

**PERFIL DE LA MUJER INTÉRPRETE DE MÚSICA: FORMACIÓN, ADHERENCIA,  
FRECUENCIA Y PROFESIONALISMO**

*Profile of the woman music performer: training, adherence, frequency and professionalism*

**Laura Moreno-Bonet**

[laura.moreno.ehu@gmail.com](mailto:laura.moreno.ehu@gmail.com)

*Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko  
Unibertsitatea*

**Silvia Arribas-Galarraga**

[silvia.arribas@ehu.eus](mailto:silvia.arribas@ehu.eus)

*Universidad del País Vasco / Euskal Herriko  
Unibertsitatea*

*Recibido: 12-05-2017*

*Aceptado: 17-05-2018*

### **Resumen**

Las mujeres siempre han participado activamente en la música, a pesar de la existencia de importantes desigualdades de género. El presente estudio, de metodología cuantitativa y diseño ex post facto, pretende conocer su situación actual. No se hallaron diferencias significativas entre mujeres y hombres en relación a su formación musical y adherencia a la práctica; sin embargo, aún persisten estereotipos de género en cuanto a estilo y elección de instrumento, así como diferencias en la dedicación durante la etapa central de la vida profesional. Es necesario visibilizar la participación pasada y presente de las mujeres en tareas musicales tradicionalmente consideradas masculinas y desarrollar políticas sociales activas en pos de una plena igualdad de género en la actividad musical.

**Palabras clave:** Estereotipos de género, interpretación musical, segregación, visibilidad profesional, conciliación.

### **Abstract**

Women have always participated actively in music, despite the existence of strong gender inequalities. The present study, of quantitative methodology and ex post facto design, seeks to know their current situation. No significant differences were found between women and men in relation to their musical training and adherence to practice; however, gender stereotypes persist in terms of musical styles and instruments, as well as differences in dedication during the central stage of professional life. It is necessary to make visible the past and present participation of women in traditionally considered masculine musical tasks and to develop active social policies in pursuit of full gender equality in musical activity.

**Keywords:** Gender stereotypes, musical performance, segregation, professional visibility, conciliation.

## 1. Introducción

La investigación sobre el papel que ha desempeñado la mujer en la música es reciente, en comparación con la llevada a cabo en otras áreas de actividad (Bennett, 2013). Los estudios coinciden en señalar que las mujeres se han dedicado activamente a las distintas facetas de la práctica musical, no solo como afición, sino también como profesión, y tanto en la música popular como en la académica. Para comprender cómo ha ido evolucionando la participación femenina en la música, merece la pena hacer una reseña sobre el acceso de las mujeres a la formación musical profesional, las condiciones laborales a las que se han enfrentado y los espacios que han ido conquistando en las últimas décadas.

Durante toda la historia de la música ha habido grandes compositoras, cuya obra se ha perdido o permanece inédita (Adkins Chiti y Ozaita, 1995) y han existido, no hace mucho tiempo atrás, intérpretes y directoras de grupos musicales de gran popularidad en su época de las que no se encuentran registros discográficos (Dunbar, 2011). En este sentido, Julie Dunbar (2011:21) denuncia la “*omisión* de las historias de las mujeres músicas en documentos escritos” y en registros grabados por parte de la industria musical, así como la responsabilidad de ésta en la perpetuación de estereotipos acerca de los roles “*propios*” de las músicas, afirmando que “heredamos una historia de la música que ha ignorado en gran medida los logros de las mujeres y las circunstancias históricas que han influido, e incluso limitado, su trabajo” (Dunbar, 2011: xv).

Lo mismo ha ocurrido en España, ya que según María Luisa Ozaita (Adkins Chiti y Ozaita, 1995: 399) “rara vez encontramos la música de compositoras españolas en álbumes o colecciones, o referencias a la misma”, a pesar de que hay documentación que refleja que siempre ha habido compositoras españolas. Esta musicóloga señala, además, que en ocasiones es difícil descubrir que se trata de la composición de una mujer, porque aparece solo la inicial de su nombre, o porque la compositora se había visto obligada a utilizar un seudónimo masculino para que su obra fuera aceptada socialmente.

Aunque la información a la que tenemos acceso provenga de lugares geográficamente distantes como Australia, EE.UU. o Europa, los hechos describen una situación similar de la mujer dentro del ámbito musical occidental. La actividad musical es diversa, y puede realizarse de manera informal, restringida al ámbito privado, o como una profesión.

A su vez, dentro del ámbito profesional, ocupaciones musicales como la interpretación solista, la dirección orquestal o la composición, gozan de una mayor visibilidad y prestigio social que otras, como la enseñanza (Bennett, 2013). Se pone en evidencia que ha habido importantes desigualdades de género con respecto a las oportunidades de formación y de profesionalización, particularmente en las ocupaciones musicales de mayor jerarquía social. En palabras de Lucy Green (1997:15), ha existido un “*patriarcado musical*” en la tradición musical occidental, que ha relegado a la mujer

música a la esfera privada -en tareas de acompañamiento o enseñanza- alejándola de roles de liderazgo y virtuosismo.

En relación a la formación profesional, las mujeres no han podido acceder a estudios musicales de nivel avanzado en igualdad de condiciones que los hombres (Pendle, 2001; Bennett, 2008). En Europa, no fue hasta la fundación de los conservatorios, a finales del siglo XIX, que las mujeres tuvieron acceso a ellos, aunque con restricciones. Algunos centros de prestigio fueron muy reticentes, como la Universidad de Oxford, que no admitió estudiantes mujeres hasta 1921 (Bennett, 2013).

Durante el siglo pasado la situación se fue revirtiendo, y la proporción de mujeres con titulación musical fue en aumento. En América, según el censo de EEUU, entre 1950 y 1980, el porcentaje de mujeres que obtuvieron una titulación superior en música subió de un tercio a casi la mitad del total de graduados. A pesar de ello, el incremento no se tradujo en una mayor visibilidad profesional en el ámbito académico, ya que las mujeres, en 1980, constituían menos de la cuarta parte del profesorado de nivel superior de las enseñanzas musicales (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, n.d.).

Por tradición cultural, la ocupación principal de las músicas ha sido la enseñanza en el ámbito privado. Solo con gran empeño han conquistado los espacios profesionales de mayor proyección, tales como la composición y la dirección de orquesta, tradicionalmente destinados con exclusividad a los hombres. A pesar de la segregación, algunas mujeres han irrumpido con determinación en estos ámbitos.

En el área de la creación musical, un ejemplo elocuente es el de Germaine Tailleferre (1892-1983), única mujer integrante del notable *Grupo de los seis*, junto con Arthur Honegger, Darius Milhaud y Francis Poulenc, sus compañeros del conservatorio de París. Tailleferre compuso activamente durante toda su vida, pero para ello tuvo que enfrentarse a su padre -que se oponía a que estudiara música- y a sus sucesivos maridos, que no aceptaban su éxito profesional. A pesar de su extensa producción musical, su obra es menos conocida que la de sus compañeros (Adkins Chiti y Ozaita, 1995).

En España encontramos casos similares, como el de Emiliana de Zubeldia. En su reseña de autoras españolas de los dos últimos siglos, María Luisa Ozaita (1995) incluye a más de noventa compositoras, sin duda un número significativo, que compusieron canciones y obras de cámara, sinfónicas, óperas y zarzuelas. En la actualidad no solo existe la figura del “compositor” (hombre) tradicional, en particular de música clásica, sino que el campo se extiende a muy diversos géneros musicales, que demandan tareas de creación de forma individual y colectiva, y a la industria creativo-musical – que incluye gestores y productores, entre otras ocupaciones- en la que actualmente las mujeres están menos representadas (Burnard, 2016).

En roles de liderazgo, como la dirección orquestal, la presencia femenina en puestos relevantes se ha producido hace muy poco tiempo. Valga de ejemplo la figura de Simone Young, directora australiana y primera mujer que dirigió en las óperas de París, Munich y Berlín, y también la primera mujer en 50 años en dirigir la Filarmónica de Viena, en 2005 (Bennett, 2013). Romper la tradición de

la exclusividad masculina en esta ocupación ha supuesto un proceso largo y difícil. Las mujeres que han asumido la dirección de orquestas y bandas de música han tenido que trabajar más arduamente para demostrar su valía y continuar en la profesión, además de tener problemas de conciliación con la vida familiar (Bennet, 2008; Coen-Mishlan, 2015). En ocasiones han ocupado el puesto dejado por un hombre, pero por causas externas y casuales. Dawn Bennett (2013) cita el caso de Margaret Hillis, primera mujer que dirigió en el prestigioso Carnegie Hall. Lo relevante de la cuestión es que esto ocurrió en 1997, y porque el director hombre no pudo salir a escena.

También un factor externo -y no los principios de igualdad de género- como la falta de hombres a causa de las guerras, era lo que había propiciado la inclusión de las mujeres en las agrupaciones profesionales, reservadas exclusivamente a los hombres (Bennett, 2008). No es extraño, entonces, que llegar a dirigir una agrupación profesional de prestigio sea un mérito aún más importante para una mujer, si se tiene en cuenta que su inclusión como integrante de la misma es un hecho reciente. La transformación de las orquestas profesionales en agrupaciones mixtas da una idea clara de la discriminación en función del género en la profesión musical.

Según Lucy Green (1997) la mujer instrumentista es disruptiva, ya que representa una alternativa a la imagen patriarcal de feminidad en la música, y subraya que aún son pocas las mujeres que afirman su personalidad femenina como instrumentistas y tienen el máximo respeto como figuras prominentes de la música. Cita el ejemplo de la violinista Anne-Sophie Mutter (Green, 1997: 65) como un importante referente, que desafía la idea construida de contradicción entre feminidad y ejecución instrumental.

Junto con la enseñanza, la interpretación de música es el quehacer más habitual de los músicos profesionales, quienes suelen aspirar a puestos estables de trabajo como miembros de un coro, una banda o una orquesta. En esta faceta ha existido, históricamente, segregación de género (Bennett, 2008; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, n.d.; Dunbar, 2011). Las mujeres no eran aceptadas como miembros de las orquestas profesionales, lo que motivó que se agruparan entre ellas. A finales del siglo XIX había en Europa orquestas de mujeres, que realizaron giras por América, inspirando la formación de agrupaciones femeninas también al otro lado del Atlántico. En EEUU, hasta la II Guerra Mundial, aunque la participación musical de las mujeres se limitaba principalmente al canto solista –en todos sus estilos- (Green, 1997) y a la enseñanza (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, n.d.), existían numerosas orquestas femeninas, que además de la segregación por género sufrían segregación racial (Dunbar, 2011). Es destacable el hecho de que estas agrupaciones tenían un gran nivel musical; a pesar de ello, eran consideradas más de “entretenimiento” y una “curiosidad”, a la que el público iba tanto a *ver* como a escuchar (Dunbar, 2011: 134).

Incluso en el canto, considerado un medio de expresión típicamente femenino, la inclusión de mujeres en algunas agrupaciones corales de renombre era inadmisibles. Un ejemplo elocuente es el de los coros de las catedrales inglesas: la catedral de Salisbury, establecida en 1258, fue la primera que admitió chicas, en 1991, formando un coro separado del de los chicos, y como consecuencia de

controvertidas discusiones (Welch, 2011). La incorporación de mujeres en las agrupaciones orquestales también fue muy tardía. Dawn Bennett cita ejemplos paradigmáticos de orquestas europeas, como la Orquesta Filarmónica de Berlín, que aceptó por primera vez a una mujer en 1982, simplemente porque hasta el momento “seguía una tradición” (Bennett, 2013: 76). Otras orquestas importantes, como la checa y la vienesa, fueron aún más tardías, ya que aceptaron por primera vez una intérprete en su plantilla estable en 1997 (Bennett, 2008; 2013).

En el caso de la Orquesta Filarmónica de Viena, fundada en 1842, la primera mujer que fue considerada un miembro estable de la orquesta, Anna Lelkes, había formado parte de la misma regularmente, pero no de manera oficial. Además, era ejecutante de arpa, un instrumento menos frecuente que los demás y que no suele ser elegido por los hombres (Bennett, 2013). No es casualidad que la primera mujer que fue elegida para un puesto de solista en una orquesta sinfónica en EEUU, Edna Phillips, también era arpista. Phillips logró esa merecidísima plaza en 1930, elegida por el director Leopold Stokowski, en la Orquesta Sinfónica de Philadelphia, y tuvo que soportar un ambiente de trabajo hostil por parte de sus compañeros.

Le siguió Alice Chalifoux, que desde 1931 a 1974 fue la arpista solista de la Orquesta de Cleveland. Chalifoux usaba el estuche de su arpa para cambiarse de ropa durante las giras, ya que los teatros no tenían camerinos para intérpretes mujeres. La resistencia a la incorporación de mujeres en las orquestas provocó sesgo en las pruebas de selección de aspirantes a las mismas, que en EEUU fue combatido con pruebas “a ciegas” (anónimas), dentro del marco que comenzó a impulsar la igualdad de oportunidades para las mujeres, con la implantación de la Ley de Derechos Civiles de 1964 (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, n.d.). Aún y todo, la segregación en esta salida laboral fundamental para las intérpretes de música obligó a algunas de ellas a interponer demandas ante las injusticias cometidas en los procesos de selección de puestos solistas, que obtenían en las pruebas “a ciegas” pero que el director les negaba al conocer su sexo (Bennett, 2008).

El género influye, además, en la elección del medio de expresión musical. Diversos estudios revelan que en el contexto social existe una identificación de los instrumentos musicales con lo “femenino” o “masculino” (Abeles y Porter, 1978; Harrison y O’Neill, 2000; Wych, 2012) que se manifiesta en niñas y niños desde temprana edad (Bullerjahn, Heller y Hoffmann, 2016). El arpa es paradigmática como ejemplo de instrumento “femenino”, pero también se han hallado estereotipos de género con instrumentos más frecuentes.

La flauta y el violín se han relacionado habitualmente con las mujeres y los instrumentos de viento metal y la percusión, con los hombres. Estudios que han comparado la evolución de las preferencias de uno y otro sexo indican que las chicas, últimamente, están escogiendo más instrumentos que antes se consideraban “de chicos” -sobre todo de viento metal, no tanto la percusión- y se están integrando más en las bandas de música (Abeles, 2009). Sin embargo, estos resultados no son concluyentes, ya que investigaciones recientes señalan que los estereotipos continúan muy arraigados (Wrape, Dittloff y Callahan, 2016).

Las asociaciones de género con determinados instrumentos limitan las posibilidades interpretativas y acarrear consecuencias negativas a nivel profesional. Si se toca un instrumento considerado más propio del otro género, pueden verse mermadas las opciones para cumplir determinados roles, como ser seleccionada para integrar una plantilla orquestal (Bennet, 2008) o dirigir agrupaciones (Grant, 2001). Ejemplos positivos cercanos como el de Dede Decker, trombón solista de la Orquesta Sinfónica de Tenerife desde 1989, rompen los estereotipos y contribuyen a demostrar el sinsentido de estas asociaciones.

Con respecto a los estilos de música interpretados, no solo se ha estudiado la trayectoria de la participación de la mujer dentro de la música clásica, sino también en la de jazz (Green, 1997; McKeage, 2004; Pendle, 2001; Dunbar, 2011). En EE.UU., donde la música de jazz es considerada la música “clásica” de ese país y expresión de su pluralidad (McKeage, 2004), las mujeres comenzaron a destacar como solistas, pero en una forma de expresión concreta: el canto. El jazz, resultado de la confluencia de las músicas europea y africana, tiene su origen en la población esclava estadounidense. Las mujeres negras tuvieron un rol activo en el canto doméstico y en la iglesia y comenzaron a destacar con el estilo *gospel* (Dunbar, 2011; Green, 1997).

Fueron las mujeres negras cantantes de *blues*, que conquistaron la fama y la independencia económica, quienes desafiaron la imagen patriarcal de la mujer construida históricamente y abocada al canto doméstico. Estas mujeres “parodiaron el dualismo virgen/prostituta” y “construyeron una imagen a la vez sexualmente atractiva y maternal, nunca contraponiendo la disponibilidad sexual con la imagen de esposa perfecta y madre, y tampoco siendo necesariamente heterosexuales” (Green, 1997: 37).

Lamentablemente, este momento de apertura fue seguido de una época de hegemonía racial que afectó a ambos géneros (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, n.d.). Estudios recientes han encontrado una menor presencia de la mujer en la música de jazz, particularmente en la instrumental y en niveles superiores de enseñanza musical (McKeage, 2004). Si bien la idea de que hay menos posibilidades de desarrollar una carrera musical profesional en el ámbito del jazz es compartida por ambos géneros, las mujeres perciben que les resulta más difícil integrarse en conjuntos de jazz que de música clásica. Podría influir, además, la visión del entorno -justificada o no- al que suele asociarse esta música, como una actividad nocturna y de continuos viajes, que dificultaría la conciliación familiar (Tucker, 2002, citado por McKeage, 2004), aunque estas circunstancias se dan también en el ámbito de la música clásica (Bennett, 2013).

A partir de estos antecedentes, percibimos la necesidad de indagar en las características de la mujer música de hoy día en nuestro entorno cercano. El propósito del estudio se centra en conocer su formación musical, experiencia y grado de profesionalización, así como identificar posibles diferencias de género en estos aspectos y en la frecuencia de práctica, modalidad y estilo interpretado. El análisis se ha circunscripto a la interpretación, por ser la práctica más habitual, tanto a nivel de la afición como de la profesión musical.

## 2. Método

### 2.1. Participantes

En este estudio han participado 430 intérpretes de música, de los que 212 son mujeres (49,3%), con edades a partir de 18 años. Se han agrupado en cuatro franjas de edad. Los grupos coinciden con momentos diferentes en lo que respecta a la vida profesional: jóvenes de 18 a 30 años ( $n=140$ ; 32,6%), etapa en la que la mayoría son estudiantes y/o están en sus primeros años de actividad profesional; adultos-as de 31 a 45 años ( $n= 133$ , 30,9%), en la etapa central de su vida profesional; adultos-as a partir de los 46 años ( $n= 111$ ; 25,8%), en un momento de consolidación de su profesión, y mayores de 60 años ( $n= 46$ , 10,7%), en su mayoría ya retiradas-os de la vida profesional.

En cuanto a la proporción de hombres y mujeres en cada uno, el grupo de 18 a 30 años está constituido por 75 mujeres (53,6%) y 65 hombres; el grupo de 31 a 45 años, por 65 mujeres (48,9%) y 68 hombres y, por último, el grupo de mayores de 46 años, de los que 23 participantes de cada sexo son mayores de 60 años, cuenta con 72 mujeres (45,9%) y 85 hombres.

### 2.2. Diseño

Se ha realizado un diseño “ex post facto”. Los únicos requisitos de participación fueron ser mayor de 18 años y practicar una actividad de interpretación musical con regularidad. Se contactó con cantores de coros (actividad no profesional, vocal, grupal), integrantes de bandas de música (actividad no profesional o semi-profesional, instrumental, grupal), estudiantes de música de grado superior (estudios profesionales, de todas las especialidades instrumentales y canto) y músicos-as profesionales (integrantes de orquestas, docentes de grado profesional y superior de música y graduados-as de conservatorio superior).

Para contactar con potenciales participantes, se contó con la colaboración de instituciones de enseñanza públicas y privadas, así como con agrupaciones musicales de la Comunidad Autónoma del País Vasco y de la Comunidad Foral de Navarra.

Sus responsables se encargaron de enviar un mensaje con enlace al cuestionario *on-line*. La técnica de muestreo ha sido aleatoria y estratificada en cuanto a rango de edad (en cuatro grupos) y sexo. El nivel de confianza es del 95%, con un error muestral para el total de la muestra que se sitúa alrededor de  $\pm 5\%$ .

### 2.3. Instrumento

Se confeccionó un cuestionario *ad hoc* con la herramienta formulario de Google. La cumplimentación del cuestionario ha sido libre y consentida, respetando la normativa establecida por el Comité de Ética de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

### 2.4. Procedimiento

Una vez obtenidos los datos, se analizaron utilizando el programa estadístico SPSS (*Statistical Package for the Social Sciences*) para Mackintosh, versión 21.0. Se realizó un análisis descriptivo de la población de estudio, atendiendo a la distribución de mujeres y hombres en características personales -formación, experiencia, frecuencia de práctica y tipo de dedicación a la interpretación de música-, y los medios de expresión y estilo de música interpretados.

Para medir el grado de asociación entre el género y estas características se aplicó la prueba Chi-cuadrado ( $\chi^2$ ) y se atendió al estadístico V de Cramer, una extensión del coeficiente Phi, que es una medida normalizada (Rodríguez Jaume y Morar Catalá, 2007).

Este estadístico oscila entre 0 y 1, y los valores cercanos a 1 indican fuerte asociación; se considera hasta .70 una relación moderada-alta y .50 una relación moderada.

## 3. Resultados

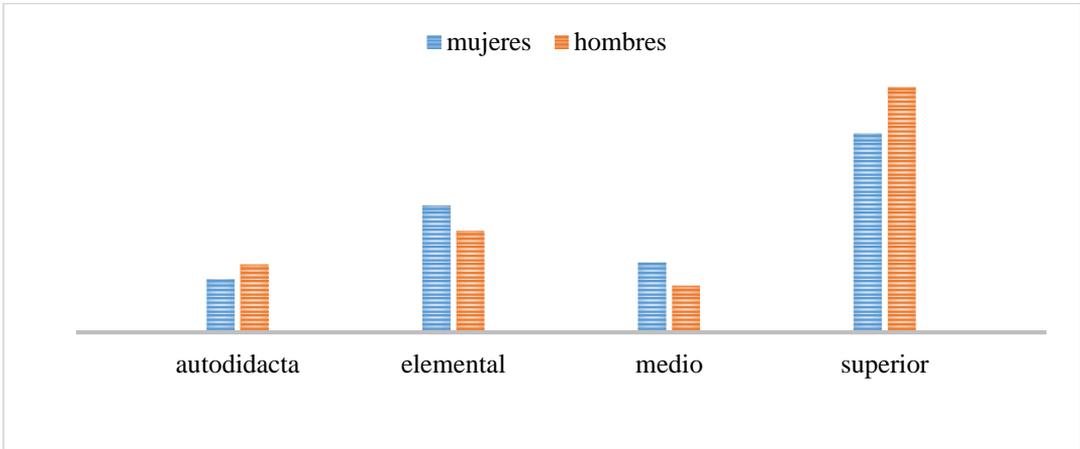
A la pregunta “¿Cuál es tu tipo de formación musical?”, el 13,3% se declara autodidacta, el 25,1% afirma que tiene estudios de grado elemental de escuela de música o en clases particulares, el 12,8% posee estudios de grado medio de conservatorio, el 37,9%, estudios de grado superior de conservatorio en una especialidad clásica, y el 10,9% restante, estudios de grado superior de conservatorio en una especialidad de jazz.

Por lo tanto, el 49% ( $n = 210$ ) de la muestra está constituida por participantes con estudios superiores de música. La distribución entre ambos sexos en los diferentes niveles de formación es equilibrada (Gráfico 1).

Es autodidacta el 11,8% de las mujeres y el 14,7% de los hombres y con estudios de nivel elemental se declara el 28,3% de mujeres y el 22% de los hombres. E

n el grupo de grado medio de conservatorio se encuentra el 15,6% de las mujeres y el 10,1% de los hombres y, por último, con estudios superiores se ubica el 44,3% de las mujeres y el 53,2% de los hombres. No hay diferencias significativas en la formación musical entre participantes de ambos sexos.

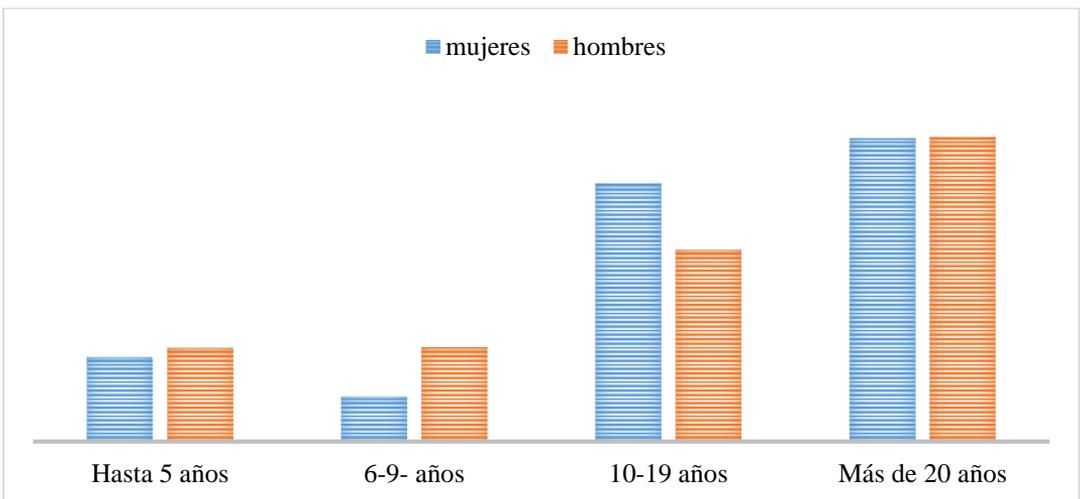
**Gráfico 1. Distribución de mujeres y hombres según su formación musical**



Fuente: Elaboración propia.

Un aspecto a considerar en relación a los hábitos de práctica es la adherencia continuada en la misma. Al interrogante “¿Cuánto tiempo llevas practicando habitualmente tu actividad musical?”, contestaron que interpretan música desde hace menos de 5 años el 12,3% de las mujeres y el 13,7% de los hombres y con al menos 9 años de experiencia, se declararon el 6,6% y el 13,8% respectivamente. En el grupo más numeroso, a partir de 10 años de experiencia interpretando música, se ubican el 82,2% de las mujeres y el 72,5% de los hombres (Gráfico 2).

**Gráfico 2. Distribución de mujeres y hombres según su experiencia musical**



Fuente: Elaboración propia.

Se analizó la experiencia de práctica según el género y el tipo de dedicación a la música. No se hallaron diferencias significativas en el grupo de aficionados, pero sí en el de las y los intérpretes profesionales. En éste, el 50% declara poseer una experiencia de práctica de más de 20 años, seguido del 41, 2% que lleva entre 10 y 19 años de práctica habitual.

La asociación entre la experiencia profesional y el género resultó significativa para el total del grupo ( $\chi^2(3, 226) = 8,666, p = .034$ ). Al aplicar la variable edad como control, se constató que ocurre en los grupos de menos de 45 años –entre los 18 a 30 años ( $\chi^2(3, 102) = 13,737, p = .003$ ) y entre 31 y 45 años ( $\chi^2(3, 92) = 8,666, p = .008$ )- y no en el grupo de mayores de 46 años ( $\chi^2(2, 32) = 8,666, p = .790$ ).

Si bien con este resultado las diferencias en cuanto a la experiencia musical de ambos géneros no pueden generalizarse, es de interés subrayar que los menores de 45 años constituyen el 85,8% del grupo de intérpretes profesionales.

Al analizar los datos que muestra la Tabla 1, se observa que son las mujeres quienes tienen mayor experiencia de práctica. En el grupo de las y los jóvenes, el 96% de las chicas tiene más de diez años de práctica, frente al 72% de los chicos.

En la siguiente franja de edad, nuevamente son las mujeres las que declaran mayor experiencia, ya que el 94,6% de ellas informa tener más de 20 años de experiencia, frente al 63,6 % de ellos; finalmente, entre quienes tienen de 46 a 60 años y más de 20 de experiencia musical, se encuentra el 90% de ellas y el 86,4% de ellos.

**Tabla 1. Experiencia musical de mujeres y hombres profesionales según su edad**

Edad	Experiencia (años)	Género		V de Cramer	$\chi^2$	Gl.	Sig.
		Mujeres (%)	Hombres (%)				
18-30 años <i>n</i> = 102	1-5	1.9	4.0	.367	13.737	3	.003
	6-9	3.8	24.0				
	10-19	86.4	52.0				
	Más de 20	9.6	20.0				
31-45 años <i>n</i> = 92	1-5	-	1.8	.357	11.727	3	.008
	6-9	-	1.8				
	10-19	5.4	32.7				
	Más de 20	94.6	63.6				
46-60 años <i>n</i> = 32	1-5	-	-	.121	.471	2	.790
	6-9	-	4.5				
	10-19	10.0	9.1				
	Más de 20	90.0	86.4				

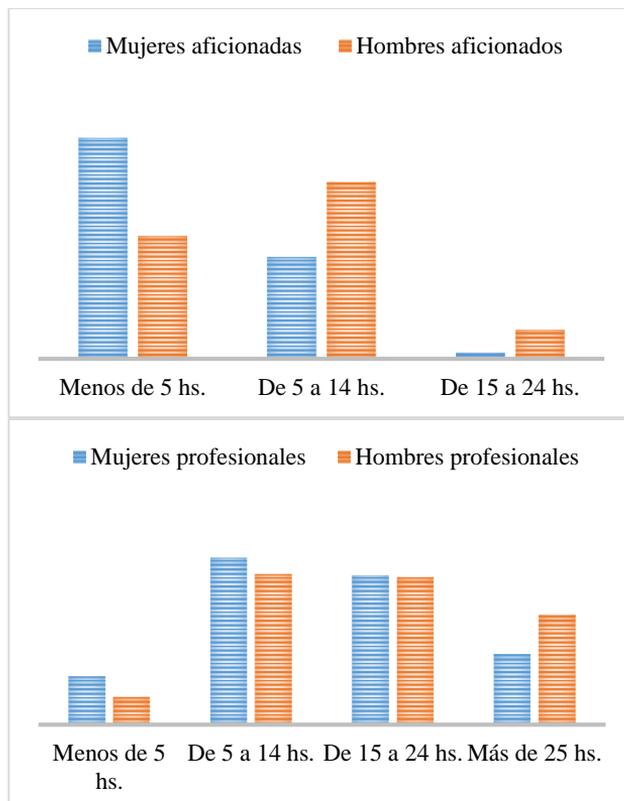
Fuente: Elaboración propia.

El siguiente aspecto a analizar fue la frecuencia de práctica, estimada en horas por semana dedicadas a la interpretación musical (Gráfico 3). En el grupo de participantes aficionados las diferencias entre mujeres y hombres resultaron significativas, invirtiendo ellas menos tiempo que ellos ( $\chi^2(2, 204) = 19,828, p < .001$ ).

La mayoría de las mujeres (67,3%) declaró dedicar menos de 5 horas por semana a su afición, frente al 37,4% de los hombres. En cambio, la mayor parte de ellos (53,8%), informó que le dedica de 5 a 14 horas semanales. Entre las y los participantes profesionales, por el contrario, la relación entre el género y la frecuencia de práctica no resultó significativa ( $\chi^2(3, 226) = 3,889, p = .274$ ).

Las mujeres invierten algo más de tiempo, ya que del 36,3% que destina entre 5 y 14 horas por semana, el 38,4% son mujeres y el 34,6%, hombres y del 34,1% que dedica de 15 a 25 horas, los porcentajes son del 34,3% y 33,9% respectivamente. Entre quienes invierten más de 25 horas (21,1%), en cambio, la proporción de hombres (25,2%) es mayor que el de mujeres (16,2%).

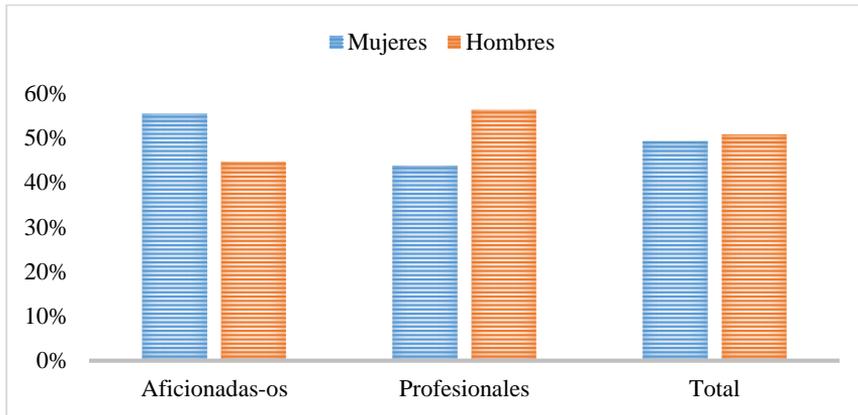
**Gráfico 3. Frecuencia de práctica en mujeres y hombres según el tipo de dedicación a la música**



Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a la profesionalización, se analizó la distribución de aficionados y profesionales en función del sexo. El grupo de aficionados se compone de 113 mujeres (53,3%) y 91 hombres (41,7%) (Tabla 1). Esta relación se invierte en el grupo de profesionales, donde hay mayoría de hombres ( $n=127$ , 58,3%) que de mujeres ( $n=99$ , 46,7%) (Gráfico 4).

**Gráfico 4. Dedicación a la interpretación musical de mujeres y hombres**



Fuente: Elaboración propia.

La prueba chi-cuadrado indicó una asociación leve pero significativa ( $V = .116$ ,  $p = .016$ ) entre género y tipo de dedicación ( $\chi^2(1, 430) = 5,759$ ,  $p = .01$ ). Para comprobar si este resultado podía generalizarse, se utilizó la edad como variable control. El resultado indicó que no, ya que la prueba resultó significativa solo en el grupo entre 31 y 45 años ( $\chi^2(1, 133) = 8,946$ ,  $p = .003$ ).

La Tabla 2 muestra la distribución de hombres y mujeres aficionados-as y profesionales en cada grupo de edad.

**Tabla 2. Dedicación a la interpretación musical según el género y la edad**

Edad	Dedicación	Mujeres (%)	Hombres (%)	$\chi^2$	Sig.
18-30 años $n = 140$	Aficionada-o	30.7	23.1	1.014	.314
	Profesional	69.3	76.9		
31-45 años $n = 133$	Aficionada-o	43.1	19.1	8.946	.003
	Profesional	56.9	80.9		
Más de 46 años $n = 157$	Aficionada-o	79.6	64.5	3.455	.063
	Profesional	20.4	35.5		
Total $N = 430$	Aficionada-o	53.3	41.7	5.759	.016
	Profesional	46.7	58.3		

Fuente: Elaboración propia.

Se observa que en todos los grupos hay más mujeres que hombres que practican música como afición que como profesión, excepto en el grupo de más de 60 años, en el que hay igual cantidad de personas de ambos sexos. En la etapa estudiantil (18-30 años) el 69,3% de las mujeres y 76,9% de los hombres son profesionales, y no hay diferencias significativas entre ambos sexos.

En cambio, en la etapa central de la vida profesional, entre los 31 y 45 años, el porcentaje de las mujeres profesionales (56,9%) baja con respecto a la etapa anterior, y aumenta el número de mujeres que practican la interpretación de música por afición, subiendo del 30,7% al 43,1%, lo que equilibra la proporción entre las profesionales y las aficionadas. En el caso de los hombres, por el contrario, aumenta la profesionalización y disminuye la afición, por lo que en esta franja de edad el 80,9% de los hombres participantes son profesionales. En consecuencia, la asociación entre género y profesionalización entre los 31 y los 45 años resultó significativa ( $V = .259, p = .003$ ).

También se ha hallado una asociación significativa entre el sexo y el medio de expresión utilizado para hacer música ( $V = .266, p < .001$ ), tanto en la actividad musical como afición ( $V = .253, p = .04$ ) como entre las y los profesionales ( $V = .265, p = .01$ ). Las modalidades más practicadas son la voz (28%) y los instrumentos de viento (27%). Se observa que en estas dos modalidades la participación de mujeres y de hombres es inversamente proporcional, ya que entre quienes practican la modalidad vocal el 65,5% son mujeres, mientras que entre quienes tocan un instrumento de viento el 65,2% son hombres. La Tabla 3 muestra los porcentajes de elección de medios de expresión musical en ambos sexos según su condición de aficionada-o o profesional. Las diferencias más llamativas se dan entre quienes eligen la percusión, donde hay una clara mayoría de hombres, tanto en aficionados (80%) como en profesionales (77%), y en el caso del canto profesional, donde las mujeres son mayoría (75%).

**Tabla 3. Modalidades de expresión musical por sexo y dedicación**

		Voz (%)	Viento (%)	Cuerda (%)	Teclados (%)	Percusión (%)	2 modali- dades (%)	3 o más mod. (%)
Aficionada/o	Mujeres	64.1	39.3	64.7	62.5	20.0	48.6	25.0
	Hombres	35.9	60.7	35.3	37.5	80.0	51.4	75.0
Profesional	Mujeres	75.0	33.3	54.5	40.6	23.1	53.8	50.0
	Hombres	25.0	66.7	45.5	59.4	76.9	46.2	50.0
Total	Mujeres (n=212)	65.5	34.8	57.4	45.0	22.2	50.8	37.5
	Hombres (n=218)	34.5	65.2	42.6	55.0	77.8	49.2	62.5
N=430		(n=119) 27,7%	(n=115) 26,7%	(n=61) 14,2%	(n=40) 9,3%	(n=18) 4,2%	(n=62) 14,2%	(n=16) 3,7%

Fuente: Elaboración propia.

Por último, se ha querido conocer qué estilo de música interpretan las mujeres y hombres aficionados-os y profesionales. Entre las opciones de tipo de música -clásica, jazz y popular- ambos grupos se decantan en su mayoría por la música clásica ( $n = 331$ ; 77%) y en menor medida por la música popular ( $n = 50$ ; 11,6%) o la de jazz ( $n = 49$ ; 11,4%).

Al analizar la distribución según el sexo, se halló que entre quienes se dedican a la música por afición no hay una asociación significativa ( $V = .108$ ,  $p = .306$ ) entre género y modalidad expresiva, pero sí entre quienes se dedican profesionalmente a la música ( $V = .256$ ,  $p = .001$ ). Para saber en qué tipo de música se encontraban estas diferencias, se analizaron las frecuencias y los porcentajes correspondientes (Tabla 4).

Destaca la diferencia entre quienes se dedican a la música de jazz, ya que en el ámbito profesional el 85,7% son hombres, mientras que, en los otros dos estilos, las proporciones entre mujeres y hombres están equilibradas.

**Tabla 4. Estilo musical interpretado según género y dedicación**

		Estilo		
		Clásica (%)	Jazz (%)	Popular (%)
Aficionada/o	Mujeres	57.0	35.7	56.1
	Hombres	43.0	64.3	43.9
Profesional	Mujeres	48.9	14.3	55.6
	Hombres	51.1	85.7	44.4
Total	Mujeres ( $n=212$ )	52.6	20.4	56.0
	Hombres ( $n=218$ )	47.4	79.6	44.0
N=430		( $n =331$ ) 77%	( $n=49$ ) 11,4%	( $n=50$ ) 11,6%

*Fuente: Elaboración propia.*

#### 4. Conclusiones y Discusión

El propósito del estudio se centró en conocer la formación musical que en este momento poseen las mujeres, su experiencia de práctica y su grado de profesionalización, así como identificar posibles diferencias de género en estos aspectos y en características que adopta la práctica musical: frecuencia, medios de expresión utilizados y estilos de música interpretados. Una vez realizados y analizados los resultados se puede concluir que actualmente no hay diferencias de género en el nivel de estudios formales de música que alcanzan las y los intérpretes de música estudiados.

La participación activa de las mujeres en la interpretación de música se refleja en su experiencia de práctica, tanto en el ámbito de la afición como en el profesional. Las jóvenes profesionales aventajan a los jóvenes en años de experiencia musical, lo que indica que ellas han comenzado antes a interpretar música. Esta diferencia se mantiene entre las y los profesionales en edades comprendidas entre los 31 y 45 años, dato que permite confirmar la adherencia de las mujeres a la interpretación musical.

En el ámbito de la afición, a pesar de que la participación femenina es mayor que la masculina, el tiempo que ellas dedican es significativamente menor que el que dedican ellos. En cambio, los intérpretes profesionales declaran una inversión de tiempo similar al de sus homólogos hombres, siendo incluso ligeramente mayor.

El análisis por grupos de edad ha revelado que entre las y los jóvenes que están formándose para ser profesionales, así como entre las y los mayores de 45 años, momento en el que la profesión ya suele estar consolidada, la distribución de mujeres y hombres no presenta diferencias significativas. Sin embargo, la proporción se desequilibra entre los 31 y 45 años de edad, época que coincide con la maternidad y la crianza de los hijos, en el mismo sentido que apuntaban investigaciones previas (Bennett, 2008, 2012; Burnard, 2016; Coen-Mishlan, 2015; Green, 1997).

En esta etapa parece intuirse que las mujeres se dedican en menor medida que los hombres a la profesión, pasando del ámbito público al ámbito privado de la afición. Estos resultados son coincidentes con estudios longitudinales previos en otros contextos, en los que se halló que las intérpretes mujeres incrementan su rol interpretativo hasta los 35-45 años, y que luego de ese momento decrece la interpretación como rol principal, mientras que los hombres continúan hasta los 55 años, aproximadamente (Bennett, 2008).

Es sabido que la conciliación de la interpretación de música a nivel profesional con la vida familiar en general es difícil, debido a horarios intempestivos, un calendario irregular, viajes que obligan a estar fuera de casa por períodos prolongados y la necesidad de combinar la actividad con otras ocupaciones, para compensar salarios bajos e irregulares (Bennett, 2013). Estas dificultades parecen tener mayor incidencia en las mujeres, que abandonan la interpretación definitiva o temporalmente en mayor proporción que los hombres.

Por otra parte, al profundizar en las características que adopta la práctica, se han identificado diferencias de género en la modalidad de expresión elegida y en el estilo de música interpretado, coincidentes con estudios previos (Abeles y Porter, 1978; Abeles, 2009; Dunbar, 2011; Green, 1997; McKeage, 2004). Limitar los medios de expresión puede tener consecuencias negativas en las posibilidades de interpretar un estilo de música determinado y, en consecuencia, disminuir el ámbito de acción en el que ejercer la profesión musical.

En este sentido, hemos encontrado una menor presencia femenina en la música de jazz en el ámbito profesional. Estos resultados son coincidentes con los de Kathleen McKeage (2004), que

apuntaba como una posible causa de este desequilibrio el que ellas no suelen tocar instrumentos propios de esta música, como el viento metal y la percusión, en los que hemos encontrado una menor proporción de intérpretes mujeres.

El propósito de este estudio ha consistido en obtener información actualizada de la situación de la mujer música en el entorno social cercano, y su alcance se limita a describir algunos aspectos, con un diseño transversal. Hemos analizado solo la interpretación musical, por ser una actividad más usual que la dirección o la composición, pero no deja de ser solo una de las facetas de la actividad musical. Se ve necesario seguir indagando a través de estudios que aborden la evolución de la profesión musical de las mujeres, no solo intérpretes, sino también creadoras, investigadoras y gestoras en la emergente industria cultural, en un entorno laboral y social en continuo cambio.

La cultura musical occidental, por tradición, ha querido ubicar a la mujer en el entorno privado y de la afición y no tanto en el público y profesional. No obstante, la revisión de siglos de historia de la música revela que, a pesar de esta discriminación, las mujeres han desarrollado activamente su labor musical profesional, además de actuar en la esfera de la cultura musical comunitaria, enriqueciendo el entorno social por medio de la educación musical. La actividad musical femenina ha existido siempre, pero con menor visibilidad y proyección, y haciendo frente a la desigualdad de oportunidades.

Los resultados de este estudio corroboran la participación femenina en la interpretación musical e indican que la brecha se ha acortado. La equiparación comprende el acceso a la formación musical superior y a puestos de trabajo tradicionalmente reservados a los hombres, pero aún no se ha alcanzado la plena igualdad de género en la profesión musical.

El camino debe continuarse con políticas sociales activas para facilitar la conciliación de la vida profesional y familiar, así como con una mayor visibilidad social de la contribución y la participación de las mujeres en todos los ámbitos de la actividad musical. La clase de música es un microcosmos de la sociedad que no solo reproduce, sino que produce prácticas y significados musicales basados en el género (Green, 1997).

La educación musical de niñas y niños desde una edad temprana debe prestar atención a la igualdad de género y contribuir a consolidar el cambio, para erradicar estereotipos que limitan la participación en la música. La musicología es otro ámbito de acción para reivindicar y reconocer la labor creativa, pedagógica y divulgativa de las mujeres músicas. En la medida en que las figuras del pasado y del presente tengan la relevancia pública que merecen, se contribuirá a que las niñas y mujeres tengan referentes visibles en los que verse representadas.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Abeles, Harold (2009): "Are musical instrument gender associations changing?". En: *Journal of Research in Music Education*, vol. 57, n.º. 2, pp. 127-139. Disponible en: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0022429409335878> [15/05/2018].
- Abeles, Harold y Porter, Susan Y. (1978): "The Sex-stereotyping of Musical Instruments". En: *Journal of Research in Music Education*, vol. 26, n.º. 2, pp. 65-75.
- Adkins Chiti, Patricia y Ozaita, María Luisa (1995): *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza Música.
- Bennett, Dawn. (2008): "A gendered study of the working patterns of classical musicians: implications for practice". En: *International Journal of Music Education*, vol. 26, n.º. 1, pp. 89-100. Disponible en: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0255761407085925> [15/05/2018].
- \_\_\_\_\_. (2012): "Rethinking success: Music in higher education". En: *International Journal of the Humanities*, vol. 9, n.º. 5, pp. 181-187.
- \_\_\_\_\_. (2013): *La música clásica como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*. Barcelona: Graó.
- Bullerjahn, Claudia, Heller, Katharina y Hoffmann, Jan (2016): "How Masculine Is a Flute? A Replication Study on Gender Stereotypes and Preferences for Musical Instruments among Young Children". En: *Proceedings of the 14th International Conference on Music Perception and Cognition*, July 5 - 9, 2016, San Francisco, pp. 637-642.
- Burnard, Pamela (2016): "Creativities in the Paths to a Career: Professional Musicians, Gender, and the Case for Institutional Change". En: Eddy Chong (ed.): *Proceedings of the 21st International Seminar of the ISME Commission on the Education of the Professional Musician*. Saint Andrews: CEPROM Editorial Board, pp. 187-196.
- Coen-Mishlan, Kristin (2015): "Gender Discrimination in the Band World: A Case Study of Three Female Band Directors". En: *Excellence in Performing Arts Research*, vol. 2, n.º. 1. Disponible en <https://digitalcommons.kent.edu/epar/vol2/iss1/1> [15/05/2018].
- Dunbar, Julie (2011): *Women, Music, Culture. An Introduction*. Routledge: New York.
- Grant, Denise Elizabeth (2001): *The impact of mentoring and gender-specific role models on women college band directors at four different career stages*. Unpublished doctoral dissertation, University of Minnesota.
- Green, Lucy (1997): *Music, Gender, Education*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Harrison, Anna C. y O'Neill, Susan A. (2000): "Children's gender-typed preferences for musical

- instruments: An intervention study”. En: *Psychology of Music*, vol. 28, nº. 1, 81-97. Disponible en: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735600281006> [15/05/2018].
- McKeage, Kathleen M. (2004): “Gender and Participation in High School and College Instrumental Jazz Ensembles”. En: *Journal of Research in Music Education*, vol. 52, nº. 4, pp. 343–356. Disponible en: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/002242940405200406> [15/05/2018].
  - Pendle, Karin (2001): *Women & Music: A History*. Indiana: Indiana University Press.
  - Rodríguez Jaume, María José y Morar Catalá, Rafael (2001): *Estadística informática: casos y ejemplos con el SPSS*. Alicante: Servicio de Publicaciones Universidad de Alicante.
  - *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. “Women in Music”. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com/page/women-in-music-timeline> [15/05/2018].
  - Welch, Graham (2011): “Culture and gender in a cathedral music context: an activity theory exploration”. En: Margaret Barret (ed.): *A Cultural Psychology of Music Education*. Oxford: Oxford University Press, pp. 225-258.
  - Wrape, Elisabeth R., Dittloff, Alexandra L. y Callahan, Jennifer L. (2016): “Gender and Musical Instrument Stereotypes in Middle School Children: Have Trends Changed?”. En: *Update: Applications of Research in Music Education*, vol. 34, nº. 3, 40-47. Disponible en: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/8755123314564255> [15/05/2018].
  - Wych, Gina M. F. (2012): “Gender and instrument associations, stereotypes, and stratification: A literature review”. En: *Update: Applications of Research in Music Education*, vol. 30, nº. 2, 22-31. Disponible en: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/8755123312437049> [15/05/2018].