí que presenta una división interna en cinco secciones que comentaremos más adelante. Una división interna que la compositora une mediante la progresiva desaparición y aparición de los materiales de las secciones anteriores y posteriores. De esta forma, crea unas subsecciones (puentes) entre ambas secciones que hacen que el cambio no se perciba auditivamente.

En cuanto al método compositivo, volvemos a lo mismo que ocurría con la obra *Coral Speak* con la utilización de intervalos como un material armónico. Si bien esta obra no tiene un carácter tan marcadamente minimalista como ocurría con la de Moore, a lo largo de *Mara-mara* sí que encontramos algunos procesos compositivos que nos recuerdan al minimalismo;

por ejemplo las notas pedales de la primera sección o el ostinato⁸ de la segunda sección. Sin embargo, la importancia del intervalo de 4º será fundamental a la hora de organizar el material armónico de la obra. Aparte, también serán importantes las notas pedal, el cromatismo, la fluctuación rítmica (acelerandos y ritardandos) y los ritmos de danza como el zortziko⁹ presentes en la cuarta sección.

1ª sección

La primera sección empieza con una nota pedal (do) recurrente en la cual se van uniendo poco a poco otras notas. Estas nuevas notas se encuentran a distancia de 4º una de las otras. Así pues, durante la primera sección aparecerán las notas: do – fa – si – mi – la – re – sol# - (sol) – Do#.

Si bien hemos dicho que la obra empezaba con un pedal de do, a partir del compás 3 empiezan a aparecer otras notas pedales de la lista que hemos mencionado anteriormente. Estas se alternan con la nota pedal inicial, y el proceso que utiliza la compositora para entrar y salir de una nueva nota pedal siempre es el mismo: la adición de una nota a distancia de 4º. Es decir, como entrada y salida de una nota pedal, en los primeros cuatro compases empieza la obra con un pedal de do. En el compás 2 se añade la nota fa para continuar con el pedal de do. En el tercer compás vuelve a aparecer la nota fa (do – fa) antes de la entrada del nuevo pedal de si. De nuevo, en el compás 4 vuelve el pedal inicial de do, pero como había ocurrido antes, aparecen las notas si, fa y do. Estos procesos son los que van sucediendo a lo largo de toda esta primera sección.

⁸ El bajo *obstinato* aquel cuyo tema o canto, limitado a un pequeño número de compases, como cuatro u ocho, vuelve a comenzar de forma incesante y se varía de diferentes maneras, mientras que las partes superiores continúan con su canto y su armonía propia (Rousseau, 2007).

⁹ Zorcico, del vasco *zortziko*. Composición musical en compás de cinco por ocho, popular en el País Vasco (Real Academia Española, 2013).

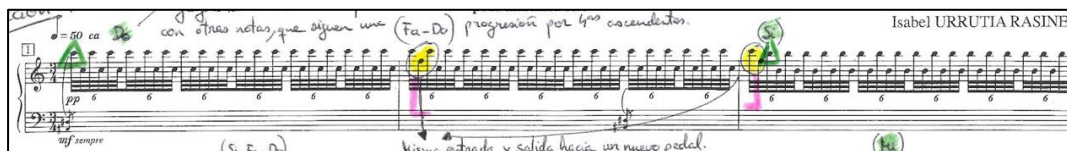


Imagen 12 – *Mara-mara* (1ª sección), Ejemplo del pedal y el proceso de construcción armónica inicial. Paris: Éditions Henry Lemoine

Por otra parte, hay otro elemento que en un principio puede pasar desapercibido pero que poco a poco va ganando importancia hasta ocupar un papel destacado hacia el final de la sección. Hablamos de las dos notas (también a distancia de 4º: la# - re#) que hacen mordente a las notas pedales. Su presencia durante los primeros compases es bastante misteriosa, pero hacia el final de la sección y sobre todo a partir del compás 18 va ganando peso hasta descubrir en el compás 23 un nuevo elemento rítmico que anticipa la segunda sección.

Este no es el único elemento que anticipa la nueva sección, pues a partir del compás 18 (donde empieza el puente) suceden una serie de cambios como el cromatismo del compás 19. El cromatismo será un elemento que poco a poco irá ganando importancia en las siguientes secciones que rompe la progresión por 4º o la desaceleración rítmica del compás 21 y que da más peso al bajo.

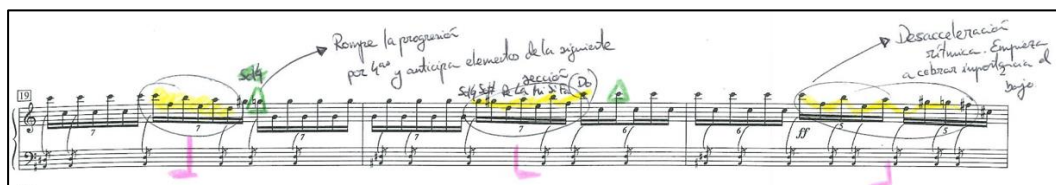


Imagen 13 – *Mara-mara* (1ª sección), Inicio de los cromatismos. Paris: Éditions Henry Lemoine

2ª sección

La segunda sección empieza con un ostinato en el bajo basado en el intervalo de 4º. Este ostinato proviene del bajo que habían creado los mordentes hacia el final de la primera sección. La segunda sección está dividida internamente en seis subsecciones que varían progresivamente los elementos que encontramos en la primera de ellas. Igualmente, las primeras subsecciones están divididas internamente en dos partes marcadas por el cambio de compás, aunque a partir de la tercera o cuarta sección esta división interna se diluye bastante.

Al ostinato que comentábamos en el párrafo anterior, lo acompaña en la parte superior un nuevo elemento basado en la mano derecha de la primera sección pero de tiempos más libres. Son acelerandos progresivos que buscan acabar en trémolos. Ara bien, este elemento que no tiene una pulsación concreta escapa a la división métrica que propone la línea del bajo. Esto no quiere decir que no se respete la división interna en subsecciones, sino que este elemento busca su resolución en una temporalidad diferente a la métrica escrita. Como ocurría anteriormente hacia el final de la sección, las variaciones respecto al material inicial son más notorias, y buscan enlazar de forma natural con la siguiente sección. Así y todo, a partir de la cuarta subsección se observa cómo hay momentos donde el ostinato o el acelerando escrito cogen más protagonismo el uno que el otro.

Imagen 14 - *Mara-mara* (2ª sección), Fragmentos obstinatos y cambios de compás. Paris: Éditions Henry Lemoine

3ª sección

Si la sección anterior acababa con un ritardando escrito que culminaba en los primeros compases de esta nueva sección, esta tercera sección está marcada por esos elementos: el acelerando y el ritardando escritos.

Según comentaba la autora en la entrevista, la alternancia entre tiempos estables e inestables es uno de los parámetros importantes a lo largo de la obra. Es por eso por lo que la mayor parte de esta sección no está encasillada en la métrica de un compás. Solamente los últimos compases que actúan como puente a la cuarta sección vuelven a tener por momentos una métrica establecida dentro de un compás.

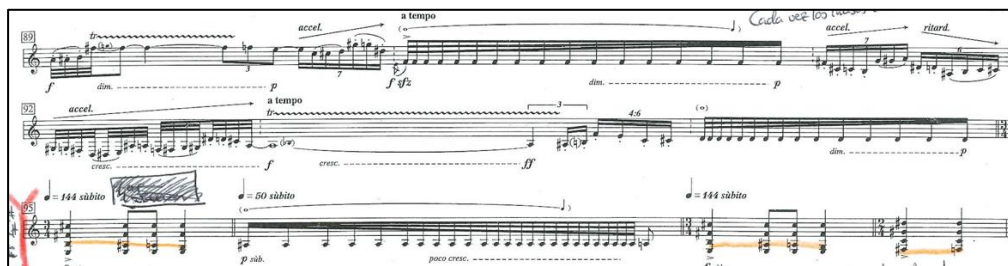


Imagen 15 - *Mara-mara* (3ª sección), Transición de la libertad métrica hacia un nuevo compás. Paris: Éditions Henry Lemoine

Aparte de los acelerandos y ritardandos, esta sección destaca por la aparición de un nuevo elemento que ya se había anunciado en la sección anterior: el cromatismo. Ahora coge más protagonismo que en la sección anterior, aunque se utiliza de otra manera. Si observamos la partitura, entre los acelerandos, los ritardandos y los trémolos hay unos pequeños incisos melódicos que normalmente buscan hacer un floreo a las notas de partida o de llegada de los elementos anteriores. A este proceso, también se le añade una variante: acabar en una nota a distancia de 4º o 5º del siguiente pedal.

Estos incisos cada vez son más largos y se verticalizan en el compás 95, creando así un nuevo elemento que será clave en la cuarta sección. Este nuevo elemento continúa conservando la esencia de estar construido por intervalos de 4º.

4ª sección

La cuarta sección vuelve a la métrica definida y lo hace además añadiendo un ritmo de danza típico del País Vasco: el zortziko. Esta danza escrita en 5/8 (1 + 2 + 2) se encuentra presente en momentos claves de esta sección, como ahora en los compases previos a la entrada de una nueva subsección (cc. 118 – 199 y 124 – 125).

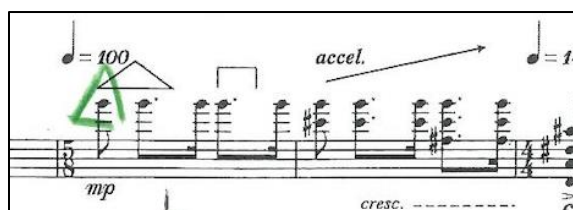


Imagen 16 - *Mara-mara* (4ª sección), Ejemplo del ritmo de zortziko. Paris: Éditions Henry Lemoine

Como decíamos anteriormente, el elemento armónico que se había creado en el compás 95 de la sección anterior iba a ser un elemento clave en esta cuarta sección. Y en efecto, la cuarta sección comenzaba con este elemento que es interrumpido por el ritmo de zortziko con un pedal de sol. Ambos elementos, el más armónico y el rítmico (zortziko), van progresivamente presentando variaciones más o menos destacados hasta llegar al compás 120 y 127, donde empieza respectivamente la primera y la segunda subsección. En la primera subsección se rompe el pedal superior que afectaba al ritmo de zortziko, y el cromatismo que afectaba al elemento armónico de los compases 103 – 104 empieza a afectar a las voces superiores. En cambio, en la segunda, la variación respecto a los elementos anteriores es más agresiva aunque el cromatismo y, sobre todo, el intervalo de 4º continúan presentes. Hacia el final de la sección y previa entrada de una progresión cromática (cc. 137 – 139), se genera un pedal formado por 4º (do – fa – si) que conduce con un ritardando a la nota do. Esta nota hace de enlace “armónico” a la quinta y última sección.

5ª sección

En esta última sección se combinan todos los elementos rítmicos y armónicos que han aparecido a lo largo de toda la obra. Empieza con distintos pedales que poco a poco van haciéndose cromáticos y rítmicamente más complejos. Tanto en el pedal inferior como en el superior, van añadiéndose poco a poco más notas y más cromatismos como ocurría en secciones anteriores de la obra.

En el compás 166, marcado por un ritardando y un fortísimo, encontramos la segunda subsección de esta última parte de la obra. En la primera subsección los elementos habían ido acelerando su presencia y variación, y de repente la compositora los para abruptamente para volver de nuevo a los orígenes de la obra. Una nota pedal rítmica sobre re# en el registro grave de la marimba recuerda a la nota pedal do del principio de la obra. Al igual que ocurría al inicio de la obra, el pedal de re# es interrumpido por notas en el registro agudo (fa# - sol) como una especie de breves comentarios al pedal. Estos comentarios cada vez aumentan en notas, y tienen su origen en los acordes placados por 4º y 5º de la cuarta sección pero distribuidos ahora en horizontal; no obstante, hacia el final de la obra recuperan su verticalidad.

Por último, en el compás 176 se inicia la Coda. La Coda parte de nuevo de una nota pedal rítmica, a la cual se añaden notas que derivan del floreo cromático que se observaba al

inicio de esta sección. En el compás 178 se encuentran los últimos “recuerdos” de los intervalos que predominaban a lo largo de la obra, y ya a partir del 180 comienza el proceso de detención progresiva del ritmo de la obra. La obra va parándose progresivamente desde la parte rítmica, aspecto que había sido vital para la construcción de la obra según la compositora.

Imagen 17 – *Mara-mara* (5ª sección), Coda de la última sección. Paris: Éditions Henry Lemoï

3.3.4. Mono-drum

La obra para bombo solo *mono-drum* fue un encargo del Ensemble InterContemporain y del Théâtre du Châtelet a la compositora polaca Agata Zubel. En esta obra, y fruto de la fascinación de la compositora por la percusión, el bombo es tratado casi como un instrumento melódico; pues al largo de la pieza se explora tímbricamente el instrumento desde varios ángulos sin perder la musicalidad. Así pues, se busca que el intérprete golpee las diferentes zonas y partes del instrumento con diferentes tipos de baquetas, mazas, escobillas o con las propias manos, con el objetivo de sacar el máximo rendimiento tímbrico a este instrumento de percusión.

La obra se estructura en tres partes. Una primera parte dividida a la hora en dos secciones donde se presenta todo el material rítmico de la obra, una segunda parte cadencial donde el intérprete elige el orden y duración de los diferentes elementos propuestos por la compositora con una duración total marcada de un minuto y medio o dos minutos, y una tercera parte que se repite exactamente la rítmica de la primera parte pero con una tímbrica distinta marcada sobre todo por la entrada en juego de las pelotas de ping-pong sobre la membrana del bombo.

1ª parte

Como ya habíamos dicho anteriormente, la primera parte de la obra está dividida en dos secciones que llamaremos A y B. la sección A, con la que se inicia la pieza, empieza con una especie de introducción acotada por los calderones. Estas pausas temporales poco a poco van reduciéndose, primero se transforman en silencios de cuatro tiempos que separan las distintas intervenciones rítmicas sobre el instrumento, pero pronto estos silencios van perdiendo peso y la rítmica constante lo acaba por evadir todo.

Lo mismo ocurre con el ritmo. Las primeras intervenciones rítmicas son más bien de corta duración y de no mucha complejidad, pero poco a poco va ganando en dificultad y duración. Todo esto sumado a la inicial libertad en cuanto al compás, que poco a poco va encaminándose hacia la regularidad métrica que aparece hacia el final de la A.

Imagen 18 – *Mono-drum*, Ejemplo de la rítmica de los primeros compases de la obra. Agata Zobel

Por lo que hace la tímbrica de esta primera sección, está marcada sobre todo por sonidos producidos por las escobillas, ya sean sobre ellas mismas o fregando y golpeando sobre la piel o el casco del bombo. Esta tímbrica irá poco a poco derivando en la sección B hacia sonidos más firmes y profundos producidos bien por las manos del intérprete en contacto con las distintas zonas del bombo, o bien por el uso de baquetas de filtro de timbales.

Esta segunda sección de la primera parte B es rítmicamente parecida a A con la única diferencia que tiene más fragmentos escritos con compás estricto que con compás libre. No obstante, la mayor parte ritmos utilizados son parecidos a los que aparecen en A a pesar de que poco a poco van subiendo en complejidad y variedad hacia el final de la sección B. Esta derivación final conduce a la coda de la primera parte, que enlaza con la segunda parte de la obra: la cadencia. Lo hace de una forma muy rompedora, ya que no se enlaza con el ritmo ni con el timbre, sino con la entrada en juego de las pelotas de ping-pong. El intérprete tiene que lanzarlas sobre la membrana del bombo justo antes de la cadencia.

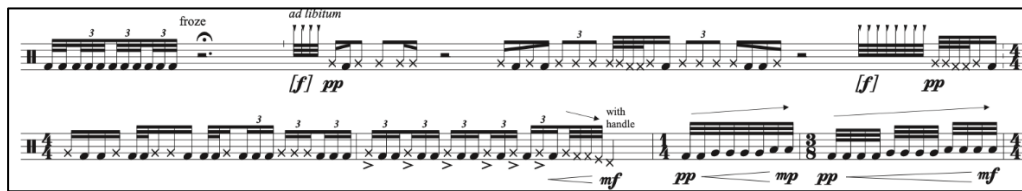


Imagen 19 – *Mono-drum*, Ejemplo de la rítmica de la parte B de la primera sección. Agata Zubel

2ª parte (cadencia)

En esta segunda parte de la obra la autora indica diferentes acciones que el intérprete tiene que elegir y ordenar a su libre elección durante un tiempo fijo de entre un minuto y medio y dos minutos. Todas estas acciones no tienen ninguna rítmica asignada y son meramente tímbricas. A parte de las escobillas y las pelotas de ping-pong, también se utilizan como un elemento para producir nuevas sonoridades agujas de tejer, un arco de instrumento de cuerda, una baqueta superball o la propia mano entre otras.

3ª sección

La cadencia enlaza con la tercera parte de la obra. Esta es una reexposición de la primera parte de forma literal en cuanto al ritmo pero no tímbricamente. La estructuración en dos secciones (A y B), la utilización de compás libre y compases determinados, las dinámicas, y otros elementos se mantienen inalterables. Ahora bien, como comentaba, el elemento que permite que auditivamente esta nueva sección funcione de forma autónoma y que se considere como una nueva parte de la obra, es el timbre.

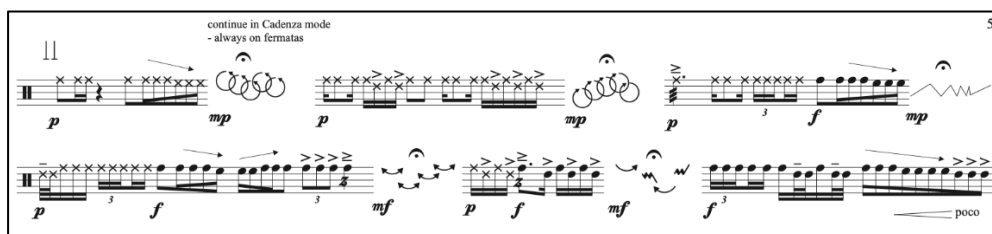


Imagen 20 – *Mono-drum*, Fragmento de la reexposición rítmica presente en la tercera sección. Agata Zubel

Si durante la primera parte de la obra había predominado primeramente los sonidos producidos por las escobillas metálicas, en esta primera parte de la tercera sección lo hace los sonidos producidos por las agujas de tejer que habían aparecido ya en la cadencia. Estos sonidos de nuevo metálicos pero más definidos se agregan a los que producen “por simpatía” los otros elementos que habían aparecido ya antes de la cadencia: las pelotas de ping-pong. Y es que estas pelotas crean de forma natural otra rítmica libre que se suma a la que la autora ha escrito en la partitura.

En cuanto a la segunda sección, la autora cambia las agujas de tejer por baquetas de caja, provocando así la pérdida de color metálicos que aportaban las agujas en pro de un sonido más contundente aportado por la madera. Como habíamos dicho anteriormente, la rítmica no cambia nada respecto a la primera parte de la obra. Pero lo que sí cambia es la duración de la Coda que aparece al final de la sección B.

La Coda ha ganado en duración, y es una consecuencia directa de la expresión y variación rítmica que se proponía al final de B. así pues, la autora busca acabar la obra volviendo a los orígenes tímbricos del bombo. El simple sonido de la madera percutiendo sobre las diferentes zonas de la membrana el bombo, sumadas a una frenética rítmica constante que va aumentando en velocidad de golpes y en dinámica respectivamente son los elementos con los que Zubel cuenta para acabar su obra. En resumen, la obra podría definirse como una evolución constante de menos a más tanto tímbrica, rítmica como dinámicamente.



Imagen 21 – *Mono-drum*, Final de la obra. Agata Zubel

Conclusiones

Antes de presentar las conclusiones que hemos extraído de este trabajo, es importante destacar las ventajas e inconvenientes que se han derivado de su planteamiento. En cuanto a la metodología inicial del estudio, conviene señalar que para extraer las conclusiones necesarias para evaluar y examinar la realidad laboral, social y educativa estaba previsto realizar entrevistas a las cuatro compositoras seleccionadas para este trabajo. De esta manera, buscábamos ofrecer de una manera más detallada y de primera mano la realidad que viven las mujeres en el mundo de la música. Sin embargo, una de las cuatro compositoras, Agata Zobel, respondió de forma escueta y genérica –con solo dos frases– a las catorce preguntas planteadas. Por ello, el análisis de las respuestas dadas por las compositoras solo se pudo aplicar de forma más exhaustiva a las otras tres; y, por tanto, las conclusiones extraídas de estas preguntas se basarán principalmente en las experiencias de Kate Moore, Inés Thiebaut i Isabel Urrutia.

Retomando el objetivo principal de este trabajo, este tenía como fin analizar e interpretar composiciones para percusión a solo, escritas por mujeres europeas del siglo XXI. Así pues, y mediante el estudio tanto de las entrevistas realizadas a las compositoras como de cada una de las cuatro obras seleccionadas se ha conseguido cumplirlo de forma satisfactoria.

Cumpliendo con el primer objetivo específico, a lo largo del trabajo hemos descubierto datos y experiencias personales de cada una de las compositoras entrevistadas. Estos, nos han servido para proporcionarnos una visión de primera mano sobre la realidad de la composición femenina en la actualidad. Una realidad que según reflejan algunos estudios muestra aún una bastante discriminación respecto al colectivo masculino, tal y como nos comentaba Kate Moore.

Si bien es cierto que ninguna de las entrevistadas ha experimentado en sus propias carnes una discriminación directa a la hora de recibir encargos –sino más bien al contrario, como apuntaba en su caso Inés Thiebaut–, sí que nos comentaban que el acceso a grandes salas de conciertos donde sus obras sean interpretadas, o la vía a que grandes formaciones orquestales se interesen por su música sí que es bastante difícil. Ya no solamente por su condición de mujeres, sino también al hecho de que escriban música contemporánea.

No obstante, como ha quedado demostrado a lo largo del trabajo y sobre todo en el apartado dedicado al análisis de las obras de Isabel Urrutia, Inés Thiebaut, Kate Moore y Agata Zobel, la música escrita por mujeres no tiene nada que envidiar a la escrita por los hombres. A lo largo de la historia de la música, encontramos grandes figuras de la composición femenina que han dejado huella y han servido de inspiración para varias generaciones de músicos, como hemos detallado a lo largo del capítulo 1. Más concretamente, y centrándonos en las obras de las cuatro compositoras que centran este trabajo, su análisis y estudio ha evidenciado la calidad, inspiración y técnica que muestran todas y cada una de ellas.

Por otra parte, el segundo objetivo específico se ha visto cumplido mediante la comprensión de los desafíos de género presentes en el ámbito de la educación musical y sobre todo en el de la carrera de composición. Para ello, desarrollamos primeramente una serie de preguntas específicas para formular a Isabel Urrutia, Inés Thiebaut, Kate Moore y Agata Zobel, con el fin de conocer sus experiencias y, posteriormente, extraer conclusiones al respecto.

Al igual que había ocurrido con otras compositoras a lo largo de la historia, alguna de las entrevistadas sí que habían sentido y experimentado comentarios intimidatorios y desalentadores por su género; sobre todo durante la carrera de composición. Por ejemplo, Kate Moore nos mencionó como algunos de sus compañeros y profesores la desanimaron a seguir estudiando la carrera. También Isabel Urrutia nos señaló como la concepción de la mujer como compositora aún costaba de aceptar a determinados sectores de la sociedad, que aún la siguen encasillando en la docencia.

Estos problemas, como también hemos visto a lo largo del trabajo no son conflictos del siglo XXI, sino que vienen arrastrados desde hace siglos. Hemos mencionado los casos de Lili Boulanger o Fanny Mendelssohn entre otros muchos, quienes a pesar de mostrar un talento y unas dotes sobresalientes para la composición fueron relegadas a papeles secundarios dentro de la música y la sociedad. No obstante, y como apuntaba Inés Thiebaut, en determinados países o zonas geográficas esta discriminación de género adoptada por la sociedad desde hace siglos ha sido superada en pro de conseguir o ir consiguiendo poco a poco una normalización total del rol de la mujer en todos los sectores de la música.

Lo que es digno de admirar, es que a pesar de todas las dificultades que les ha impuesto la sociedad –aun marcadamente patriarcal–, tanto Isabel Urrutia como Inés Thiebaut, Kate Moore y Agata Zobel han conseguido esquivarlas y no han abandonado el interés que

manifestaron desde pequeñas para expresarse mediante la composición musical. El camino que las ha llevado a poder dedicarse plenamente a la composición y vivir de ello ha sido diferente para cada una de ellas, pero lo que está claro es que han sido fieles a sus principios y se han antepuesto a todas las adversidades que se les han ido planteando.

El tercer objetivo planteaba la evaluación de las dificultades que tiene la música contemporánea para ser incluida en la programación anual de las grandes salas de concierto. Al igual que el segundo objetivo específico, se ha visto completado mediante el estudio de las respuestas que nos ofrecían las compositoras entrevistadas en este trabajo.

Según Inés Thiebaut, el repertorio de compositores del Romanticismo domina la programación de las temporadas de conciertos de las principales orquestas sinfónicas de Boston, Nueva York y San Francisco, ciudades donde la compositora ha vivido, lo que significa que la música contemporánea a menudo encuentra resistencia para formar parte de la programación de esas formaciones orquestales. Es necesario señalar que esta percepción se basa en la opinión de Inés Thiebaut y puede no ser aplicable a nivel mundial. En general, la música contemporánea tiene, en la actualidad, una fuerte presencia en la programación de las principales salas de conciertos, aunque, eso sí, se verifica menos énfasis en obras de mujeres. Algunas formaciones y auditorios de renombre mundial, como la Filarmónica de Berlín y la Casa da Música en Porto, por dar dos ejemplos, están optando por una programación más inclusiva y contemporánea.

Por último, y cumpliendo el último objetivo específico, se han examinado cuales son las posibles barreras e impedimentos que se encuentran las compositoras actuales a la hora de acceder a encargo y estrenos por parte de grandes formaciones musicales. Mediante este objetivo se buscaba comprobar la discriminación social que aún sigue sufriendo el género femenino en la mayoría de los sectores de nuestra sociedad.

Uno de los aspectos que determina –por encima del género– que las mujeres no puedan acceder en igualdad de oportunidades a encargos y estrenos por parte de grandes formaciones musicales, es el factor económico. Como hemos apuntado anteriormente, el rendimiento económico es clave a la hora de apostar por la música contemporánea y sobre todo la escrita por mujeres.

Tanto Isabel Urrutia como Inés Thiebaut y Kate Moore suelen recibir encargos de formaciones más reducidas porque previamente han escrito para amigos, conocidos o incluso integrantes de las mismas que han recomendado sus trabajos. Esto, nos apuntan las tres compositoras en sus entrevistas, les facilita también que sus obras lleguen a interpretarse. Y es por ello, por lo que de alguna manera u otra también les permite trabajar con intérpretes de un gran nivel y les abre las puertas a escribir para instrumentos como la percusión; que demandan la creación de nuevas obras para su repertorio.

Si en vez de escribir para formaciones de pocos intérpretes lo hiciesen para formaciones más grandes, muy probablemente las llevaría a que estas obras no llegasen a ser estrenadas por falta de interés de las salas de conciertos o de los propios programadores de estas. Recordemos que como hemos mencionado en el trabajo, las salas de concierto suelen anteponer el repertorio clásico al contemporáneo por razones de rendimiento económico.

Por otra parte, cabe recordar que al igual que la inclusión de repertorio contemporáneo en las programaciones de grandes orquestas y auditorios, el encargo de obras y estrenos a compositoras también está cambiando en favor de una mayor igualdad de oportunidades. Citamos de nuevo el caso de la Filarmónica de Berlín como ejemplo destacado en el necesario trabajo de estreno, interpretación o encargo de obras de nueva creación a compositoras de gran repercusión internacional como Unsuk Chin, Kaija Saariaho, Sofia Gubaidulina o Milica Djordjevic.

Con estas conclusiones expuestas tanto en el apartado centrado en la discusión de las respuestas de las entrevistas realizadas a las compositoras que centran este trabajo, así como también a lo largo de los diferentes puntos que centran este trabajo, hemos podido extraer muchos datos e información que nos han ayudado a entender tanto la realidad que viven las mujeres compositoras como, específicamente, la de las cuatro compositoras que centran este trabajo. Con ello, hemos podido profundizar de manera más exhaustiva y contextualizada en cada una de las cuatro obras a través de su análisis y su interpretación.

Dicho esto, a partir de este trabajo, en futuras líneas de investigación sería interesante profundizar en otras obras del catálogo de estas cuatro compositoras tanto para percusión como para otros instrumentos; así como ampliar el estudio a otras compositoras de otras épocas o periodos que también hayan escrito para la percusión, como pueda ser el caso de

Sofia Gubaidulina. Sobre todo, conservando el interés en cómo han sido sus carreras como compositoras y como llegaron a escribir para percusión.

Como se mencionaba en la introducción, la historia de las mujeres a lo largo de la música ha estado marcada por numerosos desafíos y limitaciones a lo largo de los siglos. Sin investigaciones y propuestas como las expuestas en este trabajo, el trabajo, la vida y la obra de estas compositoras nunca llegará a ocupar el lugar, la aceptación y el reconocimiento que merecen.

Bibliografía

- Abarca Molina, K. M. (2016). Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica. *ESCENA. Revista de las artes*, 76(1), 18.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6678517>
- Abe, K. (2012, Diciembre 3). *Last.fm*. <https://www.last.fm/es/music/Keiko+Abe/+wiki>
- Abe, K. (2014/2015). *Fundación Juan March*. <https://www2.march.es/musica/jovenes/ruido-maquinas-musica-html/abe.html>
- Abe, K. (s.f.). *Yamaha*. https://es.yamaha.com/es/artists/k/keiko_abe_yq.html
- Antolin Herrero, M. S. (2018, Septiembre 15). Las trobairitz: mujeres trovadoras. *Diario Feminista*. <https://eldiariofeminista.info/2018/09/15/las-trobairitz-mujeres-trovadoras/#:~:text=Las%20trobairitz%20fueron%20mujeres%20poetas,los%20versos%20del%20amor%20cort%C3%A9s>
- Antolin Herrero, M. S. (2021, Septiembre 11). Francesca Caccini, la primera mujer que compuso una ópera. *Diario Feminista*. <https://eldiariofeminista.info/2021/09/11/francesca-caccini-la-primera-mujer-que-compuso-una-opera/#:~:text=Francesca%20Caccini%20se%20convirti%C3%B3%20en,que%20compuso%20Francesca%20que%20sobrevivi%C3%B3>
- Aube, M. G. (2011). *Women in percussion: the emergence of women as professional percussionists in the United States, 1930-present*. [Doctor of Musical Arts, the University of Iowa]. Iowa Research Online. <https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/Women-in-percussion-the-emergence-of/9983776840702771>
- Avendaño, N. (2022, Noviembre 9). *Cantá Lírico*. Cantá Lírico.
<https://www.cantalirico.com/2022/11/09/tipos-de-sopranos/>
- Bofill Levi, A. (2015). *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*. Aresta.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2015). *Historia de la música occidental*. (G. M. Torrellas, Trad.) Madrid: Alianza.
- Calloway, C. C. (2020). *Whence Comes the Lady Percussionist? The Changing Role of Females in Professional Percussion Positions in the United States, 2011-2020*. [Undergraduate Honors Theses, East Tennessee State University]. Digital Commons East Tennessee State University. <https://dc.etsu.edu/honors/596/>
- Características, etapas y músicos del barroco*. (2021, Agosto 13). NEOmúsica.
<https://neomusica.es/blog/caracteristicas-etapas-y-musicos-del-barroco/#:~:text=La%20m%C3%A9sica%20barroca%20es%20un,del%20compositor%20Sebasti%C3%A1n%20Bach%2C%20respectivamente>
- Caruso, L. (11 de Febrero de 2019). Mujeres en la música, silenciadas por la desigualdad de género. (L. Quiñones, Entrevistador)
- Cornwell, T. (2017, Septiembre 23). *The Scotsman*. <https://www.scotsman.com/whats-on/things-to-do/how-to-grow-your-own-soft-fruit-in-kirkcaldy-1038122>

- Deyermond, A. (2005). La literatura oral en la transición de la Edad Media al Reencimiento. *Acta Poética*, 26(1-2). <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/162>
- Glennie, E. (2009, Enero 12). *Last.fm*. <https://www.last.fm/es/music/Evelyn+Glennie/+wiki>
- Glennie, E. (2017, Noviembre 22). *OSCYL*. <https://www.oscyl.com/artista/evelyn-glennie/#:~:text=Evelyn%20Glennie%20ha%20ido%20la,percusionista%20solista%20de%20%C3%A9xito%20internacional>.
- Glennie, E. (2023, Junio 21). *Evelyn Glennie*. <https://www.evelyn.co.uk/about/biography/>
- Glennie, E. (s.f.). *Mujeres Bacanas*. <https://mujeresbacanas.com/la-percusionista-que-vibra-evelyn-glennie-1965/>
- Gómez, A. (2021, Mayo 17). *Radioedu*. <https://radioedu.educarex.es/enclavemusical/2021/05/17/enclave-musical-marimba-flamenca-de-alice-gomez/>
- Gómez, A. (s.f.). *Alice Gómez Music*. <https://www.alicegomezmusic.com/bio.html>
- Gómez, A. (s.f.). *Keiser Southern Music*. <https://www.keisersouthernmusic.com/composers/alice-gomez>
- Green, L. (2020). *Música, género y educación*. (2ª Ed.). Morata.
- Hennies, S. (2002, Septiembre 3). *Edition Manifold*. <https://web.archive.org/web/20020903024019/http://www.editionmanifold.com/henniesbio.htm>
- Hennies, S. (2020, Septiembre 22). Una entrevista con Sarah Hennies para un número especial de mitad de semana. (T. Resplandor, Entrevistador). <https://toneglow.substack.com/p/0322-sarah-hennies>
- Ignatowicz-Glińska, A. (2020). *Polmic*. https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=370&litera=10&view=czlowiek&Itemid=5&lang=en
- Ignatowicz-Glinska, A. (s.f.). *Centro Pytheas de Música Contemporánea*. <http://www.pytheasmusic.org/ignatowicz-glinska.html>
- Ignatowicz-Glinska, A. (s.f.). *Pytheas Center for Contemporary Music*. <http://www.pytheasmusic.org/ignatowicz-glinska.html>
- La mujer como compositora a través de los tiempos. Parte II. (2009, Marzo 13). *Revista de Artes*. <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes13/mujeresenlamusica-trece.html#:~:text=Las%20mujeres%20cantaban%20y%20tocaban,compositoras%20de%20todos%20los%20tiempos>
- Larousse. (2003). *Diccionario de música* (Edición especial para RBA Promociones Editoriales, S. L., 2003 ed.). Barcelona: Spes Editorial, S. L.
- López, P. R. (2010, Octubre 21). *Feminismo y Música*. RTVE. <https://www.rtve.es/play/videos/uned/uned-22102010-prog-2/907815/>
- Manchado, M. (2019). *Música y mujeres. Género y poder*. Ménades.

- Media, T. y.-E. (s.f.). *Torre de Babel Ediciones*. Torre de Babel Ediciones. <https://e-torredebabel.com/trivium-y-quadrivium-estudios-en-la-edad-media/>
- Moore, K. (2020). *Coral Speak*. The Netherlands: deuss music.
- Morán, A. (2002). *Joaquín Turina corresponsal en París... y otros artículos de prensa: escritos de un músico*. Junta de Andalucía.
- Pérez Sabio, Z. (2011, Noviembre 21). *La mujer en la música*. <https://www.musikawa.es/la-mujer-en-la-musica/>
- Piñero Gil, C. (2008). Música y mujeres, género y poder: diez años después. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 221-234.
- Pliogo de Andrés, V. (2012-2013). Apuntes sobre las mujeres y la música clásica en la España del Siglo XXI. *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*(20), 160-170.
- Real Academia Española (2013). <https://dle.rae.es/zorcico>
- Riggles, P. R. (2012). *Are all things equal in the back row?: Issues of bias and the female percussionist*. [Masters Theses, James Madison University]. A repository for James Madison University. https://commons.lib.jmu.edu/master201019/302/?utm_source=commons.lib.jmu.edu%2Fmaster201019%2F302&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages
- Rodrigo Castrillo, G. (2019). *Compositoras del s. XX-XXI. De la creación a la transgresión*. [Trabajo final de grado, Universidad Europea de Madrid]. Academia. https://www.academia.edu/41610718/Compositoras_del_s_XX_XXI_De_la_creaci%C3%B3n_a_la_transgresi%C3%B3n
- Rousseau, J.-J. (2007). *Diccionario de música*. (J. L. Charfolé, Ed.) Akal.
- Sarah Hennies. (s.f.). <https://www.sarah-hennies.com/bio>
- Schumann, C. (s.f.). *FOSBO Sinfónica*. <https://fosbosinfonica.org/cinco-compositoras-de-la-historia-que-ya-deberias-conocer/>
- Soler Campo, S. (2017). Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal. [Tesis doctoral]. Universitat Rovira i Virgili, Tarragona. <http://hdl.handle.net/10803/461978>
- Soler Campo, S. (2019). *Mujeres músicas. Dificultades, avances y metas a alcanzar en el siglo XXI*. Universidad Jaime I.
- Stasack, J. (2018). Entrevista con Jennifer Stasack. (R. Stewart, Entrevistador). <https://soundcloud.com/wdav/interview-with-jennifer-stasack>
- Stasack, J. (s.f.). *Davidson College*. <https://www.davidson.edu/people/jennifer-stasack>
- Turina, J. (Febrero de 1914). *El feminismo y la música*. <https://jose-antoniosole.blogspot.com/2018/01/el-feminismo-y-la-musicapor-joaquin.html>
- Vogel Weiss, L. (s.f.). *PAS*. <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/keiko-abe>

Anexo I

Entrevistada 1 – Isabel Urrutia

1. Tienes la carrera de piano, pedagogía musical y composición, pero ¿Qué te incitó a ser compositora?

Recuerdo que desde muy niña siempre me gustó jugar con los sonidos, siempre les pedía a mis padres que me regalaran juguetes que hicieran sonidos o sirvieran para hacer “música”. También recuerdo que cuando estudiaba las obras de los grandes compositores clásicos para piano, admiraba aquellas personas que habían sido capaces de escribir música que me gustaba tanto, admiraba la figura del compositor.

Supongo que, de una forma inconsciente, ese deseo de hacer música y esa admiración por las obras de los compositores me condujo a querer hacer los estudios de composición.

También recuerdo que desde que empecé a estudiar armonía, me encantó el conocer la escritura musical. Y seguí mi camino por ahí...

2. He leído que acabaste la carrera de composición en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y más tarde continuaste estudiando en París con Francisco Escudero y José Luis Campana, ¿por qué saliste de tu país para continuar los estudios?

Estudí en Bilbao y acabé mi carrera en Madrid, aunque mi paso por Madrid fue casi “anecdótico” porque sólo estuve allí en mi último año de estudios. Con Francisco Escudero estudié de forma particular en San Sebastián. El me ayudó con mis estudios más “clásicos” y también depositando una gran confianza en mí como compositora, (siempre me decía que yo tenía mucho talento y me animaba mucho). Con José Luis Campana estudié en París, también de forma particular, todas las técnicas de composición contemporáneas, que yo no conocía bien. En París tuve la posibilidad de conocer diferentes músicas de mi tiempo y como compositora tuve la posibilidad de estrenar mis obras con grandísimos intérpretes. En esa vivencia como compositora también aprendí mucho.

3. En los años que estudiaste ¿tuviste problemas para estudiar composición por ser mujer?

El ser mujer para realizar los estudios no suponía un problema, otro tema era el realizarse como compositora, (en vez de como compositor). Yo tenía un profesor que decía que los hombres eran compositores y las mujeres “profesoras de”.

Siempre he pensado que ser mujer podía quitarme credibilidad como compositora o no hacerme el camino más difícil. Creo que en Francia había una mayor apertura sobre este tema porque estaban más acostumbrados a que hubiera mujeres compositoras.

4. Cómo suele ser el proceso de composición, ¿compones por iniciativa propia o porque te encargan las obras?

De las dos maneras. Muchas veces me encargan obras y otras veces, si tengo una idea que quiero realizar, intento buscar yo el encargo o hago la obra sin encargo, igualmente.

5. ¿Por ser mujer, has sentido discriminación en el encargo de obras?

No lo sé, no creo. En cualquier caso, no soy consciente de ello.

6. ¿Por ser mujer, has tenido/tienes problemas/dificultades en estrenar obras?

Quizás el hecho de ser mujer me haya dificultado más para que mis obras sean tocadas, (por la falta de credibilidad que comentaba antes)

7. ¿Cómo es el proceso de encontrar a intérpretes para que estrenen tus obras?

No busco a los intérpretes para que estrenen mis obras. Normalmente, cuando se “cierra” un encargo ya está decidido quiénes serán los intérpretes.

8. ¿Logras que tus obras sean interpretadas con regularidad (aparte los estrenos)?

Una vez estrenada la obra, le pierdo un poco la pista. Siempre sé cuándo se estrena una obra, pero muchas veces no sé cuándo se tocan las obras ya estrenadas, así que no puedo valorar la regularidad con la que se interpretan mis obras...

9. ¿En tu país las obras de mujeres compositoras son incluidas con frecuencia en la programación de las principales salas de concierto?

Ahora creo que se incluyen más que antes. Creo que, afortunadamente, hoy en día la figura de la mujer compositora es más visible y se tiene más en cuenta.

10. ¿Si no, porque crees que eso ocurre?

11. Tienes algunas piezas escritas para percusión sólo como *Mandala* (multiperc. + electr.), *Mandalaren baitan* (multiperc.) o *Mara-Mara* (marimba). ¿Qué te llevó a escribir para esta familia de instrumentos tan amplia?

Creo que la percusión, al ser un mundo tan grande, con tantos instrumentos distintos, tantos timbres diferentes...resulta muy atractiva para componer, porque ofrece muchísimas posibilidades.

“Mandalaren baitan” fue un encargo para percusión que me hicieron desde la Quincena Musical de San Sebastian.

“Mandala”, para multipercusión + electrónica, la compuse porque me surgió un proyecto muy interesante de multipercusión + electrónica, con muy buenas condiciones: el percusionista solista era Jean Geoffroy, la parte electrónica la podía trabajar en el GRM de París y la obra se estrenaría en el auditorio Oliver Messiaen de Radio France. Así fue y la obra se estrenó en mayo de 2009.

“Mara-Mara” para marimba también surgió porque tenía una posibilidad de estreno en París.

Ahora, acabo de terminar una obra escrita con un nuevo método de composición, “World Timbres Mixture”, que también ha surgido de un encargo para el Festival de Música de Cádiz

y es para percusión "live" + instrumentos acústicos de tradiciones populares digitalizados. Será estrenada en noviembre.

12. ¿De dónde surge la idea de componer la pieza para marimba que interpretaré en mi Recital *Mara-Mara*?

Mara-Mara surge de la idea de componer una obra donde el parámetro principal que organiza el discurso musical sea el movimiento. A veces percibiremos tiempos estables, (inspirados en ritmos de danzas del folklore vasco), a veces percibiremos tiempos inestables, a veces, diferentes tiempos estables e inestables sonarán de forma simultánea...El título "Mara-Mara" es una onomatopeya que se usa en euskara, cuando nieva copiosamente. Con este título quería hacer referencia a la repetición de sonidos, (como si fueran copos de nieve que caen sin cesar) y también al instrumento para el que escribí la obra: la marimba.

13. La pieza está inspirada en danzas del folklore vasco, con ritmos muy marcados, pero con un lenguaje actual. ¿Pensaste en componerla para marimba porque al ser un instrumento de láminas de madera te resulta más similar a la Txalaparta (instrumento tradicional del País Vasco)?

No realmente. Pensé en escribirla para marimba porque me gustaba el timbre del instrumento y porque quería tener un espacio musical amplio, (un instrumento que me ofreciera distintas posibilidades de sonidos graves y agudos...)

14. ¿En qué lugares se ha interpretado *Mara-Mara* y por quiénes?

Esta obra es una obra que se ha tocado muchísimo.

Es una obra que escribí en 2002 y fue estrenada ese mismo año en París por el percusionista francés Jean Geoffroy. Después la edité en Ediciones Lemoine y Jean la grabó en su disco "Monodrame".

Jean Geoffroy fue durante muchos años un gran divulgador de "Mara-mara" porque la tocó en muchos de sus conciertos y la presentó en muchas conferencias que hacía sobre la música contemporánea para percusión.

Sé que Jean la tocó en diferentes lugares de Francia, en EEUU, en Seúl, en Taiwan, en Colombia...y también en España: en Valencia, Badajoz...

Creo que gracias a las presentaciones que él hizo sobre mi obra, otros percusionistas más jóvenes, al conocerla, se animaron a tocarla y por eso, a veces recibo emails, (como el tuyo), de percusionistas que tocan la obra.

Este último año sé que la han tocado:

La percusionista Sabrina Ma en la Camaro Haus de Berlín. Sabrina ya la había tocado hace unos años en Girona y hace poco hizo un vídeo donde incluyó la obra.

Javier Delgado, alumno de percusión de la Esmuc, la incluyó en su recital de fin de carrera.

Banson Ping, un percusionista de Taiwan, también contactó conmigo porque iba a tocar mi obra.

Ismael Azidane Chenlo la tocó en septiembre de este año en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Hace unos años, la tocó el percusionista portugués Pedro Carneiro, en un concierto dentro del Festival BBVA de Bilbao.

Seguramente habrá otros percusionistas que hayan tocado la obra que yo no conozca o no recuerde en este momento.

Entrevistada 2 – Kate Moore

1. You have studied composition at the Australian National University, University of Sydney, the Royal Conservatorium in The Hague. Have you only studied composition, or have you also studied any other instrument? And, what prompted you to become a composer?

I studied cello, composition and electroacoustic composition at the Australian National University School of Music and then continued my studies in composition in The Hague and later to complete a PhD in composition at the Sydney Conservatorium/ University of Sydney. In high-school I majored in composition for my main subject in music. During high-school I had an interest in composition that was encouraged by my teachers. I felt that composition was my language where I could express my emotional and intellectual life with most clarity where I felt free to think and act for myself.

2. Why did you leave your country to continue your studies?

I was interested in continuing my studies in The Netherlands because my family is Dutch and my mother was born in The Netherlands. I was also interested in studying with Louis Andriessen.

3. Because you are a woman, have you had problems studying composition?

I have been on the receiving end of a lot of unkind comments and presumptions and in some cases bullying. It has not been an easy road.

4. What is your composition process usually like? Do you compose on your own initiative or because you are commissioned?

Composition is my passion, but it is also my job and I write upon commission. I usually spend many hours thinking, sketching and improvising before I start to write the music down. When I write the music, I always begin with making sketches on paper, in the process of making a short score. I make a short score by hand so that I can play the music myself first before orchestrating it.

5. Because you are a woman, have you experienced discrimination when commissioning works?

No, I don't think I have received discrimination with regards to my commissioned works. I have had a fruitful well supported career as a composer up to now. In some cases I have noticed with regards to funding bodies, that the statistics demonstrate that fewer women are commissioned and in some cases I have noticed that when my applications were turned down there were very few women who were commissioned and an overwhelmingly large number of men who were commissioned. Whether this was due to discrimination would have to be investigated further.

6. Because you are a woman, have you had or do you have difficulties in premiering works?

My commissioned works are always attached to a premiere performance so in pretty much all cases, all my works are premiered. What I find more difficult is finding repeat performances or making tour programs. I find that it is difficult to approach programmers and I suspect that there is an element of discrimination in this respect.

7. What is the process of finding performers to premiere your works like?

For the most part performers approach me and not the other way around. I am in the fortunate position where I don't have to search for projects.

8. Do you get your works performed regularly (apart from the premieres)?

Certain pieces are performed regularly, especially solo pieces and pieces for small ensembles.

9. In your country, are the works of women composers frequently included in the programming of the main concert halls?

It is still a matter of contention. There is a lot of effort in some circles to promote women on concert programs but I am afraid that the number of women on concert programs is very low.

10. If not, why do you think that happens?

I think that there is discrimination against women.

11. You have some pieces written for percussion only like *Rain* (snare drum), *Coral Speak* (vibra. + electr.) or some more recent composition with another instrument for example *Crucible* (marimba + viola). What led you to write for this wide family of instruments?

All of these pieces were written upon invitation by the performers who also suggested the instruments.

12. As for the Suite for vibraphone and electronics *Coral Speak* (which I Will perform in my Recital) is based on the fragility of the great barrier reef, threatened by climate change and human intervention, how did the idea to compose it come up?

I am inspired by nature and environmental issues. The fragility of the coral reef is a current subject. It makes me sad to think that the corals might become extinct in my lifetime.

13. The piece was commissioned by percussionist Louise Devenish. When and where was it premiered? Do you know if it has been performed in other places and by whom?

It was premiered in 2016 in Perth for Louise's project concerning percussion and electronics. She subsequently recorded it for her album. It has been performed frequently by a number of percussionists around the world, especially the first movement Spel I.

Entrevistada 3 – Inés Thiebaut

1. Estudiaste teoría musical, derecho y composición, pero ¿qué te incitó a ser compositora?

Desde pequeña siempre fui bastante creativa al piano (siempre cambiaba las piezas, y mis profesores se enfadaban...!) Era bastante mala de pianista, pero me gustaba mucho componer canciones. Lo hice desde tan pequeña que componer era parte de mi identidad. Siempre pensé que los pasos que di en Derecho era porque no había manera de vivir de la composición, pero eso cambió cuando me mude a EEUU.

2. En la entrevista realizada por Guillermo en la Revista Almiar, cuentas la insatisfacción de haber estudiado en Madrid sin alcanzar tu objetivo que era estudiar composición. ¿Cómo decides coger dos maletas y poner rumbo a Boston saliendo así de tu país para continuar los estudios?

Estudí composición en un campamento de verano bastante privilegiado en EEUU durante mi adolescencia, y sabía de las posibilidades si conseguía mudarme. Cuando solicité mi entrada en Berklee, era un sueño, un “a ver si cuela”. Pero Boston, y Berklee, fueron muy premeditados, yo sabía que era mi oportunidad de crecer por mis conocimientos del sistema musical americano.

3. En los años que estudiaste ¿has tenido problemas para estudiar composición por ser mujer?

La verdad, no. He tenido que manejar situaciones, como todas, pero en general construí mi vida profesional en zonas muy liberales de EEUU.

4. Cómo suele ser el proceso de composición, ¿compones por iniciativa propia o porque te encargan las obras?

De joven era por iniciativa, ahora hacer eso es mucho más difícil. Desde hace ya bastante compongo por encargo.

5. ¿Por ser mujer, has sentido discriminación en el encargo de obras?

mmm buena pregunta. Es difícil saber si la cantidad de encargos está relacionada con ser mujer, porque desde hace ya bastante estoy muy liada con la vida académica y no estoy ahí promoviendo. Tengo la sensación, por lo menos aquí en EEUU, que ahora mismo ser mujer es mejor que ser hombre para este tipo de cosas. Pero no sé si es lo mismo en Europa, donde los roles tradicionales pesan más.

6. ¿Por ser mujer, has tenido/tienes problemas/dificultades en estrenar obras?

En mi experiencia, no.

7. ¿Cómo es el proceso de encontrar a intérpretes para que estrenen tus obras?

Todo es conexiones. Siempre he pensado que tratar bien a los intérpretes es lo más importante. Una pieza es una colaboración, yo la escribo, tú la tocas, y el proceso cambia la pieza de vez en cuando! Cuando te haces amigos intérpretes, y la colaboración funciona bien, ellos mismos son los que se acuerdan de ti en el futuro. La mayoría de mis encargos han llegado así.

8. ¿Logras que tus obras sean interpretadas con regularidad (aparte los estrenos)?

La verdad es que no mucho. Tengo un par de piezas que se han tocado bastante, pero en general las obras se estrenan, y se quedan en la librería.

9. ¿En tu país las obras de mujeres compositoras son incluidas con frecuencia en la programación de las principales salas de concierto?

En las salas tradicionales de las grandes sinfónicas (y hablo de las ciudades donde he vivido, Boston, NY y SFO) el 95% de las piezas son de hombres de la era Romántica. Es horrible. Las salas pequeñas de música contemporánea son mucho más diversas en su programación.

10. ¿Si no, porque crees que eso ocurre?

El patriarcado se expone mucho en las grandes instituciones, cuando el dinero es lo más importante.

11. Tienes algunas piezas escritas para percusión sólo como *Imágenes Sonoras No. 4* (marimba + electr.), *Con nombre de olvido* (multiperc. + electr.) o con otros instrumentos como por ejemplo *On Interpretation* (flauta ampl. + multiperc.). ¿Qué te llevó a escribir para esta familia de instrumentos tan amplia?

¡Tener amigos percusionistas! :) Son, para mí, los mejores intérpretes. Entienden ritmo y colores, y eso es más o menos lo que define mi música.

12. ¿De dónde surge la idea de componer la pieza para multi-percusión que interpretaré en mi Recital *Con Nombre de Olvido*, dedicada a mi profesor Miquel Bernat?

Jesus Rueda (compositor español) mencionó mi nombre cuando Miquel le preguntó si sabía de compositores jóvenes porque estaba buscando nueva música. Este tipo de conexión es un poco distinta de lo que te escribí antes, porque esta conexión con Jesus Rueda es completamente privilegiada y arraigada en el capital social de mis padres, no el mio. Una vez que Miquel y yo conectamos, el proyecto surgió.

13. Miguel Marinas (el poeta), ¿compuso el poema *All kinds of love* para tu obra *Con Nombre de Olvido* o ese poema ya estaba creado y tú te encargaste de ponerle música? Así pues, en la parte de electrónica de la pieza se escucha a Marinas recitar su propio poema. ¿La elección del instrumental de percusión está relacionada con la voz y la rítmica que le da el poeta a las palabras recitadas?

Miguel escribió el poema para mí, y para la pieza. Era un poeta increíble, y muy buen amigo de mi familia. Llevamos muchos años hablando de hacer algo, y cuando Miquel y yo coordinamos una pieza con electrónica, no dude.

La idea de la pieza en principio fue la de alterar las grabaciones de su voz, pero he de confesarte que en ese momento las ideas que tenía de la pieza necesitaban un tipo de técnica que en ese momento yo todavía no tenía (técnica electrónica, digo). Siempre he pensado que

quería volver a esos poemas y hacer otra versión de la pieza, ahora ya que tengo mucho más mano que la electrónica. Cuando me di cuenta de que no podía alterar la voz, decidí hacerla el centro de la pieza, y usar sus palabras y ritmos como base de todo.

14. ¿En qué lugares se ha interpretado la pieza *Con Nombre de Olvido* y por quiénes?

Uff, le tienes que preguntar a Miquel Bernat! :) Se estrenó en Madrid, luego en Portugal, y luego sé que se la ha dado a varios estudiantes, pero la verdad, no estoy muy segura. Le estoy muy agradecida, la verdad, a ver si le escribo otra obra!

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PERCUSSÃO

**El rol de la mujer en las composiciones
para percusión en el siglo XXI**

Miriam Llerena Martín

