



UNIVERSIDAD DE JAÉN

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE
LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL**

TESIS DOCTORAL

**COMPOSITORAS ESPAÑOLAS:
REPERTORIO MUSICAL PARA FLAUTA
TRAVESERA DESDE 1915 HASTA LA
ACTUALIDAD**

**PRESENTADA POR:
MARÍA DEL CARMEN GARCÍA GODOY**

**DIRIGIDA POR:
DRA. D.^a MARÍA DEL CORAL MORALES VILLAR
DR. D. REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO**

JAÉN, 9 DE FEBRERO DE 2017

ISBN 978-84-9159-132-0

Portada: *Mujer travesa*, Alejandro Balbontín. 2007.

ÍNDICE

VOLUMEN I: ESTUDIO

AGRADECIMIENTOS	15
INTRODUCCIÓN	17
1. Justificación del trabajo.....	17
2. Objetivos.	18
3. Estado de la cuestión.	20
4. Metodología y plan de trabajo.....	27
5. Fuentes consultadas.....	29
CAPÍTULO I. PANORÁMICA DE LA MUJER EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL EN ESPAÑA DESDE EL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD	33
1. Revisión histórica de la situación de las compositoras españolas en las primeras décadas del siglo XX.	35
2. Compositoras desde la Guerra Civil: continuidad estética y afianzamiento de un nuevo nacionalismo.	63
3. Compositoras de la generación de 1976: nuevos lenguajes de un género emergente.	67
4. Complejo escenario para las compositoras en la actualidad	89
5. Edición, grabación y difusión de las obras de compositoras españolas actualmente.	102
CAPÍTULO II. LA FLAUTA TRAVESERA EN LA CREACIÓN MUSICAL FEMENINA EN ESPAÑA DESDE EL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD	117
1. La flauta travesera en relación con lo femenino.....	118
2. Aportaciones femeninas a la pedagogía y didáctica de la técnica instrumental de la flauta travesera.	125
3. Compositoras españolas que han realizado aportaciones al repertorio de flauta travesera desde 1915 hasta la actualidad.	133
3.1. Distribución geográfica de las compositoras.....	134

3.1.1.	Cataluña.....	136
3.1.2.	País Vasco.....	151
3.1.3.	Madrid.....	164
3.1.4.	Andalucía, Baleares y Canarias.....	181
3.1.5.	Valencia.....	189
3.1.6.	Murcia.....	194
3.1.7.	Aragón.....	196
3.1.8.	Islas Baleares.....	197
3.1.9.	Asturias.....	200
3.1.10.	Cantabria.....	200
3.1.11.	Extremadura.....	205
3.2.	Distribución temporal de las compositoras.....	208
3.2.1.	Primeras décadas del siglo XX.....	209
3.2.2.	Década de 1930.....	212
3.2.3.	Década de 1960.....	221
3.2.4.	Década de 1970.....	239
6.	Clasificación del catálogo de las obras instrumentadas para flauta travesera pertenecientes a las compositoras seleccionadas.....	262
CAPÍTULO III. GUÍA DIDÁCTICA SOBRE OBRAS DE COMPOSITORAS ESPAÑOLAS INSTRUMENTADAS PARA FLAUTA TRAVESERA.....		
	Introducción.....	271
	Selección de las obras y planteamiento de la Guía Didáctica.....	273
	Comentarios a la edición crítica.....	274
	1º curso de Enseñanzas Profesionales.....	275
	<i>Llanto a mi raíz</i> . Encarna Beltrán-Huertas López.....	277
	Notas a la edición crítica.....	278
	Análisis formal, estético y pedagógico.....	279
	Ejercicios preliminares.....	281
	<i>Divertimento op. 90</i> . Teresa Borrás i Fornell.....	283
	Notas a la edición crítica.....	285
	Análisis formal, estético y pedagógico.....	286

Ejercicios preliminares.	292
<i>Dues escenas</i> . María Isabel Garvía Serrano.	294
Notas a la edición crítica.	295
Análisis formal, estético y pedagógico.....	295
Ejercicios preliminares.	297
<i>Juan</i> . Sonia Megías.	299
Notas a la edición crítica.	300
Análisis formal, estético y pedagógico.....	300
Ejercicios preliminares.	302
<i>Suite (2009)</i> . María Luisa Ozaita Marqués.	304
Notas a la edición crítica.	305
Análisis formal, estético y pedagógico.....	307
Ejercicios preliminares.	308
<i>Hebras al aire</i> . Diana Pérez Custodio.	311
Notas a la edición crítica.	312
Análisis formal, estético y pedagógico.....	312
Ejercicios preliminares.	314
<i>Suite Hispana</i> . Carmen Santiago de Merás.	315
Notas a la edición crítica.	316
Análisis formal, estético y pedagógico.....	316
Ejercicios preliminares.	322
<i>Suite en Sol Mayor</i> . Gloria Villanueva.....	324
Notas a la edición crítica.	325
Análisis formal, estético y pedagógico.....	328
Ejercicios preliminares.	333
2º curso de Enseñanzas Profesionales.	336
<i>Canto al atardecer</i> . Encarna Beltrán-Huertas López.	337
Notas a la edición crítica.	338
Análisis formal, estético y pedagógico.....	339
Ejercicios preliminares.	341
<i>Tiempo de amor</i> . Encarna Beltrán-Huertas López.	343

Notas a la edición crítica.	344
Análisis formal, estético y pedagógico.....	345
Ejercicios preliminares.	347
<i>Fantasía op. 74.</i> Teresa Borrás i Fornell.	349
Notas a la edición crítica.	350
Análisis formal, estético y pedagógico.....	352
Ejercicios preliminares.	355
<i>Ones op. 154.</i> Teresa Borrás i Fornell.	357
Notas a la edición crítica.	358
Análisis formal, estético y pedagógico.....	359
Ejercicios preliminares.	361
<i>Sonatina op. 60.</i> Teresa Borrás i Fornell.	363
Notas a la edición crítica.	364
Análisis formal, estético y pedagógico.....	366
Ejercicios preliminares.	370
<i>Claudiana.</i> Carlota Garriga Kuijpers.	373
Notas a la edición crítica.	374
Análisis formal, estético y pedagógico.....	374
Ejercicios preliminares.	377
<i>Mi.</i> Gloria Rodríguez Gil.	379
Notas a la edición crítica.	380
Análisis formal, estético y pedagógico.....	380
Ejercicios preliminares.	385
<i>Tres piezas para dos flautas y piano.</i> Esperanza Zubieta Trives.	387
Notas a la edición crítica.	388
Análisis formal, estético y pedagógico.....	388
Ejercicios preliminares.	395
3º curso de enseñanzas profesionales.	398
<i>Reflejo de luna en calma.</i> Encarna Beltrán-Huertas.	399
Notas a la edición crítica.	400
Análisis formal, estético y pedagógico.....	401

Ejercicios preliminares.....	404
<i>Mont. op. 104, nº 1.</i> Teresa Borrás i Fornell.....	406
Notas a la edición crítica.....	407
Análisis formal, estético y pedagógico.....	408
<i>Mont. op. 104, nº 2.</i> Teresa Borrás i Fornell.....	410
Notas a la edición crítica.....	411
Análisis formal, estético y pedagógico.....	411
Ejercicios preliminares.....	414
<i>Quan no hi siguis.</i> Anna Cazurra.....	417
Notas a la edición crítica.....	418
Análisis formal, estético y pedagógico.....	418
Ejercicios preliminares.....	421
<i>Suite Peninsular.</i> Sonia Megías López.....	424
Notas a la edición crítica.....	425
Análisis formal, estético y pedagógico.....	425
Ejercicios preliminares.....	429
<i>Dibuixant.</i> Mercè Torrents Turmo.....	431
Notas a la edición crítica.....	432
Análisis formal, estético y pedagógico.....	433
Ejercicios preliminares.....	437
<i>Guspires.</i> Mercè Torrents Turmo.....	440
Notas a la edición crítica.....	441
Análisis formal, estético y pedagógico.....	442
Ejercicios preliminares.....	445
4º curso de Enseñanzas Profesionales.....	448
<i>Trenzas.</i> Anna Bofill Levi.....	449
Notas a la edición crítica.....	450
Análisis formal, estético y pedagógico.....	450
Ejercicios preliminares.....	452
<i>Kalonice.</i> Anna Cazurra.....	453
Notas a la edición crítica.....	454

Análisis formal, estético y pedagógico.....	454
Ejercicios preliminares.....	458
<i>Scacs</i> . María Isabel Garvia Serrano.....	461
Notas a la edición crítica.....	462
Análisis formal, estético y pedagógico.....	462
Ejercicios preliminares.....	466
<i>Five colours</i> . Marisa Manchado Torres.....	468
Notas a la edición crítica.....	469
Análisis formal, estético y pedagógico.....	469
Ejercicios preliminares.....	472
<i>Suite</i> . María Luisa Ozaita Marqués.....	474
Notas a la edición crítica.....	475
Análisis formal, estético y pedagógico.....	475
Ejercicios preliminares.....	484
<i>El sueño de Neire</i> . Carme Verdú Esparza.....	487
Notas a la edición crítica.....	488
Análisis formal, estético y pedagógico.....	488
Ejercicios preliminares.....	492
<i>Introducció, tango i final</i> . Mariona Vila Blasco.....	494
Notas a la edición crítica.....	495
Análisis formal, estético y pedagógico.....	495
Ejercicios preliminares.....	498
5º curso de Enseñanzas Profesionales.....	500
<i>Interludios op. 177</i> . Teresa Borrás i Fornell.....	501
Notas a la edición crítica.....	502
Análisis formal, estético y pedagógico.....	502
Ejercicios preliminares.....	506
<i>Dos danzas mediterráneas</i> . Laura Llorca Ponzoda.....	508
Notas a la edición crítica.....	509
Análisis formal, estético y pedagógico.....	509
Ejercicios preliminares.....	514

<i>Tres piezas.</i> María Luisa Ozaita Marqués.....	516
Notas a la edición crítica.....	517
Análisis formal, estético y pedagógico.....	518
Ejercicios preliminares.....	521
<i>Sonata.</i> Diana Pérez Custodio.....	523
Notas a la edición crítica.....	524
Análisis formal, estético y pedagógico.....	524
Ejercicios preliminares.....	527
<i>Set instants, nº 2.</i> Mercé Torrents Turmo.....	529
Notas a la edición crítica.....	530
Análisis formal, estético y pedagógico.....	530
Ejercicios preliminares.....	540
<i>Portraits.</i> Mariona Vila Blasco.....	542
Notas a la edición crítica.....	543
Análisis formal, estético y pedagógico.....	543
Ejercicios preliminares.....	549
6º Curso de Enseñanzas Profesionales.....	551
<i>Europa 1945.</i> Anna Bofill Levi.....	552
Notas a la edición crítica.....	553
Análisis formal, estético y pedagógico.....	553
Ejercicios preliminares.....	557
<i>Europa.</i> Teresa Catalán.....	560
Notas a la edición crítica.....	561
Análisis formal, estético y pedagógico.....	561
Ejercicios preliminares.....	564
<i>Zuhaitz.</i> Teresa Catalán.....	566
Notas a la edición crítica.....	567
Análisis formal, estético y pedagógico.....	567
Ejercicios preliminares.....	571
<i>Després del silenci.</i> María Rosa Ribas Monné.....	573
Notas a la edición crítica.....	574

Análisis formal, estético y pedagógico.....	574
Ejercicios preliminares.....	576
<i>Noviembre</i> . Gloria Villanueva.....	578
Notas a la edición crítica.....	579
Análisis formal, estético y pedagógico.....	579
Ejercicios preliminares.....	581
<i>Persistencia</i> . Mercedes Zavala.....	583
Notas a la edición crítica.....	584
Análisis formal, estético y pedagógico.....	584
Ejercicios preliminares.....	586
CONCLUSIONES	588
BIBLIOGRAFIA	603

VOLUMEN II: ANEXOS

ANEXO I. BIOGRAFÍAS DE LAS COMPOSITORAS SELECCIONADAS	642
1. Myriam Alonso de Armiño Llanos (Bilbao, 1976).	644
2. Edith Alonso Sánchez (Madrid, 1974).	645
3. María de Alvear (Madrid, 1960).	647
4. Begoña Arana Martija (Guernika, 1941).	649
5. María José Arenas Martín (Isla Cristina, 1983).	650
6. Miren Iratxe Arrieta Francisco (Bilbao, 1968).	654
7. Beatriz Arzamendi Ceciaga (Mondragón, 1961).	655
8. María Lourdes Astrain Serrano (San Sebastián, 1962).	657
9. Maite Aurrekoetxea Vitoria (Bilbao, 1971).	658
10. Olatz Ayastuy Alegría (Bilbao, 1961).	659
11. Ana Barrio González (Trápaga, 1968).	660
12. Nélida Béjar (Munich, 1979).	661
13. Encarna Beltrán-Huertas López. (Madrid, 1948).	663

14. Reynalda Blanco Pons (Girona, 1976).	665
15. Anna Bofill Levi (Barcelona, 1944).	667
16. Teresa Borràs Fornell (Manresa, 1923-2010).	670
17. Mercé Capdevila Gaya (Barcelona, 1946).	672
18. Teresa Catalán (Pamplona, 1951).	674
19. Anna Cazorra Baste (Barcelona, 1965).	678
20. María Assumpta Codina Gubianes (Barcelona, 1943).	684
21. Alicia Coduras Martínez (Barcelona, 1958).	685
22. María del Carmen Conde Delgado (Barcelona, 1933- Madrid, 2005).	688
23. María Pilar Couceiro (A Coruña, 1948).	689
24. Zulema de la Cruz Castillejo (Madrid, 1958).	695
25. Alicia Díaz de la Fuente (Madrid, 1967).	697
26. Cecilia Díaz Pestano (Santa Cruz de Tenerife, 1982).	699
27. Consuelo Díez Fernández (Madrid, 1958).	701
28. María José Doistua Diego (Galdakao, ¿?).	703
29. María Escribano Sánchez (Madrid, 1954-2002).	704
30. María Pilar Espallargas Inglés (Zaragoza, 1951).	706
31. Zuriñe Fernández Gerenabarrena (Vitoria-Gasteiz, 1965).	708
32. Lola Fernández Marín (Pueblonuevo, 1961).	711
33. Carme Fernández Vidal (Palma de Mallorca, 1970).	713
34. Fuensanta Figuerola Figuerola (Bilbao, 1973).	715
35. María José Fontán Oñate (Madrid, 1957).	717
36. Ángela Gallego Sánchez (Madrid, 1967).	718
37. Blanca-Esther García Velasco (Oviedo, 1955).	719
38. Carlota Garriga Kuijpers (Amberes, 1937).	720
40. Marián Gutiérrez Urbaneta (Bilbao, 1969).	722
41. Raquel Jurado Díaz (Córdoba, 1970).	723

42. Pilar Jurado Ruíz (Madrid, 1968).	724
43. Laura Llorca Ponzoda (Oliva, 1968).	726
44. M ^a Cruz López de Rego Fernández (Barcelona, 1957).	727
45. María Eugenia Luc de Cazzaniga (Rosario, 1958).	729
46. María Dolores Malumbres Carranza (Alfaro, 1931).	732
47. Marisa Manchado Torres (Madrid, 1956).	734
48. Carmen Marina Gioconda (Santander, 1936).	736
49. Sofía Martínez Ramírez (Vitoria, 1965).	739
50. Sonia Megías López (Almansa, 1982).	741
51. Elena Mendoza López (Sevilla, 1973).	743
52. Montserrat Mikofalvy (Palma de Mallorca, 1929).	745
53. Leonora Milà i Romeu (Vilanova i la Geltrú, 1942).	747
54. Carme Miró Manero (Barcelona, 1956).	749
55. Margarita Muñoz Escolar (Murcia, 1971).	750
56. Nuria Núñez Hierro (Jerez de la Frontera, 1980).	753
57. Silvia María Olivero Anarte (Málaga, 1975).	756
58. María Luisa Ozaita Marqués (Baracaldo, 1939).	758
59. María Teresa Pelegrí i Marimón (Barcelona, 1907).	760
60. Diana Pérez Custodio (Algeciras, 1970).	761
61. Iluminada Pérez Frutos (Girona, 1972).	764
62. M ^a Paz Pita Vázquez (Ferrol, 1976).	766
63. María Quintanilla (Badajoz, 1979).	767
64. Concepció Ramió i Diumenge (Girona, 1961).	768
65. Gloria Isabel Ramos Triano (Maracay, 1964).	770
66. María Rosa Ribas Monné (Barcelona, 1944).	773
67. María Rodrigo Bellido (Madrid, 1888-Puerto Rico-1967).	775
68. Gloria Rodríguez Gil (Vigo, 1972).	778

69. Rosa María Rodríguez Hernández (Portocristo, 1963).	781
70. M ^a Teresa Roig Ferrer (Barcelona, 1952).	783
71. Lula Romero (Palma de Mallorca, 1976).	784
72. Silvia San Miguel (Vitoria-Gasteiz, 1963).	786
73. Mariángeles Sánchez Benimeli (Valencia, 1939-2014).	787
74. María del Carmen Santiago de Merás (Oviedo, 1917- Madrid, 2005).	790
75. Alicia Santos Santos (Madrid, 1958).	791
76. Dolores Serrano Cueto (Cádiz, 1967).	793
77. Montserrat Torrás Salvador (Barcelona, 1973).	795
78. Mercè Torrents Turmó (Barcelona, 1930).	798
79. Isabel Urrutia Rasines (Algorta, 1967).	800
80. Laura Vega Santana (Vecindario, 1978).	802
81. Carmen Verdú Esparza (Alcoy, 1962).	806
82. Mariona Vila Blasco (Barcelona, 1958).	808
83. Cristina Vilallonga (Barcelona, ¿?).	810
84. Gloria Villanueva Sánchez (Barcelona, 1953).	811
85. Mercedes Zavala Gironés (Madrid, 1963).	812
86. Esperanza Zubieta Trives (Colindres, 1963).	816

ANEXO II .

EDICIÓN PEDAGÓGICA DE LAS OBRAS DE LA GUÍA DIDÁCTICA.	820
- <i>Llanto a mi raíz</i> . Encarna Beltrán-Huertas López.	827
- <i>Divertimento op. 90</i> . Teresa Borrás i Fornell.	831
- <i>Dues escenes</i> . María Isabel Garvia Serrano.	833
- <i>Juan</i> . Sonia Megías.	834
- <i>Suite (2009)</i> . María Luisa Ozaita Marqués.	835
- <i>Hebras al aire</i> . Diana Pérez Custodio.	839
- <i>Suite Hispana</i> . Carmen Santiago de Merás.	840

-	<i>Suite en Sol Mayor</i> . Gloria Villanueva.	846
-	<i>Canto al atardecer</i> . Encarna Beltrán-Huertas López.	854
-	<i>Tiempo de amor</i> . Encarna Beltrán-Huertas López.	855
-	<i>Fantasia op. 74</i> . Teresa Borrás i Fornell.	856
-	<i>Ones op. 154</i> . Teresa Borrás i Fornell.	859
-	<i>Sonatina op. 60</i> . Teresa Borrás i Fornell.	862
-	<i>Claudiana</i> . Carlota Garriga Kuijpers.	867
-	<i>Mi</i> . Gloria Rodríguez Gil.	868
-	<i>Tres piezas para dos flautas y piano</i> . Esperanza Zubieta Trives.	870
-	<i>Reflejo de luna en calma</i> . Encarna Beltrán-Huertas.	878
-	<i>Mont. op. 104, nº 1</i> . Teresa Borrás i Fornell.	880
-	<i>Mont. op. 104, nº 2</i> . Teresa Borrás i Fornell.	882
-	<i>Quan no hi siguis</i> . Anna Cazurra.	884
-	<i>Suite Peninsular</i> . Sonia Megías López.	890
-	<i>Dibuixant</i> . Mercè Torrents Turmo.	894
-	<i>Guspires</i> . Mercè Torrents Turmo.	897
-	<i>Trenzas</i> . Anna Bofill Levi.	900
-	<i>Kalonice</i> . Anna Cazurra.	904
-	<i>Scacs</i> . María Isabel Garvia Serrano.	907
-	<i>Five colours</i> . Marisa Manchado Torres.	909
-	<i>Suite</i> . María Luisa Ozaita Marqués.	912
-	<i>El sueño de Neire</i> . Carme Verdú Esparza.	921
-	<i>Introducció, tango i final</i> . Mariona Vila Blasco.	925
-	<i>Interludios op. 177</i> . Teresa Borrás i Fornell.	930
-	<i>Dos danzas mediterráneas</i> . Laura Llorca Ponzoda.	937
-	<i>Tres piezas</i> . María Luisa Ozaita Marqués.	918
-	<i>Sonata</i> . Diana Pérez Custodio.	943

-	<i>Set instants, n° 2.</i> Mercé Torrents Turmo.	946
-	<i>Portraits.</i> Mariona Vila Blasco.	954
-	<i>Europa 1945.</i> Anna Bofill Levi.	962
-	<i>Europa.</i> Teresa Catalán.	966
-	<i>Zuhaitz.</i> Teresa Catalán.	970
-	<i>Després del silenci.</i> María Rosa Ribas Monné.	973
-	<i>Noviembre.</i> Gloria Villanueva.	976
-	<i>Persistencia.</i> Mercedes Zavala.	980
ANEXO III. BASE DE DATOS DEL CATÁLOGO ELABORADO SOBRE LAS COMPOSITORAS SELECCIONADAS.....		983
ÍNDICE DE FIGURAS		1003
ÍNDICE DE GRÁFICOS		1007
ÍNDICE DE EXTRACTOS MUSICALES		1008

ANEXO IV. CD ADJUNTO

- PISTA 1. Dues Escenes, Isabel Garvía. Extracto de la obra. INTÉRPRETE: María del Carmen García Godoy.
- PISTA 2. Dues Escenes, Isabel Garvía. Ejercicio sobre la obra. INTÉRPRETE: María del Carmen García Godoy.
- PISTA 3. Canto al atardecer. Encarna Beltrán-Huertas. Extracto de la obra. INTÉRPRETE: María del Carmen García Godoy.
- PISTA 4. Canto al atardecer. Encarna Beltrán-Huertas. Ejercicio sobre la obra. INTÉRPRETE: María del Carmen García Godoy.
- PISTA 5. Suite Peninsular. Sonia Megías. Extracto de la obra. INTÉRPRETE: María del Carmen García Godoy.
- PISTA 6. Suite Peninsular. Sonia Megías. Ejercicio sobre la obra. INTÉRPRETE: María del Carmen García Godoy.
- PISTA 7. Interludios. Teresa Borrás. Extracto de la obra. INTÉRPRETE: María del Carmen García Godoy.
- PISTA 8. Interludios. Teresa Borrás. Ejercicio sobre la obra. INTÉRPRETE: María del Carmen García Godoy.
- PISTA 9. Després del silenci. María Rosa Ribas Monné. Extracto de la obra. INTÉRPRETE: María del Carmen García Godoy.
- PISTA 10. Després del silenci. María Rosa Ribas Monné. INTÉRPRETE: María del Carmen García Godoy.
- PISTA 11. Scacs. Isabel Garvía. Extracto de la obra. INTÉRPRETE: María del Carmen García Godoy.
- PISTA 12. Scacs. Isabel Garvía. Ejercicio sobre la obra. INTÉRPRETE: María del Carmen García Godoy.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría utilizar estas líneas para mostrar mi gratitud hacia aquellas personas que han hecho posible que esta Tesis se haya hecho realidad.

Especial reconocimiento merecen Reynaldo Fernández Manzano y María del Coral Morales Villar, que han sabido guiarme en este maravilloso camino de búsqueda y ayudarme a discernir entre *gigantes y molinos*.

Quisiera hacer extensiva mi gratitud a todas las compositoras que han valorado este trabajo y han puesto a mi disposición sus creaciones y su tiempo.

Especial agradecimiento merece mi familia que ha derrochado comprensión, paciencia y cariño para ayudarme a culminar esta Tesis con éxito.

INTRODUCCIÓN

Los esfuerzos para que las mujeres hayan visto reconocido su trabajo y contribución al progreso de la sociedad, alcanzando una mayor cuota de representación en la vida política, social, cultural y científica se han intensificado, aunque no pueda hablarse aún de normalización plena de la presencia femenina, en absoluta igualdad de condiciones en algunos ámbitos concretos.

Marta Cureses.¹

1. Justificación del trabajo.

Las investigaciones musicológicas relacionadas con el papel de la mujer en la creación artística y en concreto, en la creación musical, se vienen realizando en España desde los años setenta. Estos estudios no han dado los resultados esperados y han tenido consecuencias no del todo satisfactorias ni para la musicología ni para el feminismo. Según Pilar Ramos «la valoración de las décadas transcurridas puede resumirse en una palabra: frustración».²

El objetivo perseguido por las investigaciones ha sido la valoración de la situación de las creadoras a lo largo de la historia, con respecto a ideas y valores patriarcales, sin embargo el verdadero escollo se encuentra en un necesario y profundo cambio social respecto a estos valores. El camino podría estar en proponer vías de actuación para inducir este cambio social y valorar la producción creativa de las mujeres como una parte consustancial de nuestro patrimonio cultural.

La elección de la temática de género en esta investigación viene propiciada por el interés en apreciar el trabajo de las compositoras tomando como punto de partida la educación, que es la base para intentar cambiar los estereotipos que continúan estando vigentes en nuestra sociedad.

¹ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio et alii, *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, p. 91.

² RAMOS LÓPEZ, Pilar, *Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música*, Univ. La Rioja, 2010, p. 8. [En línea]. Dirección URL: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0716-27902010000100002&lng=es&nrm=iso&tlng=es> [Consulta: 23 de Junio de 2014].

Uno de los esfuerzos más importantes es el de visibilizar el trabajo de las creadoras pues como afirma Marisa Manchado, compositora y gran activista en esta labor, no hemos participado «en ningún caso en igualdad de condiciones con nuestros colegas varones».³ Las políticas de igualdad promovidas por el Estado español para equilibrar el porcentaje de participación de las mujeres en el espacio público creativo no han sido suficientemente eficientes.

No hay una relación directa entre la proporción de compositoras y el nivel de desarrollo económico o de políticas favorables a las mujeres. [...] estamos ante una pasmosa inferioridad numérica y no sólo ante un problema de “visibilidad” [...] todo ello ocurre décadas después de que el acceso a las instituciones de enseñanza y a los premios de composición esté abierto a las mujeres.⁴

Por último la cuestionada *calidad* de las obras compuestas por mujeres se ha convertido en la espada de Damocles que las compositoras han soportado a lo largo de la historia. Aún hoy en día es difícil no encontrar alusiones en las críticas musicales en este sentido: «¡Pero si no ha habido compositoras! [...]. Sí, ha habido, pero son ‘menores’, no alcanzan la suficiente calidad» afirma Manchado, asegurando que «los conservatorios están llenos de mujeres y en las programaciones son una excepción».⁵ Calidad, igualdad y visibilidad son conceptos que hay que valorar para integrar la producción artística de las mujeres, en este caso de las compositoras, en la producción artística global.

2. Objetivos.

El principal objetivo de esta Tesis Doctoral es la recopilación y elaboración de un catálogo de obras de compositoras españolas para flauta travesera desde 1915 hasta la actualidad, así como la compilación de una selección de las mismas en una Guía Didáctica que permita su utilización e inclusión en las programaciones de los Conservatorios y Escuelas de música.

³ MANCHADO TORRES, Marisa, “Compositoras, una lucha por la igualdad”. en: *Revista Tribuna, El País*, 20/12/2008. [En línea]. Dirección URL: <http://elpais.com/diario/2008/12/20/opinion/1229727605_850215.html> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

⁴ Ibid, p. 10.

⁵ Ibid, p. 1.

En esta investigación también presento un análisis de la situación de la creación musical de las compositoras para flauta travesera en España desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. La ausencia de este repertorio en las Enseñanzas musicales, así como la información biográfica sobre las mismas es evidentemente necesaria, además de ser un recurso didáctico muy interesante para la educación transversal e interdisciplinar.

Partiendo de estos planteamientos previos, mis líneas de investigación han sido las siguientes. En primer lugar establecer la tipología del repertorio de estas obras en cada época, analizando los géneros más abundantes y seleccionando aquellas obras que, por su instrumentación sean más interesantes para el trabajo a nivel educativo, así como su aportación al movimiento estilístico en el cuál se encuadran. En segundo lugar analizar la evolución del estilo compositivo de las creadoras desde el siglo XIX hasta nuestros días, y valorar si sus obras pudieron ser representativas de su época o estilo, si transgredieron las normas o reglas de la época en la que se compusieron, así como la influencia de la formación de la compositora en su producción artística. Además de este análisis también se valorará la evolución de las obras compuestas para este instrumento en cuanto a su instrumentación, en cuanto al tratamiento sonoro del mismo y a sus posibilidades técnicas, así como su utilización, tanto en su aspecto pedagógico como incluyéndose en otros espectáculos o performances, como parte del concepto artístico extra musical o interdisciplinar. También el análisis de la influencia de los intérpretes de la época y del mecenazgo en las compositoras es un punto importante a desarrollar en la investigación. En la actualidad muchas entidades, tanto públicas como privadas, fomentan festivales, conciertos, encuentros sobre temática de género, y encargan obras para su estreno en estos eventos. Es importante el repertorio que surge de estas iniciativas, al igual que el que surge del encargo personal de flautistas o agrupaciones estables, así como obras dedicadas en agradecimiento u homenaje a intérpretes de este instrumento. En último lugar valorar la acogida por el público, su difusión, edición y crítica, y si el hecho de ser compuestas por mujeres pudo influir en su publicación o no y qué difusión tienen hoy día. Valorar, como punto final, si realmente existe una *composición de género* o no es otro de los objetivos perseguidos en esta Tesis Doctoral.

3. Estado de la cuestión.

Sí me gustaría señalar que hay algo que diferencia de manera radical el mundo creativo masculino y el femenino: las condiciones en las que ese trabajo se desarrolla, en las que se ha desarrollado históricamente...el combate titánico contra los prejuicios, las presiones, el incesante rugido en su contra.

Ángeles Caso, *Las olvidadas: una historia de mujeres creadoras*.⁶

Esta Tesis Doctoral parte de la elaboración de un catálogo de obras de compositoras españolas para flauta travesera desde 1915 hasta la actualidad. La única catalogación existente es la producida por el Centro de Documentación de Música y Danza, editada por Antonio Álvarez Cañibano, con el título *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*⁷ (2008). Esta obra de referencia contiene un listado actualizado de compositoras y obras y presenta una detallada clasificación de las mismas aportando biografías, publicaciones y un extenso estudio histórico de la situación. Para la elaboración de este catálogo «el Centro de Documentación de Música y Danza solicitó a las compositoras vivas que enviaran sus biografías y el listado con sus creaciones y discografía y tan solo respondió un 30%. Un porcentaje algo decepcionante para un colectivo que llevaba años demandando atención».⁸ También he revisado importantes estudios referidos al papel de la mujer en la música y su presencia en la sociedad así como estudios sobre la labor pedagógica que desarrollaron hasta la instauración de los Conservatorios en España.

La mayor parte de los trabajos consultados versan sobre la situación de la mujer en la música así como su papel en la sociedad a lo largo de la historia. Patricia Adkins-Chiti (1995) en su libro *Las mujeres en la música*,⁹ cuyo capítulo sobre las compositoras españolas está elaborado por María Luisa Ozaita, realiza una revisión de la situación de

⁶ CASO, Ángeles, *Las olvidadas: una historia de mujeres creadoras*, Barcelona: Planeta, 2008, p. 18.

⁷ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio et alii, *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2008.

⁸ ESPINOSA, Pedro. “El final del silencio femenino”, *diario El País*, 23 de Enero de 2009. [En línea]. Dirección URL: <http://elpais.com/diario/2009/01/23/andalucia/1232666538_850215.html> [Consulta: 23 de Junio de 2014].

⁹ ADKINS CHITI, Patricia, “Cultural Diversity-Musical Diversity. A different vision – Women Making Music”, *IMC (International Music Council)*, 30 de Octubre de 2003. [En línea]. Dirección URL: <www.imc-cim.org/mmap/pdf/prod-chiti-e.pdf>

la mujer en la música a lo largo de la historia. Este capítulo incluye compositoras españolas desde el siglo XIX hasta la actualidad con pequeñas semblanzas biográficas y algunas obras destacadas. El compendio de artículos denominado *Música y mujeres: género y poder*¹⁰ (1998) realizado por Marisa Manchado Torres recopila textos de distintos musicólogos en los que se trata la temática de género unida a la música. La gran variedad de artículos esgrimen una amplia perspectiva musicológica que analiza tanto el papel de la mujer de forma activa, como compositora o intérprete, así como inspiradora de obras de compositores a lo largo de la historia. Uno de los trabajos musicológicos más innovadores es el publicado por Pilar Ramos *Feminismo y música: Introducción crítica* (2003) en el que plantea el estudio de la musicología feminista y la necesidad de crear identidades de género. Asimismo realiza una clasificación entre mujeres instrumentistas, directoras y cantantes diferenciando la situación de las mismas en cada uno de estos ámbitos artísticos. Otro trabajo más actual de Ramos es *Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música*, publicado por la Universidad de la Rioja¹¹ en 2010. En este último analiza los logros y frustraciones conseguidas en estos años de investigación. El reciente libro aparecido en el panorama de la musicología feminista es el publicado por Rosa Iniesta Masmano titulado *Itinerancias, incertidumbres y lunas*¹² (2011) en el que la editora une en un amplio abanico varios artículos sobre la situación de la mujer en la música realizados por autoras tan reconocidas en este campo como Marisa Manchado. El primer artículo periodístico que se publica con temática de género es el de Joaquina Labajo Valdés titulado *Música y mujer: “Vida de sociedad” en la España de 1900*¹³ (1981) en el que se da una visión de la educación musical de las mujeres a principios del siglo XX unida a su situación profesional en la sociedad musical de la época. También relacionado con la educación musical de las mujeres es el artículo de Nieves Hernández Romero *Música y estudios sobre las mujeres: Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo*

¹⁰ MANCHADO TORRES, M. *Música y mujeres: género y poder*, 1998. Editorial Horas y Horas.

¹¹ RAMOS LÓPEZ, Pilar, *Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música*, Univ. La Rioja, 2010, p. 8. [En línea]. Dirección URL: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0716-27902010000100002&lng=es&nrm=iso&tlng=es>

¹² INIESTA MASMANO, Rosa (ed.) *Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia, 2011, Rivera Editores.

¹³ LABAJO VALDÉS, J., “Música y mujer: vida de sociedad en la España de 1900”, *Revista Ritmo*, nº 516, 1981, p. 23-25.

XIX: *el Conservatorio de Música de Madrid*¹⁴ (2011) en el que se realiza un estudio más exhaustivo de la documentación del Centro de educación musical aportando información sobre las materias que estudiaban, el porcentaje de alumnas en las distintas especialidades así como la ocupación de puestos de trabajo como profesoras de la institución. Otro artículo que versa también sobre la educación musical de las mujeres en el siglo XIX es el publicado por Leticia Sánchez de Andrés¹⁵ en 2011 en la *Revista Trans*, incluido en el *Dossier: Música y estudios sobre las mujeres*, que recoge 13 artículos sobre la presencia de la mujer en los distintos ámbitos profesionales de la música. Campos Fonseca realiza un análisis de la crítica musical de la época a través de la figura de la periodista Matilde Muñoz Barbieri (2014)¹⁶ con un estudio de la prensa y la crítica de la época. Otro artículo de Eva González Bullón, también sobre Matilde Muñoz en la *Revista Sineris*¹⁷, esboza las primeras críticas de la periodista en el periódico *El Heraldo* de Madrid. Otro trabajo de Campos Fonseca es el realizado sobre la situación de las compositoras en la época de la República española y la Guerra Civil¹⁸, presentando ejemplos de obras de las compositoras españolas e iberoamericanas. Un estudio sobre la situación actual es el reseñado en el artículo de Adkins Chiti “Cultural Diversity-Musical Diversity. A different vision – Women Making Music” en *IMC (International Music Council)* (2003), una vision con perspectivas y propuestas de futuro en la que el principal objetivo planteado es el de recuperar el repertorio musical de las compositoras y difundirlo como parte de nuestro patrimonio cultural.

¹⁴ HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves, “Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid”, *TRANS, Revista Transcultural de Música*, 2011, SIBE, Sociedad de Etnomusicología, p. 9. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.sibetrans.com/trans/p16/trans-15-2011>>

¹⁵ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936)”, *Dossier: Música y estudios sobre las mujeres, TRANS 15* (2011). [En línea]. Dirección URL: <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_05_Sanchez.pdf>

¹⁶ CAMPOS FONSECA, Susan, “Matilde Muñoz Barbieri, crítica musical y ¿una anomalía?”, *Palabra de crítico, estudios sobre música, prensa e ideología*, Colección Música. Doble J. Editorial, 2014.

¹⁷ GONZÁLEZ BULLÓN, Eva, “Matilde Muñoz, primeros escritos de crítica musical”, *Revista Sineris*, Nº 17 Marzo/Abril de 2014. [En línea]. Dirección URL: <http://www.sineris.es/matilde_munoz_primeros_escritos_de_critica_musical.html>

¹⁸ CAMPOS FONSECA, Susan, *Between Left-led Republic and Falangism? Spanish Women Composers, a critical equation*. California: University of California, 18 de Febrero de 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/>>

Otra temática es la de la interpretación flautística en España. En este aspecto el libro *La Flauta en España en el siglo XIX*¹⁹ (2001) de los catedráticos de flauta Francisco Javier López y Joaquín Gericó reúne una elaborada catalogación de tratados de flauta, estudios y obras compuestas para flauta travesera en el siglo XIX, así como un listado de profesores de flauta y flautistas de las principales orquestas y bandas de nuestro país. En este trabajo no aparece ninguna mujer flautista ni aportación alguna por parte de compositoras españolas.

Desde la perspectiva de la composición por parte de las mujeres en España he consultado algunos trabajos monográficos como el artículo “Las mujeres compositoras en Canarias” en la *Revista Canarii* de Rosario Álvarez en el que se presenta una panorámica sobre las compositoras en Canarias, su aportación al patrimonio musical canario y su significativa proyección internacional. Otros trabajos monográficos importantes versan acerca de algunas compositoras como es el caso del libro de Carlos Blanco Ruiz *Las claves de la música de M^a Dolores Malumbres*²⁰ (2009) en el que se descubre la figura de la compositora riojana a través del análisis de su obra, ofreciendo una exhaustiva clasificación y análisis de su catálogo musical así como un extensa semblanza biográfica. Otra compositora sobre la que existe una extensa bibliografía es María Escribano, figura emblemática de la generación del 51, cuyos principales rasgos fueron la innovación compositiva y su defensa activa de la situación profesional de la mujer en la música. Realizó aportaciones periodísticas al diario El País así como entrevistas para *Mundoclásico* por Jill Arcaro Gordon²¹ (2002) o sobre su obra por Llorenç Barber²² (2007) como homenaje a su repentina desaparición a causa de una grave enfermedad, así como una entrevista realizada por Marisa Manchado en 1982²³ y

¹⁹ GERICÓ TRILLA, Joaquín y LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *La Flauta en España en el siglo XIX*, Madrid, 2001, Editorial Real Musical.

²⁰ BLANCO RUIZ, Carlos, *Las claves de la música de M^a Dolores Malumbres*, Logroño, 2009, Instituto de Estudios Riojanos.

²¹ ARCARO GORDON, Jill, Mi música es la aportación de mi propia voz. Entrevista con María Escribano, *Mundoclásico.com*, 8 de Marzo de 2002. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0007896>>

²² BARBER, Llorenç, “María Escribano, en el quinto aniversario de su fallecimiento”, *Revista Mundoclasico.com*, 21 de Diciembre de 2007. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0011262>>

²³ MANCHADO, M. María Escribano: «recuperar la emoción y el instinto», *Revista Ritmo*, nº 523, 1 de Junio de 1982, p. 8. [En línea]. Dirección URL:

otro artículo posterior publicado en la revista *Feminismos en América Latina*²⁴ (2015). Teresa Catalán, compositora madrileña, también realiza varios artículos en los que analiza la creación desde su propia visión incluyendo entre estos trabajos uno acerca de “La maternidad transferida al arte”²⁵ publicado en los *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*. Otra compositora que también ha realizado numerosas aportaciones a la investigación sobre las mujeres compositoras, en cuanto a su proyección profesional y a la valoración de su catálogo compositivo es Anna Bofill. Con la publicación de su obra *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*²⁶ (2015) realiza una recopilación del catálogo compositivo de las compositoras españolas a lo largo de la historia, con un capítulo muy interesante referido a las compositoras del siglo XIX, en especial a las compositoras catalanas, un grupo muy importante y numeroso de figuras femeninas que aportaron un corpus extenso al patrimonio musical español. Anteriormente a la aparición de este trabajo se publica el libro de Marta Cureses de la Vega titulado *Anna Boffil. El sonido del silencio*²⁷ (2011) en el que la musicóloga analiza su obra compositiva en relación con su producción arquitectónica. Un artículo publicado en la revista de la *Associació de Dones Periodistes* de Brullet y Michelena titulado “La música desafina en femení”²⁸ (2009) expone la situación profesional de las mujeres en la música, desde el punto de vista interpretativo, compositivo y de la dirección de orquesta. Otro artículo publicado en la Revista Musical Catalana sobre las compositoras catalanas titulado *Dones Compositores a Catalunya. Autonomia musical*²⁹ de Mercedes Conde Pons en el que a través de

<http://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1982&idPublicacion=1000644>

²⁴ MANCHADO, M. María Escribano, nuestro referente más cercano, *Revista con la A*, nº 38, *Feminismos en América Latina*, Marzo de 2015. [En línea]. Dirección URL: <<http://conlaa.com/maria-escribano-nuestro-referente-cercano/>>

²⁵ CATALÁN, Teresa, “La maternidad transferida al arte”, *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*. Nº 2, 2006, Centro de Documentación Musical de Andalucía. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.teresacatalan.com/multimedia/revistas/maternidad-transferida-arte.pdf>>

²⁶ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, 2015, Editorial Aresta, p. 191.

²⁷ CURESES DE LA VEGA, Marta, *Anna Boffil. El sonido en el espacio*, 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://musicologiafeminista.ning.com/profiles/blogs/anna-bofill-el-sonido-en-el-espacio>>

²⁸ BRULLET, Anna y MICHELENA, Marta, “La música desafina en femení”, *Revista: Associació de Dones Periodistes*, nº 37. [En línea]. Barcelona: 2009. Dirección URL: <www.adpc.cat/.../Dones_%2037%20sumari.pdf>

²⁹ CONDE PONS, Mercedes, *Dones Compositores a Catalunya. Autonomia musical*. [En línea]. Barcelona, Febrero de 2011. Dirección URL: <<http://musicologiafeminista.ning.com/profiles/blogs/revista-musical-catalana-dones>>

entrevistas a las compositoras actuales analiza su situación profesional respecto al género. *Ser compositora a Catalunya*³⁰ de Marta Porter es otra interesante aportación sobre la creación femenina en Cataluña. *La situación de la mujer en el ámbito musical actual como docente, intérprete, compositora y directora de orquesta*³¹ de Sandra Soler Campo es otro artículo sobre la situación actual de la mujer en la música. Otro trabajo analítico sobre la obra de Laura Vega es el Isabel Costes³² en el que repasa su catálogo compositivo con un análisis musical de las obras y de su trayectoria profesional. Otro libro publicado en 2015³³ sobre compositoras vascas por Elena López Aguirre aporta una selección de compositoras, intérpretes y críticas claves para la música vasca. Las aportaciones realizadas por la compositora Diana Pérez Custodio en cuanto a la visión estética del momento que vive actualmente la música contemporánea están reflejadas en algunos de los artículos publicados en la *Revista Música Oral del Sur*³⁴, del Centro de Documentación Musical de Andalucía. En estos trabajos expone su propia visión creativa así como el análisis de algunas de sus obras.

En la línea de la investigación musicológica respecto a la música contemporánea Marta Cureses expone una extensa bibliografía en el artículo “Contra la falta de perspectiva histórica” publicado en la *Revista de Musicología*³⁵ (2001) a partir de la cual comenzar un estudio serio sobre las obras pertenecientes a este período. Los principales trabajos que realizan una extensa catalogación de los compositores y compositoras españolas desde el siglo XX hasta la actualidad son los publicados por Tomás Marco en 1983 sobre la música española del siglo XX y en 2007 sobre la creación musical en el siglo XXI, este último abarca también los movimientos creativos

³⁰ PORTER, Marta, “Ser compositora a Catalunya”, *Revista Musical Catalana*. [En línea]. Barcelona, Febrero de 2011. Dirección URL: <<http://musicologiafeminista.ning.com/profiles/blogs/revista-musical-catalana-dones>>

³¹ SOLER CAMPO, Sandra, “La situación de la mujer en el ámbito musical actual como docente, intérprete, compositora y directora de orquesta”, *Revista Educativa Digital Hekademos*, Diciembre 2011, Año IV- Número 10.

³² COSTES, Isabel. *De la interpretación de la obra de Laura Vega*, blog de Isabel Costes. [En línea]. Dirección URL: <http://www.isabelcostes.com/Sitio_web/Blog/Entradas/2013/8/7_CONFERENCIA_U.L.P.G..html>

³³ LÓPEZ AGUIRRE, Elena. *Neskatxa maite. 25 mujeres que la música vasca no debería olvidar*, Ediciones Aianai, 2015, p. 176-177.

³⁴ PÉREZ CUSTODIO, Diana, “Rito in música”, *Revista Música Oral del Sur*, nº 9, 2012, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

³⁵ CURESES, Marta, Contra la falta de perspectiva histórica (Bases para la investigación musical contemporánea en España), en *Revista Catalana de Musicología*, 2001. [En línea]. Dirección URL: <<http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000019/00000080.pdf>>

de otros países. En ambos trabajos la presencia de la mujer es poco significativa, en el primero aparecen algunas como Rosa García Ascot, María Teresa Prieto o Matilde Salvador, y en el último de ellos aparecen María Escribano o Zulema de la Cruz entre otras.

En cuanto a un estudio de análisis de las obras de compositoras, encontramos un ejemplo en el realizado por Rosa María Rodríguez Hernández: *15 compositoras españolas de hoy*³⁶ en el que se analizan a fondo las obras de compositoras actuales, a través de un autoanálisis por parte de las propias compositoras o por parte de otros analistas. Es muy interesante, pues aunque, como apunta la editora del libro Rosa María Rodríguez, «los resultados de todos los métodos disponibles, ofrecen tan sólo parte del conocimiento», estos trabajos realizan un primer acercamiento a la obra musical, pues el gran reto de la música contemporánea en nuestros días, al igual que la de la música de las compositoras, es la falta de conocimiento por parte de los intérpretes, que provoca una falta de interés hacía la misma. Reynaldo Fernández Manzano, en su introducción, concluye que este trabajo nos posibilita «una construcción y comprensión de la composición contemporánea actual desde una polifonía de voces y desde la mirada de las propias creadoras».

En cuanto a la valoración de la música contemporánea y su difusión en nuestra sociedad es interesante la Tesis Doctoral *La promoción de la música contemporánea desde la Administración Pública. Aproximación al estudio de una política cultural*³⁷ realizada por Amparo Civera Sáez en la que a través de un exhaustivo análisis de las programaciones musicales de festivales e instituciones españolas públicas y privadas ofrece una visión realista de la situación de la música contemporánea en la actualidad. Otro estudio sobre el gusto por la música contemporánea en estudiantes de Grado Superior de Música en la *Revista Leeme*³⁸ (2012) aporta un análisis innovador sobre la

³⁶ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María, *15 compositoras españolas de hoy*, Valencia, 2012, Editorial Piles.

³⁷ CIVERA SÁEZ, A. *La promoción de la música contemporánea desde la Administración Pública. Aproximación al estudio de una política cultural*. Departamento de Sociología y Antropología Social. Noviembre de 2010. Universidad de Valencia. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.uv.es/econcult/cuerpublic.htm>>

³⁸ LAUCIRICA, A., ALMOGUERA, A., EGUILAZ, M.J., ORDOÑANA, J.A. El gusto por la música contemporánea en estudiantes de Grado Superior de Música. *Revista Leeme*. Nº 30, Diciembre. 2012. [En línea]. Dirección URL: <<https://www.google.com/url?q=http://musica.rediris.es/leeme/revista/lauciricaetal12.pdf&sa=U&ei=4dO>>

inclusión de la música contemporánea en la educación española. Aparte de estos trabajos no se ha realizado ningún estudio sobre el material musical de flauta travesera de las compositoras españolas, en cuanto a un análisis musical e interpretativo así como a su enfoque didáctico y pedagógico.

4. Metodología y plan de trabajo.

El enfoque metodológico elegido en esta Tesis Doctoral ha sido una combinación de diferentes técnicas de investigación y recogida de datos. En primer lugar, la catalogación y revisión de las obras de las compositoras españolas, fundamentado en la metodología histórica, al igual que la de libros, artículos, hemerotecas y archivos históricos. He analizado las circunstancias socio-políticas, culturales y estéticas que rodean a las compositoras a través de la documentación y las fuentes históricas reseñadas. Con un enfoque cuantitativo en la selección de los datos referentes a la localización de las obras, características, instrumentación, así como a la procedencia y ubicación cronológica de las compositoras españolas he realizado un análisis posterior y he sistematizado los datos en gráficos que aportan una visión más amplia de la proyección de la producción musical de las compositoras en España desde distintas perspectivas. Se realiza un análisis de los datos a través de un diseño longitudinal de evolución de grupo, examinando los cambios producidos en las compositoras españolas de forma cronológica. La aplicación de la metodología cualitativa la he realizado a través del análisis de las opiniones de las compositoras sobre su situación y sus creaciones, críticas periodísticas y de género, situación social de las compositoras y su proyección pública. También se incluye el análisis formal, estético y pedagógico de las obras seleccionadas, aportando un enfoque centrado en la técnica instrumental. Como consecuencia de este análisis he elaborado una Guía Didáctica que toma como punto de partida este análisis y presenta una graduación de las obras al nivel del alumnado al que corresponda, acercándolo al profesorado y formándolo para su utilización en el aula. Además se incluye una edición pedagógica de algunas de las obras seleccionadas para la confección de la Guía Didáctica, útil como recurso musical en el aula y para un mayor acercamiento a este repertorio tan desconocido. Para la elaboración de la Guía he recopilado las obras compuestas e

instrumentadas incluyendo la flauta travesera (tanto como solista, agrupación de cámara o solista con orquesta), por compositoras españolas en este intervalo temporal. También he considerado añadir el repertorio que incluye, asimismo, a los demás instrumentos de la familia de la flauta travesera, como son el piccolo, la flauta en Sol y la flauta baja que se utilizan en las orquestas de flautas. La elección del repertorio en este período temporal ha venido propiciada por la evolución técnica del instrumento, la flauta travesera, que culmina su perfeccionamiento a finales del siglo anterior, y se perfila tal y como hoy en día la conocemos.

El plan de trabajo lo he desarrollado en varias fases. En la primera fase he planteado la temática de la Tesis Doctoral acotando el tema de la investigación. Para la realización de esta fase he partido de mi Trabajo Fin de Máster realizado en la Universidad Internacional de Andalucía. Posteriormente he localizado y revisado el material bibliográfico y he planteado el marco conceptual en el que encuadrar la Tesis redactando el proyecto de investigación. En la segunda fase he recopilado y clasificado los datos obtenidos para su distribución en los distintos capítulos de la Tesis Doctoral. Con la recopilación de las obras de las compositoras españolas he elaborado un catálogo de compositoras y obras, obteniendo un total de más de ochenta compositoras y casi 500 obras catalogadas. Además del catálogo he realizado el análisis bibliográfico y he elaborado el estado de la cuestión clasificando la información obtenida en los diferentes capítulos de la Tesis. En la tercera fase he realizado el análisis formal, estético y pedagógico de las obras seleccionadas para la Guía Didáctica y la elaboración de las ediciones pedagógicas de las obras seleccionadas en relación a la dificultad y adaptándola a las características técnicas y pedagógicas de la enseñanza de la flauta travesera. Finalmente, he elaborado las conclusiones de la Tesis Doctoral con el análisis de toda la información recogida y los resultados obtenidos. En la última fase he realizado la redacción final de la Tesis Doctoral y la revisión de la misma por parte de mi directora y co-director de Tesis.

5. Fuentes consultadas.

El listado de fuentes consultadas para la Tesis Doctoral está dividido en fuentes primarias y secundarias.

Fuentes primarias:

- Todas las partituras de las compositoras españolas seleccionadas para la Tesis Doctoral, enumeradas en la Bibliografía final, tanto las que están bajo sello editorial como las facilitadas por las propias compositoras, que permanecen sin editar.
- Fundación Juan March.
- La producción de la compositora María Luisa Ozaita, cedida por Eresbil, Asociación de Compositores Vascos, a través de su gerente, Pello Leñena, gracias a la mediación de la propia compositora.
- Hemeroteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España.
- Biblioteca del Ateneo de Madrid.
- Archivos de la Junta de Ampliación de Estudios (actualmente el Centro Superior de Estudios Científicos).

Fuentes secundarias:

- Catálogo elaborado por el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, (Madrid, 2008), de Antonio Álvarez Cañibano y otros autores.
- Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Libros editados sobre la situación de las compositoras, tanto en España como en el resto del mundo: diccionarios, monografías,...
- Artículos relacionados con la temática de género, género-música y compositoras españolas.
- Libros de técnica instrumental sobre la flauta travesera, así como tratados generales sobre la historia y evolución del instrumento.

CAPÍTULO I

PANORÁMICA DE LA MUJER EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL EN ESPAÑA DESDE EL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD

CAPÍTULO I. PANORÁMICA DE LA MUJER EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL EN ESPAÑA DESDE EL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD

Este primer capítulo está estructurado en cuatro partes. En la primera parte del capítulo se presenta una visión sobre la situación de la mujer en el panorama social y laboral del mundo de la música en las primeras décadas del siglo XX, heredada del precedente siglo XIX. La formación musical restringida que recibían, la proyección profesional de su producción musical y la recepción por parte del público a través de las críticas y reseñas hemerográficas son algunos de los puntos abordados en esta primera etapa del siglo XX.

Aparte de estos planteamientos previos también se aborda el cuestionamiento acerca de la valoración cualitativa de su repertorio, es decir, si existía o no una composición de género y los motivos por los que se desdeñó esta parte del patrimonio musical y si estas premisas se siguen manteniendo en la actualidad como reminiscencias de aquella minusvaloración hacia la mujer creadora. Una panorámica desde la cual mirar hacia nuestros días, analizar los progresos y regresiones realizados por la mujer en este ámbito creativo y plantear nuevas metas, como mujeres y como creadoras.

En la segunda parte del capítulo analizaremos los cambios producidos tras la Dictadura y la instauración de la democracia en España. El inicio del movimiento feminista comienza varias décadas después que en el resto de los países y dista mucho de la etapa precedente, sobre todo en cuanto a la consolidación de derechos y valoración de la mujer. No será hasta los años ochenta cuando comenzarán los estudios musicológicos en cuanto al papel de la mujer en el mundo de la música. Por lo tanto, valoraremos las distintas corrientes de investigación en este aspecto, así como las distintas líneas de pensamiento en cuanto al movimiento feminista.

La legislación también cambiará para adaptarse a los nuevos tiempos y para incentivar la producción musical femenina y su proyección a la esfera pública. En cuanto a las corrientes musicales y a las recién llegadas *vanguardias* a nuestro país, las compositoras españolas marcarán su camino creativo en forma de lenguajes muy personales y estéticamente bien definidos. Por último se plantea una valoración acerca de la difusión, edición y crítica de su producción respecto a sus predecesores y a sus

homónimos masculinos, así como el apoyo de las distintas instituciones, tanto públicas como privadas, a la producción de las compositoras españolas.

En la tercera parte del capítulo valoraremos la actual situación de la música para las compositoras españolas: objetivos superados y metas por alcanzar. Analizaremos los planteamientos estéticos y las corrientes por las que las compositoras se decantan, marcadas por la profunda crisis económica que obliga a las compositoras a elegir géneros que les permitan publicar y difundir su trabajo.

La unión de compositora y gestora musical en una misma persona se hace necesaria y promueve la creación de *escaparates virtuales* en los cuáles publicitar y exponer el resultado de la creación musical femenina. Los *nuevos formatos* de grabación y edición, proveen a las creadoras de infinidad de herramientas, tanto para crear como para difundir su producción. Ya no son imprescindibles las fundaciones públicas y privadas para financiar la creación musical, el *crowdfunding* ó *financiación colectiva*, basado en la financiación por parte de varias personas u organizaciones de un proyecto, realizado a través de Internet, es uno de los avances más interesantes para la producción discográfica de las compositoras, así como la edición digital de las partituras, que abaratan el coste de su edición de forma exponencial.

El concepto de calidad compositiva en la obra de las creadoras españolas toma otra dirección, apartándose del canon de músico genial, heredado del Romanticismo, del que nacen obras maestras y evolucionamos hacia una creación, producto del trabajo y de un lenguaje estético adquirido después de una gran formación escolástica, unido a la necesidad creadora que nace de la artista y que aporta su visión personal acerca de momento cultural en el que nos encontramos.

La última parte del capítulo analiza la edición, grabación y difusión de la producción de las compositoras españolas en la actualidad. La problemática de la edición impresa y las nuevas formas de difusión a través de copias digitales y la creación de páginas web en las cuales las propias autoras difunden su trabajo.

1. Revisión histórica de la situación de las compositoras españolas en las primeras décadas del siglo XX.

Las compositoras del XIX en España no rompieron con los convencionalismos ni con los principios básicos del modelo de feminidad decimonónica, [...] lucharon por crear sus propios espacios de libertad creativa desde las ataduras que les imponía la sociedad del momento, generando una revolución silenciosa en el mundo musical.³⁹

Leticia Sánchez de Andrés.

La enseñanza que las mujeres recibían en el Conservatorio, creado en el siglo 1831 por la Reina María Cristina, estaba destinada a aficionados. En este centro oficial de enseñanza musical no se planteaba la «coeducación y, por lo tanto, las enseñanzas destinadas a las mujeres estaban separadas de las de los varones, aplicándose distinto nivel de exigencia y contenidos».⁴⁰ Las mujeres estudiaban todas las asignaturas en el Conservatorio, generalmente canto y piano, al igual que los hombres, pero les estaban vetadas las asignaturas de composición, a pesar de que legalmente esto era posible (véase Figura 1).



Figura 1. Litografía sobre Modas de París, Correio de las Damas, lámina nº 14, ejemplar nº 10, 4 de Septiembre de 1833. Biblioteca Nacional de España

³⁹ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio et alii, *Compositoras españolas*, op. cit., p. 55.

⁴⁰ Ibid., p. 57.

En 1859 la alumna Virginia Camprobiu solicitó, excepcionalmente, que se le permitiera matricularse en armonía superior, para poder continuar los estudios de composición [...]. Tras el dictamen positivo de los profesores [...] el director [...] explicó que “la prohibición del Reglamento es motivada por considerarse estos difíciles estudios demasiado penosos para la generalidad de las alumnas”. Esta alumna no acabó sus estudios pero abrió el camino a otras jóvenes.⁴¹

La mayor parte de los profesores y miembros de las orquestas de Madrid recibían su formación musical pública en el Conservatorio Superior de Madrid. En una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid por el compositor madrileño Emilio Arrieta, éste se refiere a la formación que la mujer recibía en dicha institución:

¿Y qué diremos de las notables discípulas de las clases de piano, que logrando pingües resultados, ejercen admirablemente la profesión de leccionistas, conquistando el aprecio general en las casas que frecuentan, por su irreprochable comportamiento?

¡Cuantos [sic] beneficios deben á [sic] la Escuela esas apreciables jóvenes!

Sin la educación artística que aquí recibieron, tal vez muchas de ellas se verían precisadas a manejar el *pedal* de una máquina cosedora de Singer para aliviar con penoso trabajo y escaso provecho la situación precaria de sus familias, en lugar de manejar los *pedales* de un piano de Erard ó de Montano.⁴²

Arrieta valora la educación recibida en el Conservatorio como una formación esencial para más tarde desempeñar la enseñanza privada que generalmente se llevaba a cabo en sus propios domicilios. En su mayor parte se trataba de clases particulares de piano y canto que se impartían a otras alumnas. Esta era la única proyección profesional para la que se cualificaba a la mujer ya que la creación musical estaba relegada a los hombres. Comparando el estudio del pedal del piano al del de la máquina de coser valora la calidad del trabajo intelectual por encima del artesano. Por supuesto, ni que decir tiene, que la creación musical estaba relegada a los hombres.

⁴¹ HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves, “Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid”, *TRANS, Revista Transcultural de Música*, 2011, SIBE, Sociedad de Etnomusicología, p. 9. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.sibetrans.com/trans/p16/trans-15-2011>> [Consulta: 23 de Julio de 2014].

⁴² ARRIETA, Emilio, *La música española al comenzar el siglo XIX: su desarrollo y transformaciones-La educación musical.-Influencia del italianismo*. (1890) p. 179.

En un artículo publicado en la revista *Correo de las Damas*, en 1833 se plantea esta cuestión (véase Figura 2):

Tan insufrible sería para nosotros [los hombres] hacer vida comun [sic] con una marisabidilla, como con una mujer que solo hubiese hojeado el *libro del gasto*, ó que solo supiese dar hijos á [sic] su patria. Ahora si se trata de una mujer autora, la mejor, la mas [sic] hermosa, pierde infaliblemente todo su encanto, dedicándose á [sic] la profesión de escribir. Créese [sic] generalmente que hay en esto una venganza de nuestra vanidad envidiosa, y una reaccion [sic] vulgar del amor propio del hombre. ¡Que [sic] error! Es mas [sic] bien un homenaje [sic] tributado á [sic] la omnipotencia de la belleza. Homenaje [sic] cruel en verdad, pero sincero y facilísimo de explicar. Una mujer que consiente en ser inspirada en vez de inspirar, abdica un imperio; desciende un escalon [sic] por lo menos de su trono; viene á [sic] ser sacerdote, cuando era el dios; cae al rango de poeta, pudiendo ser la misma poesía [sic].⁴³



Figura 2. Portada de la revista *Correo de las Damas*, nº 20, 13 de Noviembre de 1833. Biblioteca Nacional de España.

Es dura la crítica hacia la mujer creadora que, al perder su papel de musa, deja de ser el objeto del deseo para convertirse en una dura competencia para el hombre que, egoístamente, quiere mantenerla relegada a otros menesteres derivados del cuidado de los hijos y del hogar. Esta lucha será una constante en la emancipación de la mujer que tendrá que combatir, no solo contra las circunstancias sociales, sino contra los valores patriarcales que los hombres les seguirán imponiendo.

⁴³ “De la literatura en las mugeres”, *Correo de las Damas*, nº 20 (13 de Noviembre de 1833) p. 153.

La profesionalización de la mujer era complicada sino se desarrollaba dentro del ámbito privado, no era una prohibición expresa, pero el acceso estaba limitado. En cuanto a la presencia de profesoras en el Conservatorio durante el siglo XIX también se pueden constatar notables diferencias:

No podemos negar que durante el siglo XIX las profesoras numerarias en el Conservatorio fueron minoría y, en cualquiera de las categorías que ocuparon, a veces fueron marginadas en favor de sus homólogos masculinos, aunque a menudo no sea fácil discernir entre una verdadera discriminación o la incuestionable realidad de que a menudo ellas reunían menos méritos; pero tampoco que su existencia fue significativa y que, las que hubo, gozaron de los mismos derechos y obligaciones que sus compañeros.⁴⁴

El difícil acceso a la formación musical de las mujeres hacía complicado estar en igualdad de condiciones con respecto a los varones, así como «los prejuicios que impiden que sean reconocidas como intérpretes de valía, más allá de las cantantes, prejuicios aún más acusados en el caso de las compositoras [...]».⁴⁵

La controversia acerca de la creación femenina se extiende a todos los ámbitos. Lejos de ser un problema de formación o de capacidad por parte de la mujer, es un menoscabo para el hombre que ha de aceptar que la mujer pueda colocarse al mismo nivel intelectual que él. Esto se diluye con la falsa adulación que se profesa hacia la mujer como un objeto de deseo o inspiración y no como un igual. Haber nacido en una clase social alta también influye en el hecho de poder desarrollar esta faceta creativa.

Las mujeres [en la segunda mitad del siglo XIX] accedían fácilmente al aprendizaje de la música porque se consideraba que tenía las características propias del sexo femenino, como son sensibilidad, buen gusto, delicadeza y suavidad. Sin embargo la composición requería de conocimientos técnicos considerados demasiado elevados para las mentes femeninas. Esto y el estatus social fueron importantes impedimentos para que las mujeres accedieran a la composición. Tuvieron que luchar para conseguirlo, para acceder a una enseñanza más competitiva, una formación superior, aunque por la necesidad de tener tiempo para dedicarse a componer, solo pudieron hacerlo

⁴⁴ HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves, “Educación musical,...*op.cit.*, p. 16.

⁴⁵ *Ibid.*

mujeres pertenecientes a los estratos sociales de la alta burguesía o la aristocracia.⁴⁶

El hecho de nacer en el seno de una familia con una situación económica holgada facilitaba el acceso a una formación musical de calidad, así como el hecho de no tener obligaciones familiares facilitaba la dedicación de las mujeres a estos estudios. En relación a la situación social de las estudiantes de música, en una crítica realizada a la compositora y pianista Soledad Bengoechea (1849-1893) sobre uno de sus conciertos, se alaba su virtuosismo técnico así como sus habilidades compositivas, comparando sus obras con otras de primer orden en aquel momento como las de F. Chopin (1810-1849) o S. Thalberg (1812-1871) (véase Figura 3):

No por otra causa citamos aquí á [sic] la señorita doña Soledad de Bengoechea, niña de once á [sic] doce años, perteneciente á [sic] una familia muy conocida y apreciada en Madrid, que apenas hace dos empezó á [sic] tocar el piano, y que hoy sobrepaja con mucho á [sic] cuanto hemos oído á [sic] otras niñas de su misma edad muy ponderadas, y aun á [sic] muchísimos profesores y artistas justamente celebrados. Y no solamente se distingue la señorita de Bengoechea por su pasmosa y correcta ejecución, sino que mas [sic] inspirada que ágil, mas música que pianista, compone sin haber recibido ninguna lección [sic] de armonía, piezas que, nos atrevemos á [sic] decirlo, ni Chopin, ni Thalberg, ni Göttschalk se desdeñarían en tocar en sus conciertos públicos.

Reciba, pues, la señorita de Bengoechea nuestros sinceros parabienes, hijos de la admiración [sic] que en nosotros ha producido su talento, y del deseo de que llegue á [sic] ser una de las glorias artísticas de nuestro país, [sic] gloria tanto mas [sic] envidiable, cuanto su posición [sic] en la sociedad la pone á [sic] cubierto de verla rebajada por rivalidades nacidas de un mezquino interés.⁴⁷

⁴⁶ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, 2015, Editorial Aresta, p. 191.

⁴⁷ VILLAR, J., “Gacetilla”, *La Esperanza*, (Madrid, 31 de Diciembre de 1857), p. 3. Biblioteca Nacional de España.

GACETILLA.

Todos los días nos están hablando los periódicos extranjeros de prodigios artísticos que gramatualmente aparecen, ya en San-Petersburgo ó en New-York, ya en Milan ó en Leipsick. Ayer era un genio de siete años que había concebido y realizado el plan de un poema épico sobre los beneficios de la libertad, por ejemplo; hoy es un Rafael en flor que ha emborronado un gran lienzo pintando las glorias de la susodicha señora; mañana será un talento músico tan desarrollado que apenas ha dejado la papilla, y no solo reproduce, sino que comentaría en el piano las fantasías de Thalberg. Nosotros, á la verdad, concedemos escasa importancia á todas esas exageraciones, sin duda á causa de los muchos desengaños que sobre el particular hemos experimentado, pero en cambio tenemos un gran placer y sentimos gran satisfacción, siempre que un mérito positivo, un talento en realidad sobresaliente y del que puedan esperarse legítimos triunfos, nos da motivos para consignar el testimonio de la admiración que nos inspira, cosa que hacemos, tanto por expresar esa admiración, como por el estímulo que el espresarla públicamente puede producir en la persona interesada.

Figura 3. Artículo del diario *La Esperanza*, Madrid, 31 de Diciembre de 1857, p. 3. Biblioteca Nacional de España.

Es interesante la crítica que alaba las virtudes creativas de Bengoechea por encima de su virtuosismo instrumental nada desdeñable, y con mayor motivo si tenemos en cuenta que fue autodidacta. Nos encontramos aquí el ejemplo de una niña que gracias a su situación social le permite realizar estos estudios, así como la protege, en este caso, de las posibles críticas y ataques que pudiese recibir por el hecho de ser mujer. Hay que destacar que el salón de los Bengoechea era uno de los espacios musicales más conocidos de Madrid, en los que se desarrollaban conciertos privados y en los que se estrenaban obras de compositores importantes, así como también de compositoras.

A comienzos de siglo [siglo XIX] existe un salón nobiliario, heredero del XVIII: a partir de las regencias de María Cristina y Espartero se inicia el salón de las sociedades burguesas, en una primera etapa que dura hasta el comienzo del reinado de Isabel II, o más propiamente hasta el 1845. [...] En este salón se da un arte similar al del café, una música con un claro carácter lúdico y ornamental, que el salón cuida un poco más. La música que más se interpretaba era el piano, en su inmensa variedad de géneros: unos internacionales, donde la danza, las fantasías y las variaciones basadas en temas operísticos tienen un especial peso, y otros de inspiración hispana; también la canción y los arreglos para canto y piano, o canto, guitarra y piano, y cavatinas de ópera. [...] Una parte destacada de la inmensa cantidad de partituras editadas en el XIX español son obras para salón o café, con lo que el fenómeno asume una importancia social y artística añadida. [...] [Caben destacar] entre otros los de las familias Cabrero, Vallarino, Villavicencio, Aristizábal, Mariategui, Cambroner, el de Vicente González Arnao, Mariana Martínez Torres de López Tejada, Saldoni,

Bengoechea, Miró, Piquer, Emilio Baraibar, Ayguals de Izco o Fermín M^a Alvarez en Madrid, y Rovira y Trías o Bernardo Castells en Barcelona.⁴⁸

Estos pequeños centros privados de reunión social fueron los que potenciaron la creación musical femenina, así como el hecho de que los géneros de pequeño formato fuesen adoptados por las compositoras y compositores de la época.

La separación intencionada de la mujer de la formación cultural también se cuestiona en la prensa de la época como algo que carece de sentido, reflejo del pensamiento ilustrado proveniente de Europa, y se ensalza, incluso, la valía de muchas mujeres por encima de los hombres (véase Figura 4):



Figura 4. Portada del *Correo de las Damas*, 10 de Febrero de 1834. Biblioteca Nacional de España.

De lo dicho concluimos, que nuestras mugeres [sic] no saben por qué no se las enseña y que aun sin enseñarlas superan en talentos á [sic] muchos hombres que han gastado su vida visitando aulas y arrastrando bayetas. Que se desvanezcan los obstáculos que han obstruido en España las fuentes del saber; que se acaben las preocupaciones, y veremos á [sic] nuestras españolas superar en mérito á [sic] las mugeres [sic] de otros pueblos ilustrados.⁴⁹

⁴⁸ CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa, *La música española en el siglo XIX*. Gijón: Universidad de Oviedo, 1995.

⁴⁹ “Defensa de las mugeres”, *Correo de las Damas*, 10 de Febrero de 1834, p. 274.

Esas «preocupaciones» reflejan los miedos y prejuicios en cuanto a que las mujeres ocupen los lugares que hasta ahora estaban reservados únicamente a los hombres: la esfera pública y la proyección profesional. La mujer estaba apartada de lo público teniendo más inconvenientes para acceder a puestos de responsabilidad y a la continua comparación a la cual tenía que someterse respecto de los varones y esta situación continuará hasta bien entrado el siglo XX.

Aparte de la sesgada formación musical a la que podían acceder las mujeres su situación laboral no era menos precaria. Su dedicación se ceñía de forma exclusiva al ámbito privado, dando clases particulares de canto y piano a otras mujeres, pues el ámbito público estaba reservado a los hombres.

Las mujeres tenían vetada la entrada en las orquestas y muy difícil la incorporación profesional a espectáculos líricos de gran formato, a excepción de las cantantes. Muchas de las que ejercieron la composición lo hicieron como intérpretes, tocando sus propias obras. Así el repertorio está constituido fundamentalmente por canciones con acompañamiento, obras para piano y piano a cuatro manos, música de cámara, obras religiosas de pequeño formato y piezas para la didáctica.⁵⁰

Anteriormente hemos comentado que el espacio escénico en el que se desarrollaba la vida cultural del siglo XIX eran los salones aristocráticos y los cafés, lugares estos últimos en los que la presencia de las mujeres no era habitual, es más, podía resultar indecoroso. Por lo que se solía restringir su presencia como intérpretes y como público en estos salones. Las pequeñas formas de composición musical estaban asociadas a la difusión de las obras, de manera que la creación de partituras de gran envergadura solo serviría para guardarlas en un cajón. El otro destino de la producción musical sería la pedagogía, enfocada a la enseñanza en el ámbito particular de las compositoras. Por tanto el espacio de los salones burgueses fue ocupado por las compositoras que crearon y divulgaron sus creaciones.

Existieron salones serios como el de los Bengoechea o el de Paulina Cabrero a los que acudían compositores más relevantes. No solo compositoras, también muchos compositores escribieron música para estos salones. Este tipo de música fue muy pedido para publicar en revistas musicales en las que

⁵⁰ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio...*, op. cit., p. 192.

podemos encontrar muchas obras de compositoras para piano, piano y arpa, arreglos para grupos de cámara, y canciones con acompañamiento.⁵¹

En cuanto a las convocatorias públicas de trabajo las mujeres sólo accedían a ellas en casos excepcionales. Nieves Hernández Romero se refiere en su artículo a unas oposiciones de auxiliar de Piano en el Conservatorio de Madrid:⁵²

Una interesante noticia: a dichas oposiciones pueden concurrir las señoras a disputar la plaza al sexo fuerte, siendo de advertir que esta circunstancia ocurre ahora por primera vez en esta clase de certámenes. No se dirá, pues, que la mujer no va ensanchando su esfera de acción y que el hombre la tiene relegada a los cuidados domésticos con menoscabo del progreso científico y artístico de la humanidad (*La correspondencia musical*, nº 223, 9-4-1885).

En oposición a esta lucha de la mujer creadora encontramos algunos músicos que critican el auge femenino este ámbito. Joaquín Turina (1882-1949) escribe un artículo para la *Revista musical hispanoamericana* con comentarios hacia la mujer compositora bajo el título “El feminismo y la música” (véase Figura 5):⁵³

Yo no sé si habrás notado, amigo lector, la gran desproporción que existe entre el número de mujeres que practican la música y las que se dedican a la pintura, la escultura y a la poesía. Y es que en estas otras Bellas Artes, entrar significa crear, y en la Música no es precisa esta condición para entrar en ella. Y realmente debería existir cierto límite o separación entre el compositor, que si merece este nombre debe estar dotado de condiciones especiales y casi divinas, y el instrumentista o cantante, que hace su carrera a fuerza de puños, de machaqueo, de gritos. [...]

Niego en absoluto que la mujer tenga condiciones para la composición. Afortunadamente en España se desconoce aún esta terrible plaga de compositoras y eruditas: en París, ¡qué horror, Dios mío!... estudian la composición con más ahínco que el hombre.

⁵¹ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio...*, op. cit., p. 196.

⁵² HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves, *Educación musical...*, op. cit., p. 23.

⁵³ TURINA, Joaquín, “El feminismo y la música”, *Revista musical hispano-americana*, 2 de Febrero de 1914, pp. 8-9. Biblioteca Nacional de España.



Figura 5. Artículo de Joaquín Turina en la *Revista Musical Hispano-americana*, 2 de Febrero 1914, pp. 8-9.

Este artículo refleja no solamente la infravaloración que sufría la mujer en el terreno artístico, sino la realidad que abrumaba a los hombres en cuanto al aumento notable de aquéllas que se interesaban por esta faceta de la música vetada hasta entonces. En estos momentos la generación de compositores que ocupa el ámbito de lo público está encabezada por Manuel de Falla (1876-1946), Conrado del Campo (1878-1953), Joaquín Turina, Julio Gómez (1886-1973), Jesús Guridi (1886-1961) y Oscar Esplá (1886-1976), creadores emblemáticos de la generación del 98 española. Como afirma Tomás Marco:

Hay una Generación del 98 musical aunque nadie la haya llamado así. Bien es cierto que los literatos del 98 fueron, por lo común, absolutamente indiferentes a la música y musicalmente sordos y de una desconsoladora incultura sonora. [...] Pero ello no infiere de por sí que no hubiera un área de preocupaciones comunes ni que no hubiera músicos que desarrollaran en su arte lo mismo que los escritores en el suyo, independientemente de la idea que podamos tener de la excelcitud de resultados.⁵⁴

La obra de estos compositores es la que ha trascendido como icono de la generación de compositores de principios del siglo XX y que hoy en día sigue siendo un

⁵⁴ MARCO, Tomás, *La historia de la música española. Siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, p.18.

referente de nuestra cultura musical. Junto a ellos convivieron otros compositores y compositoras que, aunque su obra no ha trascendido hasta nuestros días como un repertorio relevante de la época, si fueron imprescindibles en su momento. A pesar de esto su obra, lejos de carecer de interés musical, en la actualidad se sigue manteniendo en el olvido.

Es el caso de la compositora madrileña María Rodrigo (1888-1967), importante figura de su generación, «aunque en la actualidad su nombre sea más respetado que conocida su obra».⁵⁵ Formada en España y becada para estudiar en Alemania recibe una sólida formación musical, además de hablar varios idiomas. Tras la Guerra Civil se vio obligada, junto a su hermana Mercedes, a exiliarse primero a Colombia y después a Puerto Rico. En el estreno de su ópera *Becqueriana*, evento sin precedentes pues era la primera mujer que estrenaba una ópera en España, las críticas recibidas ensalzaban su maestría como compositora (véase Figura 6):

No es en manos de la Srta. María Rodrigo la orquesta un guitarrón para acompañamiento de cuatro melodías cursis y ramplonas. [...] Bien se advierte la influencia de la escuela germánica en su obra, principalmente hasta la segunda mitad del bailable, donde, por fortuna, se confirma lo de «chassez le natural il revienta u galop» y asoma el filón de la riquísima cantera musical de nuestra tierra.⁵⁶



Figura 6. Caricatura de la compositora María Rodrigo en *El Heraldo de Madrid*, 10 de Abril de 1915, p. 3. Biblioteca Nacional de España.

⁵⁵ MARCO, Tomás, *La historia de la música...op. cit.*, p. 77.

⁵⁶ *El Heraldo de Madrid*, 10 de Abril de 1915, p. 3. Biblioteca Nacional de España.

El diario ensalza el dominio de la técnica de la composición en una mujer, pese a que las creadoras estaban acostumbradas a otro tipo de géneros más denostados. La proeza de estrenar una ópera por una mujer era algo extraordinario debido a la dificultad para poder publicar sus obras. Este fue un motivo por el que «muchas de estas grandes mujeres se dedicaron a la composición y publicación de obras de géneros `menos prestigiosos` como los lieder, música de salón...Siendo estas piezas musicales etiquetadas como géneros femeninos».⁵⁷

Joaquina Alonso (mitad del siglo XIX) publica en 1860 una colección de piezas para piano titulada *Pequeñas inspiraciones*, dedicada a su padre:

Mi muy querido Papá: Estas primeras inspiraciones son las inspiraciones de mi amor filial. Ni el arte ni el genio las hicieron brotar de mi alma, sino tu cariño en mi corazón. Bien sabes que mi propósito era condenarlas á [sic] la oscuridad; pero tú y mi dignísimo maestro el Sr. Dº Baltasar Saldoni habéis querido que las publique, y nada puedo negar á [sic] quienes soy deudora de tantos y tan solícitos desvelos. Acepta pues esta dedicatoria de mi humilde obra. Todos verán en ella el fruto de mi natural inexperiencia. Solo tú podrás encontrar lo que acaso no tenga valor alguno para nadie mas que para ti; el sentimiento con que en cada una de sus notas te revela su gratitud y su cariño, tu hija, Joaquina.⁵⁸

En estas líneas descubrimos la modestia impuesta que la propia compositora demuestra en su producción artística. Aunque Baltasar Saldoni (1807-1889), profesor del Conservatorio Superior de Madrid, anima a la intérprete a la publicación de estas piezas deja entrever el hecho de que a las mujeres no se las preparaba para la creación musical, ni muchos menos para ensalzar el hecho mismo de componer.

Otras compositoras como Paulina Buxó, María Luisa Chevallier (1869-1951), Victoria Díez o Soledad Bengoechea (1849-1893) aparecen señaladas como figuras relevantes de la época, a pesar de no tener una transcendencia relevante en la actualidad como compositora e intérprete

⁵⁷ SOLER CAMPO, Sandra, “La situación de la mujer en el ámbito musical actual como docente, intérprete, compositora y directora de orquesta”, *Revista Educativa Digital Hekademos*, IV/10 (Diciembre 2011), p. 48. [Consulta: 22 de Diciembre de 2013].

⁵⁸ ALONSO, Joaquina, *Mis primeras inspiraciones, colección de bailes modernos para piano solo*, Madrid, 1860, Editorial F. Echevarría. [En línea]. Dirección URL: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000138441&page=1>> [Consulta: 25 de Marzo de 2014].

virtuosa.⁵⁹

Aunque algunas de estas compositoras no han ocupado el lugar merecido en el ámbito creativo, considero importante añadir algunos datos biográficos sobre ellas y sobre su catálogo musical.

Soledad Bengoechea Gutiérrez, alumna de Jesús de Monasterio, compuso obras tanto de cámara como zarzuelas y música sacra. Destaca su *Misa a cuatro voces y orquesta en Si bemol mayor* (1867) escrita para la Iglesia de los Carmelitas Calzados de Madrid. Así mismo fue fundadora de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, que se dedicaba a ayudar a los artistas desempleados para que pudiesen subsistir después de la desamortización de Mendizabal que sumió a la cultura de nuestro país en una gran depresión económica.

Paulina Cabrero (1822-1901) alumna del Conservatorio Superior de Música de Madrid, destaca también como compositora y «es reseñada con frecuencia por sus “canciones brillantes, ligeras y originales” y su “armonía y novedad en los acompañamientos”». ⁶⁰ Blanca Lozano, Pilar Contreras de Rodríguez (1861-1930), Blanca Llisó (1868-?), Teresa Rodajo (ca. 1817-?), Cecilia Preciados (ca. 1850-?) y Ascensión Martínez Ramírez (1855-1934) son algunas de las compositoras que engrosan esta lista de mujeres que aportaron un valioso patrimonio musical a este siglo. La última de ellas, Ascensión Martínez fue reconocida con el primer premio de composición en 1876 de la Escuela Nacional de Música y Declamación.⁶¹

Otras compositoras destacadas fueron Lluïsa Casagemas (1873-1942), Narcisca Freixas i Cruells (1859-1926), Celestina Ledesma (1822-?) y Lluïsa Bosch i Pagés (1880-1961). Lluïsa Casagemas y Coll debía estrenar una ópera en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en 1893 titulada *Schiava e regina*, pero no pudo realizarse debido a

⁵⁹ HERNÁNDEZ ROMERO, N. “¿Compositoras invisibles?: la creación musical en femenina en España en el siglo XIX a través de la prensa de la época.”. *Revista digital de Musicología*, nº 5, 2014. [En línea]. Dirección URL: <http://www.avamus.org/revista_qdv/QDV_5/qdv_5_Her_Rom.html>

⁶⁰ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio...*, op. cit., p. 192.

⁶¹ HERNÁNDEZ ROMERO, N. “¿Compositoras invisibles?..., op. cit., p. 88.

un atentado anarquista, realizándose 2 años después en el Palacio Real de Madrid con la presencia de la familia real.

[Este hecho] no debe llamarnos a engaño: las compositoras españolas de finales del XIX no solían componer óperas, y menos estrenarlas en el Liceo. Es un caso absolutamente excepcional y, como si los hados patriarcales se hubieran puesto de acuerdo, la ópera de Casagemas no se pudo estrenar.⁶²

Algunas de estas compositoras se dedicaron a desarrollar la creación en torno a la pedagogía musical, elaborando métodos instrumentales para la enseñanza, por ejemplo, tanto para el arpa y el piano, como para el canto. Una de ellas fue Narcisa Freixas cuyos métodos pedagógicos y sus canciones fueron adoptados por muchas escuelas.

Métodos para arpa escritos por mujeres hubo varios de calidad como el de Lola Bernis (1843-1904), *Gran Método de arpa*, de 1878, [...] o el de Lluïsa Pagès (1880-1961), *Méthode d'exercices pour la harpe* publicado en Nápoles en 1910. También hay que citar el de Esmeralda Cervantes *Historia del arpa* (1885). Entre los métodos de canto destaca el de Pauline Viardot, [...] *Une heure d'étude: exercices pour voix de femmes* (París, 1880) y una selección de arias y canciones *École classique de chant* (París, 1861) acompañadas de comentarios técnicos para su interpretación.⁶³

La orientación creativa hacia el desarrollo de una carrera profesional como compositora estaba vetada a la mujer, así como la formación dirigida a este empeño, pues, como hemos mencionado anteriormente, no debían ser competencia para los hombres.

De hecho, históricamente la mujer ha desarrollado la actividad creativo-musical dentro de unos estereotipos que la sociedad patriarcal ha consentido y que no implicaban profesionalidad musical: sacerdotisas, monjas, trovadoras, cortesanas, miembros de familias musicales, mujeres de la nobleza y la realeza,

⁶² PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (ed. Jacqueline Cruz, Barbara Zecchi), XVII. Mujer y música clásica: el largo camino hacia la plena participación, en *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?*, Barcelona, 2004, Editorial Icaria, Mujeres y culturas, p. 397.

⁶³ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio...*, op. cit., p. 195.

cantantes, damas dieciochescas y decimonónicas de salón, pianistas, profesoras de música, etc.⁶⁴

Entre estas compositoras se encuentran algunas de las mencionadas anteriormente como Joaquina Alonso, Soledad Bengoechea, Lluïsa Bosch i Pagès y otras como María del Carmen Hurtado y Torres, Madame de Mazarredo (1757-?), Penélope Biazzi y Eloísa de la Parra y Gil entre otras.

Y, precisamente, los años que enmarcan el cambio de siglo entre el XIX y el XX son cuando, al amparo de los aires reivindicativos de los derechos socio-políticos de las mujeres, se inicia la progresiva incorporación de mujeres a los estudios musicales de cierta hondura, y específicamente a los compositivos. Aun así, hay que tener siempre presente que, incluso en el supuesto de que la mujer hubiera adquirido una formación musical profunda y que fuera una persona de gran talento, las expectativas vitales que socialmente se le presentaban solían suponer el abandono de sus aspiraciones músico-profesionales. Además, no hay que engañarse, los múltiples obstáculos que tendría que sortear por el hecho de ser mujer se presentaban casi como insalvables.⁶⁵

Este cambio de siglo procurará un ambiente más propicio para el desarrollo profesional de las mujeres y en él surgirán numerosas compositoras que tendrán una proyección pública mayor que sus precedentes. Entre ellas se encuentran María Teresa Pelegrí (1907-1995), María Teresa Prieto (1896-1982), Emma Chacón (1886-1972), Matilde Salvador (1918-2007), Elena Romero (1907-1996), María del Carmen Santiago de Merás (1917-2005) y Emiliana de Zubeldía (1888-1987) ejemplos de otras mujeres que intentaron abrirse camino como creadoras, muchas fuera de nuestras fronteras, abocadas por la situación política convulsa que se estaba fraguando. Todas ellas recibieron una amplia formación musical, algunas en el extranjero, realizando un amplio catálogo de obras en la mayoría de los casos. A pesar de ello no destacaron como figuras importantes ni su obra ha trascendido de forma notable hasta nuestros días, salvo por los intentos de rescate que se vienen realizando desde los años ochenta.

Emma Chacón Lasauca fue alumna de Enrique Granados (1867-1916) y José Ribera Miró (1839-1921).

⁶⁴ PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (ed. Jacqueline Cruz, Barbara Zecchi), XVII. Mujer y música clásica:...*op. cit.*, p. 398.

⁶⁵ *Ibid.*

No cabe duda de que Emma Chacón buscó las oportunidades para dar a conocer su obra. [...] una editorial musical bilbaína tenía la exclusiva de la publicación de su producción. [...] no debía ser compositora profesional, sino una gran aficionada que, tras una formación musical intensa, habría tenido que compaginar su vida familiar con sus aspiraciones artísticas.⁶⁶

Elena Romero Barbosa fue una destacada compositora y directora de orquesta. Despuntando en su niñez como niña prodigio al piano desarrolló su carrera por España y el resto del mundo. Sufrió las consecuencias de la guerra civil española y sus ideales revolucionarios la llevarían por una vida de duros sacrificios tanto profesionales como personales. Comenzó su camino en la composición de la mano de su gran amigo Salvador Bacarisse (1898-1963).

Con una escritura impresionista inspirada en Ravel y Debussy, Elena compone una música nacionalista, siguiendo a su manera a Falla, a quien había tenido ocasión de encontrar brevemente antes de la guerra. Pone música a poemas del Cancionero de M. Machado y de Juan Ramón Jiménez y compone obras de creciente complejidad sinfónica, como la *Balada de Castilla*, *De noche en el Albaicín*, la *Suite Penibética*, la *Sinfonietta*; una ópera de cámara (*Marcela*) y el poema sinfónico *Aristeo*.⁶⁷

También se interesó por la dirección de orquesta siendo la primera mujer en España en dirigir una orquesta.

Siguiendo consejos de Ataúlfo Argenta, se lanza a una aventura única en su género. ¡Hay que imaginarse a una mujer dirigiendo orquestas de sesenta profesores en la España de los años cincuenta! ¿Cómo fue posible? En primer lugar, hay que considerar un mundo como el de la música sinfónica, al que las mujeres no han tenido acceso hasta muy recientemente (recuérdense las resistencias de la Filarmónica de Berlín y la prohibición expresa recogida en los estatutos de la de Viena hasta 1996...). En segundo lugar, hay que considerar las condiciones sociales y políticas de la época, en la que la ideología falangista definía para la mujer unas funciones exclusivas de madre y de esposa, a las que debía preparar la

⁶⁶ DIAZ MOLÁN, Isabel, *Las canciones de Emma Chacón*, Universidad de Deusto, p. 278-279. [En línea]. Dirección URL: <http://www.bidebarrieta.com/includes/pdf/D%C3%ADaz%20Morlan_20141201185022.pdf> [Consulta: 25 de Enero de 2014].

⁶⁷ FERNÁNDEZ ROMERO, Enrique, *Memoria de Elena Romero*, 2008, extraído de la página web de la Asociación de Mujeres en la Música. [En línea]. Dirección URL: <<http://mujeresenlamusica.blogspot.com.es/2007/09/memoria-de-elena-romero.html>> [Consulta: 31 de Marzo de 2014].

Sección Femenina. En tercer lugar, el pasado de Elena, su pertenencia al bando de los vencidos, no contribuía en absoluto a contrarrestar las poderosas tendencias evocadas, sino a reforzarlas.⁶⁸

El hecho de que, a pesar de todos estos obstáculos, Elena Romero alcanzase las más altas cotas de popularidad y de éxito en este terreno tan hostil hace constatar que su valía como profesional la ayudó a superar su condición de mujer. La ideología revolucionaria de Elena la llevaría al ostracismo en los últimos años de su vida:

Hay que señalar, no obstante, que la actitud del Régimen respecto a Elena fue siempre de una gran ambigüedad, algo así como de "no ingerencia" en su actividad privada. Mientras que se mantuviera como freelance, el gobierno, y muy en particular sus representantes en el mundo de la música, no interferirían. En cambio, las plazas oficiales, como en concreto un puesto en el Conservatorio, o la titularidad en alguna orquesta, etc..., se revelarían como un coto cerrado. Así que Elena, con su temperamento y su arte supera todos los obstáculos y dirige, con gran éxito de crítica y de público, numerosas orquestas españolas.⁶⁹

Una gran referente para las mujeres de nuestro país que no se ha valorado en su justa medida y cuyo patrimonio musical aún sigue silenciado, y en muchos casos desaparecido, debido al espolio realizado en su casa de Madrid tras la Guerra Civil Española.

Emiliana de Zubeldía e Inda (Salinas de Oro, Navarra, 1888- México, 1987) compositora que inició sus estudios en el Conservatorio de Madrid, continuando en París con Vicent d'Indy (1851-1931). Tras estudiar en París cruzó el Atlántico en su afán de encontrarse con el otro mundo y tras su paso por Brasil y Argentina puso rumbo a Nueva York. Allí siguió los pasos de la investigación compositiva de Augusto Novaro (1891-1960).

Se había convertido [Augusto Novaro] en investigador infatigable de los principios acústicos que, a su juicio, debían constituir la base científica del arte musical, de la armonía

⁶⁸ FERNÁNDEZ ROMERO, Enrique, *Memoria de Elena Romero...op. cit.*

⁶⁹ Ibid.

clásica, de la afinación y sonoridad de los instrumentos musicales. Su tesis partía de la premisa de que no existía en la música occidental una base satisfactoria y sería para formar los acordes. Emiliana quedó arrobada por la facilidad con que el maestro explicaba aquella tremenda complejidad de “sencilleces” aglomeradas en su teoría, y se dedicó en cuerpo y alma a estudiarla a partir de ese momento. Antes de finalizar un año ya había armonizado una serie de danzas vascas a dos pianos aplicando la “Teoría de Novaro”.⁷⁰

En 2013 el gobierno foral de Navarra edita un libro sobre Emiliana de Zubeldía a cargo de su discípula y asistente académica Leticia Teresa Varela Ruiz, actual directora de la Fundación Emiliana Zubeldía.

La Maestra Emiliana de Zubeldía fue una mujer disciplinada que luchó por sus ideales en una época difícil y logró destacar obteniendo reconocimientos tanto nacionales como internacionales con una basta herencia musical, pero la herencia más importante de Emiliana de Zubeldía, la poseen los millares de discípulos que recibieron, a través de sus lecciones de música el influjo de su espíritu indomable, vigoroso, tenaz en la búsqueda de verdades y valores eternos; de su fe en el trabajo, el esfuerzo, el crecimiento personal y la generosidad; de su amor a la humanidad, a la naturaleza universal y, muy particularmente, a la música, su inseparable compañera.⁷¹

Otra figura interesante, no desde el punto de vista compositivo pero sí desde la tribuna de la crítica periodística musical es Matilde Muñoz (1895-1954), hija del periodista Eduardo Muñoz, que heredaría su puesto en el periódico *El Imparcial* y que se consolidaría como un adalid en la lucha por la emancipación femenina. Su sentimiento de inferioridad se refleja en el artículo sobre la publicación de su primer libro, *De música* (véase Figura 7), una compilación de sus críticas en *el Imparcial*. En él expresa la admiración hacia su padre «pensando que hasta en el pie de imprenta ha de

⁷⁰ ELVIRA SILVA, Rosa, *Apuntes biográficos retomados del libro Maestra Maitea de Leticia Valera*, extraído de la página web Emiliana de Zubeldía de la Dirección de Extensión Universitaria de la Universidad de Sonora, 2007. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.emilianadezubeldia.uson.mx/biografia.htm>> [Consulta: 23 de Diciembre de 2015].

⁷¹ Ibid.

verse su nombre, en el que se encierran mi vida, mi porvenir, la historia y la vida de mi padre». ⁷²

DE MATILDE MUNOZ
Un libro sobre música

Matilde Muñoz, nuestra estimadísima compañera de Redacción, ha publicado un libro que titula «De música», y que contiene varios primorosos trabajos llenos de juventud, de arte y de exquisita sensibilidad.

Muestra de la lozana frescura de su prosa y de la fragante delicadeza de su espíritu, son estas páginas bellísimas que a continuación reproducimos, y que tienen para nosotros el valor de evocar, con la iniciación literaria de esta singular escritora, tan temprana y briosamente llegada a la crítica musical, la memoria querida y perdurable de Eduardo Muñoz.

Figura 7. Reseña en *El Imparcial*, 10 de Febrero de 1917, p. 3. Biblioteca Nacional de España.

Matilde Muñoz, coetánea del crítico musical Adolfo Salazar (1890-1958). Su triunfo no fue la vehemencia de su discurso crítico, sino el hecho de ser la primera mujer que ocupaba el puesto de crítico musical en España, a pesar de no haber realizado críticas hacia las compositoras de su época. ⁷³ Aunque, como apunta en su artículo Eva González Bullón, «es obligado subrayar el deleite que proporcionan estas páginas, que lejos de un mero escaparate descriptivo, muestran conocimiento de la técnica musical y reflejan las preocupaciones de la época en lo referente a las cuestiones musicales». ⁷⁴

Las instituciones con una larga tradición masculina empiezan a abrir sus puertas a las mujeres, algo que, aunque no estaba prohibido de forma legal, no se hizo efectivo hasta este momento. Este es el caso del *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid* (véase Figura 8), al cual no sólo les estaba negado el ingreso como socias numerarias, sino que también les estaba restringido su acceso.

⁷² MUÑOZ, Matilde, “Un libro sobre música”, *El Imparcial*, 10 de febrero de 1917, p. 3. Biblioteca Nacional de España.

⁷³ CAMPOS FONSECA, Susan, “Matilde Muñoz Barberi, crítica musical y ¿una anomalía?”, *Palabra de crítico, estudios sobre música, prensa e ideología*, Colección Música. Doble J. Editorial, 2014, p. 43.

⁷⁴ GONZÁLEZ BULLÓN, Eva, “Matilde Muñoz, primeros escritos de crítica musical”, *Revista Sineris*, Nº 17 Marzo/Abril de 2014. [En línea]. Dirección URL: <http://www.sineris.es/matilde_munoz_primeros_escritos_de_critica_musical.html> [Consulta: 22 de Marzo de 2013].

Nos hallamos [...] ante una institución cuyo objeto es el debate político y social unido a la comunicación científico-literaria, bajo la triple identidad de Academia, Instituto de Enseñanza y Círculo Literario, a lo que habrá que añadir una cuarta faceta como Escuela de Estudios Superiores, creada en los últimos años del siglo. [...] El carácter de círculo literario incluye asimismo la expresión artística, apareciendo ambas facetas ya en los orígenes de la institución. [...] En 1884 el Círculo Artístico y Literario se dividirá en dos secciones, Literatura y Bellas Artes, desgajándose una nueva sección de Música diez años después y la de Artes Plásticas en 1900.⁷⁵



Figura 8. Entrada del Ateneo de Madrid en *La Ilustración Española*, 8 de Febrero de 1884, p. 1. Biblioteca Nacional de España.

La asistencia por parte de las mujeres a las veladas musicales y poéticas, que eran frecuentes en el Ateneo, estaba regulada por la Junta de Gobierno:

«A las veladas musicales y poéticas y a las conferencias científicas y literarias no podrán asistir más señoras que las invitadas por la Junta de Gobierno» [...] «Las señoras que concurran a las sesiones musicales y poéticas podrán ocupar los asientos de la cátedra y los de las tribunas alta y baja, indistintamente».⁷⁶

⁷⁵ DIEZ HUERGA, M^a Aurelia, Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868), *Anuario Musical* n^o 58 (2003), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 259.

⁷⁶ Reglamento del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903, p. 37, extraído del artículo Emilia Pardo Bazán, primera mujer socia del Ateneo, en el Archivo del Ateneo, p. 3. [En línea]. Dirección URL: <<http://ateneodemadrid.com/index.php/esl/Archivo/Documentos/Documentos-destacados/1905.-Emilia-Pardo-Bazan-primera-mujer-socia-del-Ateneo-de-Madrid>> [Consulta: 2 de Marzo de 2013].

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) una de las escritoras más influyentes de la época, consigue acceder al Ateneo de Madrid el 9 de febrero de 1905, siendo la primera mujer en hacerlo, ella es doña, e ingresa como socia número 7.925 (véase Figura 9).

LA SEÑORA PARDO BAZÁN
socia de número del Ateneo de Madrid

El Ateneo de Madrid ha tenido el buen acuerdo de nombrar socia de número á D.^a Emilia Pardo Bazán. Ciertó que no había razón alguna para que la ilustre escritora, que desde la cátedra de aquella docta Corporación ha dejado oír su voz autorizada explicando lecciones de Literatura, no pudiese disfrutar el derecho de ser incluida en el número de los socios del Ateneo.

La inteligencia no tiene sexo, y la de la señora Pardo Bazán es de aquellas que no sólo honran á la Corporación que le abre sus puertas, sino al país entero, que la mira como uno de sus más insignes hijos.

Quién sabe si el acto realizado por el Ateneo, que hasta ahora no había inscripto en la lista de sus socios el nombre de mujer alguna, servirá de precedente—aquí donde los precedentes tienen tanta importancia—para que otras Corporaciones, imbuídas tal vez por un criterio antifeminista, opuesto al carácter de nuestro tiempo, no se obstinen en negar á la gran escritora un puesto á que le dan derecho su talento, su vastísima cultura, su asombrosa labor...

¡Que sería excepcional y extraordinario, verbi-gracia, la entrada de D.^a Emilia en la Academia Española! Es verdad; pero excepcional y extraordinario es el mérito de la señora Pardo Bazán. No hay peligro de que otras damas soliciten el ingreso en la Academia. Su entrada no justificaría otras análogas pretensiones femeninas... Pardo Bazán no hay más que una.

Figura 9. Nombramiento de Doña Emilia Pardo Bazán, *La Época*, 15 de Febrero de 1905, p. 1. Biblioteca Nacional de España.

Aunque doña Emilia sería la primera socia, la pianista argentina María Luisa Guerra sería nombrada socia honoraria con anterioridad a esta fecha.⁷⁷ El diario *El día* de Madrid lo recoge en sus páginas (véase Figura 10): «El Ateneo de Madrid, [...] ha concedido el título de socio honorario á [sic] favor de la eminente y distinguida pianista argentina señorita doña María Luisa Guerra.»⁷⁸

El Ateneo de Madrid, en junta general celebrada el día 10 del corriente, ha concedido el título de socio honorario á favor de la eminente y distinguida pianista argentina señorita doña María Luisa Guerra.

Figura 10. Nombramiento de María Luisa Guerra, *El Día*, 12 de Abril de 1893, p. 2. Biblioteca Nacional de España.

Otras mujeres que pasaron por el Ateneo fueron Blanca de los Ríos (1859-1956), Carmen de Burgos (1867-1932), Victoria Kent (1891-1987), Clara Campoamor (1888-1972), Margarita Nelken (1894-1968), Rosa Chacel (1898-1994) y María Lejárraga (1874-1974). La presencia de la música en esta institución era intensa, realizándose un

⁷⁷ Reglamento del Ateneo Científico..., *op. cit.*, p. 3.

⁷⁸ Sociedades y conferencias, *El Día* (Madrid, 1881), 12 de Abril de 1893, p. 2. [En línea]. Dirección URL: <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?o=&w=ateneo+de+madrid&f=text&a=2126315&d=creation&d=1893&d=04&d=12&d=1893&d=04&d=12&t=%2Bcreation&l=600&l=700&y=1893&lang=es&s=0>> [Consulta: 2 de Marzo de 2013].

concierto, organizado por Jaime Martínez y María del Carmen López Peña, en el que se interpretan obras de compositoras españolas. El diario *El Sol* de Madrid, en un artículo titulado *La mujer como compositora* se hace eco de este evento celebrado el 14 de Abril de 1929 (véase Figura 11):

CONCIERTOS

La mujer como compositora

Jaime Martínez y María del Carmen López Peña, que forman el matrimonio más fervientemente dedicado al arte de la música, más lleno de curiosidades por su arte y más modesto para lo que significan sus vanidades, organizaron ayer noche un concierto muy notable en el Ateneo, notabilidad que consistía tanto en el mérito intrínseco de las obras como en el hecho de estar integrado todo el programa por obras de compositoras. ¿Por qué no han llevado este programa al Club Lycéum, donde hubiera tenido un ambiente más adecuado? María del Campo López Peña, María Rodrigo, "la gorda"; María de la Ascensión Martínez, María del Carmen Figuerido, María del Pilar Romero... un surtido de Marías en donde escoger.

Figura 11. Crítica al concierto del Ateneo, 14 de Abril de 1929. Biblioteca Nacional de España.

Jaime Martínez y María del Carmen López Peña, [...] organizaron ayer noche un concierto muy notable en el Ateneo, notabilidad que consistía tanto en el mérito intrínseco de las obras como en el hecho de estar integrado todo el programa por obras de compositoras. ¿Por qué no han llevado este programa al Club Lycéum, donde hubiera tenido un ambiente más adecuado? [...] De María Rodrigo, gran maestra, gran compositora de alta talla, se cantaron los "Ayes", ya conocidos, y una "Canción de las emociones sencillas", con acompañamiento de quinteto, que tiene emoción y belleza sonora. María del Carmen López Peña presentó varios números de color y sentimiento goyesco, como los "Cartones de Goya", y otros de distinto tipo, "Carnavalinas", a los que añadió dos arias, una de carácter religioso y otra en un estilo antiguo, sereno y noble. Ascensión Martínez es una compositora de amplia técnica y robusto sentido melódico, que en un "Capricho de concierto" y en un "Allegro-scherzo" muestra un vigor y severidad de ideas nada comunes entre los compositores de su sexo, mientras que sus canciones, dichas con emoción y preciso sentido por María del Carmen López Peña (así como todos los demás trozos de canto), tienen un firme entronque tradicional. Por fin, María del Carmen Figuerido presentó unos "Cantos vascos" y otros trozos para quinteto que tienen una sonoridad franca y clara, junto a una invención melódica, por demás agradable y distinguida.

El concierto fue un éxito señalado. Una conferencia breve y justa de Jaime Martínez Sánchez sobre “La mujer como compositora” fijó los términos del programa con observaciones interesantes y oportunas. Hubo aplausos muy afectuosos para autoras e intérpretes, señoras López Peña, Romero y el nuevo Quinteto Magerit.⁷⁹

Los halagos hacia las compositoras son evidentes. Sus obras «muestran vigor y severidad de ideas nada comunes entre los compositores de su sexo». También es notable el reconocimiento expreso hacia las intérpretes. Aparece como reseña interesante el proponer la idoneidad de la celebración de dicho evento en un recinto más apropiado como era el *Lyceum Club Femenino* (véase Figura 12). Esta institución madrileña creada en 1926, se convirtió en un lugar de encuentro entre mujeres con un gran nivel de formación cultural, pertenecientes por tanto a una clase social elevada. Como asociación feminista que realizaba actividades culturales y sociales, se considera el mejor lugar, pues el periodista opina que la música de mujeres debe ser dirigida a las mujeres.



En el Lyceum, el voto de las asociadas ha sido francamente favorable a la poesía.

Figura 12. Fotografía de reunión de socias en el *Lyceum*, extraída de la web: <https://antoniocdelaserna.wordpress.com/2011/06/11/lyceum-club-de-madrid-en-clave-femenina/> [Consulta: 22 de Marzo de 2013].

⁷⁹ S., “La mujer como compositora”, *El Sol*, Año XIII-Núm. 3651, Domingo 14 de Abril de 1929. [En línea]. Dirección URL: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?o=&w=ateneo+de+madrid+y+maria+rodrigo&f=text&a=us&p=Madrid&d=creation&d=1929&d=04&d=01&d=1929&d=05&d=01&t=%2Bcreation&l=600&l=700&y=1929&lang=es&s=4> [Consulta: 22 de Marzo de 2013].

El verdadero objetivo conseguido por el *Lyceum* fue el de «la sociabilidad que [...] proporcionó una conciencia de cómo el talento de las mujeres había sido reprimido para que ellas estuvieran al servicio de los padres, el marido, y los hijos exclusivamente».⁸⁰

Es interesante la relevancia social de esta institución, pues el primer concierto realizado por el llamado *Grupo de los Ocho* tuvo lugar en el *Lyceum* el 26 de Junio de 1930, aunque la presentación oficial se realizaría en la Residencia de Estudiantes de Madrid.⁸¹

Rosa García Ascot, la única mujer integrante del Grupo de los Ocho, (Madrid, 1906-2002), compositora y pianista, fue alumna de Enrique Granados, Felipe Pedrell (1841-1922), Manuel de Falla y Nadia Boulanger (1887-1979). Fue especialista en la interpretación de la obra de Falla, relacionándose también con Federico García Lorca (1898-1936), quien le dedicó el poema *Corona poética para Rosa García Ascot*. La mayor parte de su producción musical se espolió en la Guerra Civil Española aunque se conservan su *Suite* para orquesta, *Preludios* para piano, *Tango* para piano y *Petite suite* para piano.

Debido a la orientación elitista del *Lyceum*, activistas feministas como María Lejárraga (1874-1974) o la compositora María Rodrigo deciden fundar en 1932 la *Asociación Femenina de Educación Cívica, La Cívica* (véase Figura 13), nacida con una orientación más social que el *Lyceum*. En ella se ofrecía ayuda y formación a mujeres con pocos recursos, además de actividades culturales, musicales e intelectuales. Esta organización realizó una labor mucho más comprometida socialmente que el *Lyceum* y no sólo ofrecieron formación a las mujeres sino que «estaban difundiendo

⁸⁰ MANGINI, Shirley, “El Lyceum Club de Madrid un refugio feminista en una capital hostil”, *Revista Asparkia*, nº 17, 2006, p. 125-140. [En línea]. Dirección URL: <<http://mav.org.es/documentos/ASPARKIA/ASPARKIA%2017%20Lyceum%20Club%20Madrid.pdf>> [Consulta: 22 de Marzo de 2013].

⁸¹ El grupo de los ocho estaba formado por Rodolfo Halffter (1900-1987), Ernesto Halffter (1905-1989), Juan José Mantecón (1910-1964), Rosa García Ascot (1902-2002), Gustavo Pittaluga (1876-1956), Salvador Bacarisse, Julián Bautista (1901-1961) y Fernando Remacha (1898-1984).

nuevos valores y referentes, nuevas identidades. Estaban actuando como ciudadanas con derecho a recorrer caminos pensados en masculino».⁸²



Figura 13. Inauguración de la nueva sede de *La Cívica*, extraído de la web: <<http://manuelblascinco.blogspot.com.es/2013/02/maria-lejarraga-una-mujer-por-descubrir.html>> [Consulta: 22 de Marzo de 2013].

La creación de estas instituciones promueve una mayor libertad organizativa y de pensamiento en las mujeres de esta época. Tras la Guerra Civil ambas asociaciones se transformarían, el *Lyceum* pasa a manos de la *Sección Femenina* y *La Cívica* desaparece, retrocediendo de nuevo treinta años de lucha feminista y de avance de los derechos y libertades conseguidos por y para las mujeres.

En Barcelona también se crea el Liceu cuyo origen está en la Sociedad Dramática de Aficionados, creada en 1837 en el antiguo Convento de Montesión por miembros de la Milicia Nacional bajo la iniciativa de Manuel Gibert. La necesidad de crear un conservatorio de música en Barcelona propició su conversión en el Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de S.M. la Reina Isabel II, que añadía al cultivo del teatro el del canto y la música a la italiana.⁸³

Sin duda, la calidad en su enseñanza quedaba probada a través de los óptimos resultados que se podían apreciar en los alumnos y alumnas. Al final de cada curso se celebraban unos exámenes

⁸² AGUADO HIGÓN, Anna María, ORTEGA, Teresa M^a, *Feminismos y antifeminismos: culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, Universidad de Valencia y Universidad de Granada, Valencia, 2011, p. 166.

⁸³ Extraído de la página web del Liceo de Barcelona. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.liceubarcelona.cat/es/el-liceu/la-institucion/historia.html>>

públicos en los que tomaban parte los alumnos de las diferentes especialidades instrumentales, ante una amplia concurrencia.⁸⁴

Asimismo se crea también en Barcelona a principios del siglo XX la primera Orquesta Femenina de España (véase Figura 14), que surgió de la única escuela de música para mujeres que funcionó en nuestro país. Fue patrocinada por una sobrina de Alfonso XIII y cuya directora era Isabel de la Calle, pianista alumna de Amadeo Vives (1871-1932).

El 1928 se organizaron una serie de conciertos en Barcelona para recaudar fondos en beneficio de la Asociación Mundial de Defensa de las Mujeres. En estas veladas musicales participaron diversas artistas que en 1932 formarían parte de la Orquesta Femenina, dirigida por Isabel de la Calle e integrada sobre todo por alumnas del conservatorio de Gràcia. A su éxito contribuyeron las dos actuaciones de la Orquesta Femenina de París en el Palau de la Música Catalana, dirigida por la gran violinista francesa Jane Evrard. La repercusión de aquella gira histórica permitió atraer la atención de la prensa sobre la formación homóloga catalana. A partir de ese instante, la joven orquesta comienza a dar conciertos y presenta en su formación a artistas como la arpista Mercedes Ramonatxo, la violinista Rosa García Faria o la pianista de ocho años Alicia de Larrocha, sobrina de Isabel de la Calle. A partir de 1936, la orquesta añade el nombre de la ciudad y pasa a ser la Orquesta Femenina de Barcelona.⁸⁵

Esta orquesta cambiaría su nombre en la posguerra e iría cambiando de dirección hasta su desaparición en la década de los setenta. A pesar del declive y su posterior disolución realizó giras por España y Europa y ganó varios premios en concursos internacionales.

⁸⁴ MORALES VILLAR, María del Coral, *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*, Universidad de Granada, Granada, 2008.

⁸⁵ THEROS, Xavier, *El Conservatorio de la Infanta*, El País, Cataluña, 21 de Agosto de 2013. [En línea]. Dirección URL: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/08/21/catalunya/1377106737_970452.html> [Consulta: 23 de Julio de 2014].



Figura 14. La Orquesta Femenina de Barcelona, fotografía extraída de la página web: <http://lasmujeresmusicas.blogspot.com.es/2013/07/la-orquesta-femenina-de-barcelona.html> [Consulta: 23 de Enero de 2015].

Durante la Guerra Civil y la posterior Dictadura en la que España está inmersa, se produce un gran paréntesis en la creación artística y el desarrollo cultural, por lo que tendremos que esperar unas décadas más para encontrar los primeros indicios de estudios feministas en España.

Como conclusión a esta semblanza sobre las primeras décadas del siglo XX podemos destacar los intentos por parte de las mujeres de reivindicar su puesto en la escena pública y salir del ámbito privado al que se les había relegado. En primera línea se colocarían las mujeres de clase media, con una formación elevada, asociándose y ocupando puestos, tanto políticos como intelectuales, en la esfera pública, enfrentándose a las críticas y a la minusvaloración por parte de algunos sectores radicales. Algunas de estas compositoras, aunque habían tomando conciencia de la marginación de su sexo asumían la responsabilidad de su formación para salir de la oscuridad en la que estaban sumidas. El escenario en el que estas mujeres desarrollan su labor profesional se encuentra en la enseñanza privada a otras mujeres y en los salones aristocráticos, en los que participan como intérpretes e incluso, en algunos casos, como compositoras.

Muchas de estas creadoras realizaron el intento de profesionalizar su trabajo a través de iniciativas privadas, tanto individuales como colectivas, pero muchas de ellas fracasaron por la gran cantidad de obstáculos que tenían que sortear y, sobre todo por tener que hacer frente a una minusvaloración social por esta necesidad de ocupar la esfera pública. Debido a la imposibilidad de estrenar obras en otros escenarios de más envergadura se verán obligadas a producir piezas musicales de géneros de pequeñas

formas para poder divulgarlas. En contados casos se producirán obras sinfónicas de mayores dimensiones que serán estrenadas en teatros importantes.

El estallido de la Guerra y la posterior dictadura harían retroceder de nuevo su situación social y dilapidar los avances conseguidos en estas primeras décadas. En cuanto al panorama musical, muchas de ellas consiguieron realizarse como compositoras reconocidas, e incluso recibieron críticas valorando el hecho de intentar colocarse a la misma altura intelectual que los hombres. A pesar de ello, ninguna traspasó los límites estilísticos establecidos, ni marcó tendencia en cuanto a las vanguardias que llegaban desde el resto de Europa. Muchas de ellas recibieron su reconocimiento más allá de nuestras propias fronteras en un exilio forzado.

2. Compositoras desde la Guerra Civil: continuidad estética y afianzamiento de un nuevo nacionalismo.

En lo que se refiere a la música, una generación casi completa, la del 27, queda borrada del mapa español y sólo será parcial y tardíamente recuperable. Tal ausencia no se refiere solamente a los compositores, sino también a los pensadores musicales y a un buen número de intérpretes. Tal circunstancia es lógico que se refleje fuertemente sobre la música española como una carencia y una falta de magisterio. Hay un vacío en la creación que será llenado por figuras que, a lo mejor en otras circunstancias, no habrían llegado a serlo. Pero si los músicos del 27 desaparecen en bloque y a la vez, lo que no desaparece del todo es su ideal estético que, más o menos reformado, continúa en los nuevos tiempos.

Tomás Marco, *La música española del siglo XX*.⁸⁶

Durante la Guerra Civil, y la posterior Segunda Guerra Mundial, España permanecerá en un período de hibernación en el que la cultura, y también la música, permanecerán encerradas en nuestras fronteras, amén de aquéllos que las traspasaron para, en la mayoría de los casos, no volver. Como Tomás Marco apunta, «la música española pasa una veintena de años librada a sí misma».⁸⁷ Compositoras como Matilde Salvador (1918-2007) y María Teresa Prieto (1908-1982) desarrollaron su labor creativa en estos años. En algunos casos como el de Matilde Salvador fueron ensombrecidas por la figura de su esposo Vicente Asencio (1908-1979), colaborador en su obra.

Matilde Salvador destacó en la composición de música vocal, cuyos ciclos de canciones están marcados por su propia personalidad. Heredera del neoclasicismo reinante en nuestro país y del último Manuel de Falla, fue premiada y distinguida a lo largo de su carrera. La ópera *La filla del rey Barbut*, estrenada en 1943, fue la primera escrita en lengua valenciana. Según una entrevista realizada por Rosa Solbes, autora del libro *Converses amb una compositora apassionada*, se le denegó el permiso para representar la obra «por el hecho de ser una ópera en valenciano [...] y, además, de una

⁸⁶ MARCO, Tomás, *La creación musical en el siglo XXI*. Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. Pamplona, 2007.

⁸⁷ MARCO, Tomás, *La historia de la música...op. cit.*, p. 161.

mujer, y joven. Finalmente se sorteó el problema añadiendo una introducción y publicando el programa en castellano».⁸⁸

Enmarcada dentro de los compositores «independientes»⁸⁹ de esta generación se encuentra María Teresa Prieto (véase Figura 15), asturiana de procedencia y exiliada por razones familiares a México, su producción se desarrolló más fuera que dentro de nuestro país. Su formación de la mano de Saturnino del Fresno (1867-1952), Benito García de la Parra (1884-1953) y el padre Nemesio Otaño (1880-1956) en España, y Manuel Ponce (1882-1948), Carlo Chávez (1899-1978), Darius Milhaud (1892-1974) y Rodolfo Halffter (1900-1987) en el extranjero, forjaron una personalidad compositiva que no dejó de explorar nuevos lenguajes hasta el final de su vida.

Aunque prefiere la composición modal, cercana a la de muchos autores del 27, y no desdeñará un nacionalismo más cercano a Falla que a los casticistas, también llegará hasta el dodecafonismo y su obra es en general inquieta y buscadora de nuevas formulaciones en cada composición.⁹⁰



Figura 15. Fotografía de María Teresa Prieto junto a Igor Stravinsky, extraída de la página web: <<http://mujeresinstrumentistas.blogspot.com.es/>> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

⁸⁸ REBULLIDA, Víctor, *Nos ha dejado la compositora Matilde Salvador*, extraído de la web: <<http://victorrebullida.blogia.com/2007/100501-nos-ha-dejado-la-compositora-matilde-salvador.php>> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

⁸⁹ Con el término *Independientes* clasifica Marco, en el libro anteriormente citado, a los compositores de esta generación que desarrollaron su estilo de una forma más ecléctica.

⁹⁰ MARCO, Tomás, *La historia de la música...op. cit.*, p. 200.

Otra de las compositoras de este período es Teresa Borrás (Manresa, 1923-Mataró, 2010). Compositora, profesora y concertista catalana, habla de su proceso creativo:

Cuando tengo una inspiración pienso, por ejemplo, 'mira, este preludio podría ser para tal persona...' y entonces se lo digo, porque así tengo la obligación de desarrollarlo y acabarlo. La creatividad tiene sus encantos y sus defectos. Cuando ves algo que has hecho, supongo que con la poesía y la pintura sucede lo mismo, ya no te gusta. A los dos o tres días lo cambiarías... Llega un punto en que debes decir 'basta'. Cuando haces una obra es una angustia, pero una vez la has terminado, ya está terminada. Hay que pasar a otra cosa. Además, de otro modo perdería espontaneidad. Muchas de mis obras son por encargo [...] No quiero que mi música se pierda. Siempre asisto a todos los cursillos que puedo porque me gusta moverme en el ambiente musical. Además aprovecho para dar a conocer mi música, y siempre se aprende algo nuevo en estos cursillos [...] Mi música ha sufrido una evolución. Algunas de mis obras carecen de compás, otras son atonales, bitonales o contienen rasgos contemporáneos. Otras obras se han compuesto de manera absolutamente libre, y ninguna de ellas ha sido escrita en base al dodecafonismo.⁹¹

Alrededor de los años 50 se forja entre Madrid y Barcelona un movimiento estético promovido por un grupo de jóvenes compositores denominado generación del 51:

Tenía como primera misión la conquista del tiempo perdido. En muy pocos años tuvo que asimilar las últimas consecuencias de Stravinsky y Bartok, el atonalismo expresionista, el dodecafonismo, el serialismo integral, las formas abiertas y aleatorias, el grafismo y la técnica electroacústica.⁹²

Por este motivo la generación del 51, denominada así cronológicamente por la inclusión de la labor creativa de sus miembros en estas décadas, provocará una «auténtica ruptura [en cuanto a la evolución musical] con todos sus inconvenientes y pocas de sus ventajas».⁹³ Esta generación no producirá compositoras pero será el germen de la siguiente en la que las compositoras harán evolucionar sus propios

⁹¹ ANDREU, M. *Compositoras innovadoras: ¿minoría silenciosa?* [En línea]. Dirección URL: <<http://www.amazings.com/articulos/articulo0049.html>> [Consulta: 22 de Enero de 2014].

⁹² MARCO, Tomás, *La historia de la música...op. cit.*, p. 208.

⁹³ *Ibid.*, p. 161.

lenguajes, contribuyendo a la consolidación de nuestra música: ellas son las intergeneracionales.

La de los cincuenta es la generación del cambio, la diversidad, la apertura al extranjero y el predominio de lo multicultural, es decir, fueron los artífices de la experimentación más caótica a la vez que original y arriesgada, y por tanto necesariamente irregular en sus resultados.⁹⁴

Una de las creadoras perteneciente a este grupo es la compositora vasca María Luisa Ozaita (1937). Estudió con Fernando Remacha (1898-1984) y se formó como clavecinista, compositora, directora de orquesta y musicóloga. Aparte de su amplia producción musical, ha desarrollado una enorme labor en el campo de la musicología feminista, como creadora de la Asociación de Mujeres en la Música y como autora del capítulo *Las compositoras españolas*, en el libro de Patricia Adkins-Chiti, *Las mujeres en la música*.

Otra de las mujeres que accedieron a una edad tardía a la composición, siempre abocadas a ello por sus obligaciones como madres o por razones familiares, fue la riojana María Dolores Malumbres (1931). Alumna de Fernando Remacha y Carmelo Bernaola (1929-2002) consiguió abrirse camino en el mundo de la composición, con un estilo que, lejos de romper los cánones establecidos supo combinar los distintos lenguajes compositivos que se estaban desarrollando en este momento.

Este grupo de compositoras será continuado por un grupo mucho más numeroso y ecléctico de creadoras que promoverá un florecimiento de las vanguardias europeas y un avance en la composición musical en nuestro país. Son las denominadas Generación del 76.

⁹⁴ CHAMIZO, Mikel, “Escribano inaugural”, *Mundoclasico.com*, 24 de Septiembre de 2004. [En línea]. Dirección URL: < <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=1e5b4fb1-9694-4001-9f86-3f8d025542c7>> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

3. Compositoras de la generación de 1976: nuevos lenguajes de un género emergente.

Actualmente la situación ha mejorado, ya no hay prohibiciones explícitas para entrar en conservatorios ni en orquestas. Ahora bien, la poca presencia de las mujeres en escenarios y en las escuelas nos hace plantearnos si aún arrastramos los estereotipos que nos han acompañado tantos años.

Anna Brullet y Marta Michelena, 2009.⁹⁵

Con la instauración del sistema democrático en España y los consiguientes cambios socio-económicos, afloran en nuestro país nuevas corrientes de pensamiento y un desarrollo cultural tardío con respecto al resto de Europa. Se abrirán nuestras fronteras a nuevos lenguajes y estéticas que habrían de asimilarse por parte de nuestras artistas, las que volvieron de su exilio y las que aquí permanecieron. El movimiento feminista que empieza a aflorar a finales de los años setenta va muy unido a la situación política y muchas de las reivindicaciones feministas se incluyen en los programas de los partidos.

Con la guerra civil, la posguerra y la dictadura franquista la sociedad española, además de quedar diezmada quedó dividida por el fenómeno del exilio que llevó fuera del país a muchos creadores del mundo de la cultura y el arte. La situación de las mujeres, que con la II República habían adquirido el derecho de ciudadanía plena y que veían como los demás derechos iban siendo igualados a los de los hombres, da un vuelco regresivo de enorme envergadura.⁹⁶

En el resto de Europa, y más aún en Estados Unidos, se habían sucedido distintos movimientos feministas desde principios del siglo XX y habían avanzado en muchos aspectos que en España eran en este momento impensables. Estas corrientes fueron el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia. El feminismo de la igualdad, desarrollado en el siglo XIX y principios del XX, cuyos principios mantenían

⁹⁵ BRULLET, Anna y MICHELENA, Marta, “La música desafina en femení”, *Revista: Associació de Dones Periodistes*, nº 37, pp. 4-9, [en línea]. Barcelona: 2009, p. 8. Dirección URL: <www.adpc.cat/.../Dones_%2037%20sumari.pdf> [Consulta: 22 de Marzo de 2013].

⁹⁶ BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio...*, op. cit., p. 206.

la consecución de los derechos fundamentales de los seres humanos, en este caso para las mujeres, buscaba la igualdad real entre hombres y mujeres. La ocupación de la esfera pública por parte de las mujeres, la equiparación del trabajo, del sueldo y de los puestos de poder fue reivindicada por estas feministas. Estas mujeres consiguieron modificar la legislación vigente y términos como *paridad* aparecieron en el lenguaje jurídico, dando cabida a las mujeres que hasta ahora habían estado apartadas, no legal pero sí *socialmente*, de los estamentos públicos.

Estas ideas ya habían sido mantenidas por las españolas en su búsqueda hacia una emancipación de la mujer en el período de la Segunda República. Se consiguieron entre otros logros el derecho al sufragio femenino y la admisión de las mujeres como diputadas en el Gobierno. Hacía los años sesenta esta lucha por los derechos y libertades y por la igualdad entre hombres y mujeres no solo matiza la diferencia que hay entre ellos sino que busca una nueva forma de ser mujer, un concepto sobre el que se ha teorizado en múltiples foros pero que no ha sido llevado a la práctica.

A pesar de estar claro el objetivo a conseguir, los caminos para llegar a la consecución del mismo no terminan de dar sus frutos. Las distintas corrientes feministas se han dedicado a la identificación de los problemas pero faltan propuestas de actuación para superarlos. El planteamiento de un modelo de pensamiento que unifique las distintas corrientes y que se visualice como un sólido camino a seguir por las mujeres que intentan conseguir la emancipación y valoración de la que han sido privadas sería un buen comienzo. Pero el enfrentamiento dialéctico entre las distintas posturas no dio lugar a fijar un punto de encuentro. Una de las vías interesantes para la posible consecución de este objetivo es la visualización y el rescate de la historia de las mujeres y su difusión como memoria viva que encienda «el debate y la discusión sobre su propia situación [la de las mujeres] y de las desigualdades que perpetúa el sistema patriarcal»⁹⁷. La eliminación del patriarcado es el problema frente al que luchar, pero éste es un arduo camino ya que la desestabilización del mismo ha de venir provocada por un profundo cambio social. Este sistema está arraigado no sólo en hombres y mujeres, sino en los valores morales, sociales y jurídicos.

⁹⁷ DE LAS HERAS AGUILERA, Samara, “Una aproximación a las teorías feministas”, *Universitas, revista de Filosofía, Derecho y Política*, nº 9, Enero de 2009, p. 75. [En línea]. Dirección URL: <<http://universitas.idhbc.es/n09/09-05.pdf>> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

La expansión del feminismo en España se produce con la llegada de la democracia. Las Jornadas de Granada de 1979 son las primeras manifestaciones de su organización.

El feminismo español quema etapas tan apresuradamente, que en 1979 opta por el feminismo radical de la diferencia, sin haber debatido suficientemente los contenidos ideológicos y las propuestas políticas del feminismo de la igualdad. Esta precipitación da lugar a la confusión y, a veces, al desconcierto. La rapidez con la que los acontecimientos se producen no es exclusiva del feminismo, sino que viene determinada por la rapidez de los propios acontecimientos políticos, jurídicos y sociales.⁹⁸

La falta de entendimiento conceptual de las premisas del feminismo de la diferencia provoca en las españolas un distanciamiento de este movimiento. No se definen hacia ninguna corriente determinada pero se separan de los presupuestos ideológicos de los partidos políticos junto a los que nacieron. Sus reivindicaciones las realizarán en otros foros e irán dirigidas a la emancipación de las mujeres y su salida del ámbito privado.

Activistas como María Lejárraga (1874-1974) (véase Figura 16) habían sido predecesoras de esta unión entre el movimiento feminista y el político en las primeras manifestaciones de emancipación de las mujeres en España a principios de siglo. A partir de este momento, este movimiento feminista se traslada a las Universidades españolas, principales centros de investigación. Aquí se crean grupos como el *Instituto de Estudios Feministas* de la *Universidad Complutense de Madrid*, que aúna investigación y formación multidisciplinar desde una visión feminista.

⁹⁸ RUBIO CASTRO, Ana, “El feminismo de la diferencia: los argumentos de una igualdad compleja”, *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, nº 70, Octubre-Diciembre de 1990, p. 204. [En línea]. Dirección URL: <http://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=EL+FEMINISMO+DE+LA+DIFERENCIA+LOS+ARGUMENTOS+DE+UNA+IGUALDAD+COMPLEJA> [Consulta: 22 de Junio de 2014].



Figura 16. Manuel de Falla, María Lejárraga y Joaquín Turina, extraída del blog: <http://manuelblascinco.blogspot.com.es/2013/01/maria-lejarrega-una-mujer-por-descubrir.html> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

La investigación musicológica feminista comienza su andadura en los años setenta y sus primeras actuaciones se dirigen a la recogida de datos y los estudios se centran en los aspectos biográficos de las mujeres, tanto compositoras como intérpretes. Como recoge Sandra Soler Campo:

Diversos autores, entre los cuales destaca el conocido musicólogo americano Joseph Kerman, [...] consideraban que éstos [los musicólogos] tan sólo se centraban en recoger y confeccionar listas de datos, análisis musicales... pero sin hacer una valoración y crítica en el mismo sentido que lo hace la hermenéutica. La mayor parte de artículos y monografías publicadas hasta los años 80 del pasado siglo, por lo tanto, eran de corte tradicional.⁹⁹

Se publican diversos estudios sobre la musicología feminista como los de Maria Citron, *Gender and the Musical Canon* (1991) y *Cecilia Reclaimed Feminist Perspective on Gender and Music* (1994) editado por Susan C. Cook y Judy S. Tsoy. Pero lo que producirá un gran impacto será la publicación del libro *Feminine Endings* (2002) de Susan McClary¹⁰⁰, que «parte de la idea de que la negación del significado musical es lo que ha bloqueado cualquier intento de crítica feminista».¹⁰¹

⁹⁹ SOLER CAMPO, “La situación de la mujer...”, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁰ McCLARY, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Universidad de Minnesota, Minneapolis, 2002.

¹⁰¹ GARCÍA RAYEGO, Rosa, *Mujeres, arte y literatura: imágenes de lo Femenino y Feminismo*, p. 17. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Cuadernos, 2002. [En línea]. Dirección URL: <https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-44805/1Cuadernos-Mujeres,%20arte%20y%20literatura.pdf> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

Deteniéndonos en este trabajo la propia autora explica en un artículo, veinte años después de su publicación, la recepción que tuvo su controvertido estudio:

Mirando hacia atrás, me doy cuenta de que mi momento no podría haber sido peor, desde este punto de vista. Hay que tener en cuenta el hecho de que el giro anti-esencialista ocurrió por lo menos quince años después de que la segunda ola feminista hubiera comenzado a criticar los textos canónicos de sus respectivos campos de especialización. Este tipo de trabajo, que no había aparecido todavía en musicología, era lo que yo estaba tratando de poner sobre la mesa con *Feminine Endings*. Pero cuando comenzaron los ataques (de hecho alguno de ellos se produjo incluso antes de la aparición del libro), muchas de mis colegas mujeres se refugiaron en el argumento de que para identificarse como una mujer, aunque en aras de la solidaridad política, había que caer en el esencialismo.¹⁰²

Este *esencialismo* era planteado por el feminismo de la diferencia, buscando la definición del *ser mujer*, la esencia última de las mujeres. Otra de las propuestas que realizaba en este libro giraba en torno a la interdisciplinariedad acerca del papel de las mujeres en todas las materias. Una metodología de trabajo en consenso con los demás aspectos que afectan a las mujeres, un verdadero feminismo global que conforme una nueva significación del hecho musical y dentro del mismo una significación del papel de las mujeres en esta manifestación artística.

Participar de forma productiva en el trabajo interdisciplinario significa conocer las preocupaciones y los vocabularios de las personas con quienes queremos interactuar. También significa, sin embargo, asumir que las evidencias proporcionadas por la música podrían corroborar o, a veces, incluso desafiar los modelos dominantes en otros campos. Si la música no tiene nada importante que añadir al pensamiento histórico o cultural, entonces debemos permanecer dentro de nuestros propios dominios. Pero creo que la música en todas sus manifestaciones nos concede a todos nosotros un modo único de acceso a las

¹⁰² McCLARY, Susan, "Feminine Endings at Twenty", *Trans, Revista Transcultural de Música*, nº 15, 2011, p. 3: «looking back, I realize that my timing could not have been worse from this point of view. Keep in mind the fact that the anti-essentialist turn occurred at least fifteen years after second-wave feminist had started critiquing the canonic texts of their respective fields of specialization. This kind of work, which had not appeared yet in musicology, was what I was attempting to bring to the table in *Feminine Endings*. But when the attacks began (indeed some of them occurred even before the book appeared), many of my female colleagues took refuge in the argument that to identify as a woman, even for the sake of political solidarity, was to fall prey to essentialism». [En línea]. Dirección URL: <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_02_McClary.pdf> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

articulaciones del poder de los sentimientos humanos y las ideologías.¹⁰³

Esta conexión entre distintas áreas de conocimiento aporta a la investigación otros puntos de vista posibles. El «cambio de significación» de la experiencia musical es lo que plantea, y propone no sólo «respuestas afectivas [como reacción a la escucha musical] sino que también ofrece un vocabulario para explicar cómo los sonidos y la expresión se conectan».¹⁰⁴

Otra voz que se alza en la investigación musicológica feminista es Patricia Adkins-Chiti, presidenta de la organización *Donne In Musica*, que promueve y difunde no sólo la música compuesta por mujeres, sino la compuesta en todas las partes del mundo, como una plataforma en la que dar luz a todas aquellas manifestaciones musicales que no se ajustan al Canon musical establecido. Esta autora afirma que «estamos de acuerdo en que el fortalecimiento de cualquier especie depende de la diversidad genética/biológica y que la música compuesta por mujeres es parte de esa diversidad cultural y musical».¹⁰⁵ Reclama también la visibilización de la música de las compositoras a través de la interpretación, pues si no existe la interpretación de esta música «no se percibe su existencia y este problema es común a toda la producción musical. Las interpretaciones públicas dependen de un complicado sistema de fundaciones, patrocinado y mercados».¹⁰⁶

¹⁰³ McCLARY, Susan, “Femenine Endings..., *op. cit.*, p. 5, «Engaging productively in interdisciplinary work means learning the concerns and vocabularies of those with whom we wish to interact. It also means, however, figuring out how the evidence made available by music might corroborate or sometimes even challenge dominant models in other fields. If music has nothing of significance to add to historical or cultural thought, then we should stay within our own domains. But I believe that music in all its manifestations grants all of us a unique mode of access to powerful articulations of human feelings and ideologies».

¹⁰⁴ McCLARY, Susan, “Femenine Endings..., *op. cit.*, p. 5, «[...] affective responses but also offers a vocabulary for explaining how pitches and expression connect».

¹⁰⁵ ADKINS CHITI, Patricia, “Cultural Diversity-Musical Diversity. A different visión – Women Making Music”, *IMC (International Music Council)*, 30 de Octubre de 2003, p. 3. «We all agree that the continuing strength of any species is dependent upon its genetic/biological diversity and that the music composed by women is part of all cultural and musical diversity». [En línea]. Dirección URL: <www.imc-cim.org/mmap/pdf/prod-chiti-e.pdf> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

¹⁰⁶ Ibid, p. 4, «If there is no performance – and this includes that of the music that is “created” in public in many cultures (including Asian, African, Indian and indigenous) – then music is not perceived to exist and this problem is common to ALL music production. Public performances depend upon a complicated system of funding, patronage, decision-marking and power play: it was so in the past and with less money being made available for the artist, is still the case today».

González y Valdivieso reflexionan aquí también sobre esa ausencia de patrimonio musical, que realmente fue creado pero que se mantuvo bajo los dictados del patriarcado que impidió su difusión y marcó las reglas de su composición, así como la formación musical de las propias compositoras.

Si consideramos a la música un elemento vivo insertado plenamente en el desarrollo y crecimiento de los pueblos, y que a su vez el sonido no tiene “sexo”, resulta paradójico el resultado que contemplamos a través de las distintas épocas en lo que se refiere a la existencia de las “mujeres compositoras”, por ejemplo.¹⁰⁷

En España se vienen realizando estudios de género, en los que se está recuperando la producción musical femenina de otras épocas, así como el estudio del ambiente en el que las compositoras se desarrollaron. Todo ello ayudado por las políticas de igualdad, que no parecen ser suficiente pues, como señala Susan Campos, «las nuevas generaciones de mujeres compositoras, [...] demandan más participación en la cultura oficial».¹⁰⁸

Mercedes Zavala (1963), compositora y presidenta de la *Asociación de Mujeres en la Música*, explica que «los hombres siempre han dominado lo que se convierte en público y eso deja un panorama vacío en referentes musicales femeninos, sobre todo instrumentistas y, aún más a directores de orquesta y compositores»¹⁰⁹ y habla de otra posible causa «la incapacidad de la sociedad para concebir la mujer como creadora». En el centro de todas las polémicas se encuentra la situación social de las mujeres, el significado que se les ha dado en el orden jerarquizado de la sociedad, que es el cambio más importante y más difícil que las mujeres han de realizar para poder «mover» otros estamentos.

¹⁰⁷ GONZÁLEZ GARCÍA, Guadalupe y VALDIVIESO GARCÍA, Esteban, *Igualdad educativa en la comunicación sonora*, CDC, número 1, Escuela Superior de Comunicación. Granada, 2009, p. 80. [En línea]. Dirección URL: <<http://cdc.escogranada.com/2009/03/igualdad-educativa-en-la-comunicacion-sonora/>> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

¹⁰⁸ CAMPOS FONSECA, Susan, *Between Left-led Republic and Falangism? Spanish Women Composers, a critical equation*. California: University of California, 18 de Febrero de 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/>> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

¹⁰⁹ BRULLET, Anna y MICHELENA, Marta, “La música desafina en femení”, *Revista: Associació de Dones Periodistes*, nº 37, p. 4. [En línea]. Barcelona: 2009. Dirección URL: <www.adpc.cat/.../Dones_%2037%20sumari.pdf> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

Las asociaciones feministas, diversificadas en distintos campos intelectuales, empiezan a plantear los problemas existentes en cuanto al salto de la mujer al escenario público y buscan soluciones para solventarlos. Entre las décadas de 1970 y 1990 se gestan organizaciones internacionales como *Women in music*, presidida por Neeta Raggowansi, y fundada en 1985 que tiene entre sus objetivos «avanzar en el conocimiento, la igualdad, la diversidad, el patrimonio, las oportunidades y los aspectos culturales de las mujeres en las artes y la industria musicales a través de la educación, el apoyo, el empoderamiento y el reconocimiento».¹¹⁰

International Alliance for Women in Music (IAWM), presidida por Susan Borwick, se creó en 1995 como unión de tres organizaciones que promovieron los derechos de las mujeres en la década de los setenta: *International League of Women Composer* (1975), the *International Congress on Women in Music* (1979) y *American Women Composers* (1976). Está formada por mujeres y hombres dedicados a la promoción y el fomento de las actividades de las mujeres en la música, en particular en los ámbitos de la actividad musical, como la composición, la interpretación y la investigación, en los que la discriminación de género es una preocupación histórica y permanente. Intentan incrementar la programación de obras de compositoras, incluyendo también a los miembros de las orquestas sinfónicas y cuentas para contribuir a la inclusión de las mujeres en los planes de estudios de las universidades así como en los libros de texto.

Archiv Frau und Musik (1978) está situado en Frankfurt. Con más de 25.000 artículos este archivo internacional es el más extenso del mundo en obras de compositoras. Además de obras, manuscritos y otros documentos personales contiene tesis, artículos de prensa así como programas de concierto. También posee grabaciones en soporte digital, programas de radio y grabaciones de conciertos privados.

Donne in música (1978) es una organización dirigida por la musicóloga Patricia Adkins-Chiti y tiene su sede en Italia.

¹¹⁰ Prólogo extraído de la página web de la asociación *Women in Music*. [En línea]. Dirección URL: <<http://womeninmusic.org/web/>> [Consulta: 23 de Febrero de 2015]. «Our mission is to advance the awareness, equality, diversity, heritage, opportunities, and cultural aspects of women in the musical arts and industry through education, support, empowerment, and recognition».

Donne in Musica trabaja con instituciones internacionales para obtener el reconocimiento de los logros de las mujeres en la música, la cultura y el desarrollo y para asegurar la participación en la formulación y aplicación de las políticas culturales y el acceso a puestos de responsabilidad en el sector cultural. La red de Mujeres en la Música comprende organizaciones, musicólogos, compositores, músicos y profesores en 115 países con 59 organizaciones de mujeres en la música. Nuestra biblioteca contiene: partituras, libros, grabaciones, videos, microfilms, pinturas, litografías, más de 28.000 documentos.¹¹¹

En otros países también se han creado instituciones como *Association of Canadia Women Composers* (1980), *The Korean Society of Woman Composers* (1981) y *Forum Musique et Femmes Suisse* (1982). *Gender Research in Music Education-International* (1991) (GRIME) es una organización internacional dedicada a la investigación en la educación musical que implica cuestiones de género. También vinculan a los socios a revistas on-line sobre género, educación y música.

La *Asociación de Mujeres en la Música*, fundada en 1985, nace en España con la idea de visibilizar el trabajo de las mujeres.

La invisibilidad de nuestro trabajo, la minusvaloración, la ocultación de la existencia de mujeres compositoras a lo largo de la historia y su consideración como figuras menores o la perpetuación de modelos sexistas que impedían la normalización de la participación de las mujeres en el ámbito musical, son algunas de las causas que nos llevaron a crear la Asociación. Mercedes Zavala, compositora y presidenta de la entidad.¹¹²

La musicóloga Pilar Ramos, se centra en la base de la educación para cambiar los estereotipos existentes, y plantea un cambio en el sistema educativo para subsanar esta ausencia de referentes femeninos en nuestra historia musical:

Que yo sepa no hay ningún plan de estudios ni ninguna asignatura obligatoria específica donde se estudie la historia de

¹¹¹ Prólogo extraído de la página web de Donne in Musica. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.womenandmedia-europe.org/donneinmusica.htm>> [Consulta: 25 de Octubre de 2014]. «Donne in Musica works with international institutions to obtain recognition for women's achievements in music, culture and development and to ensure participation in the formulation and implementation of cultural policies and access to decisional positions in the cultural sector. The Women in Music Network comprises organisations, musicologists, composers, musicians, and teachers in 115 countries with 59 organisations for Women in Music. Our library contains: scores, books, recordings, videos, microfilms, paintings, lithographs, over 28,000 documents».

¹¹² BRULLET, Anna y MICHELENA, Marta, «La música desafina en femenino...», *op. cit.*, p. 6.

las mujeres músicas [...] el profesorado que intenta estar al día y se prepara las clases sí que incorpora los conocimientos actuales sobre compositoras, intérpretes, etc. Esto es lo que importa, que la historia de las mujeres se reconozca y se contemple en las asignaturas.¹¹³

La situación de la educación musical en nuestro país, a finales del franquismo, se ceñía exclusivamente a los Conservatorios, pues la enseñanza general carecía de profesorado con formación para iniciar al alumnado en una enseñanza musical de calidad:

La música en la enseñanza general estaba a cargo, la mayoría de las veces, de profesorado absolutamente ignorante musicalmente hablando. Por su parte, la ausencia de la música en la Universidad y su presencia circunscrita a los Conservatorios, cuyas enseñanzas no tenían rango universitario, suponía una devaluación de los estudios musicales que socialmente se traducía en la precariedad del músico a la hora de encontrar salidas profesionales. A esta situación – y en un país en el que, a pesar de los esfuerzos de muchos compositores por contactar con las vanguardias europeas, las corrientes contemporáneas no tenían unos cauces oficiales de entrada dignos ni eficaces – se sumaba el que no abundaban ni las orquestas ni los grupos de cámara, apenas existían teatros de ópera y no contábamos con una red descentralizada de centros educativos musicales que ofertaran una enseñanza con un mínimo nivel. En resumen, era un desolador panorama fruto de la inexistencia de una política musical acorde con un país de la importante tradición cultural del nuestro.¹¹⁴

Por otro lado, la situación de la mujer no era menos precaria, a esta situación marginal de la música culta se unía la limitación en el acceso de la mujer a una formación musical, no de forma prohibitiva sino por la minusvaloración social de este hecho, ya que en las clases de composición eran muy inferiores en número.

La reforma educativa realizada en los últimos años de este siglo XX incluyó la música como una materia obligatoria dentro de la enseñanza general y reestructuró y diversificó la oferta educativa de los conservatorios en España, creando una amplia red de centros musicales públicos, impulsando asimismo la iniciativa privada.

¹¹³ BRULLET, Anna y MICHELENA, Marta, “La música desafina en femenino...”, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁴ PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (ed. Jacqueline Cruz, Barbara Zecchi), XVII. Mujer y música clásica:...*op. cit.*, p. 399.

Dentro del ámbito de la creación musical y del reconocimiento y apoyo a la profesionalización de las mujeres en este campo se aprueba en España la Ley Orgánica 3/2007,¹¹⁵ de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, que explicita la importancia de reforzar la Educación en estos valores para poder implantar esa Igualdad efectiva en la sociedad, planteando, entre otras cuestiones «la educación en el respeto de los derechos y libertades fundamentales y en la igualdad de derechos y oportunidades entre mujeres y hombres» (artículo 23),¹¹⁶ así como «la eliminación de los obstáculos que dificulten la igualdad efectiva entre mujeres y hombres».

Estructurando, asimismo, las programaciones de estudios poniendo «atención especial en los currículos y en todas las etapas educativas al principio de igualdad entre mujeres y hombres». Así como «la eliminación y el rechazo de los comportamientos y contenidos sexistas y estereotipos que supongan discriminación entre mujeres y hombres, con especial consideración a ello en los libros de texto y materiales educativos» y «el establecimiento de medidas educativas destinadas al reconocimiento y enseñanza del papel de las mujeres en la Historia» (artículo 24).¹¹⁷

Y en cuanto al ámbito de la creación y producción artística e intelectual (artículo 26)¹¹⁸ atribuye a las autoridades públicas «competencias en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma». Se insta a los distintos organismos de gestión cultural, tanto públicos como privados, a desarrollar «iniciativas destinadas a favorecer promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa», «políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades» y «promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública».¹¹⁹

¹¹⁵ España, Ley Orgánica 3/2007, de 22 de Marzo, para la Igualdad efectiva entre hombres y mujeres, *Boletín Oficial del Estado*, 23 de Marzo de 2007, número 71, pp. 12611-12645.

¹¹⁶ Ibid, p. 12616.

¹¹⁷ España, Ley Orgánica 3/2007,...*op. cit.*, p. 12616.

¹¹⁸ Ibid, p. 12617.

¹¹⁹ Ibid.

Esta Ley se ha aplicado desde su publicación pero aún sigue siendo insuficiente. La jerarquización social y los valores del patriarcado, como la lucha por la consecución del poder, el éxito y otros enraizados en nuestra sociedad, dificultan la presencia femenina. Así como los valores que las mujeres encarnan: la solidaridad, el cuidado, la convivencia multicultural y las diferentes versiones de una misma esencia femenina.

Como dato de esta escasa aplicación legislativa se encuentra el trabajo de investigación realizado por Marisa Manchado acerca de la programación musical de los festivales más representativos de nuestro país en las temporadas 2008-09 y 2009-10. Algunas de las conclusiones extraídas señalan que el porcentaje de obras de compositoras programadas por algunos de estos festivales (entre ellos los del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid o el Teatro Real) no supera el 1% en ninguno de los casos. Tan solo se puede destacar el Festival de Música de Alicante que cuenta con un 20% de cuota de compositoras y el Festival de Música Española de Cádiz que incluye un *Taller de Compositoras* con estrenos, publicaciones, conferencias y grabaciones.¹²⁰

Quizás las aspiraciones de las mujeres en cuanto a la ocupación de la esfera pública podrían no ser el mejor camino para acabar con la instauración del sistema patriarcal, ya que se seguirían reforzando los valores de poder y competitividad vigentes. Quizás el camino es crear nuevos escenarios en los que desarrollar esta labor creativa, y esa búsqueda ha de realizarse desde una perspectiva inclusiva en cuanto a todas las formas posibles de género.

La sociedad occidental parece perfectamente adaptada a la ilusión de una pretendida simetría, en tanto que el método operatorio de este sistema desigual es hipócrita, casi inconsciente. [...] Existe la realidad, sino de un dominio, al menos de una influencia en el interior de las que las leyes son integradas por el agente socializado, como si formaran parte él. Y no tiene conciencia de ello –o no tiene conciencia más que parcialmente. [...] Las compositoras que intentan representar sus obras en el seno de la sociodidad masculina, e intentan también hacer reconocer su historia, tropiezan continuamente con resistencias. Este rechazo que sigue siendo tan impactante

¹²⁰ MANCHADO TORRES, Marisa, *Caminos escondidos bajo techos de cristal*, p. 21-22, en INIESTA MASMANO, Rosa (ed.) *Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia, 2011, Rivera Editores.

en 2011, es también de aquéllos que buscan preservar sus privilegios cueste lo que cueste.¹²¹

La creación de nuevos estereotipos femeninos, distintos a los ya existentes y aceptados socialmente, es una tarea importante enfocada a la educación de generaciones venideras. Martínez Berriel apoya esta labor de afianzamiento de valores, atribuidos a lo femenino, que están adquiriendo protagonismo a la vez que las mujeres que los ostentan:

La existencia del “techo de cristal” prueba que las bases del poder en nuestra sociedad están dominadas por un modelo cultural masculino que discrimina y frena el reconocimiento de las mujeres. Pero al mismo tiempo y en modo inverso, el “empoderamiento” de las mujeres, empuja a la afirmación en todos los órdenes de la sociedad, de los valores que han configurado el estereotipo femenino como antítesis del pensamiento racional: la sensibilidad, lo estético y la espiritualidad.¹²²

El concepto de *techo de cristal* se aplica a una limitación velada del ascenso laboral de las mujeres al interior de las organizaciones. Es un límite complicado de traspasar y que les impide seguir avanzando. Aunque las leyes se hayan adaptado a esta nueva realidad social e intenten igualar la presencia de las mujeres en todos los ámbitos hay estereotipos como el *temor* de ellas a ocupar posiciones de poder y enfrentarse a situaciones difíciles lo que provoca que las mujeres no sean propuestas para el desempeño de estos puestos. Esto provoca una falta de referentes o modelos femeninos con los que identificarse, lo que agrava la inseguridad en las mujeres y el miedo a la falta de eficacia en este desempeño.¹²³

Otro concepto que surge del intento de instauración de la igualdad de género en la implicación educativa es el de *Coeducación*.

¹²¹ STEVANCE, Sophie, *Análisis histórico de la situación de las músicas, de Europa a América del Norte* (trad. Rosa Iniesta), p. 89-90, en INIESTA MASMANO, Rosa (ed.) *Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia, 2011, Rivera Editores.

¹²² MARTÍNEZ BERRIEL, Sagrario, “El género de la música en la cultura global”, *TRANS, Revista Transcultural de Música* nº 15, 2011, p. 4. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/370/el-genero-de-la-musica-en-la-cultura-global>> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

¹²³ BURÍN, Mabel, *El techo de cristal*, Federación de Sindicatos de Trabajadores de la Enseñanza de Castilla y León (STECyL-i). [En línea]. Dirección URL: <http://www.stecyl.es/Mujer/el_techo_de_cristal.htm> [Consulta: 21 de Enero de 2014].

La coeducación ayuda al análisis y superación de las diferencias socio/político/económicas que se aprecian en nuestra sociedad y que tienen su origen en el ordenamiento de la sociedad patriarcal en función del eje sexo/género de las personas. El proyecto educativo no debe olvidar lo que el término significa: preparación a las muchachas y muchachos en todos los saberes/haceres de la sociedad para que desarrollen una vida plena.¹²⁴

Este intento de cambiar los roles y estereotipos femeninos desde la educación será uno de los objetivos en la enseñanza general, que debería ir incluyéndose en la educación musical. En un artículo que he publicado acerca del desarrollo de contenidos coeducativos dentro de las programaciones didácticas de los Conservatorios Superiores de Música, planteo el uso de recursos educativos y herramientas para dinamizar las actividades musicales buscando la perspectiva coeducativa y los cambios de rol en las agrupaciones:

La práctica en grupo es uno de los denominadores comunes en casi todas las asignaturas instrumentales y es la mejor base para trabajar la Coeducación. El grupo es la sociedad a pequeña escala, formada por mujeres y hombres, y la gestión y liderazgo del grupo es uno de los retos más importantes para la consecución de cualquier objetivo, en nuestro caso es el de “hacer música”. La resolución de conflictos, por parte del profesorado, así como la de las alumnas y alumnos entre sí, es una de las herramientas más valiosas que conservarán para el resto de su vida. Por tanto, el respeto, la valoración positiva del trabajo, la aceptación de los elogios como parte del crecimiento personal y profesional, la crítica y autocrítica siempre constructiva del trabajo y la valoración del esfuerzo para la consecución de objetivos son valores que se han de reflejar en el trabajo diario. Esta consolidación de valores se realizará a través de intervenciones de las alumnas y alumnos de forma habitual, en las que expresen con naturalidad sus aspiraciones y dificultades, pequeños debates en los que se impliquen tanto alumnado como profesorado en la demostración de sus sentimientos en el momento de afrontar el estudio, la interpretación en público que puede conllevar un miedo escénico, la forma de expresarse ante las compañeras y compañeros, el sentimiento de frustración por no haber conseguido las metas propuestas,...Esta “humanización” de la Educación es tan importante como los conocimientos en materia

¹²⁴ SÁNCHEZ TORRES, Ana, *Teoría feminista, complejidad y musicología*, p. 417, en INIESTA MASMANO, Rosa (ed.) *Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia, 2011, Rivera Editores.

musical que queremos inculcar en nuestras alumnas y alumnos.¹²⁵

En este ambiente de reivindicaciones y movimientos feministas desarrollan su labor las compositoras que se han denominado generación de 1976. María Escribano (1954-2002), Zulema de la Cruz (1958), Teresa Catalán (1951), Consuelo Díez (1958), Alicia Santos (1958) y Marisa Manchado (1956), son compositoras madrileñas que desarrollaron su labor compositiva y muchas de ellas, como el caso de Marisa Manchado, ampliaron su implicación a la pedagogía y la investigación.

Dentro de la esfera madrileña, una de las compositoras más innovadoras fue María Escribano. Alumna del Conservatorio Superior de Madrid participó en unas tertulias de las que surgen los conciertos Sonda, surgidos a la par de la revista del mismo nombre, promovida por Juventudes Musicales de Madrid y dirigida por el compositor Ramón Barce (1928-2008). En torno a ella se reúnen compositores como José Manuel Berea (1953), Miguel Angel Roig (1953) y la misma María. Intentó unir en su música el teatro, la imagen, el texto pronunciado y la música vocal. Con una sensibilidad extrema el compositor Llorenç Barber (1948) escribe «Escribano nace a la Música mediante el arma no siempre certera, pero en este caso nada roma, de la intuición y la ternura».¹²⁶ Realizó una enorme aportación a la recuperación de la obra de mujeres, y colaboró como redactora de artículos de corte feminista en el periódico El País. Su fallecimiento repentino en 2002 acabó con una figura muy relevante en el terreno creativo artístico en todas sus manifestaciones. Otra de estas compositoras, Marisa Manchado participó en numerosos proyectos para sacar a la luz la labor de las mujeres compositoras, entre otros una:

Participación muy activa en el programa radiofónico *Mujeres en la música*, emitido entonces [1982-83] por Radio 2, producido y presentado por Amelia Die Goyanes, Pao Tanarro Escribano y ella misma; fue éste un programa pionero en la recuperación de compositoras e intérpretes muy brillantes, realizado a partir de los archivos sonoros de RNE. Entre 1995 y 1997 organizó y

¹²⁵ GARCÍA GODOY, María del Carmen, “Proyecto de Coeducación en las Enseñanzas Superiores de Música”, *Revista Arte y Movimiento*, nº 11, Universidad de Jaén, Jaén, 2013.

¹²⁶ BARBER, Llorenç, “María Escribano, en el quinto aniversario de su fallecimiento”, *Revista Mundoclasico.com*, 21 de Diciembre de 2007. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0011262>> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

dirigió la *Muestra Internacional de Música de Mujeres* en el Teatro Pradillo de Madrid, con apoyo institucional del CDMC y la SGAE. En 1998 fundó, siendo su primera presidenta, la Asociación Madrileña de Compositores y Compositoras.¹²⁷

En su producción musical,

La propia compositora ha subrayado con insistencia la presencia constante del trabajo sobre la voz humana: la palabra como expresión de sonidos y de contenidos. [...] También es necesario mencionar su producción electroacústica, sobre todo la que desarrolla en una etapa de experimentación en el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical de Madrid (LIEM) y en el EMS de Estocolmo entre finales de los años ochenta e inicios de los noventa, con obras como *Espacio de construido ó Eros y Tánatos* (electroacústica mixta).¹²⁸

También cuenta con publicaciones como la edición de *Música y mujeres: género y poder*, así como numerosos artículos periodísticos en su continua labor de visibilización del papel de la mujer en el mundo de la música. Otras como Teresa Catalán y Zulema de la Cruz sí consiguieron acceder a las cátedras de Composición del Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el caso de Zulema dirigiendo el laboratorio de Electroacústica del mismo. En la creación musical contemporánea la individualidad, en cuanto a los lenguajes compositivos, es la corriente dominante:

El perfil del compositor contemporáneo se aleja de la imagen inspirada del músico romántico para mostrarnos una personalidad compleja, fundamentalmente seducida por el sonido y las nuevas maneras de proceder y argumentar el discurso sonoro; [...] Es un creador cuyo objetivo no es únicamente acomodarse a los moldes determinados por lo académico y lo tradicional, sino exponer su punto de vista sonoro, más o menos intuitivo, pero generalmente muy bien fundamentado en una teoría estética y creativa cuya proyección en el público es secundaria o irrelevante.¹²⁹

Otra de las compositoras de esta generación es Teresa Catalán (1951), compositora madrileña que ha desarrollado tanto la vertiente creadora como la investigadora. Define la creación de la siguiente manera:

¹²⁷ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio et alii, *La creación musical...*, op. cit., 35.

¹²⁸ Ibid, p. 35.

¹²⁹ CURESES, M., AVIÑO, X., “Contra la falta de perspectiva histórica, (Bases para la investigación musical contemporánea en España)”, *Revista Catalana de Musicología*, nº1, 2001, p. 173.

Crear es entrar en la conciencia humanística y científica del mundo y sobre todo, del tiempo que nos toca vivir. Y es que el arte no se referencia a sí mismo. En realidad, para un creador es una forma muy particular de participación activa en el complejo tránsito vital. Por tanto, el creador no es, no puede ser hoy un ser aislado, incomunicado o inconsciente; al contrario, es un crítico activo en constante labor de revisión de aquello que le rodea y que –necesariamente- le importa puesto que no sólo le afecta, sino que en alguna medida le condiciona.¹³⁰

Teresa Catalán explica lo que muchas de las creadoras expresan, una crítica a su propia obra y a la de los demás. Un análisis, a veces objetivo y otras subjetivo, de sus propias realidades, y una forma de expresar aquello para lo que no existen a veces palabras, sino solo música. La creación musical surge desde la experimentación más rigurosa y metódica, a la libertad más desordenada y caótica, guiada siempre por un interés en dar forma a una realidad y aportar e «implicarse» en este mundo que nos rodea. Define cómo es su creación musical, y como es a través de la recepción de la obra donde se produce el acto de comunicación entre compositora y público:

Mi música –como todas las músicas- se explica sola cuando se escucha, porque el compositor la crea, pero se convierte en criatura autónoma, y por tanto, ella misma es. Naturalmente, como en cualquier sistema de comunicación, uno –si puede- propone, y otro –si quiere y si puede- comprende.¹³¹

Acerca del análisis musical de sus obras explica que:

Disfrutar del arte es también un acto sensual y debemos dejar que opere sin sacrificarlo en aras de cálculos matemáticos o de variables complejas por ejemplo. De esas composturas ya se encarga el compositor.¹³²

Resume en pocas palabras que «componer es ordenar, pero ordenar el orden. Y antes, hay que buscarlo. O crearlo. ¡Y hay que hacer que suene! Y que se explique...». ¹³³ Este intento de muchas creadoras por expresar con palabras su proceso creativo es muy interesante porque nos muestra la parte terrenal del artista desmitificando el ideal de compositor virtuoso nacido para creación y encarnado en el modelo masculino.

¹³⁰ CATALÁN, T. La maternidad transferida al arte,...*op. cit.*, p. 250.

¹³¹ CATALÁN, T. Musica somos todos..., *op. cit.*, p. 339.

¹³² CATALÁN, T. La maternidad transferida al arte..., *op. cit.*, p. 340.

¹³³ Ibid., p. 341.

Dentro de estas individualidades surge en Catalunya un grupo de compositoras entre las que se encuentran Anna Bofill (1944), María Teresa Pelegrí (1907-1995), Leonora Milà (1942), Mercé Capdevila (1946) ó María Rosa Ribas Monné (1944). Barcelonesa de nacimiento, Anna Bofill, discípula de Montsalvage (1912-2002) y Mestres-Quadreny (1929), «muestra un pensamiento fuertemente estructural marcado por la influencia del pensamiento constructivista de raíz serial que ella maneja personalmente».¹³⁴ La investigadora Marta Cureses, en su libro *El sonido del espacio* habla de la estética musical de Anna Bofill:

Su visión absolutamente moderna de un espacio para crear música desde la perspectiva de género, y sus contribuciones a la construcción de un tejido asociativo sensible a los cambios más profundos de la sociedad contemporánea, demuestran cómo en la base de todo ello se encuentran las relaciones música/arquitectura/ciudad. Una manera de concebir el espacio, una manera de proyectar el sonido.¹³⁵

Y de cómo su producción musical se inspira en la arquitectura, construyendo este “sonido del espacio”:

Urbanismo y arquitectura son para Anna Bofill disciplinas teórico-prácticas que tienen como objetivo final la transformación del medio, del entorno físico. Durante años se ha dedicado al estudio de la planificación urbanística desde esa mirada personal, profunda y rigurosa, en la que la cuestión de género se erige como paradigma insoslayable. Valorar la experiencia femenina de la vida, considerar a la persona en toda su diversidad, en el centro mismo de las acciones políticas y estratégicas de transformación del entorno, son principios irrenunciables en su obra.¹³⁶

Un reflejo más de la organización espacial de la música sobre el papel se encuentra en una de sus obras, *Esclat* (véase Figura 17), como explica Martín Nieva:

¹³⁴ MARCO, Tomás, *La historia de la música*, op. cit., p. 286.

¹³⁵ CURESES DE LA VEGA, Marta, *Anna Bofill. El sonido en el espacio*, 2011, p. 3. [En línea]. Dirección URL: <<http://musicologiafeminista.ning.com/profiles/blogs/anna-bofill-el-sonido-en-el-espacio>> [Consulta: 22 de Junio de 2014].

¹³⁶ CURESES DE LA VEGA, Marta, *Anna Bofill...*, op. cit., p. 4.

Su macroestructura, dibujando formas geométricas sobre papel milimetrado: por ejemplo, en la primera y última parte de la obra los registros del piano se delimitan mediante rectángulos que señalan las zonas agudas, medias o graves, en función de su posición vertical más o menos elevada en el eje de las ordenadas, respectivamente. [...] Esto se traduce en una parecida gestualidad para el intérprete: el pianista separa simétricamente sus manos en busca de las teclas de registro más extremo a lado y lado, para luego retornar al centro.¹³⁷



Figura 17. Manuscrito de la obra *Esclat*. (Cedido del archivo personal de la compositora).

Otra compositora, nacida en Barcelona, María Teresa Pelegrí i Marimón (1907-1995). Comienza sus estudios musicales pero los abandona por razones familiares y vuelve a retomarlos en los años setenta. Alumna de composición de Josep Soler (1935) se desenvolvió en un lenguaje dodecafónico para el que «prefiere la horizontalidad discursiva y la individualización de los diferentes planos sonoros».¹³⁸ Algunas de las obras de cámara más importantes, cedidas a la Biblioteca de Catalunya, son su *Cuarteto*

¹³⁷ MARTÍN NIEVA, H. “Número y género de dos términos: arquitectura y música, en Anna Bofill Levi”. *DC PAPERS: revista de crítica y teoría de la arquitectura*, nº 23, vol. I, Julio de 2012, pp. 57-68. [En línea]. Dirección URL: <<http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/12404?locale=es>> [Consulta: 23 de Marzo de 2013].

¹³⁸ Biografía de María Teresa Pelegrí i Marimón, *Diccionari Biogràfic de Dones*. [En línea]. Dirección URL: <http://www.dbd.cat/index.php?option=com_biografies&view=biografia&id=646> [Consulta: 23 de Marzo de 2013].

de cuerda o su *Trío para clarinete, violín y piano*. También la ópera *Herodes y Marianne*, sobre texto de Hebbel.

Una representación de estas compositoras catalanas fueron las que protagonizaron un dossier en la *Revista Musical Catalana*, en Febrero de 2011, titulado *Donnes compositores. La creació musical no entén de gèneres* (véase Figura 18) y en la misma hablan de sus experiencias, tanto como compositoras de música contemporánea, así como en cuanto a su condición de mujeres.



Figura 18. Dossier *Donnes compositores*. Portada de la Revista Musical Catalana, n° 316, Febrero de 2011.

Ellas se muestran críticas afirmando que «los programadores no confían en la creatividad de las mujeres. Pocas veces he coincidido en un programa con obras de otras mujeres, y si son proyectos grandes es aún más difícil»,¹³⁹ asegura Anna Cazurra, compositora catalana.

Las mujeres tenemos que demostrar dos veces lo que valemos. Pienso que me he sabido rodear de personas, músicos y otros artistas conscientes tanto de la problemática de la mujer como de la problemática del hombre, y no he trabajado nunca con músicos que no tuvieran esta sensibilidad.

¹³⁹ PORTER, Marta, “Ser compositora a Catalunya”, *Revista Musical Catalana*. [En línea]. Barcelona, Febrero de 2011. Dirección URL: <<http://musicologiafeminista.ning.com/profiles/blogs/revista-musical-catalana-dones>>, p. 29 (77), «Els programadors no confien en la creativitat de las dones. Poques vegades he coincidit en un programa amb obres d'altres dones, i si són projectes grans encara és més difícil». [Consulta: 23 de Marzo de 2013].

De hecho nunca me hice esta pregunta, quizá porque vivía en un ambiente familiar muy positivo, con el maestro Vallribera, los Massià, estudié artes plásticas en Alemania con Edward Mosny, que influyó mucho en mi música, y luego trabajé con el grupo Phonos, en que no se criticaba ninguna obra de ningún compositor. Mercé Capdevila.¹⁴⁰

Otro inconveniente importante que solventar es la problemática actual de la difusión de la música contemporánea en España, preocupación latente en su trayectoria creativa.

El público no lo acepta porque piensa que hacemos cosas raras. Quizás es culpa nuestra porque no hemos dado las herramientas necesarias para que el público entienda la música, es como una especie de automarginación. Yo no soy atonal, pero ya estoy en ese saco y cuando el público me escucha se sorprende y me dicen: "Suenan bien!", Lo entienden. La música contemporánea sigue arrastrando las etiquetas del siglo XX, cuando ahora ya no es contemporánea. Yo prefiero estar en un programa con repertorio clásico porque te viene a ver un público más generalista. Anna Cazorra.¹⁴¹

El hecho de no haber superado la música experimental en España hace que sea más fácil estrenar en el extranjero que en nuestro propio país.

En Estados Unidos-donde ha estrenado algunas obras-ya han superado las tendencias experimentales y son más abiertos. Ellos ya hablan de música de la posmodernidad, hay público, críticos y la repercusión es mayor y aunque hay más competencia, esto estimula a crear. Anna Cazorra.¹⁴²

¹⁴⁰ PORTER, Marta, "Ser compositora...*op. cit.*, p. 29-30 (77-78), «Les dones hem de demostrar dues vegades el que valem. Penso que m'he sabut envoltar de persones, músics i altres artistes conscients tant de la problemàtica de la dona com de la problemàtica de l'home, i no he treballat mai amb músics que no tinguessin aquesta sensibilitat. De fet mai no em vaig fer aquesta pregunta, potser perquè vivia en un ambient familiar molt positiu, amb el mestre Vallribera, els Massià, vaig estudiar arts plàstiques a Alemanya amb Edward Mosny, que em va influir molt en la meua música, i després vaig treballar amb el grup Phonos, en què no es criticava cap obra de cap compositor».

¹⁴¹ Ibid, p. 29-30 (77-78), p. 28 (76), «El públic no l'accepta perquè pensa que fem coses rares. potser és culpa nostra perquè no hem donat les eines necessàries perquè el públic entengui la música, és com una mena d'automarginació. Jo no sóc atonal, però ja estic en aquest sac i quan el públic m'escolta se sorprèn i em diuen: "Sona bé!", l'entenen. La música contemporània continua arrossegant les etiquetes del segle XX, quan ara ja no és contemporània. Jo prefereixo estar en un programa amb repertori clàssic perquè et ve a veure un públic més generalista».

¹⁴² PORTER, Marta, "Ser compositora...", *op. cit.*, p. 29 (77), «Als Estats Units -on ha estrenat algunes obres- ja han superat les tendències experimentals i són més oberts. Ells ja parlen de música de la postmodernitat, hi ha públic, crítics i la repercussió és més gran i tot i que hi ha més competència, això estimula a crear».

Este movimiento experimental, o también llamado de vanguardia, al que hemos aludido al inicio de este capítulo, ha sido superado en el tiempo y en el lenguaje, por lo que ha de ser estudiado como punto de inflexión en la Historia de la Música, y no identifica a los nuevos lenguajes existentes:

El “cansancio de las vanguardias” que algunos críticos han predicado, y aún lo hacen hoy, es en realidad consecuencia de un planteamiento erróneo, el de aquellos que prolongan artificialmente su valor simbólico, evocando el espíritu de una lucha que ya ha sido verificada en la ruptura con la tradición, en la transgresión de aquellos límites que en el ámbito de la composición hoy ya no existen.¹⁴³

Como conclusión al capítulo este período abrió el camino a muchas mujeres que quisieron recuperar su posición pública al mismo nivel que los hombres, ocupar puestos de responsabilidad dentro del ámbito educativo, aunque haya sido de forma simbólica, no ha dejado de suponer un gran avance social. Algunas de estas compositoras se han aventurado en la investigación musicológica feminista proponiendo nuevos estereotipos para las generaciones venideras así como nuevos caminos que recorrer.

A pesar de estos avances, Marisa Manchado Torres, protagonista de aquella época, en 2009, afirmaba «hemos avanzado, sin duda, pero la música sigue siendo masculina, en una discordancia de género [...] La terminología –pensamiento- sigue pendiente de revisión».¹⁴⁴

¹⁴³ CURESES, M., AVIÑO, X., *Contra la falta de perspectiva...*, op. cit., p. 180.

¹⁴⁴ MANCHADO TORRES, Marisa, “Veintiséis años después: pionerismo en los estudios de género en relación a la música. Una autobiografía musical a tres voces”, *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 4, 2009.

4. Complejo escenario para las compositoras en la actualidad

Ampliar las fronteras del arte para dar cabida a visiones nuevas ha sido y continúa siendo el objetivo de las mujeres artistas, puesto que ya no necesitamos preguntarnos ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas? La cuestión para el siguiente milenio será: ¿Cuándo alcanzarán las mujeres la igualdad artística y social plenas?

Fisher Sterling (1995, 251).¹⁴⁵

En cuanto a la estética compositiva de esta nueva generación se observa una pluralidad de estéticas que avanzan en el uso de nuevas sonoridades y la inclusión de las nuevas tecnologías en la composición:

Se observan rasgos propios del discurso de la post-modernidad, donde la riqueza proveniente de la diversidad confluye y se sintetiza en el lenguaje artístico. La yuxtaposición y/o fusión de diversos recursos musicales provenientes de distintos ámbitos geográficos y culturales, junto con la experimentación, son rasgos de esa postmodernidad en el campo musical. Precisamente en el apartado de la experimentación es destacable la búsqueda tímbrica –ya sea por medio de las nuevas tecnologías o por la llamada «extensión técnica» de los instrumentos (llevar a sus máximas posibilidades los instrumentos musicales tradicionales) y de la voz. Esa búsqueda tímbrica será un rasgo bastante común a compositoras españolas actuales especialmente relevantes. Se persigue, pues, el eclecticismo y el enriquecimiento sonoro basado en la integración, en la interconexión de las distintas fuentes y recursos musicales, destacando en este sentido el apartado de la música electroacústica y por ordenador.¹⁴⁶

Sin embargo, otras compositoras como Beatriz Arzamendi (1961) compositora guipuzcoana, mantienen un estilo menos innovador, sin adherirse a una estética musical determinada. Así analiza su propio proceso compositivo:

Mi música surge de un proceso intuitivo que supone una exposición casi espontánea de lo que habita en mi interior. Esas ideas y sentimientos profundos, base de mi creación, están repletas de todos los recuerdos de infancia, de mi formación

¹⁴⁵ GARCÍA RAYEGO, Rosa, *Mujeres, arte,..., op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁶ PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (ed. Jacqueline Cruz, Barbara Zecchi), XVII. *Mujer y música clásica:...op. cit.*, p. 404.

humana y musical, fuerte e inevitablemente impregnadas de mis raíces vascas. Todas y cada una de mis obras asientan sobre un componente rítmico explícito y contundente. Sin embargo, el material sonoro puede, en ocasiones, ser una mera referencia o el producto de una laboriosa manipulación cuyo resultado puede alejarse del origen hasta, aparentemente, romper su relación con él. [...] Considero, o aprecio la independencia de mi música en el sentido de que no pretendo pertenecer a ningún grupo o tendencia particular. He sentido inquietud, en mi época de estudiante, por acercarme y empaparme de todo tipo de corriente musical; me interesa más escribir música desde la intuición, que llegue de forma más directa y expresiva. Aspiro a escribir una música desde la naturalidad, me considero una mujer de mi tiempo, que vive inmersa en la inmediatez que producen los medios audiovisuales, que respira las inquietudes estéticas de mis propios hijos, consciente de la accesibilidad que permiten las herramientas electrónicas e informáticas actuales para contactar con músicas de todo el mundo. [...] Mi pretensión sería ser capaz de que mi música no necesitara palabras. Una música sin necesidad de explicación.¹⁴⁷

Una vez más las compositoras rechazan el análisis de sus propias estéticas compositivas en favor del disfrute de la escucha musical. Dando un salto cualitativo importante nos centramos en una compositora, que junto a un grupo nutrido de compañeras, han optado por otra forma de concebir la composición. Me refiero a Diana Pérez Custodio (1970) y otras como Elena Mendoza (1973), Sonia Megías (1982), Nélida Béjar (1979) y muchas más que están eligiendo el camino de la experimentación con otras artes para plasmar su concepto creativo musical. Diana Pérez Custodio explica su concepción de la creación musical:

Tres fueron desde un principio mis vías de expresión preferidas: la voz humana, la manipulación electroacústica y la fusión de otras artes con la música. La voz, aunque algunos la empleen como un instrumento más, ofrece posibilidades muy especiales; además de permitir la intersección de palabra y música a través del canto, posee todo un crisol de registros no considerados tradicionalmente como musicales pero de una enorme riqueza sonora; no en vano, es uno de los recursos que la naturaleza nos ha implementado para comunicarnos. La electroacústica amplía

¹⁴⁷ CAMPOS, Susan: Retratos de compositoras: Beatriz Arzamendi, *Mousike Logos*. Publicado el 27 de Octubre de 2008. Dirección URL: <<http://susancampos.wordpress.com/2008/10/27/retratos-de-compositoras-beatriz-arzamendi-ceciaga/>> [Consulta: 22 de Enero de 2014].

nuestro universo musical hasta los límites del vértigo, aunque yo sigo prefiriendo limitarme a manipular electroacústicamente sonidos grabados de la realidad acústica, sobre todo la voz humana. La fusión con las otras artes es, de los tres, el aspecto más vinculado al tema que nos ocupa en esta disertación, aunque tanto la electroacústica como el uso de la voz humana puedan suponer grandes dosis de impureza musical.¹⁴⁸

Esta forma de componer le supuso una dicotomía en su trayectoria compositiva pues se le planteaba la encrucijada de dos caminos diferentes que seguir:

Aunque hasta este momento había simultaneado este tipo de experimentos con la composición de obras más o menos puras desde un punto de vista musical, más como aprendizaje que como vocación, a partir de entonces me centré en lo que realmente tiene sentido para mí. Creo que no he vuelto a escribir música absoluta, si es que alguna vez llegué a hacerlo. [...] Me suelo inspirar mucho en los intérpretes para los que escribo, en sus posibilidades, sus limitaciones, sus movimientos inconscientes o hasta en sus manías; intento gestionar la comodidad o incomodidad con la que pueden ejecutar lo que escribo como parte integrante de la obra.¹⁴⁹

Esas *nuevas visiones* han de encaminarnos hacia nuevos horizontes, siempre con el convencimiento de que las mujeres somos una parte ineludible de la cultura universal. La unión de distintas disciplinas artísticas en torno a la música está cambiando el rumbo de la creación musical de las compositoras. Elena Mendoza, Sonia Megias, Diana Pérez Custodio o Iluminada Pérez Frutos (1972), son algunos ejemplos de compositoras que han dirigido su objetivo creativo hacia la creación de performances en las que la música es parte integrante de la obra, cambiando el concepto de compositora a otros términos, como en el caso de Sonia Megias (véase Figura 19), autodenominada «artista sonora».¹⁵⁰

¹⁴⁸ PÉREZ CUSTODIO, Diana, “El territorio de la música impura”, *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, Junta de Andalucía, 2005, p. 87.

¹⁴⁹ Ibid., p. 90.

¹⁵⁰ Denominación con la que la propia compositora se define para identificarse con sus creaciones.



Figura 19. Imagen de la performance parte de la obra *Dibújame tu vida*, extraída de la web de la compositora: <<http://www.soniamegias.es/spip/>>

Sonia Megias, después de experimentar con distintas formas de interpretar su música, distintos materiales en los que transcribirla e investigar con distintos intérpretes y formaciones desarrolla un proyecto denominado MONO+GRAPHIC (véase Figura 20):



Figura 20. *CoroDelantal* en el Instituto Cervantes de Nueva York, Abril de 2012, concierto del SONIA MEGÍAS: III MONO+GRAPHIC, extraída de la web: <<http://www.soniamegias.es/spip/>>

Con el tiempo me di cuenta de que mi música, al mezclar performance y otras artes, y al necesitar intérpretes no virtuosos pero sí abiertos a lo nuevo, normalmente “no pegaba” dentro de un concierto en el que se presentaban obras de otros compositores de mi generación. Ni la estética tenía nada que ver, ni el tipo de intérpretes tampoco. [...] MONO+GRAPHIC es, por tanto, una conjunción de artes y rituales que sumergen al público en un viaje a donde se invoca a su propia creatividad. En los espectáculos se revelan relaciones del símbolo con la acción, el sonido con los movimientos orgánicos, la performance con la naturaleza más pura y los aspectos más originales y originarios del ser humano.¹⁵¹

Diana Pérez Custodio, compositora malagueña de esta nueva generación, plantea los cuestionamientos que surgen en la actualidad al afrontar el proceso creativo:

Rodeados como estamos en nuestra sociedad y en pleno siglo XXI de tantas invitaciones, ilustradas o no tanto, a la libertad de expresión, a los creadores nos toca decidir a diario qué queremos hacer con ella; mucho más que la famosa página en blanco, este libro en blanco (o en negro, tanto da) de la ética y la estética contemporáneas puede producirnos vértigos y temores, y hacernos sentir continuamente al borde de un abismo sin red. Quizás por eso es importante para nosotros posicionarnos, porque sólo encontrando un punto de apoyo, por momentáneo e inestable que sea, podremos parar un instante y contemplar con claridad este vorágine.¹⁵²

La compositora expone en este artículo su propia visión respecto a la creación musical y su relación con el resto de las actividades humanas, la pérdida de «pureza» de la música para unirse a otras disciplinas, que en definitiva son una producción del ser humano y una expresión artística. Su movimiento creativo, denominado por ella misma *Rito in música*, consiste en la creación de espectáculos multidisciplinares, en los que los performers participan de forma activa en la recreación de la partitura («mapa de instrucciones-partitura», como la compositora lo denomina). Como ella misma afirma «no sé cuánto más lejos me llevará este camino; no sé tampoco hasta dónde puede

¹⁵¹ MEGÍAS, Sonia, *dossier del espectáculo interdisciplinar MONO+GRAPHIC*. [En línea]. Dirección URL: <https://www.scribd.com/fullscreen/102858975?access_key=key-ins4k1408kfginugwmmr&allow_share=true&escape=false&view_mode=scroll> [Consulta: 23 de Febrero de 2014].

¹⁵² PÉREZ CUSTODIO, Diana, “Rito in música”, *Revista Música Oral del Sur*, nº 9, 2012, Centro de Documentación Musical de Andalucía, p. 415.

llegar. Y es que en realidad los seres humanos no podemos afirmar gran cosa acerca de casi nada».¹⁵³

Edith Alonso (1974) otra de las compositoras que ha optado por esta unión de disciplinas en sus composiciones, explica sus pretensiones en uno de sus espectáculos, en los que une música y dramatización:

Oscilando entre la performance y el ritual, *días como agua* se ha concebido como una trama en la que los lenguajes persiguen mezclarse para crear líneas de fuga, conexiones necesarias, para borrar la precisión de los límites entre uno y otro territorio, definiendo formalmente variadas líneas de pensamiento. Este proceder ha devenido estilo propio de la actitud postmoderna: neobarroco.¹⁵⁴

Esta unión de disciplinas no se concibe de forma independiente, respetando cada una de ellas, sino desde el comienzo la música va unida a la dramatización, por lo que la *multidisciplinariedad* se convierte en *transdisciplinariedad*, haciendo confluir en una sola experiencia artística distintas formas de expresión, para conseguir un objetivo común.

Una de las artistas multidisciplinares más reconocidas en el panorama europeo es María de Alvear (1960). Uno de estos trabajos en los que trabaja junto a su hermana Ana de Alvear es *La Odisea de Jorge* (2014), en el que «El Trío Arbós será el vehículo que conduzca a Jorge a través de los once episodios creados específicamente para la ocasión por once compositores diferentes, completando así un periplo de singulares características para el público más joven»¹⁵⁵. El objetivo de este trabajo es acercar a niños y adultos a la creación contemporánea. Su finalidad última es encontrar el origen antropológico de la música, y busca la unión del ser humano con la naturaleza, con lo verdaderamente real:

Una de las cosas que mi música enseña – y no es a través de mí, sino a través de ti – tocando, es dónde estás espiritualmente, y lo lejos que llegas espiritualmente [...] Cuando te sientas y

¹⁵³ PÉREZ CUSTODIO, Diana, “Rito in música”...*op. cit.*, p. 424.

¹⁵⁴ VIAMONTE, Evelyn, MENÉNDEZ, Alberto, *Días como agua: exilios, naufragios y las pulsiones de Narciso*, ARAS, 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://arascreacion.blogspot.com>> [Consulta: 23 de Febrero de 2014].

¹⁵⁵ Extraído del programa de actividades del Museo Reina Sofía. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.museoreinasofia.es/actividades/trio-arbos-0>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

escuchas, escuchas lo que puedes oír, quizás incluso más de lo que el intérprete puede comunicar, a causa de otra cosa que yo entiendo: que una nota es un milagro.[...] Con una nota en el piano [...] hay muchos mundos unidos...es el conocimiento de la atmósfera. Se está hablando de la gravedad. Tantas historias son las que esta nota nos cuenta, que no puedes tocarla mal. El que el sonido sea tan impresionante es debido a la naturaleza.¹⁵⁶

En cuanto a las críticas recibidas por sus estrenos, hay una muy interesante realizada en New York, en el estreno de su obra *World*, para dos pianos y orquesta. Kyle Gann explicó que era:

Una obra tremendamente exigente para ambos intérpretes y el público, pero también creó un universo en el que uno podía pasear en torno a la diversión. La obra [...] con un tranquilo caos de sonidos graves y oscuros estaba salpicada de percusión y crescendos al final de acordes de séptima repetidos de forma cuasi minimalista. [...] Inevitablemente, las tres obras restantes, interesantes en cualquier otro contexto, sonaban anticuadas en comparación.¹⁵⁷

Los compositores con los que compartió programa eran Alvin Lucier (1931), Pauline Oliveros (1932) y Kotik (1942). La innovación creativa ha sido el leitmotiv de su producción musical. Jorge Fernández Guerra (1952), en la presentación de su disco *Equilibrio*, grabado en directo en 2010 en el Auditorio del Museo Nacional de Arte Reina Sofía en Madrid, describe su trayectoria profesional como una «energía vital, trascendental, vigorosa, interdisciplinar, en ocasiones tabú, y siempre original, una energía traducida siempre en un juego de emociones contrapuestas [...]».¹⁵⁸

Otra de las compositoras que también está trabajando en un proyecto multidisciplinar es Elena Mendoza. El mayor exponente de esta faceta es la obra de teatro musical *Niebla* (basada en la obra homónima de Miguel de Unamuno), realizada en estrecha colaboración con el director de escena Matthias Rebstock. Con este mismo director está realizando en este momento la ópera/teatro musical *La ciudad de las mentiras*, basada en textos de Juan Carlos Onetti, por encargo de Gerard Mortier para el Teatro Real de Madrid. El estreno tendrá lugar en Febrero de 2017. En una entrevista

¹⁵⁶ SHERLOCK, John, Creating space for Love, *Musicworks*, nº 68, Canada, 1997.

¹⁵⁷ GANN, Kyle, Breaking Mahler's Record, *Village Voice*, New York, 1997.

¹⁵⁸ Extraído de la crítica del trabajo discográfico *Equilibrio*, producido por Verso. [En línea]. Dirección URL: < <http://verso.es/detallesdisco.php?ref=VRS%202101&lang=es> > [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

realizada por Aurelio M. Seco en 2014 responde Elena Mendoza acerca del tipo de música que compone:

Apunto algunos conceptos: gran interés por el timbre y por el trabajo con el sonido, contrapunto, narratividad, comunicación, humor y una idea "impura" de la música, es decir, una gran fascinación por la interacción con otras disciplinas artísticas, especialmente con la literatura y el teatro.¹⁵⁹

La música, así pues, se integra dentro de un proyecto de mayor envergadura, tanto en cuanto a las disciplinas que lo integran como al concepto estético, pues la música es creada dentro de esta forma conceptual, esta es una nueva perspectiva creativa que unifica mucho más todas las disciplinas que integran la obra.

Lula Romero (1976) es otra compositora española que reside y trabaja en Berlín. Como la propia compositora explica, su concepto musical en la actualidad gira en torno a los siguientes planteamientos:

En mis últimas piezas hay un énfasis por crear estructuras complejas tanto a nivel de lo micro como de lo macro, y un cuidadoso tratamiento de la interrelación entre material, estructura y espacio. Esta preocupación por la estructura y el material, sin desatender el sonido, se posiciona en contra del consenso actual que propugna que la única manera posible para el público de entender una obra es cuando esta tiene una forma (o material sonoro) "natural", simple y unívoco. Además el cuidado a la estructura se posiciona en contra de la actitud paternalista con respecto al oyente que le supone incapaz de entender música más compleja. Con esto, las piezas se erigen como un intento en contra del mecanismo que relega la música y el arte en general a objeto de consumo, a "arte decorativo", a algo incapaz de decir algo por sí mismo. Por tanto mis obras consideran al oyente capaz y le piden no ser consumidas pasivamente sino ser consideradas como un espacio para la exploración activa. La obra nos invita a seguirla hasta el final hasta encontrarla. En consecuencia, una estructura compleja es entendida aquí, no como algo "elitista", no como una vieja moda ortodoxa y totalitaria del pasado, sino como algo nuevo en busca

¹⁵⁹ M. SECO, Aurelio. Elena Mendoza, compositora: 'estoy convencida, como lo estaba Gerard Mortier de que 'La ciudad de las mentiras' será un espectáculo enormemente atractivo', *revista Codalario.com*, 21 de Octubre de 2014. [En línea]. Dirección URL: <https://www.codalario.com/elena-mendoza/entrevistas/elena-mendoza--compositora-estoy-convencida--como-lo-estaba-gerard-mortier--de-que-la-ciudad-de-las-mentiras-sera-un-espectaculo-enormemente-atractivo_2404_4_5736_0_1_in.html> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

de una verdad imposible. Mediante la estructura compleja la obra no busca “expresar la individualidad-sensibilidad” de la autora y su “diferencia” sino busca ser un sitio de encuentro con el *otro*. El arte debería apelar al oyente no haciéndose simple, objeto de consumo o convirtiéndose en “expresión” del artista, en resumen perdiendo su verdad, sino realmente creando nuevas posibilidades. Esto es algo realmente difícil y raramente se alcanza, pero que deberíamos intentar y haciéndolo, al mismo tiempo, reclamar el Arte para nosotros, el pueblo, otra vez.¹⁶⁰

Este nuevo concepto del Arte para el público, no como resultado de la especulación racional del artista, sino como punto de encuentro entre creador y oyente es interesante, pues posibilita el acercamiento de un público reactivo a este movimiento creativo, por desconocimiento y, sobre todo, por falta de comunicación entre creador y receptor.

Nélida Béjar (1979) es otra compositora que también se ha sumergido en la mezcla de disciplinas artísticas. Su primera obra de larga duración de teatro musical *Toward Perpetual Peace-A Swan Song*, estrenada en 2010, fue seguida en 2012 por el teatro musical *Heavier Than Air*, para 12 instrumentos y un coro de manipuladores de aeronaves. La creación en 2009 del *Undercoverfiction ensemble*¹⁶¹ constituye una agrupación que busca el desarrollo de una nueva visión del teatro musical contemporáneo libre e independiente. Algunos de los objetivos que persigue son el debate de fondo sobre cuestiones políticas y contemporáneas, los retos de la globalización y la interculturalidad. El espectáculo *This New Ocean*, que hemos comentado anteriormente:

Proporciona los sonidos y las imágenes que muestran la conexión de las personas en la época de la globalización. Pero no solamente el espectáculo se centra en el tópico de la globalización, el proyecto en sí mismo es verdaderamente global: después de cada ensayo los intérpretes se dispersan por todo el mundo para encontrarse de nuevo en otro ensayo.¹⁶²

¹⁶⁰ Fragmento extraído de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <http://lularomero.com/bio_es.html> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

¹⁶¹ Se puede ampliar información sobre la agrupación en su web. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.undercoverfiction.eu/>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

¹⁶² Extraído de la web del proyecto *Undercoverfiction ensemble*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.undercoverfiction.eu/musiktheater>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Ese macro-espectáculo proyecta nuevos horizontes en la creación musical dentro de un planteamiento estético mucho más amplio.

Concepción Ramió (1961) la compositora dirige en 2013 un disco con la obra de Mercè Torrents que compone en 1968 a partir del *Libro de Sinera* de Salvador Espriu:

Una música creada en 1968, de rasgos genuinamente catalanes que cabalga entre la canción, la música clásica-contemporánea y la música de copla. Hay que tener en cuenta que, hasta la actualidad, Mercè Torrents es quien más ha musicado la obra de Salvador Espriu y lo ha hecho principalmente a través de la canción catalana, el lied y la música coral, tres géneros que se incluyen en esta magna obra que es El Libro de Sinera. Se trata, pues, de una música todavía poco conocida que merece ser degustada y apreciada por un público sensible que ahora tendrá la posibilidad de hacerlo.¹⁶³

Este proyecto se realiza a través del sistema de mecenazgo, crowdfunding, con aportaciones económicas privadas, bajo el sello de Columna Música. Este sistema permite la producción musical de trabajos de gran envergadura y cuya difusión se realiza a través de Internet debido a que el coste económico es asequible.

Toda esta mezcla artística, esta disolución de fronteras y de límites e indefinición de términos en cuanto a lo que es o no música «culta o pura», en definitiva, nos lleva a ser incapaces de discernir qué es aquello que estéticamente nos representa como sociedad y qué es lo que se produce para el consumo masivo. Los avances económicos y sociales producidos en nuestra sociedad, nos han encaminado hacia una cultura globalizada, en la que los límites territoriales, así como otras líneas divisorias, se han difuminado:

Prospera una difusión y “confusión” de los límites entre la cultura culta y popular, así como entre sus funciones de educación y evasión. Asistimos en consecuencia, a la unificación virtual del mundo mediante imágenes, sonidos e

¹⁶³ “El Llibre de Sinera”. Salvador Espriu/Mercè Torrents, *Verkami.com*. «Una música creada l'any 1968, de trets genuïnament catalans que cavalca entre la cançó, la música clàssica-contemporània i la música de cobla. Cal tenir en compte que, fins l'actualitat, Mercè Torrents és qui més ha musicat l'obra de Salvador Espriu i ho ha fet principalment a través de la cançó catalana, el lied i la música coral, tres gèneres que s'inclouen en aquesta magna obra que és El Llibre de Sinera. Es tracta, doncs, d'una música encara poc coneguda que mereix ser degustada i apreciada per un públic sensible que ara tindrà la possibilitat de fer-ho.» [En línea]. Dirección URL: <<http://www.verkami.com/projects/6125-el-llibre-de-sinera-salvador-espriu-merce-torrents>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

ideas que viajan instantáneamente y se mezclan sin las limitaciones impuestas por la territorialidad, lo cual resulta vital para consolidar el sistema social global, calificado precisamente de “capitalismo cultural”. (Rifkin 2000).

Asistimos a la definitiva disolución del sentido trascendente de la cultura en favor de su utilidad como “recurso”. George Yudice (2002).

La cultura y el arte ya no se experimentan en modo trascendente sino en su utilidad aplicada a innumerables campos de interés económico y social, como la tolerancia multicultural, la igualdad de género, o el planteamiento urbano y el turismo.¹⁶⁴

Y en cuanto a la concepción de la musicología frente a estos nuevos conceptos artísticos unidos a lo social, Martínez Berriel subraya que:

En el ámbito de la musicología ha quedado patente que la música no es, como se había enseñado, un arte etéreo, sino una institución básica de la sociedad, y toda la sociedad está vertebrada por el género. De este modo, a la vez que ocurre la recuperación de la oculta historia de las mujeres en la música, cobra renovada fuerza una concepción social de la misma, entendida como una práctica social, vital y con frecuencia íntima en la que participan hombres y mujeres, en lugar de una sucesión de genios masculinos y obras singulares.¹⁶⁵

Esta función social de la música, es la que ayudará a las mujeres a “igualar” sus diferencias:

En el entramado de relaciones vivas y creativas que constituye la música transita de forma muy significativa la vitalidad de la cultura en el amplio sentido antropológico de la palabra. Toda la vida social está impregnada de música. Es inútil crear una distancia entre música y sociedad porque ambas son una misma cosa. Por eso lo que ocurre en el arte y en la música es el modelo de lo que es la sociedad. En este sentido, en el camino de emancipación de las mujeres, corregir las diferencias en los niveles de educación y formación no es suficiente hay que modificar la cultura que educa a las mujeres en arcaicos papeles de sumisión.¹⁶⁶

Como expone Morgan, no existen acuerdos para solventar las diferencias entre hombres y mujeres.

¹⁶⁴ MARTÍNEZ BERRIEL, Sagrario, “El género de la música...”, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁵ Ibid., p. 11.

¹⁶⁶ Ibid., p., 12.

Ha cambiado más la realidad social de las mujeres que la representación de ellas. Por ello, el “último” peldaño, el que se ha dado en llamar “techo de cristal”, no ha sido alcanzado por las mujeres; porque éstas, a diferencia de los hombres, están dominadas por los sentimientos, lo que supone un enorme contratiempo para ejercer el poder. Y los sentimientos se han educado especialmente a través de la música.¹⁶⁷

El concepto de artista creador, heredado del Romanticismo, al que van unidos conceptos como virtuoso o genio, ha eludido siempre a la mujer dentro de la categoría de los grandes maestros y de sus grandes producciones musicales. Por este motivo ha sido muy complicado ocupar un lugar dentro de la Historia de la Música, y mucho menos recuperarlo. Porque lo cierto es que la producción musical de las mujeres ha sido más que notable, y muchas de ellas han llegado a cotas de virtuosismo iguales o más elevadas que muchos de sus homónimos masculinos.

La composición sigue asociándose a masculinidad y racionalidad: aún se constatan las dicotomías mente/cuerpo, razón/sentimiento con la clara asociación con masculinidad/femineidad. Así que dedicarse a la composición puede verse como una amenaza a la femineidad, a la identidad de género.¹⁶⁸

La cuestión se podría realizar desde otro punto de vista: ¿realmente las compositoras persiguen el virtuosismo o la genialidad de sus obras? Posiblemente el objetivo de las creadoras es participar en la sociedad y los movimientos culturales de su época y reflejar aquéllos aspectos relevantes de sus propias realidades, tanto sociales, como políticas e incluso estéticas.

La infravaloración que a lo largo de la historia se ha interiorizado en el pensamiento de las mujeres hacia sus propias producciones creativas se ha traducido, a lo largo de los años en un cambio de enfoque en cuanto a lo realmente valioso de una creación musical. El propósito no está en el éxito personal o profesional sino en la necesidad de expresión artística de las creadoras.

La transdisciplinariedad de la música con otras artes es una de las expresiones en las que las creadoras están introduciéndose, e incluso enriqueciéndose de la experiencia,

¹⁶⁷ MORGAN, Robert P., *La música del siglo XX*, España, 1994, Editorial Akal.

¹⁶⁸ SÁNCHEZ TORRES, Ana, *Teoría feminista, complejidad y musicología*, p. 421, en INIESTA MASMANO, Rosa (ed.) *Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia, 2011, Rivera Editores.

como explica Diana Pérez Custodio: «creo que no he vuelto a escribir música absoluta, si es que alguna vez llegué a hacerlo».

Como conclusión al capítulo podemos dibujar la silueta del horizonte estético en el que se sitúan las compositoras españolas en la actualidad. Una línea difusa que no separa con claridad la música de las demás artes escénicas, así como tampoco define con precisión los límites entre la música culta y la producida para el consumo masivo. Quizás la cuestión no sea remarcar esa línea, más bien el objetivo ha de estar en redefinir las corrientes estéticas de nuestro tiempo que cambian, evolucionan y coexisten en una escena globalizada por los medios de comunicación. Posiblemente sea necesaria una distancia temporal para visualizar este momento creativo y valorar sus consecuencias.

Como punto final a esta pluralidad de «caminos» estéticos planteados en la actualidad por y para las compositoras actuales estas palabras de Diana Pérez Custodio:

Palabras como fusión, hibridación o mestizaje son fundamentales para definir nuestra sociedad y nuestra cultura en el siglo XXI. Sería iluso pensar que una forma de expresión y comunicación tan vital para el ser humano como la música quedase al margen de esta corriente que todo lo engloba.¹⁶⁹

¹⁶⁹ PÉREZ CUSTODIO, Diana, “El territorio...”, *op. cit.*, p. 86.

5. Edición, grabación y difusión de las obras de compositoras españolas actualmente.

Se considera Música Contemporánea aquella que se ha compuesto tras la ruptura tonal en los comienzos del siglo XX. Esta definición está más consensuada que la que delimita los estilos que definen qué obras se pueden clasificar dentro de la Música Contemporánea y cuáles no. La gran amalgama de estilos que conforman la producción musical del siglo XX, conlleva la falta de un referente claramente delimitado en cuanto a lo que puede llamarse contemporáneo.

No existiendo un nexo de homogeneidad estética, se da una coincidencia en determinados objetivos que justifica el tratamiento como un todo de la música española de la segunda mitad del siglo para enfrentarse a un legado asimismo poco o nada homogéneo, si bien de riqueza indudable en sus diferentes manifestaciones. Esto resulta especialmente interesante a la hora de hacer un balance de la herencia del siglo XX y un pronóstico sobre el porvenir sonoro del nuevo milenio, una vez agotado el precedente.¹⁷⁰

Dentro del panorama español se han delimitado las tendencias creativas en el ámbito musical en dos grandes grupos:

Para ver la diversidad del pensamiento musical postmoderno, nada mejor que empezar por examinar dos haces de tendencias, completamente distintas pero coexistentes en el tiempo: unas que podríamos denominar como «nueva complejidad» y las que, contrariamente, se podrían englobar dentro de una «nueva simplicidad».¹⁷¹

A pesar de que los estilos evolucionan hay un grupo bastante amplio de compositores que siguen manteniendo un tipo de composición más experimental, heredada del postserialismo, y es a los que se les atribuye el hecho de componer “música contemporánea”:

Buena parte de los compositores y obras recientes que pueden englobarse dentro de la nueva complejidad son directos

¹⁷⁰ CURESES, Marta, *Contra la falta de perspectiva...*, *op. cit.*

¹⁷¹ MARCO, Tomás. *La creación musical...*, *op. cit.*, p. 37.

continuadores y herederos de la vanguardia postserial, e incluso muchos de ellos no se ven a sí mismos de otra manera, si bien otros prefieren pasar por más originales. En realidad, siguen protagonizando la vanguardia «ortodoxa», que es la que transita más habitualmente por los festivales, círculos e instituciones que se dedican a eso tan indefinible, pero que tan bien se sabe de qué se trata, de la música contemporánea [...] La influencia más perdurable es la del pensamiento de Boulez y Xenakis.¹⁷²

Se introduce ahora el término “vanguardia” que según el Diccionario de la RAE se define como «avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc.». Este término se ha asignado a la música experimental, pero no es del todo correcto, porque vanguardista es todo lo que supone un avance en cuanto a lo preexistente, por lo que no solo debe ceñirse a lo experimental. Los conceptos se vuelven ambiguos así como los estilos se vuelven indefinidos y sus límites bastante imprecisos. Dentro de este crisol de estilos se fragua una producción musical que tiene problemas para salir de la intimidad de la creación a la publicación y difusión en salas de conciertos, festivales, porque «es un producto orientado a un mercado reducido. Además, no es un bien de consumo cultural rápido que pueda responder a la demanda del mercado global de la música».¹⁷³ En esta problemática también influye la falta de investigación sobre esta parte del patrimonio musical por parte de la Universidad:

Este hecho limita su debate social y académico dentro de otras disciplinas —en las ciencias sociales por ejemplo—, negándole el acceso a opiniones, visiones y reflexiones que podrían enriquecer sobremanera la comprensión social, económica y estética actual de la misma. El foro principal de debate musical sigue estando ubicado en torno a los festivales, muestras, conferencias, seminarios y a los conservatorios de música, lo que le niega a la música contar con válidas aportaciones teóricas ajenas a ella misma.¹⁷⁴

Este punto de vista es compartido por otros investigadores que promueven acometer este trabajo de forma objetiva y rigurosa:

La carencia de trabajos de base,[...] exige un esfuerzo de espíritu tan idealista como objetivo, y reclama un rigor en la investigación que conduzca a la puesta en común por parte del

¹⁷² MARCO, Tomás. *La creación musical...*, op. cit., p. 39-40.

¹⁷³ CIVERA SÁEZ, A. *La promoción de la música...*, op. cit.

¹⁷⁴ Ibid, p. 5.

colectivo de investigadores entregados a este campo de todas aquellas dificultades que sea posible detectar, compartir y asumir conjuntamente.¹⁷⁵

La introducción de la Música Contemporánea en la enseñanza también es un vehículo importante para la difusión de la misma y para despertar el interés por la asistencia a conciertos, así como para “educar” al futuro público que se convertirá en el demandante y consumidor de esta producción musical.

También en contextos educativo-musicales, tanto en enseñanza general como especializada, se producen interesantes iniciativas para la introducción de este repertorio en las aulas, aunque todavía se trata de experiencias poco representativas. En esta línea, la figura de John Paynter (1991, 1999) es un claro exponente en la introducción de la música contemporánea en las aulas. Preocupado por la distancia entre la producción musical contemporánea y las preferencias musicales del público propone cambios en la educación que puedan conducir al establecimiento de sistemas abiertos, similares a otras artes, en los que se trabaje la exploración sonora y el descubrimiento de nuevos campos de expresión. [...] En nuestro entorno con proyectos como los de Muñoz (2004), Valls y Calmell (2010), o Urrutia (2012), entre otros.¹⁷⁶

En cuanto a la producción musical de las obras de compositoras esta problemática se multiplica por dos. En estudios realizados sobre la prensa del siglo XIX la producción de las compositoras carecía del apoyo necesario para su edición, así como, en muchas ocasiones, para su difusión pública.¹⁷⁷

Por lo que sabemos hasta ahora, un número significativo de mujeres componían pero sus obras no eran publicadas, por lo que resulta muy difícil acceder a estas. Muchas permanecerán ocultas en archivos privados, muchísimas más habrán sido

¹⁷⁵ CURESES, Marta, *Contra la falta de perspectiva...op. cit.*, p. 172.

¹⁷⁶ LAUCIRICA, A., ALMOGUERA, A., EGUILAZ, M.J., ORDOÑANA, J.A. El gusto por la música contemporánea en estudiantes de Grado Superior de Música. *Revista Leeme*. Nº 30, Diciembre. 2012, pp. 1-20. [En línea]. Dirección URL: <<https://www.google.com/url?q=http://musica.rediris.es/leeme/revista/lauciricaetal12.pdf&sa=U&ei=4dOeVJHJAceAygTsz4GYAw&ved=0CAUQFjAA&client=internal-uds-cse&usg=AFQjCNEGdECEvaRHQgn9l8FrEv6a9lcsBA>> [Consulta: 22 de Mayo de 2014].

¹⁷⁷ HERNÁNDEZ ROMERO, N. “¿Compositoras invisibles?: la creación musical en femenina en España en el siglo XIX a través de la prensa de la época.”. *Revista digital de Musicología*, nº 5, 2014. [En línea]. Dirección URL: <http://www.avamus.org/revista_qdv/QDV_5/qdv_5_Her_Rom.html> [Consulta: 22 de Mayo de 2014].

destruidas a lo largo del tiempo. Editadas o no, una gran parte de ellas fueron interpretadas en espacios privados o semiprivados, por lo que, aunque no faltan reseñas sobre este tipo de eventos, su repercusión pudo ser bastante escasa. Con frecuencia las piezas eran compuestas para ocasiones concretas, tras las cuáles no seguían siendo tocadas. Obstáculos todos que también encontramos en la recuperación de obras de hombres, pero que se hacen especialmente significativos en el caso de las mujeres.

También la ambigüedad en cuanto a la autoría de las mismas ha sido un problema para su análisis estilístico y su valoración crítica.

Otra dificultad es que algunas compositoras han pasado por varones. La creencia de que la creación no era una actividad propiamente femenina ha provocado que obras sin autor conocido o con datos incompletos, como nombres con iniciales o tan solo los apellidos, hayan sido adjudicadas a hombres.¹⁷⁸

La recuperación de este repertorio ha sido problemática no sólo por su falta de edición, sino por la ausencia de una crítica especializada en las publicaciones. Las alabanzas y las críticas por cuestiones de sexo eran habituales:

En la armonía hizo asimismo adelantos muy superiores a su sexo, pues llegó a componer, entre otros varios juguetes, una bonitísima polka para piano, intitulada Mi primer pensamiento, que después arreglamos nosotros para banda, que tocó luego la acreditada música de Ingenieros¹⁷⁹

Aunque también las críticas musicales, en las que no se entra a valorar el género:

Blanca Llisó mereció una biografía en Méjico durante su gira en aquel país. La prensa española celebra la noticia destacando la buena imagen que la pianista y compositora daba en el extranjero:

[...] A este retrato acompaña una excelente biografía [...] en la cual se hace cumplida justicia a las relevantes dotes de nuestra ilustre conterránea. Felicitamos cordialmente a la señorita Llisó y a su distinguida familia, para quienes ha de ser

¹⁷⁸ HERNÁNDEZ ROMERO, N. “¿Compositoras invisibles?...op. cit.

¹⁷⁹ Ibid. Saldoni, en su diccionario, hace estas observaciones acerca de Luisa Guerrero de Torres y del Camino (1834-1855).

indudablemente grato el juicio que acerca de la artista española formulan los extranjeros.¹⁸⁰

Ya a principios de nuestro siglo XX, se apunta hacia una falta de sensibilidad estética como principal inconveniente para acercarse a la música contemporánea.

Una de las más efectivas causas del bajo nivel que la afición a la música tiene en España reside en la diferencia y lejanía – “sordera”, que se ha dicho graciosamente – de nuestros intelectuales en este arte. Existe en nuestra cultura, y no ya en la media, sino en sus más altas manifestaciones, una falta de sensibilidad para el arte sonoro que algún día habrá que estudiar como una de las notas características – para mí, lamentable- de nuestras gentes con más exigente formación. Ello repercute, naturalmente, en toda una vertiente de nuestra visión del pasado y del presente, a la que se ha privado de datos y sentidos muy significativos.¹⁸¹

En la actualidad, el Ministerio de Cultura, a través de la Secretaría de Estado de Cultura, crea el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), que se ocupa de articular y desarrollar los programas relacionados con el teatro, la danza, la música y el circo. Entre sus objetivos están: promocionar, proteger y difundir estas materias, proyectarlas en el exterior y coordinar la comunicación entre las Comunidades Autónomas sobre estas materias. Su funcionamiento se organiza en torno a tres líneas de actuación: la gestión directa de los proyectos, la colaboración con otras instituciones públicas y privadas y a través de la convocatoria de ayudas, a sectores tanto públicos como privados. En 2009 se inician varias iniciativas para la edición y difusión de la música contemporánea:

En un momento en el que toda la artillería pesada de la anti-piratería dispara sus quejas en forma de estadísticas de descargas ilegales y de cuantiosas pérdidas económicas para la industria, van y se plantan unas cuantas iniciativas que se fundamentan sobre un planteamiento –la difusión de la música contemporánea española- que corre el serio riesgo de ser deficitario (apuntamos al tema dinerario exclusivamente; los réditos en la cultura pertenecen a otro contexto). [...] Nos referimos a otras dos

¹⁸⁰ HERNÁNDEZ ROMERO, N. “¿Compositoras invisibles?...op. cit.

¹⁸¹ RUIZ COCA, F. La historia de la música española contemporánea. *La estafeta literaria*. N° 130 (Tercera Época). 24 de Mayo de 1958. Biblioteca del Ateneo de Madrid. [En línea]. Dirección URL: <http://www.ateneodemadrid.net/biblioteca_digital/Estafeta_Literaria/1958_00130.pdf> [Consulta: 22 de Mayo de 2014].

iniciativas que, como ANEMOS, se encaminan al mismo punto: el acuerdo firmado entre Caja Madrid y el sello austriaco Kairos para realizar una serie en torno a compositores españoles; y la iniciativa de la Fundación BBVA con el sello español Verso y el alemán NEOS, que se está traduciendo en una fructífera colección de CDs también de autores españoles de nuestro tiempo. [...] El esperado ANEMOS responde al feliz encuentro entre la parte pública el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas), el esmero editorial del sello Glossa y la cobertura indudable que proporciona una distribuidora y comercio discográfico como Diverdi. En los otros dos casos mencionados son sendas fundaciones de la banca las que, unidas a las discográficas, ponen en marcha los proyectos.¹⁸²

Este proyecto apostillaba que iba a dar a conocer la música que se estaba componiendo en la actualidad, y que no se iba a «dejar en el tintero ningún valioso diamante», lo cierto es que en la primera hornada de trabajos discográficos no aparece ninguna compositora española, es posible que ninguna sea una de esas «piedras preciosas» que hay que conservar como oro en paño. La segunda edición vino cargada de inconvenientes, ya que el Ministerio no quiere mantener el sello pero tampoco parece querer ceder la titularidad. Una vez más no aparece en esta segunda parte ninguna compositora española entre las filas. Dentro del Instituto se encuentra el Centro Nacional para la Difusión de la Música (CNDM) que, a través de sus “Series 20/21”, se propone:

Incentivar la creación nueva, de apoyar a los conjuntos e intérpretes españoles más destacados y de ofrecerle a la música actual, especialmente a la nacional, una plataforma para su difusión. [...] En números, esto se traduce en un total de doce conciertos con una treintena de obras españolas, de las cuales diez representan encargos del CNDM, otras doce estrenos absolutos y el resto obras ya estrenadas.[...] Para llevar a cabo estas series ha sido necesario invitar a diversas formaciones, concretamente a nueve españolas y tres de fuera. El ciclo también vuelve a colaborar con instituciones como el Goethe-

¹⁸² GUNKIAN, Mikel, “ANEMOS: apuesta por la difusión de la música contemporánea española”, [en línea], *Revista Sulponticello*, nº 3, Octubre, 2009, Dirección URL: <<http://2epoca.sulponticello.com/anemos-apuesta-por-la-difusion-de-la-musica-contemporanea-espanola/>> [Consulta: 22 de Mayo de 2014].

Institut alemán, la Fundación SGAE o la Casa de Velázquez para ampliar su radio de acción.¹⁸³

En el año 2013 el CNDM ampliaba su oferta con dos nuevos ciclos:

El Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) ha organizado dos nuevos ciclos, "Alicante Actual" y "Xornadas contemporáneas", para ampliar y diversificar sus acciones de promoción y difusión de la música, según ha anunciado el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Estos dos ciclos estarán dedicados exclusivamente al ámbito de la creación musical. [...] El INAEM del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, reforzará con estos ciclos, cuya programación se anunciará el próximo 22 de mayo, el apoyo a la música contemporánea al ampliar el ámbito de actuación geográfica a través de conciertos y actividades educativas.¹⁸⁴

En cuanto a las ayudas públicas que establece son: ayudas a la interpretación de música contemporánea, con especial atención a la música española, ayudas a la creación y mantenimiento de un sello discográfico del INAEM (DIVERDI SL) para una colección estable de música contemporánea española y ayudas a la creación española en dos modalidades: a aquellos compositores de amplia trayectoria mayores de 60 años, y ayudas a compositores españoles de edades comprendidas entre 30 y 59 años.¹⁸⁵

Respecto al apoyo público no hay más incentivos, salvo las gestiones que realizan las Comunidades Autónomas, cedidas por el Ministerio de Cultura, y que se visualizan en apoyos puntuales que no suponen algo significativo. Las fundaciones forman parte del apoyo privado que realizan algunas instituciones como: la fundación Juan March, La Casa Encendida, patrocinada por Caja Madrid, la fundación BBVA, y las asociaciones de compositores, anteriormente citadas.

¹⁸³ Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.cndm.mcu.es/ciclo/Series-20.21-Museo>> [Consulta: 22 de Mayo de 2014].

¹⁸⁴ AGENCIA EFE, "El INAEM amplía la difusión de la música contemporánea con dos nuevos ciclos", [en línea], *Revista digital lainformacion.com*, 23 de Abril de 2013. Dirección URL: <http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/musica/el-inaem-amplia-la-difusion-de-la-musica-contemporanea-con-dos-nuevos-ciclos_7I1lv2oIx3MsdK3uGKy5Y2/> [Consulta: 22 de Mayo de 2014].

¹⁸⁵ CIVERA SÁEZ, A., *La promoción de la música...op. cit.*, p. 49.

Por otro lado, los festivales son otro de los focos de difusión de la música contemporánea. Con menos presupuesto que los grandes teatros, son más localistas que éstos y posibilitan que haya una mayor pluralidad de estéticas representadas:

En la mayoría de los casos se trata de festivales soportados económicamente por los gobiernos regionales; la excepción es el *Festival de Música Contemporánea* de Alicante, que depende totalmente del Ministerio de Cultura. [...] Cerca de 30 festivales se realizan con carácter anual y permanente por la geografía española. Su realización está descentralizada y repartida por todo el territorio, característica que podría explicar la existencia de grupos de creadores locales diseminados por la geografía española. En estos festivales se realizan encargos, normalmente de autores locales, que inciden sobre la promoción directa de la creación musical local. Los principales patrocinadores de los festivales son los gobiernos locales junto con el tercer sector; es un área de promoción no contemplada en las líneas principales de actuación del gobierno central, que dedica más recursos económicos y materiales a la programación de los grandes centros exhibidores y a los incentivos directos a la creación que al patrocinio directo de pequeñas muestras musicales.¹⁸⁶

A pesar de los esfuerzos por desarrollar, dentro de estos festivales, programas relacionados con la difusión de la música contemporánea existe un distanciamiento evidente entre el compositor y el público, ya sea por desconocimiento del repertorio o por falta de interés. Los primeros conciertos programados con esta temática:

[...] tenían una vocación rompedora, exclusivista y, en ocasiones, incluso provocadora como nunca antes había ocurrido en la historia de la música. [...] Fue solo con la irrupción de las vanguardias a comienzos del siglo XX cuando el divorcio entre el programa de concierto y la música del presente se asentó firmemente. Desde entonces, esta fractura lejos de mitigarse se ha venido acentuando, con un máximo en el periodo de la postguerra. [...] Ante este panorama, el primer desafío al que se enfrenta el programador de hoy es la capacidad real que cabe atribuirle y quiera ejercer para, en conjunción con otros agentes como el productor discográfico o los propios intérpretes, alterar esta situación. Es decir, para reconstruir un puente que aminore el divorcio entre público y música del presente.¹⁸⁷

¹⁸⁶ CIVERA SÁEZ, A., *La promoción de la música...op. cit.*, p. 44-78.

¹⁸⁷ MARÍN, M.A. Tendencias y desafíos de la programación musical. *Brocar, cuadernos de investigación histórica*, nº 37, p. 87-104. Universidad de La Rioja – Fundación Juan March, 2013. [En línea]. Dirección

Para ello, la preparación del público desde la base del aprendizaje, que son la enseñanza general y la específicamente musical, deben preocuparse de abrir camino al estudio y comprensión de la estética musical contemporánea, como lo hacen en las demás disciplinas artísticas (arquitectura, pintura, escultura, artes gráficas, visuales,...).

La enculturación musical se produce cuando, en los primeros años de vida, el ser humano occidental sufre unos procesos de asimilación e integración que le conducen a la comprensión de la música tonal. [...] En Occidente esta jerarquía tonal invade nuestro ambiente sonoro y es, en escasas ocasiones, cuando por tratarse de música de otras culturas o de música atonal, nos encontramos ante lenguajes musicales de difícil asimilación (Ball, 2011), que el oyente intenta comprender con los medios cognitivos y culturales a su alcance. [...] Lerdahl (1989), Imberty (1993), Deliège (1989) u Ordoñana (2011) invitan a la búsqueda de otros parámetros (ritmo, registro, timbre o centros tonales más ambiguos) con la finalidad de alcanzar la comprensión de obras atonales, ya que los humanos necesitamos organizar y estructurar todo aquello que desde el entorno llega a nuestros sentidos.¹⁸⁸

Después de la formación musical integrada hemos de saltar el siguiente peldaño que es en el que se sitúa el intérprete, vía imprescindible para la difusión de las obras.

El papel del intérprete es esencial e insustituible en el caso particular de la música, cuya materialización exige irremediablemente el papel de intermediación creativa que encarna el intérprete entre el compositor y el oyente.¹⁸⁹

La escenografía del concierto y los elementos externos en la interpretación influyen también en despertar el interés del público por estas nuevas estéticas. Un planteamiento distinto del utilizado para la programación de conciertos de otras estéticas anteriores podría ser la vía para cambiar la demanda de música contemporánea.

La dificultad para definir estilos comunes entre los compositores contemporáneos, el mayor efecto de interés más que de placer de este tipo de música, la importancia de la comprensión por

URL:<http://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querysDismax.DOCUMENTAL_TODO=tendencias+y+desafios+de+la+programaci%C3%B3n+musical> [Consulta: 22 de Mayo de 2014].

¹⁸⁸ LAUCIRICA, A., ALMOGUERA, A., EGUILAZ, M.J., ORDOÑANA, J.A. El gusto por la música...*op. cit.*, p. 4.

¹⁸⁹ MARÍN, M.A., Tendencias y desafíos...*op. cit.*, p. 99.

familiarización, y el decisivo efecto de la información visual, nos conducen a sugerir que quizá sea un error intentar introducir el lenguaje contemporáneo en las salas de concierto con los mismos medios que se utilizan en el marco de la música clásica. La conveniencia de incrementar el número de audiciones para la comprensión de la obra, junto con los aspectos favorecedores de la información visual, invita a la configuración de espacios de contacto con la música contemporánea en los que se planteen iniciativas de preparación e intercambio entre compositores, intérpretes y público.¹⁹⁰

Quizás el análisis de la realidad también pasa por utilizar los medios de difusión masiva que nos rodean y crear estrategias de marketing orientadas a la utilización de la música contemporánea como un producto.

[...] se trata de dar mayor protagonismo a temas como la relación entre creación-difusión de la música y el consumidor, otorgando interés a aspectos poco habituales del medio musical como pueden ser el mercado, la mercadotecnia, la publicidad, los grupos de presión, las influencias políticas,...¹⁹¹

La creación de grupos multidisciplinares que unen la vertiente educativa, pedagógica, creativa e interpretativa está llevando a la difusión de la música contemporánea a escenarios atípicos, en los que el público está empezando a formar parte del espectáculo. Uno de estos proyectos es MÚCA (Música callada), «una asociación artística de creadores multidisciplinar que busca nuevas formas de expresión artística, involucrando al público como un elemento más del proceso creativo.»¹⁹²

Un último punto para cerrar el ciclo es la evaluación y seguimiento de estos eventos, que, de existir, ayudarían a adaptar la programación de los espectáculos a la demanda.

El alejamiento progresivo del público y la falta de mecanismos de evaluación muestran, además de un profundo desconocimiento técnico y empírico sobre las relaciones entre objetivos y finalidades en la implementación de las políticas culturales, una falta de implicación por parte de los creadores tanto en la comprensión de la experiencia sonora por parte de los

¹⁹⁰ LAUCIRICA, A., ALMOGUERA, A., EGUILAZ, M.J., ORDOÑANA, J.A., El gusto por la música...*op. cit.*, p. 17.

¹⁹¹ CURESES, Marta, *Contra la falta de perspectiva...*, *op. cit.*

¹⁹² Extraído de su web: <<http://www.musicacallada.com/>>

públicos como en la creación de debate social en torno a la creación musical española en la actualidad.¹⁹³

También la figura del crítico musical ha mutado, pues ya no es el periodista que esboza sus opiniones sobre el papel, los foros y redes sociales, han ocupado el sitio abandonado por los lectores y aficionados de antaño.

Cabría plantearse el papel que en la actualidad ejerce la crítica musical y cómo determina, avalando o desechando, las propuestas de programación de una institución. Parece haber consenso en admitir que la fuerza que antaño tuvo la crítica del concierto está ahora en un declive que parece irreversible, o al menos, en una reorientación de su función, cada vez más cercana a la información en detrimento de la evaluación. Pero su voz está siendo sustituida por otro tipo de *feed-back* menos organizado y en apariencia menos autorizado, pero más influyente y quizá más realista: el que ofrecen oyentes anónimos de a pie en los blogs y en las redes sociales.¹⁹⁴

Los casos concretos de compositoras dentro del panorama actual, ven difundida su producción musical de forma diferente. En el caso de las compositoras canarias contrasta el hecho de que algunas se han prodigado más en el extranjero que en su propia tierra.

A la misma generación de los sesenta pertenecen las compositoras Lourdes Díaz Herrera (1959-2007), Lourdes Suárez Correa (1962) y la más internacional Gloria Isabel Ramos Triano (1964). [...] Sus catálogos, lenguajes y difusión de su música transitan caminos bien diferentes, y son poco habituales en las programaciones de las Islas, aunque la obra de Gloria Isabel se haya difundido más en Alemania y en Suiza, donde reside. Todo lo contrario sucede con tres compositoras de la generación de los setenta, volcadas todas ellas en una creación constante de obras de encargo o presentadas a premios. Nos referimos a Dori Díaz Jerez (1971), a Raquel Cristóbal (1973) y a Laura Vega (1978), cuyas partituras están presentes con gran frecuencia en los programas de los conciertos camerísticos y también de nuestras orquestas, habiendo estrenado las tres obras sinfónicas en el Festival de Música de Canarias en años sucesivos. Asimismo, las tres tienen varias obras grabadas en diversos discos de la colección RALS y de otros sellos, y las tres han visto estrenadas sus composiciones en salas de la Península y del extranjero. [...] Laura Vega, que ha sido hasta hace muy

¹⁹³ CIVERA SÁEZ, A., *La promoción de la música...op. cit.*, p. 84.

¹⁹⁴ MARÍN, M.A., *Tendencias y desafíos...op. cit.*, p. 103.

poco presidenta de Promuscán, mantiene un nivel de creación frenético, con muchas obras de encargo y con varios estrenos en capitales peninsulares, canarias y europeas, que han configurado un catálogo bastante amplio. [...] La SGAE, la Fundación Autor y la Asociación española de Orquestas Sinfónicas, le encargó en 2006 un Concierto para oboe y dos grupos orquestales. Ha sido nombrada recientemente Académica de Número de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.¹⁹⁵

Quizás las estéticas defendidas más experimentales quedan aisladas en las programaciones actuales, mientras que los lenguajes más próximos a la definida como “nueva simplicidad” han ocupado el sitio dejado por las vanguardias.

En la estela de estas tres autoras, y en la generación de los ochenta que ha recibido clases de los compositores de la generación anterior, han surgido nuevos valores, como son las compositoras Ylenia Álvarez (1980), Nisamar Díaz (1980), Elsa García Rodríguez y Cecilia Díaz Pestano (1982), que habiendo finalizado las cuatro su carrera de Composición, con Premio extraordinario esta última, inician la cuesta dificultosa de situarse en el mundo del concierto y de los estrenos.¹⁹⁶

¹⁹⁵ ÁLVAREZ, R. Las mujeres compositoras en Canarias, *Revista Canarii*, nº 23, Marzo de 2012, Fundación Canaria Archipiélago 2012. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.revistacanarii.com/canarii/23/las-mujeres-compositoras-en-canarias>> [Consulta: 22 de Mayo de 2014].

¹⁹⁶ Ibid.

CAPÍTULO II.

LA FLAUTA TRAVESERA EN LA CREACIÓN MUSICAL FEMENINA EN ESPAÑA DESDE EL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD

CAPÍTULO II. LA FLAUTA TRAVESERA EN LA CREACIÓN MUSICAL FEMENINA EN ESPAÑA DESDE EL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD

Este capítulo está estructurado en cinco partes. En la primera parte de este capítulo trataremos las atribuciones femeninas del instrumento desde la Antigüedad, asociadas a la mitología griega y romana, así como la iconografía que lo ha acompañado hasta la actualidad. También analizaremos la inclinación de la mujer hacia la interpretación de este instrumento, en detrimento de otros, por cuestiones culturales y sociales que asocian la flauta travesera a la mujer.

En la segunda parte analizaremos el papel de las intérpretes flautistas en nuestro país, en cuanto a su labor interpretativa como componentes de las orquestas españolas, así como pedagógica en el ámbito educativo, tanto público como privado. También valoraremos las aportaciones a la pedagogía de la flauta travesera por parte de las intérpretes y pedagogas que desarrollan su trabajo en España. La evolución de la didáctica instrumental a partir de estas contribuciones se analizará a partir de las programaciones didácticas instrumentales, que han estado basadas en un repertorio anclado en el siglo XIX, y que han evolucionado de forma paulatina desde principios del siglo XX hasta la actualidad.

En la tercera parte se presenta un estudio de las compositoras seleccionadas en esta Tesis Doctoral, sus aportaciones a la composición para flauta travesera a través de un análisis geográfico y temporal que aportará las características comunes del grupo generacional, y las estéticas individuales desarrolladas por las compositoras españolas.

En la cuarta parte se incluye un apartado dedicado a la perspectiva creativa de las compositoras en la que se exponen los distintos planteamientos estéticos que conforman las distintas individualidades creativas. En la última parte se analizará la situación actual de la composición musical en España en cuanto a la edición, grabación y difusión de la música contemporánea, especialmente la creada por compositoras y particularmente las obras instrumentadas para flauta travesera.

1. La flauta travesera en relación con lo femenino.

Cuando Krishna toca la flauta, inclina su cabeza hacia abajo y sonríe.

Bhagavata Purana

La flauta ha estado asociada a características atribuidas al sexo femenino, como la dulzura, la delicadeza o la sensualidad, tanto en la producción de sus melodías como en cuanto a la posición en la que se coloca el intérprete (véase Figura 21).



Figura 21. *Cl o, Euterpe y Talía*, Eustache le Sueur, (1652-55), 1.30 x 1.30 m, óleo del mural: *The Chambre des Muses* en el Hotel Lambert de París. Adquirida en 1776 de la colección de Luis XVI. Museo del Louvre (París).

La flauta travesera ha estado unida a la historia de la Música Occidental desde la Antigüedad, proveniente de la mitología griega. En las primeras representaciones iconográficas aparece unida al sentimiento de amor platónico de *Pan*, fauno mitad hombre mitad macho cabrío, hacia la ninfa *Syrinx*. El temor a la pérdida de su virginidad le hace pedir a las demás ninfas que la salven de la persecución de Pan, convirtiéndola en cañas, con las que el fauno construye una flauta que al sonar evoca el dolor del amor perdido. La flauta evoca sonoridades hermosas que recuerdan a la ninfa y esta representación será la inspiración de los compositores del Impresionismo, atraídos por la Antigüedad, para crear obras como *Syrinx* o *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy. En estas obras la flauta travesera, recientemente actualizada y

modernizada por el sistema Boehm a finales del siglo XIX, representará de forma virtuosa estas melodías evocadoras.

Para encontrar la primera figura femenina a la que se asocia el instrumento tenemos que recurrir a *Euterpe*, musa de la música y de los flautistas, protectora del arte de tocar la flauta, a la que se le atribuye la invención de la flauta. En las Cantigas de Alfonso X el Sabio aparecen las *ajabebas*, de origen árabe, que fueron una variedad de flautas traveseras (véase Figura 22).



Figura 22. Cantiga 240 de Santa María de Alfonso X el Sabio (1221-1284). Pergamino, 32 x 22 centímetros, Biblioteca Capitul de Toledo. Extraída de la web: <<http://cantigas.webcindario.com/index.htm>>

En el Renacimiento la flauta travesera empieza poco a poco a abrirse camino y su iconografía se hace más abundante y notable. El instrumento continúa siendo una delgada vara todavía sin ninguna llave que, en la gran mayoría de las ocasiones, va a aparecer en manos femeninas.¹⁹⁷

No será hasta finales del siglo XVII cuando la flauta travesera vuelva a adquirir protagonismo, pues fue opacada por la flauta de pico, que dominó el panorama musical.

¹⁹⁷ OLMO VADILLO, Manuel, “La iconografía de la flauta travesera a través de la Historia”, *Revista Hoquet*, Conservatorio Superior de Música de Málaga. [En línea]. Dirección URL: <http://www.manuelolmo.es/Manuel_Olmo/Publicaciones_files/Breve%20historia%20iconografi%CC%81a%20flauta.pdf> [Consulta: 14 de Julio de 2014].

A pesar de su representación en todo tipo de iconografía musical será en el Barroco cuando se desarrolle un repertorio dirigido y creado *ex profeso* para la flauta travesera (véase Figura 23).¹⁹⁸



Figura 23. *Master of Female Half-Lengths*, 1530/40. Óleo, 53.2 x 37.5 cm. Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia.

A partir del siglo XVII se comienzan a profesionalizar las orquestas de forma estable, en principio formando parte de la corte palatina, y con el avance de los siglos en teatros e instituciones tanto públicas como privadas. La mujer no está incluida en la formación de estas agrupaciones, por lo que se inclina por la interpretación del piano o por el canto, ya que el escenario en el que pueden desarrollar sus habilidades interpretativas es el de los salones privados, reservados a las señoritas de clase media y alta. Muestra de esta ausencia es el cuadro de Edgar Degás que representa la Orquesta

¹⁹⁸ Página web del Hermitage Museum. Dirección URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/collections/collection/?lng=en&p1=&p2=&p3=&p4=Master+of+the+Female+Half-Lengths&p5=&p6=all&p7=&p8=&p9=&p10=&p11=&p12=&p13=&p14=&p15=1> [Consulta: 14 de Julio de 2014].

de la Ópera de París. En este escenario la presencia femenina solo aparece en la escena del ballet de fondo (véase Figura 24).¹⁹⁹



Figura 24. *L'Orchestre de l'Opera*, Edgar Degas (1868). Óleo sobre tela, 56.5 x 46 cm. Museo de Orsay, París.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX la educación de la mujer incluía también las enseñanzas musicales, sobre todo en las clases más acomodadas:

Las nociones musicales adquiridas por las mujeres se limitaban normalmente a la lectoescritura musical y, especialmente, al piano y al canto; no se pretendía aportarles una formación musical profesional sino una cierta educación estética que les permitiese brillar en los salones decimonónicos.

Si profundizaban en su formación, matriculándose en el Conservatorio o recibiendo clases específicas, la música permitía a algunas de ellas adquirir una cierta autonomía económica y personal.²⁰⁰

Con la creación del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina en Madrid en 1831 las mujeres fueron incorporándose a las enseñanzas de

¹⁹⁹ Extraída de la web del Palais Garnier. Dirección URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Palais_Garnier> [Consulta: 14 de Julio de 2014].

²⁰⁰ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936)”, *Dossier: Música y estudios sobre las mujeres*, TRANS 15 (2011). [En línea]. Dirección URL: <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_05_Sanchez.pdf> [Consulta: 23 de Febrero de 2014].

forma paulatina, primero en materias como el canto y el piano, y posteriormente a otras especialidades instrumentales.

En 1866 se celebran concursos en el Conservatorio de distintas especialidades, entre ellas la de flauta travesera, siendo profesor de esta disciplina D. Magín Jardín y Jardín (véase Figura 25). Al mismo comparecen «D. Gregorio Torres y D. Joaquín Valverde, (profesor, Sr. Sarmiento).-Primer premio: Resultó no haber lugar por unanimidad.-Segundo premio: Le obtuvo el Sr. Valverde por unanimidad.-Accesit: Le obtuvo el Sr. Torres por unanimidad».²⁰¹



Figura 25. Reseña de la Revista *Gaceta Musical de Madrid*, 4 de Julio de 1866, nº 38. (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España). extraído de: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003739973&search=&lang=es>> [Consulta: 23 de Mayo de 2013].

Podemos observar la nula presencia de mujeres en este concurso en la especialidad de flauta travesera, puesto que en otras especialidades como piano, canto o arpa era más numerosa, e incluso copaban el total de alumnas que se presentaban.

El Centro tuvo nueve alumnos de flauta, los cuales llegarían a adquirir con el tiempo una gran reputación dentro del panorama musical español, en diversos campos como la interpretación, la pedagogía o la edición y el comercio. Fueron: José de la Lama,

²⁰¹ J.O., “Real Conservatorio de Música y Declamación, Concursos de 1866”, *Revista Gaceta Musical de Madrid* nº 38, 4 de Julio de 1866, Hemeroteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional, p. 152. [En línea]. Dirección URL: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003739973&page=1&search=CONSERVATORIO+DE+MUSICA&lang=es>> [Consulta: 25 de Octubre de 2013].

José de Juan, Pedro Sarmiento, Pascual Zozaya, Juan de Madrid, Vicente Canaut, Magín Jardín (hijo), Eustasio Siró y Lorenzo Benítez.²⁰²

En el siglo XIX no aparecerá matriculada ninguna alumna en el Conservatorio de Madrid y tampoco ocuparán la posición de profesoras en este centro.²⁰³ A pesar de esta presencia de la música en la educación de la mujer, la elección profesional de la flauta travesera por parte de las mujeres llegará a España hacia bien entrado el siglo XX, unida a la incorporación a las enseñanzas oficiales del Conservatorio.

En la actualidad la tendencia hacia el estudio del instrumento por parte de las mujeres ha cambiado y es uno de los itinerarios más solicitados. En un análisis realizado sobre la situación de las mujeres en el actual sistema educativo se extraen las siguientes conclusiones:

La presencia general de las mujeres en las enseñanzas de Música en el curso 2006/07 supera en 10 puntos a la de los hombres, sumando un 54,28% frente al 45,72% representado por los varones. No obstante, al atender al desglose de la matriculación por grados, se comprueba que las alumnas son mayoría en todo el conjunto de las enseñanzas regladas y no regladas, salvo en el grado superior de las primeras. [...]

En el caso de las enseñanzas de Música de grado superior [...] Las especialidades que concentran las mayores tasas de presencia femenina son, por este orden, el arpa, los instrumentos de la música antigua, la flauta travesera y el canto. [...] A modo de conclusión, puede afirmarse que los datos disponibles acerca de la participación por sexos en las diferentes opciones de las enseñanzas de Música revelan que, para los tres grados, las mayores representaciones femeninas se circunscriben a unas opciones concretas, que suelen ser la flauta travesera, el canto y el arpa.²⁰⁴

La presencia de las mujeres en las bandas y orquestas de forma numerosa ha provocado la tendencia hacia el estudio de la flauta travesera como principal instrumento de viento, así como el clarinete y oboe. En menor medida se escogen los

²⁰² GERICÓ TRILLA, Joaquín y LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *La Flauta en España en el siglo XIX*, Madrid, 2001, Editorial Real Musical, p. 73.

²⁰³ No deja de ser significativo que la cátedra de flauta del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid no haya sido ocupada, desde su creación, por ninguna mujer.

²⁰⁴ GRAÑERAS PASTRANA, Montserrat, et alii, *Las mujeres en el sistema educativo II*, IFIIE/Instituto de la Mujer, 2009.

instrumentos de viento metal, aunque ya no es extraño encontrar mujeres tocando la trompeta, la tuba o incluso la percusión.

Este aumento significativo de la presencia femenina en la especialidad de flauta travesera también se ha reflejado en el acceso a la docencia en los Conservatorios y Escuelas Superiores de España siendo bastante representativo el hecho de que el 57% de las plazas de cátedra están ocupadas por mujeres, incluso en algunos centros la totalidad del profesorado de esta asignatura son mujeres (véase Gráfico 1).²⁰⁵



Gráfico 1. Relación de profesoras de flauta travesera que ocupan puestos en los Conservatorios y Escuelas Superiores de Música de España.

Como conclusión, podemos extraer que el estereotipo masculino existente a principios del siglo XX ha cambiado con respecto a esta especialidad. Las mujeres han adoptado el instrumento y han conseguido ocupar los puestos más elevados dentro de las enseñanzas superiores de música.

²⁰⁵ Para la realización de este Gráfico he recopilado la información referente a las plantillas oficiales de todos los Conservatorios Superiores de España, tanto públicos como privados, extraídos de las páginas webs oficiales de cada centro, en la sección de Profesorado. En el caso de los Conservatorios de Córdoba y Málaga hay varias profesoras en cada centro, así como en el caso de Navarra y Oviedo también hay solamente una profesora que ocupa este puesto.

2. Aportaciones femeninas a la pedagogía y didáctica de la técnica instrumental de la flauta travesera.

Las mujeres se han insertado en el ámbito profesional de la interpretación de la flauta travesera de forma paulatina, tanto en el terreno de la música orquestal, la música de cámara y el ámbito educativo público y privado. Tras revisar las plantillas de las orquestas sinfónicas españolas que pertenecen a la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS) se deduce que la presencia de mujeres entre sus componentes es bastante significativa. Las mujeres forman parte de 16 de las 27 orquestas que integran dicha Asociación, de ellas, y en 12 de ellas intervienen como flauta solista. Hay orquestas en las que la cuerda de flautas está integrada exclusivamente por mujeres, como es el caso de la Orquesta de la Comunidad de Madrid o la Orquesta de Radio Televisión Española (véase Gráfico 2).²⁰⁶



Gráfico 2. Tabla sobre la presencia de las mujeres flautistas en las orquestas españolas (Fuente: AEOS)

De todas las flautistas que participan de estas orquestas María Antonia Rodríguez, Juana Guillem o Magdalena Martínez (véase Figura 26) son los principales exponentes de flautistas de una generación, nacida en los años sesenta, que hacia la

²⁰⁶ Para la realización de este Gráfico he extraído la información de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS) en la que figura la composición de las diferentes orquestas españolas. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.aeos.es/>> [Consulta: 14 de Febrero de 2015].

década de los noventa habían ocupado los principales atriles de las más prestigiosas orquestas españolas.²⁰⁷



Figura 26. Magdalena Martínez, Juana Guillén y María Antonia Rodríguez.

Son mujeres que abrieron las puertas a muchas otras que han seguido sus pasos y sus directrices y que han conformado una nueva generación de flautistas que han sucedido a las anteriores, en algunos casos, y en otros casos se han convertido en compañeras de atril. Es el caso de Mónica Raga, Julia Gallego o Beatriz Cambrils (véase Figura 27), que ocupan actualmente los atriles de la RTVE, Orquesta de Cadaqués y OCB, respectivamente.

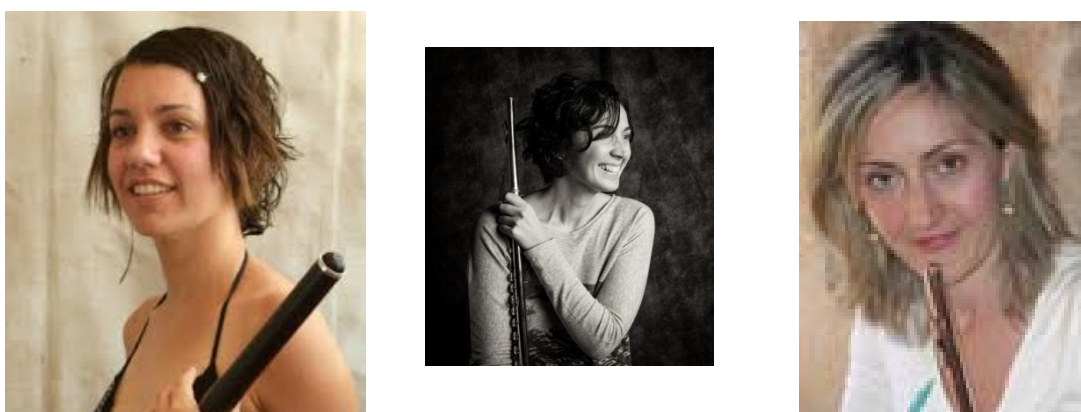


Figura 27. Julia Gallego, Beatriz Cambrils y Mónica Raga.

²⁰⁷ María Antonia Rodríguez, ocupa la plaza de solista de la Orquesta de la RTVE en 1990, Juana Guillén, flauta solista de la ONE en 1982 y Magdalena Martínez, flauta solista de la OCB desde 1988.

Las flautistas de la primera generación se formaron en París, con profesores como Raymond Guiot o Alain Marion, y en el caso de Magdalena Martínez en Indiana University (Estados Unidos) y en la Royal Academy School of Music of London. Todas ellas han continuado con una labor pedagógica intensa en cursos de perfeccionamiento, tanto a nivel nacional como internacional, en cursos orquestales y másteres interpretativos. Por tanto la nueva generación de flautistas, tanto de mujeres como hombres, que desarrollan su labor en España y en el extranjero, se ha formado gracias a sus indicaciones y magisterio.

Los métodos utilizados en la enseñanza de la flauta travesera han sido durante muchos años los publicados por los profesores del Conservatorio de París en las primeras décadas del siglo XX, heredados de las enseñanzas de los principales exponentes de la Escuela Francesa de la flauta: Paul Taffanel (1844-1908), Philippe Gaubert (1879-1941) y por el alumno y recopilador del material didáctico, Marcel Moyse (1889-1984). La composición para la flauta travesera en el siglo XIX en España giraba en torno a un repertorio poco interesante y, en muchos casos, adaptado del género operístico o de otros instrumentos solistas del mismo registro como el violín:

Si en los principales centros musicales de Europa, la literatura musical específica para la flauta fue reduciéndose de forma muy acusada en relación con el siglo anterior, más aún lo fue en la España del XIX. Sin ser escasa aunque de algún modo banal respecto a otros repertorios destinados al violín, al piano, al canto, la guitarra y en general al género sinfónico [...] se prodigó en obras que, o bien estaban concebidas para ser interpretadas por grandes virtuosos o por el contrario destinadas al consumo doméstico de los aficionados, siendo éstas las más numerosas y económicamente más rentables para las editoriales, enlazando con la tradición más generalizada del siglo anterior de editar música para el gran público. No toda la razón de la disminución del repertorio estaría justificada por el permanente estado de desarrollo del instrumento, iniciado a finales del XVIII, si bien la ruptura con el modelo tradicional de “sistema” [se refiere al sistema Boehm, que es el que se impondrá finalmente] hacia 1835, produjo un cisma entre los sistemas de Tulou y Boehm, que se prolongaría hasta las últimas décadas del siglo. Tampoco sería imputable a la inestable perfección de sus

aptitudes acústicas, encauzadas de diferente forma a un lado y otro del Canal de la Mancha.²⁰⁸

La evolución de la construcción del instrumento hacia la actual flauta provocó que la adaptación de la metodología utilizada se realizase de forma progresiva, siendo los artífices de este hecho los profesores del Conservatorio de París anteriormente citados. En España recepcionamos estos métodos y las obras que se componían para la flauta travesera giraban en torno a las adaptaciones de arias de óperas y pequeñas canciones o formas menores.

El cambio de siglo traerá consigo el declive de la actividad musical del salón decimonónico y el consiguiente renacimiento de los cafés como nuevos escenarios destinados a la exhibición musical.

Los cafés, como los bancos, las oficinas comerciales, los grandes almacenes, se convirtieron en emblemas públicos y estéticos de la vida urbana moderna. Esa modernidad les erigió en símbolos de una nueva manera de ser y de sentirse ciudadano.²⁰⁹

En el caso particular de Madrid uno de ellos era el Café del Vapor, en el cual se interpretaba música y pequeñas representaciones cómicas:

Como tenía música, piano y violin, ésta atraía a los bohemios y artistas y en el se produjo una atmósfera especial cuando durante un tiempo actuó el joven Chueca tocando al piano pasacalles, polcas, tangos y habaneras. Con frecuencia en estos cafés populares se interpretaban también breves escenas cómicas por actores principiantes.²¹⁰

La situación de la mujer también cambiará unida a este desarrollo social y cultural:

En el cambio de siglo, especialmente a partir de los años veinte del siglo XX, la mujer urbanita española comenzó a separarse de los cánones tradicionalmente establecidos, alcanzando, como creadora o intelectual, un lugar reconocido en la cultura;

²⁰⁸ GERICÓ TRILLA, Joaquín y LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *La Flauta en España...*, op. cit., p. 199.

²⁰⁹ DEL MORAL RUIZ, Carmen, "Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900", *Arbor* CLXIX, 666 (Junio 2001), CSIC, pp. 495-518, p. 504. [En línea]. Dirección URL: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/894/901>> [Consulta: 14 de Febrero de 2015].

²¹⁰ Ibid.

participando en las tertulias de los cafés y en los centros culturales del momento.²¹¹

Este movimiento social también influyó en la creación musical, pues muchas de las mujeres que participaban como intérpretes en los conciertos de los cafés y de los centros culturales,²¹² creaban obras para su estreno, y en ellas es protagonista en muchos momentos la flauta travesera.

La primera compositora española de piezas de música de cámara en la que la flauta travesera es tratada como un instrumento solista fue María Rodrigo Bellido (1888-1967). Compositora y creadora fue becada para estudiar en el extranjero por la Junta de Ampliación de Estudios (véase Figura 28), institución que impulsará la creación y difusión de las obras de las creadoras españolas:

La Junta de Ampliación de Estudios, creada en 1907, fue un organismo público ideado y gestionado principalmente por el grupo institucionista que, posteriormente, tras un duro proceso de depuración de sus investigadores e incautación de bienes de los diversos centros integrados de la JAE, acabó transformándose en el actual CSIC [...] fue significativo el número de mujeres que la JAE pensionó en el ámbito musical para formarse en el extranjero.²¹³

La imagen muestra una ficha de solicitud de beca de la compositora María Rodrigo Bellido. El formulario es de color rosa y contiene la siguiente información:

- NOMBRE:** María Rodrigo y Bellido.
- DOMICILIO:** 1916 - Caceres, Baza, 19.
- Carzela N.º:** 1920.
- Archivo N.º:** 9460.
- Trabajos:** (campo vacío).
- RELACIONES CON ESTA JUNTA:**
 - 1913 Pensionada.
 - 1913 Regreso a España.
 - 1914 Regreso a España.
 - 1914 Regreso a España.
 - 1916 Estudiante en la Universidad de Caceres.
 - Después de 1917 se agota con breves viajes de difusión del Instituto-Bohemia.
 - Ad. 5-10-22-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-73-74-75-76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-91-92-93-94-95-96-97-98-99-100-101-102-103-104-105-106-107-108-109-110-111-112-113-114-115-116-117-118-119-120-121-122-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-133-134-135-136-137-138-139-140-141-142-143-144-145-146-147-148-149-150-151-152-153-154-155-156-157-158-159-160-161-162-163-164-165-166-167-168-169-170-171-172-173-174-175-176-177-178-179-180-181-182-183-184-185-186-187-188-189-190-191-192-193-194-195-196-197-198-199-200-201-202-203-204-205-206-207-208-209-210-211-212-213-214-215-216-217-218-219-220-221-222-223-224-225-226-227-228-229-230-231-232-233-234-235-236-237-238-239-240-241-242-243-244-245-246-247-248-249-250-251-252-253-254-255-256-257-258-259-260-261-262-263-264-265-266-267-268-269-270-271-272-273-274-275-276-277-278-279-280-281-282-283-284-285-286-287-288-289-290-291-292-293-294-295-296-297-298-299-300-301-302-303-304-305-306-307-308-309-310-311-312-313-314-315-316-317-318-319-320-321-322-323-324-325-326-327-328-329-330-331-332-333-334-335-336-337-338-339-340-341-342-343-344-345-346-347-348-349-350-351-352-353-354-355-356-357-358-359-360-361-362-363-364-365-366-367-368-369-370-371-372-373-374-375-376-377-378-379-380-381-382-383-384-385-386-387-388-389-390-391-392-393-394-395-396-397-398-399-400-401-402-403-404-405-406-407-408-409-410-411-412-413-414-415-416-417-418-419-420-421-422-423-424-425-426-427-428-429-430-431-432-433-434-435-436-437-438-439-440-441-442-443-444-445-446-447-448-449-450-451-452-453-454-455-456-457-458-459-460-461-462-463-464-465-466-467-468-469-470-471-472-473-474-475-476-477-478-479-480-481-482-483-484-485-486-487-488-489-490-491-492-493-494-495-496-497-498-499-500-501-502-503-504-505-506-507-508-509-510-511-512-513-514-515-516-517-518-519-520-521-522-523-524-525-526-527-528-529-530-531-532-533-534-535-536-537-538-539-540-541-542-543-544-545-546-547-548-549-550-551-552-553-554-555-556-557-558-559-560-561-562-563-564-565-566-567-568-569-570-571-572-573-574-575-576-577-578-579-580-581-582-583-584-585-586-587-588-589-590-591-592-593-594-595-596-597-598-599-600-601-602-603-604-605-606-607-608-609-610-611-612-613-614-615-616-617-618-619-620-621-622-623-624-625-626-627-628-629-630-631-632-633-634-635-636-637-638-639-640-641-642-643-644-645-646-647-648-649-650-651-652-653-654-655-656-657-658-659-660-661-662-663-664-665-666-667-668-669-670-671-672-673-674-675-676-677-678-679-680-681-682-683-684-685-686-687-688-689-690-691-692-693-694-695-696-697-698-699-700-701-702-703-704-705-706-707-708-709-710-711-712-713-714-715-716-717-718-719-720-721-722-723-724-725-726-727-728-729-730-731-732-733-734-735-736-737-738-739-740-741-742-743-744-745-746-747-748-749-750-751-752-753-754-755-756-757-758-759-760-761-762-763-764-765-766-767-768-769-770-771-772-773-774-775-776-777-778-779-780-781-782-783-784-785-786-787-788-789-790-791-792-793-794-795-796-797-798-799-800-801-802-803-804-805-806-807-808-809-810-811-812-813-814-815-816-817-818-819-820-821-822-823-824-825-826-827-828-829-830-831-832-833-834-835-836-837-838-839-840-841-842-843-844-845-846-847-848-849-850-851-852-853-854-855-856-857-858-859-860-861-862-863-864-865-866-867-868-869-870-871-872-873-874-875-876-877-878-879-880-881-882-883-884-885-886-887-888-889-890-891-892-893-894-895-896-897-898-899-900-901-902-903-904-905-906-907-908-909-910-911-912-913-914-915-916-917-918-919-920-921-922-923-924-925-926-927-928-929-930-931-932-933-934-935-936-937-938-939-940-941-942-943-944-945-946-947-948-949-950-951-952-953-954-955-956-957-958-959-960-961-962-963-964-965-966-967-968-969-970-971-972-973-974-975-976-977-978-979-980-981-982-983-984-985-986-987-988-989-990-991-992-993-994-995-996-997-998-999-1000-1001-1002-1003-1004-1005-1006-1007-1008-1009-1010-1011-1012-1013-1014-1015-1016-1017-1018-1019-1020-1021-1022-1023-1024-1025-1026-1027-1028-1029-1030-1031-1032-1033-1034-1035-1036-1037-1038-1039-1040-1041-1042-1043-1044-1045-1046-1047-1048-1049-1050-1051-1052-1053-1054-1055-1056-1057-1058-1059-1060-1061-1062-1063-1064-1065-1066-1067-1068-1069-1070-1071-1072-1073-1074-1075-1076-1077-1078-1079-1080-1081-1082-1083-1084-1085-1086-1087-1088-1089-1090-1091-1092-1093-1094-1095-1096-1097-1098-1099-1100-1101-1102-1103-1104-1105-1106-1107-1108-1109-1110-1111-1112-1113-1114-1115-1116-1117-1118-1119-1120-1121-1122-1123-1124-1125-1126-1127-1128-1129-1130-1131-1132-1133-1134-1135-1136-1137-1138-1139-1140-1141-1142-1143-1144-1145-1146-1147-1148-1149-1150-1151-1152-1153-1154-1155-1156-1157-1158-1159-1160-1161-1162-1163-1164-1165-1166-1167-1168-1169-1170-1171-1172-1173-1174-1175-1176-1177-1178-1179-1180-1181-1182-1183-1184-1185-1186-1187-1188-1189-1190-1191-1192-1193-1194-1195-1196-1197-1198-1199-1200-1201-1202-1203-1204-1205-1206-1207-1208-1209-1210-1211-1212-1213-1214-1215-1216-1217-1218-1219-1220-1221-1222-1223-1224-1225-1226-1227-1228-1229-1230-1231-1232-1233-1234-1235-1236-1237-1238-1239-1240-1241-1242-1243-1244-1245-1246-1247-1248-1249-1250-1251-1252-1253-1254-1255-1256-1257-1258-1259-1260-1261-1262-1263-1264-1265-1266-1267-1268-1269-1270-1271-1272-1273-1274-1275-1276-1277-1278-1279-1280-1281-1282-1283-1284-1285-1286-1287-1288-1289-1290-1291-1292-1293-1294-1295-1296-1297-1298-1299-1300-1301-1302-1303-1304-1305-1306-1307-1308-1309-1310-1311-1312-1313-1314-1315-1316-1317-1318-1319-1320-1321-1322-1323-1324-1325-1326-1327-1328-1329-1330-1331-1332-1333-1334-1335-1336-1337-1338-1339-1340-1341-1342-1343-1344-1345-1346-1347-1348-1349-1350-1351-1352-1353-1354-1355-1356-1357-1358-1359-1360-1361-1362-1363-1364-1365-1366-1367-1368-1369-1370-1371-1372-1373-1374-1375-1376-1377-1378-1379-1380-1381-1382-1383-1384-1385-1386-1387-1388-1389-1390-1391-1392-1393-1394-1395-1396-1397-1398-1399-1400-1401-1402-1403-1404-1405-1406-1407-1408-1409-1410-1411-1412-1413-1414-1415-1416-1417-1418-1419-1420-1421-1422-1423-1424-1425-1426-1427-1428-1429-1430-1431-1432-1433-1434-1435-1436-1437-1438-1439-1440-1441-1442-1443-1444-1445-1446-1447-1448-1449-1450-1451-1452-1453-1454-1455-1456-1457-1458-1459-1460-1461-1462-1463-1464-1465-1466-1467-1468-1469-1470-1471-1472-1473-1474-1475-1476-1477-1478-1479-1480-1481-1482-1483-1484-1485-1486-1487-1488-1489-1490-1491-1492-1493-1494-1495-1496-1497-1498-1499-1500-1501-1502-1503-1504-1505-1506-1507-1508-1509-1510-1511-1512-1513-1514-1515-1516-1517-1518-1519-1520-1521-1522-1523-1524-1525-1526-1527-1528-1529-1530-1531-1532-1533-1534-1535-1536-1537-1538-1539-1540-1541-1542-1543-1544-1545-1546-1547-1548-1549-1550-1551-1552-1553-1554-1555-1556-1557-1558-1559-1560-1561-1562-1563-1564-1565-1566-1567-1568-1569-1570-1571-1572-1573-1574-1575-1576-1577-1578-1579-1580-1581-1582-1583-1584-1585-1586-1587-1588-1589-1590-1591-1592-1593-1594-1595-1596-1597-1598-1599-1600-1601-1602-1603-1604-1605-1606-1607-1608-1609-1610-1611-1612-1613-1614-1615-1616-1617-1618-1619-1620-1621-1622-1623-1624-1625-1626-1627-1628-1629-1630-1631-1632-1633-1634-1635-1636-1637-1638-1639-1640-1641-1642-1643-1644-1645-1646-1647-1648-1649-1650-1651-1652-1653-1654-1655-1656-1657-1658-1659-1660-1661-1662-1663-1664-1665-1666-1667-1668-1669-1670-1671-1672-1673-1674-1675-1676-1677-1678-1679-1680-1681-1682-1683-1684-1685-1686-1687-1688-1689-1690-1691-1692-1693-1694-1695-1696-1697-1698-1699-1700-1701-1702-1703-1704-1705-1706-1707-1708-1709-1710-1711-1712-1713-1714-1715-1716-1717-1718-1719-1720-1721-1722-1723-1724-1725-1726-1727-1728-1729-1730-1731-1732-1733-1734-1735-1736-1737-1738-1739-1740-1741-1742-1743-1744-1745-1746-1747-1748-1749-1750-1751-1752-1753-1754-1755-1756-1757-1758-1759-1760-1761-1762-1763-1764-1765-1766-1767-1768-1769-1770-1771-1772-1773-1774-1775-1776-1777-1778-1779-1780-1781-1782-1783-1784-1785-1786-1787-1788-1789-1790-1791-1792-1793-1794-1795-1796-1797-1798-1799-1800-1801-1802-1803-1804-1805-1806-1807-1808-1809-1810-1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-1821-1822-1823-1824-1825-1826-1827-1828-1829-1830-1831-1832-1833-1834-1835-1836-1837-1838-1839-1840-1841-1842-1843-1844-1845-1846-1847-1848-1849-1850-1851-1852-1853-1854-1855-1856-1857-1858-1859-1860-1861-1862-1863-1864-1865-1866-1867-1868-1869-1870-1871-1872-1873-1874-1875-1876-1877-1878-1879-1880-1881-1882-1883-1884-1885-1886-1887-1888-1889-1890-1891-1892-1893-1894-1895-1896-1897-1898-1899-1900-1901-1902-1903-1904-1905-1906-1907-1908-1909-1910-1911-1912-1913-1914-1915-1916-1917-1918-1919-1920-1921-1922-1923-1924-1925-1926-1927-1928-1929-1930-1931-1932-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942-1943-1944-1945-1946-1947-1948-1949-1950-1951-1952-1953-1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962-1963-1964-1965-1966-1967-1968-1969-1970-1971-1972-1973-1974-1975-1976-1977-1978-1979-1980-1981-1982-1983-1984-1985-1986-1987-1988-1989-1990-1991-1992-1993-1994-1995-1996-1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2004-2005-2006-2007-2008-2009-2010-2011-2012-2013-2014-2015-2016-2017-2018-2019-2020-2021-2022-2023-2024-2025-2026-2027-2028-2029-2030-2031-2032-2033-2034-2035-2036-2037-2038-2039-2040-2041-2042-2043-2044-2045-2046-2047-2048-2049-2050-2051-2052-2053-2054-2055-2056-2057-2058-2059-2060-2061-2062-2063-2064-2065-2066-2067-2068-2069-2070-2071-2072-2073-2074-2075-2076-2077-2078-2079-2080-2081-2082-2083-2084-2085-2086-2087-2088-2089-2090-2091-2092-2093-2094-2095-2096-2097-2098-2099-2100-2101-2102-2103-2104-2105-2106-2107-2108-2109-2110-2111-2112-2113-2114-2115-2116-2117-2118-2119-2120-2121-2122-2123-2124-2125-2126-2127-2128-2129-2130-2131-2132-2133-2134-2135-2136-2137-2138-2139-2140-2141-2142-2143-2144-2145-2146-2147-2148-2149-2150-2151-2152-2153-2154-2155-2156-2157-2158-2159-2160-2161-2162-2163-2164-2165-2166-2167-2168-2169-2170-2171-2172-2173-2174-2175-2176-2177-2178-2179-2180-2181-2182-2183-2184-2185-2186-2187-2188-2189-2190-2191-2192-2193-2194-2195-2196-2197-2198-2199-2200-2201-2202-2203-2204-2205-2206-2207-2208-2209-2210-2211-2212-2213-2214-2215-2216-2217-2218-2219-2220-2221-2222-2223-2224-2225-2226-2227-2228-2229-2230-2231-2232-2233-2234-2235-2236-2237-2238-2239-2240-2241-2242-2243-2244-2245-2246-2247-2248-2249-2250-2251-2252-2253-2254-2255-2256-2257-2258-2259-2260-2261-2262-2263-2264-2265-2266-2267-2268-2269-2270-2271-2272-2273-2274-2275-2276-2277-2278-2279-2280-2281-2282-2283-2284-2285-2286-2287-2288-2289-2290-2291-2292-2293-2294-2295-2296-2297-2298-2299-2300-2301-2302-2303-2304-2305-2306-2307-2308-2309-2310-2311-2312-2313-2314-2315-2316-2317-2318-2319-2320-2321-2322-2323-2324-2325-2326-2327-2328-2329-2330-2331-2332-2333-2334-2335-2336-2337-2338-2339-2340-2341-2342-2343-2344-2345-2346-2347-2348-2349-2350-2351-2352-2353-2354-2355-2356-2357-2358-2359-2360-2361-2362-2363-2364-2365-2366-2367-2368-2369-2370-2371-2372-2373-2374-2375-2376-2377-2378-2379-2380-2381-2382-2383-2384-2385-2386-2387-2388-2389-2390-2391-2392-2393-2394-2395-2396-2397-2398-2399-2400-2401-2402-2403-2404-2405-2406-2407-2408-2409-2410-2411-2412-2413-2414-2415-2416-2417-2418-2419-2420-2421-2422-2423-2424-2425-2426-2427-2428-2429-2430-2431-2432-2433-2434-2435-2436-2437-2438-2439-2440-2441-2442-2443-2444-2445-2446-2447-2448-2449-2450-2451-2452-2453-2454-2455-2456-2457-2458-2459-2460-2461-2462-2463-2464-2465-2466-2467-2468-2469-2470-2471-2472-2473-2474-2475-2476-2477-2478-2479-2480-2481-2482-2483-2484-2485-2486-2487-2488-2489-2490-2491-2492-2493-2494-2495-2496-2497-2498-2499-2500-2501-2502-2503-2504-2505-2506-2507-2508-2509-2510-2511-2512-2513-2514-2515-2516-2517-2518-2519-2520-2521-2522-2523-2524-2525-2526-2527-2528-2529-2530-2531-2532-2533-2534-2535-2536-2537-2538-2539-2540-2541-2542-2543-2544-2545-2546-2547-2548-2549-2550-2551-2552-2553-2554-2555-2556-2557-25

En las primeras décadas del siglo XX aparecen pocas obras instrumentadas para flauta. Una de las obras catalogadas en esta investigación, que considero la primera composición relevante para el repertorio solístico de flauta travesera es el *Quinteto en Fa Mayor para piano e instrumentos de viento* (1915) de María Rodrigo Bellido.

La Guerra Civil acabó con las actividades musicales de los centros de influencia institucionalista [...] y con el esplendor de estos primeros intentos de ofrecer a la mujer española foros de desarrollo personal, independencia y emancipación a través de la cultura y la Música ya que todos ellos desaparecieron tras el conflicto bélico y la gran mayoría de sus protagonistas se exiliaron siendo condenadas al olvido en nuestro país.²¹⁴

Tendremos que esperar hasta los años setenta para poder encontrar un número más amplio de repertorio de compositoras españolas, que ya incluyen características de las recientes vanguardias, contando con obras de compositoras como Anna Bofill, María Escribano, Zulema de la Cruz o Marisa Manchado entre otras.²¹⁵

La producción de obras de compositoras españolas comenzaba a explotar pero no se incluía dentro de, quizás por el desconocimiento por parte de los intérpretes de este nuevo repertorio y por las nuevas técnicas que aparecen ya en las obras y para las que muchos de ellos no estaban preparados. Las programaciones didácticas también carecían de material para la iniciación al estudio del instrumento, que se presentaba de una forma poco atractiva para el alumnado en los primeros cursos. Por esta razón nace la iniciativa por parte del profesorado de algunos centros de publicar métodos para esta primera fase del aprendizaje. La presencia de gran número de mujeres en el ámbito interpretativo y educativo español ha propiciado el desarrollo de la pedagogía en torno a la técnica instrumental de la flauta travesera. Muchas profesoras y pedagogas españolas se han aventurado a la publicación de métodos de iniciación para el instrumento.

²¹⁴ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “La actividad musical...”, *op. cit.*

²¹⁵ Este repertorio aparece analizado más extensamente en la Guía Didáctica, Capítulo VI.

A continuación presento los tres métodos publicados por mujeres que son más relevantes en la enseñanza pedagógica del instrumento.

- 1) El método *Aprèn jugant! Amb la flauta travessera* (2012) de Marta Lorenz, profesora de la Escuela Municipal de Música de Solsona.²¹⁶ Se ha publicado en dos volúmenes en catalán e incluye un CD con acompañamiento de algunas canciones (véase Figura 29). El método contiene «juegos y ejercicios musicales que pretenden despertar la creatividad de los alumnos y la práctica de la lectura».²¹⁷

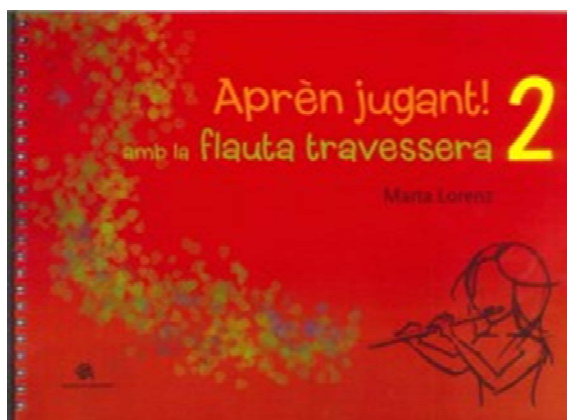


Figura 29. Portada de *Aprèn jugant! Amb la flauta travessera* de Marta Lorenz (2012).

- 2) *Flautopía* (2013) de María de la Mercedes Femenía Simó.²¹⁸ Es un método para la iniciación de la flauta travesera que incluye un CD de acompañamiento, con ejercicios de «técnica, estudios, música clásica y popular, música de cámara, improvisación, educación auditiva, juegos

²¹⁶ *Aprèn jugant! Amb la flauta travessera* de Marta Lorenz, Editorial Amagama Edicions, 2012.

²¹⁷ Comentarios al libro en la editorial Tritó. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.trito.es/product/es/Apren-jugant-amb-la-flauta-travessera-II-con-CD/AM03043>>

²¹⁸ *Flautopía*, de Mercedes Femenía Simó, 2010, editorial Dasí Flautas, S.L.

musicales, etc (véase Figura 30). Y todo ello presentado de forma didáctica, progresiva y, sobre todo, amena».²¹⁹

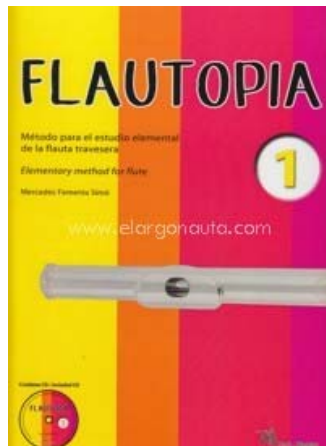


Figura 30. Método para flauta *Flautopía*, de Mercedes Femenía Simó, 2010, editorial Dasí Flautas, S.L.

- 3) Otra opción didáctica para la iniciación de la flauta es una colaboración entre varios flautistas Raúl Pérez, Jose M^a Sáez y M^a Dolores Tomás, catedrática del Conservatorio Superior de Música de Valencia, denominado *Flauta amiga* (2008). Está dividido en tres volúmenes y nació inspirado por la reforma educativa impulsada por la LOGSE (véase Figura 31). En este método encontramos dúos, tríos y cuartetos y música de cámara para flauta.

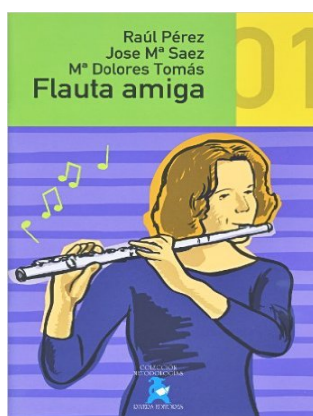


Figura 31. Método para flauta *Flauta amiga*, de Raúl Pérez, Jose M^a Sáez y M^a Dolores Tomás, 1994, Rivera Editorial.

²¹⁹ Comentarios a la edición de José Domingo Peñarrocha en la página web de El argonauta. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.elargonauta.com/metodos-y-ejercicios/flautopia-metodo-para-el-estudio-elemental-de-la-flauta-travesera-vol-1/979-0-69221-198-3/>> [Consulta: 12 de Julio de 2013].

Los recursos educativos establecidos en programaciones anteriores estaban basados en métodos del siglo XIX. Las iniciativas actuales proponen para la enseñanza de flauta travesera en los primeros cursos otra visión de la pedagogía del instrumento y un enfoque mucho más actual. La evolución pedagógica instrumental se ha realizado de forma más innovadora en los primeros cursos que en los niveles superiores en los que se continua con una enseñanza tradicional, con un repertorio anclado en el siglo XIX.

3. Compositoras españolas que han realizado aportaciones al repertorio de flauta travesera desde 1915 hasta la actualidad.

Tras estudiar el repertorio para flauta travesera del siglo XX compuesto por mujeres y debido a la gran producción de obras para este instrumento, de manera más abundante en los años ochenta, he decidido comenzar esta investigación a partir de la que considero la primera obra relevante para este instrumento. Se trata del *Quinteto en Fa para piano e instrumentos de viento* (1915) de María Rodrigo.

La guía principal de consulta para la realización de este catálogo ha sido la publicación *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (Álvarez Cañibano, Antonio et alii, 2008). Con el fin de actualizar esta guía he consultado otros catálogos on-line, catálogos de asociaciones de compositores, así como las páginas web de las compositoras que continúan su actividad en la actualidad, pues no existe ninguna publicación posterior a la anteriormente mencionada, así como la información recabada a través de consultas personales con la propias artistas. A través de la elaboración de este catálogo pretendo visibilizar la aportación de las compositoras al panorama educativo musical y acercar la música contemporánea a las aulas de música, pues es la creación de nuestras iguales y el resultado de nuestra estética, de nuestro pensamiento y la expresión artística de nuestro tiempo.

Toda esta información se ha completado con la consulta de los distintos archivos consultados como los pertenecientes a la Fundación Juan March, la Sociedad General de Autores y Editores de España, la Biblioteca Nacional de España, el Centro de

Documentación Musical de Andalucía, la Asociación de Compositores Catalanes y el archivo vasco de compositores (ERESBIL) que aparecen detallados en la bibliografía. De la consulta realizada he extraído un total de 86 compositoras que entran en el perfil establecido (compositoras nacidas en el siglo XX) y que han compuesto obras para flauta travesera, tanto para agrupaciones de cámara como en obras sinfónicas en las que aparece como solista, de las que han resultado 435 obras en total.²²⁰

Para la realización de un análisis de las compositoras seleccionadas y su catálogo las he clasificado atendiendo a criterios geográficos y temporales. En primer lugar aparece una clasificación geográfica en la que se destacan las compositoras que tienen en común el área de formación y actuación en la que desarrollan su trabajo. Asimismo están agrupadas por zonas geográficas representativas que aportan criterios comunes y distintivos de las demás.

En segundo lugar presento una clasificación temporal atendiendo a la fecha de nacimiento y los aspectos generacionales que, del mismo modo, afectan a las generalidades e individualidades de las creadoras. Esta división se realiza también por épocas diferenciadas en cuanto a las estéticas predominantes y a la producción musical de las compositoras.

3.1. Distribución geográfica de las compositoras.

Dentro de este análisis sobre la distribución geográfica de las compositoras hay que destacar que algunas de ellas han nacido fuera de España, pero han ejercido su labor profesional en nuestro país. Son cuatro los casos de estas compositoras, Gloria Isabel Ramos Triano (1995) que nació en Maracay (Venezuela) y emigró a Canarias desarrollando su actividad en España, Carlota Garriga Kuijpers (1937) que nació en Amberes (Holanda) y ha desarrollado su profesión en Barcelona, María Eugenia Luc de Cazzaniga (1958) nacida en Rosario (Argentina) y que se desarrolla profesionalmente en el País Vasco y, finalmente, Nélida Béjar que nació en Munich (Alemania) y se instaló en Málaga, aunque desarrolla su trabajo actualmente en Alemania. Como refleja

²²⁰ Véase anexo III.

el gráfico (véase Gráfico 3), los principales focos de producción de estas compositoras se centran en Cataluña, y de forma mayoritaria en la provincia de Barcelona, País Vasco, y proporcionalmente en mayor número en Bilbao, Madrid, Andalucía y Valencia, y de forma menos significativa en el resto de Comunidades.

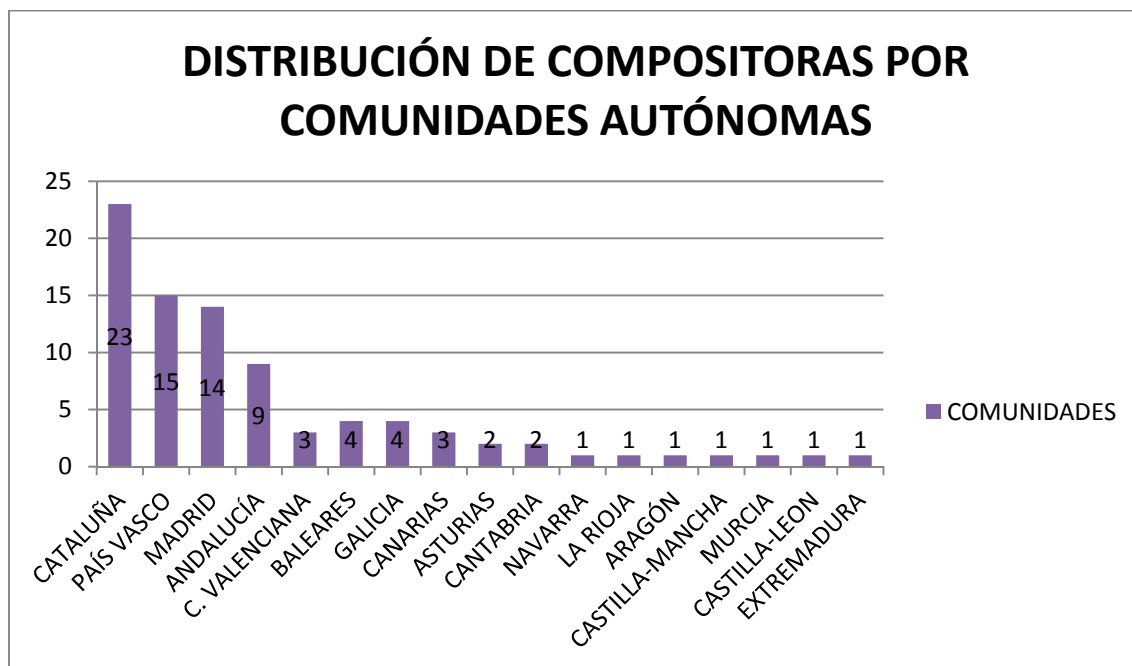


Gráfico 3. Gráfico de distribución geográfica de las compositoras españolas seleccionadas (Fuente INEM).

Este reparto está centralizado de forma mayoritaria en los tres focos culturalmente más prolíficos de España, Cataluña, País Vasco y Madrid, esto, a priori, puede ser debido a dos causas: la primera es la creación de los primeros centros de enseñanza musical, es decir, los Conservatorios Superiores de Música, en las ciudades más emblemáticas: Barcelona, Madrid, Bilbao, Vitoria y San Sebastián, que es donde reciben la formación musical, y la segunda es la proyección profesional de las compositoras que realizan la mayor parte de su producción para su estreno, y la demanda siempre es más fuerte en estas zonas. A continuación expongo las características comunes a estos focos musicales distinguiendo cinco apartados: Cataluña, País Vasco, Madrid, Andalucía y Canarias.

3.1.1. Cataluña.

El primero de estos grupos lo representan las compositoras catalanas, las que hemos denominado como Generación de 1976: Leonorá Milà Romeu, Anna Bofill Levi, María Rosa Ribas Monné y Mercé Capdevila Gaya entre otras. Ellas «crearán una pluralidad de estéticas y lenguajes artísticos muy personales», afirma Cureses,²²¹ lo que impide la homogeneidad, «aunque [...] comparten alguna parcela [...] la diferente formación y las vías de investigación propias, ofrecen un muestrario de opciones hasta cierto punto inéditas.», con ejemplos como el de Anna Bofill Levi, que «sobresale con brillo propio entre todos los compositores de su misma promoción cronológica».²²²

Leonora Milà (1942) (véase Figura 32), pianista y compositora española, nació en Vilanova i la Geltrú (Barcelona). Discípula de la famosa pedagoga y fundadora del Concurso Internacional de Barcelona María Canals, a través de la cual recibió la escuela pianística de Ricardo Viñas (1875-1943), pianista español universal y amigo íntimo de Maurice Ravel (1875-1937). A la edad de 7 años, Leonora Milà causó sensación interpretando el Concierto en La mayor KV 488 de W.A. Mozart. Su carrera internacional como pianista empezó en Suiza, Alemania e Inglaterra, donde a sus 13 años actuó como solista de la London Philharmonic Orchestra en el Royal Albert Hall de Londres.



Figura 32. Leonora Milà i Romeu extraída de la web de la compositora:
<<http://www.leonoramila.com/es/>> [Consulta: 23 de Mayo de 2013].

En 1992 graba en Londres y con la London Philharmonic Orchestra con dirección del maestro Brian Wright, la suite del Ballet TIRANT LO BLANC, que

²²¹ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio et alii, *La creación musical...*, op. cit., p. 96.

²²² Ibid., p. 97.

Leonora Milà compuso en 1991. El 8 de agosto de 1994 se estrenó en el Teatro Mussorgsky de San Petersburgo la versión coreográfica en dos actos de este ballet con coreografía de Yuri Petukhov y con la participación de la compañía del ballet de dicho teatro. En 1996, y dentro de la programación del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, dicho ballet y con la misma compañía de San Petersburgo, realizó siete representaciones. El catálogo de Leonora Milà consta de más de 100 composiciones para piano, piano y voz, música de cámara, música sinfónica, ópera y ballet (véase Figura 33).



Figura 33. Portada del documental *Leonora Milà: Música integral*, sobre la trayectoria artística de la compositora. Dirigida por Bernat Deltell, coproducción de *El Far Blau* y *Televisió de Catalunya*, 2008.

Considerada como niña prodigio y una pianista precoz, ha sido una de las grandes intérpretes pianistas españolas, así como compositora que ha sido más valorada fuera que dentro de nuestras fronteras. En 2008 la productora *El far blau* realiza un documental sobre su vida:

La vida de los artistas bajo el régimen franquista, la revuelta estudiantil china que acaba con los trágicos hechos de la plaza Tiananmen, la caída del muro de Berlín y el encaje de la música clásica en la sociedad contemporánea son algunos de los puntos de interés de Leonora Milà. *Música integral*. Se trata de un documental de casi una hora de duración, centrado en la trayectoria artística y humana de Leonora Milà, una genial pianista y compositora que actúa en el Palacio de la Música Catalana a los seis años y en el Royal Albert Hall de Londres a

los trece. Milà es también recordada por ser la primera artista española que actúa en la República Popular de la China, en el año 1979, y por haber sido la primera mujer compositora que estrena un ballet en San Petersburgo en el 1994, un ballet basado en el libro de caballerías del siglo XV *Tirant lo Blanc*. Pero en este documental toman también una especial relevancia aquellos hechos que forman ya parte de la historia de la segunda mitad del siglo XX y que Milà ha sido testigo de excepción. A través de imágenes de archivo prácticamente inéditas, actuaciones y entrevistas a una treintena de destacadas personalidades del mundo de la cultura, la sociedad y la política catalana y española, presentamos un documental ameno y ágil, divulgativo y apto para todo el mundo, para los amantes de la música, pero también para los interesados en la actualidad, la historia, la política internacional y el periodismo hecho con rigor y visión crítica.²²³

Su padre le puso Leonora, en honor a la protagonista de la ópera de Beethoven, Fidelio, «porque él quería que fuera músico».²²⁴ Cuenta una anécdota, al escultor Manuel Cusachs (véase escultura sobre Leonora Milà en Figura 34), cuando fue a Londres a estrenar *Noches en los jardines de España* de Falla con la London Philharmonic Orchestra:

En aquella época había todavía una ley victoriana en Inglaterra en la que los menores de catorce años no podían asistir a los espectáculos nocturnos. Al terminar el concierto, mientras el público aplaudía, un policía uniformado me invitó a abandonar la sala, y junto a mi padre nos acompañó hasta la puerta. Al día siguiente en los periódicos salió la fotografía nuestra junto al bobby en la puerta del local. Un diario decía: "una niña de trece años no puede entrar en el Royal Albert de noche pero sí puede entusiasmar al público adulto".²²⁵

²²³ Extraído de la página web de *El far blau*, productora del Documental: Leonora Milà: música integral. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.elfarblau.com/project/leonora-mila-musica-integral/>> [Consulta: 22 de Marzo de 2014].

²²⁴ LLANAS, Júlia, Leonora Milà i Romeu, blog *Musicaihistoria*. [En línea]. Dirección URL: <<http://musicaihistoria.blogspot.com.es/p/leonora-mila-o-romeu.html>> [Consulta: 22 de Marzo de 2014].

²²⁵ Extraído de la exposición virtual del escultor Manuel Cusachs: *l'armari blanc*. [En línea]. Dirección URL: < http://www.sinera.org/m_cusachs/armari_blanco/leonora_mila.htm> [Consulta: 22 de Marzo de 2014].



Figura 34. Busto en bronce de *Leonora Milá*. Escultura de Manuel Cusachs, 1977. Extraída de la web del artista: <<http://www.manuelcusachs.cat/art.php?sec=act&lang=cat&cat=9&subcat=42&ssub=86&sssub=>>> [Consulta: 22 de Marzo de 2014].

Fue la primera española en actuar en China, en Pekín:

Porque abrieron las puertas cuando yo estaba actuando en Hong Kong, y como de Hong Kong a Pekín hay 1:30 sólo de avión me dijeron, ¿Quieres ser la primera en tocar en Pekín? Y yo dije enseguida que sí. Fue un concierto fuera de lo normal porque era la primera.²²⁶

También cuenta una anécdota sobre la pérdida de la partitura de su Concierto para Piano y Orquesta:

"Compuse también un Concierto para Piano y Orquesta para la Mano Izquierda, como Ravel. Nos robaron la maleta mientras cenábamos en la autopista de Lleida y el manuscrito desapareció. Al dar la noticia los periódicos y la radio, la partitura apareció en un campo cerca de Tamarite de Litera. Del resto del contenido de la maleta y la propia maleta no supimos nunca más nada. Como puedes comprobar no todo son admiraciones. Los cacos no se interesaron por mi música!".²²⁷

Su producción discográfica ha sido alabada por la crítica:

La crítica musical dedica grandes elogios a los tres discos de larga duración y subraya especialmente la vigorosa fuerza expresiva de Leonora Milá al interpretar las obras de los compositores españoles de dicha corriente estética

²²⁶ LLANAS, Júlia, *Leonora Milá...op. cit.*

²²⁷ Extraído de la exposición virtual del escultor Manuel Cusachs,...*op. cit.*

nacionalista y de la que el catalán Isaac Albéniz es uno de los principales exponentes.²²⁸

Por el contrario grabó un disco en 1976 sobre la obra de Manuel de Falla (1876-1946) que fue denunciada por la sobrina del compositor:

Leonora Milá graba un disco muy celebrado por la crítica y por el público, con gran entusiasmo. Tenía por título *Falla, hoy* y en el contenido, Leonora Milá interpretaba brillantemente al piano, con el rigor estético más exigente, diferentes obras de Manuel de Falla, de su repertorio más popular pero, al mismo tiempo, había una la amalgama de un trío de carácter jazzístico, dirigido por otro Vilanovense ilustre, el pianista Francesc Burrull, junto a Moraleda y Lizàndara. La combinación entre el piano riguroso de Leonora Milá, y el subrayado jazzístico espumosamente creativo del otro piano en manos de Francesc Burrull, era una combinación sorprendente, y extraordinariamente atractiva, que daba a la música de Falla un contrapunto cromático de aspecto insólito y vivamente enriquecedor. Como se suele decir en estos casos, seguro que hubiera gustado mucho al mismo maestro Manuel de Falla, si lo hubiera podido sentir. De momento, gustó mucho a todos. Es decir, gustó a todo el mundo menos a una persona, la sobrina de Manuel de Falla, que como depositaria de los derechos editoriales de la obra del genial compositor, interpuso un pleito contra la empresa editora del disco, que era Ariola, alegando que no había dado permiso para que se hiciera esa adaptación. Ciertamente, no habían pensado en pedirle permiso expreso para grabar ese disco con la música de Falla pero, en realidad, y a fin de cuentas, esa persona no pretendía otra cosa que cobrar derechos editoriales, porque era un hecho indiscutible que aquel disco no dañaba en ningún sentido, sino muy al contrario, el prestigio de la música de Falla.²²⁹

²²⁸ MALLOFRÉ, Albert, *Retrat n. 21, Leonora Milà i Romeu*, Agosto de 2002. [En línea]. «La crítica musical dedica grans elogis a tots tres discos de llarga durada i subratlla especialment la vigorosa força expressiva de Leonora Milà en interpretar les obres dels compositors espanyols de la corrent estètica dita nacionalista i de la qual el català Isaac Albéniz és un dels principals exponents.» Dirección URL: <https://www.vilanova.cat/doc/doc_10656959_1.pdf> [Consulta: 22 de Marzo de 2014].

²²⁹ MALLOFRÉ, Albert, *Retrat n. 21, op. cit.*: «Leonora Milà va gravar un disc molt celebrat per la crítica i pel públic, amb gran entusiasme. Tenia per títol Falla, avui i en el contingut, Leonora Milà interpretava brillantment al piano, amb el rigor estètic més exigent, diferents obres de Manuel de Falla, del seu repertori més popular però, al mateix temps, hi havia l'amalgama d'un trio de caire jazzístic, dirigit per un altre vilanoví il·lustre, el pianista Francesc Burrull, amb els rítmics Moraleda i Lizàndara. La combinació entre el piano rigorós de Leonora Milà, i el subratllat jazzístic espumósament creatiu de l'altre piano en mans de Francesc Burrull, era una combinació sorprenent, i extraordinàriament atractiva, que donava a la música de Falla un contrapunt cromàtic d'aspecte insòlit i vivament enriquidor. Com se sol dir en aquests casos, segur que hauria agradat molt al mateix mestre Manuel de Falla, si ho hagués pogut sentir. De moment, va agradar molt a tothom. És a dir, va agradar a tothom menys a una persona, la neboda de Manuel de Falla, que com a dipositària dels drets editorials de l'obra del genial compositor, va interposar un plet contra l'empresa editora del disc, que era Ariola, al·legant que no havia donat permís perquè es

Finalmente este disco fue retirado del mercado. La confluencia de intérprete-compositora en la misma persona es algo poco habitual en nuestros días, como afirma Mallofré:

Leonora Milá es un ejemplo poco frecuente en nuestros días. Efectivamente, en la panorámica actual de nuestro país se encuentran eminentes compositores y notabilísimos intérpretes pero es un caso casi único, de muy marcada singularidad, el de la reunión de compositor y de intérprete en una misma persona. Y es un hecho especialmente destacable ya que el reto de crear nueva música original incrementa el grado de identificación con cualquier partitura ajena en el momento de la ejecución y, a la inversa, la experiencia fértil del contacto directo con el público desde la plataforma de intérprete es lo que informa la intuición precisa en el momento de componer una música original que sea asimilable por otro intérprete y bendecida por el público que la escuche.²³⁰

De sus composiciones para flauta travesera podemos reseñar su *Estudio nº 1* para flauta sola, que no está publicado y del que tampoco existen grabaciones.

Anna Bofill Levi (1944), compositora y arquitecta, estudió Piano y Teoría musical con Jordi Albareda desde 1950 hasta 1959. A partir de 1960 estudió Composición con Josep Cercós (1925-1989) y Xavier Montsalvatge y de 1968 a 1972 con Josep Maria Mestres Quadreny. Estudió Arquitectura en Barcelona obteniendo el título de Doctor en 1974 con una tesis sobre *Generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas*. Desde ese año y en varias ocasiones estudió Música electroacústica en el laboratorio Phonos de Barcelona e informática musical. En 1982 participó en el Congreso de Nueva Música en Sitges con Luigi Nono (1924-1990), Mestres-Quadreny, Joan Guinjoan (1931), Coriún Aharonián (1940) y Jesús Villarrojo (1940). Siguió los cursos de Nono en la Fundación Miró y en 1985 asistió a un curso de

fes aquella adaptació. Certament, no havien pensat a demanar-li permís exprès per gravar aquell disc amb la música de Falla pero, en realitat, i a fi de comptes, aquella persona no pretenia altra cosa que cobrar drets editorials, perquè era un fet indiscutible que aquell disc no danyava en cap sentit, sinó molt al contrari, el prestigi de la música de Falla»

²³⁰ MALLOFRÉ, Albert, *Retrat n. 21*, op. cit: «Leonora Milà és un exemple poc freqüent en els nostres dies. Efectivament, en la panoràmica actual del nostre país es troben eminents compositors i notabilíssims intèrprets però és un cas gairebé únic, de molt marcada singularitat, el de la reunió de compositor i d'intèrpret en una mateixa persona. I és un fet especialment remarcable ja que el repte de crear nova música original incrementa el grau d'identificació amb qualsevol partitura aliena en el moment de l'execució i, a la inversa, l'experiència fèrtil del contacte directe amb el públic des de la plataforma d'intèrpret és el que informa la intuïció precisa en el moment de compondre una música original que sigui asimilable per un altre intèrpret i beneïda pel públic que l'escolti»

Iannis Xenakis (1922-2001) en París, mientras asistía por una beca a su Centre d'Etudes de Mathématique et Automates Musical (CEMAMU). Del propio Xenakis ha traducido el libro *Música y Arquitectura* al catalán.

Su primera obra *Esclat* (1971) para conjunto instrumental se estrenó en el XI Festival Internacional de música de Barcelona y participó en el II Festival de música de vanguardia de San Sebastián (1974). Y su *Poema per pianoforte* (1974) fue estrenado por Carles Santos, que desde entonces lo incluyó en su repertorio de piano contemporáneo, al igual que el pianista francés Jean-Pierre Dupuy (1941), quien lo interpreta en el CD monográfico *Alea arborea* (2007). Ha escrito obras para instrumentos solistas, para voz, así como música de cámara y electroacústica. Sus obras han sido programadas en varias ciudades españolas y en capitales de otros países como París, Berlín, Londres, Roma, New York, México, Santiago de Chile, Buenos Aires, entre otras, en el marco de festivales y congresos de música contemporánea. Se ha especializado en el conocimiento y la difusión de las obras de mujeres compositoras, con artículos y conferencias. En 2009 recibe la medalla al trabajo Presiden Macià de la Generalitat de Catalunya. Sus obras están editadas en Clivis, Dinsic, La mà de guido, Periferia (on-line sheet music) y Musica Sudio.

Anna Bofill intentó fusionar o interrelacionar la música y la arquitectura, junto a una lucha feminista intensa, para acercar la arquitectura a la mujer, para facilitar su vida, y en música rescatando la labor de las mujeres en este arte:

Aunque por edad sería una intergeneracional, la fecha de comienzo de su actividad compositiva y las características de la misma hacen que haya que tratar aquí a la barcelonesa Ana Bofill (1944), discípula de Montsalvatge y Mestres-Quadreny, que ha realizado estudios de arquitectura y que como compositora muestra un pensamiento fuertemente estructural marcado por la influencia del pensamiento constructivista de raíz serial que ella maneja personalmente. *Esclat* (1971), para conjunto, reveló sus buenas cualidades creativas [...] ²³¹

Su obra *Esclat* es uno de los mejores ejemplos de esta fusión:

Al analizar el material preparatorio de *Esclat*, observamos como ella define gráficamente el plan general de la pieza, su macroestructura, dibujando formas geométricas sobre papel milimetrado: por ejemplo, en la primera y última parte de la

²³¹ MARCO, Tomás, *La historia de la música...*, op. cit., p. 286-287.

obra los registros del piano se delimitan mediante rectángulos que señalan las zonas agudas, medias o graves, en función de su posición vertical más o menos elevada en el eje de las ordenadas, respectivamente. Los rectángulos de *Esclat* que, siguiendo las cuatro isometrías antes citadas se trasladan y simetrizan, ofrecen una distribución oscilante y regular que juega alternando la expansión y contracción, dejando así grandes vacíos entre figuras cuando éstas se alejan. Esto se traduce en una parecida gestualidad para el intérprete: el pianista separa simétricamente sus manos en busca de las teclas de registro más extremo a lado y lado, para luego retornar al centro.²³²

El 8 de noviembre de 2012 se estrena en Italia *Spazio frammentato*, para contrabajo solo, obra de Anna Bofill. Es un encargo de la Asociación de Mujeres en la Música de Madrid, para el ciclo de concierto *Incontri con le Compositrici*, que anualmente organiza la Fundación italiana Adkins Chiti: Donne in Musica, en el marco del proyecto europeo WIMUST (Women In Music Uniting Strategies for Talent). La propia compositora explica la estructura de la composición:

Spazio frammentato es una obra estructurada alrededor de la idea de la fluidez de la vida, pero que se rompe con eventos no deseados. Se quiere expresar el contraste entre estaticidad y movimiento, permanencia y cambio, determinación e indeterminación. La vida como las ondas del mar rotas contra las rocas. Pero vence el deseo de ser, de construir un nuevo espacio de libertad.²³³

Este mismo año, 2012, realiza una entrevista a la revista *Sul ponticello*, realizada por el compositor Sergio Blardony (1965). En ella la compositora esboza los planteamientos de su proceso compositivo, así como sus opiniones acerca de los distintos lenguajes y líneas de pensamiento que se están desarrollando en nuestros días por parte de los compositores y las compositoras actuales. Al igual que algunos musicólogos, como Marta Cureses, opina que aún no tenemos suficiente perspectiva como para poder juzgar si existen distintas líneas de pensamiento, o por el contrario, podrían ser manifestaciones de una misma corriente estética, «yo reconozco que por mi

²³² MARTÍN NIEVA, H. *Número y género de dos términos: arquitectura y música*, en Anna Bofill Levi. DC PAPERS: revista de crítica y teoría de la arquitectura, nº 23, vol. I, Julio de 2012, pp. 57-68. [En línea]. Dirección URL: <<http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/12404?locale=es>> [Consulta: 25 de Octubre de 2014].

²³³ Trevi nel Lacio, Anna Bofill estrena *Spazio frammentato* en Italia, *Mundoclasico.com*, 27 de Noviembre de 2012. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=d4f70571-ef40-4668-b5b0-84f920000313>> [Consulta: 22 de Marzo de 2014].

formación me interesa reconocer direcciones concretas, me gustaría que subsistieran líneas de pensamiento teórico o filosófico o científico todavía hoy día, es decir quiero creer que sí que existen».²³⁴ En cuanto a la música producida en el “laboratorio” la compositora explica que:

Este tipo de obras que surgen de estos procesos [...] no son obras musicales, no son obras dentro de lo que consideramos arte. Cuando [...] una obra artística queda condicionada por objetivos ajenos al impulso artístico-creativo, deja de ser obra artística, o se vuelve una mala obra. Cuando se hace demasiado evidente el proceso físico-matemático de donde surge o se genera la obra, esta obra no emociona, como pienso que le ocurre a veces al mismo Boulez. En el límite, cuando la obra es resultado directo de un software específico, es puro relleno del silencio, no tiene ningún interés.[...] Xenakis decía en sus clases en la universidad, en las que enseñaba fundamentalmente matemáticas, que el uso de estos recursos del conocimiento no asegura que la obra musical que los use sea buena.²³⁵

En cuanto a su proceso creativo ella toma como *idea o primera visión* cualquier fenómeno de la realidad, texto, reflexión filosófica o descubrimiento científico, y la representa como un dibujo o gráfico. «A partir de ese dibujo empiezo a planificar partes, tiempos, etc., y voy mirando cada vez más de cerca la distribución de los sonidos hasta que llega el momento de ponerlos en un papel pautado. Todo un proceso que va de lo general a lo particular y viceversa».²³⁶

La idea de unir al intérprete con el compositor, a través de un trabajo conjunto, es importante para la compositora, realizando algunos experimentos compositivos en el TIMC (Taller de Interpretación de Música Contemporánea). Actualmente participa, como profesora, en el Máster en Arte Sonoro, organizado por la Universidad de Barcelona, cuya finalidad es la de «transformar en ámbito de investigación bien definido una serie de prácticas creativas y de análisis teóricos acerca de los hechos sonoros, que hasta ahora se presentaban dispersos en forma de producciones marginales

²³⁴ Blardony, Sergio, [Conversando con...] Anna Bofill Levi, revista *Sul ponticello*, nº 41, Diciembre de 2012. [En línea]. Dirección URL: <<http://2epoca.sulponticello.com/conversando-con-anna-bofill-levi/>> [Consulta: 22 de Marzo de 2014].

²³⁵ Blardony, Sergio, [Conversando con...] Anna Bofill...*op. cit.*

²³⁶ Ibid.

de otros ámbitos».²³⁷ El 15 de Abril de 2015 ha presentado, en la librería *Alibri* de Barcelona, el libro *Los sonidos del silencio, aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, junto a la musicóloga y arquitecta Helena Martín Neiva y el flautista Joan Izquierdo.

En cuanto a sus obras instrumentadas para flauta travesera podemos destacar *Spirals II*, para flauta, clarinete, fagot, piano, violín, viola y violonchelo, incluida en un trabajo discográfico de su música de cámara realizado por el Barcelona Modern Project (2010) en el que también se incluyen *Septet des sous*, para flauta, clarinete en si b, violín, violonchelo, percusión, guitarra y piano, editada por La mà de Guido, y *Europa 1945*, dedicada a las mujeres víctimas del nazismo, para mezzosoprano, flauta clarinete en Si b, violín, violonchelo y piano. Además también es destacada su obra *Esclat*, ya mencionada anteriormente y *Trenzas*, para flauta y violonchelo, compuesta en homenaje a la primera directora de orquesta española: Elena Romero. Las obras *Europa 1945* y *Trenzas* han sido incluidas en la Guía Didáctica correspondiente al Capítulo III de esta Tesis.

María Rosa Ribas Monné (1944), pianista y compositora nacida en Barcelona. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, obteniendo los títulos de piano, guitarra, solfeo y composición. Obtuvo Mención de Honor de fuga y los Premios de Honor de piano, música de cámara, armonía y composición. Fue alumna de Sofía Puche (1916-2015), Xavier Montsalvatge (véase Figura 35) y Antoni Ros Marbà (1937). De Carles Guinovart recibió conocimientos de música contemporánea y con Paul Schilhawsky trabajó específicamente el acompañamiento del lied. Su actividad artística está centrada en la interpretación y también en la composición. Como pianista forma dúo con la soprano M. Àngels Miró, con la que ha realizado numerosos conciertos, dedicando especial atención a la música catalana contemporánea. También presenta e interpreta, junto con la mencionada soprano, un concierto de lieder y piano dedicado a mujeres compositoras. De su extenso catálogo hay que destacar la música pianística y, especialmente, las canciones sobre textos del poeta Màrius Torres. Sus obras han sido interpretadas en varios países de Europa, en los EUA, México y Japón.

²³⁷ *Máster en Arte Sonoro* de la Universidad de Barcelona. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.ub.edu/masterartsonor/es/objetivos>> [Consulta: 22 de Marzo de 2014].



Figura 35. María Rosa Ribas Monné junto a Montsalvatge, extraída de la página web de la Asociación de Compositores Catalanes: <<http://www.accompositors.com/compositores-fotos.php?idComp=121>> [Consulta: 22 de Marzo de 2014].

En 2009 la compositora gana el premio del Concurso de la Mujer Compositora, organizado por la Escuela de Música Carme Talleda. La obra ganadora fue *12 haikús japoneses*, que combinan la voz y el piano en poemas de Matsuo Basho. De sus composiciones para flauta travesera se ha seleccionado la obra para flauta sola *Després del silenci* para incluirla en la Guía Didáctica. Esta obra está editada por Dinsic Publicacions. La obra está estructurada en torno a un motivo de tres notas, generador de toda la obra (véase Extracto 1).



Extracto 1. Inicio de la obra *Després del silenci*, extraído de la edición pedagógica de la obra incluida en el Anexo II.

Este motivo generador conforma un Tema con tres intervenciones iniciales. Está separado de la segunda exposición del Tema por un calderón que detiene el tiempo. Según avanzan las exposiciones el motivo va evolucionando en cuanto al virtuosismo técnico (véase Extracto 2).



Extracto 2. Evolución del tema inicial de la obra *Després del silenci*, extraído de la edición pedagógica de la obra incluida en el Anexo II.

Mercé Capdevila Gaya (1946) nace en Barcelona. Sus estudios musicales los realiza en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. Simultáneamente estudió artes plásticas en la escuela Massana (Barcelona) y en Kunsthand Werk Schule de Pforzheim (Alemania) con el profesor Edward Mosny. Posteriormente trabajó la música electroacústica en el laboratorio Phonos (Barcelona) con el profesor Gabriel Brncic y asiste a cursos de composición con Luigi Nono, Josep M. Mestres-Quadreny, Corian Aharionan, LLuis Callejo (1930-1987), Carmelo Bernaola y Luis de Pablo (1930). Sus obras han sido interpretadas en Centros musicales de Europa, Canadá y América. Ha recibido varios encargos del CDMC del Ministerio de Cultura de Madrid y de la Asociación Catalana de Compositores (Barcelona). Trabajó durante el año 1993-94, en el estudio de Aaron Copland de la Universidad de New York en Queens College como compositora invitada. Se han realizado monográficos de sus obras en 2 trabajos discográficos, y otras obras grabadas en trabajos colectivos.

Estrena obras en Radio Nacional, Catalunya Música, Radio Francia, Kolomna's Radio Station, Moscow's Radio, St Petersburg's radio station Radio Neva-3. Es miembro de la Asociación Catalana de Compositores y miembro fundador de la Asociación de Música Electroacústica de España. Actualmente se interesa y trabaja en montajes multidisciplinarios. Presentó conjuntamente con el compositor Oriol Graus, una serie de conciertos-espectáculo *Concert de Música Electroacústica i Raig Laser* en el Planetarium de Barcelona, dentro del Festival GREC-85.

En el año 2013 se estrena en México, en el Circuito Electrovisiones, su obra *A Chillida*, compuesta en 1997. Esta plataforma independiente nace «con el objetivo de impulsar la experimentación multimedia y el media art, fomentar la creatividad y

proponer una reflexión en torno al uso de las tecnologías y los medios digitales con un bien social».²³⁸

En las notas al estreno podemos leer:

Obra primitivista, gestual, cargada de erotismo, en la cual la búsqueda y el tratamiento del cuerpo sonoro sigue el pulso espasmódico del deseo. El clarinete modulado electrónicamente en tiempo real es en este caso el instrumento que sirve aquí de soporte a Mercé Capdevila para plantear semejante juego exploratorio en el que nos transmite una sensualidad densa y embriagadora.

Capdevila va cincelando minuciosamente sus objetos, recorriendo reiteradamente sus contornos efímeros, insistentemente renovados. Los acordes van desplegándose así parsimoniosamente, en secuencias que desgranar sus diversos perfiles armónicos. Trémolos, glisandos y reverberaciones modulan su variable densidad e incisivas células rítmico-melódicas configuran su espacio propio. La pulsación -regular y obstinada-, rompe de este modo la linealidad temporal del discurso, haciendo máxima la plasticidad del conjunto y dejando la dimensión formal, por virtud de esa ficticia suspensión, en las manos del oyente.

Habrà de ser éste quien proyecte entonces activamente su percepción, amalgamando y cargando de sentido subjetivo la sucesión inarticulada de los eventos sonoros. Tal será la argucia compositiva con la que Mercè Capdevila acabará por seducirnos e implicarnos en su voluptuosa aventura.²³⁹

En el año 2014 participa en un proyecto *Clar i net*, junto a Ester Xargay y Luis Fernández Castelló, en el Festival Punto de Encuentro de la AMEE (Asociación de Música Electroacústica de España). Este trabajo es una composición multidisciplinar de música electroacústica y vídeo, junto al clarinete, que se define como «una cordillera musical de movimientos textuales encadenados con imágenes. Poética de un alud de sonidos que propician el desprendimiento visual».²⁴⁰ La obra está incluida en un

²³⁸ Extraído de la página web de la plataforma Circuito Electrovisiones. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.electrovisiones.com/2012/index.php/en/circuito-electrovisiones>> [Consulta: 23 de Abril de 2014].

²³⁹ Notas extraídas de la página web de Circuito Electrovisiones, en la programación del año 2013. . [En línea]. Dirección URL: <<http://www.electrovisiones.com/2013/index.php/directorio-2013/8-2011/14-ciclo-sonoro-fonoteca-nacional-mayo-16-a-junio-30>> [Consulta: 23 de Abril de 2014].

²⁴⁰ Extraído de la publicación del vídeo de la obra *Clar i net* en Vimeo. [En línea]. Dirección URL: <<https://vimeo.com/111566470>>

concierto de varios compositores y compositoras que tiene como leitmotiv la unión de la música interpretada con un instrumento tradicional, el clarinete, junto a la base electrónica de estudio.

En cuanto a las obras compuestas, en las que la flauta se incluye en su instrumentación destacamos su obra *A bao a qu* (compuesta en 1987), en la que introduce la música electroacústica en la composición.

En *A bao a qu*, el tiempo se nos muestra no gradualmente, sino de una manera simultánea, instantánea y total. El tiempo, no es que no exista, sino que unifica. No es ya memoria, sino el ahora como conocimiento. Impromptus y flashes entendidos como nuestra vida, cotidiana y actual, donde todo es intenso, rápido y efímero.

El instante repercute en el tiempo, pero no por voluntad, sino como consecuencia. La expresión y el impulso físico del cuerpo (del intérprete), como la violencia, el cansancio, la crispación, la furia y la tragedia, no son tratados en sentido discursivo o dramático, y permiten transformar a los propios músicos y a los oyentes, sensaciones festivas, juegos desinhibidos y viscerales, adentrándose en lo estrictamente emotivo y sensorial.²⁴¹

A pesar de que su experimentación en este campo se reflejará más tarde en sus obras, ya en *De la Randa* (1986) aparece una escritura de grafías no convencionales (véase Extracto 3).

Extracto 3. Compases 29-32, extraídos de la obra *De la Randa*, publicada por Periferia Sheet Music.

²⁴¹ Comentario extraído de la web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: < <http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=28> >

De la Randa es la mirada a la nebulosa situada dentro del triángulo de verano. Sus magnitudes y distancias, tan absolutas como aparentes, me han dado las alturas y dinámicas de toda la obra. Se puede decir que se establecen dos planos, el de lejanía y el de proximidad y que en casi todo momento están presentes en simultaneidad. Si es de noche, abres la puerta y miras al cielo, el concepto distancia variará según el tiempo que dedicamos a la contemplación, y la misma lentitud y quietismo de observador, hará acercar la luz, el gesto o el sonido.²⁴²

La obra *Barcelona equilibrista* (2007) describe la vida en la ciudad en todos los ejes de dirección:

Mirando, escuchando, viviendo en Barcelona, el año 2007, en horizontal, vertical, diagonal, arriba y abajo, entre mar y montaña, poniendo atención en lo que se dice y cómo se dice, entre sol y sombra, hacia dentro y hacia fuera, viendo lo que pasa y lo que no pasa ... (hablo de la textura social), dejadme decir, que lo mejor es que vosotros, público mío, queráis escuchar esta música olvidando lo que ya sabéis, proponiendo tratar de llegar a ese punto de vacío y de silencio que tan brillante como la luz, nos permita abrir nuevas puertas, ventanas y caminos.²⁴³

Otra de las compositoras incluída generacionalmente en este grupo es María Asumpta Codina Gubianis (1943). No ha tenido la proyección de las compositoras anteriores, pero ha desarrollado una intensa labor docente. Inició los estudios musicales con su padre, Salvador Codina, violinista y compositor de música de teatro lírico y los continuó en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona con Joan Dotras (1900-1978), Margarita Alfonso, Lluís María Millet (1096-1990), Joaquim Zamacois (1894-1976), Joan Pich (1878-1937), Joseph Poch y Joan Massia (1890-1969) y en Composición con Xavier Montsalvatge, obteniendo el título profesional de Piano y el superior de Solfeo, Teoría de la Música y Composición. Entre otros, realizó cursos de especialización, como Curso de metodología Orff para niños, Curso de dirección de orquesta con Ros-Marbá o Curso de composición con Braga Santos.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Comentario extraído de la web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: < <http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=28> >

Como docente ha impartido clases en el Conservatorio Superior de Barcelona, en el Conservatorio Municipal de Badalona y en la Academia Ars Nova de María Canals de Barcelona. Colabora además con la Escuela de Música Casp de los jesuitas de Barcelona. Ha sido miembro fundadora y organizadora de Vesprada Musical (Breda), entre 1984-2004; Nadalenc Musical Jove (Breda), entre 1987-2002, Concert al Pati de l'Abadia (Breda) 1992, Stage Internacional Musical a Breda (La Selva, Girona) participando como compositora e intérprete, entre 1992-1998. La mayor parte de su producción como compositora es música de cámara, con obras para piano u otras formaciones monotímbricas, como la utilizada en la obra *Selene*, escrita para cuarteto de saxofones. Posee el Premio de Composición de la Fundació Francesc Basil. Sus obras han sido programadas en España, Francia, Italia y Holanda. Es miembro de la Associació Catalana de Compositors y de la SGAE. Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera se encuentran: *Capricci*, para flauta y piano (1994) y *Subtil: quatre peces per a quintet de vent*, para quinteto de viento (1985), ninguna de ellas está publicada.

3.1.2. País Vasco.

El País Vasco es otra de las zonas culturalmente más desarrolladas, y en la que encontramos una de las compositoras más representativas y que más ha luchado por las reivindicaciones de las mujeres en la música, María Luisa Ozaita, *Ellas crean* es uno de sus proyectos:

Una iniciativa importante ha sido la creación de la *Asociación de Mujeres en la Música* así como otras convocatorias entre las que destaca *Ellas crean* surgida hace cuatro años, que ha tenido como meta fundamental el apoyo al protagonismo de las mujeres en la creación artística. [...] En 1985 se funda la *Asociación de Mujeres en la Música* por iniciativa de María Luisa Ozaita, primeramente con un ámbito regional y más adelante, en 1989, nacional.²⁴⁴

María Luisa Ozaita Marqués (1939) nació en Baracaldo. Titulada en piano, clave, composición, dirección de orquesta y canto, fue alumna de Fernando Remacha. Amplió estudios en Dinamarca, con beca de intercambio del M.A.E., y obtuvo becas

²⁴⁴ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio et alii, *La creación musical...*, op. cit., p. 93-94.

para asistir a cursos internacionales de música en España, Francia y Alemania (Darmstadt). Como concertista de clave dio numerosos conciertos en Europa, Centro y Norte América y Cercano Oriente. Ha colaborado en música de cámara con grandes intérpretes como Antonio Arias, R. Ramos, Esperanza Abad, Dimitar Furdnadjiev y José Luis Rodrigo, con quien formó el único dúo de clave y guitarra de España en su momento. Como compositora, su catálogo es fundamentalmente de música de cámara y sinfónica, siendo su ópera *Pelleas y Melisanda*, con textos de Pablo Neruda, una de sus obras más importantes. En el terreno de la musicología ha realizado numerosas conferencias sobre las compositoras en la historia de la música, entre ellas, ha sido invitada a participar como conferenciante y en los talleres de música de la Universidad de Cádiz, durante el Festival de Música Española Contemporánea de Cádiz, por tres años consecutivos. Ha colaborado en revistas especializadas como *Confutatis* y *OpusMusica* y en el libro *Mujeres en la Música* de Patricia Adkins Chiti, escribiendo el apéndice a la edición española dedicado a las compositoras españolas de los siglos XIX y XX.

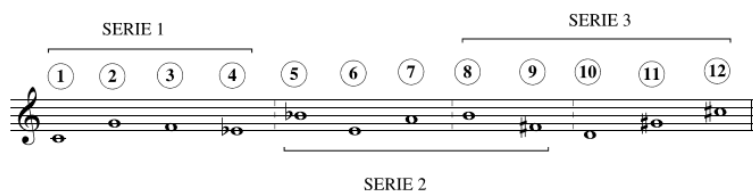
Desde 2005 se celebra en Cádiz el *Festival de Música Española* que incluye un *Taller de mujeres compositoras*, punto de encuentro, de reflexión y creación. Este taller produce los denominados Papeles del Festival de Música de Cádiz, que incluye artículos y partituras. En 2006, María Luisa Ozaita publicaba un artículo sobre la Asociación de Mujeres en la Música, en el que explica su dedicación a la recuperación de las figuras femeninas en la música en nuestro país. En este artículo explica la dificultad de asentar esta asociación como un referente y la falta de apoyo, más por parte de las propias compositoras, para poder formar agrupaciones estables que puedan estrenar e interpretar las obras de las compositoras:

La Asociación de Mujeres en la Música, aunque por supuesto no ha logrado todos los objetivos previstos (entre los que se encontraban disponer de grupos asentados de cámara e inclusive una orquesta aunque fuera pequeña, cosa que espero consigan mis sucesoras al frente de la organización) ni ha conseguido un elevado número de socias compositoras (pienso que en parte debido a la falta de visión de algunas de ellas, y tal vez a mi manera de hacer las cosas, puesto que me gusta hacerlo de una manera seria, y quizá debiera haber sido más flexible ...), considero que de alguna manera hemos hecho posible la

inclusión cada vez más frecuente de la música escrita por mujeres en programaciones habituales, aunque las orquestas sinfónicas se resisten más, y generalmente solo programan obras femeninas premiadas. Y esto último no es muy frecuente...²⁴⁵

Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera existe un numeroso archivo, depositado en el Archivo de la Música Vasca (Eresbil). La instrumentación realizada para la flauta está unida a distintos instrumentos, como la cuerda o la guitarra, siendo interesante la formación flauta, violonchelo y guitarra, trío al que dedica la *Suite* (2002): «El trío lo escribí para mis tres amigos a los que quería juntar en un concierto. Antonio Arias, Jose Luis Rodrigo, guitarra, y Dimitar Furdnaiev, chelo. Con ellos había yo dado muchos conciertos y por eso quería reunirlos a los tres»,²⁴⁶ afirma Ozaita.

La obra está estructurada en cinco movimientos. El método compositivo con el que está realizada la obra gira en torno al Serialismo. La serie (véase Extracto 4) sobre la que está basada la obra está dividida en tres segmentos, cada uno utilizado por una de las voces.²⁴⁷



Extracto 4. Serie dodecafónica de la obra *Tres Piezas* de María Luisa Ozaita.

Cada una de las voces utiliza un motivo diferente con distintos sonidos, es decir, con los sonidos de la serie que utilizan (En este caso el violonchelo utiliza los sonidos de la serie 1 y la flauta la serie 2, véase Extracto 5).

²⁴⁵ OZAITA MARQUÉS, María Luisa. *La Asociación de Mujeres en la Música, en perspectiva*, Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, 2006. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/asociacion-mujeres-musica.pdf>> [Consulta: 23 de Abril de 2014].

²⁴⁶ Conversación extraída de e-mail recibido: 12/01/2014.

²⁴⁷ El Serialismo es una técnica que utiliza una serie de 12 sonidos, aunque no la utiliza completa, sino que la fragmenta en series de 3, 4 o 5 sonidos. También se serializan otros parámetros como el ritmo, las dinámicas, las alturas,...



Extracto 5. Compases 1-5 de la obra Tres Piezas de Ozaita. Editorial Boileau.

Otra de las obras más interesantes compuestas por Ozaita para flauta sola son las *Tres piezas*, un interesante trabajo, el primero de todos los compuestos para este instrumento por la compositora.

Estas piezas se enmarcan en un momento de la compositora en el que ha alcanzado su madurez creativa y su inspiración brilla con luz propia. Configuran un breve tríptico cuyos movimientos poseen una personalidad característica y bien contrastada. El primero es de un primaveral lirismo con destellos de ironía. El segundo presenta una melodía meditativa que está formada por suspiros que se enlazan sobre la trama de un acompañamiento que la propia flauta desgrana en el registro grave. Cierra la obra una danza binaria de espíritu muy rítmico para finalizar amablemente.²⁴⁸

Zuriñe Fernández Gerenabarrena (1965), nace en Vitoria-Gasteiz. Interesada en la pintura y música, finalmente elige la composición para profundizar en sus estudios. Estudió composición con Carmelo Bernaola en el Conservatorio Jesús Guridi (Vitoria-Gasteiz) siendo tal encuentro determinante, se graduó en composición y acordeón obteniendo el Título Superior. Amplió sus estudios con F. Donatoni en la “Scuola Civica” de Milán (Italia) y allí contacta con los compositores de la escuela italiana contemporánea. A su regreso de Milán comienza a trabajar como orquestadora en varias películas y compone para teatro, escribiendo para publicidad y animación.

En el libro *25 mujeres que la música vasca no debería olvidar* (véase Figura 36) la periodista López Aguirre intenta valorar el trabajo de un grupo de mujeres muy variopinto, que han trabajado dentro del mundo de la música en distintas facetas. Dentro de este trabajo Zuriñe expresa cómo desarrolla su experiencia compositiva:

²⁴⁸ Extraído del prólogo de Antonio Arias a la obra editada por Boileau.

Yo generalmente escribo para un grupo o acción concreta, en el sentido de que puedo escucharla. Tengo obras que no se han tocado y me resulta muy frustrante. Me gusta oír lo que escribo. Estoy abierta a diferentes formas de trabajo, asumiendo riesgos, pudiendo hacer obras para ensemble, orquesta, acústica o electrónica, o experimentar en escena. Me parece muy interesante la relación que se produce con el intérprete, el material, y la forma de escuchar o transformar el sonido. [...] Soy bastante ecléctica, y tengo diferentes tipos de obras: para teatro, orquesta, instrumentos, electrónica o con sensores. En mi evolución, llegó un momento en que eran interesantes este tipo de acciones, no sólo componer en mi casa, quiero decir sentirme al otro lado de la acción del concierto, sino trabajar, sobre todo en la electrónica en vivo, transformando en el momento lo que el instrumentista realiza.²⁴⁹

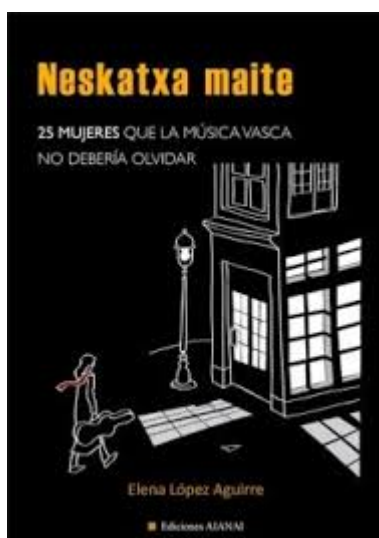


Figura 36. Portada del libro *Neskatxa maite. 25 mujeres que la música vasca no debería olvidar*, de Elena López Aguirre, 2015. Ediciones Aianai.

Maite Aurrekoetxea Vilorio (1971) nace en Bilbao. Realiza estudios de acordeón con J.A. Hontoria, piano, viola, así como de armonía contrapunto y fuga con Rafael Castro y Juan Cordero en el Conservatorio de Bilbao. Estudia composición e instrumentación con Carmelo Bernaola y Antonio Lauzurika y música electroacústica con Alfonso García de la Torre en el Conservatorio de Vitoria-Gasteiz así como

²⁴⁹ LÓPEZ AGUIRRE, Elena. *Neskatxa maite. 25 mujeres que la música vasca no debería olvidar*, Ediciones Aianai, 2015, p. 176-177.

estudios de dirección de orquesta en el Conservatorio Superior de Madrid. Ha recibido también clases de dirección de Juan José Mena (1965), Johan Duijk (1954) y Laszlo Heltay (1930). Como compositora es autora de numerosas obras, recibiendo de la BBK una beca para escribir su concierto para clarinete y orquesta.

Sus obras han sido programadas en festivales como Alicante, Granada, Festival de Música Electroacústica de Vitoria o Muestra de Música Electroacústica de Cuenca. Ha sido directora del coro Zigor de Barakaldo, directora asistente de la orquesta del Conservatorio de Vitoria, directora invitada de la Banda municipal de Bilbao, y directora de la orquesta de cámara Euskal Kamerata. Ha sido profesora de Enseñanza secundaria y actualmente es directora de la Orquesta sinfónica de la Escuela de música de Bergara y de la Orquesta del Conservatorio de música de Bilbao.

Actualmente dirige el Ensemble Espacio Sinkro, formación especializada en música contemporánea. Este grupo «presta especial relevancia a la integración de sonido e imagen, al espacio acústico y escénico, especializándose en el ámbito de las nuevas tecnologías aplicadas a la creación musical. El grupo aglutina a compositores e intérpretes, así como personalidades pertenecientes a otras disciplinas artísticas como el teatro, la danza o el vídeo».

El día 11 de Mayo de 2003, por primera vez en 107 años de historia, la Banda Municipal de Bilbao fue dirigida por una mujer, Maite Aurrekoetxea (véase Figura 37). La compositora envió su currículum para optar al puesto de director de la misma pero no fue seleccionada. Aun así, habló con el gerente para ofrecerse a sustituir al director en caso de que él no pudiese en alguna ocasión. En la entrevista realizada por el periodista de El País con motivo del evento ella explica:

Fui a hablar con el gerente, Sabin Bikandi, y pedí una oportunidad [...] Como ya habían elegido director, a Rafael Sanz Espert, pedí que si él no podía dirigir algún concierto me dieran una oportunidad. Y me llamaron [...]. Cuando pedí la oportunidad no pensé que me la darían, después de 107 años sin que ninguna mujer dirija a la agrupación. Pero yo hago mi trabajo como cualquier otro. Me gustaría que luego se me juzgue más allá de la anécdota de que sea mujer.²⁵⁰

²⁵⁰ M.N., Una mujer al frente de la banda municipal de Bilbao, *El País*, 12 de mayo de 2003. [En línea]. Dirección URL: <http://elpais.com/diario/2003/05/12/paisvasco/1052768404_850215.html> [Consulta: 23 de Marzo de 2014].



Figura 37. Maite Aurrekoetxea dirigiendo la Banda Municipal de Bilbao extraído del diario *El País* (2003).

Beatriz Arzamendi Ceciaga (1961) comenzó sus estudios musicales con su padre, Juan Arzamendi, formándose en la Academia “Arrasate Musical” y siendo miembro de su Orquesta Sinfónica Juvenil. Estudia violín con Julia Frape en Londres, regresando a Madrid posteriormente para completar sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Se ha interesado en la formación de jóvenes músicos, siendo Directora de la Orquesta de la Escuela Municipal de Música de Pozuelo de Alarcón (Madrid), profesora de Secundaria, profesora de Informática Musical con Audiovisual-Zone y de la asignatura de Orquesta del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas. Actualmente es ayudante de Coordinación de la Asesoría de Música de la Comunidad de Madrid. Reconocida activista de la crítica feminista aplicada a los estudios de género en música, participa en la I Semana de Música de Mujeres (SGAE –Madrid), en el Primer Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte (México D.F.) y en el Congreso Internacional de Mujeres en el Arte: “El arte de las mujeres como agente de cambio social” (Almagro-noviembre 2007).

La compositora califica su proceso creativo como «intuitivo y que supone una exposición casi espontánea de lo que habita en mi interior»²⁵¹. Define su estilo o corriente musical afirmando que «no pretendo pertenecer a ningún grupo o tendencia particular. He sentido inquietud [...] por acercarme y empaparme de todo tipo de

²⁵¹ CAMPOS FONSECA, Susan, Retratos de compositoras: Beatriz Arzamendi, *Mousike logos*. [En línea]. Dirección URL: <<http://susancampos.wordpress.com/2008/10/27/retratos-de-compositoras-beatriz-arzamendi-ceciaga/>> [Consulta: 23 de Marzo de 2014].

corriente musical; me interesa más escribir música desde la intuición, que llegue de forma más directa y expresiva». En el año 2006 participa en un proyecto orquestal para la difusión de música de mujeres, en su doble vertiente de compositora y directora de orquesta. Cuando la entrevistan y le preguntan si ha sentido que le han obligado a demostrar su valía mucho más que si fuese un hombre, ella responde:

Cuando empecé en la dirección, por ser mujer había que demostrar lo indemostrable. Se creaba una tensión artificial muy incómoda, desconfiando de que lo fuera a hacer bien. Además, a un hombre se le perdona cualquier error, a las mujeres no, ya que tienen que rozar la perfección para ser consideradas. Sin embargo, quiero ser optimista y pienso que la situación ha mejorado en estos últimos años, y que mejorará aún más en el futuro.²⁵²

En el año 2009 participa en el festival “Fémina Clásica 2009”, organizado por la SGAE, con la colaboración del Área de Gobierno de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, bajo el título *Asunto de dos, concierto de todos*, con temática de género, pretendiendo ser:

Una metáfora de la concordia y la ilusión con que se inician las relaciones entre dos personas, pero también un reclamo a la responsabilidad que todos debemos tener ante las consecuencias que puedan generar discordias y los actos de violencia en la pareja.²⁵³

Participa en el año 2015 en un proyecto artístico denominado *3 mujeres* (véase Figura 38) producido por la empresa *es.arte*, «una propuesta coreográfica de naturaleza heterogénea y universal, que se sustenta en la diversidad cultural y geográfica de los países de origen de las tres creadoras (Italia/Brasil/España).²⁵⁴ Beatriz Arzamendi fue

²⁵² DÍEZ, Ricardo, «A las directoras de orquesta se nos exige rozar la perfección», *El correo digital*, 23 de Enero de 2006. [En línea]. Dirección URL:

<<http://www.elcorreo.com/vizcaya/pg060123/prensa/noticias/Guipuzcoa/200601/23/VIZ-GUI-088.html>>

²⁵³ EUROPA PRESS, La Rioja, *La riojana María Dolores Malumbres participará en el 'Femina Clásica 2009' contra la violencia de género*, 25 de Octubre de 2009. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.europapress.es/cultura/noticia-rioja-riojana-maria-dolores-malumbres-participara-femina-clasica-2009-contra-violencia-genero-20091025100807.html>>

²⁵⁴ Dossier informativo sobre el proyecto *3 mujeres*, producido por *es.arte*.

elegida para participar en este proyecto por su «calidad artística, experiencia y disponibilidad».²⁵⁵



Figura 38. Cartel de presentación del espectáculo *3 mujeres*. 2015, extraído de la página web <<http://esarteycultura.com/espectaculo.php?id=36>>

Esta propuesta tiene una temática de fondo que gira en torno a la mujer, basada en las vivencias personales de las creadoras, sin caer en tópicos y sin tener un carácter reivindicativo. Entre las obras instrumentadas para flauta travesera de su producción creativa podemos destacar: *Luz y sombra en Bellatrix* (2011) para flauta, clarinete, saxofón, marimba y piano, *Metrosol* (2007), para quinteto de viento, *Atmósfera en verso*, (2003) para flauta y piano y *Prismas* (2002) para flauta y piano. La obra *Prismas*²⁵⁶ se incluye dentro del Festival Fémina-Clásica'09. La compositora realiza una semblanza sobre la misma en las notas al programa:

Es una obra para flauta (en Sol y en Do) y piano que fue estrenada por el dúo María Antonia Rodríguez-Aurora López el 13 de Marzo del 2002 en el II Encuentro Iberoamericano de

²⁵⁵ Dossier informativo sobre el proyecto *3 mujeres*,...*op. cit.*

²⁵⁶ La obra *Prismas* está grabada por Roberto Casado, flauta, y Francesca Croccolino, piano, en un vídeo en línea, grabado en el Festival *Musikaleak*, Circuito de música Contemporánea de San Sebastián. Esta obra se puede escuchar en la dirección URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=3dh6vJM8ibY>> [Consulta: 23 de Marzo de 2014].

Mujeres en el Arte, que tuvo lugar en Madrid. Está dedicado a su hermano y también músico Eduardo Arzamendi. Pretende crear el efecto ambivalente y reflectante que se produce en la mirada a través de un cristal, propiciando que penetremos en un mundo sonoro transformado. Inicialmente misterioso, pero que en su resultado nos abre un camino de percepción de otra realidad. Su discurso se construye sobre la permanente búsqueda de una sonoridad expresiva. Tiene como objetivo alcanzar un grado de emotividad muy alto, caminando a través de planteamientos que proceden de una expresión puramente sentimental. La parte central contiene una escritura en ocasiones contrapuntística alternándose con desarrollos elaborados en imitaciones que permiten una relación sin límite entre ambos instrumentos. Sobre una base rítmica en constante fluctuación nos conduce a un regreso al material inicial en el que la flauta en Sol recrea un ambiente sonoro intimista. A partir de éste se desarrolla la sección final, que crece y culmina en un ambiente dominado por la agilidad instrumental.²⁵⁷

Isabel Urrutia Rasines (1967) realizó estudios de composición, de piano y de pedagogía musical en el Conservatorio Superior de Música de Bilbao y en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Posteriormente continuó su formación con los profesores Francisco Escudero (1912-2002) y José Luis Campana (1949). Profesora de armonía, análisis, contrapunto y composición en el Centro de Estudios Musicales “Juan Antxieta” de Bilbao.

Posteriormente enseñó armonía, análisis y fundamentos de composición en el Conservatorio de Música de Bilbao. Actualmente es profesora de instrumentación y orquestación, técnicas de composición, contrapunto y práctica armónico-contrapuntística en “Musikene”, Centro Superior de Música del País Vasco. Ha dado conferencias y realizado master-classes sobre su música en distintas Universidades y Conservatorios de Europa y América. En el año 2007 ganó el concurso de composición organizado por la A.E.O.S., Asociación Española de Orquestas Sinfónicas, con su obra “Gerok” para orquesta, ya interpretada por orquestas tales como la Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Orquesta

²⁵⁷ ARZAMENDI, Beatriz, *Prismas*, Concierto Fémina-Clásica '09 en apoyo al Día Internacional contra la Violencia de Género, Madrid, 2009. [En línea]. Dirección URL: <http://www.xtec.cat/~evela3/programa_FEMINA_CLASICA09.pdf> [Consulta: 23 de Marzo de 2014].

Sinfónica de Madrid, Orquesta de Córdoba, Orquesta Sinfónica de Euskadi...(véase Figura 39).



Figura 39. Isabel Urrutia gana el premio AEOS extraído de la web
<<http://www.docenotas.com/7836/doce-notas-n%C2%BA-58/>>

En la temporada 2009/10, la Orquesta Sinfónica de Tenerife programa esta obra junto al Concierto para piano y orquesta nº 3 de Bartók y la Sinfonía nº 2 en Re Mayor, op. 43 de Jean Sibelius. Las notas al programa del concierto son las siguientes:

Esta obra consta de tres movimientos. El primero está compuesto sobre la idea de ataque y resonancia. El auditor escuchará grandes bloques de orquesta, tutti, a veces aislados o a veces en grupos de dos, tres, cuatro, cinco... Estos bloques desprenden resonancias “artificiales” elaboradas por diferentes técnicas de composición y modos de *jeux* [efectos]. A medida que el discurso avanza estos bloques sonoros y sus respectivas resonancias se interpenetran y se funden entre ellos, dando como resultado “formas sonoras” complejas y variadas.

El segundo movimiento se fundamenta en la idea de la línea ondulante, reemplazando la idea del bloque sonoro, de la verticalidad del primer movimiento y guardando un hilo conductor común con el movimiento anterior: la resonancia. Las líneas proliferan hacia una polifonía que se extiende progresivamente, desde las maderas a los metales y a las cuerdas. La percepción auditiva es la de una textura que se construye y se desintegra hacia el final del movimiento. En un segundo plano evoluciona la idea de la resonancia, representada por un amplio espectro sonoro. A diferencia de lo ocurrido en el primer movimiento, esta vez la resonancia se desarrolla en un

tiempo musical diferente, de evolución muy lenta, casi sin conexión con la polifonía del primer plano sonoro. El objetivo del compositor es lograr dos tiempos simultáneos de evolución independiente y dos planos sonoros diferentes, donde el segundo plano ayuda a que se ponga en relieve el primer plano perceptivo.

En el tercer movimiento volvemos a escuchar los bloques sonoros esta vez multiplicados en grupos de duraciones cortas y asociados a la acentuación de un patrón rítmico que da unidad a todo el movimiento. Este sustrato rítmico es sometido a técnicas de contracción y dilatación de sus células constitutivas y desarrollado por una multiplicidad de articulaciones. Hacia el final de la obra, a modo de retorno, escuchamos nuevamente la idea de resonancia de los dos movimientos anteriores, en las cuerdas, percusiones y maderas, en otro tiempo musical diferente, estático, que sirve de fondo y pone de manifiesto la idea principal de este movimiento final: el patrón rítmico.²⁵⁸

La orquesta de Castilla y León la programa junto al *Concierto para violín* de Philip Glass y la *Sinfonía nº 3 en La menor*, “Escocesa” de Mendelssohn. En las notas al programa relacionan estas tres obras en torno a una anécdota de lugar:

El programa de esta noche presenta tres obras muy diferentes de los siglos XIX, XX Y XXI. Desde el romanticismo de la sinfonía “escocesa” de Mendelssohn hay mucho trecho hasta el minimalismo del Concierto para violín de Philipp Glass, y todavía más hasta las exploraciones sonoras del Gerok de Isabel Urrutia. Para encontrar nexos entre ellos es preciso recurrir a lo meramente anecdótico: los tres compositores sintieron la necesidad de desplazarse a París para completar su formación, y así como Mendelssohn acudió al Conservatorio de París para ser examinado por Cherubini, Glass peregrinó a la capital francesa para estudiar con la mítica nadia Boulanger, y también Urrutia completó su formación en París con José Luis Campana. Hoy escucharemos esta transformación musical en sentido cronológicamente inverso, desde lo rigurosamente contemporáneo hasta el sinfonismo romántico decimonónico.²⁵⁹

²⁵⁸ FERNÁNDEZ DE SEVILLA MARTÍN-ALBO, Margarita, *notas al programa* del concierto celebrado el 18 de Diciembre de 2009 por la Orquesta Sinfónica de Tenerife. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.ost.es/files/OST09-10no6.pdf>> [Consulta: 23 de Marzo de 2014].

²⁵⁹ *Notas al programa* del concierto celebrado el 4 de Noviembre de 2011 en el Auditorio Miguel Delibes por parte de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://blog.auditoriomigueldelibes.com/wp-content/uploads/2011/10/Programaoscyl3web.pdf>> [Consulta: 23 de Marzo de 2014].

En 2012 se publica su trabajo discográfico *Isabel Urrutia, Música de cámara* que incluye obras como *Mara-mara*, *Lilurak*, *Sei*, *Mandala ó Nai*, versión de su obra para orquesta *Gerok* para diecisiete instrumentos. Este mismo año también se estrena su obra *Sei* para el Trío Arbós y Neopercusión. Sobre la composición de la misma la creadora explica:

En la pieza trabajo sobre la evolución del timbre en el espacio, sobre aspectos relacionados con el color, y para ello enfrento instrumentos de sonidos determinados con otros más cercanos al ruido. [...] En las últimas obras es verdad que he utilizado bastantes elementos del folclore, sobre todo del vasco porque es el que más conozco, pero también de otros folclores [...] Yo suelo emplear células melódicas, giros modales y estructuras rítmicas que recuerdan al folclore musical vasco. También he tomado prestadas determinadas prácticas musicales, como la forma en que se toca la txalaparta, pero trasladadas a otros instrumentos.²⁶⁰

En cuanto a la problemática acerca de la recepción por parte del público de su obra ella explica que:

Cuando escribo hago sencillamente lo que siento. Me olvido de lo que el público pueda pensar y me concentro exclusivamente en mi discurso musical y en lo que quiero trasladar. Y no, no me preocupo especialmente de agradar a nadie, soy yo la que tiene que estar satisfecha con lo que he creado. Es verdad que a veces los compositores escribimos y cada persona nos percibe de una manera especial y concreta. Pero no me preocupa, en realidad, el problema del público.²⁶¹

En 2014 ha sido premiada en el área “Música Clásica y Contemporánea” por “Aixe Getxo! Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera se encuentran *Dharma* (2009) para flauta/piccolo/flauta en Sol, clarinete en Si b/clarinete bajo, violín, violonchelo y piano y *Har-Eman* (2003) para flauta octobaja, violonchelo y vibráfono. El comentario sobre la obra *Dharma* que aparece en la página web de la compositora:

Esta obra está inspirada en melodías y ritmos de diversas músicas de tradición oral. El germen subyacente de los

²⁶⁰ CHAMIZO, Mikel, El folclore vasco sigue siendo una fuente de recursos inagotable, *Diario Gara*, 21 de Abril de 2012. [En línea]. Dirección URL: < <http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20100412/193436/es/El-folclore-vasco-sigue-siendo-una-fuente-recursos-inagotable> > [Consulta: 23 de Marzo de 2014].

²⁶¹ Ibid.

elementos del folklore es común en sus tres diferentes movimientos y crea la cohesión entre ellos y la unidad de la obra. En el primer movimiento se utilizan alturas provenientes de diferentes melodías del folklore y de la música popular como timbres en movimiento. En el segundo movimiento las melodías de origen popular que en el primer movimiento se escucharon como alturas aisladas, aparecen como curvas melódicas. En el tercer movimiento el parámetro principal es el movimiento, organizado en torno a diferentes ritmos provenientes del folklore vasco.²⁶²

Ana Barrio González (1968) comienza sus estudios musicales en el Conservatorio “Juan Crisóstomo Arriaga” de Bilbao. Realiza los estudios superiores de Piano con M^a Isabel Picaza (1934) y de Composición, con los profesores Antonio Lauzurika (1964), Zuriñe Fernández Gerenabarrena y Alfonso G^a de la Torre (1964), en el Conservatorio “Jesús Guridi” de Vitoria. Licenciada en Piano, Composición, Solfeo y Pedagogía. Sus composiciones se han estrenado en diversos festivales y ciclos de música actual. Actualmente imparte la asignatura de “Evolución Estilística del Repertorio de Piano” en Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco). Entre sus obras compuestas para flauta travesera se encuentran: *En el cielo como en la tierra* (2002) para flauta sola y *En dehors, en dedans* (2000) para flauta, clarinete, violín, violonchelo y vibráfono.

3.1.3. Madrid.

Uno de los grandes focos musicales es Madrid que, con la creación del Conservatorio en el siglo XIX, se convirtió en uno de los principales centros de enseñanza musical, aunque nacería «asociado al diletantismo y, aunque procuraba una formación algo más profunda a los aficionados y a las mujeres ociosas de clase alta de lo que lo hacían las escuelas de enseñanza general, este establecimiento permanecía alejado del mundo profesional».²⁶³

Una de las compositoras madrileñas más representativas de finales del XIX fue María Rodrigo. Consiguió estrenar sus obras, y las críticas que recibió contrastan con la situación de la mujer en esta época. «Exceptuando a Matilde Muñoz, la crítica madrileña de la época estaba dominada por hombres, que siguen construyendo unos

²⁶² Extraído de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.isabelurrutia.es/musica-de-camara/dharma-2009.html>> [Consulta: 23 de Marzo de 2014].

²⁶³ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio et alii, *La creación musical...*, op. cit., p. 57.

cánones para el género femenino desde una perspectiva proteccionista, que no ayuda a la real emancipación de la mujer».²⁶⁴

María Rodrigo Bellido (1888-1967) compositora, pianista y docente, pertenece junto a Rosa García Ascot (1902-2002) y María Teresa Prieto a la llamada Generación de los Maestros, relacionándose con Falla, Conrado del Campo (1878-1953) y Joaquín Turina, entre otros. Realizó los primeros estudios con su padre, Pantaleón Rodrigo, más tarde se matriculó en el Conservatorio de Madrid en 1897 para estudiar piano con José Tragó (1857-1934), armonía con Valentín Arín (1854-1912) y Pedro Fontanilla, y con Emilio Serrano (1850-1939) composición. Pensionada por la Junta para la Ampliación de Estudios de la Institución Libre de Enseñanza para ampliar sus estudios en el extranjero, residió en Alemania durante tres cursos, de 1912 a 1915, aunque este último no lo pudo acabar porque comenzó la Primera Guerra Mundial. Continuó sus estudios en la Real Academia de Munich con Anton Beer-Wallbrunn (1864-1929) contrapunto, fuga, orquestación y formas musicales y además en el Conservatorio, literatura e historia musicales. Strauss fue uno de los compositores con los que estudió en Munich y Wilhem Furtwangler (1886-1954) y Carl Orff (1895-1982) entre otros, fueron sus condiscípulos. Durante este período su actividad fue incesante y trabajó en todo tipo de formas musicales. La influencia de Wagner estará presente para siempre en su obra.

Como pianista trabajó de concertadora en el Teatro Real, además de colaborar con intérpretes tan importantes como Miguel Fleta (1897-1938) en sus conciertos por Europa, lo que indica que había alcanzado una fama notoria como concertista en Madrid en los años veinte. También coincidió en el Teatro Real con Joaquín Turina. Es una compositora cuya obra abarca todos los géneros: compuso óperas, música sinfónica, de cámara, música para piano, música escénica y varias colecciones de canciones.

Inició su presencia en el teatro musical con *Becqueriana*, ópera en un acto de los hermanos Álvarez Quintero, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 9 de abril de 1915. Las críticas fueron unánimemente favorables a María Rodrigo, señalándose la novedad en España de que una mujer estrenase una ópera. María fue profesora de conjunto vocal e instrumental en el Conservatorio de Madrid. La Guerra Civil obligó a María y a su hermana Mercedes, primera psicóloga de España, a exiliarse. Ambas huyeron hacia Suiza, pasando por la casa de María Lejárraga en Cannes. Se exiliaron primero a

²⁶⁴ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio et alii, *La creación musical...*, op. cit., p. 79.

Colombia, adonde llegaron en 1939 y más tarde a Puerto Rico, donde murió el 8 de diciembre de 1967. Además de su tarea docente, María continuaría en Colombia su trabajo como pianista acompañante o concertista, destacando siempre su interpretación de *La copla intrusa*. En 1950, cuando el gobierno colombiano acusó de comunista a su hermana Mercedes expulsándola, se fueron a Puerto Rico. María siguió con su labor compositiva y docente en la Universidad del Río Piedras. El claustro de la Universidad de Puerto Rico contaba con numerosos exiliados españoles: Fernando de los Ríos (1879-1949), María Zambrano (1904-1991), Victoria Kent (1891-1987), Francisco Ayala (1906-2009), Ángel Rodríguez Ollerós (1908-1983) o el compositor Gustavo Pittaluga (1876-1956) entre otros.

En las últimas décadas del siglo XX, comienzan a crearse instituciones que se dedican a realizar estudios de género a nivel universitario, como el Instituto de Investigaciones Feministas que ha desarrollado sus actividades de manera ininterrumpida desde el curso académico 1988-1989. En este momento de florecimiento musical aparecen en el escenario madrileño grandes compositoras como Teresa Catalán (a pesar de haber nacido en Pamplona, desarrolla su labor profesional en Madrid), Marisa Manchado, Mercedes Zavala, María Escribano, Alicia Santos, Ángela Gallego o Zulema de la Cruz.

Teresa Catalán es una de las compositoras de más sólida trayectoria, que ha desarrollado además una importante tarea pedagógica desde la Cátedra de Composición e Instrumentación en los Conservatorios de Zaragoza y Madrid. [...] Quizá el tratamiento del tejido armónico sea una de las características más personales que la compositora imprime a sus obras.²⁶⁵

Teresa Catalán (1951) nace en Pamplona. Cursa estudios de Piano y Composición en el Conservatorio "Pablo Sarasate" de esa ciudad, con reconocidos profesores como Fernando Remacha, Luis Morondo, Luis Taberna, Juan Eraso y Pilar Bayona. En su formación como compositora, ha seguido varios cursos académicos de perfeccionamiento, entre los que destacan los impartidos por dos figuras de la música española a los que considera sus maestros: Agustín González Acilu (1929) y Ramón Barce. También asistió a los cursos de Composición que impartía Franco Donatoni

²⁶⁵ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio et alii, *La creación musical...*, op. cit., p. 99.

(1927-2000) en la Accademia Chigiana de Siena (Italia) y a lecciones magistrales de numerosos compositores europeos y americanos.

Es Máster en Estética y Creatividad Musical por la Universidad de Valencia. Es Doctora por la Universidad de Valencia en Filosofía del Arte. Ha recibido premios de interpretación, premios de composición y premios a su trayectoria musical. En 2011, fue condecorada con la Encomienda de la Orden al Mérito Civil. Ha sido miembro del Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música y del Consejo Artístico de la Música, órgano colegiado del Consejo Estatal. Así mismo, ha pertenecido al Consejo de Cultura del Gobierno de Navarra. Fue miembro fundador del Grupo de Pamplona de Compositores (Iruñeako Taldea Musikagileak).

Es autora del tratado *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX (segunda edición)* y co-autora de *Música no tonal: Las propuestas de J. Falk y E. Krenek*. Ha publicado numerosos artículos y ponencias en libros y revistas, así como varias de sus obras musicales, en España y Alemania. Es miembro del Consejo de Redacción de la revista Papeles del Festival de Cádiz (revista científica reconocida por el CSIC). Uno de los primeros proyectos en los que Teresa Catalán comienza a trabajar en Navarra es la formación del grupo Iruñeako Taldea. Tomás Marco habla de este proyecto como una iniciativa colectiva muy interesante que se estaba desarrollando en aquél momento:

Me gustaría citar un ejemplo navarro [...] una composición colectiva del grupo Iruñeako Taldea, titulada *El rapto de Europa*: un intento valiente e importante, pues en música escasean los trabajos colectivos y casi nunca suelen ser de gran interés. Éste lo tiene y es de buena altura. [...] ésta es reveladora porque emerge como una creación conjunta y, a la vez, es capaz de mantener el estilo propio de cada compositor, lo que por sí mismo ya sería una brillante polifonía de estilos. Pero no se queda ahí, sino que propone una especie de síntesis o metasíntesis.²⁶⁶

Según las palabras de Teresa Catalán:

A Iruñeako Taldea le caracterizó el debate intenso, la ilusión común, la fuerza de quien empieza apasionadamente una trayectoria, y sobre todo un interés inagotable por aprender...

²⁶⁶ MARCO, Tomás, *La creación musical...*, op. cit., p. 93-94.

estas fueron las condiciones que tuvieron buen alojamiento en el círculo que organizamos. [...] Nuestros intereses tenían tres campos: la creación, la difusión de la música contemporánea y además, la docencia. Y sin ser muy conscientes, estábamos dando continuidad a una línea de compositores navarros que parten de la generación del 27 con la figura de Remacha, continúa con Acilu (generación del 51) y sigue con los alumnos que nos hemos formado con esos Maestros. Es simplemente un detalle, pero creo que soy el único compositor en activo que ha estudiado con Agustín González Acilu y Fernando Remacha. Caprichos de las circunstancias, que adquieren sentido y dimensión con el tiempo y pasan a nuestra historia.²⁶⁷

En los comienzos de su proceso creador, ella misma define sus inicios hacia la búsqueda de «un lenguaje propio pero ubicado en el mundo moderno a caballo entre la explosión vanguardista y la academia».²⁶⁸ Después se incorporó como profesora del Conservatorio Superior de Zaragoza en 1988 y posteriormente ingresa por oposición en el Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1990 como Catedrática de Composición. Fue la primera mujer en conseguir este puesto y como ella expresa «nunca he aceptado la discriminación positiva. Medirme entre iguales es un reto que he afrontado constantemente en un mundo –el de la composición musical–, que entonces más que hoy era fundamentalmente masculino».²⁶⁹ La maternidad obligó a Teresa Catalán a realizar un paréntesis en su profesión: «los hijos, que llegaron pronto, fueron un paréntesis obligado en mi trayectoria académica, pero no en un trabajo personal esforzado y constante con la música, que mantuve sola con tesón y mucho sacrificio».²⁷⁰

No podemos aseverar que las mujeres renuncien a su trabajo para asumir las responsabilidades propias de la maternidad debido a la falta de conciliación familiar ni tampoco por la falta de apoyo institucional en el terreno laboral. En muchos de los casos las mujeres quieren disfrutar de este momento biológico sin que el trabajo pueda suponer un obstáculo a la dedicación plena. Teresa Catalán escribe un artículo referido a la relación entre la maternidad del arte y la maternidad biológica, dos visiones creadoras

²⁶⁷ CATALÁN, T. De la vida y otras músicas, *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, nº 56, 2, 2011, p. 486-518, p. 500-501. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/56/56486518.pdf>> [Consulta: 23 de Abril de 2014].

²⁶⁸ CATALÁN, T. La música y su huella, *Revista TK*, 25 de Diciembre de 2013, editorial Asociación Navarra de Bibliotecarios, Pamplona, p. 167. [En línea]. Dirección URL: <<http://teresacatalan.com/multimedia/revistas/lamusicaysuhuella.pdf>> [Consulta: 23 de Abril de 2014].

²⁶⁹ CATALÁN, T. De la vida y otras músicas..., *op. cit.*, p. 486-518.

²⁷⁰ Ibid.

en las que ha participado de forma activa. Según su experiencia explica que «mi trabajo desde el arte, [...] me ha enseñado a emprender mi trabajo creativo con plena consciencia, en una interacción gozosa y sufriente de un valor vital único e insondable».²⁷¹ Entre las conclusiones extraídas en su artículo, profundas y reveladoras de la experiencia creativa y creadora, una de las más interesantes para la proyección personal y profesional de la mujer es la que concluye que «hoy no es esencial para una mujer ser madre biológica porque tiene otras opciones para nutrir su expectativa de maternidad. Ganada la conciencia de maternidad intelectual, es este un momento en el que la libertad de la mujer es absoluta».²⁷² El papel asumido por la mujer como poseedora y única responsable de la maternidad ha cambiado, pues ahora puede controlar esta capacidad reproductora con total libertad, lo que le lleva a ser:

Dueña ya de tres poderes: la maternidad biológica, la maternidad creativa, y por la lógica de los hechos, del poder de su libertad [...] ahora somos conscientes de hasta dónde llega nuestra sombra de poder y que hoy hacemos propio... pero no podemos perder el tiempo en *competir*, ni podemos cometer errores.²⁷³

La profundidad del pensamiento de esta compositora le ha llevado a buscar la definición última de los grandes conceptos que rodean la creación musical, entre ellos, el concepto de Música como expresión artística y creativa:

La música es lenguaje, es mundo, pero un mundo suyo con sus propias leyes y su propia expresión, intangible, inaprensible desde el verbo pero con la cualidad de alterar nuestra psique, penetrándola y desatando sensaciones que pueden llegar a alterar incluso el equilibrio del funcionamiento de nuestro sistema químico. Pero tiene límites, y los ponen (además de los hechos fenomenológicos y problemas de otro orden) nuestro interés, nuestra sensibilidad y nuestra cultura. La música propone y cada uno establece dónde reconoce vida y cómo esa vida nos inunda, nos transforma o es solo un pretexto para crear un vacío en el que acomodarse como en un limbo salvador, sin que esto se entienda como una crítica porque únicamente es una constatación, faltaría más, cada uno acomoda su vida según le

²⁷¹ CATALÁN, T. La maternidad transferida al arte, *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 2, año 2006, p. 252. [En línea]. Dirección URL: <<http://teresacatalan.com/multimedia/revistas/lamusicaysuhuela.pdf>> [Consulta: 23 de Abril de 2014].

²⁷² Ibid, p. 253.

²⁷³ Ibid, p. 255.

dicta su libertad o la conciencia que tenga de su finitud. Y la mía, ha estado marcada por la huella que pisé, gozosamente, en un mundo pequeño que en la perspectiva del tiempo, hemos visto que ha sido grande.²⁷⁴

Entre su producción discográfica se encuentran varios trabajos. El primero de ellos es un monográfico de su obra de cámara, interpretado por Estrella Estévez (soprano), José María Sáez Ferriz (flauta) y Bartomeu Jaume (piano), editado por la Fundación Ars Incógnita en 2003. Esta fundación se dedica a la promoción y difusión de obras de autores navarros.

En el año 2008, producido por la SGAE, se edita el trabajo discográfico *Fémina Clásica*, en la que se incluyen obras de otras compositoras como Mercé Capdevila, Zulema de la Cruz, Consuelo Díez, Marisa Manchado y Mercedes Zavala, entre otras. Este trabajo nace de la grabación en directo del concierto realizado en el Auditorio Conde Duque de Madrid, con motivo de la conmemoración de Día Internacional contra la violencia de género. La obra incluida en este trabajo es *Límite infinito*, para flauta y arpa, interpretado por Mónica Raga (flauta) y Beatriz Millán (arpa).

En 2010, el Centro de Documentación Musical de Andalucía, dentro del Taller de Compositoras del Festival Internacional de Cádiz, produce un proyecto discográfico que incluyen, entre otras compositoras a Teresa Catalán. Está interpretado por Antonio Arias, flauta y Estela Blázquez, marimba. En este trabajo se incluyen obras de compositoras españolas, y Teresa Catalán aporta a este proyecto *La canción de Prúa*, obra para flauta en Sol/flauta en Do y marimba, dedicada a su madre. En 2011 la Asociación Arpista Ludovico, produce un trabajo discográfico para flauta y arpa, interpretado por Vicente Martínez y M^a Rosa Calvo Manzano. Este trabajo incluye la obra *Límite infinito*, de la que hablamos en un trabajo discográfico anterior.

El afán de algunas de las compositoras por visibilizar su trabajo y el de sus coetáneas las vincula al mundo de la investigación musicológica, para poder dar difusión y profesionalidad a su trabajo.

²⁷⁴ CATALÁN, T. La maternidad transferida al arte...*op. cit.*, p. 171.

Manchado ha realizado una labor fundamental en la árida tarea de defensa, promoción y difusión de la presencia femenina en la creación musical de todos los tiempos.²⁷⁵

Marisa Manchado (1956) ha sido Subdirectora General de Música y Danza del INAEM del Ministerio de Cultura (2007-2008). En la actualidad trabaja en su tercera ópera "La Regenta" con libreto de Amelia Valcárcel sobre el texto homónimo de Clarín. Compositora visionaria y transformadora de la estética de su tiempo, estrenó en 2011 su obra *Lockta*, compuesta originalmente en 1981, y estrenada 30 años después.

“Alguna ventaja tendría que tener el postmodernismo, y una de ellas ha sido que esta obra, escrita con tanto cariño, pueda ser estrenada hoy; todavía recuerdo el entusiasmo y la alegría con que la compuse”. [...] reinstrumentada para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, dos violines, viola y cello de 6 minutos de duración. Pieza encantadora, que se nutre de las músicas afro-repetitivas de Terry Riley y Steve Reich, amables y perdurables sonos de nuestra memoria musical.²⁷⁶

En palabras de la compositora, aunque compone con la idea de un público formado, en los últimos años su música se ha simplificado: «me he dado cuenta de que cuando se empieza a teorizar sobre una práctica, la práctica empieza a desaparecer. Es cierto que cada vez me alejo más de la electroacústica de mis comienzos pero no reniego de nada de lo que he hecho».²⁷⁷ Una de las obras instrumentadas para flauta travesera que aplica técnicas de interpretación contemporáneas, es su *Concierto para guitarra y grupo de cámara: Pour le plaisir du son*, y explica que la obra partió de la financiación pública:

Aproveché las ayudas a la creación musical contemporánea, que el Ministerio de Cultura ha venido otorgando a compositores en los últimos años, entre los cuales tuve el honor y la suerte de encontrarme, para lanzarme a una obra sentida y escuchada para la exquisitez y “delicatesen” de sonido que esta gran guitarrista posee.²⁷⁸

²⁷⁵ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio et alii, *La creación musical...*, op. cit., p. 100.

²⁷⁶ LÓPEZ LÓPEZ, José Luis. Primera sesión matinal del 27 FMA, *Revista Mundoclasico.com*, 17 de Septiembre de 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-imprimir.aspx?xml=970be937-9d88-4680-a8bd-d1d9a52c0b4f&tipo=C>>

²⁷⁷ ROSADO, Benjamín G. Marisa Manchado: “Componer es salir a la caza del silencio”, *Revista El cultural*, 27 de Abril de 2012. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Marisa-Manchado/30946>>

²⁷⁸ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María, *15 compositoras españolas...*, op. cit., p. 175.

Según la definición de la propia compositora:

La obra [...] gira en torno a la sonoridad extremadamente rica que Avelina [la guitarrista a la cual está dedicada] puede extraer a su instrumento; es un placer para el oído, es el placer de disfrutar del sonido en estado puro, desde lo inaudible hasta el “ruido”, desde el efecto “concreto” hasta el irreconocible.²⁷⁹

En cuanto al tratamiento de la flauta en la obra su instrumentación discurre a través de sonidos percusivos, golpeo de llaves, armónicos, cuartos de tono, es decir, un tratamiento del instrumento enfocado hacia la búsqueda de nuevas sonoridades, experimentación que la compositora también realiza con los demás instrumentos. Según Tomás Marco su obra «...dirige los postulados estructurales hacia fuentes sonoras más sintéticas».²⁸⁰

Mercedes Zavala (1963) estudió composición y piano en el Conservatorio Superior de Madrid, continuando en Inglaterra con Malcolm Singer. En España comenzó a tener presencia continuada en la programación desde 1999, habiendo recibido encargos y estrenando obras en la mayoría de los festivales y ciclos que se ocupan de la música contemporánea de creación como el Festival de Alicante, Música del siglo XX (Bilbao), Música Electroacústica de Madrid y el Encuentro de Composición Injuve (Mollina) entre otros.

Además de la composición, Mercedes Zavala ha desplegado continua actividad en el terreno de la docencia y la investigación. Así, en 1990 traduce y prologa el Tratado de Fuga de André Gedalge (Ed. Real Musical) e ingresa como profesora numeraria de Armonía y Melodía Acompañada en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, continuando hoy su labor docente en el Conservatorio Profesional Teresa Berganza de Madrid como Jefa del Departamento de Composición y profesora de Fundamentos de Composición, Armonía, Análisis y Música del siglo XX. En 1997 se licencia en Filosofía en la UNED, adquiriendo la suficiencia investigadora en la especialidad de Estética. En 2000 ingresa en el Consejo del Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM de Madrid y realiza numerosas publicaciones, conferencias y cursos sobre compositoras, entre los que cabría destacar los impartidos en 2005 a los Profesores de la Comunidad de Madrid, en 2006 en los Cursos de Verano de El Escorial (UCM) o su

²⁷⁹ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María, *15 compositoras españolas...*, op. cit., p. 176.

²⁸⁰ MARCO, T. *La creación musical...*, op. cit., p. 51.

participación como profesora de la asignatura Género y expresión estética en la Música en el “Máster en Feminismo y Género” de la Universidad Complutense de Madrid desde su creación en el año 2005.

La obra *Variaciones en Blanco* (2008) es una pieza encargada en 2008 por el Plural Ensemble, escrita para flauta, clarinete, piano, violín, viola y violonchelo, y estrenada el 15 de diciembre de 2008 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, bajo la dirección de Wolfgang Lischke. La compositora explica su obra:

El blanco es un punto de partida, un fondo que genera el material de las distintas variaciones: se oculta y asoma intermitente pero siempre subyace. Aunque la concepción de cada variación es sin ambages motivica, la atracción por el vacío del blanco actúa como un eje gravitatorio que pende sobre todo el doble discurso al que finalmente envuelve o quizás, doblega.²⁸¹

Otra de las compositoras más innovadoras del panorama madrileño será **María Escribano** (1954-2001). Estudió piano, contrapunto y fuga y composición en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Posteriormente siguió diversos cursos y seminarios de análisis musical con Arturo Tamayo (Friburgo), Mauricio Kagel (Colonia y Darmstadt), Carmelo Bernaola, Tomás Marco, Cristóbal y Rodolfo Halffter, Luis de Pablo y Leonardo Balada. En 1982 fundó, junto al actor y director Manuel Azquinez, el Centro de Creación Artística Agada, a través del cual han producido varios espectáculos músico-teatrales para niños y adultos, representados por toda España, basados en cuentos de tradición oral y de autor, en los cuales María Escribano compuso la música, siendo ésta su principal producción de 1982 a 1988.

Ha desarrollado una intensa actividad pedagógica por medio de seminarios de voz, ritmo y movimiento que ha impartido a actores, profesores, animadores socioculturales y niños, además de llevar a cabo un trabajo de creatividad musical a partir del cuento de tradición oral. Fue profesora de piano, de educación musical y directora de la Escuela de Música de Arenas de San Pedro. Participó como compositora en numerosos festivales nacionales e internacionales, ofreciendo conciertos

²⁸¹ Blog de Mercedes ZAVALA, [en línea]. Dirección URL: <http://mercedeszavala.blogspot.com.es/search/label/BESTIARIUM>. Se puede escuchar en: <http://www.sulponticello.com/?p=572> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

monográficos de su obra en Francia, Bélgica y Polonia. Recibió encargos de distintos organismos como del CDMC, del Ministerio de Cultura, del Gobierno francés, del Festival de Montepulciano, de la Fundación «Donne in Música», así como de numerosos intérpretes. Televisión Española y Radio Nacional de España han grabado sus obras. En sus inicios de estudiante en el Conservatorio Superior de Madrid, participó en un grupo de tertulias a cargo de los profesores de Composición:

A medida que la década transcurre, nueva gente aparece en el algo cansado, anodino y reiterativo mundo de la composición española. [...] En el Conservatorio de Madrid comienzan unas clases a cargo de Cristóbal Halffter, Bernaola y L. de Pablo (pronto sustituido por Marco). Estas clases, convertidas en tertulias más o menos fecundas, posibilitarán el contacto entre algunos jóvenes. Del fermento de estas clases resultarán algunas iniciativas como: a) un concierto SONDA (1975) con primeros estrenos (palabra todavía mágica) de María Escribano, Javier Ruiz, J.M. Berea y M. A. Roig; b) un grupo de intérpretes que se aglutina en torno a María Escribano; [...]²⁸²

Su experiencia musical evolucionó hacia una expresión artística multidisciplinar:

Es quizá la más activa compositora de este grupo joven. Ha actuado como pianista, y también es autora de una obra compositiva en la que la investigación tiene una parte importante y que en los últimos tiempos la ha derivado hacia experiencias en el terreno del teatro musical o las relaciones entre la palabra y la música vocal.²⁸³

La herencia recibida y su innovadora mirada hacia la creación, unida a una sensibilidad musical extrema provocan críticas que dejan entrever la búsqueda de la esencia del arte, descrita con sutileza por la compositora:

Creadora de unas músicas bellas y sencillas, tan lejanas de ese cerebralismo intransigente de algunos de nuestros grandes. En su obra para piano, [...] Escribano recoge la herencia de los grandes compositores españoles del piano de principios del XX, bebe de sus armonías y giros folkloristas y recicla la parte de su técnica pianística que a ella le interesa, moldeándola con aportaciones propias. Sobre esta base crea una música

²⁸² BARBER, L.I. “Cuarenta años de creación musical en España”, *Tiempo de Historia*, núm. 62, (enero 1980). [En línea]. Dirección URL: <<http://www.tiempodehistoriadigital.com/mostrador.php?a%F1o=VI&num=62&imagen=1&fecha=1980-01-01>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

²⁸³ MARCO, Tomás. *La creación musical...*, op. cit., p. 285.

evocadora, colorista y desde luego muy accesible, y siempre de una sensibilidad -que no sensiblería- a flor de piel.²⁸⁴

Según ella misma expresa las características de su obra son:

Predominio de un cierto sabor modal, composición alrededor de un sonido "base" (tónica, aunque no con todas las acepciones que el término implica en un sistema tonal). Sentido formal libre, que en muchas ocasiones se basa en "la espiral", y que pone el acento en la narración, nos "Cuenta o narra", su propia historia. En la última parte de mi producción el número y su sentido simbólico y dador de forma está muy presente en mi pensamiento musical. También existe la búsqueda del significado del Sonido en si mismo. Sentido y sabor mediterráneo y un gusto ligado a la herencia oriental.²⁸⁵

Llorenç Barber habla de su música:

La música de María sabe sobre todo lo que no quiere: repetir o callar. Por ello, y a falta de mejor paradigma, le nace, fácil e inmediata, una música que vuela a la búsqueda de seducción. En efecto, mucho –quizás demasiado– se ha escrito de la ruptura vanguardista de principio de los sesenta, poco o nada se reflexiona de las siguientes rupturas, las de aquellos que llegados más tarde y con otra sensibilidad se encuentran la casa llena y de una estética que les es tan extraña como antes lo fue para muchos el casticismo neofolclorista. María [...] tuvo que inventar un escuchador que no existía, una modalidad de atender lo sonoro sin orejeras que tampoco existía, y batirse contra un peso muerto desanimador: el intelectual ahito de atender una música “nueva” que no atrae, pero también el del compositor instalado y orondo con todos los resortes en sus dedos. Le será urgente formar nuevos “intoxicados” por lo distinto, y no desde la desmesura y altivez de las grandes afirmaciones “vanguardistas”, sino desde la sencillez de una escucha amable, mesurada y limpia de “tics”. Propósito que en sus manos cobra, puede cobrar, la virtud –virtud-fuerza– de crear una insospechada adicción, felizmente incurable. Seducir, enternecer

²⁸⁴ CHAMIZO, Mikel, Escritorio inaugural, *Mundoclasico.com*, 24 de Septiembre de 2004. [En línea]. Dirección URL: < <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=1e5b4fb1-9694-4001-9f86-3f8d025542c7>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

²⁸⁵ ARCARO GORDON, Jill, Mi música es la aportación de mi propia voz. Entrevista con María Escritorio, *Mundoclásico.com*, 8 de Marzo de 2002. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0007896>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

—decíamos— es la religión a procurar. Y esa búsqueda no tendrá límites ni descanso.²⁸⁶

Como apunta Marisa Manchado:

María salió de lo que llamo “*factoría Bernaola*”, otro homenaje, pues de las clases del Maestro Carmelo Bernaola no solamente han salido muchos y buenos y compositores, sino lo más importante, la mayoría de compositoras relevantes y talentosas han salido de sus clases. La primera de todas fue María.²⁸⁷

Preguntada por Manchado sobre el significado del acto creativo Escribano responde:

Me resulta difícil contestar a algo tan general, pero lo que sí te puedo decir, es que lo que he encontrado en los últimos años, es una integración mucho más fuerte en todos los aspectos de mi vida. Puedo sentir el placer de cocinar, o de estar en casa, o con los amigos, o en el trabajo, y hay algo que lo une todo, es decir, lo vivo todo de una forma mucho más integrada. [...] hay algo más tranquilo dentro de mí, menos ansiedad entre lo que significa ser persona, mujer, madre, compositora, etc; ahora no hay tantos nombres, sólo mi nombre.²⁸⁸

En su vertiente pedagógica, resultado de su trabajo con el público infantil, publica la serie de *Cuentos y canciones de la media luna*, una colección de cuentos tradicionales y música destinado a la transmisión de la cultura popular de forma lúdica. Expresa asimismo su sentir como mujer en el acto de la creación y explica que siente una diferencia entre su propia música y la creada por un hombre:

Yo siento que la mujer tiene un algo especial que ofrecer, pero no puedo generalizarlo. Yo diría que una música, para que tenga cierto cuerpo y cierta solidez tiene que tener, de una forma

²⁸⁶ BARBER, Llorenç, María Escribano, en el quinto aniversario de su fallecimiento, *Mundoclasico.com*, 21 de Diciembre de 2007. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0011262>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

²⁸⁷ MANCHADO, M. María Escribano, nuestro referente más cercano, *Revista con la A*, nº 38, Feminismos en América Latina, Marzo de 2015. [En línea]. Dirección URL: <<http://conlaa.com/maria-escribano-nuestro-referente-cercano/>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

²⁸⁸ MANCHADO, M. María Escribano: «recuperar la emoción y el instinto», *Revista Ritmo*, nº 523, 1 de Junio de 1982, p. 8. [En línea]. Dirección URL: <http://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1982&idPublicacion=1000644> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

abstracta, principios femeninos y masculinos. Sin embargo, cuando te refieres a música bruja, más que música femenina, se me ocurre, de una forma muy intuitiva, que lo que se ha querido decir ahí es que se tiene que recuperar la función de lo instintivo, de la emoción, de lo vital, y esto lo ha perdido toda una parte de la música europea, que es mucho más cerebral.²⁸⁹

En definitiva, una música llena de matices y de sensibilidad:

El propósito encantador de una música que apoya su intención conmovedora en títulos poético-mágicos la emparenta con la sensibilidad minimal que a casi todos los creadores que crecen en los setenta afecta en distintas medidas. Una especie de minimalismo cálido en el que los sonidos parecen sucederse por sí mismos, como llamados por una inercia caprichosa y amable que hilvana su sonar dibujando mediante procesos de sedimentación líricos un minimalismo, éste en las antípodas del inexorable repetivismo maquinista, y por el contrario preñado de subjetividades livianas que nos resultan familiares por su recurso, o morfologías que nos son cercanas y que en manos de María nos llegan vibrantes hasta el accidente, la picadura o el contagio emocional.²⁹⁰

Alicia Santos Santos (1958) realizó los estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtuvo los títulos superiores de Clave y Composición. Recibió la Beca Jacinto Guerrero de composición de 1983 a 1986. Desde 1986 se dedica a la enseñanza, siendo en la actualidad profesora de Fundamentos de Composición en el Conservatorio Profesional de Música “Joaquín Turina” de Madrid y miembro del Coro de la Universidad Carlos III de Madrid. Tras varios años ha retomado la composición y está especialmente interesada en la música vocal, coral y a solo, así como en agrupaciones de pequeño formato e instrumentos solistas. Es autora y traductora de libros sobre Análisis, Composición y Formas musicales. Defendió su trabajo de investigación “El entrenamiento del oído armónico en las enseñanzas profesionales de música” y ahora prepara su tesis doctoral sobre la metodología de dicho entrenamiento auditivo. Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera se encuentra *Ónix* (1990) para flauta, oboe, clarinete y fagot.

Ángela Gallego (1967) estudia composición, pedagogía musical y piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sus obras se han estrenado e

²⁸⁹ MANCHADO, M. María Escribano..., *op. cit.*, p. 8.

²⁹⁰ BARBER, Llorenç, María Escribano..., *op. cit.*

interpretado en el 55º Festival Internacional de Santander, en el 32º Festival Internacional Cervantino (Méjico), en el XIX Festival de Música Contemporánea de La Habana, en el IV y V Ciclo de Música Contemporánea de Tres Cantos, en el Palacio de Festivales de Santander, dentro del IV Ciclo de creación musical en Cantabria, en el Aula de (Re)estrenos de la Fundación Juan March, en el Institut für Romanistik de la Universidad de Potsdam, en el XV Festival de Música de La Mancha, en el III Ciclo de Música Contemporánea de Badajoz y en las últimas ediciones del COMA. En la actualidad es profesora de Fundamentos de Composición en el Conservatorio Profesional de Música Teresa Berganza de Madrid.

En el año 2011 participa en el Festival COMA'11, en el que el Cuarteto Areteia estrena su obra Nocturno. Esta breve reseña sobre la obra aparece en el programa de concierto:

Nocturno está estructurado en dos secciones. La primera es un preludio con carácter de scherzo en el que se introducen los elementos interválicos, rítmicos y temáticos que se desarrollarán en la segunda sección. Esta segunda sección, que presenta una estructura a-b-c-a', retoma el material temático del preludio, y lo elabora tímbrica y contrapuntísticamente, contrastando así con la textura homofónica con que comienza la obra.²⁹¹

En el año 2013 se estrena, dentro del COMA'13 la obra: *...just a heap of broken things*, para flauta, clarinete, saxofón, percusión y piano, a cargo del Nuevo Ensemble de Segovia.

"...even when the world seems just a heap of broken things?"
Con esta pregunta se cierra el último poema del libro *"Blackbird and Wolf"* del escritor norteamericano Henri Cole. El título de la obra es sólo un retazo de este poema, un fragmento de frase sacada de su contexto original que incluso ha perdido su carácter interrogativo. *"...just a heap of broken things"* es una obra fragmentada, con un discurso discontinuo e irregular construido con retazos de un material melódico e interválico planteado en los primeros compases, con gestos breves que se van transformando y repitiendo a lo largo de toda la partitura, pero de manera que siempre resulten reconocibles.²⁹²

²⁹¹ BARBER, Llorenç, María Escribano..., *op. cit.*

²⁹² Reseña extraída de la página web de la Asociación de compositores madrileños. [En línea]. Dirección URL: < <http://amcc.es/coma/coma13/nuevo-ensemble-de-segovia/> > [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Otras obras instrumentadas para flauta travesera son *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* (2005) para quinteto de viento y *Suite argentina* (2002) para flauta, acordeón y piano.

Zulema de la Cruz (1958) nació en Madrid. Es titulada superior en Piano y Composición por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Master of Arts en la especialidad de Composición y Música por Ordenador por la Stanford University (California, U.S.A.). Ha trabajado, entre otros, con los compositores Carmelo Bernaola, Luis De Pablo, Antón García Abril, Román Alís, L. Hiller, R. Bauer, L. Smith y Leonardo Balada, y ha sido becaria en varios cursos internacionales de Composición. Amplió sus conocimientos sobre Música Electroacústica a través de Ordenador con J. Chowning. Desarrolló su tesis doctoral bajo la dirección del recordado Ramón Barce.

En su faceta de intérprete es miembro del grupo Sax Ensemble desde 1993 como responsable de la electroacústica. Desde 1988 desarrolla su labor docente e investigadora como Catedrática de Composición Electroacústica en el Laboratorio de Investigación y Composición Electroacústica y por Ordenador (LICEO) del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, del que es responsable y cuyo diseño ha realizado. En 1999 estrenaba su obra *El color del cuarzo*, dedicada a Antón García Abril. La compositora describe así su obra:

Es para una orquesta sinfónica grande, y la idea vino de observar una piedra de cuarzo que me regalaron. El cuarzo descompone la luz en los siete colores, y descubrí que además se mezclaba con cualquier sustancia y adquiriría el color de la misma. Eso me dio la idea de escribir una obra a partir de los distintos colores. Creé una textura que fuera el transparente, la piedra original, y que es llevada siempre por los cuatro percussionistas y el piano. La percusión consta de instrumentos metálicos (cencerros, campanólogo, vibráfono, crócalos, etc.) y es siempre muy reconocible. Esto se encuentra con la textura de la orquesta y va creando los distintos colores: blanco, rosa, verde, violeta, rojo -que lleva al punto culminante, y es el más rítmico-, naranja, azul y amarillo, que lleva a la obra a un final muy intenso. La única referencia temática está en el negro, que representa lo nocturno y nostálgico, y es una referencia a una melodía de los “Nocturnos de la Antequeruela” de García Abril que se llama “La plenitud del silencio”. La obra tiene una duración aproximada de 15 minutos. He trabajado sobre

proporciones matemáticas y he dado mucha importancia al aspecto tímbrico.²⁹³

En este mismo artículo habla de su propia estética y afirma:

Yo me siento identificada con los compositores de mi generación, que va desde José Luis Turina, que es mayor que yo, hasta otros más jóvenes. Nosotros no rompimos con nada, sino que nos liberamos bastante de todo eso y hemos hecho lo que hemos querido. Y los que son más jóvenes se han liberado más aún. Admiro mucho a mis maestros españoles, y entre los extranjeros a Ligeti y a Lutoslawski.²⁹⁴

Otra compositora interesante en el panorama madrileño es Consuelo Díez, cuyo lenguaje compositivo es “más cercano a un estructuralismo americano, lo que significa que es técnicamente investigativa, pero formalmente más pragmática y desinhibida, lo que le lleva a búsquedas poéticas como las de *Pasión cautiva o Verde y negro*”.²⁹⁵

María Consuelo Díez Fernández (1958) realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio de Madrid, obteniendo los Títulos Superiores de Composición, Piano y Teoría de la Música. Además es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y Doctora en Artes Musicales por la Universidad de Hartford (EEUU), donde también realizó un Master en Composición por ordenador y Música Electroacústica. Entre sus profesores se encuentran Antón García Abril, Román Alís, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, J. Sellars y R. Carl. Su labor como directora del Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid durante casi una década refleja su labor como gestora y promotora musical. También se encuentra bajo su dirección el Festival de Quintanar de la Orden en Toledo.

Otra compositora madrileña, presidenta de la Asociación de Compositores Extremeños, es **María José Fontán Oñate** (1957). Ha publicado en 2014 el libro *Para el piano*, junto a otros compositores, de la Editorial Regional de Extremadura. Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera se encuentran: *Tras el velo del tiempo* (2004)

²⁹³ BANÚS, Rafael. La música contemporánea tiene que salir del gueto, *El Cultural*, 28 de Febrero de 1999. [En línea]. Dirección URL: <http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=13620> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ MARCO, T. *La creación musical...*, op. cit., p. 50.

para flauta, 2 violines, viola y violonchelo, *Vía de la Plata* (2004) para flauta, saxofón tenor y saxofón barítono y *Tritium* (2003) para flauta, oboe y piano.

3.1.4. Andalucía, Baleares y Canarias.

Andalucía sigue esta corriente más distante, así como las zonas de los archipiélagos, Baleares y Canarias. Como representantes de Andalucía encontramos compositoras como Elena Mendoza, Diana Pérez Custodio, María José Arenas, Raquel Jurado Díaz, Nuria Núñez Hierro, Dolores Serrano Cueto, Lola Fernández Marín y Silvia Olivero. Todas ellas compositoras actuales, nacidas en los 70 y 80, y que desarrollan lenguajes compositivos muy personales, siendo muchas de ellas artistas multidisciplinares.

Elena Mendoza (1973) nació en Sevilla. Realizó estudios de filología alemana en Sevilla y de piano y composición en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza con Teresa Catalán, en Augsburg con John Van Buren, en la Robert-Schumann Hochschule Düsseldorf con Manfred Trojahn y en la Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin con Hanspeter Kyburz. Actualmente vive y trabaja en Berlín. Su catálogo comprende música de cámara y de orquesta. Tiene además especial interés por el teatro, el trabajo con el espacio y la musicalización del lenguaje. En una entrevista realizada para Taller Sonoro por Camilo Irizo, Elena Mendoza aporta una interesante visión sobre la creación musical en la actualidad y su distanciamiento con el público:

La música de creación siempre supone un riesgo para el oyente. Primero, porque se ve confrontado con una gran multiplicidad de lenguajes, a veces desconocidos, y segundo porque la calidad de las obras no ha sido todavía filtrada por la historia y el oyente tiene que emplear su sentido crítico de un modo mucho más acusado. Pero ahí está lo interesante del asunto. Quien no arriesga no gana...²⁹⁶

Ha sido la primera mujer en conseguir el Premio Nacional de Música en España en la modalidad de Composición. Tras recibir el galardón afirma: «pude hacer proyectos con más esplendor pero me decidí por otros en los que creía. Este premio demuestra que

²⁹⁶ IRIZO, Camilo. Entrevista a Elena Mendoza López, compositora. Página web de Taller Sonoro, 2003. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.tallersonoro.com/anterioresES/03/Entrevista.htm>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

merece la pena arriesgarse por la visión en la que uno cree».²⁹⁷ Una de sus obras instrumentadas para flauta travesera, *Gramática de lo indecible*, se realiza por encargo del conjunto de música contemporánea Taller Sonoro.²⁹⁸

El uso de dinámicas muy contrastadas, [...] la heterogeneidad de materiales musicales puestos en juego y la extrema atención a la diversidad tímbrica [...] logran en *Gramática...*, como indica Markus Böggemann, “...una mutabilidad sonora y semántica de extraordinaria presencia sensorial, un juego polisémico con las realidades que escapa a todo encasillamiento”. No se trata de elementos accesorios, sino que otorgan una primera estructuración morfológica al sonido en su nivel más primario, una propuesta de “sintáctica fundamental” adentrada en la entraña de la materia sonora.²⁹⁹

En esta obra se utiliza también la voz intercala con el instrumento en forma de:

Presentación [...] zigzagueante e interrumpida, apresurada y confusa por la superposición de momentos diferentes de un texto que, según reza la leyenda preliminar de la partitura, “...debe ser susurrado mitad dentro/mitad fuera del instrumento, ejecutando a la vez un movimiento sincrónico cromático de llaves” –se refiere, obviamente, a los instrumentos de viento-, sobre alturas *ad libitum*, en tanto los intérpretes de piano y percusión apagan su voz con la mano.³⁰⁰

Diana Pérez Custodio (1970) ha trabajado como Profesora Asociada en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga desde el año 2000 al 2004. En el terreno artístico, y tras un breve periodo de actividad concertística orientada a la música de cámara, se entrega de lleno a la composición poniendo especial interés en la voz humana, las nuevas tecnologías y la mezcla entre distintas artes. Es Doctora en Comunicación Audiovisual. Como compositora, ha recibido encargos del CDMC, Radio Clásica, la Junta de Andalucía, la UIMP, el Parlamento Andaluz, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo y el Centro Andaluz de

²⁹⁷ GAVIÑA, Susana. Elena Mendoza, primera compositora que obtiene el premio Nacional de Música, periódico ABC, 24/11/2010. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.abc.es/20101123/cultura/rc-compositora-elena-mendoza-pianista-201011231526.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

²⁹⁸ Se puede escuchar en <http://www.youtube.com/watch?v=z3a8F0nMH_U> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

²⁹⁹ RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María, *15 compositoras españolas...*, op. cit., pp. 228-229.

³⁰⁰ Ibid., pp. 232-233.

Arte Contemporáneo, además de numerosos grupos y solistas como Esperanza Abad, Jean Pierre Dupuy, Trino Zurita, Ensemble Neoars o el Grupo TEM.

María José Arenas (1983) desarrolla su labor creativa junto a la docencia en el Conservatorio Profesional de Cádiz y a la edición de la revista musical *Mina III*, nacida en el mismo con el objetivo de difundir y “educar” en la música contemporánea y que incluye entrevistas, análisis, críticas discográficas, así como partituras creadas para la revista. Ha participado en varios trabajos discográficos, también conjuntos como el CD editado por Festiconu II en 2011, o el resultado del Taller de compositoras, publicado por el Centro de Documentación Musical de Andalucía. Taller Sonoro ó el dúo Sincronía, agrupaciones que se dedican a promover y difundir la música contemporánea, han estrenado varias obras de la compositora.

Raquel Jurado Díaz (1970) es profesora del departamento de voz y lenguaje del Conservatorio Superior de Arte Dramático de Córdoba. En el año 2005 la Junta de Andalucía decide estrenar piezas de compositores y compositoras de esta comunidad, para realizar un homenaje a las víctimas del atentado del 11 de marzo en Madrid. Entre las compositoras se encuentran Diana Pérez Custodio y Raquel Díaz:

Críptico, una pieza de seis minutos de duración para cuerda y percusión, que traduce al lenguaje musical el desconcierto que experimentó la propia autora cuando conoció la noticia de la masacre de Atocha, ha sido la contribución de Raquel Jurado a este original concierto, que fue grabado en directo y saldrá a la venta antes de Navidades.³⁰¹

Nuria Núñez Hierro (1980) comienza su formación en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba y más adelante en la Universidad de las Artes de Berlín (Universität der Künste) donde concluye con la máxima distinción sus estudios de Máster en Composición. Completa su aprendizaje en cursos y festivales como el IRCAM-ManiFeste (Paris), el Meisterkurs Orchesterkomposition de la RSO Stuttgart o la Cátedra Manuel de Falla. En la actualidad desarrolla el proyecto escénico para todas las edades *Bestiarium* en la Escuela de Posgrado para las Artes y las Ciencias (Graduiertenschule für die Künste) de la Universidad de las Artes (UdK) de Berlín

³⁰¹ REDACCIÓN, La obra de Raquel Jurado suena en la Maestranza, *Diario de Córdoba*, 20 de Septiembre de 2005. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.diariocordoba.com/noticias/imprimir.php?id=206435>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

donde ha recibido una beca de investigación desde 2014 a 2016. En 2011 se estrenó en Cádiz su obra *Donde se forjan las quimeras*, a cargo de la Joven Orquesta Nacional de España, dirigida por José Luis Estellés:

Organizada la obra en secciones análogas a las de la leyenda de Pérez Galdós, la autora aprovecha cada una de ellas para mostrar su notable facilidad para dar brillantez singular a las secciones de viento y de percusión, dejando entrever que en el futuro conseguirá obras maestras cuando dote a la sección de cuerdas de mayor autonomía y diferenciación de sus voces.

‘Donde se forjan las quimeras’ es una obra importante, desde ya, en el repertorio de música contemporánea española, atrayente para el oyente con su enfoque de música en relieve y especialmente cautivadora por la variedad de sus soluciones técnicas y por la exuberante riqueza tímbrica de la masa sonora, donde juegan un papel importante la percusión con cinco instrumentistas y numerosos instrumentos percusivos. En la obra destaca especialmente la penúltima sección donde se consigue un deslumbrante clímax preparatorio a la breve coda-resumen final, cuya reducción dinámica e instrumental organizada para destacar la declamación de la palabra ‘Libertad’, eje temático de la obra, enfría un poco tanto el clímax.³⁰²

En 2011 se estrena su obra *Desvío del horizonte*, instrumentada para flauta travesera:

Desvío del horizonte (2011) de Nuria Núñez Hierro (Jerez de la Frontera, 1980), igualmente premio 'Promoción de estrenos para jóvenes compositores de la JONDE', estreno absoluto. En ella se desarrollan planteamientos que interesan grandemente a la autora: especialización escénica instrumental, asimilación de la voz dentro del conjunto de los instrumentos, la idea de timbre como motor de nuevas posibilidades expresivas... A lo largo de 10 minutos, este sexteto (flauta, clarinete, dos violines, viola y cello), llama, efectivamente, la atención por su riqueza tímbrica.³⁰³

Una interesante obra instrumentada para flauta travesera de **Dolores Serrano Cueto** (1967) es *Taller 3332*, escrita para flauta, clarinete, saxo barítono, timbales,

³⁰² MESA, Paco. Apoteósico concierto inaugural del ciclo ‘Tiempos de Cambios’ del Consorcio, *Diario Bahía de Cádiz*, 16 de Enero de 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.diariobahiadecadiz.com/detalle-noticia-10193>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁰³ LÓPEZ LÓPEZ, José Luis. Primera sesión matinal del 27 FMA, Alicante, 17 de Septiembre de 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-imprimir.aspx?xml=970be937-9d88-4680-a8bd-d1d9a52c0b4f&tipo=C>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

violín, viola y violonchelo y nace «por la necesidad de expresar mis sentimientos e incluso mis pensamientos ante la tragedia que aconteció en Madrid el 11 de marzo de 2011».³⁰⁴

El título es una dedicatoria al grupo que la estrenó a la vez que un recordatorio del número 11 (día del atentado) que surge de la suma 3+3+3+2, dispuestos en cuatro cifras como los cuatro trenes que explotaron. A lo largo del análisis se podrá comprobar el uso simbólico de este número.³⁰⁵

Otra obra de la misma autora, seleccionada para la Guía Didáctica expuesta en el Capítulo IV de esta Tesis Doctoral es *Baile entre jarcias y aparejos*.

Es una pieza inspirada en los "sonidos que hacen cuerdas con los vientos de Cádiz". Está dedicado "a la gente del mar, aunque realmente, está dedicada a mi padre", comenta la pianista, que afirma que su composición está abierta - "dentro de lo contemporáneo"- a mucha gente. Serrano firma una obra dividida en tres piezas que se enlazan en una creación emotiva "que es, justo, lo que me apetecía hacer en este momento".³⁰⁶

En 2011 se estrena su composición *Caminos rasgados* dentro del Festival Internacional de Música de Cádiz. En cuanto a la programación de obras de compositoras explica:

«Si conseguir que nos programen es complicado, estar al mismo nivel de estrenos que los hombres se hace casi imposible. Aun así, creo que lo estamos consiguiendo», cuenta la profesora y compositora gaditana Dolores Serrano Cueto [...] Tacita a tacita, Dolores y sus colegas van abriendo hueco a las que escribirán el futuro de la música española. Rompen un techo de cristal que las ha mantenido sometida pero, insisten, «no queremos hacer nada al margen de los hombres, queremos que colaboren».

Dolores Serrano Cueto, en su rincón del sur, enseñando a los más pequeños el lenguaje musical, experimentando y

³⁰⁴ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María, *15 compositoras españolas...*, op. cit., p. 257.

³⁰⁵ Ibid., p. 257.

³⁰⁶ VERA, P. Dolores Serrano estrena su obra en el Baluarte. *Diario de Cádiz*. 29 de Noviembre de 2009. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.diariodecadiz.es/article/ocio/574351/dolores/serrano/estrena/su/obra/baluarte.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

cumpliendo encargos cada vez más altos, es un ejemplo. El talento no ocupa lugar y, mucho menos, entiende de género.³⁰⁷

Lola Fernández Marín (1961) obtuvo la titulación superior de Composición, especializándose en Electroacústica y Música por Ordenador, la profesional de Piano, la superior de Solfeo y Teoría de la Música y la profesional de Danza Clásica y Española. Ha participado como ponente en varias jornadas y cursos, publicando diversos artículos. Es autora del libro *Improvisación del Lenguaje Musical 1º A y 1º B*. Ha sido profesora de los cursos de verano de Improvisación y Pedagogía Musical de Toledo. Ha sido profesora de Lenguaje Musical e Informática Musical del Conservatorio Profesional "Ángel Arias" de Madrid y profesora de Solfeo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (titular de la asignatura desde 1989).

Su labor pedagógica se centra principalmente en la musicología del flamenco, habiendo impartido, entre otras, las asignaturas de Teoría Musical, Transcripción, Historia e Improvisación del Flamenco en las cátedras de los Conservatorios Superiores de Murcia y de Córdoba. En 2004 publicó el libro *Teoría Musical del Flamenco: Ritmo, Armonía, Melodía y Forma*, que obtuvo el Premio de Investigación del XLIV Festival Internacional del Cante de las Minas de la Unión y, en 2008, *Flamenco al Piano*. Es profesora permanente del Instituto de Educación Musical "Emilio Molina" (IEM), participando como docente en los Cursos de Improvisación y Pedagogía Musical que regularmente organiza dicho Instituto, y en otros talleres, cursos y charlas relacionados con la materia, y ponente regular en los cursos del Aula de Flamencología de la Universidad de Alcalá de Henares.

Ha compuesto música para documentales, cortometrajes, obras de teatro y coreográficas. En el terreno de la música académica ha puesto obras de cámara y electroacústica, habiendo estrenado algunas de ellas en el Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí o el Festival de Música Electroacústica "Punto de Encuentro". Su obra *Ossa Menor*, un ciclo de cinco piezas para piano solo, recibió el Primer Premio en el XV Concurs de Joves Compositors Premi Internacional "Frederic Mompou" (1995). Cuenta con un CD en el que ha quedado registrada parte de su obra.

³⁰⁷ VÁZQUEZ, Rocío. Partituras en clave femenina, diario *La voz digital*, 18 de Noviembre de 2011, Cádiz. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.lavozdigital.es/cadiz/v/20111118/sociedad/partituras-clave-femenina-20111118.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Es compositora asociada de la SGAE y miembro de Mujeres en la Música. Actualmente es profesora de Música de Tradición Oral y de Historia y Teoría Musical del Flamenco en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

La mayor parte de sus artículos publicados versan sobre el Flamenco y su análisis musical, así como la vinculación con la enseñanza musical y su inclusión como parte del patrimonio musical. Entre ellos destacan los publicados en la Revista Música y Educación: *El flamenco en las aulas de música: de la transmisión oral a la sistematización de su estudio* (Abril, 2001) y *El Flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz* (Marzo, 2006). En la difusión del Flamenco participa de forma activa, tanto como compositora como intérprete, participando en el festival *Ellas crean*, que se celebró en el Instituto Cervantes con motivo del Día de la Mujer, en Marzo de 2004 con la conferencia-concierto *Milagreando*.

El recital, que incluye comentarios didácticos sobre las obras representadas a cargo de Lola Fernández, se caracteriza por un sonido flamenco y por la diversidad de su repertorio, que incluye desde canciones en su estado más puro, hasta flamenco y seguidillas del siglo XXI.³⁰⁸

En Abril de 2015 realiza una conferencia-concierto titulada *Lo que Iberia esconde ¿Hay flamenco en la obra de Albéniz?*, realizado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Conferencia-Concierto en la que se abordará la presencia del flamenco y la música popular española en *Iberia* de Isaac Albéniz. Con la participación de nueve pianistas que interpretarán los temas principales de las piezas de la colección. *Iberia* del compositor Isaac Albéniz ha sido catalogada como la obra más importante para piano de todos los tiempos. Considerada música de honda raíz popular y a la vez de gran complejidad y virtuosismo técnico, numerosos estudiosos han visualizado en ella todo tipo de formas flamencas, no siempre con la justificación musical necesaria.³⁰⁹

³⁰⁸ *Milagreando: Lola Fernández y el Trío del Agua*. Actividades culturales de la Sede del Instituto Cervantes, Marzo de 2014. [En línea]. Dirección URL: <http://www.cervantes.es/FichasCultura/Ficha93737_00_1.htm> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁰⁹ *Lo que Iberia esconde ¿Hay flamenco en la obra de Albéniz?*, página web de Mujeres en la música, Marzo de 2015. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mujeresenlamusica.es/event/lo-que-iberia-esconde-hay-flamenco-en-la-obra-de-albeniz/>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Entre sus obras orquestadas para flauta travesera se encuentran *Iocus*, (1993) suite para flauta, clarinete, viola, arpa y percusión, *Cromofonías I*, (1995) para flauta, clarinete, fagot, trompa, violín, viola y violonchelo y *Cromofonías II*, (1996) para flauta y guitarra.

Silvia Olivero (1975) finaliza estudios superiores de solfeo, repentización, transposición y acompañamiento, armonía, contrapunto y composición con el catedrático Ramón Roldán en el CSM de Málaga, obteniendo el Premio fin de grado en el primer ciclo, mención honorífica en el segundo y el Título Superior de dirección de orquesta con Octav Calleya. Desde el año 2014 es profesora de composición y directora de la orquesta de cámara del CSM. Ha dirigido conjuntos tanto sinfónicos como corales a la Orquesta Sinfónica de Melilla, la Filarmónica de Moldavia, la del estado de Botosani (Rumanía), la JOPMA, a la Filarmónica Pitesti, en la misma ciudad rumana y ha dirigido conciertos didácticos con la OS Provincial de Málaga. Combina la dirección orquestal con otras agrupaciones: dirige la Coral Santa María la Mayor de Padul (Granada), la Orquesta de Pulso y Púa "Rodríguez Cerrato" y la Banda de Cabra (Córdoba). Ha dirigido a solistas de la talla de Paula Coronas, René Martín o M^a Carmen Reverte. Ha participado en la grabación del segundo DVD de jóvenes directores de orquesta patrocinado por la Fundación Málaga.

Como Compositora, sus primeras obras estrenadas dentro del ciclo "Los lunes en el conservatorio" fueron Molino de Viento, el 13 de Marzo de 2000, obra de canto y piano, y Solo de Clarinete, el 15 de Mayo del mismo año. El 27 de Enero de 2001 se estrena la obra orquestal Molto Allegro, por la Orquesta Sinfónica Provincial de Málaga y dirigida por Gregorio Gómez López.

Participa en el I, II, III, IV y V Ciclos de Música Contemporánea organizado por el Conservatorio Superior de Música de Málaga, en las temporadas 2000/2001, 2001/2002, 2002/2003, 2003/2004 y 2004/2005 estrenando Pequeña suite (duo de saxos), La mujer y la música (canción para soprano y piano), Triálogo (trío de oboes y corno inglés), Sonata I para piano, El archivo (canción para soprano y piano), La SinRazón (sexteto de viento y cuerda) y Lo Perdido (sexteto de dos clarinetes, violín, viola, cello y piano). En los IV y V ciclos

participa como ponente en conferencias sobre Picasso y Satie y sobre el Friso de Beethoven de Gustav Klimt.³¹⁰

Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera más actuales se encuentran *La sinrazón* (2002) para flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violonchelo y *Deploratio II* (2002) para flauta y violonchelo. Posee un amplio corpus de obras para flauta travesera adjunto en los anexos.

3.1.5. Valencia.

Matilde Salvador (1918-2007) valenciana de nacimiento, pertenece a ese grupo de compositoras que consiguieron sobrevivir en España a las presiones de la dictadura, conservando sus ideas y sin tener que recurrir al exilio.

[...] una mujer compositora, sin antecedentes “sospechosos” que la vincularan al bando republicano, pero con dos ideales claros y definidos que podrían ser problemáticos en este contexto: dedicarse a la composición musical y reivindicar en sus obras el valenciano como lengua. [...] La autora castellanense estrenó sus primeras obras en 1933, pero no será hasta los años 40 cuando su música comience a tener repercusión en el panorama nacional.³¹¹

Laura Llorca Ponzoda (1968) cursó los estudios de flauta en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia con los profesores Enrique Forés y M^a Dolores Tomás principalmente. Después de obtener el Título Superior continuó perfeccionándose con Juana Guillem, solista de la Orquesta Nacional, hizo clases magistrales con Benoit Fromanger, solista de la Orquesta de la radio de Baviera y cursos de perfeccionamiento con Jaime Martín, Vicenç Prats y José Oliver entre otros. Paralelamente estudió algunos cursos de guitarra, violín y piano. Realizó los estudios de Armonía en el Conservatorio de Valencia, y obtuvo el Título Superior de composición en el de Córdoba. Cuenta con varias obras estrenadas en España y EEUU. Como solista ha actuado con la Orquesta de Córdoba en la *Suite en Si m*, de J. S. Bach, y con la Orquesta de Cámara Malibrán, y recientemente con la Orquesta de Córdoba en el *Concierto para flauta y orquesta de cuerda*, de A. Jolivet. Es miembro de la Orquesta

³¹⁰ Extraído de la página web del Centro de Documentación Musical de Andalucía. [En línea]. Dirección URL:

<<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/compositores/silvia-olivero.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³¹¹ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio et alii, *La creación musical...*, op. cit., p. 88.

de Córdoba desde 1992, siendo desde 2005 flauta solista de la misma. Dentro de sus composiciones destaca la obra *Dos danzas mediterráneas*, para quinteto de viento (Editorial Dinsic), está instrumentada para flauta travesera. En el prólogo de la obra *Dos danzas mediterráneas*, se puede leer:

Es una obra cuyo lenguaje estilístico corresponde a la estética de principios del s. XX, con su escritura bien inteligible y con un marcado carácter dancístico, inspirado muy especialmente en el Strawinsky de “La consagración de la primavera” y, sin embargo, con sonoridades y ritmos propiamente de tradición mediterránea, fusionando aquel el estilo con el de Falla.

Cada uno de los cinco instrumentos posee un carácter bien definido, llevando durante cada danza su ritmo y melodía particular, la cual no suele tomar otro instrumento. Así, la melodía va unida al timbre y posibilidades de cada entidad sonora. La primera danza, quizá la más española, deja entrever, entre su ritmo tranquilo y algo melancólico, de pulso continuo y casi obstinado, un lamento gitano. La segunda, frenéticamente rápida y enérgica, de ritmo irregular pero claro, tiene un estilo más strawinskyano, pero sin dejar de translucir un carácter claramente español.³¹²

Mariángeles Sánchez Benimeli (1939-2014) ha sido portadora de nuestra cultura más allá de nuestras fronteras. Compositora, Guitarrista y Musicóloga nacida en Valencia, cursó sus estudios en el Conservatorio Superior de esta ciudad, paralelamente con el Bachillerato, donde obtuvo Premio de Fin de Carrera. Como Compositora, estudió composición con Walter Jentsch, en Berlín. Como Guitarrista, estudió en el Conservatorio Superior de Valencia bajo la dirección de Rafael Balaguer. Al finalizar los estudios, fue invitada por Narciso Yepes para continuar estudiando con él, en Madrid. Durante su estancia en esta ciudad, fue becada por el Ministerio de Asuntos Exteriores para asistir a las clases magistrales de Andrés Segovia y a las de Gaspar Cassadó, en Santiago de Compostela. Más tarde, obtuvo beca en Italia, Accademia Musicale Chigiana, Siena, lo que le permitió seguir estudiando con Andrés Segovia. En la Accademia Chigiana visitó también las clases de Emilio Pujol, Vihuela y su Tablatura. Por el nombrado Ministerio fue distinguida con una cátedra para ejercer en el Conservatorio Superior de El Cairo.

³¹² LLORCA PONZODA, Laura, *Dos danzas mediterráneas*, Dinsic Distribucions Musicals, S.L., 2007.

En París inició su carrera a nivel internacional, esta ciudad la alternó durante algún tiempo con Berlín, donde asistió a cursos sobre el Laúd del Renacimiento, y su Tablatura, con el que grabó en la radio berlinesa. En 1973 fue la principal fundadora de una Cátedra de Guitarra en la Universidad del Arte de Berlín, para la que fue invitada a actuar delante de un jurado compuesto por solistas de la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1974 fundó una Cátedra de Guitarra en la Escuela Pedagógica Superior de Berlín. Desde entonces, Mariangeles Sánchez Benimeli residió en esta ciudad, donde alternó su carrera artística con la docencia, esta última, en la Universidad del Arte Berlín, donde ha impartido las siguientes Materias: Análisis Musical, Formas musicales e Interpretación, Técnica instrumental aplicada a la guitarra clásica y Música de Cámara.

Como Musicóloga estudió con Carl Dahlhaus (1928-1989) en la Technische Universität Berlin (1971-1975). La Editorial Piles (Valencia) y el "Institut Alfons el Magnanim de Valencia" le han editado trabajos musicológicos. Ha dado numerosas conferencias en Berlín sobre el Renacimiento español. También, en Berlín, ha dado a conocer las Cantigas de Alfonso X el Sabio, habiendo proyectado, para este concierto, las 40 Iluminaciones impresas en el Libro de las Cantigas, las cuales fueron solicitadas en la Biblioteca del Monasterio del Escorial. Diversas editoriales; Piles-Valencia, Ries & Erler/Berlin, Aphaia- Berlín le editan sus obras. Murió el 15 de Abril de 2014. Entre las obras instrumentadas para flauta travesera se encuentran: *Quartetto concertante* (2005) para guitarra, flauta, oboe y clarinete en Si bemol y *Romanza Medieval=Mittelalterliche Romanze* (1991) para flauta y piano.

Carmen Verdú (1962) realizó los estudios de Composición con Javier Darías en la Escuela de Composición y Creación Artística (ECCA), asistiendo a cursos monográficos con Joan Guinjoan, Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Albert Sardá, Tristán Murail y Luis de Pablo. Fue finalista de los Premios Ciutat d'Alcoi 1990 y del Premio SGAE 1991, y es miembro fundador del Colectivo de Compositores ECCA. Ha venido formando parte de jurados de Composición (SGAE, Premio de Jóvenes Intérpretes, Comisión de Sinfónicos...), participando en mesas redondas de distintos festivales, e impartiendo conferencias sobre Análisis y Composición musical en distintos Conservatorios (Sevilla, Cádiz...), así como ponencias especializadas en

congresos, como la de *Recursos técnicos para una composición dirigida a sordos*, en el Congreso de Música y Filosofía, organizado por la Fundación Paideia en A Coruña, ponencia publicada en la revista Ferrol Análisis. Sus creaciones poéticas, plásticas y conceptuales fueron publicadas en "Una Carta a David Tudor", de J. Darías (Ed. Musicinco, Madrid), "Homenaje a A. Cosmos" (Centre Cultural, Alcoi), y "Oh! Cage" (Ed. Arrayán, Sevilla).

En Julio de 2015, el Grupo Cosmos 21 realiza un concierto de Mujeres compositoras, con obras de Verdú, Zavala, Arzamendi, Aurora Aroca y María Radeschi. Entre ellas estrenan *Etiam*, obra encargo del Grupo Cosmos 21.

Este concierto puede ser una buena muestra de cómo la mujer ha reivindicado con su buen hacer y profesionalidad un lugar propio en el panorama creativo actual. Las aquí presentes son autoras cuyas páginas están pobladas de originalidad y musicalidad. Todo el programa está constituido por partituras creadas para el Cosmos 21 y estrenadas en diferentes etapas.³¹³

En 2012, se publica el libro *15 compositoras españolas de hoy* (Piles, 2012), recopilado por Rosa M^a Rodríguez Hernández, en el que Carme Verdú incluye un artículo titulado: *Recursos técnicos, motivicos y formales, en la génesis de una composición dirigida a sordos*. Este mismo año colabora con el compositor Javier Darías en la edición de su libro *Lepsis*, sobre sus investigaciones teóricas (la armonía en el ciclo cerrado de cuartas, la escalística en variantes de base, la estructura formal en Adbec,...)

En el año 2000 participa en el proyecto *El concierto de los sentidos* (véase Figura 40) una obra compuesta para personas con deficiencias auditivas.

Tratar de la composición de una partitura, destinada a un público con deficiencias auditivas graves, puede parecer en principio, una teorización infructuosa con escasas posibilidades de proporcionar resultados tangibles; sin embargo, hemos podido observar cómo los educadores especializados en el tratamiento de hipoacústicos (parcialmente sordos), emplean la música en sus aulas para invitar al niño sordo a penetrar en un mundo sonoro que le permita salir de su aislamiento. [...] Desde este aspecto, la creación del *Concierto de los Sentidos* exigió la

³¹³ Grupo Cosmos 21, Clásicos en verano, Madrid, 2015. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.madrid.org/clasicosenverano/2015/grupocosmos21.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

matices, y el “efecto encaje” por su sutileza de formas y por sus procedimientos técnicos tan bien dosificados. Calidoscopio y encaje, cromatismo y riqueza armónica y contrapuntística, sensibilidad y técnica.³¹⁶



Figura 41. Reseña periodística, por Adrián Miró extraída de la página web de la compositora.

3.1.6. Murcia.

Como representante de la región de Murcia encontramos a **Margarita Muñoz Escolar** (1971). Su interés por la música se manifiesta muy tempranamente, iniciando sus estudios musicales a la edad de ocho años en el ámbito escolar. Comienza su formación en el mundo del piano finalizando los estudios superiores en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Massotti Littel" de Murcia, Obteniendo la Titulación Superior en las especialidades de Pedagogía Musical, Solfeo, Composición, Dirección de Orquesta y Dirección de Coros, especialidad esta última en la que obtiene Premio de Honor Fin de Carrera. Durante toda su formación profundiza sus conocimientos en diferentes aspectos del ámbito musical de la mano de profesionales de la talla de Martin Schmidt, Enmanuel Ferrer, Arturo Tamayo, Julio Domínguez o Jesús López Cobos, entre otros. Comienza su andadura en el mundo de la Dirección Musical en el año 2000 a cargo de la agrupación vocal de cámara "Modus Novus" de Lorca y del Orfeón Murciano "Fernández Caballero" de la mano de D. José Luis López García, agrupación de la que es Directora Titular desde entonces. Para impulsar la renovación de esta gran institución musical de la Región de Murcia, que en la temporada 2008 - 2009 celebró su

³¹⁶ MIRÓ, Adrián, *La música 'Bien temperada' de Carmen Verdú*, Tribuna. [En línea]. Dirección URL: <<http://carmen-verdu.blogspot.com.es/p/cri.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

75 Aniversario, pone en marcha en 2004 la campaña de selección y formación de nuevas voces "PRUÉBATE" y la sección Orfeón "PEQUE", abriendo esta histórica institución a los más pequeños y fomentando la formación musical en edades tempranas.

Como compositora cuenta en su haber con más de 50 obras para diferentes agrupaciones tanto instrumentales como vocales entre las que destacan "Cuatro piezas Numerales" para piano estrenada en 1997, "El Conquistador" y "Caballeros del Rey", Marchas de desfile realizadas por encargo de la Mesnada de Caballeros y Damas de Jaime I de la ciudad de Murcia y estrenadas en septiembre de 2002 y 2004 respectivamente, "Misa para unas campanas" estrenada en octubre de 2004, VOCES DEI, obra que dio título al programa presentado por el Orfeón Murciano "Fernández Caballero" en el Festival Internacional Murcia Tres Culturas en mayo de 2005 y "Cantos del Poeta" sobre textos del poeta Murciano Raimundo de los Reyes, estrenada en el Festival Internacional de Música Contemporánea "Molina Actual" en Marzo de 2007. Una de sus obras más ambiciosas ha sido Stabat Mater, para doble coro, percusión y voz masculina, dedicada al Orfeón Murciano "Fernández Caballero" en su 75 Aniversario y estrenada en Marzo de 2009. Entre sus últimos proyectos destaca el Cuento Musical Infantil Ramón el juguetero estrenado en Junio de 2010.

En enero de 2007 asume la dirección del grupo vocal YaHelo Korai, con quien ha estrenado su "Misa para voces iguales" y "Voces y cantos", colección de piezas inspiradas en la música tradicional española, presentadas el pasado mes de mayo en Gran Bretaña en una gira de conciertos organizada por la North East Wales Institute of Higher Education. Junto a este grupo vocal presentó así mismo un programa con obras propias en junio de 2008 en el Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas de la Ciudad de Murcia dentro del ciclo Los Coros en el Auditorio, organizado por la Federación de Coros de la Región de Murcia.

Ha tenido ocasión de dirigir diversas agrupaciones instrumentales en la Región de Murcia como la Orquesta de Flautas del Mediterráneo, el Blue Musical Ensemble, la Big Band de la Agrupación Musical de Beniaján o la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música "Manuel Massotti Littel" de Murcia. Recientemente

ha finalizado sus estudios superiores de Dirección de Orquesta en este Conservatorio de la mano de José Miguel Rodilla Tortajada. Desde 1996 ejerce la docencia como Profesora de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Música. En 1997 obtiene destino Definitivo en el IES Cañada de las Eras de Molina de Segura dónde, en el curso 2002-2003 se incorpora al Programa Bilingüe Inglés - Español como Profesora de Disciplina no Lingüística.

En el curso 2007-2008 asume la puesta en marcha y coordinación del Programa CANTEMUS: Red de Coros Escolares de la Región de Murcia, dependiente de la Dirección General de Promoción Educativa e Innovación de la Consejería de Educación y Empleo de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. En 2013 estrena el cuento musical *La estrella de Belén*, escrito por Muñoz Escolar.

La Estrella de Belén narra diferentes momentos presentes en nuestro belén tradicional», [...] al final del montaje el Orfeón «monta su propio belén». Todo esto se podrá ver sobre el escenario «acompañado de un peculiar humor y una puesta en escena novedosa y sorprendente»³¹⁷

Su obra instrumentada para flauta travesera es *Imágenes y alma*, para orquesta de flautas.

3.1.7. Aragón.

Como representante de Aragón se encuentra **Pilar Espallargas Inglés** (1951). Cursó estudios en el Conservatorio de su ciudad natal. Se licenció en las especialidades de Piano, Solfeo, Pedagogía y Composición, esta última con profesores como Agustín Charles y Teresa Catalán. También cuenta con estudios en Dirección Coral y varios cursos magistrales impartidos por prestigiosos profesionales, entre los que se encuentran los de Pedagogía musical con sistemas Kodaly, Dalcroze, Orff, Willens; de Piano con Violeta Hemsy de Gainza y Rosa M^a Kucharski; Dirección de Coro y Técnica Vocal con Nicole Corti-Lyant, Vicky Lumbroso y J. Calatayud; de Composición con Cristóbal

³¹⁷ JIMÉNEZ-FONTES, Marga, El Orfeón Murciano Fernández Caballero creará su propio belén en el Romea, diario *La opinión de Murcia*, 13 de Diciembre de 2013. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.laopiniondemurcia.es/murcia/2013/12/13/orfeon-murciano-fernandez-caballero-creara/520849.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Halffter, José Ramón Encinar, Joan Guinjoan, Ramón Barce, Tomás Marco, José Soler, Albert Sardá, José M. López, Agustín González Azilu, Leo Brouwer, Ada Gentile, Guy Reibel (Francia), Yizhak Sadai, Diodatu Arru, Zulema de la Cruz, Francisco Guerrero, León Schidlowsky (Chile), Javier Darías, Manuel Seco y Luis de Pablo y de Análisis musical con Agustín Charles, Ramón Sobrino y Benet Casablanca.

Actualmente compagina su labor artística con la docente. Dirige la Coral Picarral, de Zaragoza y es profesora de Música del Ayuntamiento de Zaragoza. Es miembro fundador de AACIMA (Asociación Aragonesa de Compositores e Intérpretes de Música Actual). Algunas de sus obras instrumentadas para flauta travesera son *Jugando con un rondó* (1996) para flauta, clarinete, saxo alto, percusión, piano y violín y *Cuatro bagatelas* (1995) para quinteto de viento.

3.1.8. Islas Baleares.

Una de las compositoras españolas que trabaja de forma multidisciplinar es **Lula Romero** (1976) nacida en las Islas Baleares. Es titulada Superior en Composición y Profesional de Piano por el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”, Sevilla, así como Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de la misma ciudad. Su formación se completa con el título de Master en Composición en el Royal Conservatoire de La Haya con Gilius van Bergeijk y Cornelis de Bondt como profesores. Recientemente se le ha otorgado el GIGA-HERTZ Production prize 2014 for Electronic Music del ZKM | Institute for Music and Acoustics y el SWR EXPERIMENTALSTUDIO, el Kompositionsstipendium 2015 y 2012 y el Berlín-Rheinsberger Kompositionspreis 2011, ambos premios por el departamento de cultura de Berlín, y las Residencias Künstlerhof Schreyahn 2013, Samtgemeinde Lüchow, Wendland (Alemania) y GEDOK Gastatelier 2012, por el gobierno de Schleswig-Holstein (Alemania). Ha recibido el premio de composición del CDMC 2008 del Ministerio de Cultura español por su composición *in constant sorrow* para ensemble y la Mención Honorífica del premio Fundación Autor - CDMC 2010 por su obra *profil perdu*. Actualmente pertenece al grupo Female Effects (FM-FX) (véase Figura 42), «un colectivo internacional de mujeres artistas, compositoras e intérpretes que colaboran y

crean música experimental. Centran su trabajo en música electrónica en vivo y/o improvisación, frecuentemente en combinación con instrumentos acústicos».³¹⁸



Figura 42. Cartel del concierto del grupo *Female Effects* extraído de la página web: <http://fmfx.org/>

Entre sus obras instrumentadas para flauta se encuentran: *Wieder ein mitternächtige Tag* (2015) para flauta sola. Para la flautista Alessandra Rombolá, *El contexto de la especulación* (2014) para 12 instrumentos y electrónica en vivo, para flauta, violín, violonchelo, contrabajo, guitarra eléctrica, saxofón tenor, trompa, trompeta en Do, trombón, percusión y piano, *Teilnahme* (2011) para flauta, voz, arpa, violonchelo y percusión amplificados, *Profil perdu* (2010) para flauta, clarinete en Si bemol, fagot, percusión, piano, violín, viola y violonchelo, *In constant sorrow: en tres movimientos* (2008) para flauta, clarinete en Si bemol, fagot, percusión, piano, violín y violonchelo y *Bloque de Glifos (versión para ensemble)* (2006) para flauta, oboe, clarinete en Si bemol, trompa y fagot entre otras.

Profil perdu es el recurso pictórico de representación en perspectiva de la cabeza en perfil y desde atrás en la que se oculta casi completamente el rostro. Es una técnica que recrea la tercera dimensión en el plano y da profundidad, pero que

³¹⁸ Comentarios extraídos de la página web de FM-FX. [En línea]. Dirección URL: <http://fmfx.org/about/> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

también, por el hecho de no mostrar plenamente las facciones del retratado, aporta un matiz de ocultación e incógnita.

La pieza *Profil perdu* es un intento de trabajar con el sonido en sí mismo, un intento de crear un sonido tridimensional que se mueve en el espacio y en el tiempo, jugando con las funciones de fondo y primer plano, pero jugando también con la ocultación y develamiento de esos planos. Así, la naturaleza misma de los instrumentos (su manera de producir el sonido) define el material usado y éste su propio desarrollo. La simple división de los instrumentos en aquellos que pueden mantener un sonido continuo (viento, cuerdas) y aquellos que no pueden mantener el sonido (piano, percusión) fue el punto de partida para el desarrollo de dos simples materiales sonoros (continuo/discontinuo) los cuales conforman dos planos sonoros diferentes cada uno. En el transcurso de la obra, estos dos materiales sonoros (y sus planos) se transforman y se transfieren (ocultan y revelan) entre los diferentes grupos de instrumentos. Estas agrupaciones instrumentales no se mantienen iguales a lo largo de la pieza sino que se modifican de acuerdo a criterios que varían según la obra avanza. De tal modo, se crean situaciones en las que los instrumentos son “alienados” de su “naturaleza” o ejercen una función diferente al ser introducidos en nuevos contextos. Así instrumentación, material sonoro y forma se encuentran estrechamente relacionados y evolucionan juntos.

La pieza, en definitiva responde al deseo de crear una experiencia sonora diferente en el oyente, en la que la obra se perciba como sonido en sí mismo que fluye y se transfigura.³¹⁹

Otra de las obras del catálogo de Romero es la obra *Teilnahme*:

Consiste en un trabajo para ensemble y electrónica en vivo de 16 minutos. Un “ensemble instalación” que se dirige a crear un “sonido tridimensional” en el cual todos los agentes implicados en el proceso de la actuación (compositor, músicos y audiencia) crean una pieza de música conjunta. El compositor establece un espacio de posibilidades, los músicos navegan dicho espacio durante la ejecución de la obra y el oyente explora los sonidos mediante su percepción.³²⁰

³¹⁹ ROMERO, Lula. Notas al programa del concierto del XXI Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CDMC 2010, a cargo del Ensemble Espacio Sinkro, en el Auditorio 400 del Museo Nacional del Centro de Arte Reina Sofía. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/prog29nov10.pdf>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³²⁰ Agenda cultural del Ayuntamiento de Córdoba, *Concierto Female Effects: creación de música electrónica en vivo*, 24 de Noviembre de 2012. [En línea]. Dirección URL:

3.1.9. Asturias.

Como representante de Asturias se encuentra **Blanca-Esther García Velasco** (1955) que aunque nació en Oviedo ha estado vinculada a Santander desde su infancia, donde realizó sus estudios musicales y de magisterio. Se inició en composición con Miguel Ángel Samperio y finalizó sus estudios superiores en el Conservatorio Superior de Música de Bilbao con Rafael Castro. Blanca Esther García es, desde 1982, profesora de armonía del Conservatorio "Jesús de Monasterio" de Santander. En el marco de la VI Semana Inusual de la Música, celebrada en el Conservatorio "Jesús de Monasterio" en 2015, se estrena su obra *Duérmete fíu del alma*, para quinteto de viento, que incluye la flauta travesera. La obra «escrita como homenaje a mi madre, a quien tantas veces durante mi infancia oí cantar una bella melodía asturiana: *Duérmete fíu del alma*, cuyos ecos aún resuenan con cercana nitidez».³²¹ La obra gira en torno a un tema extraído del cancionero asturiano de Eduardo Martínez Torner:

Inicio la obra con un prelude que antecede al planteamiento formal de tema con variaciones; está destinada a la formación clásica de quinteto de viento-madera: flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot. Se expone utilizando un lenguaje melódico y armónico accesible al oyente con la intención de reflejar en el discurso musical la sencillez y elegancia de la canción de cuna original.³²²

3.1.10. Cantabria.

Como representantes de Cantabria destaca **Carmen Marina Gioconda** (1936), seudónimos de María del Carmen Julia Manteca Pascual Pérez y Gómez nació con la Guerra Civil Española. Carmen³²³ cuenta una anécdota sobre aquellos días: “Según me enteré por mi madre, mucho más tarde, a la cual no le gustaba hablar sobre aquel tema, y es que cuando me estaba pariendo, una bomba cayó casi enfrente de la casa donde nací y siempre recuerdo desde niña el solar donde cayó la bomba”. Recibió de su padre,

<<http://cultura.ayuncordoba.es/es/agenda/conciertos-female-effects-creacion-de-musica-electronica-en-vivo>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³²¹ Agenda de la *Fundación Santander Creativa*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.fundacionsantandercreativa.com/web/evento-auna/compositores-del-jesus-de-monasterio-emilio-otero-y-blanca-esther-garcia-velasco.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³²² Ibid.

³²³ Biografía extraída de la página web de Mujer y Guitarra. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/carmen-marina/>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Cándido Manteca Gómez, gran bibliófilo y autor de artículos periodísticos y algunos libros, las primeras lecciones musicales y de Rafael Frübeck de Burgos las de composición en Santander. La diputación de Santander y otras entidades culturales le otorgan becas que le ayudaron a continuar sus estudios en el Real Conservatorio de Madrid entre 1959 y 1967, donde estudió Armonía y tuvo como profesor de guitarra a Regino Sáinz de la Maza (1896-1981), obteniendo los títulos superiores de Guitarra y de Composición. Se perfeccionó en 1962 en la Accademia Musicale Chigiana de Siena en guitarra con Andrés Segovia (1893-1987) y en música de cámara con Gaspar Cassadó (1897-1966).

Como concertista de guitarra en activo entre 1960 y 1995 ha recorrido Europa, Norte de África, Japón (que recorrió dando conciertos durante un mes de 1973) y los Estados Unidos y ha grabado cinco discos de larga duración, cuatro de ellos entre 1971 y 1972 para la desaparecida Spanish Music Center. Carmen recuerda su primer concierto en los Estados Unidos en el Carnegie Recital Hall en 1971. Además, Carmen Marina es escritora y poeta por lo que su obra vocal con guitarra, llevando sus propias palabras o las de reconocidos poetas españoles, ha recorrido el circuito de las universidades estadounidenses, principalmente de New York. Ella afirma que “cada canción es un mundo”. Ofreció recitales de canto y guitarra entre 1973 y 1995, recordándose como uno de sus últimos trabajos de importancia a los conciertos dados por ella bajo el epígrafe *Canciones de vida y esperanza*, ofrecidos en el Ciclo de canto de "Clásicos del Verano 1992" en Alcalá de Henares, Aranjuez y el castillo de la Coracera. Como docente fue Profesora de Música en el York College de New York (1974-76), fundadora y directora del Institute of Guitar Music (1976) y Profesora de Música en el Lehman College de New York (1978-82).

En 1986 funda la editorial GioMar Editions para la publicación de sus obras, con dirección en 333 Pearl Street, New York. La editorial será relanzada próximamente en Madrid, para lo cual Carmen se encuentra abocada a la edición de parte de su catálogo aún inédito y a la revisión de algunas de sus obras ya editadas. Como compositora fue seleccionada en 1978 para asistir a la primera convención de los géneros poéticos musicales de Iberia en Atlanta (Georgia). En 1979 obtuvo una beca de intercambio cultural hispano-americano para escribir música sobre las ciudades españolas. Casada

con el norteamericano Philip T. Gioconda, hoy fallecido, estableció su residencia en los Estados Unidos en 1970 y desde 1971 vivió en Manhattan, N. Y. Actualmente reside en Madrid en el apartamento que compró en 1984 (“tenía miedo de volver a España, pero aquí estoy...”). Es miembro de la Sociedad Española de la Guitarra. Ha escrito música para todos los géneros. Carmen asegura que “desde que he nacido he escrito música”. Ha escrito gran cantidad de obras con piano, pero es poseedora de una aún más extensa obra con guitarra, la mayor escrita por compositora española en lo que respecta a número de obras, hasta el momento con 125, sobre todo dedicada a la guitarra sola (29) y a la voz con guitarra (79), y también posee obras en la que actúa en formaciones de cámara (1 obra para dos guitarras, 7 dúos, 3 tríos, 1 para 4 guitarras, 2 cuartetos y 1 sexteto), y una *Cantata* y la *Suite para guitarra y orquesta sobre motivos de la ópera Carmen*. Narciso Yepes dijo de ella en 1987: “... su música para guitarra así como sus canciones, me inspiran amor, alabanza y admiración...” Como compositora sigue muy activa, tanto que le acabo de escuchar una de sus últimas composiciones para guitarra, *El dolor y la rabia*..., una bellísima obra interpretada con una técnica depurada, segura y que busca la expresión.

En 2014 se realiza la grabación del trabajo discográfico *Mujeres, Música y Quijote* (véase Figura 43) dirigida por la doctora Begoña Lolo, que recoge una obra de la compositora Carmen Marina:

Está editado por el sello Columna Música y realizado bajo la supervisión musicológica de la Dra. Cecilia Piñero. Reúne obras de destacadas compositoras. Matilde Salvador, Carmen Marina Gioconda, Zulema de la Cruz, Ana Lara y Beatriz Arzamendi, han encontrado inspiración en la inagotable savia cervantina, para narrarnos visiones sonoras de personajes y circunstancias que, con soporte textual o sin él, nos transportan al ingenioso mundo Cervantes. [...] En su conjunto, este registro sonoro supone un calidoscópico abanico de fuentes cervantinas, estéticas compositivas y combinaciones tímbricas que, de la mano de prestigiosos intérpretes, hacen del mismo una feliz apuesta por seguir investigando, promoviendo y difundiendo la producción artística que mira desde y hacia el legado de nuestro inmortal Cervantes.³²⁴

³²⁴ Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2015. [En línea]. Dirección URL:



Figura 43. Portada del CD: *De la dulce enemiga. Mujeres Cervantinas*, Columna Música, 2014.

Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera en su mayoría están acompañadas por la guitarra. Destacamos *Trío* (1997) para flauta, violonchelo y guitarra, *Viva el jazz* (1996) para flauta y guitarra, *Tres piezas para flauta y guitarra* (1996) para flauta y guitarra, *Canción de los viejos colonos* (1993) para flauta y guitarra y *Madrid nocturno* (1989) para flauta y guitarra entre otras.

Esperanza Zubieta Trives (1963), también cántabra, inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música “Jesús de Monasterio” de Santander. En el Conservatorio de Música de Bilbao “Juan Crisóstomo Arriaga” obtiene el Título Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento. Finaliza sus estudios de Composición en el “Conservatorio de Música de San Sebastián”, con los maestros D.Gotzon Aulestia (1940-2003), discípulo de Olivier Messiaen y D. Jesús M^a Alberdi (1949-2015). Obteniendo la Titulación Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación. Compagina su formación académica con la labor como profesora de Lenguaje Musical, Piano Complementario, Armonía y Acompañamiento en el Conservatorio Profesional de Música “Jesús de Monasterio”.

<http://www.uam.es/ss/Satellite/es/1242687084309/1242687236882/generico/generico/Presentacion_CD:.htm> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Compositora de varias obras para piano, guitarra, flauta y piano, coro, orquesta de cámara, música para banda, canciones populares y villancicos como son: *Cabalgata bajo la lluvia*, *Nieve en los Tulipanes y Tango*, *la Pereda*, *Tres Danzas para Piano*, *Cuarteto Levaré*, villancicos, *Por ti*, *en Navidad*, *Nana de Nochebuena*, canciones populares, *Cómo te amé*, *Ay, mi morena* y *Canto a la Bien Aparecida*.

Autora de un preludio para guitarra: *...a través de una ventana*, dentro del ciclo “Sábados musicales”, organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Santander, estrenado por el concertista Miguel Trápaga, el 7 de marzo de 2009, en el Ateneo de la ciudad, así como también y dentro del mismo ciclo, dos obras para flauta y piano: *Recuerdos de viaje* y *Desolación y fantasía* (Marisa Gandarillas e Itziar Aguirre), el 27 de febrero de 2010. La compositora explica la composición de las mismas:

Toda obra escrita, para ser luego interpretada, nace siempre como una provocación, a partir de un sentimiento. Una pasión oculta traducida posteriormente en deseo o tal vez en un presente arrastrado por la melancolía. "Recuerdos de viaje", es una obra tonal, obediente a un descriptivo "Rondó", como si de un relato o una historia se tratara. Una obra a modo de invitación, a simular un cálido, tranquilo y solitario viaje, y finalizando en una coda que nos transporta al delirio de volver otra vez a empezar.

"Porque muchas veces caminamos hacia adelante, pero nuestros pensamientos retornan al pasado".

"Desolación y Fantasía" sin embargo, propone un tratamiento dodecafónico que transcurre en un delicado diálogo que irá trazando una misteriosa y sollozante amargura. Concluyendo su estructura binaria, en una explosión de fantasía arropada por un lenguaje tonal, impregnado siempre, de un latente encanto.³²⁵

El 10 de agosto de ese mismo año, en el Palacio de Deportes de Santander y como colofón del “Xº Aniversario de la Gala del Folklore Cántabro”, se estrena su *Sinfonía Cántabra*. Desde 2011 publica todo su catálogo de composiciones con las editoriales B&M Llevant y Musicvall, del grupo editorial Brotons & Mercadal, siendo *Tres piezas para dos flautas y piano*, su primera obra editada y estrenada en “VII

³²⁵ G.B., Estreno de dos obras de Esperanza Zubieta en los ‘Sábados musicales’, 26 de Febrero de 2010, en *El Diario Montañés*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.eldiariomontanes.es/v/20100226/cultura/musica/estreno-obras-esperanza-zubieta-20100226.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Sábados Musicales”, el 19 de marzo de 2011 en el Ateneo de Santander por Miriam Jaurena, Marisa Gandarillas y Patrick Hooper. En 2012 se interpreta su obra *Tres piezas para dos flautas y piano*, a cargo de Claudia Fernández y Marta Gómez, flautas, e Itziar Aguirre al piano. Esta obra se estrena junto a un programa que incluye obras de Bach, Enesco, Poulenc, Doppler y Borne. Esta obra se estrenó en 2011 por parte de Marisa Gandarillas, Miriam Jaurena y Patrick Hooper en el Ateneo. La compositora explica su obra:

Dicha obra de cámara está integrada por las piezas: Llanto, Una tarde de febrero, y A dormir van las rosas. Llanto es un preludio tonal en el que, sobre un acompañamiento pianístico, a modo de lamento, se escuchará un “íntimo y sollozante consuelo de flautas”. Por su parte, Una tarde de febrero refleja la agradable “espera” en el café Pombo... una tarde de febrero. Y por último, A dormir van las rosas. Un preludio construido básicamente con la escala frigia, arropado o en ocasiones simultáneamente combinada con la escala española y la escala exátona. La canción de cuna sobre la que se fundamenta esta obra, oriunda de Castro Urdiales y que aprendió la autora de su madre, utiliza el mismo tipo de escala que la música flamenca. A ello se debe...ese aire andaluz.³²⁶

3.1.11. Extremadura.

María Quintanilla Campano (1979) es titulada Superior en Composición por el Conservatorio Superior de Música de Badajoz y diplomada en Biblioteconomía y Documentación por la Universidad de Extremadura. Ha sido becada por la Junta de Extremadura y el Ministerio de Educación y Ciencia para la realización de distintos proyectos artísticos y de formación, e invitada como ponente por la Universidad de Extremadura y la Filmoteca de Extremadura. La Sociedad Española de Musicología, en la edición de un CD conmemorativo de su colección *El Patrimonio Musical Hispano*, ha incluido la grabación de una obra suya. Miembro fundador de la Asociación de Compositores de Extremadura (ACEX), su actividad compositiva abarca también el cine y el teatro. Entre los cortometrajes, destacan las bandas sonoras de *Detalles*, de Rubén González (2º premio Festival Envídeo 2007), *Homotipos II*, de María Leal y

³²⁶ JL.L/M.SAINZ, Las cántabras Aguirre y Zubietta se citan en la Botín, *Revista Gente*, nº 341, Enero de 2012, Santander. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.gentedigital.es/upload/issuu/201201/1710.pdf>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Tamara D. Toro (mejor cortometraje andaluz Festival Andalesgai 2009) y *Gentuza*, de Javier Betolaza (premio al mejor cortometraje español de la SEMINCI de Valladolid 2008). Actualmente es profesora de Fundamentos de Composición en el Conservatorio Profesional de Música de Almendralejo y compagina su labor docente con su actividad como pianista y compositora. Entre sus obras compuestas se ha seleccionado como obra instrumentada para flauta travesera su *Quinteto 1752*, para flauta, 2 violines, viola y violonchelo. Un caso aparte es también el de las Islas Canarias, que no recibe influencia directa de ninguno de estos focos, pero sí está bastante presente en la producción musical de las mujeres compositoras.

Otro hecho reseñable, y que también fomenta este desarrollo y auge de la producción musical es el de la creación de Asociaciones de Compositores, que protegen la creación artística. Es el caso de la Asociación Catalana de Compositores (ACC) en Cataluña, Asociación Galega de Compositores (ASGAC) en Galicia, Asociación de Compositores de Extremadura, Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA) en Valencia, Asociación de Compositores, Musicólogos, Intérpretes y Socios de apoyo para la Promoción de la Música Culta en Canarias (PROMUSCAN) o la SGAE, la Asociación de Mujeres en la Música y la AMCC (Asociación de Compositores Madrileños) en Madrid, y en Andalucía algunas entidades como el Centro de Documentación Musical de Andalucía, que publica e incentiva la producción musical de mujeres compositoras, así como la investigación, y el Festival Internacional de Música de Cádiz, que también dedica una parte del mismo a realizar Talleres de Mujeres Compositoras.

La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE) nació con el propósito de solucionar los problemas existentes ya con la financiación de la cultura y la promoción a la creación en España.

Durante largos años la música española ha sido administrada a espaldas de los propios compositores, que no han constituido nunca un estamento profesional coherente que pudiera oponerse a las arbitrariedades, nepotismos, caciquismos, atropellos y discriminaciones que han sido la constante característica de la pasada dictadura. El dinero del presupuesto nacional y sus ventajas consecuentes han sido propiedad de una minoría privilegiada y abusiva, a la que no podía oponerse un estamento

homogéneo conocedor y defensor de sus propios derechos. Es con esta situación con lo que quiere acabar la ACSE.³²⁷

Desde este punto de inicio la Asociación plantea soluciones, que extrapolándolas a nuestros días tampoco ha cambiado demasiado la situación:

Contribuir a la democratización [...] de la vida musical española. Piensa que si hay un presupuesto económico para la Música, una parte importante de este presupuesto debe destinarse a estimular la creación artística nacional. Pero no por el sistema arbitrario e injusto de los premios y los encargos, sino por una canalización normal de la producción. Lo que el compositor desea no es recibir encargos y premios, sino, simplemente, que su música se toque y se difunda con regularidad,³²⁸ y obtener, a cambio, una remuneración económica.

En la actualidad, la gestión cultural en España, como añade Martínez Berriel:

La nueva gestión de la cultura está creando una gran conflictividad. Entre los múltiples cambios cabe destacar: poner precio a los bienes culturales, considerar el patrimonio natural como un bien cultural, hacer valer lo intangible, entablar competencia entre el valor de lo reproducido mecánicamente y el espectáculo en vivo y trasladar el mecenazgo de la “alta” cultura a la empresa privada y a los gustos del público.” “la aportación al PIB de las actividades culturales representa un destacado 3% [...] Una cifra notablemente superior a la media europea (2.7%) que pone de manifiesto la masiva influencia de la cultura española a nivel mundial, lo que sin duda tiene que ver con el hecho de que el español es la segunda lengua más hablada en el mundo.

¿Las mujeres temen el poder, o es que no pueden acceder a él porque existen mecanismos que las desaniman y vetan? Considero que la respuesta es doble, como la pregunta. Por un lado, las mujeres no quieren optar a la obligación del poder porque tal determinación les obligaría a abandonar o declinar su propia vida privada y afectiva. Por otro lado, existen trampas que desaniman a las mujeres a tomar ese camino. Entre otras, el hecho de que casi no existan mujeres en ese rango es ya un primer obstáculo insalvable, pues imitar es la forma más elemental de aprender. De ahí la importancia del arte y

³²⁷ BARCE, Ramón, “La Asociación de Compositores Españoles”, *Revista Ritmo*, vol. 48, Nº 481, 1978, p. 75. [En línea]. Dirección URL: <http://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1978&idPublicacion=1000644> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³²⁸ BARCE, Ramón, “La Asociación de Compositores Españoles...”, *op. cit.*

concretamente de la música en la inculcación de los estereotipos de género.³²⁹

3.2. Distribución temporal de las compositoras.

La siguiente clasificación realizada es la que está marcada por la fecha de nacimiento de las compositoras (véase Gráfico 4).

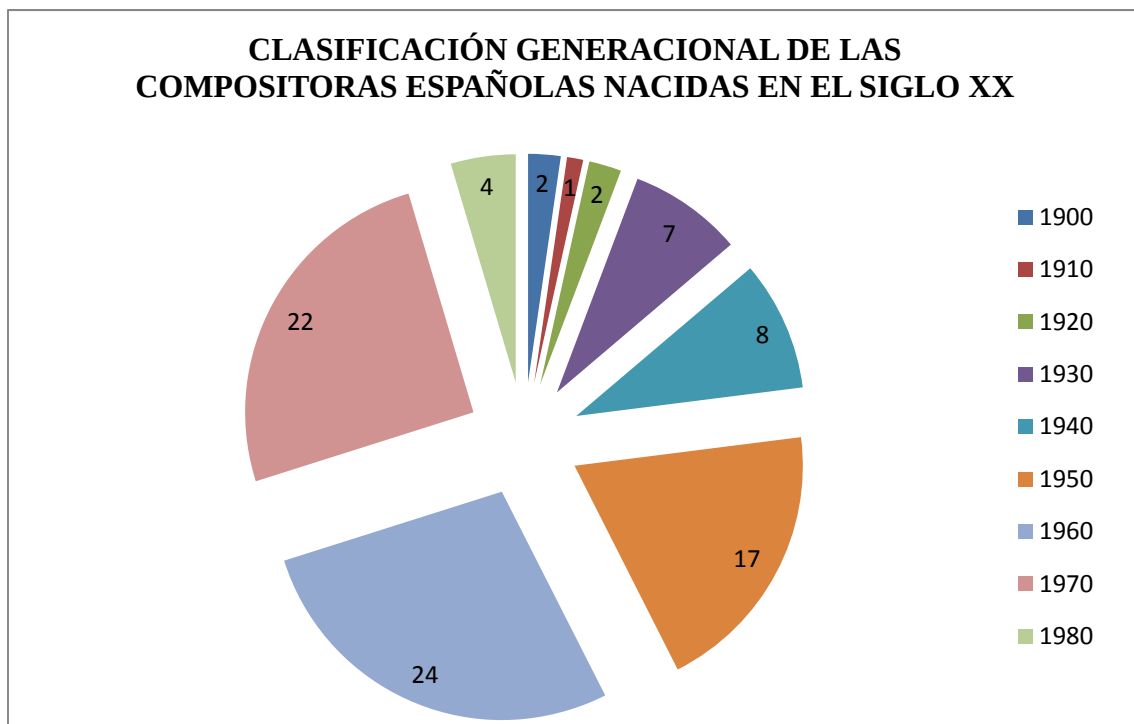


Gráfico 4. Clasificación temporal de las compositoras españolas seleccionadas

En la misma podemos apreciar que el valor más significativo en cuanto al número de mujeres compositoras se centra en las que nacieron en los años 50 y 60, que comenzarán su desarrollo profesional en los años 80 y 90. Estas fechas son muy significativas en nuestro país, pues están marcadas por la instauración de la democracia, tras una guerra civil y una dictadura de casi 40 años. Las primeras compositoras que aparecen en esta clasificación son las nacidas en las primeras décadas del siglo XX.

³²⁹ MARTÍNEZ BERRIEL, Sagrario, “El género de la música...”, *op. cit.*, p. 5.

3.2.1. Primeras décadas del siglo XX.

Dentro de esta clasificación (1900-1920) se encuentran entre otras las compositoras María Teresa Pelegrí, Matilde Salvador, María del Carmen Santiago de Merás, Teresa Borràs, Montserrat Milofalvy y María del Carmen Conde Delgado. Estas compositoras no cambiaron su situación pública como mujeres y, sin embargo, se adaptaron a las circunstancias sociales y creativas del momento. Según la investigadora Susan Campos³³⁰:

Esta “música de mujeres” está localizada como una “conjunción” entre el código usado para la “educación musical femenina”, el sentido de Nación conectado con el pasado, y la representación de identidades regionales. Instrumentalmente, esta combinación resulta de un tipo de “cuota” de memoria histórica desde las restricciones del fascismo (vinculado al matrimonio, hijos, y mujeres como guardianas de la “tradición”), y el estatus de mujer soltera, profesional durante el período de la posguerra.

María Teresa Pelegrí (1907-1995) nació en Barcelona. Estudió piano pero interrumpió la dedicación a la música por el matrimonio. Después de veinte años retomó el estudio del piano con Gibert Camins (1890-1966) y Carles Pellicer (1971), contrapunto con el maestro Josep Poch (1914) y composición con Josep Soler. Estudió también lenguaje musical del siglo XX con Carles Guinovart. Se interesó especialmente por el lenguaje musical de la Escuela de Viena. Todos los conocimientos adquiridos los utilizará en su composición musical, para la que prefiere la horizontalidad discursiva y la individualización de los diferentes planos sonoros. Su composición se enmarca en el serialismo musical.

Dio a conocer sus obras a partir de 1970. Su catálogo está formado por obras de cámara, piano, voz y piano y música coral. También compuso una ópera, *Herodes y Marianne*, basada en la obra del mismo título del dramaturgo alemán Friedrich Hebbel. Esta obra no se ha estrenado nunca. En el año 1977 la Orquesta Ciudad de Barcelona estrenó sus *Tres piezas para orquesta*, compuestas el año anterior, con las que obtuvo el premio Ciudad de Barcelona de Música. Fue miembro de

³³⁰ CAMPOS FONSECA, Susan, *Between Left-led Republic...*, op. cit., p. 6.

la *Asociación Catalana de Compositores*. Sus partituras fueron donadas a su muerte a la *Biblioteca de Catalunya*. Murió en Barcelona el 18 de marzo de 1995.

María del Carmen Santiago de Merás (1917-2005) pianista, docente y compositora, nació en Oviedo y falleció en Madrid. Estudió Piano y Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, siendo discípula de Enrique Aroca, García de Parra, Tomás Blanco y Julio Gómez. También dedicó su vida profesional a la docencia ejerciendo como profesora de Solfeo del Real Conservatorio de Madrid hasta su jubilación. Como compositora cultivó diferentes géneros, pero sobresalió en el de la canción de concierto y música de cámara. Sus obras han quedado registradas en diversos discos para Hispavox, Quiroga, Mundimúsica y R.N.E. En 2006 aparece un trabajo discográfico titulado *Compositoras españolas del siglo XX*, que incluye tres canciones de Santiago de Merás. En las notas al trabajo Andrés Ruiz Tarazona expone:

[Santiago de Merás] Cultivó diferentes géneros, pero sobresalió en el de la canción de concierto, donde dejó ejemplos de muy buen gusto y excelente formación. Las tres canciones aquí recogidas, una sobre Campoamor y otras dos sobre García Lorca, así lo prueban. El texto irónico y como solía escéptico, del poeta de Navia, generó una de las canciones más graciosas, en todos los sentidos del adjetivo, incluidas en este disco.³³¹

Teresa Borràs i Fornell (1923-2010) nació en Manresa. Empezó los estudios musicales a la edad de 8 años en el Conservatorio del Liceo de Barcelona: piano, armonía y, posteriormente, guitarra. Perfeccionó sus estudios con los maestros Molinari y Cervera. Más tarde estudió armonía, contrapunto y composición con Cristòfor Taltabull. Asistió a las clases del maestro Agosti en la Accademia Chigiana de Siena (Italia). Posteriormente obtuvo una beca de esta institución para las clases de composición del maestro Frazzi. Más tarde hizo dos cursos de clavicémbalo en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona.

En 1979 se le concedió la Beca de Composición para el curso de verano “Música en Compostela» con R. Halffter. Ha obtenido el Primer Accésit del premio “Caterina Albert i Paradís» de 1997. Entre los años 1947 y 1953 dio numerosos conciertos de piano. Fue durante siete años profesora de piano y guitarra en la Escuela Municipal de

³³¹ RUIZ TARAZONA, Andrés, Reseña (La quinta de Mahler). [En línea]. Dirección URL: <<http://www.laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=52110>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Música de Manresa y profesora de piano y armonía en la Escuela de Música de Mataró (filial del Liceo). Los últimos años ejerció como concertista de piano, especialmente para dar a conocer su obra. Murió en 2010.

De las obras instrumentadas para flauta travesera de Teresa Borrás incluídas en la Guía Didáctica de esta Tesis Doctoral se puede ver un estilo compositivo que oscila entre la tonalidad y la modalidad. Algunas de sus obras son más escolásticas, de su primera producción, como *Astrugàncies*, *Tema i variacions op. 91* o la *Sonatina op. 60*. De un estilo sobrio pero buscando, en ciertas obras, nuevas sonoridades, como en su *Fantasía para flauta y piano op. 74*, o con la utilización de clusters entre los instrumentos de viento, como en el *Divertimento* o en *Aura op. 92*. Una de las obras escrita para la flauta, y dedicada al flautista Luis Orden muestra un desarrollo y conocimiento de la técnica instrumental, buscando un equilibrio entre los aspectos técnicos y estéticos.

Ha realizado tres grabaciones discográficas. En el primero de estos trabajos, titulado *Teresa Borrás* interpreta sus propias composiciones al piano. Otro de los trabajos discográficos es *Torrent*, realizado por el Cuarteto de clarinetes de Barcelona, que incluye varias obras para este grupo camerístico, publicado por Ars Harmonica. Y el último de ellos incluye algunas de sus obras de cámara, entre las que se encuentran algunas de las catalogadas para flauta travesera. *Chamber music*, publicado en 1999, incluye *Sonatina op. 60*, *Mont. op. 104 nº 1* y *Montgrí, op. 104 nº 2*, grabado por Dolors Serra, M.Lluïsa Ibàñez, Júlia Arnó, Carles Puig, Susana Stefanovic, Rut Costa, Jordi Gironés, Bernadette Pruna y Cristina Oliver.

Montserrat Milofalvy (1929) compositora y pianista. Estudió piano en el Conservatorio Profesional de Música y Danza de Baleares y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (con José Cataus), y obtuvo el primer premio de fin de carrera. En 1960, becada por el gobierno francés, estudió en la Escuela Normal Superior de París, donde le fue otorgada la Licencia de Composición Sinfónica. Sus principales profesores fueron Georges Dandelot y J.M. Dames. En 1981 ingresó en la Sociedad de Autores y Compositores de París. Ha compuesto numerosas obras, que han sido ejecutadas por varios directores de orquesta como Julio Ribelles, Kerr Bertoli y el parisino Dominique Fanal, que estrenó sus melodías mallorquinas para soprano y orquesta con gran éxito en la iglesia de la Magdalena, en París. También estrenó su misa

con coro y orquesta en la ciudad de Le Mans, donde ya había dado a conocer su concierto para piano y orquesta *Felanitx*.

Cabe destacar obras como el preludio y fuga *Son Amer* (estrenado por la Orquesta Ciudad de Palma en 1981), el ya mencionado concierto para piano y orquesta *Felanitx* (estrenado por la Orquesta Ciudad de Palma en 1986) y las tres *Melodías mallorquinas* (estrenadas por la Orquesta Ad Artem en 1986), inspiradas en poemas de Joan Alcover, Guillem Colom y Miquel Costa i Llobera. Montserrat ha pasado la mayor parte de su vida en París y actualmente residía entre nosotros, en Portals Nous (en una casa llamada Xeremies).

María del Carmen Conde Delgado (1933-2005) comenzó sus estudios musicales con su madre, la pianista y poeta Luisa Delgado de Rivadulla, que había sido alumna de Federico Mompou, y con Adelina Domínguez. Estudió en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona con profesores como Joaquín Zamacois, Lluís Maria Millet, José Caminals, Joan Massià y Joan Pich Santasusana. Decidió también ampliar sus conocimientos técnicos musicales en los campos de la Armonía, Composición y Formas, siendo alumna hasta su fallecimiento de Teresina Jordá y José Ramón Martínez Reyero. Desempeñó después tareas como docente, colaborando con José Caminals. Se trasladó a Madrid en 1974 y desde 1995, una vez jubilada, pudo dedicarse más plenamente a la composición. De entre sus obras instrumentadas para flauta travesera destacan: *Atardecer junto al lago* (2000) para flauta, violín y guitarra, *Regreso* (1999) para flauta, violín, guitarra y otra versión para flauta, violín y violonchelo, *Juego de ninfas* (1986) para flauta, violín y piano y *Nostalgia* (1986) para flauta, violín y guitarra.

3.2.2. Década de 1930.

Según Campos Fonseca,³³² en una entrevista que realiza a la Dr. Consuelo Díez, compositora de esta década que estamos analizando, ésta comenta:

En los años noventa estábamos varias compositoras jóvenes que salimos al mundo mediático como una novedad, ahora es más normal... la generación anterior a la nuestra fue una generación terrible, hubo muchos problemas con la postguerra, la época del franquismo y la transición...un ambiente de desatención a cualquier cosa que viniera de una compositora. A esto hay que

³³² CAMPOS FONSECA, Susan, *Between Left-led Republic ...*, op. cit., p. 6-7.

sumar que antes del siglo XX nadie tenía asumido que España tuviera compositoras... pero nuestra generación si lo hizo posible.

Esa generación anterior, a la que alude Consuelo Díez, es la de las compositoras nacidas en la postguerra y que sufrieron la dictadura, y lo que conllevaba de marginación hacía la mujer, cualquiera que fuese su profesión. Son las nacidas en los años treinta y cuarenta, entre las que destacan Carlota Garriga Kuijpers, María Dolores Malumbres, María Luisa Ozaita, Pilar Couceiro, Mercé Torrents, Encarna Beltrán-Huertas López, Anna Bofill, Mercé Capdevila o Leonora Milá i Romeu, algunas de las cuáles, a pesar de haber nacido en unos años controvertidos han desarrollado una producción musical mucho más innovadora y transgresora que algunas de las compositoras de generaciones posteriores, como son Anna Bofill o Mercé Capdevila.

Carlota Garriga Kuijpers (1937), hija de padre catalán y madre belga, de origen holandés, se formó en Barcelona y es considerada heredera de la tradición pianista de Granados-Marshall, que también ha sabido transmitir desde su vertiente de pedagoga. Alumna de composición de Xavier Montsalvatge, además de una destacada carrera como concertista, es autora de un amplio catálogo de obras, donde se incluyen composiciones vocales e instrumentales. Igualmente destaca en la composición, con obras para piano como *Sonatina*, *5 Evocaciones Populares* o *Fantasía para dos pianos*, entre otros. Es autora del *ballet kermeses*, de *Divertimento para grupo de cámara* y de *Concertino para piano y orquesta de cámara*.

Como compositora, la música de Carlota Garriga es siempre una música espontánea, íntima, casi instintiva. Según Montsalvatge, su música posee inquietud armónica y gracia, y es muy mediterránea, vital y positiva. «Ha sabido rechazar las fórmulas fáciles de estructura, llegando a construir una partitura nada vulgar, con mucha agudeza y sentido de la forma, con imaginación y desenvoltura» (La Vanguardia, 12/05/65).³³³

Una de las obras instrumentada para flauta travesera, *Claudiana*, es una pieza compuesta para el enlace entre Claudi Arimany, flautista catalán y amigo de la compositora, y su esposa Anna. El título está formado por la unión de los dos nombres.

³³³ GARRIGA, Carlota, *Claudiana* para flauta y piano, Editorial Boileau, 2007.

M^a Dolores Malumbres (1931) comenzó sus estudios musicales con su padre, José Luis Malumbres, violinista y compañero de estudios del compositor Fernando Remacha. Tras un extenso paréntesis para dedicarse a su familia, retomó los estudios, realizando entre 1980 y 1987 cursos de composición, análisis, piano contemporáneo y grafías musicales con Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Luigi Nono, Pedro Espinosa, Agustín González Acilu y Albert Sardá (1943). Sus obras a partir de ese momento muestran un carácter no tonal, con una fuerte tendencia contrapuntística, y escribe para diversos instrumentos a solo, formaciones camerísticas y orquestales, siendo su música estrenada en ciudades de España como Logroño, Pamplona, Bilbao, Vitoria, San Sebastián, Santander, Valladolid, Zaragoza, Madrid, Alicante, Perelada, y de Europa como Bayona y Dresde, entre otras. La obra de M^a Dolores Malumbres se ha presentado en el Festival COMA de Madrid y en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante.

En 2009 se publica el libro de Carlos Blanco Ruiz, *Las claves de la música de M^a Dolores Malumbres*, por el Instituto de Estudios Riojanos. Este libro recoge «una completa biografía, autorizada por la compositora, con reseñas documentadas de sus principales vivencias y de las enseñanzas aprendidas de sus maestros, [...] Igualmente se ha procedido al estudio de su música mediante comentarios y análisis musicales que permiten profundizar en su estética y en su técnica compositiva».³³⁴ En cuanto a su estilo compositivo, Carlos Blanco lo define como:

Un lenguaje personal en la creación sonora que, basado en unos firmes conocimientos técnicos, tanto de música tonal como no-tonal, y apoyado de una especial sensibilidad e imaginación han llevado a elaborar el conjunto de una obra que es valorada por los profesionales a nivel nacional, y que no pretende innovar, sino expresarse con voz propia.³³⁵

En el año 2006 la asociación Mujeres en la Música le rinde homenaje a Malumbres en el Conservatorio de Logroño:

Yo tenía una base formativa propia de la España anterior a los años cincuenta y la forma de componer de entonces y la de ahora son muy diferentes; los compositores van por delante del

³³⁴ BLANCO RUIZ, Carlos. Página web del escritor Claudio Blanco. [En línea]. Dirección URL: <http://carlosblancoruiz.com/?page_id=74> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³³⁵ Ibid, p. 340.

público, por eso hay que aprender a escuchar la música contemporánea.³³⁶

M^a Pilar Tejedor Couceiro (1948) estudia piano, violín, composición y dirección de orquesta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, perteneciendo a la primera promoción de directores titulados de dicho Centro (1975).³³⁷ Dentro de su actividad docente, ejerció como profesora titular de *Solfeo y Teoría de la Música* en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid entre los años 1976-1986 y como profesora titular de *Lenguaje Musical, Orquesta, Coro y Literatura Comparada* en el Conservatorio Profesional de Música Amaniël. Dentro de la docencia universitaria es desde 2007 profesora de Cursos de Extranjeros (*Folklore y Literatura española*) en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, así como profesora de Literatura Contemporánea en la Universidad Alfonso X.

En 1969, el periódico ABC refleja en su reseña la calidad de los alumnos y alumnas que acaban sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Madrid (véase Figura 44), haciendo notar que «en los elementos salidos ahora del Conservatorio pueden estar los artistas del mañana. Comienza para ellos, ahora, una etapa decisiva y dura: de ampliación de estudios, afianzamiento en el camino profesional».³³⁸ Entre las premiadas se encuentran, entre otras, M^a Pilar Couceiro. Su labor compositiva ha sido bastante reducida en el tiempo, ya que decidió cambiar su ubicación como profesora del Conservatorio de Amaniël por la docencia en la Universidad:

Compositora y directora de orquesta lo fui a la edad normal, muy joven, y luego orienté mi vida profesional a la docencia, puesto que hice oposiciones a profesora de conservatorio. Pero

³³⁶ B.B. 'Mujeres en la Música' rinde hoy un homenaje a la compositora riojana María Dolores Malumbres, *Larioja.com*, 28 de Abril de 2006. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.larioja.com/pg060428/prensa/noticias/Cultura/200604/28/RIO-CUL-092.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³³⁷ Breve currículum extraído del programa de *Los conciertos de Mediodía* de la Fundación Juan March, Lunes 17 de Octubre de 1983. [En línea]. Dirección URL: <<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/co2438.pdf>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³³⁸ A.F. C., Música: El Real Conservatorio y su concurso a premios 1968-69, *periódico ABC*, 22 de Julio de 1969. [En línea]. Dirección URL: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1969/07/22/073.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

nunca, en todo este tiempo, dejé de escribir ni de leer, y lo culminé con la tesis.³³⁹

MUSICA
EL REAL CONSERVATORIO Y SU
CONCURSO A PREMIOS 1968-69

En distintas ocasiones, a lo largo de la temporada, se ha hecho referencia desde esta sección a la actividad del Conservatorio madrileño. Actividad pedagógica, de una parte, y expansión a través de múltiples demostraciones—conciertos, conferencias, recitales públicas lecciones—, de otra. Ha concluido el curso, con la celebración de los exámenes y entre ellos de cuantos jalonan los finales de carrera. Un rigor que no siempre se dio, supone valor más acusado para las calificaciones brillantes. En los elementos salidos ahora del Conservatorio pueden estar los artistas del mañana. Comienza para ellos, ahora, una etapa decisiva y dura: de ampliación de estudios, afianzamiento en el camino profesional. Brindáramos porque los ahora citados lo sean, en el futuro, ya dentro de actividades propias de lo que es base para el comentario de esta sección.

He aquí los nombres de quienes destacaron más en cada especialidad.

Premio María del Carmen, Leonor Bas Carpiñero.

Premio ordinario Sarasate, Angel Lorenca Castel.

Premios de Honor: Brígida Rodríguez Uria, violoncello; Antonio Colmenero Garrido, trompa; Adalberto Martínez Solares, órgano; José María Martínez Pinzolas, perfeccionamiento de piano; Manuel Pérez Bermúdez, canto.

Menciones honoríficas: Diego Cano Cabello, oboe; Almudena Cano Revilla y Pilar Bilbao Iturburu, perfeccionamiento de piano; Elena Giménez Moreno, música de cámara; Anselmo de la Campa, piano; José Luis García del Busto, estética e historia de la música; Herminia Sánchez López, Mercedes Valinaña Lechuga y Carmen Rodríguez Pérez Iñigo, canto; Miguel Granda Martín, María del Pilar Tejedor Couceiro y Santos Vega Cernuda, armonía.

A todos, nuestra cordial enhorabuena —
A. F.-C.

Figura 44. Reseña del periódico ABC (1969). (Hemeroteca Virtual de la Biblioteca Nacional de España).

Su labor investigadora y docente en la Universidad ha sido el centro de su actividad profesional en estos últimos años. Prueba de ello es la gran cantidad de publicaciones que constan en su extenso currículum.

Mercé Torrents (1930) nacida en Barcelona, hija del notable violoncelista y promotor musical catalán Joan Torrents Maymir. Estudió la carrera de piano en el Conservatorio del Liceo de Barcelona con el maestro Pere Vallribera, obteniendo las máximas calificaciones. Autodidacta en composición, tuvo como maestro a Cristòfor Taltabull (1888-1964). Es la compositora que más ha musicado la obra de Salvador Espriu, según el mismo poeta, de quien también recibió sus felicitaciones. Escribió el

³³⁹ BORE, Natalia. De niña dirigía con las agujas de hacer punto de mi madre, *La Voz de Galicia*, 3 de Marzo de 2006, Madrid. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2006/03/03/4567352.shtml>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Llibre de Sinera de Espriu en forma de oratorio en el año 1968 y se estrenó en 1981 en la Capilla de Santa Ágata de Barcelona. Del mismo autor, musicó el libro 'Final del laberinto' en forma de cantos espirituales (inédito), *Pell de brau* estrenado en el Teatre Principal de Mallorca (1983) y otros poemas sueltos. En 2013 la compositora Mercè Torrents, realiza una grabación sobre *El libro de Sinera*, bajo la dirección de Concepción Ramió y la producción de Contrapunto, plataforma para la promoción de actividades musicales.

La música de la reconocida compositora Merced Torrents, especial y ecléctica, de sonoridades seductoras y mágicas, nos ofrece un Espriu profundo con una expresión musical en íntima comunión con los poemas, unos dedos, los otros cantados y otros estableciendo un diálogo sonoro-literario. Una música creada en 1968, de rasgos genuinamente catalanes que cabalga entre la canción, la música clásica-contemporánea y la música de copla. Hay que tener en cuenta que, hasta la actualidad, Mercè Torrents es quien más ha musicado la obra de Salvador Espriu y lo ha hecho principalmente a través de la canción catalana, el lied y la música coral.³⁴⁰

Entre las obras instrumentadas para flauta travesera, en 2006 se publica por Clivis su obra *Dibuixant*, en la que se incluyen las siguientes notas:

Siempre he tenido el mar como música de fondo que me ha acompañado a lo largo de mi vida, y a menudo, cunado compongo, el mar es una referencia para mí. La obra *Dibuixant* nació después de un paseo cerca del mar. Al llegar a casa me senté al piano con la necesidad de dibujar sobre la partitura las sensaciones que las olas me producían. Recuerdo el placer que sentí escribiendo, o mejor dicho, dibujando esta obra.

Consta de tres movimientos. En el primer, que he titulado *Caminando*, el piano realiza un dibujo constante mientras que la flauta se expande cantando en diferentes registros. Me satisface especialmente el segundo movimiento por que describe la placidez con la flauta en una tesitura de registro bajo mientras que el piano la sigue con unos acordes lentos, contemplativos. Todo respira paz. Para terminar, el tercer movimiento nos retoma de nuevo a describir la alegría que produce el mar. Esta obra se engloba dentro de un imaginario creativo muy particular.³⁴¹

³⁴⁰ *El Llibre de Sinera*, proyecto sobre la obra de Salvador Espriu, con música de Mercè Torrents. [En línea]. Dirección URL: < <http://www.verkami.com/projects/6125> > [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁴¹ TORRENTS, Mercè, *Dibuixant*, Clivis Publicacions, 2006.

La obra *Set instants n° 2*, aproximación a la obra de Joan Miró, surge de una visita a la Fundación Joan Miró de Barcelona para visitar una de sus exposiciones:

Algunas de aquellas obras captaron mi atención pero muy especialmente la escultura titulada *Dos ocells solars*, instante en el que me imaginé una tenora y una flauta realizando dibujos sonoros sobre el mar. El mar podría representarse con el piano. Finalmente, lo tenía, a partir de este trío fluyeron las demás piezas que forman estos Instantes: *Desde el mar*, *Luna*, *Estrella*, *Sol-Grafismos*, *Caricia de pájaro* y *Color desde el mar*.

En esta composición he intentado plasmar los colores y las formas de las obras de Joan Miró que estaba mirando en aquel mismo momento, convirtiéndolos en colores y formas de sonido musical.³⁴²

Encarna Beltrán-Huertas López (1948) es poetisa y compositora. Es titulada de grado superior de Armonía y Composición y ejerce como profesora de Solfeo y Armonía en Valencia. En su currículum musical tiene tres premios nacionales de Composición en España (1986, 1999 y 2003). Tiene estrenadas varias obras, corales e instrumentales, en: Nueva York, Buenos Aires, Luxemburgo, Madrid (Centro Cultural Conde Duque, Reina Sofía, Museo del Prado, Teatro de la Villa y en el Círculo de Bellas Artes), Valencia (Palau de la Música, Palacio de Congresos, Círculo de Bellas Artes, La Llotgeta-CAM), Sagunto, Segorbe, Bilbao, Pamplona, Murcia, Córdoba, Málaga, Jaén, Cáceres. Ha escrito tres libros: *El reloj junto al silencio* (2 ediciones), *Cuentos y poemas de mamá molli* (2 ediciones), *Hebras de madrugada*.

La doble vertiente creativa de Beltrán-Huertas le ha posibilitado unir dos expresiones artísticas, que ella vincula la una a la otra, tanto utilizando términos musicales en sus poemas, como en la música descriptiva de su obra, que narra sensaciones, pensamientos y vivencias de la propia compositora, así como su propio proceso creativo. Eduardo López-Chávarri Andújar la definió como un «espíritu abierto, ávida de saber, inquieta, tierna y con exquisita sensibilidad». Como miembro de la Asociación de Mujeres en la Música participa en el año 2007 en un recital poético-musical, con poemas de su autoría, pertenecientes al libro *Hebras de madrugada*, publicado en 2006, acompañada por Fernando Tortajada al piano, con obras de varios compositores entre los que también se encuentra Encarna Beltrán-Huertas, y por Rocío

³⁴² TORRENTS, Mercè, *Set instants n° 2*, Clivis publicacions, 2008.

Villalonga, doctora en Bellas Artes, que une sus fotografías al proyecto poético. El periodista Rafa Marí habla del libro en el que incluye «poemas de amor, deseo, erotismo, soledad y lágrimas, algunos muy breves, todos densos y apasionados y una representante de lo que se llama *poesía visual*, son hermosos y con voz propia».³⁴³

En el año 2010 estrena *Lala Purmpucheta. Proyecto de un cuento opereta*, en el X Cicle d'Òpera a Castelló. Los intérpretes fueron el alumnado y profesorado del Conservatorio Profesional Mestre Tárrega de Castellón. La sinopsis cuenta que:

Con el hilo del sonido Laia vino del país de las Blancas burbujas que están en la luna, cuando ésta, por la noche juega en el mar. Y todos, el resto, vinieron de los países: Soplux-Plis (viento-madera), Soplux-Plos (viento-metal), Chanqui-Chonqui (percusión) y Arbus-Kiki (cuerda). [...] la historia que vais a vivir os la narrarán los sonidos vivientes, melodías de colores que irán abriendo a Laia su oído sordete y distraído. Los instrumentos se unirán hasta que ella, la nota Laia, logre cantar su canción, que entonará hasta que la luna se cierre como su figura, hasta convertirse en lo que es hoy.³⁴⁴

Como activista en favor del reconocimiento de la mujer en todos los ámbitos, sobre todo el creativo, en 2003 participa en un Concierto con obras de compositoras españolas y explicó que estaba promoviendo un festival, junto a la Asociación de Mujeres en la Música, para reunir a compositoras de toda Europa, pues, como afirma, «la mujer ha sido siempre la “eterna olvidada” y culpa de eso que existan tan pocas compositoras en nuestro país».³⁴⁵ Entre los trabajos discográficos publicados se encuentra el CD realizado para el Taller de Compositoras del Festival Internacional de Música de Cádiz (2012), que incluye una de sus obras, *Susurro de Alcoba*, para violín, violonchelo, piano y voz.

³⁴³ MARÍ, Rafa, Esa fría sorpresa de haberte tenido..., *Las provincias.es*, Sábado, 21 de Julio de 2007. [En línea]. Dirección URL: <http://www.lasprovincias.es/alicante/prensa/20070721/ocio/fria-sorpresa-haberte-tenido_20070721.html> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁴⁴ MIR, Patricia, Los sonidos vivientes en la noche encantada, *Las provincias*, 16 de Abril de 2010. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.lasprovincias.es/v/20100416/culturas/sonidos-vivientes-noche-encantada-20100416.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁴⁵ CIDONCHA, Enrique, Encarna Beltrán-Huertas reivindica el protagonismo de la mujer en la música, *El Periódico Extremadura*, 12 de Enero de 2003. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/imprimir.php?id=33484>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Hablando de una composición específica de mujeres, es decir, de una composición de género, Mercé Capdevila explica: «yo la tengo sin habérmelo propuesto. De las mujeres no se espera que hagan nada bueno, eso nos da libertad para hacer lo que queramos, mientras que un hombre se siente forzado a hacer los deberes bien, poder explicarlo todo, a cumplir».³⁴⁶ Por otro lado, Leonora Milà explica que:

Las limitaciones han venido dadas por el empoderamiento demasiado prolongado de la profesión por parte de los hombres. Hay muchas mujeres que no se han atrevido a entrar en el ámbito de la composición porque les han hecho creer que no podían, que no estaban preparadas para componer. Afortunadamente, hoy en día esta tendencia se ha roto y hay muchas que están empezando a vivir esta libertad.³⁴⁷

El caso extraordinario de **María Dolores Malumbres** (1931) compositora riojana que se decidió por el mundo de la composición de manera tardía. Se trasladó a Granada, con 49 años (1981), para dar clases con Carmelo Bernaola.

El comentario de Bernaola al ver a Malumbres en sus clases [...] fue “*y ¿qué interés tiene una señora de tu edad, con la vida resuelta, de meterse en estos berenjenales?, porque a componer no se enseña.*”. La respuesta fue que no, a componer no se enseña, pero aprender nuevas técnicas sí.³⁴⁸

De nuevo es cuestionado el interés de las mujeres por el aspecto creativo de la música. Posteriormente, en un encuentro en Santiago de Compostela al año siguiente, el compositor rectificará su posición sobre las cualidades de la compositora.

³⁴⁶ PORTER, Marta, “Ser compositora...,” *op. cit.*, p. 30 (78), «jo la tinc sense haver-m’ho proposat. De les dones no s’espera que facin res de bo, això ens dóna llibertat per fer el que vulguem, mentre que un home se sent forçat a fer els deures bé, a poder explicar-ho tot, a cumplir».

³⁴⁷ CONDE PONS, Mercedes, *Dones Compositores a Catalunya. Autonomia musical*. [En línea]. Barcelona, Febrero de 2011. Dirección URL: <<http://musicologiafeminista.ning.com/profiles/blogs/revista-musical-catalana-dones>>, p. 32 (80), «Les limitacions han vingut donades per l’apoderament massa perllongat de la professió per part dels homes. Hi ha moltes dones que no han gosat entrar a l’àmbit de la composició perquè els han fet creure que no podien, que no estaven preparades per compondre. Sortosament, avui dia aquesta tendència s’ha trencat i n’hi ha moltes que estan començant a viure aquesta llibertat.» [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁴⁸ BLANCO RUIZ, Carlos, *Las claves de la música de M^a Dolores Malumbres*, Logroño, 2009, Instituto de Estudios Riojanos, p. 45-46.

3.2.3. Década de 1960.

En estas décadas encontramos compositoras como Teresa Catalán, Zulema de la Cruz, María Escribano, Cruz López de Rego, Marisa Manchado, María de Alvear, Alicia Díaz de la Fuente, Zuriñe Fernández Gerenabarrena, Pilar Jurado, Mercedes Zavala o Consuelo Díez, entre otras.

Cruz López de Rego (1957) participa en 2008, con su obra *Sílabas*, en un álbum encargado por la Revista Música y Educación, titulado: *Composiciones actuales para el aula creadas por 47 autores y autoras*. Son pequeñas composiciones para interpretar en el aula de música, según explica el director de la revista:

La importancia del Álbum radica tanto en la cantidad de las piezas que contiene como en su valor para ser implicadas en una educación musical viva y desprejuiciada. Ofrece una visión amplia de las tendencias que caracterizan a nuestra música en estos momentos y, al mismo tiempo, se trata de una inestimable aportación en un campo tan crucial como es el de la enseñanza. El conjunto de la colección presenta una ancha variedad de plantillas, dificultades y objetivos pedagógicos, que permiten su adecuada conexión con los distintos ámbitos y niveles educativos. Se han ordenado, por grado de dificultad, en tres secciones: vocal, instrumental y vocal-instrumental. Esperamos que sean útiles y suenen en las aulas, de acuerdo con el objetivo primordial y línea editorial mantenida por nuestra revista desde su iniciación: la estrecha relación entre el hecho musical y el hecho educativo.³⁴⁹

Sílabas es una pequeña canción basada en el refrán: *No por mucho madrugar amanece más temprano*, en el que juega con las sílabas del mismo, dividiéndolas en pares e impares. En 2009 participa en el Concierto Fémica Clásica'09, en el que se interpreta su obra *Tríptico cubano*, para soprano y piano, que había sido estrenada en 2002 por Pilar Jurado y la pianista Elena de Santos en el Teatro Real de Madrid. En 2013, junto a otras compositoras, participa en los conciertos de los Teatros del Canal, interpretados por el Nuevo Ensemble de Segovia y la pianista Ana Vega Toscano.

Otra de estas compositoras es **María de Alvear** (1960). Estudió música principalmente en España y Alemania: clave, órgano, piano, dirección y composición.

³⁴⁹ ANGULO, Manuel, *Álbum de Música y Educación*, Madrid, 2008. [En línea]. Dirección URL: <http://www.musicalis.es/otros/Album_Standard.pdf> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Desde 1998 ha colaborado regularmente con su hermana Ana de Alvear (artista visual), que ha creado instalaciones fotográficas para las performances de la obra de María de Alvear. La imagen de la artista multidisciplinar está representada por la compositora María de Alvear.

Ha trabajado especialmente en Alemania y ha sufrido una cierta influencia de Kagel, luego reconducida para el logro de sus propios fines. Es autora de música instrumental y vocal como *Ritual de Altamira*, pero muchas obras las plantea como espectáculo: así, *Confesión*, que integra vídeo-arte; *Neardenthal 1*, que es una obra radiofónica.³⁵⁰

La multidisciplinariedad no integra las materias de las que participa, a diferencia de la interdisciplinariedad que si las relaciona, Rosa María Rodríguez explica esta problemática:

El verdadero problema del multimedia, la instalación mixta y otros géneros de colaboración artística, está en que todo tenga el mismo nivel estético y técnico. Hay muchos artistas plásticos que han sonorizado ellos mismos sus instalaciones sin demasiado acierto, mientras que también hay músicos que se han adentrado con poca fortuna en la plástica, los textos o el vídeo. Por ello, aunque el ideal sería una sola mente rectora de todo ese proceso, mientras no se dé una verdadera formación global en el creador, lo que hoy por hoy es raro, lo mejor es la colaboración de gentes procedentes de muchos campos y que sean excelentes en el suyo.³⁵¹

En la figura de la compositora **Alicia Díaz de la Fuente** (1967) se unen varias facetas, al igual que en otras anteriormente citadas, las de creadora e investigadora. Doctora en Filosofía por la UNED ha impartido cursos y conferencias sobre Análisis Musical, Composición y Estética Musical en diversas Universidades y Conservatorios, tanto en España como fuera de nuestro país. Ha sido profesora de Composición en el Conservatorio Profesional de Música “Joaquín Turina” y en la actualidad desarrolla su actividad docente como profesora de Análisis en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y como profesora del Máster "Creación e Interpretación musical" de la Universidad Rey Juan Carlos. En el Festival de Música de Alicante en el año 2011 se realizó un concierto para potenciar la creación musical en los jóvenes compositores de

³⁵⁰ RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María, *15 compositoras...*, op. cit., p. 179.

³⁵¹ Ibid., p. 179-180.

nuestro país y se produjo el estreno absoluto de *Nadiyama*, una obra para conjunto instrumental de viento, cuerda y percusión interpretada por la Academia de Música Contemporánea de la JONDE. Las críticas recogidas sobre el estreno de la misma expresan una música en la que se presenta la creación de ambientes sonoros muy delicados y sutiles:

Con *Nadiyama*, la realización sonora de la partitura, o sea la verdadera música, superó con creces las expectativas. [...] Toda esa tensión y cambio de densidades, todo ese universo caleidoscópico contenedor de microuniversos en suave transición, todas esas oposiciones y fusiones acaban, como dice la autora, dándose la mano. Y lo hacen ofreciéndosela también al oyente para que navegue por sus espacios sonoros, sumamente cálidos y atrayentes. [...] Tiene razón la creadora de este íntimo micromundo musical cuando dice que su significado último parece siempre posponerse. Pero es que la música, cuando hechiza y emociona como *Nadiyama*, no necesita de significado alguno que pueda explicarse. La emoción del que la escucha es su único e inefable fin.³⁵²

Esta obra se incluye también en la programación del *Coma'13*, el XV Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid. En este caso la obra es interpretada por el Ensemble Complutum XXI, junto a obras de Emiliano Camacho, Jesús Nava o Alejandro Moreno entre otros. En el programa de mano preparado para el evento rezan las siguientes notas al programa, realizadas por la compositora:

Nadiyama es una obra que juega con elementos sonoros concisos pero siempre cambiantes que se transforman una y mil veces variando su grado de tensión, color, textura, densidad... De este modo, el discurso sonoro se presenta como un continuo juego caleidoscópico. Sonidos, gestos, armonías... todo parece girar en un universo que, a su vez, contiene microuniversos que a veces se fusionan, otras se oponen y, la mayor parte de las veces, se dan la mano en un juego infinito de múltiples sonoridades cuyo significado último parece siempre posponerse.³⁵³

³⁵² CARRILLO, Juan, El trabajo, la emoción: la música, *Mundoclásico*, 22 de Septiembre de 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=c0cc5233-0df3-44ae-a90f-ecb4d10fd67e>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁵³ COMA'13, XV Festival Internacional de Música de Madrid, Asociación Madrileña de Compositores, 2013. [En línea]. Dirección URL: <<http://amcc.es/wp-content/uploads/2013/09/Programa-de-mano-COMA-13.pdf>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Pilar Jurado (1968) compositora, cantante y directora de orquesta, ha sido la primera mujer en la historia que ha estrenado una ópera propia, *La página en blanco*, en el Teatro Real, siendo además la autora del libreto e interpretando uno de los papeles protagonistas.

Otro grupo de compositoras españolas nacidas en esta etapa generacional, nacidas en Cataluña son Anna Cazorra, Alicia Coduras, Isabel Garvia Serrano, Carmen Miró, Concepción Ramió, María Teresa Roig, Mariona Vila Blasco y Gloria Villanueva. Aunque no conforman un grupo estéticamente homogéneo conviven temporalmente.

Anna Cazorra Baste (1965) estudió en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona donde estudió piano y violín y, posteriormente, composición e instrumentación con el compositor español Josep Soler. Paralelamente, cursó estudios en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde obtuvo en 1988 la licenciatura en Historia del Arte. En 1992 realizó el doctorado en Musicología, con una investigación sobre la música barroca hispánica. Paralelamente a su actividad creativa, se interesa por la reconstrucción histórica de la música ibérica y por la recuperación de repertorio musical de compositores españoles me ha llevado a formar parte de diversos proyectos de investigación musicológica. Ha publicado diversos libros y artículos en revistas de musicología nacionales e internacionales. Su producción incluye piezas para piano, música de cámara, vocal, sinfónica y escénica, parte de la cual ha sido grabada en CD y editada. En la actualidad compagina su labor docente como profesora titular en la Universidad de Tarragona y como catedrática en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, con la creación musical y la investigación musicológica. En cuanto a la composición su estética:

«Se inclina por un lenguaje de raíces tonales pero con tratamiento libre y enriquecido por elementos de otros sistemas culturales ajenos a la tradición clásica europea. Mi interés por otras culturas me ha llevado a asimilar aspectos de la tradición folklórica o culta de otros países. Mi obra tiene una fuerte impronta biográfica, como consecuencia de ese espíritu curioso e inquieto que me lleva a investigar, a conocer y a experimentar. Podría decir que cultivo tres tipos de escritura musical: una de ellas estaría vinculada a la denominada “música de la

postmodernidad” y otra de carácter “irónico” y otra más “contemporánea” sin ser necesariamente “experimentalista”». ³⁵⁴

De las obras instrumentadas para flauta travesera destacamos *Kalonize Op. 12*, para quinteto de viento. Esta obra se construye en torno a ese primer tipo de escritura *postmoderno*. Otra de estas obras para flauta travesera es *Quan no hi siguis, Op. 24*, para flauta, oboe y piano. En ella utiliza el último tipo de escritura más *experimentalista*:

Obras en que el nivel de elaboración de la armonía o del tratamiento de los parámetros musicales (la melodía, el ritmo o la instrumentación) estarían algo más acorde con los tiempos que me ha tocado vivir, es decir, más “contemporáneas”, pero dentro de un control, con un referente armónico y alejadas del espíritu puramente experimentalista. ³⁵⁵

Alicia Coduras Martínez (1958) comenzó sus estudios de música y de guitarra con Valeriano Hernández para continuarlos con la viuda del maestro Graciano Tarragó (1892-1973), Jaume Torrent y Francesc Pareja en el Conservatorio Superior de Música del Liceo, donde también cursó estudios de piano con Pere Vallribera. En el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona realizó posteriormente estudios de Fuga con el maestro García Gago (1921-1990), de Musicología, entre otros con Josep M^a Llorens y M^a Carmen Gómez, de etnomusicología, gregoriano y paleografía musical con Josep Crivillé (1947-2012), composición e instrumentación con Josep Soler, de dirección de orquesta con Salvador Mas y Albert Argudo, con quien realizó el postgrado de dicha especialidad. Además es Licenciada en Ciencias Económicas y Empresariales por la Universidad de Barcelona y Doctora en Ciencias Políticas y de la Administración por la Universidad Pompeu Fabra. Como directora de orquesta ha sido la titular de la Orquesta Antoni Nicolau del CSMMB durante dos años, de la Orquesta de Cámara a Cuatro Cuerdas, del Conjunto instrumental de la Universidad Pompeu Fabra y de de la Orquesta de Cámara “Gaspar Cassadó” de Almansa (Albacete). Con esta última orquesta en 2006 dirigió el estreno de *A Vàlencia, festa*, para guitarra y orquesta, de Mercè Torrents, además de difundir otras composiciones de la mencionada compositora. Compone la *Fantasía sobre el PIB catalán y sus sectores, para violín y*

³⁵⁴ Extraído de la página web de la compositora.

³⁵⁵ Ibid.

guitarra, procedente de los datos del Instituto de Estadística de Catalunya sobre la contabilidad del PIB entre los ejercicios 2000 y 2011, teniendo en cuenta las series de agricultura, industria, construcción y servicios, así como el consumo de los hogares y administraciones públicas, las importaciones y las exportaciones. A pesar de que a ojos de un profano esta combinación pueda resultar inconcebible, Coduras lo niega:

La relación entre estadística y música es sencilla porque las series económicas son números reales y las notas musicales se pueden expresar como vibraciones o frecuencias por segundo. Por tanto, se crea como un modelo que nos permite, a partir de una serie, asignar a cada variación la nota más aproximada posible del sistema occidental.³⁵⁶

Para Àlex Costa, actual jefe de área de Estadísticas Económicas del IDESCAT, lo más complicado del proyecto ha sido relacionar dato a dato, trimestre a trimestre con la serie musical, y entender que la estacionalidad de la serie estadística, aunque dificulta el análisis económico, en cambio es la base para poder crear una melodía y traducirlo en notas con cierto interés musical. En el año 2010, se celebra en Paterna (Valencia) el Concierto por la Cultura en clave femenina, *Ellas 2010*. En este concierto participa Alicia Coduras con la interpretación de su obra *Meca*, junto a las de otras compositoras, por parte de la Banda Sinfónica del Centro Musical Paternense. El concierto va acompañado de una exposición artística de la pintora Isabel Mañá Montserrat. Esta obra está basada en la ciudad del mismo nombre, situada en el término de Ayora, que conserva un yacimiento de más de 2000 años. La obra traslada la actualidad a la época romana, dividida en seis partes, y basada en escalas pentágonas y seriales.³⁵⁷

En el año 2013, en conmemoración del día internacional de la mujer, se realiza un concierto en el Museo Nacional de Escultura, con el título Compositoras, pese a todo, en el que el pianista Diego Fernández Magdaleno presenta un programa de compositoras, entre las que se encuentran Consuelo Díez, Teresa Catalán, Carme Fernández Vidal y Alicia Coduras, «un programa que aúna variedad estética y rigor

³⁵⁶ Efe, Las estadísticas del PIB catalán inspiran una Fantasía para violín y guitarra, *La Vanguardia*, Barcelona, 2015. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20120503/54288528845/estadisticas-pib-catalan-inspiran-fantasia-violin-guitarra.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁵⁷ Extraído del comentario a la edición en la web de *Periferia Sheet Music*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.periferiamusic.com/index.php/es/tienda/detail/product/206>>

artístico, con un indudable interés musical»³⁵⁸, son los comentarios que aparecen en el programa del concierto. La reseña resalta el valor cualitativo de las obras, cuestión que en otros programas no aparece reflejado, parece necesario, en muchas ocasiones, explicitar la calidad del repertorio propuesto para captar la atención del público. En Marzo de 2015, se realiza el concierto *Música de mujeres compositoras 2.0*, en Almansa (Albacete), interpretado por la Orquesta de cámara Gaspar Cassadó, dirigida por Alicia Coduras, en el que se incluyeron obras de Rosa García Ascot, Diana Pérez Custodio, Marisa Ozaita, Encarna Beltrán-Huertas (1948) y Sonia Megías. Esta iniciativa viene precedida de otra realizada en 2014 con la misma temática. Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera podemos destacar *Agua de rocío* (2005) para flauta y piano, editada por Periferia Sheet Music y *Trío nº 2* (2003) para flauta, guitarra y violonchelo.

Isabel Garvia Serrano (1959) es compositora, pianista y profesora. Obtuvo los títulos de Profesora de Piano, Grado Superior de Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, así como Armonía, Contrapunto, Fuga, Composición e Instrumentación en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Estudió Musicología con una beca de la *Fundación Universitaria Agustí Pedro Pons* en 1984 y obtuvo una beca de investigación musical de la *Generalitat de Catalunya* en 1985. Complementa su formación con cursos de Etnomusicología, Dirección y Composición e Instrumentación. Fue profesora de Armonía, Contrapunto y Fuga en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona desde 1984. De entre sus obras instrumentadas para flauta travesera destacamos: *Scacs* (1989) para flauta y piano, *Dues escenes* (1989) para flauta y piano, *Micro-collage* (1986) para flauta, oboe, clarinete, fagot, percusión, violín, 2 violas y violonchelo y *Petita fantasía en tres moviments* (1984) para flauta, clarinete, fagot, piano, violín y violonchelo.

Carmen Miró Manero (1956) cursó estudios musicales obteniendo los títulos superiores de Flauta travesera, Lenguaje musical, Composición, Armonía y Contrapunto. Como concertista de piano y de flauta actúa sola, en dúo o en pequeños grupos por toda la geografía española, principalmente en Cataluña. Ejerce la docencia

³⁵⁸ Día Internacional de la Mujer. Compositoras pese a todo, Museo Nacional de Escultura, 2013. [En línea]. Dirección URL: <<http://museoescultura.blogspot.com.es/2013/03/dia-internacional-de-la-mujer.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

en el Conservatorio de Barcelona. Como compositora ha compuesto la ópera *El somni dels Esmé*, música para ballet y para la escena y la música para diversos videos pedagógicos editados por la editorial Eumo, así como de música promocional y ligera. En la actualidad dirige *Sonograma Magazine*, una revista de pensamiento musical y difusión cultural en línea, de acceso abierto, que realiza convenios con la Biblioteca de Catalunya y la ESMUC:

Sonograma Magazine apuesta por la calidad del contenido, por la utilización de las nuevas tecnologías y por la creación de un espacio de cooperación cultural con otros países. La revista se publica trimestralmente: enero, abril, junio y octubre³⁵⁹

En un artículo de su autoría expresa la situación en la que la crítica musical se encuentra, y los nuevos horizontes que debe alcanzar:

Ciertamente, la música disfruta de una larga tradición de la mirada atenta de la crítica musical. Pero echamos de menos, una dinamización en la crítica pedagógica. La música, esta mediadora de las emociones, no está suficiente contemplada en las agendas del pensamiento de nuestra sociedad porque hay una tendencia a considerar la música como un espectáculo. Pero la música es mucho más que esto. Desde una comunicación en línea, Webdemusica apuesta por conocer, discrepar, conversar, dialogar con emociones y toda una gama de actividades genuinas del sentir humano y ponerlas al servicio de la música.³⁶⁰

Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera encontramos: *Montseny visió de mar* (1998) para flauta y piano, que aparece registrada en una grabación en 1997 titulada *De Cuba a Catalunya*, dentro de una recopilación de habaneras de concierto. La obra para flauta y piano, está basada en un tema muy característico, que recorre un ámbito bastante amplio de la tesitura de la flauta. Entremezcla el ritmo y las características de la habanera con ritmos jazzísticos, así como con técnicas extendidas

³⁵⁹ *Qui som*, extraído de la página web de la revista Sonograma. «Sonograma Magazine aposta per la qualitat del contingut, per la utilització de les noves tecnologies i per la creació d'un espai de cooperació cultural amb altres països. La revista es publica trimestralment: gener, abril, juny i octubre». [En línea]. Dirección URL: <<http://sonograma.org/Qui+som>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁶⁰ MIRÓ MANERO, Carme, Editorial, *Revista Sonograma*, nº 2, 2008. [En línea]. Dirección URL: <http://www.sonograma.org/num_02/articles/sonograma02_editorial_cast.pdf> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

en la flauta, como pizzicatos, percusión de llaves y glisandos. También el piano tiene una parte final solista.

Concepción Ramió (1961) obtiene el título profesional de piano por el Conservatorio Superior del Liceu. Posteriormente realiza estudios de composición e instrumentación en el CSMMB con J. Soler y C. Guinovart (1927-2007). En 1988 obtuvo una beca del Ministerio de Educación y Ciencia para ampliar sus estudios en el extranjero. El curso 88/89 fue alumna de Besty Jolas en París. Este mismo año ingresa en la Asociación Catalana de Compositores. A partir de 1990 se especializó en temática de la música y lenguajes del siglo XX sobre lo que ha impartido numerosos seminarios y conferencias. En sus composiciones ha manifestado interés por la experimentación en el terreno de la composición para cbla y sus instrumentos. Es profesora de armonía, contrapunto y análisis en el Conservatorio de Igualada y la Escuela de Músics de Capellades desde 1994. Crea en 2010 la plataforma *Contrapunto*, para la promoción de actividades musicales. En 2012 se graba en directo un proyecto discográfico titulado *Cantares*, en homenaje a Robert Gerhard.

Si la variedad de autores es muy amplia en cuanto a letras [...] no lo es menos la variedad de registros explotados por los compositores: ternura, ira, éxtasis, placidez, locura, son los efectos que la poesía sugiere, siempre alrededor de la experiencia amorosa, que los compositores concretan en voz, sonido y silencio.³⁶¹

Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera podemos destacar: *Lluna, sal, sang, exili* (1999) para violín, flauta, clarinete y violonchelo, montaje poético-musical a la memoria de la Maria Mercè Marçal, *Un suau delit* (1998) para flauta sola y *Espais hipertròfics* (1991) para flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión.

María Teresa Roig (1952) obtuvo los Premios de Honor de Grado Superior y de Virtuosismo del Piano, Mención honorífica de Fuga, Premio 'Onia Farga' del Ayuntamiento de Barcelona y 1º Premio de la Fundación R. Parramon. Obtuvo el Título Honoris Causa del Conservatorio de Buenos Aires, efectuando conciertos en la India y otros lugares. Desde el año 1972 a 1980 fue profesora de la sección de chicas del Orfeón Catalán en el Palau de la Música Catalana y desde julio del año 2000 al 2004 fue

³⁶¹ Cantares, música pera veu i guitarra d'autors catalans, página web *La má de Guido*, 2012. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.lamadeguido.com/book234.pdf>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

Directora del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, centro de su formación, donde obtuvo los títulos superiores de profesora de Piano, Solfeo y teoría y de profesora de armonía, Contrapunto y Composición, y en el que ejerce de profesora desde su nombramiento, obtenido por oposición libre en 1980. Miembro de la Asociación Catalana de Compositores cabe destacar su *método para lenguaje musical La Clave de Do*, su aportación a la didáctica del saxofón en *23 x Sax (I y II)*, *16 x Sax*, obra de lucimiento para saxofón solo *Tiempo cambiante*. Entre sus composiciones figuran obras tanto de música acústica como de experimentación electroacústica, para danza o concierto. De sus obras instrumentadas para flauta travesera solo posee una *Sonata per a octet de vent* (1999) para flauta, clarinete, 2 trompas, 3 trombones y tuba.

Mariona Vila Blasco (1958) cursa sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de esta ciudad. En el campo de la composición, ha realizado numerosos encargos para solistas, grupos de cámara, empresas discográficas, productoras, editoriales, entidades culturales e instituciones. Ha compuesto un gran material de música para niños, música para cine y música escénica. Ha diseñado, interpretado y dirigido el espectáculo *Aigua* por encargo del 'Servei Educatiu de l'Auditori', estrenado en la sala Oriol Martorell del Auditori de Barcelona (2003) y que se ha representado en sesiones escolares y familiares con una asistencia de más de 10.000 alumnos. Ha compuesto por encargo del Auditori de Barcelona la música original para el espectáculo *Palau i Fabre, 90 anys*, estrenado en la sala Oriol Martorell del Auditori de Barcelona en abril de 2007 como homenaje al poeta en su 90 aniversario. Ha compuesto por encargo del Gran Teatre del Liceu de Barcelona la música del espectáculo *'La Primera cançó'* con guión y dirección escénica de Anna Llopart, estrenado en marzo de 2009. Ha sido impulsora y directora técnica de l'Escola d'Òpera de Barcelona (1990 a 1993) y actualmente y desde el año 1989 es directora de l'Escola de Música del Palau' (Barcelona). En cuanto a sus múltiples proyectos discográficos, mayormente centrados en las producciones de espectáculos teatrales, sobre todo enfocados al trabajo con los más pequeños, también posee algunos dedicados a su producción compositiva, como es el caso de *Música del siglo XX* para trío de viento, que incluye la obra titulada *Portraits*, incluida entre las catalogadas para flauta travesera en esta tesis. Otro de los proyectos es *Aproximación al Primer Fausto* (2009) sobre un poema inacabado de Fernando Pessoa. Es un proyecto multidisciplinar en el

que intervienen otras compositoras como Anna Bofill, Alicia Coduras, Cruz López de Rego, M^a Rosa Ribas o Cristina Vilallonga entre otras. Este proyecto fue puesto en escena en el MACBA de Barcelona en Junio de 2009.

Gloria Villanueva (1953) inicia los estudios de guitarra con Natalia Demidoff y continúa bajo su supervisión hasta la obtención del título de Grado Medio. Posteriormente cursa el Grado Superior de este instrumento con Jaume Torrent en el Conservatori Superior de Música del Liceu, donde obtiene también el acceso a grado medio de piano. Es licenciada en Psicología por la Universidad de Barcelona, titulación que obtiene en 1976. Ese mismo año comienza su actividad laboral como psicoterapeuta, actividad que hace compatible con diversos cursos de post-grado, tanto en la especialidad de Psicología Clínica Infantil como en el ámbito musical. Ejerce como profesora de música en la academia GYMEL, ubicada en el distrito de Nou Barris de Barcelona, y actualmente compagina su labor como compositora con la dirección del Centre d'Estudis Musicals GYMEL de Sant Cugat del Vallès. De entre sus obras instrumentadas para flauta travesera se encuentran *Suite en Sol Major* (2000) para violín (flauta) y guitarra y *Noviembre* (1953) para flauta y guitarra.

Otro grupo de compositoras, en este caso localizadas en el País Vasco, es el formado por Miren Iratxe Arrieta, Lourdes Astrain, Olatz Ayastui, Sofia Martínez, Marian Gutierrez, María Eugenia Lucc de Gazzaniga y Silvia San Miguel. **Miren Iratxe Arrieta** (1968) estudió en el Conservatorio Superior de Música "Juan Crisóstomo de Arriaga" de la capital vizcaína con Juan Cordero y Margarita Lorenzo, entre otros. Desde 1989 continuó estudios de Composición en Barcelona con Josep Soler y dirección de orquesta en el Conservatorio Superior de esta ciudad. Compaginó sus estudios musicales con los de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona. Su música ha sido programada en el Festival de Música del siglo XX de Bilbao, Musikaste de Rentería, Quincena Musical de San Sebastián, Auditorio Nacional de Madrid, diversas salas de Cataluña, así como en el Teatro Colón de Buenos Aires. Entre sus obras se encuentran varias canciones para voz y conjunto instrumental, obras para coro infantil, cuartetos, obras para instrumento solista, etc. Su obra *Dos canciones (Bizitzak, Etxekoak VII)*, para mezzosoprano, flauta y guitarra, se estrena en 1995, por María Folco, Mario Clavell y Tobalina, en el escenario del XXIII Musikaste. El Festival

Musikaste se crea por iniciativa de la Coral Andra Mari de Errenteria y está organizado con Eresbil. Colaboran distintas instituciones oficiales. Su objetivo principal es fomentar la investigación y la difusión de la música vasca, apoyando a los intérpretes y a los compositores.

Lourdes Astrain (1962) es compositora, investigadora, directora de orquesta y pianista. Cursó estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal, en el que obtuvo el título superior de Piano, el título superior de Armonía, Contrapunto y Fuga, el título superior de Composición e Instrumentación, el de Solfeo, Transposición y Acompañamiento y el de Teoría de la Música. Fue la primera titulada oficial en Dirección de coros y Dirección de orquesta de Euskadi. Obtuvo también el título superior de Pedagogía Musical y el de Canto. Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera se encuentra *Helieclipselene* (1991) para quinteto de viento.

Olatz Ayastui (1961) es compositora, clavecinista y profesora. Trabajó como profesora de solfeo en el Conservatorio de Irún (1987) y, desde 1988, como profesora de repentización, transposición y acompañamiento en el Conservatorio de Música de Bilbao. Ha impartido cursos de formación del profesorado organizados por el Gobierno Vasco y trabajó como clavecinista con diferentes grupos. En la actualidad es profesora de piano del Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao y jefa del departamento de Análisis, Armonía, Fundamentos de composición e Historia de la música. De entre sus obras instrumentadas para flauta travesera se encuentran: *Bostkotea* (1994) para quinteto de viento y *Primera vez* (1987) para quinteto de viento.

Sofía Martínez (1965) comenzó los estudios de piano y armonía en Vitoria, tocando a su vez como trompa en la Banda Municipal de Música de su ciudad natal. Continuó en Madrid sus estudios de piano con Manuel Carra, estudiando al mismo tiempo contrapunto y fuga. De vuelta a Vitoria, obtuvo el título superior de Composición en el Conservatorio Superior “Jesús Guridi” de Vitoria donde fue alumna durante cuatro años de Carmelo Bernaola y el de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Desde 1991 vivió en París, estudiando Composición con Electroacústica con Ernmanuel Nunes y dirección de orquesta con Nicolás Brochot. En 1992 se trasladó a París becada por el Banco de España y fue admitida en l’Ecole Nationale de Musique de Romainville. Entre 1996-2000 fue profesora de música en L’Ecole Nationale de Musique de Sevrans y en l’Ecole de Musique de Parmain. Ha

obtenido el Premio de Composición “Eresbil” y ha recibido una mención especial en el Concurso de Composición del Colegio de España y del INAEM. Varias de sus obras han sido objeto de encargos por el CDMC, el Ministerio de Cultura francés, el Gobierno Vasco y la mencionada Quincena Musical de San Sebastián. Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera se encuentran *Círculo Polar Ártico* (1998) para flauta, clarinete, fagot, arpa, piano, percusión, violín y violonchelo, *I had a dream: En memoria de Luther King* (1997) para flauta, clarinete, saxofón, violin, violonchelo, piano y percusión y *Homenaje a Scelsi* (1996) para flauta, clarinete, trompa, violín, violonchelo, piano y percusión.

Marian Gutierrez Urbaneta (1969) obtiene los títulos de Profesora Superior de Piano, Solfeo, Pedagogía musical y Composición en los Conservatorios “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao y “Jesús Guridi” de Vitoria, ampliando su formación con varios compositores de prestigio internacional, como G. Crumb (1929), S. Sciarrino (1947), B. Ferneyhough (1943), C. Halffter (1930), M. Sotelo (1961), T. Hosokawa, M. Lavista (1943), J. M. López López, J. Harvey (1939-2012), Ph. Hurel (1955) y T. Murail (1947) entre otros. Sus obras han sido interpretadas en el País Vasco y en México, dentro de ciclos y festivales como el “Ciclo de Nuevas Tendencias en la Música Contemporánea”, las “Jornadas de Música Electroacústica” y el Ciclo de Conciertos didácticos “Música con clase” de Vitoria-Gasteiz, o los “Miércoles musicales” de la ciudad de Monterrey (México). Compone para diferentes intérpretes y agrupaciones, entre ellos el Grupo Instrumental “Jesús Guridi” de Vitoria, el Cuarteto de guitarras “Santa Lucía” de Monterrey, Ensemble “Musikusvie” de Amsterdam y el Trío “Nahual” de Pordenone (Italia). Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera se encuentran: *Afrodisia* (2000) para mezzo, flauta, clarinete, trompa, violín, violonchelo y piano, *Proyecciones* (2000) para flauta, fagot, percusión, piano, violín y violonchelo, *Heptarritmia 696* (1999) para flauta, clarinete en Si bemol, violín y violonchelo y *Punto y línea sobre el plano* (1999) para flauta, clarinete, fagot, percusión, piano, violín, viola y violonchelo.

María Eugenia Luc de Gazzaniga (1958) nació en Rosario (Argentina) y es residente en el País Vasco desde 1993, Realizó sus estudios musicales en la Universidad Nacional de Rosario-Argentina; el L.I.P.M. (Laboratorio de Investigación y Producción

Musical de Buenos Aires - Argentina), la Civica Scuola di Musica Contemporanea di Milano, l' École Nationale de Musique d' Aulnay-sous-Bois (Francia, donde se diploma con el Primer Premio de Composición por Unanimidad), el Departamento de Música de la Universidad de París 8: "Composition assistée par ordinateur" (Francia) y la Universidad del País Vasco. Entre 2003 y 2010 ha sido profesora de la de Facultad de Buenos Aires y del Máster en Artes Escénicas de la Universidad del País Vasco. Desde 2004 es profesora de MUSIKENE - Centro Superior de Música del País Vasco. En 1997 funda KURAIA (Grupo de Música Contemporánea de Bilbao) siendo su presidente hasta el año 2000. En 2001 funda KLEM (Laboratorio de Electroacústica y Multimedia) siendo su Directora Artística hasta 2010. Actualmente es la Directora Artística del Ensemble KURAIA desarrollando una amplia labor de divulgación y formación de las músicas del siglo XX y XXI. De entre sus numerosas obras instrumentadas para flauta travesera se valoran dos de ellas: *Red* (2006) para flauta en Sol y *Nada es mejor* (1999) para flauta, clarinete, violonchelo y piano. Acerca de la obra *Red* para flauta en Sol:

"...No resulta nada fácil hacer crítica de un concierto como el del jueves, protagonizado por un único músico y, además, flautista. Por eso el de Mario Caroli fue tan excepcional, porque al medio centenar de oyentes allí reunidos nos permitió redescubrir un instrumento tan etiquetado por tópicos.

....Obras como las de Kaija Saariaho y María Eugenia Luc fueron ejemplos magníficos de cómo el habla se puede relacionar con la flauta, creando un curioso híbrido entre el lenguaje y los sonidos (o ruidos) musicales."³⁶²

Respecto a la obra *Nada es mejor*, se extrae un comentario reflejado en el manuscrito de la compositora:

Nada es mejor escrita en 1999 para Flauta, Clarinete, Violonchelo y Piano, ha merecido el Premio a la Creación Musical Contemporánea del Gobierno Vasco.

La obra pertenece a un conjunto de piezas escritas a partir de ideas musicales inspiradas en el tango argentino. Su rítmica, que se articula entre pulsaciones y síncopas, su diseño melódico y sus contrastes dinámicos, configuran esta pertenencia. La recurrencia de esquemas rítmicos, con variación de

³⁶² CHAMIZO, Mikel, Diario Gara, 15 de Agosto de 2006. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mariaeugenialuc.com/prensa.php>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

articulaciones y acentuaciones, le confiere su carácter. También está presente en la línea melódica y en los bloques armónicos sustentados por una organización interválica modal y simétrica.³⁶³

Silvia San Miguel Asensio (1963) realizó sus estudios de Solfeo, Armonía y Piano en el Real Conservatorio de Madrid entre 1983 y 1989, ampliando los de Composición en Holanda con Henk Alkema y en Boston con John Bavicchi y los de Dirección de orquesta con Jeffrey Rink. Durante su estancia en Boston a lo largo de cinco años realizó un trabajo de investigación sobre las bandas sonoras en el cine. Actualmente es profesora de Combo en la Escuela Municipal de Música “Luis Aramburu” de Vitoria. Como pianista se destaca entre sus últimos trabajos el concierto para el Festival Ellas Crean de la Presidencia española de la UE y el concierto Woman in Jazz en la Haceria Jazz Club de Bilbao. Como compositora, prepara su nuevo trabajo para trio.

El dúo de piano Ross Kotetishvili, en su primer trabajo discográfico titulado *Sonorimaris*, incluye la Suite integral de piano escrita por Silvia San Miguel.

Esta obra transita a lo largo de sus cuatro piezas, por diferentes atmósferas musicales. Y cada una de ellas nos lleva a un nuevo e inesperado contraste expresivo. En su composición la autora experimentó con los significados de los planetas y el mundo onírico de los sueños. Son piezas llenas de atmósferas, que nos trasladan a otro mundo posible.³⁶⁴

En 2007 presenta un proyecto discográfico denominado *Dime*, una selección de 17 composiciones para piano, basadas en la música de cine: «siempre me ha gustado el cine -apuntó-. Ya en el cine mudo se interpretaba la imagen con la música. Lo que he querido transmitir en este trabajo es el espíritu dramático que me produce una imagen».³⁶⁵

³⁶³ Archivos cedidos por la compositora.

³⁶⁴ Notas extraídas de la página web del Dúo piano: Ross Kotetishvili. [En línea]. Dirección URL: <http://www.duopiano.eu/es/images/stories/Kid_de_Prensa/RossKotetishvili.pdf> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁶⁵ VELEZ DE MENDIZABAL, Josune, Silvia San Miguel funde imagen y sonido en su disco «Dime», 2007, *Diario Gara*. [En línea]. Dirección URL:

El último grupo lo constituyen las compositoras nacidas en las Islas Canarias, entre ellas se encuentran Gloria Ramos Triano y Rosa María Rodríguez Hernández como representante de las Islas Baleares. **Gloria Ramos Triano** (1964) debutó en España en 1996 con la Orquesta Sinfónica de Tenerife y la Orquesta Sinfónica de Galicia. Fue directora titular y artística de la Orquesta de Córdoba de 2001 a 2004. Tanto el público como la crítica especializada coinciden en que el sonido de la orquesta ha mejorado bajo la dirección de Ramos Triano, siendo la programación alabada a nivel nacional por su coherencia e innovación. Ha dirigido entre otras las orquestas del Teatro Nacional de Ópera y Ballett de Albania, Radio de Leipzig, Sinfónica de Schleswig-Holstein, Thüringen Philharmonie, Winterthur Musikkollegium, English Chamber Orchestra, Wiener Kammerorchester, Orquesta Sinfónica de San Petersburgo, Orquesta Nacional de España, Orquesta de la Radio-Televisión Española, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Proyecto Guerrero, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta Ciudad de Málaga, Orquesta Sinfónica de Extremadura, Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias y Orquesta Filarmónica de las Palmas.

En 2001 participa en un trabajo colectivo de compositores y compositoras canarios con su *Sonata para clarinete y piano*. Su labor profesional se inclina más hacia el campo de la dirección de orquesta donde continúa desarrollando su actividad. En este año Ramos Triano se convierte en la primera directora titular de la Orquesta de Córdoba:

Gloria Isabel se ha convertido en España [...] en la primera mujer que accede al puesto de directora musical y titular de una de nuestras numerosas orquestas sinfónicas nacionales. Y no son sus meritorios logros respuesta la aplicación de una discriminación positiva (tan polémica en ocasiones) o a la sustancial mejora de imagen que representa el encumbrar a una dama en la compleja tarea de encabezar una formación sinfónica, sino (como sería menester en tantos otros ámbitos) la decidida vocación, la firmeza en los conceptos, el éxito

<<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20071211/52750/es/Silvia-San-Miguel-funde-imagen-sonido-su-disco-Dime?inprimatu=1>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

reconocido y la profesionalidad ascendente e indiscutible en la fructífera carrera de toda una “señora” de la música.³⁶⁶

Como podemos deducir de la crítica periodística se justifica la elección de la directora de orquesta, no con criterios de «paridad», como podría esperarse, sino por cuestiones de formación y validez profesional por parte de la directora. Si la elección no hubiese sido de una mujer no sería necesaria esta justificación, pero se presupone que si una mujer ocupa un puesto de tanta responsabilidad como el de la dirección de la orquesta puede ser debido más a cuestiones de igualdad que de calidad. Ramos Triano recibe buenas críticas a su labor profesional, incluso en comparación con otros profesionales de su campo:

El éxito se aseguró contando con una de las mejores batutas de España, la de Gloria Isabel Ramos, que vuela por encima de gran parte de sus colegas españoles mucho más afamados que ella.³⁶⁷

En 2004 se produce la marcha de la directora de la Orquesta de Córdoba debido a que «la Orquesta adolece de un perfil claro que la haga reconocible en el contexto sinfónico nacional»³⁶⁸. Otras críticas se inclinan hacia la «falta de implicación en el proyecto [...] ha permanecido ajena a la vida y la realidad cultural de Córdoba.»³⁶⁹ Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera se encuentran *Klaflak* (1996) para clarinete, piano y flauta y *In die Luft* (1994) para cinco flautas.

Rosa María Rodríguez Hernández (1963) se diploma en el Conservatorio Profesional de Palma de Mallorca en Piano y se titula como Profesora de Solfeo, Teoría de la música, Transposición y Acompañamiento. Continúa sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Madrid, donde obtiene la titulación superior de Musicología (1991). En dicho año se edita uno de sus trabajos de musicología *Estudio de*

³⁶⁶ MONTES, Roberto, Gloria Isabel Ramos se convierte en la primera directora de orquesta española en acceder a un puesto titular, *Revista Melómano*, 2001. [En línea]. Dirección URL: <<http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/especiales/gloria-isabel-ramos-se-convierte-en-la-primera-directora-de-orquesta-espanola-en-acceder-un-puesto-titular/>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁶⁷ SACAÚ, Enrique, Al fin, un concierto en paz, *Revista Mundoclasico.com*, 26/07/2001. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0004399>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁶⁸ RAMOS, Raúl, Partitura desafinada, *periódico ABC*, 15/2/2004. [En línea]. Dirección URL: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/cordoba/abc.cordoba/2004/02/15/075.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁶⁹ Ibid.

catalogación de las obras musicales de Bernat Julià. En el Conservatorio Superior de Valencia obtiene las titulaciones superiores en Pedagogía Musical, y, en Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación. Sigue los estudios de dirección de coro con Eduardo Cifre, y de dirección de orquesta con Manuel Galduf. Actualmente es investigadora del Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) del Departamento de Escultura de la Facultad de BBAA, Universidad Politécnica de Valencia, en el proyecto “Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual”. Fundadora y codirectora de ITAMAR: Revista de investigación musical. Territorios para el arte. Miembro del Consejo de Redacción de las revistas Papeles del Festival de música española de Cádiz y Música Oral del Sur. Miembro del Taller Mujeres y creación musical contemporánea del Festival de Música Española de Cádiz, desde 2005. Fundadora y coordinadora del Proyecto Circle Art (UPV, UV). Coordinadora de la colección "Análisis de la Música Contemporánea" de la editorial Piles.

En 2011 coordina junto a Pepe Romero un proyecto denominado *Circle Art: laberintos de silencio*, «que consta de cuatro conciertos que abordan la naturaleza de lo femenino y el contexto de la inmigración desde múltiples técnicas compositivas y creativas. La experimentación artística en el ámbito escénico y musical es el punto de partida para la creación de este proyecto interdisciplinar que abarca diversas propuestas escénicas».³⁷⁰ Entre sus numerosas obras instrumentadas para flauta travesera se destaca *Envoi*, obra que nace por un encargo, en este caso del VII Festival de Música Española de Cádiz de 2009, dentro del “Taller de Mujeres Compositoras”, es *Envoi* de Rosa María Rodríguez Hernández. En este caso la obra está basada en un poema de Samuel Beckett y, según la compositora,

Mi intención es hacer una representación, con la música, de lo que expresa el texto: el universo espiral, sus anillos, sus rotaciones, su velocidad y amplitud, su distancia del punto central (verso 33). El texto parece complacerse en desplegar una serie limitada de elementos (23 palabras) que, en su reaparición, producen variados efectos de recurrencia y analogía. Pero ello no impide que el sistema evolucione, que en su interior se

³⁷⁰ Notas extraídas de la página web del proyecto Circle Art. [En línea]. Dirección URL: <http://circleart2011.wix.com/ca2011/circleart#!__inicio> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

desarrolle una incierta agitación capaz de generar expectativas, mutaciones, movimiento.³⁷¹

La estructura de la obra gira en torno al poema, las palabras del mismo, los versos, el significado de las mismas, según la compositora:

Qué palabra [título del poema] no es solo un poema, es también un relato, la historia dramática de una búsqueda de la palabra correcta. Se trata de un monólogo interior, dedicado a Joe Chaikin, director de algunas de sus obras [las obras de Samuel Beckett], quien padecía afasia parcial –un deterioro de la capacidad del lenguaje. Cómo se puede seguir adelante cuando las condiciones que hacen que seas la persona que habías sido hayan sido eliminadas y perdidas. Se explora la pérdida del significado.³⁷²

Hace dos décadas Marisa Manchado escribía en la revista *Scherzo*, un artículo titulado *Una compositora en España*, en el cual exponía la dificultad de componer en nuestro país:

Componer en España es llorar: Pero ¿por qué? Pues fundamentalmente por la falta absoluta de reconocimiento social ante el trabajo intelectual. Porque componer música es por encima de todo la tarea profunda, solitaria, arriesgada y racional de PENSAR MÚSICA, [...] Segundo aspecto: por la falta absoluta de reflexión desde los propios ambientes musicales, ¡hipérbole donde las haya! Falta reflexión desde el creador, y falta reflexión desde el re-creador [se refiere al intérprete].³⁷³

Las circunstancias no han cambiado demasiado en nuestros días. En estos tiempos de crisis que nos abruman, los teatros están cerrando sus puertas, las salas de conciertos han reducido enormemente sus programaciones, y las subvenciones que motivaban la producción y creación musical han descendido, e incluso en algunos casos han desaparecido.

3.2.4. Década de 1970.

Por último, citaremos las compositoras nacidas en los años setenta y ochenta, que actualmente desarrollan su labor compositiva y que, casualmente, están en menor número que las de las décadas precedentes. Entre ellas se encuentran Diana Pérez

³⁷¹ RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María, *15 compositoras...op. cit.*, p. 243.

³⁷² Ibid., p. 241.

³⁷³ MANCHADO TORRES, Marisa, “Una compositora en España...”, en *Scherzo: Revista de música*, 11(109). Nov, 1996, p. 116.

Custodio, Iluminada Pérez Frutos, Nélida Béjar, Carme Fernández Vidal, Raquel Jurado, Montserrat Torrás, María José Arenas, Sonia Megías, Nuria Núñez Hierro, Edith Alonso, Cecilia Díaz Pestano, Laura Vega Santana, Myriam Alonso de Armiño, María José Doistua, Fuensanta Figueroa, Reynalda Blanco, Cristina Vilallonga, Mari Paz Pita y Gloria Rodríguez Gil entre otras.

Iluminada Pérez Frutos (1972) inicia su carrera artística en el Conservatorio Superior de Música de Badajoz, donde cursó estudios de Guitarra, Piano, Solfeo y Teoría de la Música. Posteriormente realizó sus estudios de composición en el Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada obteniendo Premio Extraordinario Fin de Carrera en la especialidad de Composición. Como compositora ha sido galardonada, entre otros, con el Primer premio en el “Unna Internationale Komponistinnen Bibliothek” (2008) celebrado en Alemania y el Tercero en el “Kazimierz Serocki 11th International Composers’ Competition” (2008) en Polonia, Premio del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, en el marco del Encuentro de Composición Musical Injuve (2005) organizado por el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Finalista en el XXIV Concurso Internacional de Composición “Alea III” (2006) que se celebró en el “Tsai Performance Center” de Boston, Accésit en el Concurso Internacional de Composición “Pablo Sorozábal” (2003).

Ha recibido encargos de diferentes instituciones españolas: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Asociación de Orquestas Sinfónicas y la Fundación Autor, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Sociedad Filarmónica de Badajoz subvencionado por el INAEM, Festival de Música Española de Cádiz, etc. Recientemente ha estrenado AL-AZHAR, Aromas de leyenda encargo del 60 Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Actualmente es profesora y Jefa del Departamento de Composición, Dirección y Teoría de la Música del Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, miembro de la Comisión Artística del Programa Andaluz para jóvenes Intérpretes del Instituto Andaluz de las Artes y cursa estudios de Doctorado en la Universidad de Granada. La compositora explica el proceso compositivo de una sus obras instrumentadas para flauta travesera, *Alquimia de la sombra* para flauta y percusión:

Está inspirada en el villancico anónimo Quien con veros pena y muere del Cancionero de Elvás, manuscrito portugués del siglo XVI con música y poemas de la época renacentista. Dicho manuscrito es una de las fuentes más importantes de música profana en la Península Ibérica, que contiene obras en portugués y castellano. Alquimia se define como una transmutación maravillosa e increíble. Por tal motivo, el planteamiento sonoro de la obra consiste en la transformación del sonido con diferentes grados de luminosidad, ataques, alturas, timbres. Los materiales, extraídos del mencionado villancico,, se transforman a lo largo de la pieza en sonoridades complejas. La primera sección, en forma de oscilaciones de viento, confluye en la cita del villancico, la cual representa un homenaje a la tradición renacentista. La cita inspira un ambiente de solemnidad sublime, tranquila, con un tiempo prudencial para la reflexión en el que el tiempo transcurre sin ser fraccionado. La siguiente sección es una trama en movimiento muy rápido, de la que emergen estructuras melódicas y rítmicas generadas por la repetición, más o menos regular, de bucles creados a partir de una célula germen, que aparece al comienzo de la obra. Todo este entramado concluye en un pasaje de sonidos pedales que late sobre un pulso profundo, para ir desapareciendo hasta llegar al umbral del silencio.³⁷⁴

Nélida Béjar (1979) pasó su infancia y juventud en Andalucía y en Munich. Completó sus estudios en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Munich y, con Wilfried Hiller (1941) en el Conservatorio Richard Strauss de Munich. En 2012 realiza su doctorado en Composición en el Trinity College de Dublín con Donnacha Dennehy. Sus obras han sido interpretadas en Alemania, Francia, Irlanda y los Países Bajos (Semana Internacional Gaudeamus Music). Después de cinco años en París, Nélida se traslada de nuevo a Munich en el año 2009. Nélida se interesa tanto por la electrónica en vivo, procesando sonidos instrumentales, como en la composición con sonidos “reales” de ambientes no musicales. Para ello adquirió una amplia formación en programación de audio *pure data*, en los que programa todos sus procesos electrónicos en la actualidad. En el año 2008 se representa en el Teatro Tankstelle de Múnich el espectáculo teatral con música de Nélida Béjar, *Exodus*. La temática de la performance gira en torno a la problemática de la migración.

³⁷⁴ PÉREZ FRUTOS, Iluminada, Notas al programa *Alquimia de la sombra*, para flauta y percusión, Festival Fémica Clásica'09. [En línea]. Dirección URL: <http://www.xtec.cat/~evela3/programa_FEMINA_CLASICA09.pdf> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

El proyecto parte de la idea de encontrar a siete personas en Europa de cuya biografía se desgrane una historia cautivadora y sugestiva, de este modo ocuparán el escenario los propios protagonistas de estas biografías y no actores en el sentido literal de la palabra.³⁷⁵

Carme Fernández Vidal (1970) ha sido alumna de Teresa Catalán en composición, y Ramón Coll en la especialidad de Piano. En su formación como compositora, ha seguido cursos técnicos de especialización donde recibe consejos de compositores como Manfred Trojahn (1949), Julio Estrada (1943), David P. Graham (1951) y Robert Beaser (1954) entre otros. Es Doctora por la Universitat de les Illes Balears en el Departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes. Como compositora, ha recibido encargos de distintas instituciones y numerosos solistas y ensembles. Su catálogo ronda las sesenta composiciones -con obras de cámara de muy diversas formaciones instrumentales, sinfónicas, vocales, así como un buen número de composiciones a solo-, la mayoría de las cuales se han estrenado y se programan asiduamente en importantes ciclos y festivales nacionales e internacionales y han sido incluidas en una decena de CD grabados en España y Estados Unidos. Las partituras pueden hallarse en diversas editoriales de España y Alemania. Es autora del tratado *“Técnicas Compositivas Antitonaes. Estudio de tres tratados de contrapunto”* (Editorial Piles), así como de los libros *“Charles Seeger: Tradición y Experimentación en la Nueva Música”* (Universidad Autónoma de Madrid) y coautora de *“Música no Tonal: las propuestas de J. Falk y E. Krenek”* (Universitat de València). Su labor investigadora queda asimismo reflejada en distintos artículos y ponencias en revistas especializadas, así como en varias publicaciones vinculadas a universidades. Imparte con regularidad cursos y conferencias en Festivales e Instituciones docentes. Por oposición, es profesora titular de Contrapunto en el Conservatori Superior de les Illes Balears desde el año 2001.

Montserrat Torras (1973) empieza sus estudios de música a los 8 años con Mercè Capdevila y posteriormente con Jean-Pierre Dupuy. Durante estos años obtiene el título superior de Solfeo y Teoría de la Música en el Conservatorio del Liceo, compaginando estos estudios con los de improvisación, jazz y film-scoring en el Taller

³⁷⁵ Extraído de la web del Instituto Cervantes en Múnich. [En línea]. Dirección URL: <http://munich.cervantes.es/FichasCultura/Ficha49202_25_1.htm> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

de Músics y l'Aula de Música Moderna. En el año 2000, durante su asistencia al Curso Internacional de Composición dirigido por Teresa Catalán, entra en contacto con el compositor Rober Beaser, profesor en la Julliard School of Music de Nueva York (USA), el cual la invita a ampliar sus estudios musicales en los Estados Unidos. En 2001 comienza estudios de composición con los compositores americanos Michael Gandolfi (1956) y Lee Hyla (1952-2014) del New England Conservatory de Boston (USA), obteniendo el título de Máster en Composición en el 2003. Actualmente Montserrat está trabajando en la elaboración de su Tesis Doctoral para la obtención del título de Doctor en Artes Musicales por la misma institución. Entre los años 2004 y 2006 imparte clases de composición, teoría musical, armonía y entrenamiento auditivo en el New England Conservatory y en la Northeastern University. Participa en el ciclo de conciertos Tuesday Night New Music Concerts y en el de Jordan Hall Composer's Series al mismo tiempo que organiza coloquios con compositores de la talla de Chinari Ung (1942), John Adams (1947) y David Rakowsky (1958). Asiste a conferencias por parte de compositores como Elliott Carter (1908-2012) y Pierre Boulez (1925-2016).

En una entrevista realizada a TV3 en el año 2010 Torrás habla sobre el momento actual de la composición, junto a otros compositores catalanes como Benet Casablanca (1956) y Enric Palomar (1964). Explica que en este momento los compositores han superado todo el proceso de la experimentación con medios electroacústicos y tecnológicos y se están procesando las conclusiones obtenidas de esta experimentación. El compositor busca el sonido y partiendo de esta premisa lo encuentra, tanto en los medios informáticos a sus disposición como en un instrumento típico de la música popular de Japón, porque, en definitiva, lo que esa es la búsqueda del creador.³⁷⁶

En otro orden de cosas también expresa su opinión acerca de la programación de la música contemporánea, y la «supuesta» problemática de la recepción del público, ya que los programadores aducen razones de falta de demanda por parte del público de este tipo de repertorio. En el caso del estreno de las obras de las compositoras no ha sucedido así, pues el público ha mostrado siempre un gran interés hacía su escucha y un

³⁷⁶ Opiniones extraídas de la entrevista realizada por TV3, *Televisió catalana*, el 22 de Septiembre de 2010. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/titol-video/video/3109150/>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

alto grado de formación musical.³⁷⁷ En la temporada 2009/10 se estrena, por parte del Pluralensemble su obra *El color de las mariposas*:

El color de las mariposas se inspira en la idea del color estructural, un fenómeno óptico observado en las mariposas. Parte del color que vemos en las alas de las mariposas es debido a la organización microestructural que se encuentra en ellas; es decir, algo a primera vista superficial u ornamental, como es el color, es producido gracias a la microarquitectura de las alas. Esta relación entre lo ornamental y lo estructural es el punto de partida de la obra, la cual busca respuestas musicales al juego entre estos dos aspectos, de manera que un cambio de papeles entre ellos va definiendo la identidad formal de la obra.³⁷⁸

Sonia Megías (1982) estudió piano, viola y composición en los conservatorios de Almansa y Murcia. Composición y dirección de coros en Trieste (Italia, 2003) durante una beca Erasmus. Pedagogía musical en la Universidad Complutense de Madrid (2006-07). Composición y Teoría Musical en el Máster de la New York University (Nueva York, 2010-12) durante su beca Fulbright. Asimismo, he trabajado para instituciones como la Revista Doce Notas, la Orquesta Nacional de Jazz de España, las Naciones Unidas o el Instituto Cervantes de Nueva York, así como para diversas universidades.

Actualmente dirige un coro experimental "CoroDelantal" y es profesora de Improvisación y Acompañamiento en el Centro Superior Katarina Gurska. En 2014 presenta un grupo, Dúa de pel, basado en la música tradicional, de una forma reinventada:

Dúa de Pel es un dúo músico-teatral que se sumerge en las raíces de la tradición para reinventarla. Reinventarla porque es una tradición, un folclore, creado hoy en día, con letras de la dramaturgia y actriz Eva Guillamón y música de la compositora Sonia Megías. Ambas decidieron embarcarse en este ambicioso proyecto movidas por la curiosidad de llegar más allá, o más atrás, mejor dicho, para recuperar una música que parece salir del mismo núcleo terrestre. Música creada más con la intuición que con la técnica (una muy depurada técnica, por otra parte), en un ejercicio de escucha que nos conecta con un presente

³⁷⁷ Opiniones extraídas de la entrevista realizada...*op. cit.*

³⁷⁸ Pluralensemble. Retrato VII Música contemporánea de España y de Hispanoamérica. *Ciclo de conciertos Fundación BBVA de Música Contemporánea 2009-2010*. [En línea]. Dirección URL: <http://www.fbbva.es/TLFU/dat/programa_mano_retrato_VII.pdf> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

continuo que se extiende de ayer a mañana. Su sobriedad musical, ya que es habitual que canten *a capella* o con un suave acompañamiento musical, generalmente de percusión o viento, envuelve a este nada habitual grupo en un halo ancestral, casi mágico, difícil de definir o de clasificar.³⁷⁹

A la pregunta de cómo definiría su estilo musical, ella explica:

Pues no lo sé, en los comienzos me empecé a basar en la música espectral que es una corriente francesa que comenzó en el año 1972 y que deriva de la Escuela de Notre Dame del siglo XII y que trabaja la tímbrica y los armónicos. Me gusta trabajar mucho con los armónicos por lo que también me baso en las tradiciones orientales y en la música folclórica árabe. [...] Yo lo que intento es hacer música para todos los públicos, que no sea muy intelectual y que el intérprete la pueda tocar y el público la pueda disfrutar, hacer música que transmita algo. Una de las técnicas que utilizo en mi música para evocar los orígenes y que la gente sienta que se le transmite algo son los sonidos animales pero hechos por los intérpretes.³⁸⁰

Edith Alonso (1974) compositora, improvisadora, pianista y artista sonora. Comenzó sus estudios clásicos tocando el piano, pero se interesó rápidamente en otros instrumentos como la guitarra, el saxofón y en otros estilos como el jazz o el rock. A principios de los 90 tocaba el bajo eléctrico en una banda de punk-rock muy conocida de la escena underground. Se trasladó a París donde estudió Electroacústica y Composición instrumental en el GRM (Groupe de Recherches *Musicales*), o el IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) y su Tesis Doctoral en Artes, Ciencias y Tecnologías en la Universidad de Saint-Denis-Vincennes (París) y la Universidad Complutense (Madrid). Ganó el premio SACEM al finalizar sus estudios de Composición Electroacústica, y recibió subvenciones del Ministerio de Investigación de Francia y el Ministerio de Asuntos Exteriores español.

Como compositora recibió varias distinciones y premios: ganadora del concurso *Madrid Abierto*, mención honorífica en el Premio *Pauline Oliveros*, nominada en el concurso *Premio de Europa*, y la mención de honor en el concurso *Hablar en Arte*. Ha sido encargada por RNE (Radio Nacional de España) y el CDMC (Centro para la

³⁷⁹ Página web del proyecto Dúa de pel. [En línea]. Dirección URL: <<http://evaguillamon.com/portfolio/dua-de-pel>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁸⁰ EME, Entrevista a la compositora Sonia Megías, 14 de marzo de 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://historiasdeunabicieta.blogspot.com.es/2011/03/entrevista-la-compositora-sonia-megias.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

música contemporánea de España) para representar a España en TIME (International Tribune of electroacoustic music, UNESCO). También ha colaborado con en otros ámbitos creativos, como el cine y la danza, así como instalaciones sonoras. Es fundadora de *Campo de Interferencias*, junto a Antony Maubert (1974), una organización sin ánimo de lucro para la promoción del arte sonoro en España. También es co-organizadora del *Festival Radical dB*, evento de música y tecnología celebrado en Zaragoza (España).

El campo de acción de la compositora tiene como nexo de unión la música electroacústica y las nuevas formas de composición, incluyendo la interdisciplinariedad artística, como las performances, en las que une música, audiovisual, danza, etc. Uno de los proyectos es AMC 313, una improvisación de música electroacústica y palabra con poesía del autor Oscar Curieses, proyecto financiado por *La casa encendida*. Otra colaboración interesante es *Soniris*, un trabajo interdisciplinar que une danza, música y audiovisual y que utiliza «como fuente de inspiración las dinámicas de movimiento de algunos animales así como de fenómenos naturales».³⁸¹ El proyecto cuenta con ayudas a la creación por parte del Centro de Nuevos Creadores, en Madrid, Bilbaoescena, del Ayuntamiento de Bilbao y del Centro Danza Canal, también en Madrid, entre otros, así como de personas particulares que han realizado aportaciones en distintos ámbitos. El dúo improvisado *Electric Landscapes of Rebellion*³⁸², con electrónica en vivo es muy interesante, y nos muestra el trabajo de la compositora. Otro proyecto creativo en el que participa Edith Alonso, como compositora de la banda sonora del espectáculo es *Días como agua* (2011), realizado por el grupo a Ras integrado por Evelyn Viamonte y Alberto Menéndez. Se definen como «un grupo de pensamiento y acción que se apropia del saber escénico con conciencia transdisciplinar».³⁸³ Este espectáculo se concibe en torno al denominado estilo *neobarroco*, iniciado a finales del siglo XX e inicios del XXI, caracterizado por el recargamiento, la exuberancia y la desestructuración de paradigmas morales. Además de estos trabajos multidisciplinares también tiene

³⁸¹ Extraído de la web del proyecto dirigido por Simona Ferrar y Ricardo Padilla. [En línea]. Dirección URL: <<https://sonirisenproceso.wordpress.com/descripcion-del-proyecto/>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁸² Este vídeo muestra la obra de música electroacústica interpretada por Edith Alonso junto a Antony Maubert. [En línea]. Dirección URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=QDHW-vVNy9Y>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁸³ Extraído del dossier de *Días como agua*. [En línea]. Dirección URL: <<https://docs.google.com/file/d/0ByqazMe5jOTzTkMwclNVTDBBalk/edit?pli=1>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

publicados varios proyectos discográficos como *Electric Landscapes with pigs & piano* (2011), *Upon a fading gleam* (2013), *Rostros en la multitud* (2013), *El Grito Es Un Movimiento Inacabado* (2013), extraído del proyecto con Oscar Curieses anteriormente citado y *Electroacoustic improvisation* (2014), así como incursiones en otros proyectos colectivos.

Algunas de sus partituras están distribuidas por *Babel scores*, un portal de música contemporánea on-line. La compra de la obra se puede realizar tanto en formato de papel así como descargarla en formato *pdf*, mucho más económico. El desarrollo de su labor compositiva, tanto en España como fuera de ella, está en torno a la música electroacústica y se integra de una forma muy natural en todo tipo de espectáculos multidisciplinares. La esencia de la figura de la compositora que se dedica exclusivamente a la música escrita para instrumentos acústicos está desapareciendo y las artistas están experimentando en nuevos campos creativos, uniéndose de forma transdisciplinar³⁸⁴ a otras formas de expresión creativa. Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera destacan: *L'attente du demain* (2012) flauta sola, *Desintegración* (2008) para flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo, *Capsu Tri* (2007) para voz, flauta, piano y violonchelo y *La disparition* (2007) para dos flautas, editorial Babel scores.

Cecilia Díaz Pestano (1982) comienza sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife en la especialidad de piano con la profesora María Concepción Hernández Peraza terminando los estudios de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Canarias, en la sede de Santa Cruz de Tenerife con el profesor Leandro Ariel Martín. Simultáneamente a dichos estudios, obtiene el título de Licenciada en Biología por Universidad de La Laguna en las especialidades de Biología Molecular y Sanitaria. Ha realizado cursos de composición, análisis, electroacústica y música contemporánea en los que ha tenido la oportunidad de trabajar con Cristóbal Halffter, Tomás Marco, José María Sánchez Verdú (1968), Alfredo Aracil (1954), José Manuel López López, Raquel Cristóbal

³⁸⁴ La *transdisciplinariedad* intenta rebasar la metodología propia de cada disciplina y conseguir unir varias disciplinas en una sola, intentando unir la diversidad de los saberes humanos hacia la aspiración de uno solo lo más completo posible, evitando la fragmentación disciplinar.

(1973), Mariano Etkins (1943-2016), Sonsoles Alonso y Jorrit Tamminga (1973) entre otros.

En Berlín estrena *Alondra de la fuente enamorada*, *Alondra del grillo telegrafista*, *Alondra del Caballito de mar* y *Solamente una vez* (2005) para voz recitada y piano basadas en poemas de Pedro García Cabrera. En 2008 se estrena en Suecia, en el Festival The Göteborg Book Fair *Burbuja* (2008), miniatura de 30 segundos para instrumento solista (flauta, clarinete o saxo) escrita para un curioso concurso cuya interpretación se realiza en el trayecto del ascensor del Gothia Hotel. A comienzos del año 2011, su obra *Tempo de Sonata* es recogida en el álbum de Esther Ropón *Compositoras del s. XXI* cuyo estreno se produce en el Auditorio Adán Martín en Santa Cruz de Tenerife. Actualmente, su labor compositiva coexiste con su trabajo como docente en el IES San Sebastián de La Gomera.

Emprendedora, valiente y un sobresaliente talante desprende desde sus primeras palabras. No niega un desafío ni una colaboración. Apostando todo por el arte, todo por la música. Su música ya tiene un carácter curtido. Una homogeneidad expresiva y musical de principio a fin. La búsqueda y el encuentro con nuevos e interesantes logros sonoros están garantizados en cada escucha.

Dúo *Tilellit*, 2015.

En el año 2011, Cecilia Díaz Pestano, junto a otros compositores y compositoras canarios, estrena la obra *En el ataúd del aire*, en el Auditorio de Tenerife a cargo del grupo *En el tapete del mar*.³⁸⁵

Proyecto multidisciplinar incluido en el programa Septenio 2011 del Gobierno de Canarias, que tiene como núcleo central la obra poética dedicada al mar como elemento inspirador de uno de los escritores canarios más universales: Pedro García Cabrera. Dicho proyecto abarca disciplinas como la música, las artes plásticas y la literatura enfocadas a los procesos creativos contemporáneos.

El concierto, inspirado por poemas de Pedro García Cabrera, fue interpretado por Esther Ropón al piano, Juan Félix Álvarez con el clarinete, Javier Rodríguez en la

³⁸⁵ Extraído de la página web *En el tapete del mar*. [En línea]. Dirección URL: <http://www.eneltapedelmar.com/?page_id=2> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

percusión y Carlos Vílchez como narrador. En el año 2012, en Estambul, se vuelve a interpretar el concierto. En el año 2015 el dúo *Tilellit*, integrado por Ciro Hernández, violonchelista y Noemí Brito, pianista, interpreta, en el Paraninfo de la Universidad de la Laguna, dentro del concierto *Entre corrientes a dos voces*, obras de Falla, Beethoven, Schumann y Cecilia Díaz Pestano, con la obra *Sueños entre Tierras Altas*, un ejemplo más de la integración de las obras de compositoras en programas junto a compositores.³⁸⁶ Esta obra está compuesta para el proyecto *Mapa Sonoro*. El dúo que la interpreta realiza un análisis acerca de la estructura de la misma.³⁸⁷

Escrita en un solo movimiento, su expresión está en los clímax que logra la autora en las 3 partes que se puede dividir esta pieza musical. Tiene pues una estructura de *LIED* (A- B - A) con una pequeña coda para finalizar, como pequeño guiño a la introducción de la obra [...] Esta introducción nos lleva a un mundo modal, épico e inestable. Donde cada efecto señalado busca la reacción de la atmósfera con los músicos y el público. El misticismo sobre vuela la música. [...] Para nosotros ha sido muy gratificante el trabajo desarrollado hasta montar la obra de Cecilia. Descubrir cada color o buscarlo, es toda una aventura apasionante para cualquier músico.

En una entrevista realizada a la compositora, y preguntada por su estilo compositivo, ella responde:

Es normal que ante tanta diversidad de estilos, técnicas y tendencias que han surgido a lo largo de la historia de la música, sobre todo en los siglos XX y XXI, los jóvenes compositores se sirvan de aquellos recursos que les permitan crear su propia obra sin seguir una línea compositiva clara y estable. En mi caso, las piezas que he compuesto se mueven en una gran variedad de estilos sin arraigar en ninguno en concreto, así que se podría decir que pertenezco a ese grupo de eclécticos. Aun así, creo que debemos componer sin preocuparnos de la etiqueta en que se catalogará tu música, ya que se vuelve un lastre para el proceso creativo. También considero que cada autor emplea las diversas

³⁸⁶ Extraído del *Diario Digital de la Universidad de La Laguna*, 22 de Enero de 2015. [En línea]. Dirección URL: <[páhttp://www.ull.es/viewullnew/institucional/prensa/Noticias_ULL/es/2619673](http://www.ull.es/viewullnew/institucional/prensa/Noticias_ULL/es/2619673)> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁸⁷ Extraído del blog del dúo *Tilellit*. [En línea]. Dirección URL: <<http://tilellitduo.blogspot.com.es/2015/03/suenos-entre-tierras-altas-de-cecilia.html>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

técnicas compositivas a su modo, imprimiéndoles su sello personal.³⁸⁸

En cuanto a la difusión de la música contemporánea en Internet y las redes sociales la compositora opina que:

Como creadores, debemos adaptarnos a esta nueva era. [...] Por otro lado, no se debe perder la esencia de la música en directo, que hace que cada obra reviva de un modo diferente en el tiempo. Todas las vías de comunicación son compatibles, aunque es cierto que el disco va cayendo en desuso, en favor de nuevos modos de reproducción más prácticos, aunque intangibles.³⁸⁹

De entre sus obras instrumentadas para flauta travesera rescatamos: *Tras la ventana* (2000) para flauta y guitarra.

Laura Vega Santana (1978) inicia sus estudios musicales a la edad de cuatro años. Sus primeros estudios se desarrollan en la Escuela Municipal de Música de su pueblo donde se inicia en el campo de la composición estudiando armonía y contrapunto con Francisco Brito. En el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria estudió piano con Sergio Alonso y composición con Daniel Roca (1965) y Xavier Zoghbi (1954). Ha obtenido tres Títulos de Profesor Superior en las especialidades de Piano, Solfeo y Composición, por esta última especialidad obtuvo el Premio Fin de Carrera. Paralelamente, estudió oboe con Francisco Crespo en el Conservatorio de Las Palmas y con Salvador Mir en la Academia de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (OFGC), obteniendo en 2002 el Título Profesional de Profesora de Oboe.

En 2001 obtuvo el Premio a la Mejor Interpretación de Obras de Compositores Canarios en el Certamen “Premio Regional de Música de Cámara Caja Canarias 2000” interpretando al piano su propia obra Sonatina para oboe y piano. Entre 2000 y 2002 amplió estudios de composición con José Luis de Delás en la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid). En 2005 y 2007 realizó seminarios de composición con José M^a

³⁸⁸ DULCE, José Antonio, En este momento debemos procurar mantener como sea la oferta cultural, *Eldia.es*, 12 de Agosto de 2012. [En línea]. Dirección URL: <<http://web.eldia.es/cultura/2012-08-12/6-momento-debemos-procurar-mantener-sea-oferta-cultural.htm>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁸⁹ DULCE, José Antonio, En este momento..., *op. cit.*

Sánchez-Verdú en la Escuela de Música Soto Mesa de Madrid. Ha realizado varios cursos en las especialidades de improvisación, análisis y composición con Emilio Molina, Leonard Balada, Brian Ferneyhough, Salvatore Sciarrino, Manuel Hidalgo (1956), José Luis Téllez (1944), Jesús Rueda (1961) o Yan Maresz (1966) entre otros. Actualmente se encuentra en fase de tesis doctoral bajo la dirección de la Dra. Rosario Álvarez en la Universidad de La Laguna, habiendo obtenido el Diploma de Estudios Avanzados tras presentar en 2008 su trabajo de investigación La obra sinfónica de Xavier Zoghbi. Ha sido profesora de piano, lenguaje musical y armonía en la Escuela Municipal de Música de Santa Lucía y de la especialidad de Composición en el Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas. Desde 2003 es profesora en la especialidad de Armonía y Contrapunto en el Conservatorio Superior de Música de Canarias.

En el marco del Sistema de Incentivos a la creación de obras sinfónicas por encargo de la Fundación Autor, SGAE y AEOS recibió en 2006 el encargo de crear una obra sinfónica, escribiendo para ello el Concierto para oboe y dos grupos orquestales, obra que ha dedicado a la O.F.G.C. y a su solista de oboe Salvador Mir. Fue estrenada en el Auditorio Alfredo Kraus en mayo de 2009 por sus destinatarios bajo la dirección de Michail Jurowski. La grabación de dicha obra se encuentra publicada en el Cd promocional Nueva Creación Sinfónica Vol. 4 del Sello Autor. En octubre de 2007, la Orquesta Sinfónica de Las Palmas, bajo la dirección de Gregorio Gutiérrez, estrenó su obra *Imágenes de una isla* para orquesta y silbo gomero, obra encargo del Cabildo de la isla de La Gomera.

Gran parte de su producción ha sido estrenada en los conciertos organizados por la Asociación de Compositores PROMUSCAN en diversas salas de la ciudad de Las Palmas. Varias de sus obras han sido grabadas para la colección “La creación musical en Canarias” del sello RALS y para el sello Piccolo. En enero de 2010 estrenó su concierto para piano y orquesta *In Paradisum*, obra encargo del XXVI Festival de Música de Canarias por la Orquesta Sinfónica de Tenerife, el solista José Luis Castillo bajo la dirección de Lü Jia. En septiembre del mismo año estrenó *Brahmsiana* con la Orquesta Filarmónica de Dresde bajo la batuta de Rafael Frübeck de Burgos,

repitiéndose en enero de 2011 en el Auditorio Nacional de Madrid con la Orquesta Nacional de España.

El 8 de marzo de 2012 el Vicerrectorado de Cultura y Deporte de la ULPGC ofreció un concierto monográfico con obras de cámara, solistas, coro y orquesta, bajo el título “Laura Vega, compositora en la vanguardia”. Entre 2008 y 2011 fue Presidente de PROMUSCAN, Asociación de Compositores de Las Palmas, así como miembro de la Junta de Gobierno de la Federación de Asociaciones Ibéricas de Compositores (FAIC) en su creación. Desde 2010 es miembro de la Junta de Gobierno de El Museo Canario. En 2011 fue elegida Académica Numeraria de la Real Academia Canaria de Bellas Artes realizando su acto público de ingreso el 27 de octubre de 2012 en el Gabinete Literario de Las Palmas. La directora de orquesta Isabel Costes explica así el lenguaje compositivo de Laura Vega:

Su lenguaje es refinado y al mismo tiempo elemental... La compositora es un ejemplo, en mi opinión, de vigor musical. La forma, liberada de trabas conceptuales, aparece como un pretexto para organizar los timbres y colores con una expresividad y potencia singulares [...] Compositoras como Laura Vega, se adentran en el mundo de la creación descubriendo la audacia y el riesgo que conlleva sumergirse en el universo de la creación artística. [...] La obra de Laura Vega, representa un Universo impregnado de movilidad y de un caos con un cierto orden en sí mismo, es ésta, siempre desde el punto de vista de la interpretación, la clave que representa el carácter marcado de sus partituras. Consigue que los intérpretes utilicemos su música en toda la extensión de su propia vitalidad: dinamismo puro, no deja espacio alguno sin cubrir, buscando crear una atmósfera completa y sin limitaciones tímbricas. Entre tanto, poco a poco, se van vislumbrando pinceladas impresionistas, elementos puntillistas y otros basados en la superposición de materiales diversos cual si de una pintura perteneciente al expresionismo abstracto se tratase. Su obra, las notas y demás elementos que la conforman, se puede palpar, acariciar, estrujar...³⁹⁰

³⁹⁰ COSTES, Isabel. *De la interpretación de la obra de Laura Vega*, blog de Isabel Costes. [En línea]. Dirección URL: <http://www.isabelcostes.com/Sitio_web/Blog/Entradas/2013/8/7_CONFERENCIA_U.L.P.G..html> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

En 2015 participa en un concierto del Quantum Ensemble en el Auditorio de Tenerife, que programa obras de Ravel, Falla y Laura Vega, bajo el leitmotiv *Falla y Ravel, pasión y color*. En Junio de este mismo año la Orquesta Filarmónica de Gran Canarias estrena su obra *Ángel de luz, doble concierto para percusión, orquesta de cuerda y arpa*, junto a obras de Busoni y Brahms en el Auditorio Alfredo Kraus, encargo de la SGAE y AEOS.

En esta obra he mantenido la tendencia que sigo en muchas de mis últimas creaciones musicales, que consiste en realizar citas y transformaciones de obras de repertorio así como de obras de mi propia autoría.³⁹¹

En 2010, el 26 Festival de Música de Canarias, le rindió un homenaje a la compositora con un artículo monográfico *Laura Vega: El siglo XXI en la creación canaria*, de Guillermo García-Alcalde. En este trabajo el autor realiza un relato biográfico de la compositora, así como un análisis de su catálogo, contando con el análisis de la propia autora. El autor define su estilo como «el conjunto da testimonio de un inquieto espíritu de búsqueda y experimentación, al tiempo que señala la continuidad de un proyecto más o menos subrayado, pero inconfundible. [...] esta música descubre voluntad de estilo, personalidad diferenciada y lo que en términos genéricos se denomina *voz propia*».³⁹² No utiliza la electroacústica en sus creaciones porque:

“Es un terreno que nunca voy a abordar. Daniel Roca y otros compañeros me lo echan en cara y tratan de incitarme, pero hay cosas con las que no me identifico”. Insiste en la importancia del intérprete para una comunicación completa. “Todo lo que escribo tiene, al menos mentalmente, un destinatario en el campo de la interpretación. “Pensar en él o ellos, en cómo pueden entenderlo y tocarlo, me es imprescindible. La falta de ese vínculo intersubjetivo hace que no me sienta llamada por la electroacústica”³⁹³

³⁹¹ VEGA, Laura, notas al programa del Concierto celebrado el 5 de Junio de 2015 en el Auditorio Alfredo Kraus, Gran Canaria. [En línea]. Dirección URL: <http://www.ofgrancanaria.com/images/stories/programas/1415/Abono_1415_18.pdf> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁹² GARCÍA-ALCALDE, Guillermo. *Laura Vega: El siglo XXI en la creación canaria*, 26 Festival de Música de Canarias, 2010, p. 3. [En línea]. Dirección URL: <<http://lauravega.es/sites/default/files/ficheros/MonograficoLV.pdf>> [Consulta: 24 de Mayo de 2014].

³⁹³ GARCÍA-ALCALDE, Guillermo. *Laura Vega...*, op. cit., p. 14.

No sólo busca un entendimiento con el intérprete sino también con el público, «le preocupa conseguir el lenguaje más cercano al oyente».³⁹⁴ En ocasiones también ha utilizado obras de otros compositores, y también motivos extraídos de sus propias creaciones para incluirlos en otras de nueva creación.

Las obras de los grandes compositores me dicen mucho a la hora de crear mi propio lenguaje. Unas veces son citas literales y otras aparecen tan dentro de mi metabolismo sonoro que nadie las capta si no lo digo. Es una actitud anterior a esta obra. Por ejemplo, en mi *Cuarteto de cuerda* hay una cita muy breve al *Requiem* de Mozart. No me preocupa tomar materiales 'prestados'; al contrario, me impulsan y soy la primera en decirlo".³⁹⁵

De entre sus obras instrumentadas para flauta travesera caben destacar: *Arquitecturas del pensar* (2007) para flauta y violonchelo, *Canto a la muerte de un padre* (2002) para mezzosoprano y flauta y *Suite* (1999) para quinteto de viento.

Arquitectura de tu pensar introduce la voz en una ideación puramente instrumental. Es una especie de recitado de dos versos que la compositora no pide a los intérpretes sino a un narrador situado entre el público. Cuando buscaba inspiración en la poesía de Pedro García Cabrera para la obra con silbadores gomereros, le gustó el poema de este título y lo dejó en reserva. La frecuencia de la noción arquitectónica en las obras de Sánchez Verdú le pareció un buen motivo para utilizar el término en la pieza para flauta y violonchelo que le dedicó. Su apariencia es más esteticista que otras coetáneas, con contenidos menos subjetivos y tendentes a la pura belleza. "Puede percibirse algo así, porque sin duda es menos intuitiva o emocional. Pero a mi juicio refleja un momento racionalista, muy investigativo con los instrumentos".³⁹⁶

Se inspira en un poema de Pedro García Cabrera, dos de cuyos versos pueden ser opcionalmente recitados en los compases 32 y 44. El dúo ejecutante no debe recitarlos sino "pensarlos". Fue escrito durante un seminario de composición con José María Sánchez Verdú, a quien está dedicada la pieza. Verdú titula con la voz "arquitectura" algunas de sus obras, lo cual motiva el título de ésta. Hacia el final, el flautista debe articular por dos veces, de manera marcada, las sílabas Ar-ki-tec-tur como aire en

³⁹⁴ GARCÍA-ALCALDE, Guillermo. *Laura Vega...*, op. cit., p. 6.

³⁹⁵ Ibid, p. 20.

³⁹⁶ Ibid, p. 16.

la boca del instrumento. Flauta y cello eran los disponibles durante el mencionado seminario, y la pieza es un sustancioso trabajo tímbrico nucleado en la nota Sol –otra vez el eje obsesivo– con *scordature* del chelo que completan la sensación de labilidad. El ruido de aire en la flauta, las aspiraciones y espiraciones por el tubo, sin sonido musical, y la alternativa de soplar y hablar, son algunos de los puntos de experimentación con la materia sonora. Con el *meno mosso* central entra la flauta en una pequeña salmodia repetida por el violonchelo. La recurrencia al Sol define el último tramo de la obra y la caracteriza como trabajo objetivo con diversas técnicas de tocar y tañer. Tal vez de manera involuntaria, el agudo refinamiento de la pieza concreta una sombra melancólica, evidente por encima de los pulsos repetitivos y la obstinación de la nota-eje. La tensión expresiva gana terreno...³⁹⁷

La obra *Canto a la muerte de un padre*, para mezzosoprano y flauta es una obra compuesta a consecuencia del abandono por parte de su padre cuando se produjo la separación de su madre: «vinculé el texto de Bécquer a la experiencia de los padres que, una vez divorciados, olvidan a sus hijos».³⁹⁸

Es una pieza menor, marcada *lento doloroso* sobre rimas de Bécquer. Tiene interés como muestra de la fase hipercromática de la autora y la irrupción expresiva de los *affetti*. "Lamentación" en sentido clásico, muy austera, en clima sombrío y quejumbroso. Hay desolación en la repetida pregunta que cierra las seis estrofas. La voz se mueve en poco más de una décima, del Re sostenido grave al Sol. Un agudo brillante describe la rebeldía ante lo inexorable pero se repliega en la invocación conclusiva al olvido. Más allá del cromatismo, la línea vocal no busca innovación. La flauta hace su propio discurso, relativamente asociado a la voz.³⁹⁹

La siguiente obra: *Suite para quinteto de viento* (1999) está:

Escrita en cuatro movimientos para flauta, oboe, clarinete en si bemol, fagot y trompa en fa. El *Preludio* es un andantino de sabor modal e interválica impresionista, como una solemne cantilena medieval con rico tejido polifónico. Muy ligado y a 3/4, soslaya hábilmente el estatismo con una buena combinación rítmica en la alternativa de valores. En las mezclas de color no elude ciertas acritudes buscadas a propósito. El *Scherzo* es una danza campesina muy vivaz, fraseada en picados y *staccati*. El

³⁹⁷ GARCÍA-ALCALDE, Guillermo. *Laura Vega...*, op. cit., p. 31-32.

³⁹⁸ Ibid, p. 11.

³⁹⁹ Ibid, p. 20 y 27.

tiempo a 3 se desdobra a 6 y destacan los motivos del clarinete y la flauta. Carácter ligero y lúdico. La *Canción* es una melopea simple y popular a 3/8, cantada en principio por el fagot, después por oboe y clarinete y finalmente la flauta. Atractiva urdimbre de contracantos.

El *Final* arranca en la flauta con una introducción lenta a 3 y a 4 partes, pronto invertida por el oboe. Tras algunos floreos, entra muy percutido el tema de danza a 8/8 y 7/8. Protagonizan el juego los dos instrumentos agudos, con efectistas progresiones cromáticas al agudo sobre diferentes células de ritmo. Bien calculada interválica y un final glisado hacia los extremos de la gama de alturas, que reaparecerá en obras posteriores. Es una pieza en general amable, de temática relativamente ambiciosa pero bien escrita en el espíritu de juego de la primera etapa creativa, que irá desapareciendo con el progreso del compromiso artístico.⁴⁰⁰

Myriam Alonso de Armiño (1976) estudió violonchelo en la Escuela Municipal de Música "Jesús Arambarri" de Bilbao y piano en el Conservatorio Superior de Música "Juan Crisóstomo Arriaga" de dicha ciudad. Continúa con los estudios de Composición, Lenguaje musical y Pedagogía en el Conservatorio Superior de Música "Jesús Guridi" de Vitoria. En 2003 estudió un postgrado de Musicoterapia. Como miembro del Grupo de Música Contemporánea Kuraia, ha desarrollado una extensa obra, en cuanto a la creación y la difusión de la música. Después de varios años como profesora de piano, armonía, composición, historia de la música y análisis en distintos centros, ahora es directora, gerente y creadora de su propio centro de música, ubicado en Barakaldo (Vizcaya), llamado "Myriamusica"⁴⁰¹.

Entre su producción musical se encuentran: *Alkimia* (2000) para flauta, saxo tenor, saxo barítono, violín y vibráfono, *Gea* (2000) para cinta, *Manarsis* (1999) para violín, *Teurgia* (2001) para cinta, saxo y electroacústica. En 2000 recibió una beca de la Diputación Foral de Vizcaya para un curso de especialización con George Crumb en Composición y Análisis en Locarno y Ascona (Suiza). En 2001 recibió una subvención a la creación musical, por parte del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco para la grabación de su quinteto *Alkimia*.

⁴⁰⁰ GARCÍA-ALCALDE, Guillermo. *Laura Vega...*, op. cit., p. 32-33.

⁴⁰¹ La escuela de música tiene una web que puede visitarse para informarse. [En línea]. Dirección URL: <<http://myriamusica.jimdo.com/>> [Consulta: 22 de Enero de 2014].

María José Doistua también pertenece a Kuraia, Grupo de Música contemporánea de Bilbao, de cuya junta directiva es miembro. Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera destacan: *Malecón* (1997) para flauta, clarinete y clarinete bajo, *Tiempo a través* (2001) para flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión y *Vitalia*, para flauta, clarinete, violín y violonchelo.

Fuensanta Figueroa (1973) es compositora, directora de coro y orquesta y docente. A los ocho años inició sus estudios musicales en el Conservatorio Municipal Profesional de Baracaldo, obteniendo los títulos profesionales de Piano y Trompeta. Se trasladó al Conservatorio Superior “Juan Crisóstomo Arriaga” de Bilbao, donde obtuvo los títulos superiores de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, Pedagogía Musical y Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación. Continuó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de San Sebastián, donde cursó Musicología con Jose Ignacio Luzuriaga, obteniendo el título superior en 2002. En la especialidad de Dirección de Orquesta fueron sus maestros Tomás Aragüés, Jose María Oiarzabal y Miguel Amantegui, obteniendo el título superior de dirección de orquesta en 2003. Durante cuatro años (2001-2005) ha sido la directora de la agrupación coral mixta Inmakuladako Abeslariak de Bilbao, realizando numerosos conciertos en diferentes localidades del País Vasco, Castilla-León, La Rioja, Cantabria, Navarra y Francia. Ha sido directora asistente de la Orquesta del Conservatorio Superior de San Sebastián y Directora invitada de la EGO (Orquesta Joven de Euskadi) en el año 2001. Ha dedicado también sus esfuerzos a la elaboración de su Tesis Doctoral, dirigida por el Dr. Jose María Madariaga, dentro del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad del País Vasco. Asimismo participa de forma activa en diversos congresos nacionales e internacionales y tiene publicados varios artículos en revistas especializadas nacionales. Es miembro de ISME (International Society for Music Education) desde el año 2004 miembro de la SEM-EE (Sección de ISME para el Estado español) y miembro de la Asociación de compositores Vasco-Navarros desde el año 2000. En el apartado docente ha sido profesora de Armonía, Contrapunto y Composición en el Conservatorio Municipal Profesional de Baracaldo (Vizcaya), profesora de Armonía y Lenguaje Musical de la Escuela Municipal de Música de Munguía (Vizcaya) y profesora asociada de la Universidad del País Vasco, dentro del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y

Corporal, impartiendo las asignaturas musicales pertenecientes a la diplomatura en magisterio musical. Desde el curso 2001 es profesora de las especialidades de orquesta y lenguaje musical de la Erandio, y se encarga de la dirección artística y musical de la orquesta de la escuela de música. Entre sus obras instrumentadas para flauta travesera destaca *Furia* (1999) trío para flauta, clarinete y clarinete bajo.

Reynalda Blanco Pons (1976) comienza sus estudios musicales a la edad de 7 años, en Ars Nova, academia filial del Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, donde realiza los estudios superiores de música. Allí estudia piano con Mercè Comín, Ana María Cardona y Cecilio Tieles, con el que se graduaría en 1999. Desde el año 1996 ha estado trabajando con Joaquín Achúcarro para la ampliación de su técnica pianística. En Barcelona, y a partir de 1997, se dedicó a trabajar los campos de la Música de Cámara (conjuntos instrumentales) y el Lied. Ha estudiado Composición e Instrumentación con Carles Guinovart en el Conservatorio Superior de Música del Liceo. En el campo de la composición cabe destacar el trabajo con el compositor Leonardo Balada en los Cursos Internacionales de Torroella de Montgrí desde el año 1996, así como la asistencia y el trabajo en cursos y conferencias impartidos por Carles Guinovart, David Padròs, Salvador Brotons, etc. En la actualidad se dedica al diseño de programas informáticos destinados a la enseñanza de la música. De entre sus obras instrumentadas para flauta travesera destacan: *Petit joc per a flauta* (2002) para flauta sola, *Way for a flutist*, (2001) para flauta, violín, violonchelo y percusión y *Max*, (1999) para flauta, clarinete, oboe, fagot, trompa, percusión, 2 violines, viola y violonchelo.

Cristina Vilallonga es compositora, letrista y cantante. Ha realizado sus estudios musicales en diferentes países: en Estados Unidos, donde estudió en el Berklee College of Music de Boston, consiguiendo una licenciatura en Composición y Banda Sonora. En París, donde estudió composición y orquestación en la Academia Rusa de la Salle Pleyel teniendo como maestro a Yuri Galpierin y en el Aula de Música Moderna y Jazz de Barcelona. Ha compuesto una ópera, música de cámara, obras para espectáculos de danza, obras sinfónicas y bandas sonoras de cortometrajes, video-arte, películas (*El Domini dels Sentits* de María Ripoll, *El Sistema* de Robert Hein, de Antoni Salgot) y series de televisión (*Para qué sirve un marido*, de Rosa Vergés, *Ve-o-Veo*, de María Ripoll). Ha recibido el Primer Premio de Orquesta de cuerda del Berklee College of

Music con la composición *El alma del invierno* y el *Symphony Youth Award* por su labor musical. Su trabajo en el medio audiovisual también ha recibido el reconocimiento internacional a través de premios de prestigio. En la actualidad combina su actividad de compositora con la de arreglista, cantante productora y directora musical. En su página web ⁴⁰² se encuentran todos sus proyectos, más encaminados a la interpretación del jazz y la voz que a la composición musical, aunque también aparecen puntualmente sus composiciones así como los audios de las mismas. De entre sus obras instrumentadas para flauta travesera destacan: *Mosaicos* (2010) para ensemble y *Quinteto de maderas* (1989) para conjunto de viento madera.

Mari Paz Pita Vázquez (1976) es compositora y docente. Obtuvo el título de profesora superior de Composición a los 22 años. Completó después su formación con cursos monográficos y clases magistrales impartidos por compositores y directores de orquesta de gran prestigio internacional, como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Samuel Adler (1928), Arturo Tamayo, Tristan Murail, Yizhak Sadai (1935) o John Van Buren (1952) entre otros. Sus obras han sido interpretadas en diferentes ciudades de Europa y algunas de ellas han sido grabadas y editadas. Ha recibido encargos de intérpretes y entidades. Como profesora invitada, ha impartido cursos en diferentes conservatorios y escuelas de música desde 1998. Es profesora de composición y análisis en el Conservatorio Superior de Música de Coruña, del que es además Jefa de Estudios. Realiza su tesis doctoral en filosofía (especialidad de estética), con un trabajo de investigación sobre el lenguaje de la música del siglo XX. Compagina estas actividades docentes e investigadoras con la composición. De entre sus obras las instrumentadas para flauta travesera son: *Atenea* (1997) para flauta sola.

Gloria Rodríguez Gil (1972) posee los títulos Superiores de Solfeo, teoría, transposición y acompañamiento, Piano y Música de Cámara, obtenidos en el Conservatorio Superior de Música de Vigo. En el Conservatorio Superior de Música de Barcelona obtiene el título Superior de Composición y Orquestación. Estudió composición con el profesor José Luis de Delás (1928) y Albert Sardá. También estudió orquestación con el profesor Joam Trillo. Debutó con un total de veintitrés composiciones, dieciséis de los cuales fueron grabados en un CD, nueve emisiones en

⁴⁰² Se puede consultar en: <<http://cristinavilallonga.com/>> [Consulta: 22 de Enero de 2014].

Radio Nacional de España (Radio Clásica), dos transmitido por Radio Voz y otro por la radio y la televisión portuguesa. Cuatro de sus composiciones han sido publicados en periferia de la partitura, y uno en Nueva Agra, editorial financiado IGAEM (institución pública). Tres de sus creaciones han sido galardonados con el reconocimiento del Concurso Internacional IBLA (Nueva York). También destaca como organizadora de conciertos y eventos culturales. Organiza el concierto de música didáctica contemporánea en Goian (verano de 2004), así como sus ediciones (2005) en los conservatorios de música de Lugo y Santiago de Compostela, y en el Ateneo de Barcelona. En esa misma zona, organizado los primeros días de la música contemporánea en Gondomar en el verano de 2005, que incluyó dos conciertos con cinco estrenos mundiales cada uno, y una conferencia sobre el concepto de la música, la canción y el tiempo, y el placer en la música de Albert Sardá. En febrero de 2006 organizó un recital de piano con música contemporánea española en el auditorio de Vigo Caixanova, con el pianista Diego Fernández Magdaleno, y repitió más tarde en el Conservatorio de Lugo. Actualmente trabaja en el Conservatorio Superior de Música de Vigo. De entre sus obras las instrumentadas para flauta travesera son: *Mir5* (2004) para flauta, oboe, clarinete y fagot, *Xis4* (2004) para flauta y fagot, *MI* (2003) para flauta, clarinete en Si bemol, violín, violonchelo, fagot y percusión, *Homenaje a Carmelo* (2002) para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, 2 violines, viola y violonchelo, *Marsanan* (2002) para quinteto de viento, *Trío nº 2* (2002) para flauta, clarinete y violonchelo, *210* (2001) para flauta sola, *Guldrigans*, (2000) para flauta, clarinete, percusión, piano, violín y violonchelo y *Dúo número 1* (1999) para flauta y violonchelo.

La disminución de compositoras en esta época hace pensar en una profunda reflexión en este aspecto. Tras la lucha que han realizado compositoras de generaciones anteriores a la actual para lograr una igualdad o paridad en esta parcela de la creación, es paradójico que la decisión de las mujeres de elegir el camino de la creación haya descendido notablemente. ¿Cuál puede ser la causa de este descenso generalizado, pues las aulas están llenas de mujeres que estudian Composición? Es preciso valorar si esa igualdad enarbolada no es real, y aun hoy las compositoras tienen mayor dificultad para publicar y estrenar sus obras. Según Pilar Ramos en cuanto a la proyección internacional de estas mujeres compositoras plantea que las que han tenido un mayor reconocimiento ha sido debido a su *adaptación* a los cánones patriarcales establecidos:

En las cronologías anteriores al siglo XX no han aparecido grandes figuras fuera de las tierras de lengua alemana, italiana y francesa. Esto no es sorprendente: las compositoras mencionadas [Sofia Gubaidulina, Ana Lara, Tania León, Kaija Saariaho,...] nos parecen grandes justamente porque se adecuan al canon clásico, que no sólo es masculino sino también germanocéntrico. Y es que el canon musical sigue gozando de buena salud.⁴⁰³

Cerramos este análisis con la entrevista realizada a Consuelo Díez, por parte de Susan Campos⁴⁰⁴, con la creencia de que «hay que salir a la luz por calidad, por currículum, por la música misma, [...] creo que se hace necesario que se afirme una cuota de música española y de compositoras, al menos un mínimo».

⁴⁰³ RAMOS LÓPEZ, Pilar, *Luces y sombras...*, op. cit., p. 14.

⁴⁰⁴ CAMPOS FONSECA, Susan, *Between Left-led Republic...*, op. cit., p. 6.

6. Clasificación del catálogo de las obras instrumentadas para flauta travesera pertenecientes a las compositoras seleccionadas.

Para acercarnos a la producción musical propiamente dicha se ha realizado una clasificación de las 436 obras seleccionadas según la instrumentación. La flauta travesera es un instrumento que se asemeja bastante a la voz humana y, en cuanto a los estudios de composición tradicionales, los instrumentos de viento-madera suelen ser utilizados en la instrumentación de las obras después del dominio de la escritura para piano y para voz. Las pequeñas obras para flauta y piano son las que más abundan en la producción musical para flauta (véase Gráfico 5)⁴⁰⁵. También las que se instrumentan junto a la voz. Dentro de las obras de cámara en las que la flauta travesera mejor se inserta para su instrumentación es el quinteto de viento, la agrupación musical más apropiada para este instrumento, por cuestiones de sonoridad. Dentro del género sinfónico, he seleccionado las obras en las que la flauta travesera está orquestada como instrumento solista.

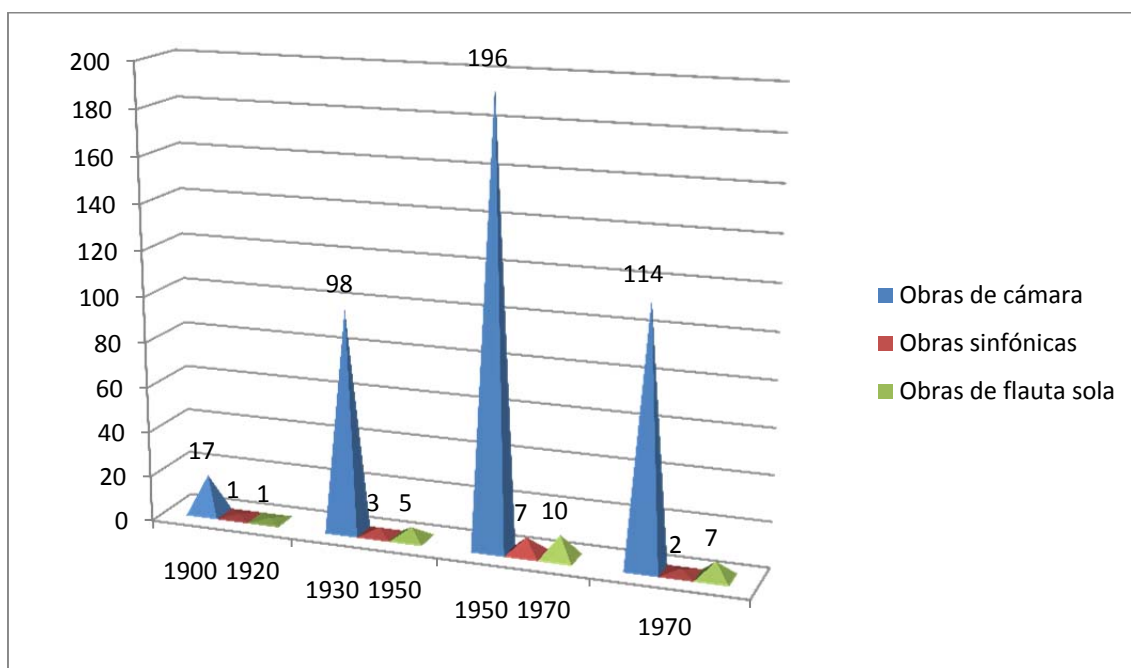


Gráfico 5. Clasificación de las obras seleccionadas por géneros musicales y décadas.

Hay un número importante de obras de cámara, entre las que se encuentran las instrumentadas para flauta y piano, flauta y guitarra, orquesta de flautas, quinteto de

⁴⁰⁵ Los gráficos los he realizado a través de los datos catalogados en la base de datos adjunta en el Anexo III.

viento y otras agrupaciones menos habituales, algunas de ellas también con voz. Volvemos a la cuestión de si existen ciertos géneros en los que las mujeres compositoras son más prolíficas.

El especial énfasis que las compositoras han puesto en la innovación es, según Cecilia Piñero, lo que destaca en la creación musical realizada por mujeres. En algunas compositoras dicho énfasis ha tenido un carácter subversivo. En otras, destaca el interés por los lenguajes eclécticos y una actitud pragmática. Y, por último, hay un grupo de las mismas que se siguen aferrando a la pequeña forma, ya que las obras de gran formato no tendrían posibilidades de ser interpretadas (Piñero Gil, 1999).⁴⁰⁶

Mariona Vila, compositora catalana, opina al respecto de esta preferencia de las mujeres por ciertos géneros:

Sospecho que si algo diferencia la producción de hombres y mujeres es esta ambición inherente a la obra, la voluntad de dar a la obra una categoría, de sacralizar la misma. Esto también se ve en la literatura. La femenina puede ser de altísima calidad, pero a menudo está basada en el detalle, en lo cotidiano, mientras que la masculina es más grandiosa. Hablo de porcentajes, pero que ello se refleje en la obra no se puede cuantificar. Más allá de esto, no creo que se note mucho.⁴⁰⁷

Dentro de las obras de cámara he incluido las obras para flauta y piano, el quinteto de viento, las obras para voz y flauta con piano u otros instrumentos, y las de flauta y guitarra. Aparecen algunas obras para orquesta de flautas, influidas por el Jazz, que utiliza todos los instrumentos de la familia de la flauta travesera (véase Gráfico 6)⁴⁰⁸. También hay una significativa presencia de música electroacústica, una parte de la composición que irrumpe con fuerza en el panorama musical actual, pero he considerado no incluirlas en esta clasificación porque algunas de ellas necesitan

⁴⁰⁶ GARCÍA RAYEGO, Rosa, *Mujeres, arte y literatura...*, op. cit., p. 17.

⁴⁰⁷ PORTER, Marta, “Ser compositora...”, op. cit., p. 30 (78), «Sospito que si una cosa diferencia la producció d’homes i dones és aquesta ambició inherent a l’obra, la voluntat de donar a l’obra una categoria, de sacralitzar-la. Això també es veu en la literatura. La femenina pot ser d’altíssima qualitat, però sovint està basada en el detall, en el quotidià, mentre que la masculina és més grandiosa. Parlo de percentatges, però que això es reflecteixi en l’obra no es pot quantificar. Més enllà d’això, no crec que es noti gaire.».

⁴⁰⁸ Los gráficos los he realizado a través de los datos catalogados en la base de datos adjunta en el Anexo III.

recursos electrónicos para su interpretación y, por desgracia, la mayoría de los centros de enseñanza musical carecen de estos medios.

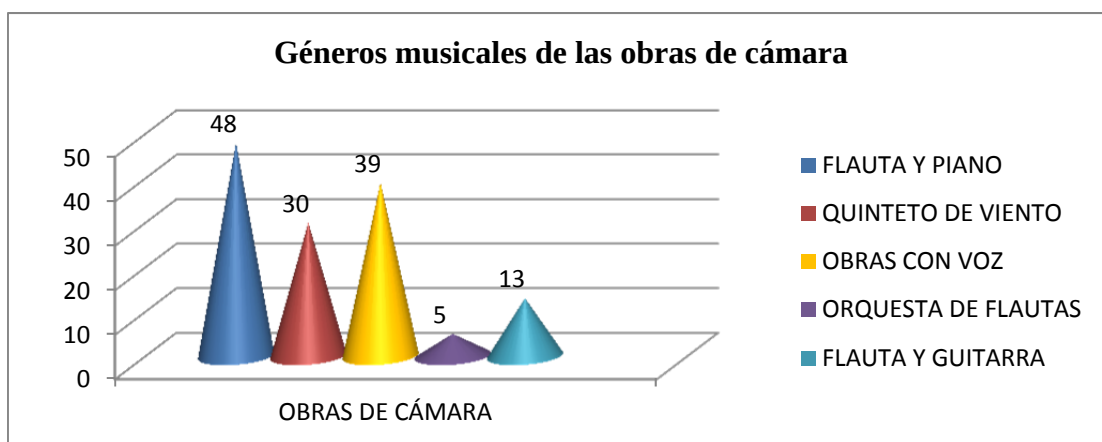


Gráfico 6. Gráfico de la clasificación de las obras seleccionadas por instrumentación

Si distribuimos estas obras por décadas esta clasificación queda como sigue (véase Gráfico 7)⁴⁰⁹:

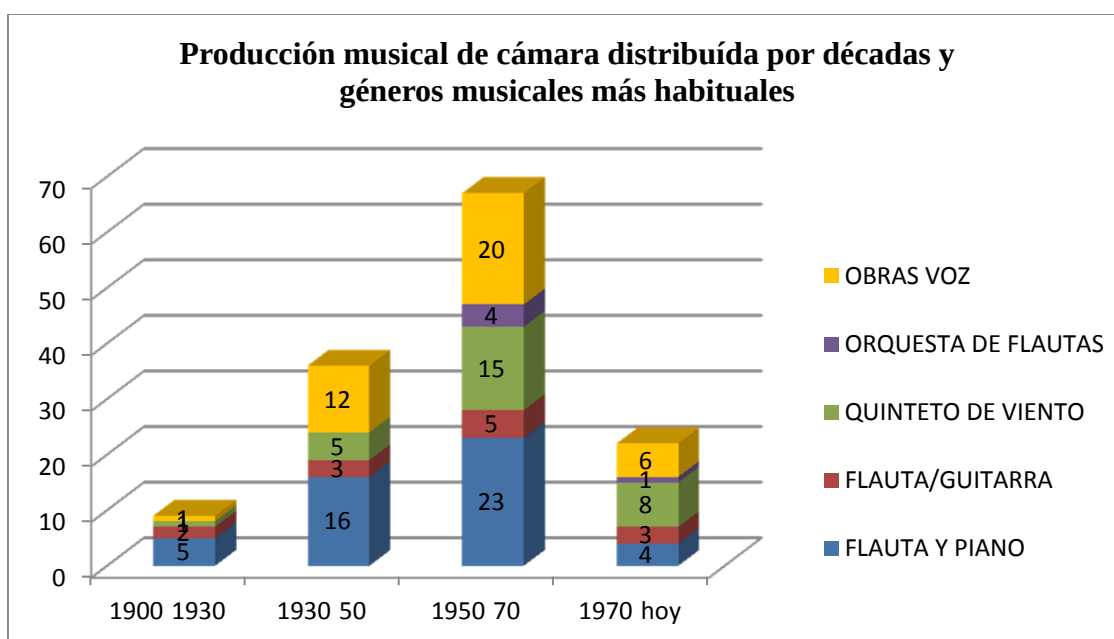


Gráfico 7. Gráfico de las obras de cámara clasificadas por la instrumentación más habitual y por décadas.

⁴⁰⁹ Los gráficos los he realizado a través de los datos catalogados en la base de datos adjunta en el Anexo III. Las obras de música electroacústica no aparecen reflejadas en el gráfico.

Analizando los datos podemos concluir que en las primeras décadas del XX, la ausencia de la instrumentación para flauta travesera por parte de las mujeres compositoras era bastante notable. La composición, normalmente, era para el piano o para la voz y el piano, pues se desarrollaba en esa atmósfera doméstica en la que las mujeres compositoras se desenvolvían, la cual propiciaba este tipo de composiciones. Hay un empuje significativo en la creación musical para este instrumento a partir de la década de 1930, y un gran impulso en la década de los 70, coincidiendo con el grupo, antes mencionado de compositoras más prolíficas. También hay que tener en cuenta que este grupo de compositoras sigue componiendo hoy en día, por lo que muchas de las obras que están encuadradas en las compositoras de estas décadas se han compuesto en nuestros días. También es marcado el descenso significativo en la producción de compositoras más recientes. También, y aludiendo al punto anterior, muchas de las compositoras de estas décadas apenas cruzan la barrera de los 30 o 40 años, época de madurez para una compositora. Los encargos por parte tanto de instituciones públicas como privadas han sido también importantes para la producción musical, tanto de compositoras como de compositores. En España es importante este incentivo económico, pues es complicado sustentarse económicamente de la composición exclusivamente hoy en día. Esto viene sucediendo desde hace varias décadas, no sólo en España sino en el resto del mundo. La situación de la creación musical contemporánea, como ya avanzaba Robert P. Morgan, se encuentra bastante deteriorada y aislada de la difusión social y comercial, así como de los intereses económicos y artísticos, como consecuencia de la “pérdida de la función social” a la que hasta ahora estaba sujeta:

El aislamiento al que la música contemporánea está sometida respecto a la inmensa fábrica social, así como las estrategias extremas que se han introducido para combatir este aislamiento, son características sintomáticas de esta condición. La libertad de la música, que ha hecho posible el carácter inusualmente variado de los desarrollos más recientes, está unida inextricablemente a su falta de función social claramente definida y su consecuente búsqueda (a menudo desesperada) de un papel en el amplio orden de las cosas.[...]

Sin embargo, respecto a las diversas opiniones que se suelen dar a cerca de la música contemporánea siempre hay algo que está claro: refleja fielmente el carácter fragmentario del mundo en el que se desarrolla. [...] la música actual representa una honesta,

aunque quizá nada agradable, imagen de una edad alborotada y descentrada.⁴¹⁰

Las instituciones públicas han financiado muchos de los proyectos musicales que las compositoras han emprendido. De las 466 obras que he seleccionado 48 de ellas provienen de algún encargo realizado bien por entidades públicas como privadas, tanto en España como en otros países, lo que supone sólo un 10% de la producción musical, porcentaje éste bastante reducido.

En cuanto a la influencia de intérpretes flautistas en la composición de obras musicales encontramos 16 obras en las que ejercen de protagonistas de las mismas. Es un porcentaje muy pequeño, y entre los flautistas destacan M^a Antonia Rodríguez, Salvador Espasa, Juana Guillem, Juan Carlos Asensio, Ruth Costa, Marco Antonio Pérez Prado, Manuel Rodríguez, Manuel Rodríguez Arribas, Marie Laure Bouillón, M^a Jose Belotto ó Mercé Miró, entre otros. También hay otras 8 obras dedicadas a compositores de prestigio como Mauricio Sotelo, Carmelo Bernaola, Rafael Díaz, Jose Manuel López López, Jose María Sánchez Verdú, Leonardo Balada, Adrián Borredá Gomar, así como a mujeres compositoras como María Dolores Malumbres, Pilar Jurado, Marisa Manchado o la desaparecida Elena Romero.

De la selección de obras de compositoras españolas, instrumentadas para flauta travesera, tan solo un 12% de la producción se ha publicado por alguna editorial, generalmente española (véase Gráfico 8)⁴¹¹.

⁴¹⁰ MORGAN, Robert P., *La música...*, op. cit., p. 512.

⁴¹¹ Los gráficos los he realizado a través de los datos catalogados en la base de datos adjunta en el Anexo Anexo III.

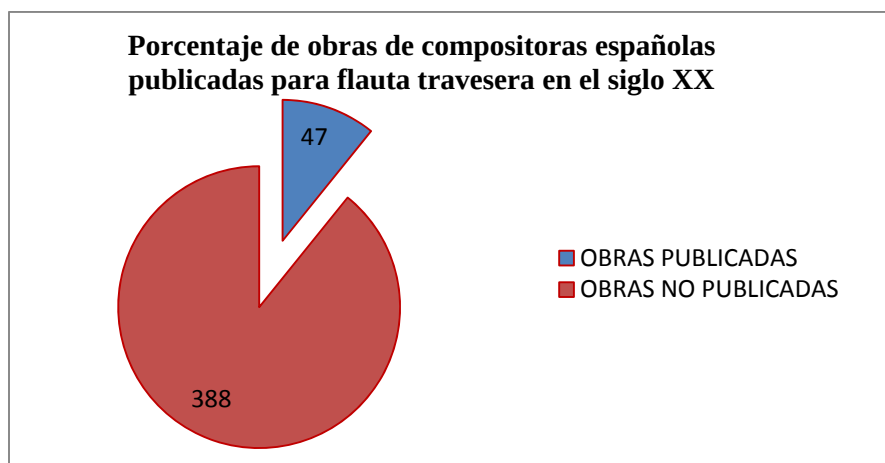


Gráfico 8. Porcentaje de obras de compositoras españolas publicadas instrumentadas para flauta travesera en el siglo XX.

Algunas de estas editoriales, a través de su página web, ofrecen la posibilidad de adquirir las partituras de estas autoras en formato digital, por lo que su precio desciende considerablemente. De este modo hace más asequible su adquisición y, por tanto también su difusión. *Clivis Publicacions* y *Periferia Sheet Music*, son algunas de estas editoriales, las cuáles por otra parte, son las que curiosamente más apoyan a las compositoras españolas contemporáneas (véase Gráfico 9)⁴¹².

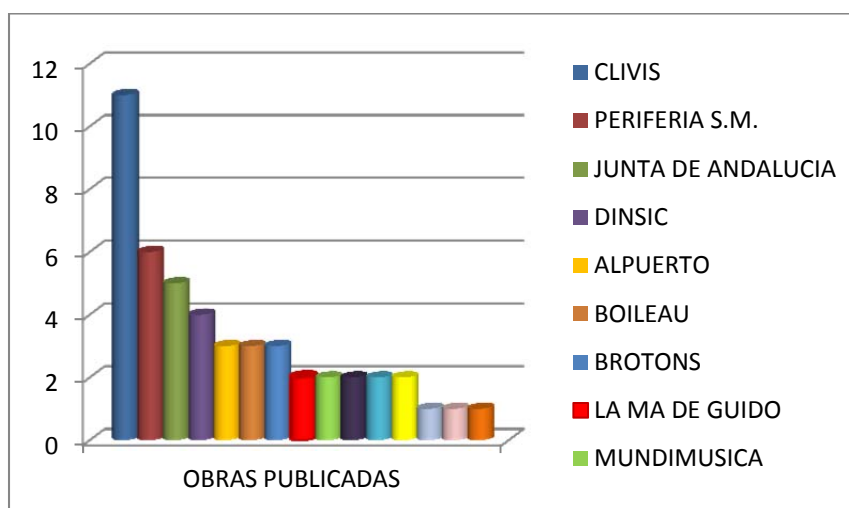


Gráfico 9. Gráfico de porcentaje de publicación de las obras de compositoras españolas instrumentadas para flauta travesera en el siglo XX por las distintas editoriales.

⁴¹² Los gráficos los he realizado a través de los datos catalogados en la base de datos adjunta en el Anexo III.

La cuestión geográfica también es importante, la mayor parte de estas editoriales están afincadas en Cataluña, relación que ya señalamos en cuanto a la promoción cultural de esta zona, lo que hace que muchas de las compositoras catalanas hayan visto apoyado su trabajo y publicadas sus obras. *Boileau, Casa Beethoven, La ma de Guido, Dinsic, Brotons y Mercadal y Clivis*, son algunos ejemplos de estas editoriales situadas en Cataluña, que apuestan por la composición contemporánea, y que apoyan la producción de las compositoras actuales (véase Gráfico 10)⁴¹³. De cerca sigue la Junta de Andalucía, que a través del Centro de Documentación Musical, anteriormente citado, promueve la publicación y edición de las obras de Compositoras Españolas en el marco del Taller de Compositoras anual.

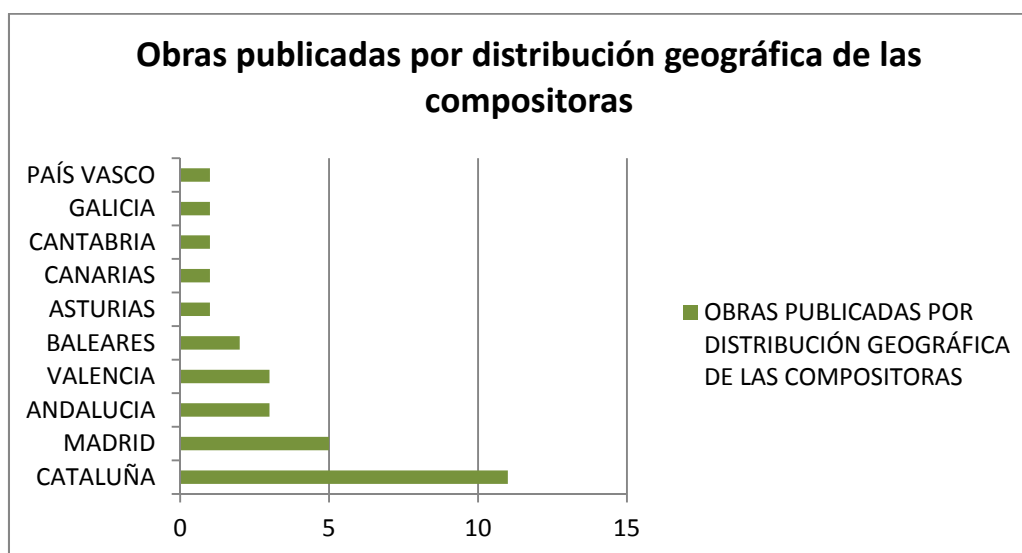


Gráfico 10. Gráfico de distribución geográfica de las obras publicadas por compositoras españolas para flauta travesera en el siglo XX.

El formato de grabación de las obras de las compositoras es aún más simbólico que el de su edición. Excepto algunos casos, la mayoría de las obras las han grabado las compositoras en el estreno de las mismas, y aparecen en sus páginas web en formato de vídeo, o de audio. Las obras de música electroacústica que aparecen en algunas páginas suelen tener bastante calidad, por el formato en el que se crean, pero las de vídeo carecen de la calidad suficiente. Uno de los ejemplos de grabación de estas

⁴¹³ Los gráficos los he realizado a través de los datos catalogados en la base de datos adjunta en el Anexo III.

producciones es el CD editado por el *Centro de Documentación Musical de Andalucía*, perteneciente al *Taller de Compositoras*, que anualmente edita con las obras producidas por el mismo en el marco del *Festival Internacional de Música de Cádiz*. Con el título *Flauta y marimba: Taller de Mujeres Compositoras* (2010), consta de 15 obras de compositoras, en el cual también incluye las partituras en formato digital.

El sello discográfico *Ars Harmonica*, en el año 1999, publicaba un CD con la música de cámara de la compositora Teresa Borrás, que incluye algunas obras para flauta travesera, como *Sonatina op. 60*, *Mont. Op. 104/1* y *Montgrí, op. 104/2*. Otra discográfica, *Solfa Recordings*, publica en 2010 un trabajo en el que el grupo *Barcelona Modern Project* interpreta obras de Anna Bofill, entre ellas *Spirals III*, *Europa 1945* y *Septet de set sous*, obras instrumentadas para flauta.

Zuriñe Fernández Gerenabarrena es una compositora que, aunque su producción musical no está editada, sí tiene un catálogo de grabaciones sonoras bastante amplio. Esta compositora vasca ha difundido su trabajo también en otros campos como el audiovisual. Entre sus obras grabadas para flauta se encuentra *Gurizarra*, en el CD *4 Tentaciones, 4*, por *Revista Literaria Sibila* (1996), *Marizoro*, en *Compositores vascos actuales III*, por la *Fundación BBK* (1997), interpretada por Antonio Arias y *Lur, ur, huts*, en el CD titulado *Hizpide* por *Ilargi Records* (2002), interpretado por Mario Clavell Larrinaga, flautista de la Orquesta Sinfónica de Euskadi y profesor de la Escuela Superior de Música del País Vasco, *Musikene*.⁴¹⁴

La compositora Elena Mendoza, incluye en el CD *Szenen aus Niebla/ Fe de erratas/ Gramática de lo indecible* de la discográfica *WERGO* (2011), la obra para flauta anteriormente citada. Diana Pérez Custodio, compositora andaluza como Elena Mendoza, entre otros trabajos, participa en el CD *Compositores Andaluces Contemporáneos*, producida por el *Centro de Documentación Musical de Andalucía* (2006), con su obra *Hebras al aire* para quinteto de viento.

Con el título *Compositors Balears* (2001), Rosa María Rodríguez Hernández participa con su obra instrumentada para flauta travesera *Tiamat*. Por último el CD *Compositoras, mujeres que dan la nota*, de *Cezanne Producciones* (1989), editaba este

⁴¹⁴ Extraído de su página web: <<http://zfgerenabarrena.com/zfg/obra-grabada-en-cd/>> [Consulta: 22 de Mayo de 2014].

trabajo con la participación de algunas compositoras, como Cruz López de Rego con *Vital* o Mercedes Zavala, con *Persistencia*, obras también para flauta. Este es un ejemplo, junto al del *Centro de Documentación Musical de Andalucía*, de los trabajos monográficos de género que se han realizado sobre compositoras para sacar a la luz su trabajo.

Una gran parte de las compositoras que están en activo, difunde sus trabajos a través de sus páginas de Internet (véase Gráfico 11)⁴¹⁵, actualizando su información de manera automática, ofreciendo una visión de formación y proyección profesional, siendo una forma directa de contacto con la misma. Estas páginas nos permiten acceder al catálogo, en muchas ocasiones con enlaces a partituras y audio, discografía, prensa y publicaciones en libros, revistas, u otros medios.

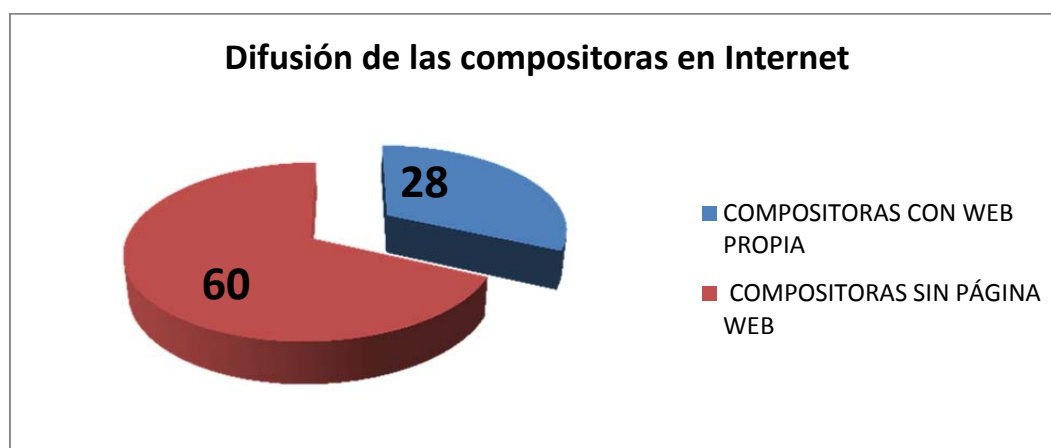


Gráfico 11. Gráfico de porcentaje de compositoras con página web creada en Internet.

⁴¹⁵ Los gráficos los he realizado a través de los datos catalogados en la base de datos adjunta en el Anexo III.

**CAPÍTULO III. GUÍA DIDÁCTICA SOBRE OBRAS DE COMPOSITORAS
ESPAÑOLAS INSTRUMENTADAS PARA FLAUTA TRAVESERA.**

CAPÍTULO III. GUÍA DIDÁCTICA SOBRE OBRAS DE COMPOSITORAS ESPAÑOLAS INSTRUMENTADAS PARA FLAUTA TRAVESERA.

Introducción.

Esta Guía presenta una selección de obras para flauta travesera de compositoras españolas nacidas en el siglo XX. Están dirigidas al alumnado y profesorado de las Enseñanzas Profesionales de Música, para ser un complemento y apoyo didáctico al repertorio programado a lo largo del curso. Asimismo, están divididas por cursos, de acuerdo al nivel técnico e interpretativo, ajustándose a los objetivos planteados en la Ley de Ordenación Educativa vigente en la actualidad (LOE, Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación).

En cuanto a las técnicas compositivas de este repertorio perteneciente al siglo XX, aparecen recursos técnicos contemporáneos aplicados a la flauta travesera, por lo que encontraremos ejercicios preparatorios para los recursos utilizados en cada obra al principio de cada curso. Cada curso vendrá igualmente precedido de una serie de ejercicios técnicos e interpretativos para afrontar el trabajo de las obras propuestas.

Después de cada obra propongo el estudio de los fragmentos más complicados e interesantes para conseguir los objetivos planteados para el curso en cuestión. Debido al uso frecuente de técnicas contemporáneas, hay incursiones de estos recursos en obras orientadas para cursos iniciales y es posible que una parte del alumnado no sea capaz de controlar estas técnicas, por lo que, en algunas obras, se ha procedido a una adaptación de estos recursos, así como ofrecer otra opción para aquella parte del alumnado que pueda necesitarla.

Selección de las obras y planteamiento de la Guía Didáctica.

La selección de las obras para la elaboración de la Guía Didáctica ha sido realizada teniendo en cuenta tres criterios:

- Estudio y valoración de las características de las obras para poder utilizarlas en el aula como elemento pedagógico y educativo. Las características técnicas y compositivas de las obras han sido valoradas y adecuadas al nivel técnico e interpretativo de cada nivel educativo.
- Elección de diferentes estilos interpretativos, así como etapas cronológicas para añadir variedad a la selección y no centrarme solamente en ciertas compositoras o estilos determinados.
- Valoración de la posible adaptación de determinados pasajes para la realización de la edición pedagógica. La imposibilidad de realizar ciertos pasajes o de adaptarlos para un mayor entendimiento por parte del alumnado ha sido también tenido en cuenta en el momento de seleccionar el repertorio.

Tras esta valoración he seleccionado 48 obras, divididas en 6 cursos, 8 obras para cada curso, correspondientes a la etapa de las Enseñanzas Profesionales de Música, en las que se forma técnica e interpretativamente al alumnado y se prepara para afrontar los Estudios Superiores y la posterior profesionalización.

Comentarios a la edición crítica.

Muchas de las obras que he editado provienen de un manuscrito de la propia compositora, incluso obras que están publicadas ni siquiera han sido transcritas a ningún programa de edición musical informático. Otras obras si están editadas en programas informáticos como *Finale* o *Sibelius*, por las propias compositoras y también hay algunas que han sido publicadas y adquiridas a través de las distintas editoriales que anteriormente se han citado.

En cuanto a la edición crítica he rectificado, en algunos casos, errores de transcripción de la partitura general a la partichela por error de copia, y en muchos casos ha sido en obras publicadas por editoriales que se han transcrito directamente del original (véase Extracto 6 y 7).



Extracto 6. Extraído de la obra *Fantasía op. 74* para flauta travesera y piano de Teresa Borrás, editorial Clivis Publicacions.⁴¹⁶



Extracto 7. Extraído de la obra *Fantasía op. 74* para flauta travesera y piano de Teresa Borrás, editorial Clivis Publicacions.⁴¹⁷

Por otro lado, he añadido signos para facilitar el fraseo musical, como reguladores y algunas dinámicas, para facilitar la articulación, como ligaduras, staccato o acentos, y signos para indicar la respiración, imprescindibles para cualquier instrumentista de viento, más aun si cabe en una edición orientada al alumnado que aún no tiene las herramientas necesarias para discernir en qué punto es más conveniente realizar la respiración (véase Extracto 8 y 9).

⁴¹⁶ En este fragmento, perteneciente a la partitura general, aparece la frase sin ligadura.

⁴¹⁷ En la partichela de flauta, por el contrario, sí aparece esta ligadura.



Extracto 8. Extraído de la obra *Divertimento* para quinteto de viento de Teresa Borrás, editorial Clivis Publicacions.⁴¹⁸



Extracto 9. Extraído de la obra *Divertimento* para quinteto de viento de Teresa Borrás, editorial Clivis Publicacions.⁴¹⁹

⁴¹⁸ En este fragmento aparece la melodía sin ligadura, con la dificultad que conlleva realizar este pasaje con articulación, porque con la velocidad indicada se tendría que ejecutar en doble picado.

⁴¹⁹ La realización que se ha propuesto tiene una articulación en legato cada cuatro semicorcheas.

1º curso de Enseñanzas Profesionales.

En este apartado **presento** las obras seleccionadas para el 1º Curso de Enseñanzas Profesionales. Cada obra viene precedida de la edición crítica de la misma y la biografía de la compositora, así como un análisis formal, estético y pedagógico. Las obras seleccionadas, que aparecen por orden alfabético de compositoras, son las siguientes:

- *Llanto a mi raíz* para tres flautas de Encarna Beltrán-Huertas.
- *Divertimento op. 90* para quinteto de viento de Teresa Borrás i Fornell.
- *Dues escenes* para flauta y piano de María Isabel Garvia Serrano.
- *VI movimiento Salida de la Misa RobertAna* (2000) para orquesta de cámara de Sonia Megías.
- *Suite* (2009) para flauta en Do, flauta de pico, flauta en Sol y marimba y pequeña percusión.
- *Hebras al aire* para quinteto de viento de Diana Pérez Custodio.
- *Suite hispana* para flauta y piano de Carmen Santiago de Merás.
- *Suite en Sol Major* para flauta y guitarra de Gloria Villanueva.

En cada capítulo los ejercicios que se plantean previos al estudio de la obra en cuestión están estructurados en cuatro apartados, en los que se divide la técnica instrumental, para un mejor aprovechamiento del trabajo: sonido, técnica, articulación y técnicas contemporáneas.⁴²⁰ Las obras que no contengan estas técnicas no presentarán este apartado. En cada apartado se proponen ejercicios basados en pasajes de las obras que aparecen en la guía didáctica, elegidos por su dificultad técnica o porque añaden algún efecto contemporáneo que sea interesante estudiar o porque sea algo avanzado para el curso en el que estamos y sea necesario conocer antes de afrontar el estudio de la obra. A continuación, aparecen las obras que se han editado con el programa de notación musical *Finale 2007*.

⁴²⁰ Esta división aparece ya en los libros publicados por **Trevor Wye**, y me parece muy útil para dividir el estudio técnico e interpretativo del instrumento. Por otra parte, aclarar que las técnicas contemporáneas también suelen denominarse técnicas extendidas, por lo que hemos de familiarizarnos con el uso de ambos términos.

***Llanto a mi raíz.* Encarna Beltrán-Huertas López.**

Título: Llanto a mi raíz.

Compositora: Encarna Beltrán-Huertas.

Instrumentación: Trío para flautas en Do.

Duración: 2'.

Fuente: Manuscrito facilitado por la compositora en formato *pdf*.

Copista: Beatriz Calatayud. Enero de 1998.

Biografía.

Poetisa y compositora es titulada de Grado Superior de Armonía y Composición y ejerce como profesora de Solfeo y Armonía en Valencia. En su currículum musical tiene tres premios nacionales de composición en España (1986, 1999 y 2003). Tiene estrenadas varias obras, corales e instrumentales, en Nueva York, Buenos Aires, Luxemburgo, Madrid, Valencia, Sagunto, Segorbe, Bilbao, Pamplona, Murcia, Córdoba, Málaga, Jaén y Cáceres.

Ha ganado 15 premios en Certámenes Poéticos. Ha escrito tres libros: *El reloj junto al silencio*, *Cuentos y poemas de mamá molli* y *Hebras de madrugada*. Es coautora en los Certámenes de Segorbe con libros editados por la *Consellería de Cultura de la Comunitat Valencia*, siendo el último *Segorbe de luz y malva*. Ha creado la orquesta Enbel's y es miembro de la *Asociación de Mujeres en la Música*.⁴²¹

⁴²¹ Extraída de la web de la compositora. [En línea]. Dirección URL:<<http://ebelop.wordpress.com/acercade/>> [Consulta: 14 de Enero de 2014].

Notas a la edición crítica.

El manuscrito parece estar realizado a tinta negra, pues al estar escaneado no se puede saber cuál ha sido la escritura original. El trío aparece escrito en dos pentagramas, por lo que dos de las voces están en un solo pentagrama. Se ha dividido cada una de las voces en un pentagrama y se han ordenado por el registro en el que se mueven.

- Los signos de respiración están añadidos para facilitar al alumnado el fraseo y la ejecución, porque en estos años de enseñanza musical el profesor ha de orientar al alumno acerca de dónde es más útil realizarlas, sobre todo adecuándolas a su capacidad pulmonar, pues en estos años es más habitual encontrar a niños de edades comprendidas entre los 12 o 14 años. Estos signos aparecen después de notas largas (como en el 9 en la flauta 2, compás 23-24, flauta 1,...), o también para articular el fraseo (como en el compás 15, flauta 1, compás 33, flauta 2,...). Debido a la recurrencia de este añadido en la edición crítica no se va a enumerar compás a compás.
- Se han añadido los números de compases que igualmente no aparecen.
- En el compás 9 se ha eliminado una línea que unía la melodía en la flauta 2 que transita entre los dos pentagramas, ya que se han desdoblado en tres pentagramas (véase Extracto 10).



Extracto 10. *Llanto a mi raíz*, E. Beltrán-Huertas. Compás 9, extraído de la obra cedida por la compositora.⁴²²

- Asimismo se han duplicado en todas las voces las dinámicas y las expresiones de agógica.

⁴²² El manuscrito de la compositora une con la línea la melodía de la segunda voz.

- Compás 23 y ss. En la flauta 2 se ha cambiado el símbolo de repetición de grupo por el grupo escrito, porque así se facilita la lectura al alumno y es más directo. Aunque deben acostumbrarse a todos los signos de expresión pero se considera que en este curso aún están poco adaptados a esta escritura (véase Extracto 11).



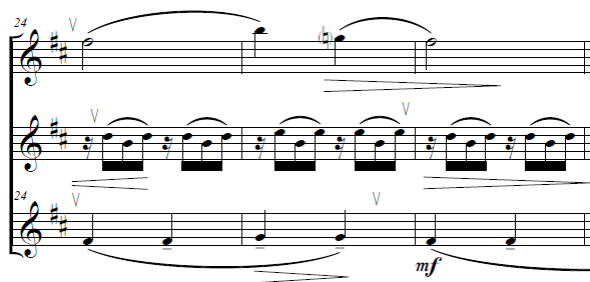
Extracto 11. *Llanto a mi raíz*, E. Beltrán-Huertas. Compás 23 y ss., extraído de la obra cedida por la compositora.⁴²³

- Compás 22 y ss. En la flauta 3 se han agrupado estas notas apoyadas en una ligadura de dos en dos compases, acompañando el fraseo de la flauta 1, para que en la interpretación la acompañe. También se han articulado las notas iguales con un *subrayado* sobre las notas (véase Extracto 12).



Extracto 12. *Llanto a mi raíz*, E. Beltrán-Huertas. Compás 22 y ss., extraído de la obra cedida por la compositora.⁴²⁴

Compás 23 y ss. Se han añadido en las tres voces reguladores para articular el fraseo explicado anteriormente (véase Extracto 13).



Extracto 13. *Llanto a mi raíz*, E. Beltrán-Huertas. Compás 23 y ss., extraído de la edición pedagógica de la obra incluida en el Anexo II.⁴²⁵

⁴²³ Se ha preferido escribir las notas porque es más fácil para la lectura por parte del alumno.

⁴²⁴ La articulación del fraseo de dos en dos compases parece la solución más lógica.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta es una obra de una gran expresividad melódica. Se encuadra en un ambiente tonal, en Si menor concretamente, aunque se acerca a las regiones tonales cercanas, como Fa # m, como modo de enfatizar la dominante de Si menor. En cuanto al discurrir armónico, aparecen tríadas y acordes de 7ª de dominante, dentro de un desarrollo motivico, basado en un motivo generador (compases 1-3, flauta 3) que se irá transformando por la inversión rítmica del mismo, distribuida por el resto de las voces (véase Extracto 14 y 15).



Extracto 14. *Llanto a mi raíz*, E. Beltrán-Huertas. Compases 1-3. Motivo generador de la obra. Extraído de la edición pedagógica. Anexo II.



Extracto 15. *Llanto a mi raíz*, E. Beltrán-Huertas. Compases 3-4. Extraído de la edición pedagógica. Anexo II. Desarrollo del motivo rítmico por inversión de la secuencia.

Este motivo genera un pequeño Tema de 4 compases que se expondrá en las tres voces, en un estilo fugado, y que será reexpuesto al final de la obra, estructurando la obra en una forma ternaria A-B-A' (véase Extracto 16).



Extracto 16. *Llanto a mi raíz*, E. Beltrán-Huertas. Compases 1-3. Extraído de la edición pedagógica. Anexo II. Tema principal.

⁴²⁵ Los reguladores expresivos son necesarios para que el alumno entienda el fraseo.

A partir del compás 22 se rompe el pulso de corchea con la introducción de un motivo rítmico  de acompañamiento, también tresillos de corcheas, lo que produce una aceleración del movimiento para volver a exponer el tema en el compás 35, también en las tres voces, a modo de A'. Según la propia compositora «*Llanto a mi raíz* es una obra compositiva refiriéndose al sentir cuando se crea, en mi caso la composición».⁴²⁶

Es una obra muy expresiva, de un período inicial en la producción de la compositora, que explota muy bien el timbre más oscuro del instrumento, pues el ámbito permanece en el registro grave y medio. La textura contrapuntística de las tres voces hace que se perciba un tejido enredado, por lo que es difícil independizar las voces de manera auditiva. En cuanto a la técnica instrumental es una obra asequible y en la que se pueden trabajar aspectos más fraseológicos y expresivos, y también de afinación, pues los intervalos están más cercanos. El estudio de las dinámicas, también interesantes, ayudará a potenciar el sonido en el registro grave, tan imprescindible para el buen desarrollo de la técnica instrumental.

⁴²⁶ Extraído de la entrevista realizada a la compositora. Anexo III.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está planteado para trabajar la dirección del fraseo musical. El tema original es el más agudo y se trabajará en orden ascendente y descendente. La realización del ejercicio ha de centrarse en la dirección del fraseo musical hacia el cuarto compás del motivo (véase Extracto 17).



Extracto 17. Ejercicio de sonido extraído de los compases 27-29 de la obra de Encarna Beltrán.

Técnica.

Aquí se presenta una variante del tresillo irregular formado por dos semicorcheas y una negra. Este ejercicio se centra en el estudio de la figuración rítmica irregular, subdividiendo mentalmente el grupo en tres corcheas (véase Extracto 18).



Extracto 18. Ejercicio de sonido extraído de los compases 14-15 de la obra de Encarna Beltrán.

Este ejercicio también se realizará con la secuencia rítmica expuesta y también con la secuencia invertida. Hay que hacer hincapié en la diferenciación de la figuración rítmica (véase Extracto 19).



Extracto 19. Ejercicio de Técnica basado en la secuencia rítmica extraída de los compases 1-4 de la obra de Encarna Beltrán-Huertas, este ejercicio también es aplicable a los compases 26-31 de la *Suite* de Gloria Villanueva.

Articulación.

Este ejercicio está planteado para trabajarlo en las cuatro articulaciones propuestas a lo largo del ejercicio. Es conveniente realizar todo el ejercicio con cada una de las articulaciones. Este ejercicio está basado en las articulaciones planteadas en los *17 ejercicios diarios de mecanismo de Taffanel y Gaubert*, Editorial Leduc, París (véase Extracto 20).



Extracto 20. Ejercicio de Articulación sobre la obra de Encarna Beltrán.

Divertimento op. 90. Teresa Borràs i Fornell.

Título: Divertimento op. 90.

Compositora: Teresa Borràs i Fornell.

Instrumentación: Quinteto de viento.

Duración: 6'.

Fuente: Obra editada por Clivis Publicacions. Depósito Legal: B-21.372-89.

Datos del estreno: Compuesta en 1987.

Biografía.

Teresa Borràs i Fornell nació en Manresa el 30 de julio de 1923. Empezó los estudios musicales a la edad de 8 años en el Conservatorio del Liceo de Barcelona: Piano, Armonía y, posteriormente, Guitarra. Perfeccionó sus estudios con los maestros Molinari y Cervera. Más tarde estudió Armonía, Contrapunto y Composición con Cristòfor Taltabull. Asistió a las clases del maestro Agosti en la *Accademia Chigiana* de Siena (Italia). Posteriormente obtuvo una beca de esta institución para las clases de composición del maestro Frazzi. En 1979 se le concedió la Beca de Composición para el curso de verano *Música en Compostela* con R. Halffter. Ha obtenido el Primer Accésit del premio *Caterina Albert i Paradís* de 1997. Entre los años 1947 y 1953 dio numerosos conciertos de piano. Fue durante siete años profesora de piano y guitarra en la Escuela Municipal de Música de Manresa y profesora de piano y armonía en la Escuela de Música de Mataró, filial del Liceo. Los últimos años ejerció como concertista de piano, especialmente para dar a conocer su obra. Murió en 2010.⁴²⁷

⁴²⁷ Extraída de la Editorial *Clivis*. Dirección URL: <<http://clivis-music.com/>> [Consulta: 14 de Enero de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra consta de la partitura general encuadernada y las partichelas de los instrumentos (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot) en cuadernillos aparte. La edición de la obra es facsímil, por lo que la escritura es poco habitual para un alumno que está iniciándose en sus estudios musicales. Como se ha comentado anteriormente, existen errores de copia en la partichela, pues, hay articulaciones e incluso notas que son distintas en la partitura general y la partichela.

- Los signos de respiración, al igual que en la obra anterior, están añadidos para facilitar al alumnado el fraseo y la ejecución. Estos signos aparecen en el compás 10, 18, 19 y 24.
- Se ha añadido los números de compases que igualmente no aparecen.
- Compás 3. Se ha añadido una ligadura para las semicorcheas para facilitar la ejecución.
- Compás 10. Ligadura de las corcheas Si-La.
- Compás 11. Se ha cambiado la ligadura del tresillo, que en la partitura general no aparece y en la partichela aparecen ligadas las tres corcheas, por una ligadura en las dos primeras corcheas solamente, para facilitar la ejecución y evitar el salto de 8ª ligado.
- Compás 16. Ligadura añadida entre Reb-Do.
- Compás 17. Ligadura añadida entre Mi-Re y regulador.
- Compás 19. Ligadura añadida de Re a La e indicación dinámica *mf*.
- Compás 20. Ligadura añadida entre Mi-Re.
- Compás 21. Regulador.
- Compás 24. Ligadura añadida entre Solb-Fa y Do-Re.
- Compás 25. Ligadura añadida entre Mi-Fa.
- Compás 30 y ss. Se han añadido las barras de compás porque desaparecen, tanto en la partitura general como en la partichela, sin motivo aparente. Así que se han barrado los compases para una mejor lectura. También se ha añadido un regulador (véase Extracto 21).



Extracto 21. Extraído de la partitura original editada por Clivis Publicacions.⁴²⁸

- Compás 33. Ligadura de todas las semicorcheas y dinámica *f*.
- Compás 35 y 36. Se ha cambiado el compás a 3/4 porque se ha considerado que las siete partes que quedan estaban mejor estructuradas en 3+4. La intención de la compositora parece que es pasar a un compás de 7 partes, o hacer que desaparezca el compás, pero ante la duda he decidido dividirlo en dos compases que se pueden dominar fácilmente por los alumnos de estos cursos (véase Extracto 22 y 23).

⁴²⁸ La partitura general aparece sin barras de compás. Posiblemente el interés de la compositora es realizar este pasaje ad libitum, pero no se puede asegurar.



Extracto 22. Extraído de la partitura original editada por Clivis Publicacions⁴²⁹



Extracto 23. Extraído de la edición pedagógica que aparece en el Anexo II.⁴³⁰

- Compás 37. Dinámica *mf*.
- Compás 38. Ligadura Sol-Si.
- Compás 39. Ligadura Do-Si, Sib-La.
- Compás 40. Ligadura La-Si, Sol-Si.
- Compás 41. Ligadura Fa-Mi, Mib-Re-Reb-Do. También he corregido que en la partichela no aparecen los corchetes de las semicorcheas. Regulador añadido.
- Compás 43. Dinámica *mf*.
- Compás 46 y 47. Ligadura Fa-Sol.
- Compás 48. Ligadura Si-La.

⁴²⁹ Aunque no hay ningún cambio de compás, sí aclara después que volvemos a 4/4.

⁴³⁰ Este es el resultado final de la decisión tomada para la edición.

- Compás 51. Se ha añadido el sostenido al Sol, porque aparece en la partitura general pero no en la partichela, así que se ha decidido, por la armonía precedente, que la nota está alterada. También se ha añadido el regulador.
- Compás 52. Ligadura Fa-Sol.
- Compás 53. Ligadura Sol-Fa.
- Compás 55, 62, 70. Ligadura Si-Do.
- Compás 58. Ligadura de todas las semicorcheas.
- Compás 64-65. Ligadura de las semicorcheas entre los compases y regulador.
- Compás 72, 74 y 77. Dinámicas *pp*, *f* y *mf* respectivamente.
- Compás 81 y 83. Ligadura de las semicorcheas, dinámica *mf* y reguladores.
- Compás 84 y 88. Dinámicas *f* y *mf* respectivamente.
- Compás 90. Ligadura en las semicorcheas.
- Compás 92 y 94. Dinámicas *f* y *mf* respectivamente.
- Compás 96. Ligadura de las dos primeras notas del tresillo y dinámica *f*.
- Compás 102. Ligadura de las semicorcheas, dinámica *mf* y regulador.
- Compás 107. Regulador.
- Compás 109. Ligadura semicorcheas, regulador y dinámica *mf*.
- Compás 110. Dinámica *f*.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra consta de un solo movimiento, está escrita para quinteto de viento y es una pequeña pieza, sencilla, construida armónicamente sobre la base de clúster entre los cinco instrumentos. La estructura es homorrítmica, aunque en algunos momentos hay intentos de melodías en contrapunto. Dentro de esta armonía disonante las líneas melódicas se mueven tonalmente, y las escalas que aparecen son, en su mayor parte diatónicas (véase Extracto 24).



Extracto 24. Extraído de la partitura original editada por Clivis Publicacions⁴³¹

La obra tiene una estructura formal ternaria: A-B-A'. La primera parte hasta el compás 26 se vuelve a repetir en una especie de A' a partir del compás 88, tras un calderón, hasta el final. El estilo de la obra es poco convencional, mezcla de varias técnicas compositivas, en las que se fusiona el estilo melódico diatónico con una armonía más compleja, así como la inexistencia de un Tema melódico-rítmico claramente delimitado, por el contrario, basado en la acumulación de distintos pequeños motivos que conforman la estructura de la obra. La presencia del silencio como articulador de la forma musical es una característica que avanza un estilo cercano a la técnica serialista (véase Extracto 25).

⁴³¹ Los cinco instrumentos desarrollan el mismo motivo en una estructura homorrítmica.



Extracto 25. Extraído de la partitura original editada por Clivis Publicacions⁴³²

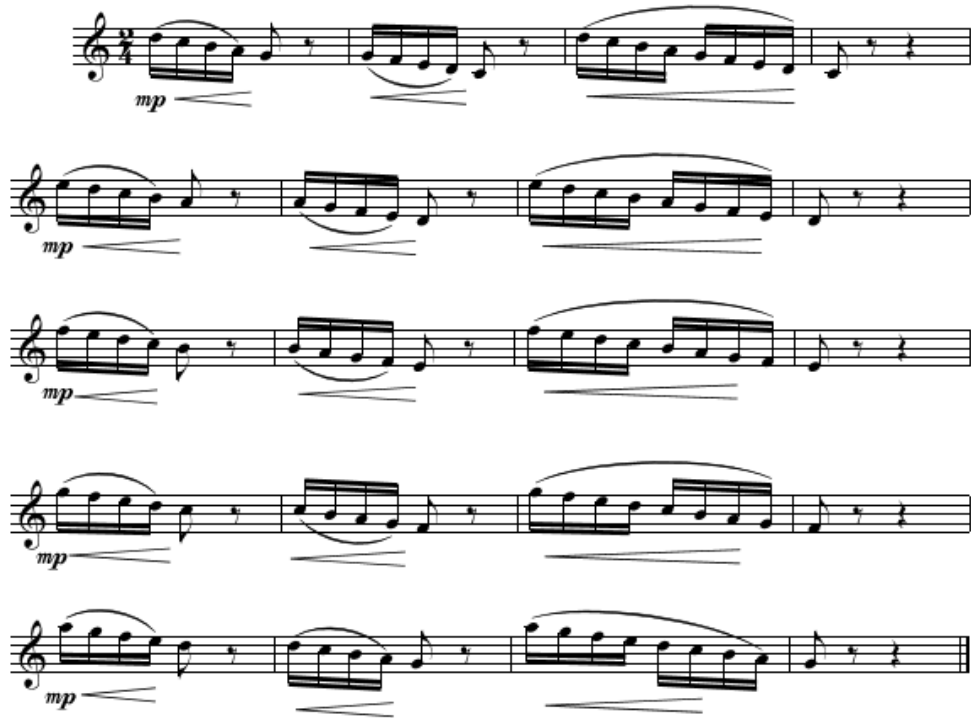
En cuanto a la parte de la flauta, salvo algunos fragmentos en los que hay algunas escalas es una obra bastante asequible, el interés reside en la sonoridad y en su aplicación en las clases de cámara con esta formación, tan interesante para la flauta travesera.

⁴³² Las pequeñas intervenciones de cada instrumento están articuladas por los silencios.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está planteado para trabajar el sonido en las escalas descendentes, y para dirigir el fraseo hacia las notas graves. El motivo está dividido en dos compases y después se unen (véase Extracto 26).



Extracto 26. Ejercicio de Sonido extraído de los compases 33, 57 y 63-64 de la obra de Teresa Borrás.

Técnica.

En este ejercicio vamos a trabajar el salto de 8ª articulado, tanto de forma ascendente como descendente. Se apoya con un acento la nota grave para intentar igualar la sonoridad en ambos registros. Este ejercicio se utiliza para apoyar las notas graves e igualarlas con las más agudas (véase Extracto 27).



Extracto 27. Ejercicio de Técnica extraído de los compases 55-56 de la obra de Teresa Borrás.

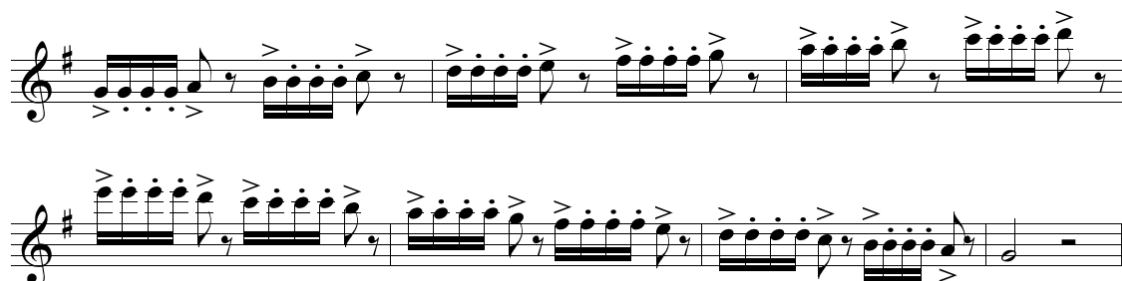
Esta variante del ejercicio anterior refuerza el soporte sobre la nota grave mediante una ligadura entre la nota grave y la aguda. Este ejercicio ayuda a apoyar la nota grave (véase Extracto 28).



Extracto 28. Ejercicio de Técnica extraído de los compases 55-56 de la obra de Teresa Borrás.

Articulación.

Este ejercicio se trabajará en simple picado, pues en este primer curso, si algún alumno está iniciado es complicado mantener la velocidad y que el golpe sea preciso. Insistiremos en que la primera nota (que está acentuada) esté bien ejecutada, con un correcto soporte de aire, para poder realizar el ejercicio correctamente. Este ejercicio está enfocado en el trabajo del *stacatto* combinado con el acento en la primera semicorchea para dar más velocidad a la lengua (véase Extracto 29).



Extracto 29. Ejercicio de Articulación extraído de los compases 29-33 de la obra de Teresa Borrás.

***Dues escenes.* María Isabel Garvia Serrano.**

Título: Dues escenes.

Compositora: María Isabel Garvia Serrano.

Instrumentación: Dúo para flauta y piano.

Duración: 1'.

Fuente: Obra editada por Clivis Publicacions. Depósito Legal: B-1.812-89.

Datos del estreno: compuesta en 1989.

Biografía.

Nacida el 8 de agosto de 1959 en Barcelona. Compositora, pianista y profesora. Obtuvo los títulos de Profesora de Piano, Grado Superior de Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, así como Armonía, Contrapunto, Fuga, Composición e Instrumentación en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Estudió Musicología con una beca de la *Fundación Universitaria Agustí Pedro Pons* en 1984 y obtuvo una beca de investigación musical de la *Generalitat de Catalunya* en 1985. Complementa su formación con cursos de Etnomusicología, Dirección y Composición e Instrumentación. Fue profesora de Armonía, Contrapunto y Fuga en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona desde 1984.⁴³³

⁴³³ Extraída de la web. Dirección URL: <<http://www.donneinmusica.org/wimust/biographies-european-women-composers/g/1059-maria-isabel-garvia-serrano.html>> [Consulta: 23 de Febrero de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra aparece editada aunque no existe partichela independiente para la flauta, por lo que yo la he realizado. Está editada en un programa informático y aparece articulada de forma bastante bien adaptada a la técnica del instrumento. Se han añadido igualmente los signos de respiración para facilitar el estudio de la obra. También se han añadido los números de compás.

- Compás 8. Dinámica *pp*, para la interpretación de la repetición como un eco.
- Compás 22. Dinámica *f*, después del regulador.
- Compás 24. Regulador.
- Compás 26. Regulador expresivo, indicador de fraseo.
- Compás 28. Regulador expresivo.
- Compás 32. Dinámica *f*.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta obra consta de dos pequeñas piezas para flauta y piano, la primera más expresiva y la segunda con un carácter más alegre y dinámico. La primera pieza comienza con una frase de 8 compases en los que flauta y piano preguntan y responden según la secuencia: *a-a'-b-c*, esta última *c* con un compás más añadido (véase Extracto 30).

The image shows a musical score for Flute and Piano, labeled 'Extracto 30'. The score is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 72. It features a Flute part and a Piano part. The Flute part starts with a melody marked 'mf' and includes a breath mark. The Piano part provides harmonic support, also marked 'mf'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and performance instructions such as 'cantabile', 'poco rit.', and 'm.d.' (more dolce). The composer's name, Maria Isabel Garvia, is written in the top right corner.

Extracto 30. Extraído de la obra *Scacs* de M^a Isabel Garvia, editada por Clivis Publicacions.

La frase vuelve a repetirse un poco modificada al final y así termina la primera pieza. Es una obra tonal que está en Do Mayor, y la segunda pieza en Fa Mayor. La armonía triádica da paso, en algunas ocasiones, a sonidos añadidos sobre el acorde final en ambas piezas (véase Extracto 31).



Extracto 31. Extraído del final de la segunda pieza de la obra *Dues escenes* de Maria Isabel Garvia Serrano, Clivis Publicacions⁴³⁴

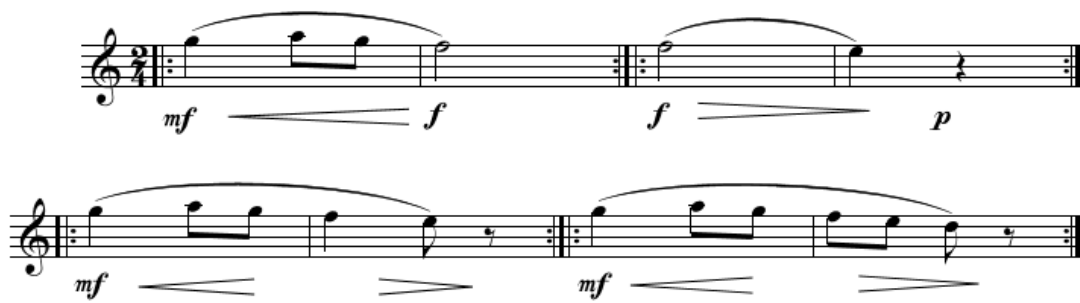
La segunda pieza comienza con una frase de 8 compases estructurados según la secuencia *a-a'-b-b'*. Después se vuelve a repetir la frase pero aquí el tema pasa de la flauta al piano en los cuatro primeros compases y después vuelve a la flauta. Es una pieza muy agradable y ajustada técnicamente al instrumento por lo que es útil para usar todos los elementos técnicos del instrumento en combinación. En cuanto a sonido las frases son precisas y bien delimitadas para trabajar la dirección del fraseo, y en cuanto a articulación aparece el staccato en el registro agudo y medio, por lo que podemos practicar el apoyo de la articulación.

⁴³⁴ Aparece el Re añadido sobre el acorde de tónica de Fa mayor (acorde de 6ª añadida).

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio persigue trabajar la dirección del fraseo musical hacia el clímax del motivo (véase Extracto 32).



Extracto 32. Extraído de los cuatro primeros compases de la obra *Scacs* de Isabel Garvia, editada por Clivis Publicacions.⁴³⁵

Técnica.

Esta secuencia se utilizará para trabajar el pasaje rítmico y las notas en *stacatto* al final de una ligadura. Se trabajará en distintos rangos dinámicos: desde *pp* hasta *ff*. También utilizaremos cambios de tonalidad. El ejercicio se trabajará en otras tonalidades propuestas por el profesor o profesora (véase Extracto 33).



Extracto 33. Extraído de los compases 18 y ss. de la obra *Scacs* de Isabel Garvia, editada por Clivis Publicacions.

⁴³⁵ La división del motivo en dos partes para trabajar la dirección de la línea melódica es útil para ayudar a mantener la tensión tanto en la primera sección como en la segunda.

Articulación.

Este ejercicio está programado para trabajar el *stacatto* simple. He planteado el ejercicio desde una tercera descendente para ir subiendo hasta el motivo original. Es importante dirigir el fraseo musical hacía el final, siguiendo el regulador expresivo. La velocidad variará dependiendo del desarrollo técnico de la alumna o alumno (véase Extracto 34).



Extracto 34. Extraído de los compases 26-29 de la obra *Scacs* de Isabel Garvia, editada por Clivis Publicacions

Juan. Sonia Megías.

Título: Juan, VI movimiento Salida de la Misa RobertAna (2000).

Compositora: Sonia Megías.

Instrumentación: Orquesta de cámara (flauta, clarinete, trompeta, teclado, violín, viola, violonchelo).

Duración: 11'.

Fuente: Obra cedida por la compositora en formato *pdf*. Partitura general y partichelas.

Datos del estreno: Iglesia de Santiago el Mayor, Jumilla (Murcia), Septiembre de 2000.

Biografía.

Nací el 20 de Junio de 1982 en Almansa (Albacete). Amo la música, el arte y la naturaleza desde que tengo uso de razón. Y desde que adquirí herramientas para crear, fusiono estos tres amores de la mejor forma que se me ocurre. Estudié piano, viola y composición en los conservatorios de Almansa y Murcia. Composición y dirección de coros en Trieste, Italia, durante mi beca Erasmus. Pedagogía musical en la Universidad Complutense de Madrid. Composición y Teoría Musical en el Máster de la New York University durante mi beca *Fulbright*. He recibido numerosas becas y encargos que me han permitido crecer como artista: Villa Medici (Roma-Francia, 2005), I-Park (Connecticut, 2008, 2011), Casa de Velázquez (Madrid-Francia, 2009), INAEM (2009, 2011) y demás encargos privados. Asimismo, he trabajado para instituciones como la *Revista Doce Notas*, la *Orquesta Nacional de Jazz de España*, las *Naciones Unidas* o el *Instituto Cervantes de Nueva York* , así como para diversas universidades.⁴³⁶

⁴³⁶ Extraída de su web. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.soniamegias.es/spip/spip.php?rubrique1>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

En la edición crítica se han añadido los signos de respiración al igual que en las demás obras.

- Compás 3 y 5. Reguladores expresivos.
- Compás 6. Dinámica *f*.
- Compás 8 y 10. Regulador expresivo.
- Compás 9 y 10. Dinámica *mf*.
- Compás 11 y 13. Regulador expresivo.
- Compás 12. Dinámica *f*.
- Compás 15 y 16. Dinámicas *mp* y *mf* respectivamente.
- Compás 19. Dinámica *cresc*.
- Compás 24. Ligaduras entre Do-Si y La-Sol, porque es extraño que, siendo el mismo tema que al principio, aquí no aparezca articulado.
- Compás 25, 27 y 30. Reguladores expresivos.
- Compás 31. Dinámica *mf*.

Análisis formal, estético y pedagógico.

En palabras de la propia compositora «la obrita que se llamaba Juan se convirtió después en la Salida de mi *Misa Robertana* (2000)». Está estructurada en forma ternaria A-B-A'. Es una composición tonal, escrita en Sol Mayor, y tiene un carácter alegre, pues es el último movimiento de una obra escrita para una boda, y posiblemente sea para la salida del templo. El tema principal, de 8 compases, tiene un carácter de marcha nupcial, que por la velocidad podría interpretarse como un 2/2. El tema tiene un carácter de marcha (véase Extracto 35).



Extracto 35. Extraído de la obra cedida por la compositora Sonia Megías, *Salida* de la Misa RobertAna.

Esta parte A avanza hacia la parte B en el compás 11 en el que el tema está basado en una blanca ligada a 8 semicorcheas. Este Tema está armonizado con un ritmo de corcheas en los demás instrumentos (véase Extracto 36).



Extracto 36. Extraído de la obra cedida por la compositora Sonia Megías, *Salida* de la Misa RobertAna.

En cuanto a cuestiones interpretativas y técnicas del instrumento, podemos destacar la utilización del *stacatto* en corcheas, y también en las semicorcheas en picado-ligado de la parte B. Por lo demás es una obra que puede resultar asequible, y para trabajar en una agrupación es atractiva por el carácter de marcha que posee.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está planteado para trabajar la dirección del fraseo, matizado por los reguladores expresivos. Está expuesto según la secuencia armónica del arpeggio de Sol Mayor. Al subir progresivamente la secuencia melódica vamos acercándonos al motivo original (véase Extracto 37).



Extracto 37. Extraído de los compases 5-9 de la obra cedida por la compositora Sonia Megías, *Salida* de la Misa RobertAna.

Técnica.

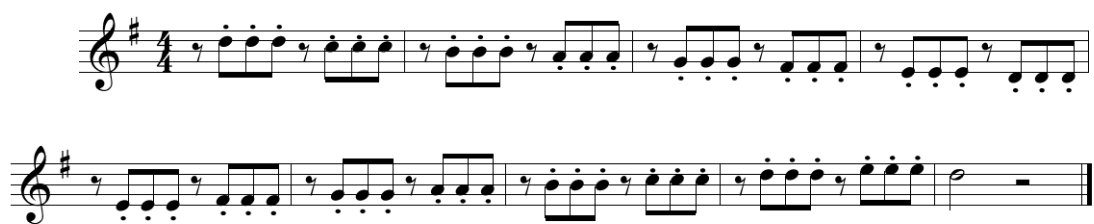
Este ejercicio está diseñado para igualar el pasaje de digitación cambiando la articulación para así combinar ambos recursos técnicos y conseguir la igualdad de velocidad en los dedos. Este ejercicio ayudará a conseguir la igualdad de velocidad de los dedos en todas las digitaciones (véase Extracto 38).



Extracto 38. Extraído de los compases 11 y 13 de la obra de Sonia Megías.

Articulación.

Este ejercicio permite practicar el *stacatto* simple a contratiempo. La práctica de la articulación ha de realizarse atacando la primera nota, que al estar en parte débil, a contratiempo, recae sobre ella la acentuación natural del motivo (véase Extracto 39).



Extracto 39. Extraído de los compases 15-19 de la obra de Sonia Megías.

Suite (2009). María Luisa Ozaita Marqués.

Título: Suite (2009).

Compositora: María Luisa Ozaita Marqués.

Instrumentación: Flauta en Sol, Flauta en Do, Flauta de Pico, Marimba y Pequeña Percusión.

Duración: 6'.

Fuente: Obra cedida por la compositora en formato *pdf*.

Datos del estreno: Festival de Música Española de Cádiz, 29 de noviembre de 2009.
Intérpretes: Antonio Arias, flauta, y Estela Blázquez, percusión.

Biografía.

Nació en Baracaldo, Vizcaya, en 1939. Titulada en Piano, Clave, Composición, Dirección de orquesta y Canto, fue alumna de Fernando Remacha. Amplió estudios en Dinamarca y obtuvo becas para asistir a cursos internacionales de música en España, Francia y Alemania (Darmstadt). Como compositora, su catálogo es fundamentalmente de música de cámara y sinfónica, siendo su ópera *Pelleas y Melisanda*, con textos de Pablo Neruda, una de sus obras más importantes. Sus obras han sido grabadas en su mayor parte por RNE.

En el terreno de la Musicología dio numerosas conferencias sobre las compositoras en la Historia de la Música. Ha colaborado en revistas especializadas como *Confutatis* y *OpusMusica* y en el libro *Mujeres en la Música* de Patricia Adkins Chiti, escribiendo el apéndice a la edición española dedicado a las compositoras españolas de los siglos XIX y XX. Es miembro numerario de la RSBAP y, como luchadora por la presencia femenina en las salas de conciertos, fue la presidenta fundadora de la española Asociación Mujeres en la Música, siendo actualmente presidenta de Honor de la misma.⁴³⁷

⁴³⁷ Extraída de la web. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/maria-luisa-ozaita/>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra está compuesta para flauta en Sol, el primer movimiento, para flauta en Do, el segundo, y para flauta de pico el tercero. Como estas obras se han adaptado para su estudio en el Conservatorio, se ha editado el tercer movimiento para flauta en Do, y el primer movimiento se ha realizado en dos partichelas: una para flauta en Sol y una adaptación de la parte de flauta en Sol a flauta en Do. No existen partichelas individuales, la única partitura que existe es la general. En el primer movimiento, la partichela de flauta en Sol no está, además la parte de la general está en Do, por lo que la he transportado para poder tocarla con la flauta en Sol. Se han añadido los signos de respiración y los reguladores expresivos y dinámicas porque la obra carece de ellos. En la partichela de flauta en Do del primer movimiento, todos los sonidos están incluidos son notas reales excepto el primer La 2 bemol que lo he transportado una octava arriba (véase Extracto 40).



Extracto 40. Extraído de la obra de María Luisa Ozaita, *Suite* (2009). Cedita por la compositora en formato pdf.⁴³⁸

Se han añadido igualmente reguladores expresivos y dinámicas que no incluía la partitura general. También se ha considerado poner el compás de 4/2, aunque en la partitura original no aparece, porque creo que es más didáctico y más útil en el momento de tocar en grupo, para mantener un pulso (véase Extracto 41).



Extracto 41. Extraído de la obra de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁴³⁹

⁴³⁸ Este La b no puede ser tocado por la flauta en Do.

En el segundo movimiento, escrito para flauta en Do, también se han añadido los signos de respiración, así como las dinámicas que son inexistentes. Los reguladores expresivos que se han añadido están en los compases: 32, 36, 37, 40, 42, 48, 49, 52, 54, 56, 57, 77 y 80. También se ha añadido el término *frull.* en los compases 47, 49 y 57, porque aunque las notas que necesitan frullato están señaladas no aparece la indicación del efecto que es necesario interpretar.

- Compás 31. Expresión *flauta solo*, añadida para aclarar al intérprete que en ese momento no tiene acompañamiento.

En el tercer movimiento se han añadido igualmente los signos de respiración.

- Compás 9. Subrayado sobre la nota Re.
- Compás 10 y 11. *Stacatto* sobre las notas, y dinámica *mf*, así como la expresión *eco*, porque se repite los dos compases anteriores a modo de eco.
- Compás 13. Subrayado sobre la nota Fa, y dinámica *f*.
- Compás 15 y 16. *Stacatto* sobre las notas, y dinámica *mf*, así como la expresión *eco*.
- Compás 22 y 23. Subrayado sobre la nota Re y ligadura.
- Compás 24 y 25. *Stacatto* sobre las notas, y dinámica *mp*.
- Compás 26 y 27. Subrayado sobre la nota Fa y ligadura.
- Compás 28 y 29. *Stacatto* sobre las notas.
- Compás 33 y 34. Subrayado sobre la nota Re y ligadura.
- Compás 35 y 36. *Stacatto* sobre las notas.
- Compás 37 y 38. Subrayado sobre la nota Fa y ligadura.
- Compás 39 y 40. *Stacatto* sobre las notas.

⁴³⁹ Se ha decidido que es más didáctico que tocarlo sin compás.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Según la compositora es una obra «basada en la música de los coloraos de Ecuador, o los Sachilas, ya que los llaman de las dos maneras».⁴⁴⁰ Esta obra reza en su inicio: «dedicada a Deira Marlene, cuidadora y amiga que me ayudó en mi enfermedad».⁴⁴¹

El primer movimiento, titulado *Serenidad bajo la lluvia*, tiene en su inicio la anotación *ad libitum*, que intenta imitar, junto al palo de lluvia, esa tranquilidad que aportar un día de lluvia. Yo he barrado la obra en el compás de 4/2 porque creo que es más útil y práctico a la hora de tocar en grupo en este curso. El segundo movimiento comienza con una sucesión de acordes de séptima, menores y mayores, tanto simultáneos como arpegiados (véase Extracto 42).



Extracto 42. Extraído de la obra cedida por la compositora.⁴⁴²

A partir del compás 20 desaparecen los acordes arpegiados y volvemos a una sucesión de acordes simultáneos. En el compás 42 comienza un motivo melódico en la flauta travesera al que es respondido por la marimba (véase Extracto 43).



Extracto 43. Compases 45-49, extraído de la obra cedida por la compositora.⁴⁴³

⁴⁴⁰ Extraído de la entrevista a la compositora. Anexo I.

⁴⁴¹ Extraído de la obra cedida por la compositora.

⁴⁴² La sucesión de acordes produce una textura acordal que va avanzando su duración desde la negra hasta la semicorchea, pasando por la corchea, precipitando así el movimiento.

Tras esta sección, hacia el compás 70 volvemos a los acordes en la marimba, que finaliza con blancas con puntillo ligadas en la flauta y el palo de lluvia, de modo similar al final del primer movimiento. El tercer movimiento está organizado en torno a la repetición obstinada de un motivo de dos compases en la marimba (véase Extracto 44).



Extracto 44. Extraído de la obra cedida por la compositora.⁴⁴⁴

Sobre este motivo la flauta expone otro motivo de dos compases que también se repite de forma obstinada (véase Extracto 45).



Extracto 45. Compases 20-24, extraído de la obra cedida por la compositora.⁴⁴⁵

En cuanto a la técnica instrumental es una obra en la que se van a trabajar los arpeggios de séptima ligados, articulados y también el frullato. Es una obra asequible y la agrupación con la percusión y la temática de la misma, le da un toque más exótico e interesante para el alumno.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

En este ejercicio se trabaja la dirección del fraseo sobre el motivo expuesto en la obra. En el *legato* es más fácil trabajar el fraseo musical porque la columna de aire no se interrumpe con la articulación. Este motivo lo volveremos a trabajar en el apartado de articulación (véase Extracto 46).

⁴⁴³ En esta sección la textura se vuelve más contrapuntística que la anterior.

⁴⁴⁴ Este pasaje de dos compases se repite durante toda la obra..

⁴⁴⁵ Este motivo se repite combinado con el mismo a la tercera.



Extracto 46. Ejercicio de Sonido extraído de los compases 9-10 y ss. del tercer movimiento de la Suite.

Técnica.

Aquí se va a trabajar la velocidad de los dedos a través del cambio en la duración de las figuras. Primero se ejecuta la primera parte del pasaje, es decir, las primeras cuatro semicorcheas a la mitad de velocidad (en figuración de corcheas). A continuación, se realizará en semicorcheas, manteniendo la dirección del fraseo hacia el final del motivo, con el regulador expresivo añadido. Este ejercicio trabaja progresivamente la velocidad de los dedos (véase Extracto 47).



Extracto 47. Ejercicio de Sonido extraído de los compases 9-10 y ss. del tercer movimiento de la Suite.

Articulación.

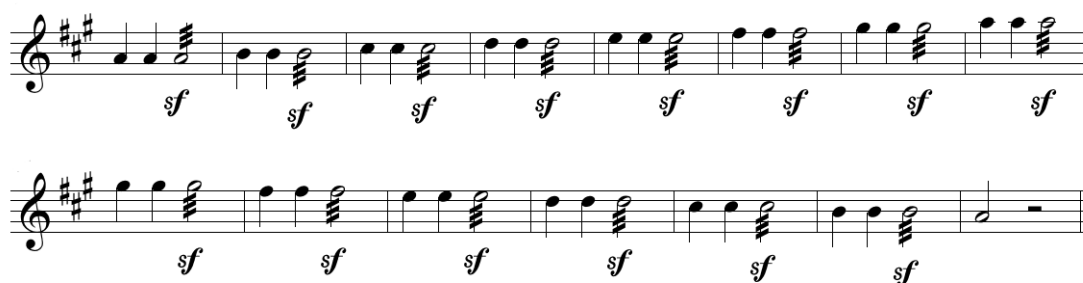
Este ejercicio se realizará para practicar el *stacatto* simple para diferenciarlo del *legato* que se presenta en esta obra con el mismo motivo (véase Extracto 48).



Extracto 48. Ejercicio de Articulación extraído del tercer movimiento de la Suite.

Técnicas contemporáneas.

Frullato. Este es un recurso que consiste en mover la lengua pronunciando la consonante “rr”, o bien de forma gutural pronunciando la consonante “j” y soplar a la vez, esto produce una distorsión del sonido. Si se realiza con la sílaba “j” es más suave que con la “rr”, de todas formas el que se produzca de manera más controlada es por el que debemos optar. Este efecto es interesante porque aparecerá en varias obras a lo largo de la guía didáctica (véase Extracto 49).



Extracto 49. Ejercicio de Técnicas contemporáneas extraído de los compases 47-48 y ss. del II movimiento de la Suite (2009) de María Luisa Ozaita.

Hebras al aire. Diana Pérez Custodio.

Título: Hebras al aire.

Compositora: Diana Pérez Custodio.

Instrumentación: quinteto de viento.

Duración: 3.30' ca.

Fuente: Manuscrito facilitado por la compositora en formato *pdf*.

Grabación: CD-ROM/audio. *Compositores andaluces contemporáneos. Quintetos de viento*. Centro de documentación musical de Andalucía. Junta de Andalucía. 2006. Intérpretes: Quinteto de viento Solistas de Sevilla.

Datos del estreno: Auditorio Manuel de Falla del Conservatorio Superior de Música de Madrid. 23 de marzo de 2012. Intérpretes: grupo de música contemporánea del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Director: Sebastián Mariné.

Biografía.

Nació en Algeciras (Cádiz), en 1970. Fue profesora en el Conservatorio Superior de Música de Málaga donde coordinó durante cinco el Laboratorio de Música Electroacústica e Informática Musical. Ha trabajado como Profesora Asociada en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga. En el terreno artístico se entrega de lleno a la composición poniendo especial interés en la voz humana, las nuevas tecnologías y la mezcla entre distintas artes. Es Doctora en Comunicación Audiovisual. Como compositora, ha recibido encargos del CDMC, Radio Clásica, la Junta de Andalucía, la UIMP, el Parlamento Andaluz, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sus obras han sido difundidas en diversos Ciclos y Festivales Internacionales. Asimismo, se interesa por la utilización de la electrónica en vivo en sus últimos espectáculos de gran formato como *12 piedras*, *Ritual* o *4 ostinati amorosi*.⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ Extraída de su web. Dirección URL: <<http://www.dianaperezcustodio.com/curriculum.html>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

En esta ocasión no se ha añadido nada a la partitura original. Está todo bien marcado y articulado. Los signos de respiración no se han añadido porque está claro que la respiración se realizará en los silencios.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra está organizada en torno al acorde de dos notas *Mib-Sib*, y sobre él los instrumentos se mueven haciendo pequeñas improvisaciones. El rango de dinámicas va cambiando de forma diferenciada en los distintos instrumentos, por lo que produce una ondulación en el intervalo que hace que la música se mueva hacia delante de forma natural. En cada instrumento el matiz en el mismo compás es diferente por lo que se produce una fluctuación en el sonido (véase Extracto 50).

The image displays a musical score for five instruments: Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Trompa en Fa, and Fagot. The score is written in 3/4 time. The Flauta part is mostly silent. The Oboe, Clarinete en Sib, Trompa en Fa, and Fagot parts feature dynamic markings (ppp, p) and slurs, indicating a fluctuating sound. The Trompa en Fa part has a '+' marking above it in measure 4.

Extracto 50. Compases 1-6 extraídos de la obra cedida por la compositora.

A partir del compás 7 la flauta empieza a mover su línea melódica con una pequeña improvisación, incluso introduciendo un cinquillo en el compás 20 (véase Extracto 51).



Extracto 51. Compases 19-22 extraídos de la obra cedida por la compositora.⁴⁴⁷

En el compás 22, el clarinete introduce un trino, con el que comienza su pequeña improvisación, que ayuda a ese impulso dado por el cinquillo en la flauta. La trompa comienza su movimiento improvisatorio en el compás 33, el fagot realiza su improvisación en el compás 42 y, finalmente, el oboe se empieza a mover en el compás 53, quedándose en un Lab hasta tres compases antes del final, que produce el acorde Mib-Sib-Lab, con las tres quintas justas encadenadas, resulta una disonancia de 7ª (Sib-Lab), entre la flauta y el oboe terminando con un unísono entre fagot y trompa en Mib. El carácter de música textural que proyecta la obra, la enmarca dentro de una corriente musical que no diferencia los sonidos individualmente, sino como parte de una masa sonora que evoluciona a lo largo de la creación musical. Según las notas que añade la compositora a la obra: «Estoy sentada en el tiovivo quieto de nubes. (Grisas, en cascada). A lo lejos, las plataformas minerales escupen buches de polvo amarillo. Mientras yo amaso las hebras del aire con mis pies, mi corazón se eleva y se vuelve del mismo color que dios».⁴⁴⁸

Parece que está expresando la contemplación del cielo, del aire, y su pensamiento concreto se traslada a otro más abstracto, más espiritual. Esa sensación de quietud y al mismo tiempo de movimiento ondulatorio se asemeja bastante a la realidad de la escucha cuando estamos en silencio, un silencio relativo y una calma tensa. La cuestión instrumental se centra en el trabajo de la respiración y las dinámicas. Obra muy interesante para el control y la estabilidad del sonido, objetivo planteado en todas las programaciones didácticas, e imprescindible para el desarrollo de una buena técnica instrumental.

⁴⁴⁷ El cinquillo produce en la obra un impulso en el movimiento ondulatorio más lento que mantenía desde el principio.

⁴⁴⁸ Extraídas de su página web. Dirección URL: <<http://www.dianaperezcustodio.com/>> [Consulta: 23 de Junio de 2014].

Sonido.

Se realizará el mismo ejercicio combinando distintas dinámicas. Es importante mantener la afinación y la estabilidad de la embocadura (desde *pppp* – *ff*) (véase Extracto 53).



Los demás apartados no se ha considerado añadirlos en esta obra porque las cuestiones de técnica y articulación no aparecen en la obra. El estilo de sonido textural de la obra hace que no sean necesarios estos recursos.

314

Suite Hispana. Carmen Santiago de Merás.

Título: Suite Hispana.

Compositora: Carmen Santiago de Merás.

Instrumentación: Instrumento melódico y piano.

Duración:

Fuente: Obra publicada por la editorial *Mundimúsica*.

Datos del estreno: Editada en 1987.

Biografía.

Pianista, docente y compositora. Nació en Oviedo el 10 de enero de 1917 y falleció en Madrid en 2005. Estudió Piano y Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, siendo discípula de Enrique Aroca (Piano), García de Parra (Armonía), Tomás Blanco (Contrapunto) y Julio Gómez (Composición).

Como pianista obtuvo Diploma de Primera Clase y Premio Extraordinario de Composición en el Real Conservatorio de Madrid (1958) y fue galardonada en varios concursos como el XII Concurso Internacional “G. B. Viotti”, de Vercelli (1961), donde le fue otorgado el diploma de finalista. Participó en ciclos de conciertos como los organizados por la Caja de Ahorros y Círculo de Bellas Artes de Madrid o en el Festival Internacional de Música de Viena. También dedicó su vida profesional a la docencia ejerciendo como profesora de Solfeo del Real Conservatorio de Madrid hasta su jubilación.

Como compositora cultivó diferentes géneros, pero sobresalió en el de la canción de concierto y música de cámara. Sus obras han quedado registradas en diversos discos para Hispavox, Quiroga, Mundimúsica y R.N.E.

Notas a la edición crítica.

La obra está editada por Mundimúsica y consta de la partitura general de flauta y piano y la partichela para flauta. Se han añadido los números de compás que no aparecen. También, y al igual que en las anteriores ediciones se han colocado los signos de respiración.

- En la *petenera* se ha cambiado el compás de 12/8 por una amalgama de 6/8 + 3/4.
- En la *jota* se han añadido reguladores expresivos en los compases 68-69.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra consta de cinco movimientos: *ronda salmantina*, *pasacalle*, *petenera*, *asturianada* y *jota*, es un compendio de danzas españolas populares instrumentadas para un instrumento melódico y piano. La *ronda salmantina* es una forma ternaria, A-A'-A, en la que la parte A está basada en una frase de 8 compases, en la tonalidad de Sol Mayor, que se repite dos veces y la parte A' (podría ser B pero, por ser la misma estructura temática, he decidido que fuese A') tiene la misma estructura que la primera pero transportada a la tonalidad de Si bemol Mayor, y finalmente se repite de nuevo la parte A. La transposición del tema a la tonalidad de la Mediente, también es un rasgo de un estilo compositivo más evolucionado. A pesar de su carácter y estructura tonal se encuentran acordes por cuartas, que nos dan un tinte modal, característico de la música popular (véase Extracto 54).



Extracto 54. Compases 1-4 de la *Ronda Salmantina* de la *Suite Hispana* de Santiago de Merás. Extraído de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ En la mano derecha de la parte de piano encontramos el acorde por cuartas que presenta una armonía por cuartas que produce una sonoridad modal.

En cuanto a la parte de la flauta es una obra sencilla, centrada en el registro grave y medio, con pequeñas frases que facilitan la respiración y la expresión.

El *pasacalle* es una pieza que alterna entre la tonalidad de Do Mayor y Sol Mayor. El tema pasa de la flauta al piano, cuando lo hace la flauta en Do Mayor, y cuando lo hace el piano en Sol Mayor (véase Extracto 55).



Extracto 55. Compases 1-3 del *Pasacalle* de la *Suite Hipana* de Santiago de Merás extraídos de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.⁴⁵¹

El tema se repite 4 veces en la secuencia: A-B- A'-B'. B es la parte que está en Sol Mayor. Lo he decidido así porque la segunda vez que repiten ambos instrumentos el tema lo hacen modificado (véase Extracto 56).



Extracto 56. Compases 10-12 del *Pasacalle* de la *Suite Hipana* de Santiago de Merás extraídos de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.⁴⁵²

El acompañamiento que realiza la flauta en la parte B está basado en tresillos a contratiempo, a modo de semitrino (véase Extracto 57).

⁴⁵¹ El tema está basado en las notas a contratiempo.

⁴⁵² El tema está en Sol Mayor en el piano.



Extracto 57. Compases 10-12 del *Pasacalle* de la *Suite Hipana* de Santiago de Merás extraído de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.⁴⁵³

En cuanto a la armonía, aparecen acordes con sonidos añadidos en las tríadas y cuatríadas tonales, desde el principio hasta el final de la obra (véase Extracto 58).



Extracto 58. Compases 1 del *Pasacalle* de la *Suite Hipana* de Santiago de Merás extraído de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.⁴⁵⁴

Al igual que la primera pieza, en cuanto a la parte de la flauta, es una obra muy rítmica construida a base de pequeños motivos que la hacen fácil de ejecutar y apropiada para el trabajo del fraseo. El registro es igualmente cómodo y no reporta demasiada dificultad técnica.

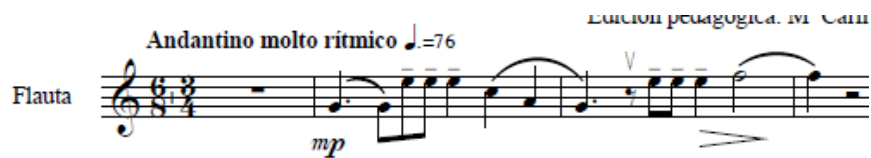
La *petenera* es una pieza construida sobre el esquema rítmico de la amalgama de compases $6/8 + 3/4$. Está estructurada según la secuencia: A-A' (con la suma de $15 + 15$ compases). Según la estructura melódica de las frases cada parte está estructurada en torno a un verso *a* y un verso *b* que se repite varias veces (véase Extracto 59 y 60):

⁴⁵³ Es interesante esta estructura rítmica porque trabaja el movimiento para la ejecución del semitrino.

⁴⁵⁴ Sobre el acorde de Dominante (sol-si-re) aparecen añadidas las notas fa y do.

A [*a1* (3 c.) – *b1* (2 c.) – *b2* (3 c.) – *b3* (2 c.) – *b4* (3 c.) – *b5* (2 c.)]

B [*a2* (5 c.) – *b6* (2 c.) – *b3* (3 c.) – *a3* (5 c.)]



Extracto 59. Compases 1-4 de la *Petenera* de la *Suite Hispana* de Santiago de Merás, extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁴⁵⁵



Extracto 60. Compases 9-10 de la *Petenera* de la *Suite Hispana* de Santiago de Merás, extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁴⁵⁶

Se desarrolla tonalmente sobre Do Mayor. La armonía es triádica, aunque aparecen algunas sensibilizaciones sobre ciertos sonidos. Hay pasos por las tonalidades de Fa Mayor, Sol Mayor, Re Mayor y La Mayor (véase Extracto 61).



Extracto 61. Compás 5 de la *Petenera* de la *Suite Hispana* de Santiago de Merás, extraído de la obra editada por Mundimúsica.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Este es el Tema A de la *Petenera*.

⁴⁵⁶ Este es el Tema B de la *Petenera*.

⁴⁵⁷ El Re sostenido sensibiliza el sonido Mi.

Al igual que las piezas anteriores es una obra asequible técnicamente, aunque nos servirá para trabajar el cambio de subdivisión binaria a ternaria. La *asturianada* es otra pieza tonal ternaria con una estructura:

A [*a1 – b1 – a2 – c1 – c2*]- *B* [*a3 – b2 – a4 – c3 – c4*] – *A'* [*a1 – b1 – a2 – c1 – c2*]

La parte A discurre por la tonalidad de Fa Mayor y la parte B es igual que la parte A pero en la tonalidad de La bemol Mayor (véase Extracto 62 y 63).



Extracto 62. Compases 1-5 de la *Asturianada* de la *Suite Hispana* de Santiago de Merás, extraídos de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.⁴⁵⁸



Extracto 63. Compases 21-30 de la *Asturianada* de la *Suite Hispana* de Santiago de Merás, extraídos de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Parte A en Fa Mayor.

⁴⁵⁹ La parte B está el La bemol Mayor.

En A' se produce una imitación fugada del tema en el piano y la flauta (véase Extracto 64).

Extracto 64. Compases 44-52 de la *Asturianada* de la *Suite Hispana* de Santiago de Merás, extraídos de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.⁴⁶⁰

La parte escrita para la flauta está escrita en el registro grave y medio. Es una obra con un carácter más expresivo y para trabajar el fraseo, las dinámicas y los cambios agógicos como el *ritardando*.

La *jota* tiene una estructura: A [20 c.] – B [23 c.] – C [15 c.] – D [16 c.] – E [8 c.] – D' [15 c.] – E [10 c.] – B' [22 c.] – C' [16 c.] – D' [4 c.]

Escrita en Sol Mayor, cambia a Fa Mayor en la parte D y vuelve a Sol Mayor en la parte B'. La armonía es triádica con algún sonido añadido, al igual que las anteriores piezas. El carácter de danza tradicional aparece reflejado en la obra. En cuanto a la técnica instrumental aparecen mordentes, interesantes para trabajar las notas de adorno. Por lo demás, al igual que las obras anteriores, es una obra asequible para trabajar en este curso.

⁴⁶⁰ Se produce una entrada fugada entre la voz del piano y la flauta a distancia de un compás.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está planteado para trabajar la dirección del fraseo y la amplitud del sonido. El motivo permite hacer un fraseo de 2 compases, ideal para el curso en el que estamos, ya que la respiración no suele exceder de dos o tres compases. El motivo formado por movimiento conjunto permite una gran sonoridad, porque el ámbito tampoco excede de una octava (véase Extracto 65).



Extracto 65. Ejercicio de Sonido basado en los compases 4-6 y ss. de la *Asturianada* de la Suite.

Técnica.

En estos ejercicios utilizamos una nota pivote y sobre ella vamos realizando el diseño rítmico. Realizar el ejercicio según la secuencia propuesta. Cambiar la nota pivote y respetar las alteraciones de la tonalidad correspondiente. El ejercicio se realizará de forma descendente y ascendente. Este ejercicio ayuda a trabajar la flexibilidad de la embocadura (véase Extracto 66).



Extracto 66. Ejercicio de Técnica basado en los compases 10-14 del *Pasacalle* de la *Suite Hispana*.

Con este ejercicio practicamos los mordentes y los trinos sobre la nota. El trino lo comenzamos por la nota, no por la superior (véase Extracto 67).



Extracto 67. Ejercicio de Técnica basado en los mordentes que aparecen en los compases 2 y ss. de la *Jota de la Suite Hispana*. Se han combinado con el trino, también comenzando por arriba.

Articulación.

Este ejercicio está propuesto para trabajar la incorporación del semitrino a la articulación de las corcheas. Se trabajará con un solo batido de la nota, porque por la velocidad de la obra no es posible realizar dos o más batidos (véase Extracto 68).



Extracto 68. Ejercicio de Articulación basado en los compases 26 y ss. del *Pasacalle* de la *Suite*.

Suite en Sol Mayor. Gloria Villanueva.

Título: Suite en Sol Mayor.

Compositora: Gloria Villanueva.

Instrumentación: Dúo para violín o flauta travesera y guitarra.

Duración:

Fuente: Obra publicada por *La má de Guido*. Depósito legal: B-14540-2000.

Biografía.

Nace en Barcelona, ciudad donde empieza los primeros cursos de Solfeo y Piano a los 9 años de edad. Inicia los estudios de Guitarra, tres años más tarde, con Natalia Demidoff, y continúa bajo su supervisión hasta la obtención del título de Grado Medio. Posteriormente cursa el Grado Superior de este instrumento con Jaume Torrent en el *Conservatori Superior de Música del Liceu*. Es licenciada en Psicología por la Universidad de Barcelona, titulación que obtiene en 1976. Ese mismo año comienza su actividad laboral como psicoterapeuta, actividad que hace compatible con diversos cursos de post-grado, tanto en la especialidad de Psicología Clínica Infantil como en el ámbito musical (análisis musical, informática musical, pedagogía del piano, improvisación pianística, orquestación, musicografía Braille,...). Continúa ejerciendo la Psicología a lo largo de 12 años. Durante este período se dedica también a la docencia musical y a la Composición. En 1988 es contratada por la Delegación Territorial de la ONCE en Catalunya para impartir clases de música a invidentes. Posteriormente ejerce como profesora de música en la *academia GYMEL*, ubicada en el distrito de *Nou Barris* de Barcelona, y actualmente compagina su labor como compositora con la dirección del *Centre d'Estudis Musicals GYMEL* de Sant Cugat del Vallès.⁴⁶¹

⁴⁶¹ Extraída de su web. Dirección URL: < <http://www.gloriavillanueva.com/> > [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

Se ha realizado la edición de la partichela de flauta porque no existe en la partitura editada. Otra cuestión es que la articulación de la parte monódica está hecha para el violín, por lo que hay signos que no sirven para la flauta travesera, así que se han eliminado los signos de arcos y los subrayados, y se ha adaptado la obra a la técnica instrumental de la flauta. También se han añadido los signos de respiración.

I Movimiento.

- Compás 38-39. Se ha eliminado la ligadura porque al ser percutido el do como la primera vez, creo que el resultado perseguido por la compositora es mejor sin ligadura.
- Compás 57. Se ha añadido la ligadura entre Re-Do para facilitar la ejecución.
- Compás 60-61. Se ha subido el La a la octava, porque la flauta no puede interpretar esa nota.
- Compás 68. Se ha eliminado la ligadura de La-Sib porque es bastante complicada de ejecutar. También he añadido la ligadura de Sib-La.
- Compás 70. Se ha añadido la ligadura de Sol-Fa.
- Compás 72. Se ha partido la ligadura que unía todo el compás.
- Compás 81. Se ha suprimido la ligadura de Re-Re.
- Compás 82-83. Se ha roto la ligadura del tresillo al Sib.

II Movimiento.

Se han añadido los reguladores expresivos que son inexistentes.

- Compás 2. Dinámica *mf*.
- Compás 2, 3 y 4. Se ha suprimido la ligadura de la figura rítmica  porque es una articulación para el violín no para la flauta.
- Compás 6. Se ha añadido una ligadura entre Re-La semicorcheas.
- Compás 7. Ligadura Fa-Mi corcheas.
- Compás 10. Ligadura suprimida.
- Compás 17. Ligadura suprimida y dinámica *mf* añadida.

- Compás 20. Dinámica *mp*.
- Compás 23 y 29. Se ha cambiado el subrayado por un picado ligado que es más claro para la técnica de la flauta.
- Compás 24. Se ha eliminado la ligadura y he añadido la dinámica *mf*.
- Compás 25, 26 y 27. Se ha eliminado las ligaduras.
- Compás 28. Se ha eliminado la ligadura que une Sol con las semicorcheas Si-La.
- Compás 30. Igual que compás 28.
- Compás 35. Se ha eliminado la ligadura.
- Compás 35-36 y 37-38. Se ha eliminado la ligadura Re-Sol.

III Movimiento.

- Compás 1. Se ha eliminado el stacatto.
- Compás 2-3. Se ha eliminado la segunda ligadura de Si-Si.
- Compás 8. Se ha eliminado la ligadura y el subrayado, he añadido dinámica *mp*.
- Compás 13. Se ha añadido dinámica *mp*
- Compás 14. Se ha eliminado la ligadura.
- Compás 17. Se ha añadido dinámica *mp*
- Compás 19. Se ha eliminado la ligadura de Re-Mi-Re.
- Compás 26. Se ha añadido dinámica *mp*.
- Compás 27-28. Se ha eliminado la ligadura de La $\sharp$ -Si-Si $\sharp$

IV Movimiento.

- Compás 8. Dinámica *mf*.
- Compás 9. Se ha suprimido la ligadura.
- Compás 11. Se ha suprimido la ligadura.
- Compás 13. Se ha suprimido la ligadura.
- Compás 15. Se ha suprimido la ligadura.
- Compás 17. Se ha suprimido la ligadura.
- Compás 39. Regulador expresivo.
- Compás 41 y 45. Se ha eliminado el subrayado.
- Compás 58. Se ha eliminado ligadura de La al tresillo.

V Movimiento.

- Compás de anacrusa. Dinámica *mf*.
- Compás 2. Se ha suprimido la ligadura La-La.
- Compás 4. Se ha añadido una ligadura entre Fa-Sol $\sharp$ por mantener el pasaje con la misma articulación.
- Compás 6. Se ha añadido ligaduras entre Sol-Si y La-Sol.
- Compás 7. Se ha añadido ligadura entre Re-Do $\sharp$.
- Compás 11. Dinámica *mf*.
- Compás 17. Se ha suprimido la ligadura de Sol-Si-La y he añadido la ligadura Sol-Si, también he añadido la dinámica *mf*.
- Compás 18. Se ha suprimido ligadura Do-Do-Do.
- Compás 19. Se ha suprimido ligadura Re-Si-La.
- Compás 20. Se ha suprimido ligadura Do-Do.

VI Movimiento.

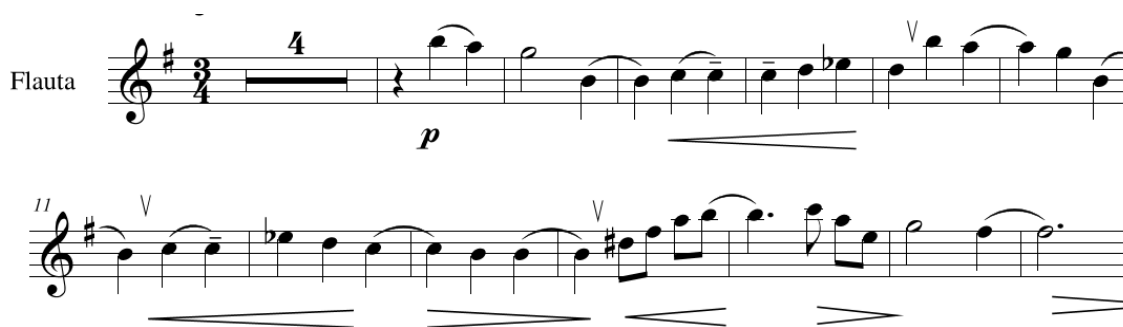
- Compás 5. Dinámica *mf*.
- Compás 40. Se ha suprimido ligadura La-Do-Mi.
- Compás 50-51. Se ha suprimido ligadura Re-Re.
- Compás 74. Se ha suprimido ligadura de Re-Fa.

VII Movimiento.

- Compás 14. Ligadura Re-Fa.
- Compás 49. Suprimir ligadura de La-La.
- Compás 51. Suprimir ligadura de Do-Re y añadir ligadura de Re-Do.
- Compás 55. Suprimir ligadura de Fa-Solb.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta obra escrita para violín o flauta y guitarra consta de 7 movimientos que tienen unidad entre sí, pues hay motivos iguales que aparecen en varios movimientos. Por supuesto el carácter de danza que históricamente acompaña a la suite está presente en todos los movimientos. El primer movimiento comienza con una introducción de 4 compases y después el motivo A de 4+4 compases. El tema de 4 compases se repite dos veces, modificado la segunda vez (véase Extracto 69).



Extracto 69. Compases 1-17 extraídos de la edición pedagógica del I movimiento de la *Suite* de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.

Después hay un motivo B basado en unos tresillos durante 4 compases y un diseño rítmico de ♪.♪ , durante otros cuatro, volviendo de nuevo a exponer el motivo A (véase Extracto 70).



Extracto 70. Compases 18-35 extraídos de la edición pedagógica del I movimiento de la *Suite* de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.⁴⁶²

⁴⁶² Este es el diseño del motivo B, que alterna tresillos y corchea con puntillo – semicorchea.

Hacia el compás 54 vuelve a aparecer el motivo B con un nuevo motivo C. Este nuevo motivo es combinado con los tresillos y con las negras del motivo A (véase Extracto 71).



Extracto 71. Compases 54-57 extraídos de la edición pedagógica del I movimiento de la *Suite* de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.

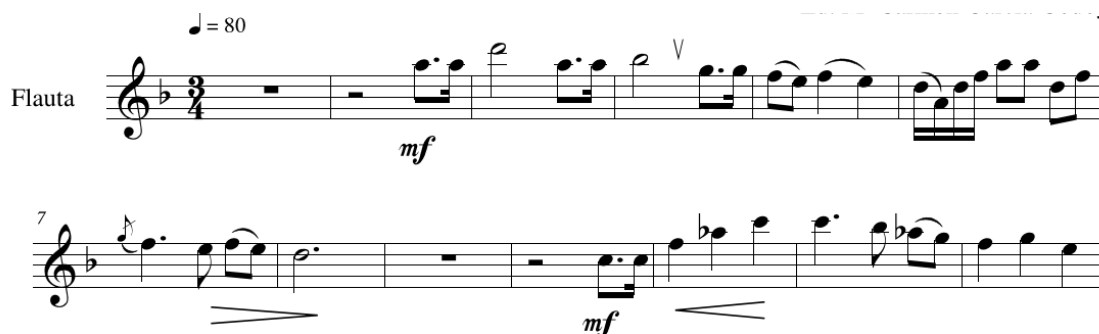
Así avanza la obra combinando los tres motivos hasta el final. La armonía tonal discurre entre los dos modos homónimos de Sol (mayor y menor) y los acordes son de 7^a, algunos de la subdominante menor y dominantes secundarias, expuestos en el acompañamiento de la guitarra. Es muy interesante el hecho de todo el acompañamiento está escrito en tresillos y la parte de la flauta tiene una subdivisión binaria, por lo que el trabajo de adecuación de la parte de flauta a la de guitarra será muy interesante. En cuanto a la parte de flauta expone distintos motivos rítmicos, que son útiles para cambiar de subdivisión binaria a ternaria y viceversa. El cambio del tresillo a la corchea con puntillo – semicorchea lleva consigo el paso de subdivisión ternaria a binaria (véase Extracto 72).



Extracto 72. Compases 28-30 extraídos de la edición pedagógica del I movimiento de la *Suite* de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.

El segundo movimiento consta de dos partes: A, en la que hay un tema anacrúsico formado por la figuración rítmica vista anteriormente , con un acompañamiento de corcheas por parte de la guitarra, y una parte B que es la repetición del tema A del primer movimiento, a modo de un verso de vuelta que da unidad a la

suite. El tema tiene el carácter de danza expuesto anteriormente, esta vez en el modo menor (véase Extracto 73).



Extracto 73. Compases 1-13 extraídos de la edición pedagógica del II movimiento de la *Suite* de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.

Este movimiento está en Re Menor, dominante menor de Sol Mayor, y después vuelve a Sol Mayor en el verso de vuelta. El tercer movimiento comienza con una pequeña introducción de 3 compases en Mi Menor y después le sigue un tema de tres compases que se vuelven a repetir ya en Sol Mayor (véase Extracto 74 y 75).



Extracto 74. Compases 1-3 extraídos de la edición pedagógica del III movimiento de la *Suite* de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.⁴⁶³



Extracto 75. Compases 5-15 extraídos de la edición pedagógica del III movimiento de la *Suite* de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.⁴⁶⁴

El cuarto movimiento se desarrolla en la tonalidad de Sol Mayor comenzando con una semicadencia en la guitarra. El motivo con el que comienza la obra está basado

⁴⁶³ Este es el motivo de la introducción.

⁴⁶⁴ Este es el tema que se repite a distancia de 3ª.

en un tresillo, introducido ya en los movimientos anteriores. Vuelve a combinar los motivos rítmicos que ya ha expuesto (véase Extracto 76).



Extracto 76. Compases 1-5 extraídos de la edición pedagógica del IV movimiento de la *Suite* de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.⁴⁶⁵

Hacia la mitad del movimiento (compás 35) hay una modulación al homónimo menor, terminando en una semicadencia sobre la dominante (véase Extracto 77).



Extracto 77. Compases 22-42 extraídos de la edición pedagógica del IV movimiento de la *Suite* de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.⁴⁶⁶

El quinto movimiento es el más corto. Está en Re menor. Aquí podemos intuir un pequeño tema de 4 + 4 compases, y para terminar un pequeño diálogo entre la flauta y la guitarra (véase Extracto 78).



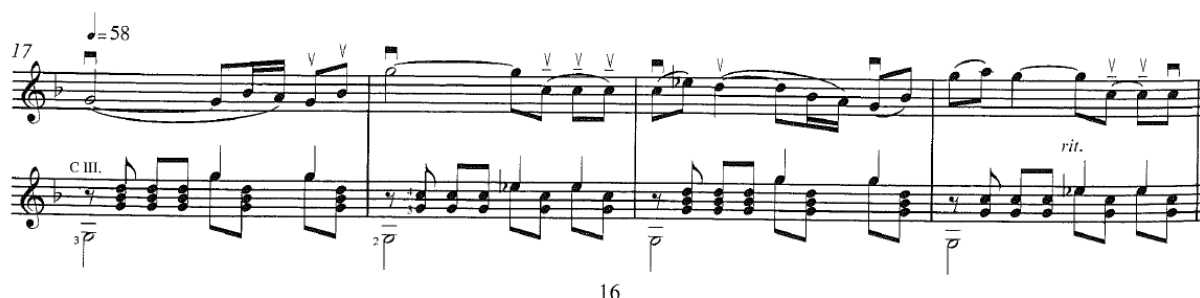
Extracto 78. Compases 1-7 extraídos de la edición pedagógica del V movimiento de la *Suite* de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Motivo de tresillos.

⁴⁶⁶ Modulación al homónimo menor.

⁴⁶⁷ Pequeño tema de 8 compases.

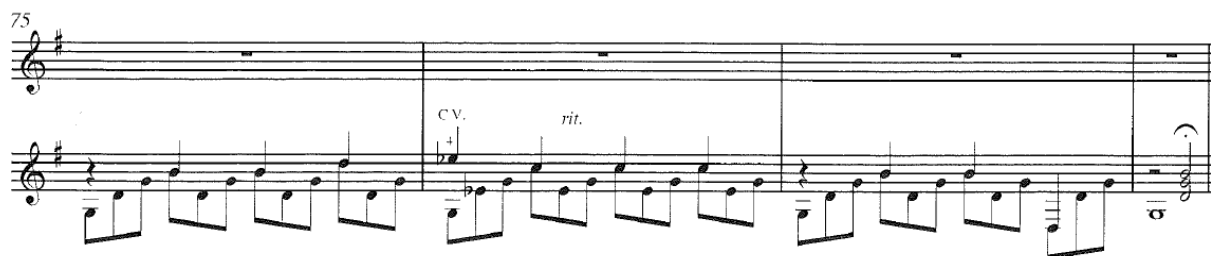
Los últimos cuatro compases presentan en la guitarra un pequeño motivo de 8 compases (véase Extracto 79).



Extracto 79. Compases 17-20 extraídos del V movimiento de la *Suite* de Gloria Villanueva, extraído de la partitura editada por La má de Guido.⁴⁶⁸

El sexto movimiento presenta varios pequeños motivos que se van sucediendo parecidos a los expuestos en movimientos anteriores y que le dan unidad a la obra. Está en Sol Mayor también y las características son similares a los anteriores.

El séptimo movimiento comienza con el mismo tema del primer movimiento para cerrar así el ciclo de la obra. Introduce motivos de otros movimientos y acaba con una cadencia plagal, que ya ha utilizado en otros movimientos (véase Extracto 80).



Extracto 80. Compases 75-78 extraídos del VII movimiento de la *Suite* de Gloria Villanueva, extraído de la partitura editada por La má de Guido.⁴⁶⁹

En palabras de la propia compositora la obra consta de «siete pasajes de evidente estilo neo-romántico que ofrecen una cómoda lectura y que no intentan predisponer a ningún tipo de análisis que intente ir más allá de una audición distendida y placentera».⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Aquí aparece este pequeño motivo expuesto en la guitarra.

⁴⁶⁹ Cadencia plagal.

⁴⁷⁰ Extraído de su web. Dirección URL: <<http://www.gloriavillanueva.com/index.php/catalogo-de-obras/42-suite-en-sol-m.html>> [Consulta: 23 de Febrero de 2014].

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está propuesto para trabajar la dirección del fraseo musical, en el sentido de los reguladores expresivos. Este tema se repite en varios movimientos de la Suite, lo que le da unidad temática (véase Extracto 81).



Extracto 81. Ejercicio de Sonido basado en los compases 5-14 del *I movimiento* de la Suite.

Técnica.

Este ejercicio se realizará con las mismas variantes que el anterior. Hay que intentar apoyar la primera nota de la ligadura (véase Extracto 82).



Extracto 82. Ejercicio de Técnica basado en los compases 66 y 68 del *I movimiento*, y otros motivos similares que aparecen en otros movimientos de la Suite.

Otra secuencia rítmica, al igual que las anteriores, para trabajar con todas variantes tonales. Este ejercicio está basado en la secuencia  que aparece en la obra y he utilizado el puntillo y las fusas para dar más velocidad a los dedos (véase Extracto 83).



Extracto 83. Ejercicio de Técnica basado en los compases 21-25 del *I movimiento de la Suite*.

Este ejercicio también lo combinaremos con el arpeggio (véase Extracto 84).



Extracto 84. Ejercicio de Técnica basado en los compases 21-25 del *I movimiento de la Suite*.

Este ejercicio también se realizará con la secuencia rítmica expuesta y también con la secuencia invertida (véase Extracto 85).



Extracto 85. Ejercicio de Técnica basado en los compases 21-25 del *I movimiento de la Suite*.

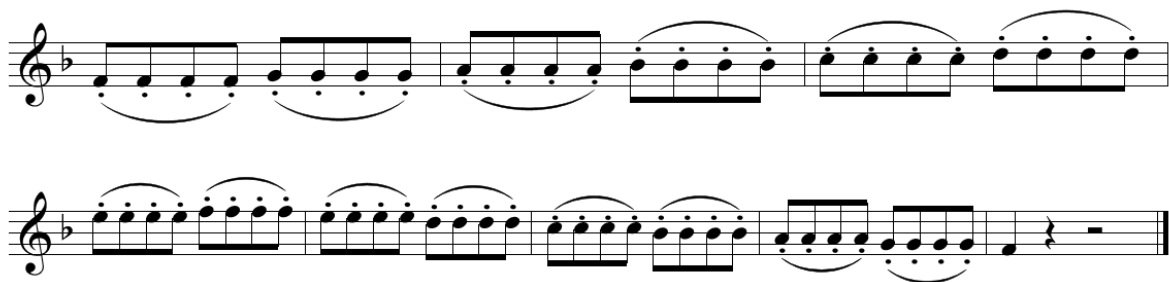
Articulación.

Aquí se va a practicar el subrayado junto con el acento. Es importante alargar la nota subrayada todo lo posible y terminar con la nota acentuada (véase Extracto 86).



Extracto 86. Ejercicio de Articulación basado en los compases 41-46 del IV movimiento de la *Suite en Sol Mayor* de Gloria Villanueva.

Este ejercicio se utilizará para trabajar el picado-ligado. Es importante mantener la dirección del fraseo sin contarlo demasiado al articular (véase Extracto 87).



Extracto 87. Este ejercicio está basado en el mismo pasaje del ejercicio anterior.

2º curso de Enseñanzas Profesionales.

En este apartado se exponen las obras seleccionadas para el 2º Curso de Enseñanzas Profesionales. Cada obra viene precedida de la edición crítica de la misma y una biografía de la compositora, así como un análisis formal, estético y pedagógico. Las obras seleccionadas, y que aparecen por orden alfabético de compositoras, son las siguientes:

- *Canto al atardecer* para flauta sola de Encarna Beltrán-Huertas.
- *Tiempo de amor* para flauta y guitarra de Encarna Beltrán-Huertas.
- *Fantasía op. 74* para flauta y piano de Teresa Borrás i Fornell.
- *Ones op. 154* para flauta y piano de Teresa Borrás i Fornell.
- *Sonatina op. 60* para flauta y arpa de Teresa Borrás i Fornell.
- *Claudiana* para flauta y piano de Carlota Garriga Kuijpers.
- *Mi* para flauta, clarinete, percusión, piano, violín y violonchelo de Gloria Rodríguez Gil.
- *Tres piezas para dos flautas y piano* de Esperanza Zubieta Trives.

En cada capítulo los ejercicios que se plantean previos al estudio de la obra en cuestión están estructurados en cuatro apartados, en los que se divide la técnica instrumental, para un mejor aprovechamiento del trabajo: sonido, técnica, articulación y técnicas contemporáneas.⁴⁷¹ Las obras que no contengan estas técnicas no presentarán este apartado. En cada apartado se proponen ejercicios basados en pasajes de las obras que aparecen en la guía didáctica, elegidos por su dificultad técnica o porque añaden algún efecto contemporáneo que sea interesante estudiar o porque sea algo avanzado para el curso en el que estamos y sea necesario conocer antes de afrontar el estudio de la obra. A continuación, aparecen las obras que se han editado con el programa de notación musical *Finale 2007*.

⁴⁷¹ Esta división aparece ya en los libros publicados por **Trevor Wye**, y me parece muy útil para dividir el estudio técnico e interpretativo del instrumento. Por otra parte, aclarar que las técnicas contemporáneas también suelen denominarse técnicas extendidas, por lo que hemos de familiarizarnos con el uso de ambos términos.

***Canto al atardecer.* Encarna Beltrán-Huertas López.**

Título: Canto al atardecer.

Compositora: Encarna Beltrán-Huertas.

Instrumentación: Obra para flauta sola.

Duración: 2'.

Fuente: Manuscrito facilitado por la compositora en formato *pdf*.

Biografía.

Poetisa y compositora es titulada de Grado Superior de Armonía y Composición y ejerce como profesora de Solfeo y Armonía en Valencia. En su currículum musical tiene tres premios nacionales de composición en España (1986, 1999 y 2003). Tiene estrenadas varias obras, corales e instrumentales, en Nueva York, Buenos Aires, Luxemburgo, Madrid, Valencia, Sagunto, Segorbe, Bilbao, Pamplona, Murcia, Córdoba, Málaga, Jaén y Cáceres.

Ha ganado 15 premios en Certámenes Poéticos. Ha escrito tres libros: *El reloj junto al silencio*, *Cuentos y poemas de mamá molli* y *Hebras de madrugada*. Es coautora en los Certámenes de Segorbe con libros editados por la *Consellería de Cultura de la Comunitat Valencia*, siendo el último *Segorbe de luz y malva*. Ha creado la orquesta Enbel's. y es miembro de la *Asociación de Mujeres en la Música*.⁴⁷²

⁴⁷² Extraída de su web. [En línea]. Dirección URL:<<http://ebelop.wordpress.com/acercade/>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

En la edición pedagógica se han añadido los signos de respiración, necesarios para el alumno y los números de compás que no aparecen en la partitura.

- Compás 1. Ligadura en el cinquillo.
- Compás 1-3. Se ha cambiado la ligadura que une los tres compases por otra que une sólo 2 y 3 compás.
- Compás 4. Ligadura en el cinquillo.
- Compás 5-6. Ligadura de ambos compases.
- Compás 10-11. Se ha roto la ligadura en el Do síncopa del compás 10 y he comenzado otra hasta el final del compás 11.
- Compás 13. Se ha roto la ligadura en Do y la he comenzado en Sol.
- Compás 18. Se ha añadido ligadura al tresillo y se ha comenzado la ligadura de expresión en el Sib. También he añadido dinámica *mp*.
- Compás 20. Se ha He añadido ligadura al tresillo y se ha comenzado la ligadura de expresión en el Re.
- Compás 23 y ss. Se ha cambiado la ligadura de expresión que une los tres compases por dos ligaduras, una para el tresillo y otra para las dos negras.
- Compás 26 y ss. Se ha eliminado la amplia ligadura de expresión a partir del Re del compás 26 y se ha añadido una ligadura La-Sib semicorcheas en el compás 28.
- Compás 29 y ss. Igual que en los compases anteriores se ha suprimido la ligadura de expresión y he añadido una ligadura de Sol-Lab.
- Compás 32. Se ha añadido ligadura en el tresillo.
- Compás 35. Ligadura en el cinquillo y dinámica *f*.
- Compás 38-39. Ligadura entre ambos compases.
- Compás 40. Ligadura de Sol-Lab.
- Compás 46. Ligadura añadida para todo el compás.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra para flauta sola comienza con una parte A que tiene una estructura (véase Extracto 88):

$$a1(3 \text{ c.}) + a2(3 \text{ c.}) + b1(3 \text{ c.}) + c1(2 \text{ c.}) + b2(3 \text{ c.}) + b3(2 \text{ c.})$$



Extracto 88. Compases 1-17 de *Canto al atardecer* de Beltrán-Huertas, extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁴⁷³

A partir del compás 18 se introduce la parte B basada en un motivo construido a partir de un tresillo de tres sonidos iguales (véase Extracto 89).



Extracto 89. Compases 18-25 de *Canto al atardecer* de Beltrán-Huertas, extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁴⁷⁴

En el compás 35 vuelve a aparecer A, pero sin los primeros 3 compases y se expone igual hasta el final, por lo que nos encontramos ante una pequeña forma ternaria A-B-A. A pesar de no tener armadura al principio esta obra se desarrolla en torno a la

⁴⁷³ Esta parte A utiliza varios materiales temáticos como el cinquillo que contrasta con el motivo de las corcheas, y en medio las semicorcheas.

⁴⁷⁴ La parte B se desarrolla en torno a la figura rítmica del tresillo. No se define una forma clara en esta parte.

tonalidad de Do Menor. Hay alguna sensibilización sobre la Dominante, apareciendo el Fa $\sharp$ que asciende a Sol tras el primer calderón (véase Extracto 90).



Extracto 90. Compases 15-17 de *Canto al atardecer* de Beltrán-Huertas, extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II ⁴⁷⁵

Esta obra para flauta sola permite el estudio del fraseo y de la respiración. Técnicamente es una obra asequible para el curso en que está programada y muy útil para el desarrollo de la amplitud del sonido en el registro grave, tan complicado en el instrumento.

⁴⁷⁵ Esta sensibilización sobre Sol hace prever que nos acercamos a Sol Menor, porque así comienza la parte B, aunque con la aparición en el compás 19 del La b tenemos claro que seguimos en la tonalidad principal.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está propuesto para trabajar el fraseo en el motivo expuesto en el compás 7 de la obra. Para ello habrá que insistir en mantener la dirección hacia el tercer compás del motivo. La respiración articula el nuevo motivo transportado por movimiento conjunto hasta llegar a la octava superior (véase Extracto 91).



Extracto 91. Ejercicio de Sonido basado en el compás 7 de *Canto al Atardecer* de Beltrán-Huertas.

Técnica.

Este ejercicio está propuesto para controlar la igualdad en las cinco figuras del grupo de valoración especial. El ejercicio mantiene la misma tonalidad en todas sus variantes. Está extraído del motivo del quintillo de la introducción del primer compás (véase Extracto 92).



Extracto 92. Ejercicio de Técnica basado en el compás 1 de *Canto al Atardecer* de Beltrán-Huertas.

Articulación.

Este ejercicio está propuesto para trabajar el picado ligado, extraído del compás 18 y siguientes (véase Extracto 93).



Extracto 93. Ejercicio de Articulación basado en el compás 18 y siguientes de *Canto al Atardecer* de Beltrán-Huertas.

***Tiempo de amor.* Encarna Beltrán-Huertas López.**

Título: Tiempo de amor.

Compositora: Encarna Beltrán-Huertas.

Instrumentación: Obra para flauta y guitarra.

Duración: 2'.

Fuente: Manuscrito facilitado por la compositora en formato *pdf*.

Biografía.

Poetisa y compositora es titulada de Grado Superior de Armonía y Composición y ejerce como profesora de Solfeo y Armonía en Valencia. En su currículum musical tiene tres premios nacionales de composición en España (1986, 1999 y 2003). Tiene estrenadas varias obras, corales e instrumentales, en Nueva York, Buenos Aires, Luxemburgo, Madrid, Valencia, Sagunto, Segorbe, Bilbao, Pamplona, Murcia, Córdoba, Málaga, Jaén y Cáceres.

Ha ganado 15 premios en Certámenes Poéticos. Ha escrito tres libros: *El reloj junto al silencio*, *Cuentos y poemas de mamá molli* y *Hebras de madrugada*. Es coautora en los Certámenes de Segorbe con libros editados por la *Consellería de Cultura de la Comunitat Valencia*, siendo el último *Segorbe de luz y malva*. Ha creado la orquesta Enbel's. y es miembro de la *Asociación de Mujeres en la Música*.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ Extraída de su web. [En línea]. Dirección URL:<<http://ebelop.wordpress.com/acercade/>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

En la edición pedagógica se han añadido los signos de respiración así como los reguladores de expresión y los números de compás. En cuanto a las equivalencias de los compases se ha decidido que todas serán $\text{♩}=\text{♩}$, para facilitar la interpretación y también porque al no haber indicación por parte de la compositora, se decide que es lo más lógico.

- Compás 8 y ss. Se ha colocado una ligadura en todos los tresillos de semicorcheas porque facilita la interpretación y dinámica *mp*.
- Compás 16 y 17. Igual que en los compases anteriores se ha añadido la ligadura a los tresillos de semicorcheas.
- Compás 18. Dinámica *mf*.
- Compás 22. Dinámica *f* y ligadura en segunda y tercera semicorchea de los dos tresillos.
- Compás 37. Dinámica *mf*.
- Compás 42 y ss. Dinámica *mp* y ligaduras en los tresillos de semicorcheas, al igual que al principio.
- Compás 49. Dinámica *f* y nota Sol⁵ escrita en tesitura real.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra se desarrolla en la tonalidad de Sol Menor, con algunas sensibilizaciones sobre la dominante (véase Extracto 94).



Extracto 94. Compás 3 de *Tiempo de amor* de Beltrán-Huertas, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁴⁷⁷

En cuanto al análisis de la forma musical parece estar estructurado en torno a una forma ternaria A-B-A. La obra comienza con una pequeña introducción y a partir del compás 8 es donde realmente comienza la forma musical (véase Extracto 95).



Extracto 95. Compases 1-7 de *Tiempo de amor* de Beltrán-Huertas, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁴⁷⁸

La parte A se construye sobre un tema basado en tresillos de semicorcheas que se articula en forma de imitación entre la guitarra y la flauta a partir del compás 8 (véase Extracto 96).

⁴⁷⁷ El Do $\sharp$ es una sensibilización de la Dominante Re.

⁴⁷⁸ Esta es la introducción hasta el compás 7. Presenta un tresillo al comienzo que será material que se utilizará después.



Extracto 96. Compases 7-11 de *Tiempo de amor* de Beltrán-Huertas, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁴⁷⁹

La parte de la flauta gira en torno a la dominante y la parte de la guitarra gira sobre la tónica (véase Extracto 97).



Extracto 97. Compás 9 de *Tiempo de amor* de Beltrán-Huertas, extraído de la obra cedida por la compositora.⁴⁸⁰

A partir del compás 15 se puede establecer una parte B, pero que no tiene una estructura definida. Está igualmente basado en los tresillos de semicorcheas y aquí es donde se producen los cambios de compás. De nuevo se expone la parte A, de forma prácticamente idéntica a la primera vez. La práctica de los tresillos para la igualdad de la figuración es interesante en este curso, así como el giro que realizan a modo de grupeto, pues en estos cursos estamos afianzando las notas de adorno.

⁴⁷⁹ Estos tresillos giran en torno a la dominante con la sensibilización anteriormente expuesto.

⁴⁸⁰ El diálogo que se produce entre la guitarra y la flauta produce una textura imitativa.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está extraído del salto de octava que hay en el último compás. He añadido los acentos para trabajar el apoyo en cada nota (véase Extracto 98).



Extracto 98. Ejercicio de Sonido basado en el compás 49 de la obra *Tiempo de amor* de Beltrán-Huertas.

Técnica.

Este ejercicio está planteado para trabajar los tresillos que aparecen en el compás 8 y siguientes. Los tresillos hacen un giro ascendente y descendente alrededor de las mismas notas (véase Extracto 99).



Extracto 99. Ejercicio de Técnica basado en los compases 8 y ss. de la obra *Tiempo de amor* de Beltrán-Huertas.

Articulación.

Este ejercicio está planteado para trabajar la articulación del compás 22 (véase Extracto 100).



Extracto 100. Ejercicio de Articulación basado en los compases 22 y ss. de la obra *Tiempo de amor* de Beltrán-Huertas.

En este ejercicio se van a trabajar los trinos que aparecen en el compás 21 y 42. Se han enlazado con el movimiento de 4ª ascendente que hay en el compás 21 en sentido ascendente, y el salto de segunda que aparece en el compás 41 en sentido descendente (véase Extracto 101).



Extracto 101. Ejercicio de Articulación basado en los compases 21 y 42 de la obra *Tiempo de amor* de Beltrán-Huertas.

Fantasia op. 74. Teresa Borrás i Fornell.

Título: Fantasia op. 74.

Compositora: Teresa Borrás i Fornell.

Instrumentación: Flauta y piano.

Duración: 5'.

Fuente: Obra editada por Clivis Publicacions. Depósito Legal: B-21.372-89.

Datos del estreno: Compuesta en 1979.

Biografía.

Teresa Borràs i Fornell nació en Manresa el 30 de julio de 1923. Empezó los estudios musicales a la edad de 8 años en el Conservatorio del Liceo de Barcelona: Piano, Armonía y, posteriormente, Guitarra. Perfeccionó sus estudios con los maestros Molinari y Cervera. Más tarde estudió Armonía, Contrapunto y Composición con Cristòfor Taltabull. Asistió a las clases del maestro Agosti en la *Accademia Chigiana* de Siena (Italia). Posteriormente obtuvo una beca de esta institución para las clases de composición del maestro Frazzi. Más tarde hizo dos cursos de clavicémbalo en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. En 1979 se le concedió la Beca de Composición para el curso de verano *Música en Compostela* con R. Halffer. Ha obtenido el Primer Accésit del premio *Caterina Albert i Paradís* de 1997. Entre los años 1947 y 1953 dio numerosos conciertos de piano. Fue durante siete años profesora de piano y guitarra en la Escuela Municipal de Música de Manresa y profesora de piano y armonía en la Escuela de Música de Mataró, filial del Liceo. Los últimos años ejerció como concertista de piano, especialmente para dar a conocer su obra. Murió en 2010.⁴⁸¹

⁴⁸¹ Estraida de la Editorial Clivis. [En línea]. Dirección URL: < <http://clivis-music.com/> > [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

Esta obra está editada en facsímil por la Editorial Clivis. Las articulaciones del manuscrito de la partitura general no se corresponden, en la mayoría de los casos, con la partichela de flauta, por lo que he decidido usar las de la partichela.⁴⁸²

Los signos de respiración se han añadido. Como esta obra carece de compás no aparecen los números de los mismos. Otra cuestión son las alteraciones. En la actualidad, la alteración que acompaña a la nota es solamente para esa nota, no para todas las que aparezcan en el compás, como en este caso no existe, seguimos esta teoría, pero de todas formas se han colocado becuadros en aquellas notas que antes aparecieron alteradas para que no exista duda (véase Extracto 102).



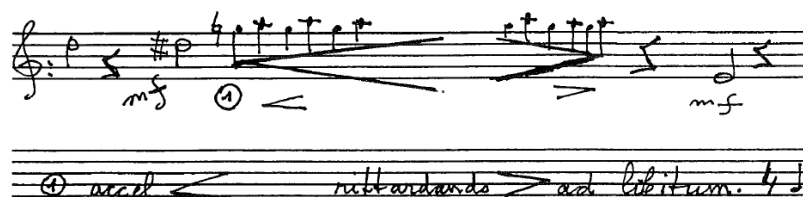
Extracto 102. Motivo de la *Fantasía op. 74* de Teresa Borrás, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁴⁸³

En el primer movimiento, *Adagio*, se han realizado los siguientes cambios:

- En el final del penúltimo pentagrama se ha añadido un regulador de expresión que cierra.
- Al final de la obra aparece esta figuración (véase Extracto 103):

⁴⁸² En el apartado *Comentarios a la edición crítica*, al comienzo de la guía, aparece un ejemplo de esta obra acerca de estas cuestiones.

⁴⁸³ Las notas La y Sol aparecen en primer lugar con un $\sharp$ y posteriormente con un $\flat$ añadido.



Extracto 103. Motivo final de la *Fantasía op. 74* de Teresa Borrás, extraído de la obra editada por Clivis Publicacions.⁴⁸⁴

La edición pedagógica queda como sigue, incluyendo el *accel.* y *rit.* (véase Extracto 104).



Extracto 104. Motivo final de la *Fantasía op. 74* de Teresa Borrás, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁴⁸⁵

En el segundo movimiento, *Allegro*, se han realizado los siguientes cambios:

- En el primer pentagrama se ha añadido la ligadura sobre los dos grupos de semicorcheas y la dinámica *pp*, porque aparece en la partitura general y no en la partichela.
- En el segundo pentagrama se han añadido los reguladores de expresión así como las ligaduras sobre los grupos de semicorcheas.
- En el tercer pentagrama todas las ligaduras que hay están añadidas.
- En el cuarto pentagrama todas las ligaduras que hay están añadidas.
- En el quinto pentagrama todas las ligaduras que hay están añadidas.
- En el sexto pentagrama todas las ligaduras que hay están añadidas.

⁴⁸⁴ Este símbolo de notación contemporánea se ha adaptado a una escritura tradicional y se han colocado las figuras según las «4 ♩» que rezan en la leyenda.

⁴⁸⁵ Técnicamente más fácil de ejecutar y de coordinar con el pianista, y tiene una lectura más adaptada al nivel didáctico en el que estamos.

- En el séptimo pentagrama todas las ligaduras que hay están añadidas excepto la de duración del La $\sharp$.
- En el último pentagrama de la primera página todas las ligaduras que hay están añadidas excepto la de duración de Sol. También se ha añadido la dinámica *mf*.
- En el primer pentagrama se ha añadido el *glisando* que sí aparece en la partitura general.
- En el segundo pentagrama se han añadido todas las ligaduras, excepto la del tresillo de semicorcheas.
- En el tercer pentagrama se han añadido las ligaduras en los dos grupos de semicorcheas. También se ha añadido la dinámica *p*.
- En el cuarto pentagrama se han añadido las ligaduras de los grupos de semicorcheas, también se ha añadido la dinámica *pp*.
- En el quinto pentagrama se han añadido las ligaduras.
- En el sexto pentagrama se han añadido las ligaduras.
- En el séptimo pentagrama se ha añadido la ligadura de Sol-Fa.
- En el octavo pentagrama se han añadido el *glisando* y las ligaduras, así como el texto *frullati*.
- En el noveno pentagrama se han añadido las ligaduras en las semicorcheas y he eliminado el último *f*.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Es una obra estructurada en dos movimientos: Adagio-Allegro. La obra carece de barras de compás, aunque sí tiene anotación de pulso (negra=60), carece de acentuación determinada. Con el carácter de *Fantasía*, el primer movimiento se inicia con un Tema formado por una secuencia de sonidos, por parte del piano, que imita la flauta, a modo de serie dodecafónica pero sin llegar a tener 12 sonidos diferentes, aunque sí huye de la tonalidad implícita. Podemos decir que es un movimiento con carácter imitativo a modo de forma musical fugada (véase Extracto 105).



Extracto 105. Inicio del *Adagio* de la *Fantasia op. 74* de Teresa Borrás, extraído de la obra editada por Clivis Publicacions.⁴⁸⁶

La rítmica está vertebrada alrededor de la figura del tresillo y de las corcheas a contratiempo (véase Extracto 106).



Extracto 106. Motivo de la *Fantasia op. 74* de Teresa Borrás, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁴⁸⁷

La parte de piano introduce numerosos clúster y disonancias. La presencia notoria del silencio como instrumento rítmico hace entrever un intento de nueva música, influencia de lo que se estaba produciendo en este momento. Las dinámicas también son extremas (*pp* y *ff*). Las diferentes exposiciones de este Tema, tanto en la flauta como en el piano comenzando por distintas notas, vertebran este movimiento (véase Extracto 107).



Extracto 107. Motivo de la *Fantasia op. 74* de Teresa Borrás, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ El comienzo de la obra presenta una textura imitativa.

⁴⁸⁷ Pasaje rítmico que combina ambas secuencias.

El segundo movimiento, más rápido, se vertebra alrededor de un Tema que comienza en la flauta y que termina con un *glisando*. Este Tema se volverá a repetir hacia el final de la obra, cerrando así la forma musical en una estructura ternaria (véase Extracto 108).



Extracto 108. Motivo de la *Fantasia op. 74* de Teresa Borrás, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁴⁸⁹

La armonía tiene las mismas características que el anterior movimiento, pero en este caso no se produce un diálogo continuo entre la flauta y el piano, aunque sí utiliza aisladamente los motivos presentados en el Tema por la flauta. Es una obra para iniciar al alumno en las nuevas técnicas sin que tenga una gran complejidad y en cuanto a la sonoridad tampoco se encuentra muy alejada de la sonoridad tonal. Introduce escalas cromáticas en la flauta, pasajes de doble picado, saltos más amplios que la octava, y técnicas contemporáneas como *glisandos* y *frullato*.

⁴⁸⁸ Esta es la última exposición del Tema en la parte de la flauta.

⁴⁸⁹ Este Tema mezcla los grupos cromáticos de semicorcheas con tresillos y corcheas a contratiempo. El glisando es una técnica contemporánea interesante que aparece en la obra.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está extraído de la primera parte de la primera frase del *Adagio* de la *Fantasia*. Se ha transportado la frase hasta la octava por movimiento conjunto. El objetivo es dirigir el fraseo hacia adelante (véase Extracto 109).



Extracto 109. Ejercicio de Sonido basado en el motivo de la *Fantasia op. 74* de Teresa Borrás.

Técnica.

Este ejercicio está extraído del tercer motivo del *Allegro* de la *Fantasia*. He intercalado distintas articulaciones para trabajar este motivo (véase Extracto 110).



Extracto 110. Ejercicio de Técnica basado en el motivo de la *Fantasia op. 74* de Teresa Borrás.

Articulación.

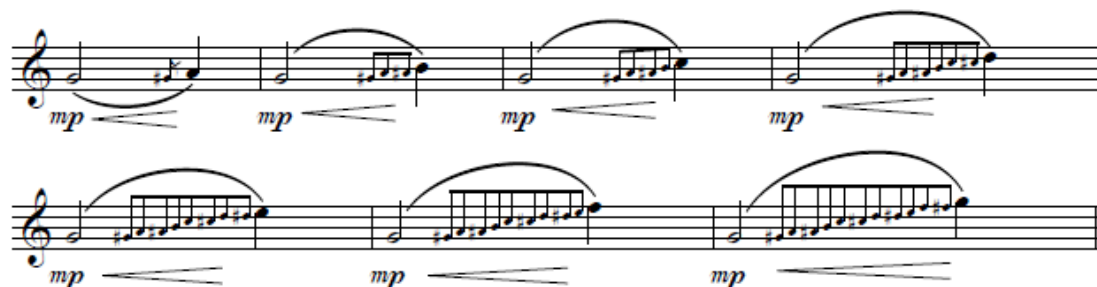
Este ejercicio está basado en los saltos de octava que aparecen en el *Allegro*. Se han añadido los acentos para apoyar bien el salto (véase Extracto 111).



Extracto 111. Ejercicio de Articulación basado en el motivo de la *Fantasía op. 74* de Teresa Borrás.

Técnicas contemporáneas.

Este ejercicio se usará para trabajar los glisandos que aparecen en el *Allegro*. Para trabajarlos se van añadiendo notas poco a poco intentando siempre pasar de una nota a otra lo más rápido posible (véase Extracto 112).



Extracto 112. Ejercicio de Técnicas Contemporáneas basado en el motivo de la *Fantasía op. 74* de Teresa Borrás.

Ones op. 154. Teresa Borrás i Fornell.

Título: Ones op. 154.

Compositora: Teresa Borrás i Fornell.

Instrumentación: Flauta y piano.

Duración: 5'30''.

Fuente: Obra cedida por la Biblioteca de la Fundación Juan March.

Datos del estreno: Compuesta en 1997.

Biografía.

Teresa Borràs i Fornell nació en Manresa el 30 de julio de 1923. Empezó los estudios musicales a la edad de 8 años en el Conservatorio del Liceo de Barcelona: Piano, Armonía y, posteriormente, Guitarra. Perfeccionó sus estudios con los maestros Molinari y Cervera. Más tarde estudió Armonía, Contrapunto y Composición con Cristòfor Taltabull. Asistió a las clases del maestro Agosti en la *Accademia Chigiana* de Siena (Italia). Posteriormente obtuvo una beca de esta institución para las clases de composición del maestro Frazzi. Más tarde hizo dos cursos de clavicémbalo en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. En 1979 se le concedió la Beca de Composición para el curso de verano *Música en Compostela* con R. Halffer. Ha obtenido el Primer Accésit del premio *Caterina Albert i Paradís* de 1997. Entre los años 1947 y 1953 dio numerosos conciertos de piano. Fue durante siete años profesora de piano y guitarra en la Escuela Municipal de Música de Manresa y profesora de piano y armonía en la Escuela de Música de Mataró, filial del Liceo. Los últimos años ejerció como concertista de piano, especialmente para dar a conocer su obra. Murió en 2010.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Extraída de la Editorial Clivis. Dirección URL: <<http://clivis-music.com/>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

Esta obra, cedida por la Fundación Juan March en formato *pdf*, ya aparece editada por un programa informático. En este caso no existe la partichela de flauta. Los signos de respiración se han añadido, así como los números de compás en todos los pentagramas y los reguladores expresivos.

- Compás 1 y 2. Se han añadido las ligaduras.
- Compás 5 y 7. Dinámica *mf*.
- Compás 9. Ligadura añadida.
- Compás 14 y 15. Dinámica *mf* y *p* respectivamente.
- Compás 16. Ligadura en el tresillo y dinámica *mp*.
- Compás 27. Ligaduras añadidas.
- Compás 28. Ligadura añadida La-Si semicorcheas.
- Compás 31. Ligadura añadida en el tresillo.
- Compás 38. Se ha añadido la doble barra para separar la parte lenta del Allegretto.
- Compás 42. Se ha añadido la ligadura.
- Compás 64. Ligadura añadida en el grupo de semicorcheas.
- Compás 72. Ligaduras añadidas.
- Compás 83. La nota Si está duplicada para los instrumentistas que no tengan pata de Si en su flauta puedan tocar la nota a la octava de arriba.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra comienza con un arpeggio de 13ª ordenado por cuartas, esto produce una inestabilidad tonal porque no aparece la 3ª del acorde, al que le sigue un acorde de Do Mayor muy claro (véase Extracto 113).



Extracto 113. Compás 1 de la obra *Ones* de Borrás, extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.⁴⁹¹

La parte A comienza con un tema basado en el acorde expuesto por el piano y el arpeggio de la flauta. En la armonía abundan los acordes por cuartas, denotando un carácter modal. No podemos delimitar claramente un tema, sino un bloque temático A. A partir del compás 9 aparece un pasaje realizado con semicorcheas en las que destaca la flauta (véase Extracto 114).



Extracto 114. Compases 10-11 de la obra *Ones* de Borrás, extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.⁴⁹²

Hacia el compás 36 hay un calderón que delimita la parte A de la B. En el compás 37 comienza el Allegretto, que produce un cambio de velocidad y a la vez introduce un tema nuevo construido con negras y corcheas (véase Extracto 115).

⁴⁹¹ El acorde por 4ª introducido por el piano le da un carácter modal.

⁴⁹² Este pasaje está construido con arpeggios y 8ª.



Extracto 115. Compás 40-42 de la obra *Ones* de Borrás, extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.⁴⁹³

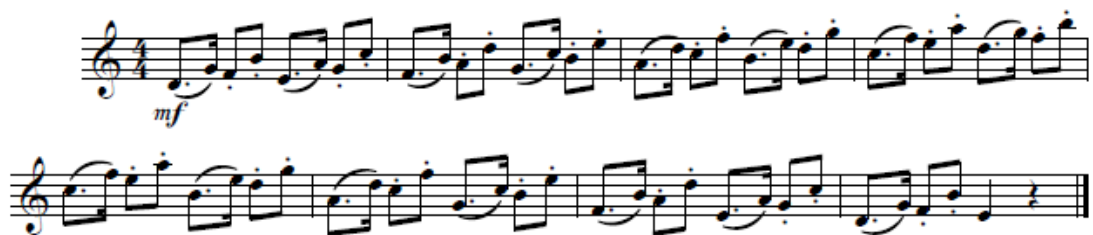
Hacia el compás 49 hay una modulación a Sol Mayor, en la que vuelve a exponer el material temático con el que había comenzado la parte B. En el compás 61 vuelve a Do Mayor y a partir del compás 70 comienza otra vez la parte A expuesta en el principio con algunas modificaciones. La parte de flauta está construida con escalas y arpeggios en semicorcheas, así como pasajes que se pueden articular en doble picado. También aparecen glisandos, que ya se habían encontrado en obras anteriores.

⁴⁹³ Este tema contrasta con el expuesto al principio de la obra.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está extraído del primer compás y siguientes. se ha planteado en forma de progresión ascendente y descendente (véase Extracto 116).



Extracto 116. Ejercicio de Sonido extraído del compás 1 y ss. de la obra *Ones* de Borrás.

Técnica.

Este ejercicio está extraído del compás 11. Está basado en el arpeggio de 9ª (véase Extracto 117).



Extracto 117. Ejercicio de Técnica extraído del compás 11 de la obra *Ones* de Borrás.

Articulación.

Este ejercicio está extraído del compás 22 formado por quintas ascendentes ligadas. Se ha realizado tanto ascendente como descendente (véase Extracto 118).



Extracto 118. Ejercicio de Articulación extraído del compás 22 de la obra *Ones* de Borrás.

Técnicas contemporáneas.

Este ejercicio se usará para trabajar los glisandos que aparecen en el compás 68. Al igual que en obras anteriores se trabajarán los pasos de nota lo más rápido posible (véase Extracto 119).



Extracto 119. Ejercicio de Técnicas contemporáneas extraído del compás 68 de la obra *Ones* de Borrás.

Sonatina op. 60. Teresa Borrás i Fornell.

Título: Sonatina op. 60.

Compositora: Teresa Borrás i Fornell.

Instrumentación: Flauta y arpa.

Duración: 10'.

Fuente: Obra editada por Clivis Publicacions. Depósito Legal: B-21.372-89.

Datos del estreno: Compuesta en 1973.

Biografía.

Teresa Borràs i Fornell nació en Manresa el 30 de julio de 1923. Empezó los estudios musicales a la edad de 8 años en el Conservatorio del Liceo de Barcelona: Piano, Armonía y, posteriormente, Guitarra. Perfeccionó sus estudios con los maestros Molinari y Cervera. Más tarde estudió Armonía, Contrapunto y Composición con Cristòfor Taltabull. Asistió a las clases del maestro Agosti en la *Accademia Chigiana* de Siena (Italia). Posteriormente obtuvo una beca de esta institución para las clases de composición del maestro Frazzi. Más tarde hizo dos cursos de clavicémbalo en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. En 1979 se le concedió la Beca de Composición para el curso de verano *Música en Compostela* con R. Halffer. Ha obtenido el Primer Accésit del premio *Caterina Albert i Paradís* de 1997. Entre los años 1947 y 1953 dio numerosos conciertos de piano. Fue durante siete años profesora de piano y guitarra en la Escuela Municipal de Música de Manresa y profesora de piano y armonía en la Escuela de Música de Mataró, filial del Liceo. Los últimos años ejerció como concertista de piano, especialmente para dar a conocer su obra. Murió en 2010.⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ Extraída de la web de la Editorial Clivis. [En línea]. Dirección URL: < <http://clivis-music.com/>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

Esta obra está editada por la Editorial Clivis, e incluye la partitura general y la partichela de flauta. Está dedicada a Josefina Sanmartín, flautista chilena que ha desarrollado parte de su actividad concertística en Cataluña. Se han añadido los signos de respiración en todos los movimientos.

En el primer movimiento se han realizado los siguientes cambios:

- Se han añadido la mayor parte de los reguladores de expresión (excepto el del compás 35, 59 y 110).
- Compás 22. Se ha unido este compás a la ligadura de los anteriores.
- Compás 27. Se ha roto la ligadura para colocar la respiración, porque así está en la partitura general, y se presenta como la interpretación correcta.
- Compás 30. Se ha cortado la ligadura que venía del compás anterior y se me ha dejado solo la que comienza aquí.
- Compás 48 y 50. Se ha colocado la ligadura en los compases a imitación de los anteriores.
- Compás 53 a 56. Se ha añadido una ligadura para los cuatro compases.
- Compás 57 a 60. Se ha añadido una ligadura para los cuatro compases.
- Compás 66. Se ha añadido ligadura.
- Compás 67. Se han añadido las ligaduras.
- Compás 68. Se ha añadido ligadura.
- Compás 69-70. Se ha añadido ligadura.
- Compás 71, 72 y 73. Se han añadido ligaduras de expresión.
- Compás 74. Se han añadido ligaduras de expresión.
- Compás 76-81. Se han añadido ligaduras de expresión.
- Compás 83 y 85. Dinámica *mf*.
- Compás 98-101. Ligadura de expresión y dinámica *p*.
- Compás 106 -111. Ligaduras de expresión.
- Compás 115-116. Ligadura de expresión y dinámica *mf*.
- Compás 117-118. Ligadura de expresión.
- Compás 121-128. Ligaduras de expresión y dinámica *mf*.

En el segundo movimiento se han realizado los siguientes cambios:

- Compás 14. Dinámica *p*.
- Compás 25. Se ha añadido ligadura.
- Compás 28. Regulador de expresión.
- Compás 35-36. Ligadura de expresión.
- Compás 37. Regulador de expresión.
- Compás 39. Ligadura.
- Compás 40-42. Ligadura de expresión y regulador.
- Compás 43. Ligadura.
- Compás 47. Ligadura.
- Compás 48-49. Ligadura.
- Compás 57. Ligadura.
- Compás 58-59. Ligadura y regulador de expresión.
- Compás 60-61. Ligadura.
- Compás 64-65. Regulador de expresión.

En el segundo movimiento he realizado los siguientes cambios:

- Compás 42-43. Se ha eliminado la ligadura.
- Compás 44. Se ha eliminado la ligadura.
- Compás 47. Dinámica *f*.
- Compás 59-62. Se ha eliminado la ligadura que une los cuatro compases y se ha dividido separando las negras y los tresillos de forma individual.
- Compás 65-68. Se ha eliminado la ligadura que une los compases, y se ha dividido al igual que en el caso anterior.
- Compás 69-70. Se ha unido los dos compases con una ligadura.
- Compás 73-74. Se ha cortado la ligadura que unía los compases. Se ha añadido la dinámica *p*.
- Compás 91. Dinámica *f*.
- Compás 92. Dinámica *mf*.
- Compás 97. Dinámica *f*.
- Compás 120-121. Se ha cortado la ligadura.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La sonatina está estructurada en tres movimientos: Allegro-Lento-Allegretto. La obra se enfoca en torno a la dualidad tonalidad-modalidad, para su composición. El primer movimiento tiene una estructura de forma sonata con la exposición de un Tema A principal por parte del arpa y después por la flauta (véase Extracto 120).



Extracto 120. Compases 1-9 del *Allegro* de la *Sonatina op. 60* de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.⁴⁹⁵

Es una obra modal, el acompañamiento aparece estructurado en un 2/4 al principio del acompañamiento. La escritura arpegiada y el timbre del arpa crean una atmósfera en la que la flauta se desenvuelve de forma muy expresiva. A partir del compás 61 comienza una parte B en la que se introducen semicorcheas y produce un mayor movimiento de la música (véase Extracto 121).

⁴⁹⁵ Este Tema aparecerá en la flauta.



Extracto 121. Compases 60-64 del *Allegro* de la *Sonatina op. 60* de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.⁴⁹⁶

En el compás 98 hay una nueva aparición del Tema de la parte A transportado una quinta ascendente (véase Extracto 122).



Extracto 122. Compases 95-99 del *Allegro* de la *Sonatina op. 60* de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.⁴⁹⁷

Posteriormente volverá a aparecer el Tema por disminución, en el compás 121, en la flauta y en el arpa igual que al principio. Es una forma ternaria A-B-A con un tratamiento textural de melodía acompañada. El segundo movimiento está construido a modo de pequeños diálogos entre el arpa y la flauta, es muy sencillo. No se puede delimitar un tema claro, porque son pequeños motivos de corcheas y negras que no consiguen conectar un tema más o menos completo. Este movimiento puede girar en torno a un centro tonal en Si (véase Extracto 123).

⁴⁹⁶ Esta parte B tiene un carácter mucho más movido que la parte A.

⁴⁹⁷ Este Tema se repite a la 5ª superior.



Extracto 123. Compases 21-27 del *Lento* de la *Sonatina op. 60* de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.⁴⁹⁸

El tercer movimiento es más rápido, con un tema muy alegre, con la misma estructura del primero, una forma ternaria con un tema principal que se reexpone (véase Extracto 124).



Extracto 124. Compases 1-6 del *Allegretto* de la *Sonatina op. 60* de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.⁴⁹⁹

Hacia el compás 17 expone el tema el arpa a distancia de 5ª (véase Extracto 125).



Extracto 125. Compases 14-19 del *Allegretto* de la *Sonatina op. 60* de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ No se puede considerar que exista un tema, sino material motivico.

⁴⁹⁹ Este Tema anacrúsico de semicorcheas le infunde un carácter mucho más alegre que los anteriores.

Hacia el compás 51 comienza la parte B con motivos derivados de A, incluso de los movimientos anteriores, y en el compás 91 se produce la reexposición del tema A en los dos instrumentos con entradas fugadas (véase Extracto 126).



Extracto 126. Compases 87-92 del *Allegretto* de la *Sonatina op. 60* de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.⁵⁰¹

La obra está situada en un registro cómodo de la flauta, salvo en el tercer movimiento que hay algunos saltos de octava y algún pasaje en el registro agudo, solo es considerable algún pasaje de doble picado en este movimiento y algunos pasajes de flexibilidad en *legato*. Es una obra de carácter escolástico y que se encuadra en las primeras composiciones de la autora.

⁵⁰⁰ Se repite con variaciones.

⁵⁰¹ Entradas imitativas en arpa y flauta.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está basado en el tema de la flauta en el compás 19 y siguientes del *Allegro*. Este tema se imita en progresión por movimiento conjunto y su objetivo es trabajar la dirección del fraseo musical siguiendo los reguladores expresivos (véase Extracto 127).



Extracto 127. Ejercicio de Sonido extraído de los compases 19 y ss. del *Allegro* de la *Sonatina op. 60* de Borrás.

Técnica.

Este ejercicio está extraído de los compases 113 y siguientes del *Allegretto*. El motivo precipita el ritmo al ir reduciendo el valor de las figuras que lo forman, por lo que es interesante para el cambio de la subdivisión binaria a ternaria y viceversa (véase Extracto 128).



Extracto 128. Ejercicio de Técnica extraído de los compases 113 y ss. del *Allegretto* de la *Sonatina op. 60* de Borrás.

Articulación.

Este ejercicio está extraído del tema inicial del *Allegretto*. Es importante fijar la atención en las notas en *stacatto* para intentar que la articulación sea precisa y limpia (véase Extracto 129).



Extracto 129. Ejercicio de Articulación extraído del tema inicial del *Allegretto* de la *Sonatina op. 60* de Borrás.

Este ejercicio está extraído de los trinos que aparecen en los compases 83 y siguientes del *Allegro* (véase Extracto 130).



Extracto 130. Ejercicio de Articulación extraído de los compases 83 y ss. del *Allegro* de la *Sonatina op. 60* de Borrás.

Claudiana. Carlota Garriga Kuijpers.

Título: Claudiana.

Compositora: Carlota Garriga Kuijpers.

Instrumentación: Flauta y piano.

Duración: 2'.

Fuente: Partitura publicada por Editorial Boileau. Depósito Legal: B.53418-2007.

Datos del estreno: Esta obra fue compuesta en 1986 para el enlace matrimonial de Claudi Arimany, amigo de la compositora y flautista, con su esposa Anna. El título es un juego de palabras hecho con los nombres de la pareja.⁵⁰²

Biografía.

Hija de padre catalán y madre belga, de origen holandés, se formó en Barcelona y es considerada heredera de la tradición pianista de Granados-Marshall, que también ha sabido transmitir desde su vertiente de pedagoga. Alumna de composición de Xavier Montsalvatge, además de una destacada carrera como concertista, es autora de un amplio catálogo de obras, donde se incluyen composiciones vocales e instrumentales. Igualmente destaca en la composición, con obras para piano como *Sonatina*, *5 Evocaciones Populares* o *Fantasía para dos pianos*, entre otros. Es autora del ballet *Kermeses*, del *Divertimento para grupo de cámara* y del *Concertino para piano y orquesta de cámara*.⁵⁰³

⁵⁰² Extraído de la obra publicada por Boileau.

⁵⁰³ Extraída de la Gran Enciclopedia Catalana. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0517750.xml>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La partitura editada por Boileau está editada por un programa informático, y contiene la partitura general y la partichela, y se han añadido los signos de respiración, también se han añadido las dinámicas que son inexistentes.

- Compás 8. Dinámica *mf*.
- Compás 14. Regulador expresivo.
- Compás 17 y 18. Ligaduras.
- Compás 19. Se ha modificado la primera ligadura.
- Compás 29. Ligadura añadida.
- Compás 40. Ligadura añadida.
- Compás 41. Ligadura añadida.
- Compás 44. Ligadura añadida.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta obra tonal se desarrolla en la tonalidad de La Mayor, aunque no aparece una armadura al comienzo de la obra. Comienza con un pedal de tónica durante 4 compases en la introducción hasta que expone la flauta el Tema en el compás 9 (véase Extracto 131).



Extracto 131. Compases 1-4 de la obra Claudiana de Carlota Garriga extraídos de la obra publicada por Boileau.⁵⁰⁴

El Tema está construido sobre el arpeggio de tónica de La Menor, produciéndose una modulación al homónimo menor (véase Extracto 132).

⁵⁰⁴ Sobre el pedal se colocan los acordes tonales de La Mayor.



Extracto 132. Compases 5-13 de la obra Claudiana de Carlota Garriga extraídos de la obra publicada por Boileau.⁵⁰⁵

En el compás 21 se expone el Tema de nuevo en Do Mayor, con algunas variantes. También en el compás 31 se introduce el Tema en el piano y en el compás 32 vuelve a exponerlo la flauta (véase Extracto 133).



Extracto 133. Compases 18-21 de la obra Claudiana de Carlota Garriga extraídos de la obra publicada por Boileau.⁵⁰⁶

Finalmente vuelve a reexponerse en La menor en el compás 39 en la flauta para finalizar la obra con un pedal de tónica acabando en La Mayor (véase Extracto 134).

⁵⁰⁵ En el compás anterior a la introducción del Tema se anulan las alteraciones del modo mayor.

⁵⁰⁶ En la parte de la flauta introduce el Tema en Do Mayor.



Extracto 134. Compases 46-49 de la obra Claudiana de Carlota Garriga extraídos de la obra publicada por Boileau.⁵⁰⁷

Armónicamente, aparecen acordes de la subdominante menor, dominantes secundarias, y melódicamente se mantiene en un carácter tonal (véase Extracto 135).



Extracto 135. Compases 10-13 de la obra Claudiana de Carlota Garriga extraídos de la obra publicada por Boileau.⁵⁰⁸

Según Montsalvage la música de Garriga «posee inquietud armónica y gracia, y es muy mediterránea, vital y positiva. Ha sabido rechazar las fórmulas fáciles de estructura, llegando a construir una partitura nada vulgar, con mucha agudeza y sentido de la forma, con imaginación y desenvoltura».⁵⁰⁹

La parte asignada a la flauta es muy asequible y no presenta una dificultad excesiva para trabajar el fraseo y la música de cámara.

⁵⁰⁷ En el compás 46 la tonalidad es menor y en el siguiente compás se produce la conversión de la tónica al homónimo mayor.

⁵⁰⁸ En el segundo compás aparece la subdominante de Do, Fa, como acorde extraído de la subdominante menor.

⁵⁰⁹ Extraído de las notas previas a la partitura publicada por Boileau.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está extraído del tema inicial de la flauta. Su objetivo es trabajar el fraseo y la dirección del mismo siguiendo los reguladores de expresión (véase Extracto 136).



Extracto 136. Ejercicio de Sonido extraído del tema inicial de la obra *Claudiana* de Carlota Garriga.

Técnica.

Este ejercicio está extraído del compás 19. El objetivo es trabajar las digitaciones y la repetición de la primera nota (véase Extracto 137).



Extracto 137. Ejercicio de Técnica extraído del compás 19 de la obra *Claudiana* de Carlota Garriga.

Articulación.

Este ejercicio está extraído del compás 24 de la obra. Se han añadido los acentos para conectar el soporte del sonido en cada tresillo y para facilitar la acentuación natural del pasaje (véase Extracto 138).



Extracto 138. Ejercicio de Articulación extraído del compás 24 de la obra *Claudiana* de Carlota Garriga.

Este ejercicio está extraído del compás 46 y siguiente con los que termina la obra. Está planteado para el trabajo de digitación de los mordentes de tres notas. El objetivo es tocarlos lo más rápidamente posible e introducirlos antes del pulso (véase Extracto 139).



Extracto 139. Ejercicio de Articulación extraído del compás 46 y siguiente de la obra *Claudiana* de Carlota Garriga.

Mi. Gloria Rodríguez Gil.

Título: Mi.

Compositora: Gloria Rodríguez Gil.

Instrumentación: Flauta, clarinete, percusión, piano, violín y violonchelo.

Duración: 10'.

Fuente: Partitura publicada por Periferia Sheet Music. Depósito Legal: B.45887-2010.

Datos del estreno: Primera audición el 29 de Septiembre de 2005 en el Museo “Marco” de Vigo por el Ensemble s. XXI.

Biografía.

Obtiene los títulos superiores de Solfeo, Teoría y Transposición, Piano y Música de Cámara en el Conservatorio de Música de Vigo. En el Conservatorio de Música de Barcelona obtiene el título de Composición y Orquestación. Recibió clases magistrales de diversos compositores como Albert Sardá, Mauricio Sotelo, Jesús Rueda, Joan Guinjoan, Josep Soler, Cruz de Castro, Alfredo Aracil, Salvador Brotons, Consuelo Díez, Gonzalo de Olavide, David Padrós, César Cano, Javier Darías, Xavier Benguerel, Tomás Marco, Carles Guinovart, Ramón Barce, etc.

Ha estrenado un total de 23 composiciones, dieciséis de las cuales fueron grabadas en CD, nueve retransmitidas por Radio Nacional de España (Radio Clásica), dos transmitido por Radio Voz y otro por la Radio y Televisión de Portugal. Cuatro de sus obras han sido editadas por Periferia Sheet Music. Actualmente trabaja en el Conservatorio Superior de Música de Vigo.⁵¹⁰

⁵¹⁰ Extraído de la web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: <www.asociaciongalegademusica.com/web/compositores.asp?var1=Rodr%EDguez%20Gil,%20Gloria&nar1=160> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La partitura editada contiene la partichela de flauta además de la partitura general. Se han añadido los signos de respiración. Por lo demás no se ha realizado ningún cambio porque la edición informática de la obra está muy bien realizada. Lo que sí se han añadido son los signos de respiración.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra está construida con varios motivos que van siendo introducidos a modo de fuga en distintos instrumentos. El primer motivo, que utiliza como inicio un cinquillo, se introduce en el clarinete y va imitándose en el piano, violín, violonchelo y después en la flauta (véase Extracto 140).



Extracto 140. Compases 1-3 de la obra *Mi* de Gloria Rodríguez extraídos de la obra publicada por Periferia Sheet Music.⁵¹¹

Este motivo de apenas dos compases está construido sobre una serie dodecafónica (véase Extracto 141).

⁵¹¹ El motivo es imitado por el piano por movimiento contrario.



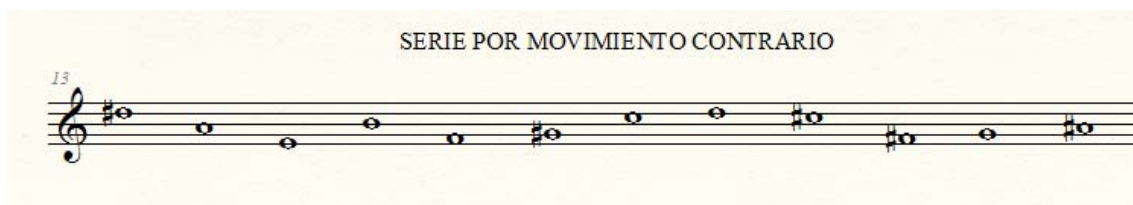
Extracto 141. Serie dodecafónica extraída de la obra *Mi* de Gloria Rodríguez.

Los 10 primeros sonidos están seguidos en la exposición del clarinete pero en el segundo compás vuelve a aparecer La $\sharp$, por lo que el Fa lo sacamos de la voz del chelo y el último Sol $\sharp$ lo encontramos en el tercer compás. Una vez que todos los instrumentos han expuesto este Tema el piano comienza con una escala de tonos enteros a la que se van uniendo los demás instrumentos a distancia de 2^a o 7^a (véase Extracto 142).

Extracto 142. Compases 16-18 de la obra *Mi* de Gloria Rodríguez extraídos de la obra publicada por Periferia Sheet Music.⁵¹²

⁵¹² Las escalas están a intervalos de 2^a y 7^a, produciendo disonancias que se resuelven en una serie de compases en los que se suceden los acordes sobre redondas.

Después de unos compases en los que se suceden acordes sobre redondas, en el compás 34 comienza un nuevo Tema, que expone la serie dodecafónica por movimiento contrario, es decir, son los mismos sonidos pero los intervalos están invertidos (véase Extracto 143).⁵¹³



Extracto 143. Serie dodecafónica por movimiento contrario extraída de la obra *Mi* de Gloria Rodríguez.

Este pasaje reduce la textura a dos instrumentos, el chelo y la flauta, y en el siguiente pasaje al piano y el violín (véase Extracto 144).



Extracto 144. Compases 34-37 de la obra *Mi* de Gloria Rodríguez extraídos de la obra publicada por Periferia Sheet Music.⁵¹⁴

En el compás 58 aumenta la textura en un pasaje homorrítmico a toda la plantilla del grupo (véase Extracto 145).

⁵¹³ La serie está transportada una segunda menor descendente y los intervalos están invertidos, si antes comenzaba con una quinta disminuida descendente pues ahora es ascendente.

⁵¹⁴ Este es el motivo con el que comienza la serie dodecafónica.

58 $\text{♩} = 90$

Fr. *mf* sen crecer

Cl. *mf* sen crecer

Perc. *mf* sen crecer

Pno. *mf* sen crecer

Vln. *mf* sen crecer

Vc. *mf* sen crecer

Extracto 145. Compases 58-62 de la obra *Mi* de Gloria Rodríguez extraídos de la obra publicada por Periferia Sheet Music.⁵¹⁵

A partir del compás 71 aparecen pequeños motivos derivados de los temas expuestos anteriormente. En el compás 100 vuelve a aparecer otro pasaje homorrítmico en negras de forma similar al expuesto en el compás 16 (véase Extracto 146).

⁵¹⁵ El pasaje homofónico produce acordes de 7ª y 9ª con sonidos añadidos.

Extracto 146. Compases 96-102 de la obra *Mi* de Gloria Rodríguez extraídos de la obra publicada por Periferia Sheet Music.⁵¹⁶

En el compás 120 se vuelve a introducir el tema del principio a modo de reexposición. Podríamos determinar que existe una parte A que se reexpone al final y una parte B, homorrítmica, otra parte C, con una textura de dos instrumentos, B', que conforma otra parte homorrítmica parecida a la B, y de nuevo A'.

A-B-C-B'-A'.

Este sería el esquema formal, en espejo, en el cual la parte C hace de “bisagra” entre las otras dos partes que se exponen de forma simétrica. La técnica compositiva utilizada produce una sonoridad un poco alejada de nuestra tonalidad. A pesar de esto, no es una obra demasiado compleja en la parte de flauta. Tiene algunos sonidos agudos y técnicas contemporáneas como: los sonidos percusivos, frullato y armónicos.

⁵¹⁶ Pasaje homorrítmico en negras, parecido al anterior.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está extraído de los compases 16 y siguientes. Este ejercicio está planteado para trabajar la dirección del fraseo musical, en este caso en picado y no en *legato* que es más fácil de realizar. Si es necesario se pueden añadir ligaduras en un primer estudio para facilitar la realización del mismo, esto dependerá del nivel del alumno que se enfrente a la obra (véase Extracto 147).



Extracto 147. Ejercicio de Sonido extraído de los compases 16 y ss. basado en la obra *Mi* de Gloria Rodríguez.

Técnica.

Este ejercicio está extraído del compás 61 y 62. El estudio de los tresillos en *stacatto* es interesante tanto por el trabajo de las digitaciones como de la articulación. Las especificaciones realizadas para el anterior ejercicio también son aplicables aquí, es decir, si es necesario se pueden añadir ligaduras hasta que las digitaciones estén claras (véase Extracto 148).



Extracto 148. Ejercicio de Técnica extraído de los compases 61 y 62 basado en la obra *Mi* de Gloria Rodríguez.

Articulación.

Este ejercicio está extraído del inicio de la obra (compás 9). Además de la igualdad de la medida trabajaremos el *subrayado* (véase Extracto 149).



Extracto 149. Ejercicio de Articulación extraído del compás 9 basado en la obra *Mi* de Gloria Rodríguez.

Técnicas contemporáneas.

Este ejercicio está extraído del compás 42. Esta técnica es la de percusión de llaves. Consiste en golpear las llaves con la posición a la que corresponde la nota (véase Extracto 150).



Extracto 150. Ejercicio de Técnicas Contemporáneas extraído del compás 42 basado en la obra *Mi* de Gloria Rodríguez.

Tres piezas para dos flautas y piano. Esperanza Zubieta Trives.

Título: Tres piezas para dos flautas y piano.

Compositora: Esperanza Zubieta Trives.

Instrumentación: Dos flautas y piano.

Duración: 12'.

Fuente: Partitura publicada por Brotons y Mercadal. Depósito Legal: B-2.605-2011.

Datos del estreno: Compuesta en 2011.

Biografía.⁵¹⁷

Nace en Colindres (Cantabria) en 1963. Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música “Jesús de Monasterio” de Santander, continuando en el Conservatorio de Música de Bilbao “Juan Crisóstomo Arriaga”, donde obtiene el Título Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento. Finaliza sus estudios de Composición en el “Conservatorio de Música de San Sebastián” obteniendo la Titulación Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación.

Compagina su formación académica con la labor como profesora de Lenguaje Musical, Piano Complementario, Armonía y Acompañamiento en el Conservatorio Profesional de Música “Jesús de Monasterio”, desde el septiembre de 1991 hasta Junio del 2004. Compositora de varias obras para piano, guitarra, flauta y piano, coro, orquesta de cámara, música para banda, canciones populares y villancicos.

El 10 de agosto de 2009, en el Palacio de Deportes de Santander y como colofón del “Xº Aniversario de la Gala del Folklore Cántabro”, se estrena su “Sinfonía Cántabra”. Desde 2011 publica todo su catálogo de composiciones con las editoriales B&M Llevant y Musicvall, del grupo editorial Brotons & Mercadal, siendo “Tres piezas para dos flautas y piano”, su primera obra editada y estrenada en “VII Sábados Musicales”, el 19 de marzo de 2011 en el Ateneo de Santander.

⁵¹⁷ Biografía extraída de la página web de la compositora. Dirección URL: <<http://www.esperanzazubieta.com/curriculum.html>> [Consulta: 25 de Marzo de 2014].

Notas a la edición crítica.

La partitura editada contiene la partichela de flauta además de la partitura general. Se han añadido los signos de respiración. Hay una errata en la partichela de flauta II en el compás 27 del II movimiento, en la escala cromática el Fa $\flat$ es un Fa $\sharp$, para continuar la escala cromática. Por lo demás no se ha realizado ningún cambio porque la edición informática de la obra está muy bien realizada.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta obra está dividida en tres movimientos:

- *Llanto*, preludio tonal, en el que, sobre un acompañamiento pianístico a modo de lamento, se escuchará un íntimo y sollozante consuelo de flautas.
- *Un tarde de febrero*, breve preludio impresionista que describe sutilmente la agradable “espera” en el café Pombo...una tarde de febrero.
- *A dormir van las rosas*, preludio construido básicamente con la escala frigia, arropada o en ocasiones simultáneamente combinada con la escala española y la escala exátona. Curiosamente la canción de cuna sobre la que se fundamenta esta obra, oriunda de Castro Urdiales y que aprendí de mi madre, utiliza el mismo tipo de escala que la música flamenca.⁵¹⁸

El primer movimiento está estructurado sobre un pequeño motivo de dos compases que se van repitiendo a distintos intervalos e invirtiendo su movimiento por sentido contrario (véase Extracto 151).

⁵¹⁸ Extraído de la obra publicada por Brotons y Mercadal.

Lento angoscioso $\text{♩} = 60$

Flauta 1

Flauta 2

Fl. 1

Fl. 2

Extracto 151. Compases 1-14 extraídos del I movimiento de la obra *Tres piezas para dos flautas y piano* de Esperanza Zubieta recogidos en la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁵¹⁹

El piano mientras tanto realiza un acompañamiento tonal, sobre Do Menor, terminando con un pedal de tónica desde el compás 31 hasta el final, parece que intentando reflejar la monotonía del llanto (véase Extracto 152).

Fl. I

Fl. II

Pno.

Extracto 152. Compases 37-43 extraídos del I movimiento de la obra *Tres piezas para dos flautas y piano* de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.⁵²⁰

⁵¹⁹ El motivo de dos compases se repite por movimiento contrario en el compás 7.

⁵²⁰ El pedal de tónica se mantiene hasta cinco compases antes del final.

El segundo movimiento comienza con un diálogo entre las dos flautas, a las que, finalmente, se une el piano. El tema que introducen las flautas está vertebrado por un tresillo de negras (véase Extracto 153).



Extracto 153. Compases 1-4 extraídos del II movimiento de la obra *Tres piezas para dos flautas y piano* de Esperanza Zubieta recogidos en la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁵²¹

La obra está en Fa # Mayor y la armonía es tonal. A partir del compás 21 el acompañamiento de piano cambia a seisillos de semicorcheas, arpegiando acordes de séptima. En la parte de flauta se introduce el tema de los tresillos de negras de forma imitativa (véase Extracto 154).

Extracto 154. Compases 23-24 extraídos del II movimiento de la obra *Tres piezas para dos flautas y piano* de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.⁵²²

⁵²¹ El Motivo se repetirá en la flauta y en el piano.

⁵²² El acorde del piano es un acorde de 7ª de dominante sobre Fa $\flat_2$ enarmonía del acorde de VII grado de

Fa # Mayor, pero con la 3ª Mayor.

En el compás 30 se produce una enarmonización, pasando de Fa $\sharp$ Mayor a Sol $\flat$ Mayor, y de nuevo en el compás 33 pasamos a Mi $\flat$ Mayor. A partir de aquí cambia la textura de la obra y el acompañamiento en el piano cambia contrastando en la mano izquierda con tresillos y en derecha corcheas. Las flautas utilizan el motivo de tresillos de negras del principio en una nueva variante (véase Extracto 155).

Extracto 155. Compases 34-36 extraídos del II movimiento de la obra *Tres piezas para dos flautas y piano* de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.⁵²³

En el compás 43 volvemos a la tonalidad de comienzo con el mismo tema del principio pero hemos cambiado la subdivisión, de binaria (4/4) a ternaria (6/8) (véase Extracto 156).

⁵²³ Los acordes siguen siendo tonales, y la contraposición rítmica 3 contra 2, produce un movimiento muy interesante.



Extracto 156. Compases 43-46 extraídos del II movimiento de la obra *Tres piezas para dos flautas y piano* de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.⁵²⁴

A partir de aquí se introduce un pedal sobre la tónica que se mantendrá hasta el final. El tercer movimiento comienza con un estribillo de 8 compases al que le sigue la estrofa de la canción “A dormir va la rosa”, que consta de 4 versos octosílabos, organizados en 3+3+3+4 compases (véase Extracto 157).



Extracto 157. Compases 1-4 extraídos del III movimiento de la obra *Tres piezas para dos flautas y piano* de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.⁵²⁵

⁵²⁴ La armonía cambia, introduciendo los acordes por segundas en el piano.

⁵²⁵ Este estribillo es típico de las canciones andaluzas, pues la nana tiene esta procedencia.

La copla, o estrofa, está basada en la letra de la canción (véase Extracto 158)⁵²⁶:

A dormir va la rosa
de los rosales;
a dormir va mi niño
porque ya es tarde.

Mi niño se va a dormir
con los ojitos cerrados,
como duermen los jilgueros
encima de los tejados.

Este niño tiene sueño,
muy pronto se va a dormir;
tiene un ojito cerrado
y otro no lo puede abrir.⁵²⁷

Extracto 158. Compases 8-21 extraídos del III movimiento de la obra *Tres piezas para dos flautas y piano* de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.

Después de la estructura Estribillo-Copla-Estribillo, vuelve a introducir el Tema basado en los tresillos de negras que utilizó en el segundo movimiento. A continuación

⁵²⁶ La copla de la nana está armonizada solo para las dos flautas.

⁵²⁷ HIDALGO MONTOYA, J. *Cancionero de Andalucía*. Editorial Tico Música, S.A. Barcelona, 1971, p. 10.

vuelve a aparecer la melodía de la nana, armonizada esta vez con el piano y con las flautas a la octava superior (véase Extracto 159).

18

Extracto 159. Compases 60-63 extraídos del III movimiento de la obra *Tres piezas para dos flautas y piano* de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.⁵²⁸

A continuación se expone el estribillo de nuevo para acabar con un carácter más alegre. La obra se desarrolla sobre la modalidad frigia, marcada por la melodía de la canción popular escogida por la compositora. La flauta tiene una formación interesante con un trío para dos flautas y piano, interesante para trabajar la afinación. En cuanto a las cuestiones técnicas instrumentales es una obra asequible e interesante desde el punto de vista de la afinación.

⁵²⁸ La melodía de la nana a la 8ª superior y en matiz *p* devuelve a la obra la tranquilidad y serenidad perseguida por la canción.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

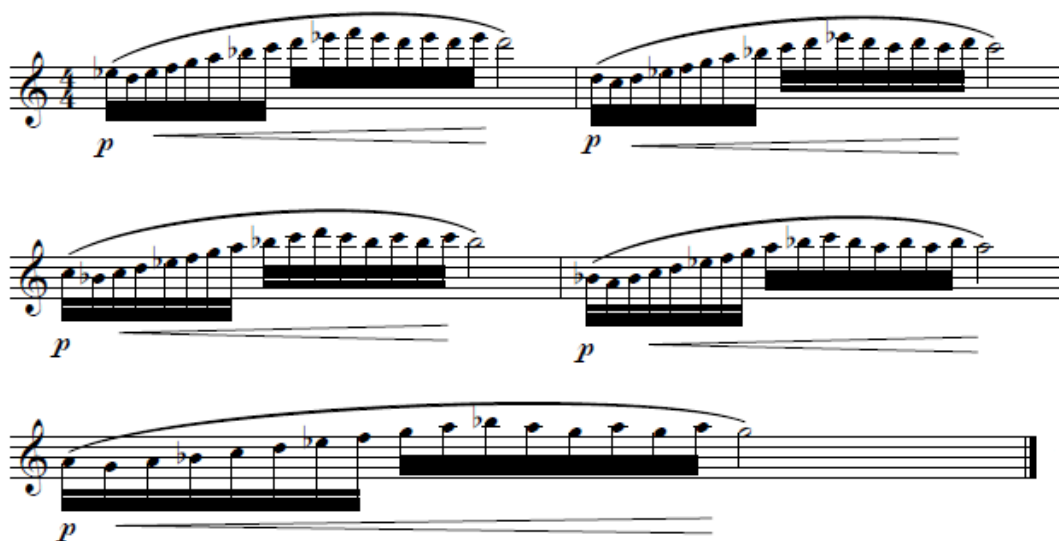
Este ejercicio está extraído de los compases 63 y siguientes del tercer movimiento. Como en los ejercicios anteriores está pensado para trabajar la dirección del fraseo musical, pero en este caso en el registro agudo y sobreagudo. Es interesante el matiz piano con el que comienza el motivo, lo hace más complicado de trabajar (véase Extracto 160).



Extracto 160. Ejercicio de Sonido basado en los compases 63 y ss. de la obra *Tres piezas para dos flautas* de Esperanza Zubieta.

Técnica.

Este ejercicio está basado en el compás 27 del segundo movimiento. Este pasaje de fusas a modo de pequeña cadencia en las dos partes de flauta, permite un pequeño *rubato* marcado por el *ritardando* (véase Extracto 161).



Extracto 161. Ejercicio de Técnica basado en el compás 27 de la obra *Tres piezas para dos flautas* de Esperanza Zubieta.

Articulación.

Este ejercicio está basado en los compases 74 y siguientes del tercer movimiento en la parte de Flauta I. El objetivo del ejercicio es el estudio del *staccato* simple (véase Extracto 162).



Extracto 162. Ejercicio de Articulación basado en los compases 74 y ss. de la obra *Tres piezas para dos flautas* de Esperanza Zubieta.

Este ejercicio está extraído del motivo inicial del tercer movimiento. Lo he realizado siguiendo la progresión del arpeggio de Sol Menor (véase Extracto 163).



Extracto 163. Ejercicio de Técnica basado en el motivo inicial del I movimiento de la obra *Tres piezas para dos flautas* de Esperanza Zubieta.

3º curso de enseñanzas profesionales.

En este apartado se exponen las obras seleccionadas para el 3º Curso de Enseñanzas Profesionales. Cada obra viene precedida de la edición crítica de la misma y una biografía de la compositora, así como un análisis formal, estético y pedagógico. Las obras seleccionadas, y que aparecen por orden alfabético de compositoras, son las siguientes:

- *Reflejo de luna en calma* para flauta y piano de Encarna Beltrán-Huertas.
- *Mont op. 104 nº 1* para flauta y guitarra de Teresa Borrás i Fornell.
- *Montgrí op. 104 nº 2* para flauta y guitarra de Teresa Borrás i Fornell.
- *Quan no hi siguis* para flauta, oboe y piano de Anna Cazurra.
- *Pequeña suite peninsular* para quinteto de viento de Sonia Megías.
- *Dibuixant* para flauta y piano de Mercè Torrents.
- *Guspires* para flauta, clarinete y fagot de Mercè Torrents.

En cada capítulo los ejercicios que se plantean previos al estudio de la obra en cuestión están estructurados en cuatro apartados, en los que se divide la técnica instrumental, para un mejor aprovechamiento del trabajo: sonido, técnica, articulación y técnicas contemporáneas.⁵²⁹ Las obras que no contengan estas técnicas no presentarán este apartado. En cada apartado se proponen ejercicios basados en pasajes de las obras que aparecen en la guía didáctica, elegidos por su dificultad técnica o porque añaden algún efecto contemporáneo que sea interesante estudiar o porque sea algo avanzado para el curso en el que estamos y sea necesario conocer antes de afrontar el estudio de la obra. A continuación, aparecen las obras que se han editado con el programa de notación musical *Finale 2007*.

⁵²⁹ Esta división aparece ya en los libros publicados por **Trevor Wye**, y me parece muy útil para dividir el estudio técnico e interpretativo del instrumento. Por otra parte, aclarar que las técnicas contemporáneas también suelen denominarse técnicas extendidas, por lo que hemos de familiarizarnos con el uso de ambos términos.

***Reflejo de luna en calma.* Encarna Beltrán-Huertas.**

Título: Reflejo de luna en calma.

Compositora: Encarna Beltrán-Huertas.

Instrumentación: Obra para flauta sola.

Duración: 6'.

Fuente: Obra editada en programa informático cedida por la compositora en formato *pdf*.

Biografía.

Poetisa y compositora es titulada de Grado Superior de Armonía y Composición y ejerce como profesora de Solfeo y Armonía en Valencia. En su currículum musical tiene tres premios nacionales de composición en España (1986, 1999 y 2003). Tiene estrenadas varias obras, corales e instrumentales, en Nueva York, Buenos Aires, Luxemburgo, Madrid, Valencia, Sagunto, Segorbe, Bilbao, Pamplona, Murcia, Córdoba, Málaga, Jaén y Cáceres.

Ha ganado 15 premios en Certámenes Poéticos. Ha escrito tres libros: *El reloj junto al silencio*, *Cuentos y poemas de mamá molli* y *Hebras de madrugada*. Es coautora en los Certámenes de Segorbe con libros editados por la *Consellería de Cultura de la Comunitat Valencia*, siendo el último *Segorbe de luz y malva*. Ha creado la orquesta Enbel's y es miembro de la *Asociación de Mujeres en la Música*.⁵³⁰

⁵³⁰ Extraída de su web. [En línea]. Dirección URL:<<http://ebelop.wordpress.com/acercade/>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

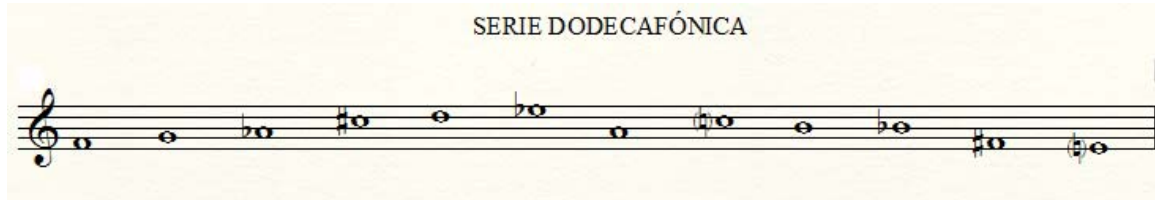
Notas a la edición crítica.

La obra facilitada por la compositora no incorpora la partichela de flauta, por lo que se ha tenido que realizar. En la edición pedagógica se han añadido los signos de respiración, necesarios para el alumno, también las dinámicas y los reguladores de expresión, inexistentes en la partitura original.

- Compás 1. Ligadura añadida en el tresillo.
- Compás 3. Ligadura añadida en el tresillo.
- Compás 5. Ligadura añadida en el tresillo.
- Compás 7. Ligadura de expresión añadida.
- Compás 11. Ligadura añadida.
- Compás 28 y 29. Ligadura añadida en tresillos.
- Compás 30. Ligadura en los tresillos.
- Compás 31. Ligadura en tresillos y septillo.
- Compás 33. Ligadura en tresillo.
- Compás 34. Ligadura en tresillo de corcheas.
- Compás 35. Ligadura en tresillos de corcheas.
- Compás 36. Ligadura en septillo.
- Compás 38 y 39. Ligadura en tresillo.
- Compás 48. Ligaduras en los tresillos.
- Compás 49. Ligadura en el tresillo de corcheas.
- Compás 50. Ligadura en el septillo.
- Compás 58. Ligaduras en los tresillos.
- Compás 59. Ligadura en el septillo.
- Compás 61. Ligadura en el septillo.
- Compás 64. Ligadura en el septillo.
- Compás 76 y 77. Ligaduras en los tresillos de corcheas.
- Compás 78 y 79. Ligaduras en los tresillos de corcheas y septillo.
- Compás 81. Ligadura en tresillo.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta obra dodecafónica se construye sobre una serie de 12 sonidos extraídos de la parte de flauta (véase Extracto 164).



Extracto 164. Serie dodecafónica extraída de la obra *Reflejo de luna en calma* de Encarna Beltrán-Huertas.

Estos sonidos aparecen en este orden al comienzo de la obra, al que se añade una rítmica particular, basada en los tresillos de corcheas y negra-corchea (véase Extracto 165).



Extracto 165. Compases 1-5 extraídos de la obra *Reflejo de luna en calma* de Encarna Beltrán-Huertas incluidos en la edición pedagógica en el Anexo II.⁵³¹

La otra serie utilizada es la misma pero realizada por retrogradación, es decir, la serie comienza desde el último sonido hasta el primero. Ahora el último sonido es el primero (véase Extracto 166).

⁵³¹ El Tema no se repetirá con esta secuencia rítmica, lo que encontraremos es la secuencia de sonidos, o bien completa o bien algún segmento, y también la encontraremos transportada.



Extracto 166. Serie dodecafónica retrogradada extraída de la obra *Reflejo de luna en calma* de Encarna Beltrán-Huertas.

Esta serie la encontramos al terminar la serie original, es decir, en el compás 5. En esta ocasión sí aparecen algunos sonidos en el piano (véase Extracto 167).



Extracto 167. Compases 5-9 extraídos de la obra *Reflejo de luna en calma* de Encarna Beltrán-Huertas de la obra cedida por la compositora.⁵³²

No hay ninguna repetición visible de la primera frase en la que se expone la serie original, pero sí del fragmento del compás 23 hasta el 33 que se repite en el compás 71 al final de la obra y que se modifica al final para acabar (véase Extracto 168).

⁵³² El Mi_b aparece en el piano y el La_b, Sol y Fa, también aparecen primero en el piano, aunque después aparecen en la flauta.



Extracto 168. Compases 16-36 extraídos de la obra *Reflejo de luna en calma* de Encarna Beltrán-Huertas incluidos en la edición pedagógica en el Anexo II.⁵³³

La obra está construida rítmicamente en torno al tresillo, tanto de 3 corcheas como de negra-corchea. Aparece también el septillo y el cinquillo. Melódicamente sigue la serie y, a pesar de su construcción dodecafónica en algunos pasajes tiene interés expresivo. La obra tiene muchos momentos en que la flauta está sola a modo de improvisación libre, que es la imagen que proyecta la obra. En cuanto a la parte de la flauta se mueve por registros cómodos y, a excepción de los grupos de valoración especial no presenta pasajes técnicos insalvables.

⁵³³ El acompañamiento que realiza aquí el piano son notas largas mantenidas. Aquí aparece nuevamente expuesta la serie retrogradada.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está extraído del compás 36. El trabajo del grupo de valoración especial, en cuanto a la medida, es interesante, así como la amplitud sonora en el giro descendente sobre la nota inicial (véase Extracto 169).



Extracto 169. Ejercicio de Sonido extraído del compás 36 de la obra *Reflejo de luna en calma* de Encarna Beltrán-Huertas.

Técnica.

Este ejercicio está extraído de los compases 30-31. Técnicamente se trabaja un tresillo incompleto, al que le falta la última corchea, y a la vez se trabaja la dirección en el fraseo musical (véase Extracto 170).



Extracto 170. Ejercicio de Técnica extraído del compases 30-31 de la obra *Reflejo de luna en calma* de Encarna Beltrán-Huertas.

Articulación.

Este ejercicio está basado en el cinquillo del compás 25. Se trabaja la medida de los grupos de valoración especial pero sobre una sola nota y se hace hincapié en la articulación (véase Extracto 171).



Extracto 171. Ejercicio de Articulación extraído del compás 25 de la obra *Reflejo de luna en calma* de Encarna Beltrán-Huertas.

Mont. op. 104, n° 1. Teresa Borrás i Fornell.

Título: Mont. op. 104, n° 1.

Compositora: Teresa Borrás i Fornell.

Instrumentación: Flauta y guitarra.

Duración: 5'.

Fuente: Manuscrito de la compositora cedido por la Fundación Juan March.

Biografía.

Teresa Borràs i Fornell nació en Manresa el 30 de julio de 1923. Empezó los estudios musicales a la edad de 8 años en el Conservatorio del Liceo de Barcelona: Piano, Armonía y, posteriormente, Guitarra. Perfeccionó sus estudios con los maestros Molinari y Cervera. Más tarde estudió Armonía, Contrapunto y Composición con Cristòfor Taltabull. Asistió a las clases del maestro Agosti en la *Accademia Chigiana* de Siena (Italia). Posteriormente obtuvo una beca de esta institución para las clases de composición del maestro Frazzi. Más tarde hizo dos cursos de clavicémbalo en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. En 1979 se le concedió la Beca de Composición para el curso de verano *Música en Compostela* con R. Halffter. Ha obtenido el Primer Accésit del premio *Caterina Albert i Paradís* de 1997. Entre los años 1947 y 1953 dio numerosos conciertos de piano. Fue durante siete años profesora de piano y guitarra en la Escuela Municipal de Música de Manresa y profesora de piano y armonía en la Escuela de Música de Mataró, filial del Liceo. Los últimos años ejerció como concertista de piano, especialmente para dar a conocer su obra. Murió en 2010.⁵³⁴

⁵³⁴ Extraída de la Editorial Clivis. [En línea]. Dirección URL: < <http://clivis-music.com/> > [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra manuscrita carece partichela para flauta y de números de compás así que se han añadido. También se han añadido los signos de respiración.

- Compás 12. Se ha puesto el compás en notas reales (véase Extracto 172 y 173).



Extracto 172. Compás 12 de la obra *Mont. op. 104 n° 1* de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.⁵³⁵



Extracto 173. Compás 12 de la obra *Mont. op. 104 n° 1* de Teresa Borrás extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

- Compás 14. Ligadura en las corcheas.
- Compás 16. Ligadura en las semicorcheas.
- Compás 20-22 y 29-31. Se ha roto la ligadura que unía los tres compases.
- Compás 32. Ligadura en las dos primeras corcheas.
- Compás 33-35. Ligadura añadida.
- Compás 42. Se ha dividido la ligadura existente en tres ligaduras.
- Compás 44. Se ha escrito el pasaje en notas reales al igual que en el compás 12.

⁵³⁵ Esta es la escritura del compás en el manuscrito.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra tiene una estructura ternaria A-B-A'. La parte A comienza con un tema en la flauta que va hacia una pequeñísima cadencia de dos compases, que comparten flauta y guitarra al que sigue un tiempo más lento (véase Extracto 174).



Extracto 174. Compases 1-4 de la obra *Mont. op. 104 n° 1* de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.⁵³⁶

Después de esta parte A, comienza la parte B, que está formada por dos partes un pequeño tema *Lento* y un *Tempo de Vals* (véase Extracto 175).



Extracto 175. Compases 16-22 de la obra *Mont. op. 104 n° 1* de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.⁵³⁷

⁵³⁶ El tema comienza con un arpeggio de la guitarra al que sigue la flauta.

⁵³⁷ El tema Lento se extiende en apenas 5 compases.

El *Tempo de Vals* expone el Tema de la parte B, que se repite dos veces, formada por 8 compases, unidos por un pequeño *glisando*, y a continuación se introduce de nuevo el *Lento* hasta el 1º *Tempo* que es la parte A'. El Tema del *Tempo de Vals* está escrito sobre un Mi frigio con la 6ª aumentada, con el La # añadido en algunos momentos, para sensibilizar la nota Si, dominante de Mi (véase Extracto 176).



Extracto 176. Compases 23-31 de la obra *Mont. op. 104 n° 1* de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.

La armonía es predominantemente modal. Aparecen numerosos acordes por cuartas, como en el arpeggio de la guitarra al comenzar la obra, o en el acorde final, que anula cualquier atisbo tonal. Se establece un centro en la nota Mi aunque no se puede delimitar sobre qué modo se establece la obra. Utiliza un escala de Mi frigio con la 6ª aumentada, e introduce el La # y el Re #. La parte de flauta presenta frases estructuradas en dos o tres compases que permiten el estudio del fraseo. El ámbito de tesitura es cómodo para el instrumento.

NOTA: Los ejercicios propuestos para esta obra están unidos a la de la obra siguiente Montgrí, n° 2, por considerar que tienen una unidad compositiva.

Mont. op. 104, n° 2. Teresa Borrás i Fornell.

Título: Mont. op. 104, n° 2.

Compositora: Teresa Borrás i Fornell.

Instrumentación: Flauta y guitarra.

Duración: 7'.

Fuente: Manuscrito de la compositora cedido por la Fundación Juan March.

Biografía.

Teresa Borràs i Fornell nació en Manresa el 30 de julio de 1923. Empezó los estudios musicales a la edad de 8 años en el Conservatorio del Liceo de Barcelona: Piano, Armonía y, posteriormente, Guitarra. Perfeccionó sus estudios con los maestros Molinari y Cervera. Más tarde estudió Armonía, Contrapunto y Composición con Cristòfor Taltabull. Asistió a las clases del maestro Agosti en la *Accademia Chigiana* de Siena (Italia). Posteriormente obtuvo una beca de esta institución para las clases de composición del maestro Frazzi. Más tarde hizo dos cursos de clavicémbalo en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. En 1979 se le concedió la Beca de Composición para el curso de verano *Música en Compostela* con R. Halffter. Ha obtenido el Primer Accésit del premio *Caterina Albert i Paradís* de 1997. Entre los años 1947 y 1953 dio numerosos conciertos de piano. Fue durante siete años profesora de piano y guitarra en la Escuela Municipal de Música de Manresa y profesora de piano y armonía en la Escuela de Música de Mataró, filial del Liceo. Los últimos años ejerció como concertista de piano, especialmente para dar a conocer su obra. Murió en 2010.⁵³⁸

⁵³⁸ Extraída de la Editorial Clivis. Dirección URL: < <http://clivis-music.com/> > [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra manuscrita carece partichela para flauta así que se ha editado. También se han añadido los signos de respiración. Esta obra está dividida en dos movimientos. En el primer movimiento no se ha considerado hacer ninguna modificación.

Segundo movimiento.

- Compás 16. Se han añadido las ligaduras.
- Compás 26. Se ha añadido la ligadura.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta obra se divide en dos movimientos: *Moderato* y *Adagio*. Parece desarrollarse sobre el centro Do. Abunda el uso de intervalos de cuarta, tanto melódico como armónico. El primer movimiento expone una parte A, en el que la flauta expone un tema que comienza con una síncopa y que imita la guitarra en una entrada fugada (véase Extracto 177).



Extracto 177. Compases 1-3 del *Moderato* de la obra *Mont. op. 104 n° 2* de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.⁵³⁹

A partir del compás 16 comienza la parte B, que está construida con arpeggios de semicorcheas. Aquí cambia el centro a Re, en lo que parece un modo dórico. El modo dórico parece ser el expuesto en este primer compás, aunque se van añadiendo algunas alteraciones de modo arbitrario (véase Extracto 178).

⁵³⁹ El Tema comienza en el Do corchea y es imitado por la guitarra.



Extracto 178. Compases 16-17 del *Moderato* de la obra *Mont. op. 104 n° 2* de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.

En el compás 27 vuelve a introducirse la parte A modificada, otra vez con el centro en Do y así finaliza la obra. En cuanto a la parte de la flauta aparecen pasajes cromáticos y tresillos que se combinan con corcheas y semicorcheas.

El segundo movimiento es más lento, y está armonizado sobre la escala de tonos enteros expuesta en la guitarra. La escala de tonos enteros tiene 6 sonidos separados por un tono cada uno (véase Extracto 179).



Extracto 179. Compases 1-2 del *Adagio* de la obra *Mont. op. 104 n° 2* de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.

Nos encontramos ante una forma binaria, porque por la brevedad del movimiento no se puede establecer una parte B. El comienzo de la obra se vuelve a exponer en el compás 21 para finalizar. El movimiento está construido por sucesiones de escalas, tanto en la flauta como en la guitarra (véase Extracto 180).



Extracto 180. Compases 1-2 del *Adagio* de la obra *Mont. op. 104 n° 2* de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.⁵⁴⁰

Es una obra que presenta bastante claridad interpretativa, y es interesante por la formación flauta-guitarra para trabajar el conjunto y la afinación.

⁵⁴⁰ Tema principal con el que comienza la obra.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está basado en el compás 22 de *Mont, n° 1*. El desarrollo de la flexibilidad y amplitud sonora en *legato* es el objetivo de este ejercicio (véase Extracto 181).



Extracto 181. Ejercicio de Sonido extraído del compás 22 de la obra *Mont, op. 104 n° 1* de Teresa Borrás.

Técnica.

Este ejercicio está extraído del compás 16 del *Moderato de Montgrí, n° 2*. La flexibilidad de los arpeggios en *legato* y en una figuración más rápida es interesante para desarrollar una buena amplitud en el sonido (véase Extracto 182).



Extracto 182. Ejercicio de Técnica extraído del compás 16 de la obra *Mont. op. 104 n° 2* de Teresa Borrás.

Articulación.

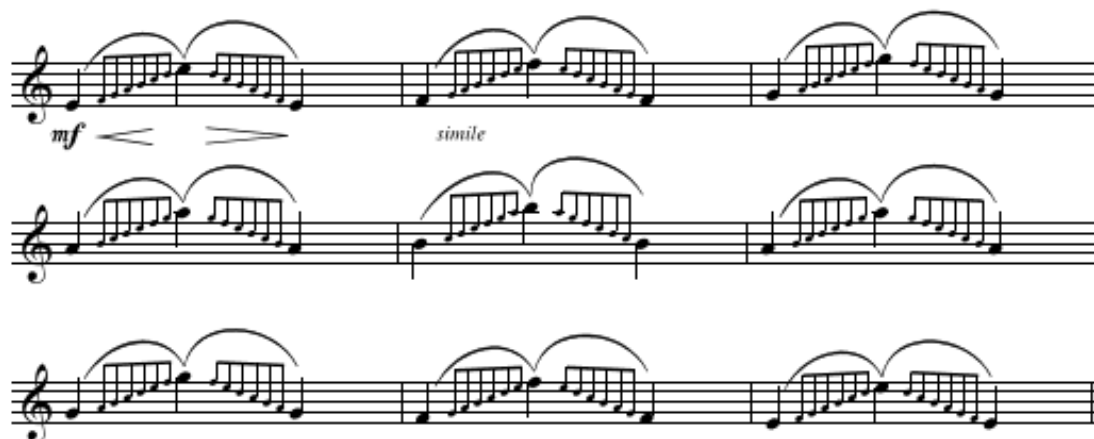
Este ejercicio está basado en el compás 9 de *Mont, n° 1*. La articulación en *stacatto* simple del arpeggio de 5ª aumentada familiariza al alumno con otra sonoridad más contemporánea y a la vez trabajamos el salto de 4º y 5º en cuanto a la colocación del soporte sonoro (véase Extracto 183).



Extracto 183. Ejercicio de Articulación extraído del compás 9 de la obra *Mont. op. 104 n° 1* de Teresa Borrás.

Técnicas contemporáneas.

Este ejercicio está basado en los glissandos que aparecen en las obras. El ejercicio intenta realizar el glisando con notas reales escritas para trabajarlas lo más rápido que sea posible (véase Extracto 184).



Extracto 184. Ejercicio de Técnicas contemporáneas extraído de los glissandos que aparecen en las obras *Mont. op. 104 n° 1 y 2* de Teresa Borrás.

Quan no hi siguis. Anna Cazorra.

Título: Quan no hi siguis.

Compositora: Anna Cazorra.

Instrumentación: Flauta, oboe y piano.

Duración: 8'.

Fuente: Partitura editada por Brotons y Mercadal. Depósito Legal: B-20469-2008.

Biografía.

Inició su formación musical en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona (España) donde estudió piano y violín y, posteriormente, composición e instrumentación. Obtuvo los títulos de Profesora Superior de Composición e Instrumentación y el de Pedagogía Musical. Paralelamente, cursó estudios en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde obtuvo en 1988 la licenciatura en Historia del Arte. En 1992 se doctoró en Musicología, con una investigación sobre la música barroca hispánica. Ha recibido diversos encargos por parte de entidades internacionales y su producción musical y su actividad musicológica han sido galardonadas con diversos premios. Ha participado en festivales de música, nacionales e internacionales. Su producción incluye piezas para piano, música de cámara, vocal, sinfónica y escénica, parte de la cual ha sido grabada en CD y editada.

Paralelamente a su actividad creativa, su interés por la reconstrucción histórica de la música ibérica y por la recuperación de repertorio musical de compositores españoles le ha llevado a formar parte de diversos proyectos de investigación musicológica. En la actualidad compagina su tarea docente como profesora titular en la Universidad de Tarragona y como catedrática en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, con la creación musical y la investigación musicológica. Imparte clases de doctorado en la Universidad Católica de Valencia, donde dirige el proyecto de investigación sobre la historiografía musical en Valencia entre 1880 y 1939, subvencionado por la Generalitat Valenciana.⁵⁴¹

⁵⁴¹ Extraída de su web. [En línea]. Dirección URL: <<http://annacazorra.com/bio.php?lang=esp>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La partitura publicada por Brotons y Mercadal viene provista de la partitura general y las partichelas de flauta y oboe. No se ha modificado la edición de la partitura porque la edición informática de la obra está bien realizada, y las articulaciones y dinámicas están ajustadas a la técnica instrumental. Lo que sí se han añadido son los signos de respiración para facilitar la interpretación de la obra.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta obra está inspirada en un poema de Eugeni Velasco, escrita para celebrar el Día de la Mujer en el Auditorio Municipal de Alboraya (Valencia).

Cuando no estés

*Si al atardecer el aire se vuelve caliente e inunda tu rostro,
son los besos que te debo.
Si la brisa del mar refresca tu cuerpo,
son mis manos, mi cielo, que tienen hambre de ti.
Porque no hay distancia para tu mirada.
Y todo llega del aire, del sol y de la lluvia.
Y te besaré en el espacio tiempo
que a fuerza de peso cubrirá tu cuerpo
para que no te sientas sola
nunca más.⁵⁴²*

El análisis que la propia compositora hace de la obra queda explicado en el prólogo de la edición:

Escrita en un solo movimiento, la obra presenta una estructura tripartita. Se inicia con un tema de carácter lírico y que transmite el sentimiento nostálgico del poema. La flauta y el oboe dialogan amablemente sin llegar a oponerse mientras el piano reviste ese diálogo con armonías envolventes y discretamente sensuales. Irrumpe un segundo tema (c. 65) más animado con el ritmo más marcado pero que no llega a desarrollarse, sino que enlaza con la sección central de la que deriva rápidamente hacia un vals triste y con ciertas influencias de ritmos de tradición latina. La tercera sección es una reexposición ornamentada y variada de los dos temas de la primera sección, pero que van

⁵⁴² Poema de Eugeni Velasco, extraído de la obra editada por Brotons y Mercadal.

intensificando la carga emotiva del poema en el que está inspirado.⁵⁴³

El primer tema lo expone el piano y la armonía gira en torno a un centro tonal en Si, parece un modo menor apareciendo además la sensibilización sobre la Dominante, Fa #. El tema principal se desarrolla en un ámbito reducido y bastante tonal (véase Extracto 185).



Extracto 185. Compases 1-5 de la obra *Quan no hi siguis* de Anna Cazorra, extraídos de la obra editada por Brotons y Mercadal.

Hacia el compás 43 la flauta expone este tema a la octava superior. La armonía se mantiene en Si menor hasta la exposición del segundo tema que parece avanzar hacia Fa menor. El segundo tema, mucho más rítmico, parece moverse en un centro tonal de Fa (véase Extracto 186).



Extracto 186. Compases 64-69 de la obra *Quan no hi siguis* de Anna Cazorra, extraídos de la obra editada por Brotons y Mercadal.

⁵⁴³ Extraído del prólogo de la obra editada por Brotons y Mercadal.

Hacia el compás 110 aparece el Vals que la compositora describe en el prólogo, de un carácter melancólico y evocador. Tras el vals se expone de nuevo el primer tema en la flauta (c. 184), con el que acaba la obra. Las melodías que aparecen en la flauta son muy expresivas e idóneas para trabajar la amplitud sonora y la dirección del fraseo. Es una obra apropiada para este nivel pues la dificultad técnica radica en la expresión y el desarrollo del sonido.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está extraído de los compases 43 y siguientes. El tema expresivo escrito sobre el registro agudo y sobreagudo es interesante para trabajar la dirección del fraseo (véase Extracto 187).



Extracto 187. Ejercicio de Sonido basado en los compases 43 y siguientes de la obra *Quan no hi siguis* de Anna Cazorra.

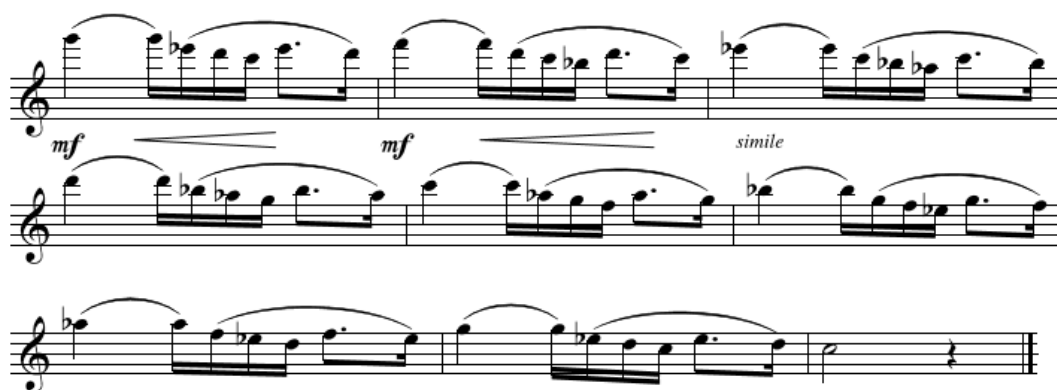
Técnica.

Este ejercicio está extraído de los compases 148-149. El cambio de la subdivisión ternaria a binaria es interesante para trabajar la igualdad de los dedos, así como la sonoridad de los intervalos (véase Extracto 188).



Extracto 188. Ejercicio de Técnica basado en los compases 148-149 de la obra *Quan no hi siguis* de Anna Cazorra.

Este ejercicio está basado en el compás 61. También escrito en el registro agudo trabaja la secuencia para darle velocidad a los dedos (véase Extracto 189).



Extracto 189. Ejercicio de Técnica basado en el compás 61 de la obra *Quan no hi siguis* de Anna Cazorra.

Articulación.

Este ejercicio está basado en el compás 192 y siguientes. Se han dividido los compases en cuatro semicorcheas para facilitar su estudio y posteriormente unirlos (véase Extracto 190).



Extracto 190. Ejercicio de Articulación basado en los compases 192 y ss. de la obra *Quan no hi siguis* de Anna Cazorra.

Suite Peninsular. Sonia Megías López.

Título: Suite Peninsular.

Compositora: Sonia Megías López.

Instrumentación: Quinteto de viento.

Duración: 5'.

Fuente: Partitura cedida por la compositora.

Datos del estreno: Encargo de la Escuela de Música de Almansa para el Primer Encuentro Europeo de Jóvenes Músicos (Burdeos, Octubre de 2004).

Biografía.

Nací el 20 de Junio de 1982 en Almansa (Albacete). Amo la música, el arte y la naturaleza desde que tengo uso de razón. Y desde que adquirí herramientas para crear, fusiono estos tres amores de la mejor forma que se me ocurre. Estudié piano, viola y composición en los conservatorios de Almansa y Murcia. Composición y dirección de coros en Trieste, Italia, durante mi beca Erasmus. Pedagogía musical en la Universidad Complutense de Madrid. Composición y Teoría Musical en el Máster de la New York University durante mi beca *Fulbright*. He recibido numerosas becas y encargos que me han permitido crecer como artista: Villa Medici (Roma-Francia, 2005), I-Park (Connecticut, 2008, 2011), Casa de Velázquez (Madrid-Francia, 2009), INAEM (2009, 2011) y demás encargos privados. Asimismo, he trabajado para instituciones como la *Revista Doce Notas*, la *Orquesta Nacional de Jazz de España*, las *Naciones Unidas* o el *Instituto Cervantes de Nueva York*, así como para diversas universidades.⁵⁴⁴

⁵⁴⁴ Extraída de su web. Dirección URL: < <http://www.soniamegias.es/spip/spip.php?rubrique1> > [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La partitura está editada en programa informático, además está bien articulada para el instrumento, por lo que se han hecho pocas modificaciones. Se han añadido los signos de respiración.

- Compás 31. Se ha añadido un subrayado sobre la nota Do.
- Compás 59. Se ha añadido un subrayado sobre la nota Do.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra se divide en cuatro pequeñas danzas, extraídas de la música popular española: preludio, jota, muñeira y bulerías. Está escrita en la tonalidad de Do Menor, pero el *Preludio* está armonizado en Sol, dominante de Do. Comienza con una pequeña introducción de 4 compases sobre la nota Sol por parte de los demás instrumentos y el Tema aparece expuesto en la flauta de forma anacrúsica. Este pequeño tema expuesto en la flauta presenta un giro de carácter andaluz al final escrito en fusas (véase Extracto 191).



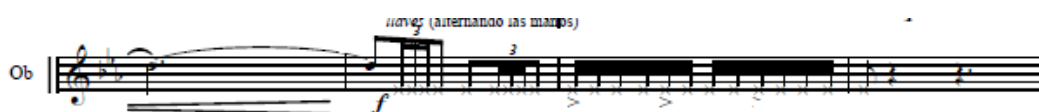
Extracto 191. Compases 4-7 de la *Suite Peninsular* de Sonia Megías extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

Aunque empieza en Sol Menor, hacia el compás 7 la armonía cambia al homónimo mayor. Hasta el enlace con la Jota no aparece la tonalidad de Do Mayor. La cadencia perfecta en Do Mayor da inicio a la Jota (véase Extracto 192).



Extracto 192. Compases 10-15 de la *Suite Peninsular* de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.

La presencia de técnicas contemporáneas o técnicas extendidas se hace notoria ya en la parte del oboe y el clarinete, con sonidos percusivos de golpeo de llaves (véase Extracto 193).



Extracto 193. Compases 6-9 de la *Suite Peninsular* de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.⁵⁴⁵

Estas técnicas aportan una frescura y actualidad a algo tan antiguo como son las danzas españolas, algunas de las cuales datan del siglo XVI. La *Jota* está presentada por un ritmo percusivo en el fagot, apoyado por la trompa, y el Tema lo exponen el oboe y el clarinete, con alguna pequeña respuesta de la flauta. Es un motivo de dos compases que se va repitiendo a modo de pregunta y respuesta (véase Extracto 194).



Extracto 194. Compases 15-19 de la *Suite Peninsular* de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ Estos efectos aparecerán posteriormente en la flauta.

⁵⁴⁶ Este tema es característico de la danza, embellecido por los mordentes.

El Tema popular se mezcla con lo contemporáneo con una escala cromática introducida por el oboe en el compás 22 (véase Extracto 195).



Extracto 195. Compases 21-23 de la *Suite Peninsular* de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.⁵⁴⁷

La segunda parte del Tema es variada en el compás 25 por la flauta. El motivo está escrito en la primera parte del compás, jugando con los dos tonos homónimos (véase Extracto 196).



Extracto 196. Compases 22-26 de la *Suite Peninsular* de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.

El final de la *Jota* avanza con un cromatismo en el fagot hacia la Dominante de Mi bemol Mayor, Si bemol, y funciona como un pedal durante toda la *Muñeira* en la voz del fagot. En esta ocasión son la flauta y el clarinete los que utilizan técnicas extendidas. El efecto que producen es el del bordón de una caja, que normalmente acompaña a la gaita en la danza, y la gaita es sustituida por el oboe, que realiza un solo durante toda la danza (véase Extracto 197).



Extracto 197. Compases 45-49 de la *Suite Peninsular* de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ A pesar del contraste que puede producir al analizar la partitura, en la escucha es muy natural, y el efecto producido es de dirección y no afecta a la armonía establecida.

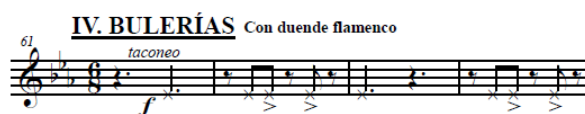
⁵⁴⁸ Este efecto se realiza en la flauta soplando con una gran cantidad de aire, y disminuyendo la velocidad del mismo para no llegar a producir ningún sonido determinado. También podemos abrir un poco más de lo normal el agujero de la boca y producirá el mismo efecto.

El Tema del oboe está escrito en un modo Dórico de Si bemol, realizado por movimiento conjunto. La mayor parte de las danzas provienen de una escritura modal, por lo que las melodías son modales, aunque la compositora las haya armonizado tonalmente. A partir del compás 55 la flauta coge el tema y el oboe la acompaña a distancia de tercera. A través de una cadencia modal, con un descenso desde Do en el fagot (Do-Si-La-Sol), llegamos a un Sol frigio dominante, característico de la música andaluza, con un tono y medio entre II y III grado (véase Extracto 198).



Extracto 198. Escala frigia de Sol.

Aquí introduce la compositora un *taconeo* en los instrumentistas, que imprime a la obra un carácter rítmico y bailable, y una contemporaneidad muy interesante para el trabajo en el aula (véase Extracto 199).



Extracto 199. Compases 61-64 de la *Suite Peninsular* de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.⁵⁴⁹

La introducción la expone ahora la flauta con un movimiento melódico descendente característico de la música modal. La estructura la copla sería, según los temas melódicos:

Introducción-||:A1-B1-B2-||:C1-C2-C1-D1

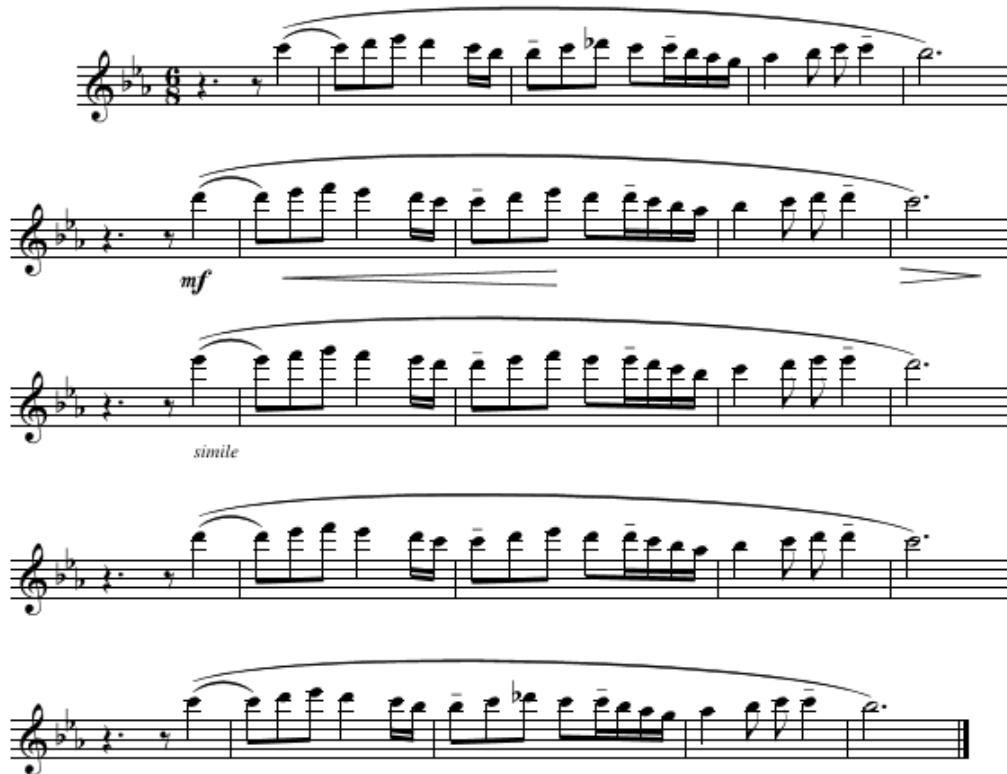
La pieza está compuesta sobre el compás de 6/8 y mantiene el carácter de la danza, además la compositora ha marcado con los acentos el efecto de las palmas en las bulerías originales. En cuanto a la parte de la flauta es muy interesante para trabajar la inclusión de la acentuación en la interpretación.

⁵⁴⁹ Este efecto es muy interesante para trabajar la coordinación con el resto del cuerpo y la puesta en escena de una obra bailable.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está extraído del compás 28 y siguientes de la *Jota*. Es una frase bastante extensa interesante para trabajar la respiración y la amplitud del sonido en el registro agudo (véase Extracto 200).



Extracto 200. Ejercicio de Sonido basado en los compases 28 y ss. de la *Jota* de la obra *Suite Peninsular* de Sonia Megías.

Técnica.

Este ejercicio está extraído del compás 55 del solo de la *Muñeira*. El estudio de las digitaciones de 2ª ascendente es interesante para ir dando velocidad y regularidad a los dedos (véase Extracto 201).



Extracto 201. Ejercicio de Técnica basado en el compás 55 de la *Muñeira* de la obra *Suite Peninsular* de Sonia Megías.

Articulación.

Este ejercicio está extraído de los compases 22-23 de la *Jota*. Si la velocidad de la obra no es muy rápida se puede realizar en *stacatto* simple, pero si se da un poco de velocidad es un ejercicio interesante para trabajar el *stacatto* triple (véase Extracto 202).



Extracto 202. Ejercicio de Articulación basado en los compases 22-23 de la *Jota* de la obra *Suite Peninsular* de Sonia Megías.

Técnicas contemporáneas.

Este ejercicio está extraído de la *Muñeira*. Se realiza pronunciando las sílabas y soplando en el tubo (véase Extracto 203).



Extracto 203. Ejercicio de Técnicas contemporáneas basado en la *Muñeira* de la obra *Suite Peninsular* de Sonia Megías

Dibuixant. Mercè Torrents Turmo.

Título: Dibuixant.

Compositora: Mercè Torrents Turmo.

Instrumentación: Flauta y piano.

Duración: 6'.

Fuente: Partitura editada por Clivis Publicacions. Depósito Legal: B-30298-06.

Biografía.

Nacida en Barcelona, hija del notable violoncelista y promotor musical catalán Joan Torrents Maymir. Estudió la carrera de piano en el Conservatorio del Liceo de Barcelona con el maestro Pere Vallribera, obteniendo las máximas calificaciones. Autodidacta en composición, tuvo como maestro a Cristòfor Taltabull. Por su obra recibió la felicitación de los maestros E. Tolrà, R. Lamotte de Grignon, J. Zamacois y más tarde de J. Guinjoan. Compone para piano, grupo instrumental, orquesta de cámara, trio, cobla, coro mixto, voces solistas y también ha musicado poesías de poetas catalanes, entre ellos, J. Carner, S. Espriu, Pere Quart, J. V. Foix y Miquel Martí Pol. También ha trabajado en las obras de otros poetas, como Mercè Corretja.

Es la compositora que más ha musicado la obra de Salvador Espriu, según el mismo poeta, de quien también recibió sus felicitaciones. Desde 1988 es miembro de la 'Associació Catalana de Compositors' y ha participado en todas las muestras de música contemporánea que realiza dicha asociación bajo el nombre de 'Avui música'. Participa en todas las audiciones de nuevos repertorios 'Siglo XXI' de editorial Clivis, editorial Boileau y Juventudes musicales. En su discografía destacan: 'Núria Feliu canta Salvador Espriu' (1969); colaboración en el disco del poeta Anton Carrera (1971); 'Ramats d'estrelles' (1986), 'Ombra de foc' (1988) i 'Estimats poetes' (1995). En el cuarto CD editado por la ACC se han incluido dos obras suyas (2004).⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ Extraída de la web de la Asociación de Compositores de Cataluña. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=142>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La partitura editada por Clivis mediante un programa informático está realizada con las articulaciones pertinentes para la técnica de la flauta, también añade la partichela de flauta. Se han añadido los signos de respiración.

- Compás 5. Ligadura añadida.
- Compás 8-9. Ligadura de duración entre las dos notas Re.
- Compás 11, 12 y 13. Ligaduras añadidas.
- Compás 20. Ligaduras añadidas.
- Compás 24. Ligaduras añadidas.
- Compás 26. Ligadura añadida.
- Compás 38. Ligadura añadida en el tresillo.
- Compás 41 y 42. Ligaduras añadidas.
- Compás 53. Ligadura añadida.
- Compás 57. Ligaduras añadidas.
- Compás 59. Ligadura añadida en el tresillo.
- Compás 63. Ligadura añadida en el tresillo.
- Compás 67. Ligadura en el primer cinquillo.
- Compás 75. Ligadura añadida.
- Compás 85. Ligadura añadida.
- Compás 87. En este compás desaparece el compás. Mirando la partitura general aparecen dos corcheas con un puntillo, que también aparecen en la partichela de flauta, pero la situación de las corcheas con respecto a la parte de piano no está clara, por lo que se presupone que serán todas corcheas y así se ha reflejado en la partichela editada.
- Compás 103. Ligadura añadida en el tresillo.
- Compás 118 y 120. Ligaduras añadidas.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Siempre he tenido el mar como música de fondo que me ha acompañado a lo largo de mi vida, y a menudo, cuando compongo, el mar es una referencia para mí. La obra *Dibuixant* nació después de un paseo cerca del mar. Al llegar a casa me senté al piano con la necesidad de dibujar sobre la partitura las sensaciones que las olas me producían. Recuerdo el placer que sentí escribiendo, o mejor dicho, dibujando esta obra.⁵⁵¹

En palabras de la propia compositora esta obra evoca al mar, con un acompañamiento pianístico que “mueve” las melodías expuestas por la flauta. Este acompañamiento está compuesto sobre la oscilación de las notas Mi y Re a modo de olas que van y vienen (véase Extracto 204).



Extracto 204. Compases 1-3 de la obra *Dibuixant* de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.

Según explica la compositora esta obra:

Consta de tres movimientos. En el primer, que he titulado Caminando, el piano realiza un dibujo constante mientras que la flauta se expande cantando en diferentes registros. [...] La melodía de la flauta se basa principalmente en escalas pentatónicas. La dificultad radica en los cambios de registro y en los grupetos irregulares, que al igual que el ostinato rítmico del piano en semicorcheas evocan el vaivén de las olas.⁵⁵²

No se dibuja una forma musical definida en este primer movimiento, está construida con pequeñas frases de dos, tres y cuatro compases, que no tienen relación entre sí, salvo la utilización de la escala pentatónica. La figuración rítmica va

⁵⁵¹ Extraído de la obra publicada por Clivis Publicacions.

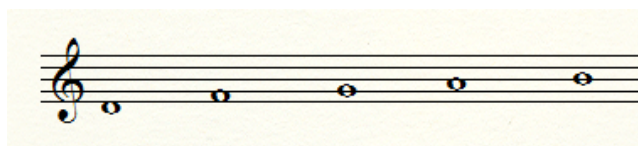
⁵⁵² Ibid.

evolucionando e introduciendo en la flauta grupos de valoración especial (véase Extracto 205).



Extracto 205. Compases 26-31 de la obra *Dibuixant* de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.⁵⁵³

La escala pentatónica con la que comienza la obra es (véase Extracto 206):



Extracto 206. Escala pentatónica desde Re.

Sobre esta escala se van modificando los sonidos y van mutando las escalas. En el siguiente ejemplo la escala pentatónica cambia el Mi por el Sol (véase Extracto 207).

⁵⁵³ El grupo de 13 notas que aparece en la flauta va complicando el desarrollo rítmico de la obra.



Extracto 207. Compases 8-11 de la obra *Dibuixant* de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.

Me satisface especialmente el segundo movimiento por que describe la placidez con la flauta en una tesitura de registro bajo mientras que el piano la sigue con unos acordes lentos, contemplativos. Todo respira paz. Para terminar, el tercer movimiento nos retorna de nuevo a describir la alegría que produce el mar. Esta obra se engloba dentro de un imaginario creativo muy particular. [...] Cabe destacar el paso de una sonoridad tonal a una oriental. El piano marca cada tiempo fuerte de compás mientras la flauta canta una melodía flexible debida a los grupetos irregulares y a las síncopas breves. En los enlaces, el piano tiene más relieve y desarrolla un contracanto. En la última sección, la flauta tiene una cadencia ad libitum y sin tempo.⁵⁵⁴

Este movimiento está compuesto en torno a La menor. La figuración rítmica va pasando de unas síncopas al principio en la flauta hasta grupos de valoración especial de 12 notas. Al igual que el primer movimiento no tiene una forma musical definida. A los acordes de tríada del comienzo se les añaden sonidos a intervalos de 2ª (véase Extracto 208).

⁵⁵⁴ Extraído de la obra publicada por Clivis Publicacions.



Extracto 208. Compases 75-76 de la obra *Dibuixant* de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.

En el tercer movimiento continuamos en La Menor, más enérgico en la estructura rítmica, tanto en la flauta como en el piano.

El piano ejecuta de nuevo el obstinado en semicorcheas en registro grave y unos acordes disonantes que dan como resultado una armonía más densa. La flauta presenta una melodía en crescendo y legato con un ritmo sincopado e irregular, cosa que provoca una sonoridad vibrante que plasma la mar, un tanto marejada, que se calma con los ritardandos que separan las dos secciones.⁵⁵⁵

La armonía utilizada incluye acordes con sonidos añadidos, acordes de la subdominante menor, dentro de una tonalidad de La menor más o menos estable, que fluctúa hacia Re menor a modo de cadencia plagal. La obra termina sobre el acorde de 7ª Re # Fa # Do#, con el Mi añadido, sin tercera, después de un acorde de tónica de

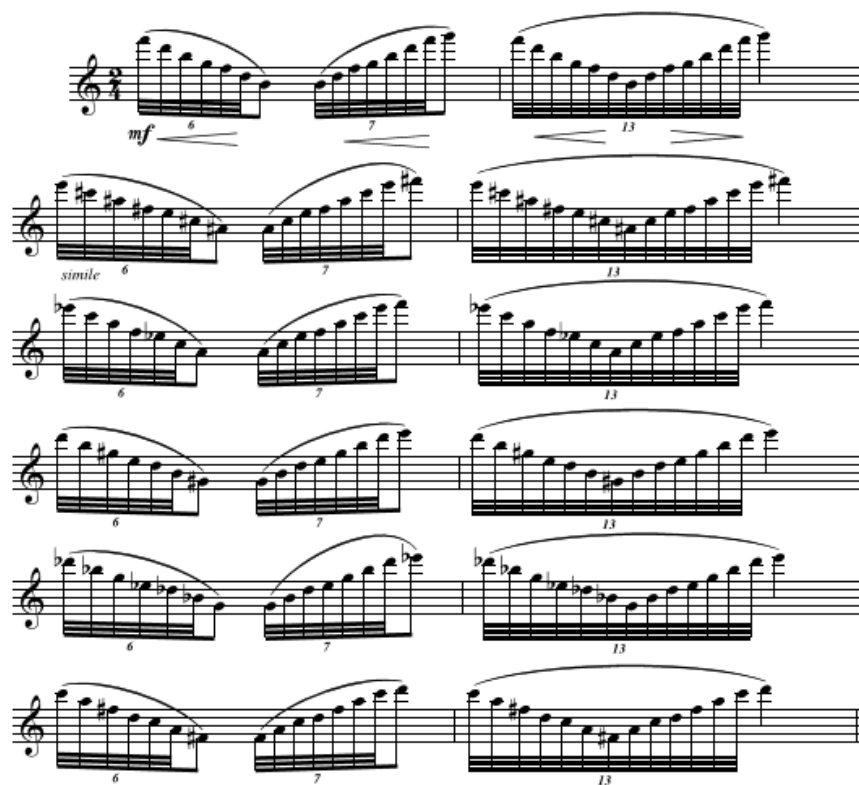
Re menor, a modo de cromatismo. La parte de la flauta es muy interesante por la utilización de un amplio registro. La rítmica de los grupos de valoración especial también es muy útil para trabajar los cambios de subdivisión mental.

⁵⁵⁵ Extraído de la obra publicada por Clivis Publicacions.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

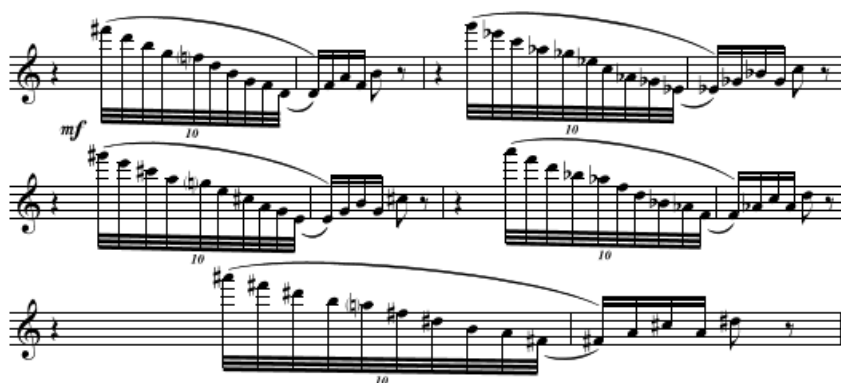
Este ejercicio está extraído del compás 26 del primer movimiento. Está orientado al desarrollo de la amplitud del sonido y al trabajo del fraseo musical (véase Extracto 209).



Extracto 209. Ejercicio de Sonido basado en el compás 26 del I movimiento de la obra *Dibuixant* de Mercé Torrents.

Técnica.

Este ejercicio está basado en los compases 99-100 del tercer movimiento. Está orientado al estudio de la digitación de los arpeggios de 9ª (véase Extracto 210).



Extracto 210. Ejercicio de Técnica basado en los compases 99-100 del III movimiento de la obra *Dibuixant* de Mercé Torrents.

Articulación.

Este ejercicio está basado en los compases 115-166 del tercer movimiento. El trabajo del *stacatto* simple es interesante en este nivel, así como el del *stacatto* doble si la velocidad aumenta y el nivel del alumnado lo permite (véase Extracto 211).



Extracto 211. Ejercicio de Articulación basado en los compases 115-166 del III movimiento de la obra *Dibuixant* de Mercé Torrents.

Este ejercicio está basado en la cadencia final del segundo movimiento. He separado los distintos grupos para facilitar su estudio (véase Extracto 212).



Extracto 212. Ejercicio de Articulación basado en la cadencia final del II movimiento de la obra *Dibuixant* de Mercé Torrents.

Guspires. Mercè Torrents Turmo.

Título: Guspires.

Compositora: Mercè Torrents Turmo.

Instrumentación: Flauta, clarinete y fagot.

Duración:

Fuente: Partitura editada por Clivis Publicacions. Depósito Legal: B-31520-2005.

Biografía.

Nacida en Barcelona, hija del notable violoncelista y promotor musical catalán Joan Torrents Maymir. Estudió la carrera de piano en el Conservatorio del Liceo de Barcelona con el maestro Pere Vallribera, obteniendo las máximas calificaciones. Autodidacta en composición, tuvo como maestro a Cristòfor Taltabull. Por su obra recibió la felicitación de los maestros E. Tolrà, R. Lamotte de Grignon, J. Zamacois y más tarde de J. Guinjoan. Compone para piano, grupo instrumental, orquesta de cámara, trio, cobla, coro mixto, voces solistas y también ha musicado poesías de poetas catalanes, entre ellos, J. Carner, S. Espriu, Pere Quart, J. V. Foix y Miquel Martí Pol. También ha trabajado en las obras de otros poetas, como Mercè Corretja.

Es la compositora que más ha musicado la obra de Salvador Espriu, según el mismo poeta, de quien también recibió sus felicitaciones. Desde 1988 es miembro de la 'Associació Catalana de Compositors' y ha participado en todas las muestras de música contemporánea que realiza dicha asociación bajo el nombre de 'Avui música'. Participa en todas las audiciones de nuevos repertorios 'Siglo XXI' de editorial Clivis, editorial Boileau y Juventudes musicales. En su discografía destacan: 'Núria Feliu canta Salvador Espriu' (1969); colaboración en el disco del poeta Anton Carrera (1971); 'Ramats d'estrelles' (1986), 'Ombra de foc' (1988) i 'Estimats poetes' (1995). En el cuarto CD editado por la ACC se han incluido dos obras suyas (2004).⁵⁵⁶

⁵⁵⁶ Extraída de la web de la Asociación de Compositores de Cataluña. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=142>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La partitura editada por Clivis mediante un programa informático está realizada con las articulaciones pertinentes para la técnica de la flauta, también añade la particela de flauta. Se han añadido los signos de respiración.

- Compás 1. Ligadura añadida.
- Compás 4. Ligaduras añadidas.
- Compás 5. Ligadura añadida en tresillo de fusas.
- Compás 29. Ligadura añadida.
- Compás 41 y 43. Ligaduras añadidas.
- Compás 62. Ligadura añadida.
- Compás 64. Ligadura añadida.
- Compás 65. Ligadura añadida.
- Compás 79. Ligadura añadida.
- Compás 104. Ligaduras añadidas.
- Compás 122. Ligaduras añadidas.
- Compás 126. Ligadura añadida.
- Compás 137. Ligadura añadida.
- Compás 138. Ligadura añadida.
- Compás 141 y 142. Ligadura añadida.
- Compás 156. Ligadura añadida.
- Compás 158 y 159. Ligadura añadida.
- Compás 168. Ligadura añadida.
- Compás 188. Ligaduras añadidas.
- Compás 203 y 204. Ligaduras añadidas.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta obra escrita para trío de viento, en el que se sustituye al oboe por la flauta, en el popular trío de cañas posee una escritura homorrítmica en su mayor parte. Está construida en torno a la alternancia de tiempos rápidos y lentos. La textura del trío de viento aporta a la obra la agilidad y variedad tímbrica que expresan esas “chispas”. La obra se desarrolla en torno a la modalidad, casi en su totalidad en un modo frigio con centro tonal en Do, que fluctúa hacia Fa $\sharp$ en el primer Andante y Allegro posterior, pasando a Fa en el compás 55 y a Do frigio en el compás 82, donde vuelve a jugar con Fa hasta el compás 146, en el que en el Allegro hace una pequeña inflexión en Fa $\sharp$ para pasar a Sol en el Allegro posterior, en el compás 154. La obra comienza con una pequeña introducción con tresillos de fusas, que se asemejan a mordentes, terminando en un acorde sobre Re, con el La $\flat$, a modo de reposo, que avanza hacia a Do, creando en el bajo un movimiento de segunda descendente, creando una sonoridad de cadencia plagal (véase Extracto 213).



Extracto 213. Compases 3-6 de la obra *Guspíres* de Mercé Torrents extraídos de la obra editada por Clivis.

A partir de aquí nos encontramos con el primer bloque A, construido con los motivos de tresillos expuestos en el compás 6 con una textura homorrítmica. La armonía se mueve en torno al Do como centro tonal, utilizando escalas y acordes modales. En este primer bloque utiliza el modo Dórico y Frigio sobre Do (véase Extracto 214).



Extracto 214. Compases 7-9 de la obra *Guspieres* de Mercé Torrents extraídos de la obra editada por Clivis.

Este bloque avanza hasta el compás 17 en el que hay de nuevo un reposo sobre el acorde de Do menor con la quinta disminuida y el modelo rítmico cambia de subdivisión, pasando de tresillos a corcheas, y cambiando asimismo el movimiento de Allegro a Andante. Se produce una rítmica de 3 contra 2 entre el clarinete y la flauta y el fagot que continúan con las corcheas. La flauta y el fagot van al unísono durante varios compases y el clarinete se mueve en un pasaje solístico. Lo denomino bloque B (véase Extracto 215).



Extracto 215. Compases 19-21 de la obra *Guspieres* de Mercé Torrents extraídos de la obra editada por Clivis.

En el compás 35 vuelve el tempo rápido con un Allegro construido sobre el mismo motivo de corcheas que el bloque B, también sobre el centro tonal Fa $\sharp$. El bloque A se mueve en torno a los centros Do y Fa, y bloque B, que tiene continuidad durante este Allegro. A lo largo de este movimiento va introduciendo otros motivos en semicorcheas y seisillos que preceden al último Allegro de la obra (véase Extracto 216).



Extracto 216. Compases 54-55 de la obra *Guspieres* de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.

En el compás 67 he localizado el comienzo del bloque C, que aunque sigue desarrollando el mismo motivo de corcheas, va combinándolo con otros grupos de valoración especial más complejos como cinquillos o seisillos (véase Extracto 217).



Extracto 217. Compases 73-74 de la obra *Guspieres* de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.

La textura continúa siendo homorrítmica y los centros tonales se alternan entre Do y Fa. En el compás 138 he delimitado el comienzo de último bloque D, en el que además del cambio agógico se produce un cambio rítmico en cuanto a la figuración. Se produce una combinación de todos los elementos rítmicos expuestos en la obra. Termina la obra con un Lento final (véase Extracto 218).

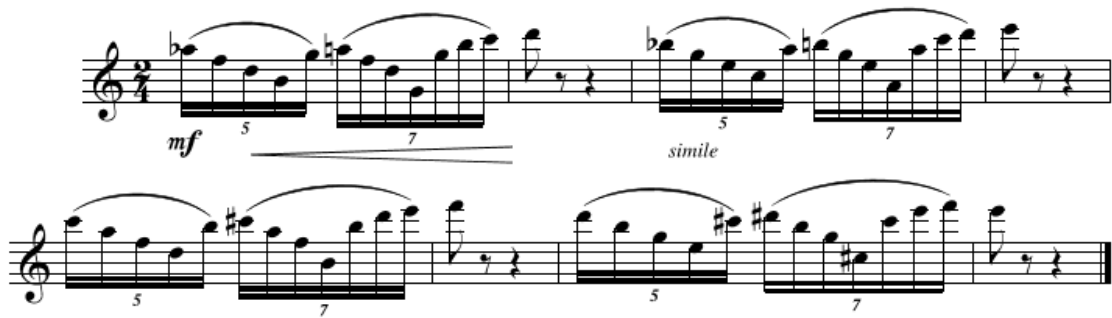


Extracto 218. Compases 186-189 de la obra *Guspieres* de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está extraído de los compases 80-81. Está indicado para trabajar la flexibilidad de los labios y la amplitud del sonido (véase Extracto 219).



Extracto 219. Ejercicio de Sonido basado en los compases 80-81 de la obra *Guspires* de Mercé Torrents.

Técnica.

Este ejercicio está extraído de los compases 17 y siguientes. En este ejercicio vamos a trabajar el salto sobre una misma nota pivote hacia otras notas más graves (véase Extracto 220).



Extracto 220. Ejercicio de Técnica basado en los compases 17 ss. de la obra *Guspires* de Mercé Torrents.

Articulación.

Este ejercicio está basado en los compases 154 y siguientes. Se ha utilizado este motivo para trabajar el *stacatto* doble a doble nota. Por lo tanto, las fusas serán interpretadas con doble *stacatto* (véase Extracto 221).



Extracto 221. Ejercicio de Articulación basado en los compases 154 y ss. de la obra *Guspires* de Mercé Torrents.

Este ejercicio está basado en los mismos compases que el anterior. Las fusas son las que se interpretan con doble *stacatto* (véase Extracto 222).



Extracto 222. Ejercicio de Articulación basado en los compases 154 y ss. de la obra *Guspires* de Mercé Torrents.

Este ejercicio está basado en el compás 167. Es el mismo ejercicio que los anteriores pero planteado en el arpeggio. A partir del tercer pentagrama se combina con el *stacatto* triple (véase Extracto 223).



Extracto 223. Ejercicio de Articulación basado en el compás 167 de la obra *Guspires* de Mercé Torrents.

4º curso de Enseñanzas Profesionales.

En este apartado se exponen las obras seleccionadas para el 4º Curso de Enseñanzas Profesionales. Cada obra viene precedida de la edición crítica de la misma y una biografía de la compositora, así como un análisis formal, estético y pedagógico. Las obras seleccionadas, y que aparecen por orden alfabético de compositoras, son las siguientes:

- *Trenzas* para flauta y violonchelo de Anna Bofill Levi.
- *Kalonice* para quinteto de viento de Anna Cazorra.
- *Scacs* para flauta y piano de María Isabel Garvia Serrano.
- *Five colours* para flauta y marimba de Marisa Manchado Torres.
- *Suite* para flauta, guitarra y violonchelo de María Luisa Ozaita.
- *El sueño de Neire* para flauta, clarinete, fagot, piano, violín, viola, violonchelo y percusión de Carmen Verdú.
- *Introducció, tango i final* para quinteto de viento de Mariona Vila Blasco.

En cada capítulo los ejercicios que se plantean previos al estudio de la obra en cuestión están estructurados en cuatro apartados, en los que se divide la técnica instrumental, para un mejor aprovechamiento del trabajo: sonido, técnica, articulación y técnicas contemporáneas.⁵⁵⁷ Las obras que no contengan estas técnicas no presentarán este apartado. En cada apartado se proponen ejercicios basados en pasajes de las obras que aparecen en la guía didáctica, elegidos por su dificultad técnica o porque añaden algún efecto contemporáneo que sea interesante estudiar o porque sea algo avanzado para el curso en el que estamos y sea necesario conocer antes de afrontar el estudio de la obra. A continuación, aparecen las obras que se han editado con el programa de notación musical *Finale 2007*.

⁵⁵⁷ Esta división aparece ya en los libros publicados por **Trevor Wye**, y me parece muy útil para dividir el estudio técnico e interpretativo del instrumento. Por otra parte, aclarar que las técnicas contemporáneas también suelen denominarse técnicas extendidas, por lo que hemos de familiarizarnos con el uso de ambos términos.

Trenzas. Anna Bofill Levi.

Título: Trenzas.

Compositora: Anna Bofill Levi.

Instrumentación: Flauta y violonchelo.

Duración: 5'.

Fuente: Obra editada por Periferia Sheet Music. Barcelona 1996.

Datos del estreno: La obra fue estrenada en Madrid, el 8 de Febrero de 1997 por el dúo Georg Thoma, flautista, y Bistra Cristova, violonchelo.

Biografía.

Compositora y arquitecta, estudió Piano y Teoría musical con Jordi Albareda desde 1950 hasta 1959. A partir de 1960 estudió Composición con Josep Cercós y Xavier Montsalvatge y de 1968 a 1972 con Josep Maria. Mestres Quadreny. Estudió Arquitectura en Barcelona obteniendo el título de Doctor en 1974 con una tesis sobre *Generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas*. Desde ese año y en varias ocasiones estudió Música electroacústica en el laboratorio *Phonos* de Barcelona. Su primera obra '*Esclat*' (1971) para conjunto instrumental se estrenó en el XI Festival Internacional de música de Barcelona y participó en el II Festival de música de vanguardia de San Sebastián (1974).

Ha escrito obras para instrumentos solistas, para voz, así como música de cámara y electroacústica. Sus obras han sido programadas en varias ciudades españolas y en capitales de otros países como París, Berlín, Londres, Roma, New York, México, Santiago de Chile, Buenos Aires, entre otras, en el marco de festivales y congresos de música contemporánea. Se ha especializado en el conocimiento y la difusión de las obras de mujeres compositoras, con artículos y conferencias. En 2009 recibe la medalla al trabajo Presiden Macià de la Generalitat de Catalunya. Sus obras están editadas en *Clivis*, *Dinsic*, *La mà de guido*, *Periferia (on-line sheet music)* y *Musica Sudio*.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Extraído de la web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=18>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra editada por *Periferia Sheet Music*, está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que no se ha añadido ninguna articulación ni se ha modificado ningún signo de la obra editada. Se han añadido los signos de respiración.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta obra, está dedicada a la memoria de la compositora y directora de orquesta madrileña Elena Romero. Está dividida en dos pequeños movimientos, el primero más rápido con un carácter más rítmico y el segundo es un Adagio expresivo, más calmado y con mayor expresividad. El primer movimiento está construido con un motivo rítmicamente interesante, pues la acentuación es próxima a la rítmica jazzística. La importancia del silencio en la construcción de la obra es relevante, pues es una característica de la música vanguardista, que sigue líneas trazadas por los distintos mecanismos compositivos, entre ellos el serialismo, que aplica el procedimiento organizativo no solo al sonido, sino también a otros elementos como el ritmo, las dinámicas, el timbre,..

En esta obra el intento de serialización de las dinámicas está realizado, e incluso en imitación de la flauta con respecto al violonchelo. Podemos observar como la secuencia de los matices en la flauta es: *p* – *mf* – *f*, con reguladores expresivos entre los mismos, y esta “secuencia” o “serie” la podemos ver repetida en el violonchelo (véase Extracto 224).

MM = 90
staccato

flauta

p *mf* *f* *p* *mf*

violoncelo

p *mf* *f*

Extracto 224. Compases 1-2 de la obra *Trenzas* de Anna Boffil extraídos de la obra publicada por Periferia Sheet Music.

Esta serialización de las dinámicas también la realiza con el ritmo, es decir, la serie rítmica: ♪♪♪♪♪, tanto en sonido como en silencio se repite constantemente a lo largo de la obra. En el ejemplo anterior la serie del primer compás de la flauta es: ♪♪♪♪♪ y a continuación sigue la misma serie: ♪♪♪♪♪. Cambia la última corchea por un silencio, pero en el sistema serial no importa sustituir sonido por silencio, pues tiene la misma importancia.

El segundo movimiento, mucho más expresivo, parece intuir en ciertos momentos acordes y un atisbo de Do menor al comenzar el movimiento. El arpeggio expuesto por la flauta parece exponer un Do menor que se diluye rápidamente en los choques disonantes constantes (véase Extracto 225).



Extracto 225. Compases 27-30 *Trenzas* de Anna Boffil extraídos de la obra editada por Periferia Sheet Music.

En cuanto a la técnica del instrumento, la obra avanza por un ámbito bastante amplio, llegando hasta un Si b5. También aparecen efectos contemporáneos como frullatto.

Ejercicios preliminares.

Sonido y técnicas contemporáneas.

Este ejercicio está extraído de los compases 27-29 del *Adagio expresivo*. El ejercicio combina el estudio de la flexibilidad del sonido con el frullato (véase Extracto 226).



Extracto 226. Ejercicio de Sonido basado en los compases 27-29 de la obra *Trenzas* de Anna Boffil.

Técnica y articulación.

Este ejercicio está extraído del comienzo de la obra. El ejercicio combina el estudio del pasaje de digitación con la articulación (véase Extracto 227).



Extracto 227. Ejercicio de Técnica y Articulación basado en el comienzo de la obra *Trenzas* de Anna Boffil.

Kalonice. Anna Cazurra.

Título: Kalonice.

Compositora: Anna Cazurra.

Instrumentación: Quinteto de viento.

Duración: 9'.

Fuente: Partitura editada por Brotons y Mercadal. Depósito Legal: B-54627-2007.

Biografía.

Inició su formación musical en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona (España) donde estudió piano y violín y, posteriormente, composición e instrumentación. Obtuvo los títulos de Profesora Superior de Composición e Instrumentación y el de Pedagogía Musical. Paralelamente, cursó estudios en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde obtuvo en 1988 la licenciatura en Historia del Arte. En 1992 se doctoró en Musicología, con una investigación sobre la música barroca hispánica. Ha recibido diversos encargos por parte de entidades internacionales y su producción musical y su actividad musicológica han sido galardonadas con diversos premios. Ha participado en festivales de música, nacionales e internacionales. Su producción incluye piezas para piano, música de cámara, vocal, sinfónica y escénica, parte de la cual ha sido grabada en CD y editada.

Paralelamente a su actividad creativa, su interés por la reconstrucción histórica de la música ibérica y por la recuperación de repertorio musical de compositores españoles le ha llevado a formar parte de diversos proyectos de investigación musicológica. En la actualidad compagina su tarea docente como profesora titular en la Universidad de Tarragona y como catedrática en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, con la creación musical y la investigación musicológica. Imparte clases de doctorado en la Universidad Católica de Valencia, donde dirige el proyecto de investigación sobre la historiografía musical en Valencia entre 1880 y 1939, subvencionado por la Generalitat Valenciana.⁵⁵⁹

⁵⁵⁹ Extraída de su web. [En línea]. Dirección URL: <<http://annacazurra.com/bio.php?lang=esp>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La partitura publicada por Brotons y Mercadal viene provista de la partitura general y las partichelas del quinteto. No se ha modificado la edición de la partitura porque la edición informática de la obra está bien realizada, y las articulaciones y dinámicas están ajustadas a la técnica instrumental. Lo que sí se ha añadido son los signos de respiración para facilitar la interpretación de la obra.

Análisis formal, estético y pedagógico.

En las notas previas a la edición de la partitura la compositora refleja su análisis propio:

Kalonice en la mitología griega significa “el triunfo de la belleza”. El tipo de belleza que representa esta diosa helénica está relacionada con la serenidad, la armonía del espíritu y, en cierta manera, la introspección. En el momento que concebí la obra que presento, *Kalonice*, para quinteto de viento, mi intención fue la de adaptar ese concepto de la belleza áurea a través del equilibrio tímbrico entre los instrumentos que participan, la proporcionalidad de la forma, que sigue una estructura simétrica, y el entramado de las líneas melódicas que confeccionan una textura predominantemente contrapuntística. A pesar del carácter claramente melódico del lenguaje utilizado, las armonías que se van sucediendo son muy variadas, aportando el carácter cálido y sensual propio del universo sonoro mediterráneo, en el que podemos reconocer vestigios orientalizantes.⁵⁶⁰

La obra comienza con un solo de flauta construido sobre tresillos combinados con síncopas que preceden al Tema A expuesto también en la flauta. La introducción se expone hasta en calderón por la flauta sola, a modo de cadencia (véase Extracto 228).

⁵⁶⁰ Extraído de la obra publicada por Brotons y Mercadal.



Extracto 228. Introducción de la obra *Kalonice* de Anna Cazorra extraída de la obra publicada por Brotons y Mercadal.

La obra parece moverse en torno a La, posiblemente un La menor. Melódicamente utiliza el intervalo de 2ª aumentada y la sensibilización de la nota Mi, dominante de La, y Sol, séptimo grado, por lo que produce una sonoridad oriental a la que alude la compositora:

Escrita en un solo movimiento, la obra se inicia con una breve introducción por parte de la flauta, con una melodía de influencia oriental que da inmediatamente paso al primer tema de carácter lírico, desarrollado conjuntamente por la flauta y el oboe, mientras el clarinete, la trompa y el fagot realizan un acompañamiento confeccionado a base de armonías sugerentes y un ritmo discretamente sincopado.⁵⁶¹

En el comienzo del Tema A, la tonalidad predominante es Do Menor, con la sensibilización de la dominante. Está estructurado en 4 + 4 compases. Los primeros 4 aparecen en la flauta y los otros 4 en el oboe (véase Extracto 229).

⁵⁶¹ Extraído de la obra publicada por Brotons y Mercadal.



Extracto 229. Compases 5-7 de la obra *Kalonice* de Anna Cazorra extraídos de la obra publicada por Brotons y Mercadal.⁵⁶²

La segunda parte del Tema A la vuelve a exponer la flauta en el compás 16. Los demás instrumentos realizan un acompañamiento (véase Extracto 230).

En el compás 31 aparece un segundo tema en el que los instrumentos confeccionan una textura contrapuntística dialogante.⁵⁶³



Extracto 230. Compases 29-40 de la obra *Kalonice* de Anna Cazorra extraídos de la obra publicada por Brotons y Mercadal.⁵⁶⁴

En el 69 encontramos un tercer tema basado en un juego rítmico entre las voces a base de superponer motivos rítmicos con un cierto carácter obstinado, y que nos lleva a la parte central de la obra, en el que aparece un cuarto tema. La textura se transforma en una única línea melódica que va pasando por las diferentes voces, arropada por unas armonías colorísticas que fluyen suavemente. [...] A partir de este momento, los temas van apareciendo en orden inverso, dotando a la obra de una estructura simétrica (véase Extracto 231).⁵⁶⁵

⁵⁶² El Fa # sensibiliza a la dominante, Sol.

⁵⁶³ Extraído de la obra publicada por Brotons y Mercadal.

⁵⁶⁴ El Tema B aparece en la flauta, con una modulación a Si b menor.

⁵⁶⁵ Extraído de la obra publicada por Brotons y Mercadal.



Extracto 231. Compases 70-73 de la obra *Kalonice* de Anna Cazorra extraídos de la obra publicada por Brotons y Mercadal.⁵⁶⁶

En el compás 177 se vuelve a reexponer el Tema B en la misma tonalidad que en la exposición primera (véase Extracto 232).

Extracto 232. Compases 178-180 de la obra *Kalonice* de Anna Cazorra extraídos de la obra publicada por Brotons y Mercadal.⁵⁶⁷

La parte escrita para la flauta es muy interesante porque melódicamente es muy expresiva. El registro es cómodo, y rítmicamente también se pueden trabajar los grupos de valoración especial.

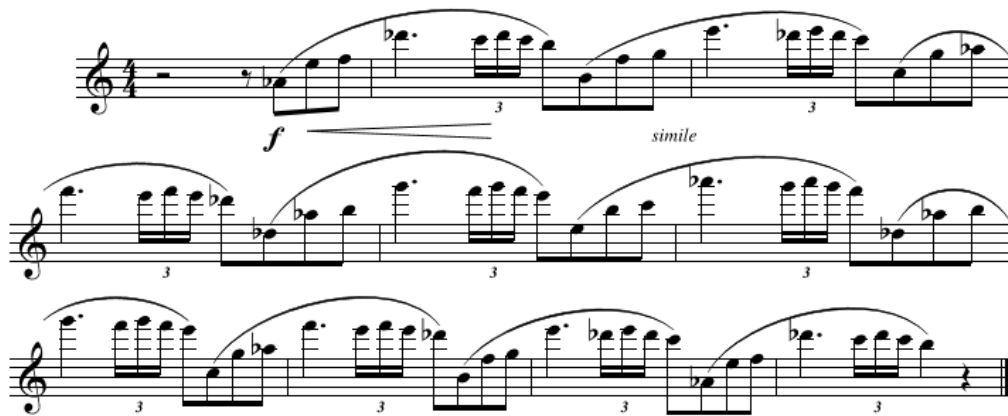
⁵⁶⁶ El motivo rítmico va pasando por todas las voces, que está realizado en torno a la tonalidad de Sol Menor.

⁵⁶⁷ Aunque la compositora explica que vuelven a aparecer los demás Temas en orden inverso, el Tema A no vuelve a aparecer.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está extraído del compás 34 y siguientes. Es un tema muy expresivo que comienza a contratiempo y tiene un ámbito bastante extenso, propicio para trabajar la flexibilidad y la amplitud del sonido, así como la dirección del fraseo (véase Extracto 233).



Extracto 233. Ejercicio de Sonido basado en los compases 34 y ss. de la obra *Kalonice* de Anna Cazorra.

Técnica.

Este ejercicio está basado en el comienzo de la obra. Es interesante la combinación de articulación con *legato*, pues imprime al pasaje un carácter más enérgico y permite conectar el impulso de los músculos abdominales en el *stacatto* para mantenerlo posteriormente en el *legato* (véase Extracto 234).



Extracto 234. Ejercicio de Técnica basado en el comienzo de la obra *Kalonice* de Anna Cazorra.

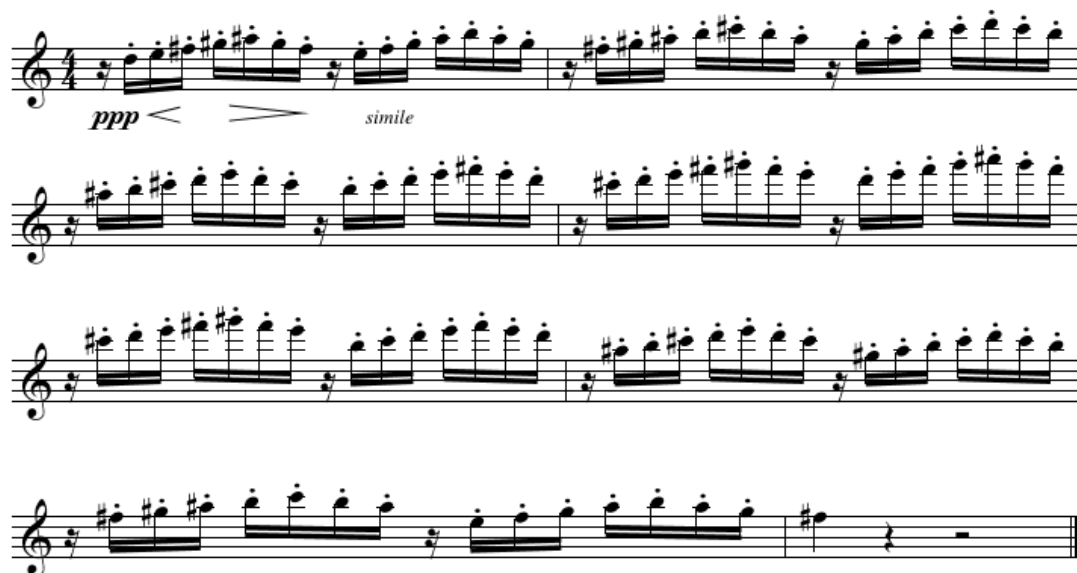
Articulación.

Este ejercicio está basado en el compás 79 y siguiente. El efecto del punto de articulación en la última nota de la ligadura produce el efecto de recortar el sonido a la mitad (véase Extracto 235).



Extracto 235. Ejercicio de Articulación basado en los compases 79 y ss. de la obra *Kalonice* de Anna Cazorra.

Este ejercicio está basado en el compás 129. El *stacatto* simple en una pequeña escala y a contratiempo es interesante para dar velocidad a la articulación. Si el profesor lo considera interesante también se puede trabajar más rápido en *stacatto* doble (véase Extracto 236).



Extracto 236. Ejercicio de Articulación basado en el compás 129 de la obra *Kalonice* de Anna Cazorra.

Scacs. María Isabel Garvia Serrano.

Título: Scacs.

Compositora: María Isabel Garvia Serrano.

Instrumentación: Flauta y piano.

Duración: 2'40''.

Fuente: Obra editada por Clivis Publicacions. Depósito Legal: B-1.813-89.

Biografía.

Nacida el 8 de agosto de 1959 en Barcelona. Compositora, pianista y profesora. Obtuvo los títulos de Profesora de Piano, Grado Superior de Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, así como Armonía, Contrapunto, Fuga, Composición e Instrumentación en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Estudió Musicología con una beca de la *Fundación Universitaria Agustí Pedro Pons* en 1984 y obtuvo una beca de investigación musical de la *Generalitat de Catalunya* en 1985. Complementa su formación con cursos de Etnomusicología, Dirección y Composición e Instrumentación. Fue profesora de Armonía, Contrapunto y Fuga en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona desde 1984.⁵⁶⁸

⁵⁶⁸ Extraída de la web. Dirección URL: <<http://www.donneinmusica.org/wimust/biographies-european-women-composers/g/1059-maria-isabel-garvia-serrano.html>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra editada por Clivis Publicacions carece de partichela de flauta, por lo que se ha realizado. También se han añadido los signos de respiración.

- Compás de anacrusa, 4 y 6. Ligaduras de mordentes añadidas.
- Compás 5. El último grupo de dos corcheas no es correcto, se ha sustituido por dos semicorcheas porque es la opción más lógica.
- Compás 7. Las últimas tres corcheas se han sustituido por semicorcheas porque, al igual que en el anterior caso, porque es lo más lógico.
- Compás 28. Ligadura añadida en fusas.
- Compás 34. Ligadura añadida en seisillo de semicorcheas.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta obra está estructurada en tres pequeños movimientos por el cambio de tempo. Aunque el único que tiene una anotación agógica es el *Largo*, los demás tiempos tienen establecida una anotación de tempo para indicar el cambio de velocidad. La traducción de la palabra del catalán es *ajedrez*, la interpretación de su significado podría ser el del movimiento de las piezas, porque la organización de la obra es muy variante y está construida a base de la unión de muchos motivos distintos.

El primer movimiento está formado por 12 compases. Los pequeños motivos, de no más de dos compases, se van conectando y sucediéndose de forma consecutiva, sin derivar del anterior y sin relación entre ellos. La textura es de melodía acompañada, aunque en algunas ocasiones el piano responde a la flauta en pequeñas respuestas. La armonía está construida en torno a acordes de 7ª y 9ª. Parece estar construida en torno a un centro en La. Los cromatismos también son abundantes (véase Extracto 237).



Extracto 237. Compás 10 del primer movimiento de la obra *Scacs* de María Isabel Garvia extraído de la obra publicada por Clivis.⁵⁶⁹

Los motivos melódicos están contruidos con mordentes y a contratiempo. Están dentro de un estilo tonal-modal, en el que se introducen algunas notas alteradas. Este es el motivo inicial contruido por movimiento conjunto, e introducido por el mordente (véase Extracto 238).



Extracto 238. Compás 1 y 2 del primer movimiento de la obra *Scacs* de María Isabel Garvia extraído de la obra publicada por Clivis.

El segundo movimiento lento también gira en torno a un centro tonal en La. Comienza con dos melodías descendentes en estilo fugado (véase Extracto 239).

⁵⁶⁹ Los acordes de acompañamiento del piano son de 7ª y 9ª.



Extracto 239. Compases 1-2 del segundo movimiento de la obra *Scacs* de María Isabel Garvia extraído de la obra publicada por Clivis.⁵⁷⁰

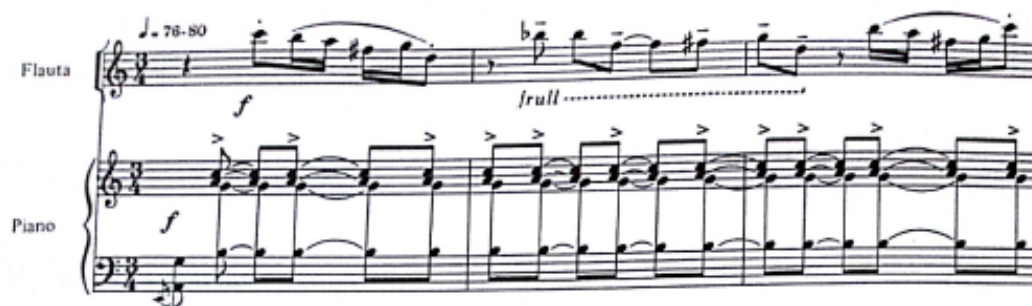
El movimiento se construye en forma de pregunta y respuesta entre el piano y la flauta. La obra termina con la repetición del mismo motivo melódico expuesto dos veces por el piano y tres veces por la flauta. El motivo ascendente de cuatro negras en la flauta se repite en el piano intercalado en una melodía de tresillos (véase Extracto 240).



Extracto 240. Compases 6-8 del segundo movimiento de la obra *Scacs* de María Isabel Garvia extraído de la obra publicada por Clivis.

⁵⁷⁰ Estas dos melodías se imitan en estilo fugado a distancia de 8ª.

El tercer movimiento está armonizado con un acompañamiento de un acorde de 9ª percutido a modo de efecto rítmico continuo y sobre él se presenta el motivo melódico de la flauta. El efecto del acompañamiento de acordes es el de un instrumento de percusión (véase Extracto 241).



Extracto 241. Inicio del tercer movimiento de la obra *Scacs* de María Isabel Garvia extraído de la obra publicada por Clivis.

El centro tonal sigue siendo La y en este movimiento aparecen sonidos añadidos al acorde, a modo de pequeños clusters. En cuanto al motivo melódico está expuesto por la flauta es muy rítmico y al final realiza una pequeña cadencia sin perder el tempo terminando con un mordente final (véase Extracto 242).



Extracto 242. Compases 17-19 del tercer movimiento de la obra *Scacs* de María Isabel Garvia extraído de la obra publicada por Clivis.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está extraído del compás 13, comienzo del segundo movimiento. El interés es trabajar la dirección del fraseo y la flexibilidad del sonido en los saltos de 7ª (véase Extracto 243).



Extracto 243. Ejercicio de Sonido basado en el compás 13 de la obra *Scacs* de María Isabel Garvia.

Técnica.

Este ejercicio está basado en el compás 10. He estructurado el ejercicio de forma que se realice completo con cada una de las articulaciones propuestas en cada compás. Es una forma muy interesante de trabajar los pasajes variando la articulación, pues, aunque repetimos siempre las mismas digitaciones el cambio de la articulación provoca una concentración constante a lo largo de todo el ejercicio (véase Extracto 244).



Extracto 244. Ejercicio de Técnica basado en el compás 10 de la obra *Scacs* de María Isabel Garvia.

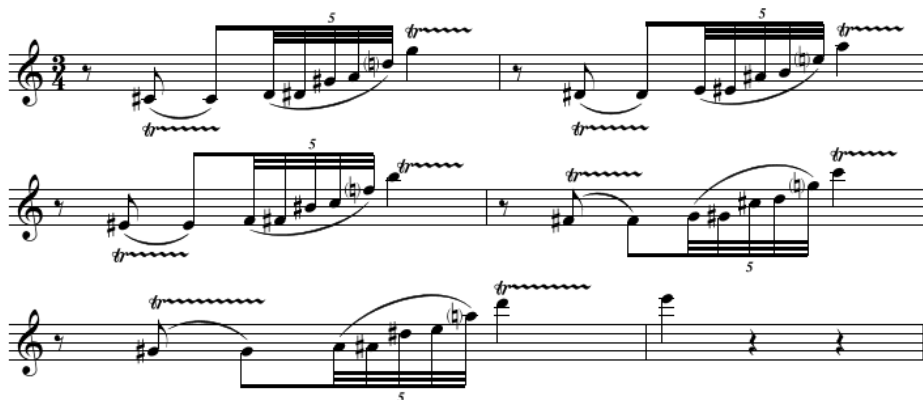
Articulación.

Este ejercicio está extraído del compás 38. Al igual que el ejercicio anterior he dispuesto una articulación diferente en cada compás con la intención de realizar el ejercicio completo con cada una de las articulaciones. Se puede utilizar en el compás 2 y 3 *stacatto simple o doble*, así como en el compás 5 y 6 el *stacatto simple o triple* (véase Extracto 245).



Extracto 245. Ejercicio de Articulación basado en el compás 38 de la obra *Scacs* de María Isabel Garvia.

Este ejercicio está basado en el compás 28. El interés del ejercicio es enlazar los trinos a través del cinquillo de fusas (véase Extracto 246).



Extracto 246. Ejercicio de Articulación basado en el compás 28 de la obra *Scacs* de María Isabel Garvia.

Five colours. Marisa Manchado Torres.

Título: Five colours.

Compositora: Marisa Manchado Torres.

Instrumentación: Flauta y marimba.

Duración: 6'25''.

Fuente: Obra editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía perteneciente a la Junta de Andalucía, con título *Obras para Flauta y Marimba, “Taller de Mujeres Compositoras”*. Papeles del Festival de Música Española de Cádiz. Cuaderno nº 4. Año 2012.

Biografía.⁵⁷¹

Madrileña, formada en España, Italia y Francia, donde ha residido durante varios años. Especialista en electroacústica entre sus obras dos óperas: "El Cristal de Agua Fría" y "Escenas de la vida cotidiana", el ballet "Rhapsodie...du cerf volant", el concierto para dos pianos y orquesta, música para la película de C. T. Dreyer, "Jeanne d'arc" y su concierto para fagot.

En la actualidad trabaja en su tercera ópera "La Regenta" con libreto de Amelia Valcárcel sobre el texto homónimo de Clarín. Entre su abundante discografía, el monográfico para piano editado por el Sello Autor, "El agua y los sueños" y "Luces y Sombras", improvisaciones a dos pianos junto con Ana Vega-Toscano. Ha sido Subdirectora General de Música y Danza del INAEM del Ministerio de Cultura (2007-2008).

Es Licenciada en Psicología por la Universidad Pontificia Comillas, Primer Grado en Musicoterapia y Terapeuta Gestalt. Autora del libro "Musicoterapia Gestáltica, proceso sonórico". En la actualidad es compositora residente del proyecto pedagógico del CNDM Y OCNE (curso 2012-13, estreno en el Auditorio Nacional el 14 de mayo 2013).

⁵⁷¹ Biografía extraída de la página web de *Mujer y guitarra*. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/marisa-manchado/>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra editada en programa informático está bien articulada y se han añadido los signos de respiración.

- Compás 14. En lugar del signo de repetición se ha copiado el grupo de fusas que corresponde tocar para aclarar la partitura.
- Compás 62. Se han escrito los grupos de semicorcheas que se repiten.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra está estructurada en un solo movimiento con muchos cambios de agógica. Este movimiento está dividido en tres partes, a modo de forma ternaria A-B-A'.

A (1-30 c.) – B (31-72 c.) – A' (73-109 c.)

La primera parte comienza con una Introducción de 6 compases construida a base de una sucesión de acordes a la que da inicio con un Tema expuesto por la flauta que será posteriormente reexpuesto en A'. El tema comienza en el compás 8 y acaba en el 11 (véase Extracto 247).



Extracto 247. Inicio de la obra *Five colours* de Marisa Manchado extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

A partir de este tema sigue una pequeña cadencia de la marimba hasta un cambio de agógica *molto veloce* (compás 31), a la que he denominado parte B (véase Extracto 248).



Extracto 248. Compás 29 de la obra *Five colours* de Marisa Manchado extraídos de la obra editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.⁵⁷²

A partir de aquí la marimba realiza un pedal sobre el que la flauta improvisa corcheas sueltas marcando un ritmo constante a modo de cadencia. La flauta realiza un motivo rítmico de corcheas mientras que la marimba realiza un pedal de arpeggios (véase Extracto 249).



Extracto 249. Compases 30-31 de la obra *Five colours* de Marisa Manchado extraídos de la obra editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Del compás 63 hasta el compás 73 el tempo de la flauta y la marimba es distinto, es decir, la negra en la flauta va a 144 mientras que en la marimba sigue a 92, por lo que los compases no cuadran exactamente unos con otros. La distinta velocidad implica que los compases no cuadran en cuanto a la acentuación y los tiempos (véase Extracto 250).

⁵⁷² La cadencia expuesta por la marimba está basada en arpeggios y trémolos.



Extracto 250. Compases 63-65 de la obra *Five colours* de Marisa Manchado extraídos de la obra editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

En el compás 73 se vuelve a reexponer el tema A (parte denominada A'), expuesto en la octava baja y al unísono con la marimba. El Tema A aparece al unísono en la flauta y la marimba (véase Extracto 251).



Extracto 251. Compases 72-75 de la obra *Five colours* de Marisa Manchado extraídos de la obra editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Por último, en el compás 95 aparece el Tema A invertido en la flauta, es decir, los intervalos aparecen en el mismo orden pero en sentido contrario, es decir, si eran ascendentes ahora son descendentes. El tema A aparece en sentido invertido (véase Extracto 252).



Extracto 252. Compases 94-96 de la obra *Five colours* de Marisa Manchado extraídos de la obra editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está basado en el compás 13 de la obra. Se trabajará el arpeggio añadiendo cada vez una nota más para conseguir unir finalmente todas las notas del arpeggio (véase Extracto 253).



Extracto 253. Ejercicio de Sonido basado en el compás 13 de la obra *Five colours* de Marisa Manchado.

Técnica.

Este ejercicio está extraído de los compases 89-90. El mismo compás se transporta de forma descendente (véase Extracto 254).



Extracto 254. Ejercicio de Técnica basado en los compases 89-90 de la obra *Five colours* de Marisa Manchado.

Articulación.

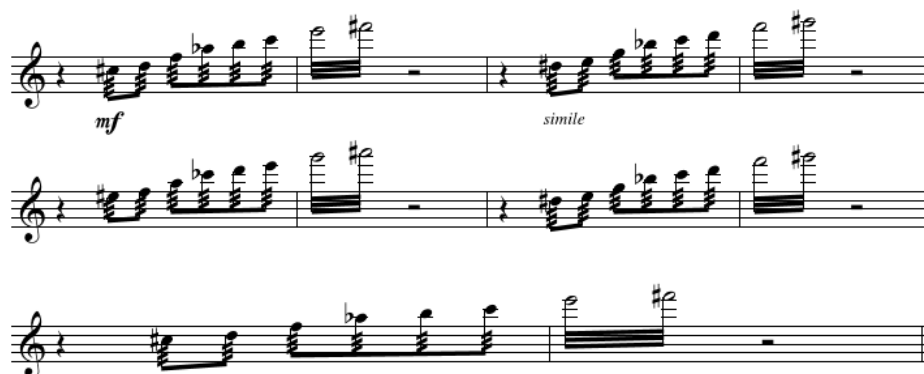
Este ejercicio está basado en el compás 51. El pasaje de articulación se trabajará en *stacatto* simple y en *stacatto* triple (véase Extracto 255).



Extracto 255. Ejercicio de Articulación basado en el compás 51 de la obra *Five colours* de Marisa Manchado.

Técnicas contemporáneas.

Este ejercicio está basado en los compases 85-86. Está basado en el frullato y se utilizará en sentido ascendente y descendente (véase Extracto 256).



Extracto 256. Ejercicio de Técnicas contemporáneas basado en los compases 85-86 de la obra *Five colours* de Marisa Manchado.

Suite. María Luisa Ozaita Marqués.

Título: Suite.

Compositora: María Luisa Ozaita Marqués.

Instrumentación: Obra para flauta, guitarra y violonchelo.

Duración: 5' 20''.

Fuente: Obra cedida por Eresbil.

Biografía.

Nació en Baracaldo, Vizcaya, en 1939. Titulada en Piano, Clave, Composición, Dirección de orquesta y Canto. Amplió estudios en Dinamarca y obtuvo becas para asistir a cursos internacionales de música en España, Francia y Alemania (Darmstadt). Como concertista de clave dio numerosos conciertos en Europa, Centro y Norte América y Cercano Oriente.

Como compositora, su catálogo es fundamentalmente de música de cámara y sinfónica, siendo su ópera *Pelleas y Melisanda*, con textos de Pablo Neruda, una de sus obras más importantes. Sus obras han sido grabadas en su mayor parte por RNE. En el terreno de la Musicología dio numerosas conferencias sobre las compositoras en la Historia de la Música, entre ellas, ha sido invitada a participar como conferenciante y en los talleres de música de la Universidad de Cádiz, durante el Festival de Música Española Contemporánea de Cádiz, por tres años consecutivos.

Ha colaborado en revistas especializadas como *Confutatis* y *OpusMusica* y en el libro *Mujeres en la Música* de Patricia Adkins Chiti. Es miembro numerario de la RSBAP y, como luchadora por la presencia femenina en las salas de conciertos, fue la presidenta fundadora de la española Asociación Mujeres en la Música, siendo actualmente presidenta de Honor de la misma.⁵⁷³

⁵⁷³ Extraída de la web. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/maria-luisa-ozaita/>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

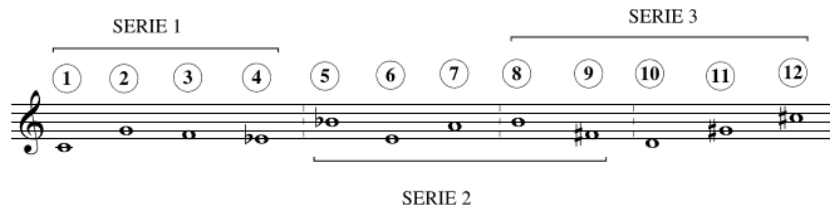
La obra editada está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que no se ha añadido ninguna articulación ni se ha modificado ningún signo de la obra editada. Se han añadido los signos de respiración.

1º movimiento.

- Compás 16. Se ha añadido la articulación *stacatto* en la nota Do.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra está estructurada en cinco movimientos. El método compositivo con el que está realizada la obra gira en torno al Serialismo. La serie sobre la que está basada la obra está dividida en tres segmentos, cada uno utilizado por una de las voces (véase Extracto 257).⁵⁷⁴



Extracto 257. Serie dodecafónica extraída de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita.

Cada una de las voces utiliza un motivo diferente con distintos sonidos, es decir, con los sonidos de la serie que utilizan (véase Extracto 258).

⁵⁷⁴ El Serialismo es una técnica que utiliza una serie de 12 sonidos, aunque no la utiliza completa, sino que la fragmenta en series de 3, 4 o 5 sonidos. También se serializan otros parámetros como el ritmo, las dinámicas, las alturas,...



Extracto 258. Compases 1-5 del primer movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.⁵⁷⁵

El motivo expuesto en la flauta después vuelve a aparecer al final del primer movimiento en el violonchelo. La entrada del chelo aparece igual que en la flauta, pero en la guitarra está transportado (véase Extracto 259).



Extracto 259. Compases 37-41 del primer movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

El motivo expuesto por el chelo vuelve a aparecer en la flauta, después en la guitarra, y la segunda vez que aparece en la flauta aparece transportado a la 3ª mayor ascendente. En el compás 33 vuelve a presentarse en la guitarra y por última vez en el chelo también transportada como en el caso de la flauta. El motivo expuesto en el chelo aparece en la flauta transportado a la tercera mayor ascendente (véase Extracto 260).

⁵⁷⁵ En este caso el violonchelo utiliza los sonidos de la serie 1 y la flauta la serie 2.



Extracto 260. Compases 28-31 del primer movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

Finalmente el motivo expuesto por la guitarra vuelve a aparecer en el chelo y al final de nuevo en la guitarra pero solamente en el comienzo del motivo. Solo se repiten los tres primeros sonidos (véase Extracto 261).



Extracto 261. Compases 37-41 del primer movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

De esta forma se articula este movimiento, a través de la repetición en distintos puntos de tres motivos que tienen en común una serie dodecafónica.

El segundo movimiento comienza con una cadencia de la flauta sola a la que al final se unen la guitarra y el chelo. La utilización de la serie dodecafónica vuelve a aparecer de forma ordenada, es decir, comienza utilizando la serie 1 de cuatro sonidos. La primera serie contiene los sonidos Do-Mib-Sol y Fa (véase Extracto 262).



Extracto 262. Compases 1-8 del segundo movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

Después, hacia el compás 10 aparece la serie 2. La serie 2 contiene los sonidos Sib- Mi- La- Si_b- Fa_# (véase Extracto 263).



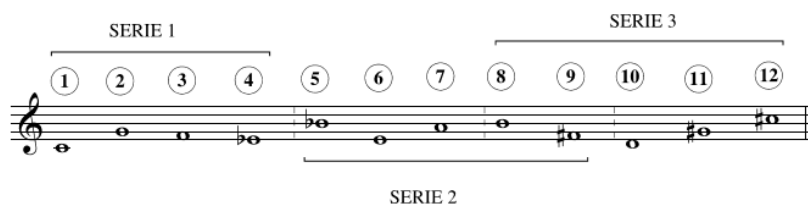
Extracto 263. Compases 9-12 del segundo movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

Esta parte de cadencia utiliza distintos grupos rítmicos, trinos, frullato y grupos de valoración especial. No hay ningún motivo repetido que presuma un tema específico, es más bien una parte libre. Finalmente terminan la obra los dos instrumentos, la guitarra utilizando los sonidos de la serie 1 y el chelo los sonidos de la serie 3. La flauta combina la serie 1 con la 2 pero prescindiendo del sonido Mi (6). La guitarra utiliza la serie 1 y el chelo la serie 3 (véase Extracto 264).



Extracto 264. Compases 43-47 del segundo movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

El tercer movimiento está realizado en forma de cadencia en la guitarra, al igual que el anterior estaba destinado a la flauta. La serie vuelve a aparecer completa al comienzo. En la flauta se expone la Serie 2, en la guitarra la serie 3 y en el chelo la serie 1 (véase Extracto 265 y 266).



Extracto 265. Serie dodecafónica utilizada en la obra *Suite* de María Luisa Ozaita.



Extracto 266. Compases 1-6 del tercer movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora

A partir de estos cuatro primeros compases la guitarra se queda sola y juega con la serie 3 durante toda su exposición en solitario. Al igual que en el movimiento anterior al final se vuelven a unir la flauta y el chelo intercambiándose las series que habían utilizado en la introducción del movimiento. La flauta introduce la serie 1 con el motivo inicial del chelo, la guitarra continúa con su mismo motivo y su misma serie y el chelo utiliza la serie 2 con el motivo introducido por la flauta al comienzo (véase Extracto 267).



Extracto 267. Compases 42-46 del tercer movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

El cuarto movimiento está destinado al chelo. En la parte central se coloca una pequeña cadencia para el instrumento. Al comienzo del movimiento el chelo utiliza la serie 3, la guitarra la serie 2 y la flauta la serie 1. Los acordes utilizados por la guitarra y el chelo exponen los sonidos pertenecientes a las series utilizadas (véase Extracto 268).



Extracto 268. Compases 1-2 del cuarto movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

A partir de aquí el chelo va utilizando combinando las series, primero utiliza la serie 1, después la 3 y la 2 combinadas con la serie 1, hasta terminar todos los instrumentos intercambiando las series con las que habían comenzado. En su cadencia aparecen armónicos, pizzicatos y distintos efectos sonoros. La flauta termina con la serie 2, la guitarra con la 3 y el chelo con la serie 1 (véase Extracto 269).



Extracto 269. Compases 27-32 del cuarto movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

El último movimiento vuelve a unir a todos los instrumentos dejándolos en pequeños fragmentos solos, a modo de pequeñas intervenciones solísticas. La flauta realiza su primera intervención sola exponiendo la serie 1, a lo que le contestará el chelo

con otro motivo distinto con la serie 2. Los temas expuestos en la flauta y el chelo se imitan después en las demás voces (véase Extracto 270).



Extracto 270. Compases 1-7 del quinto movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

Posteriormente en la guitarra aparece otro pequeño tema que utiliza la serie 3. Este pequeño tema también se volverá a repetir a lo largo de la obra (véase Extracto 271).



Extracto 271. Compases 1-7 del quinto movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

Lo que se observa en este movimiento es que aparece la serie transportada una segunda mayor ascendente a partir del compás 16 (véase Extracto 272).



Extracto 272. Serie dodecafónica transportada 1 tono ascendente utilizada en la obra *Suite* de María Luisa Ozaita.

La serie transportada aparece en el chelo reproduciendo el motivo expuesto por la flauta al comienzo. La serie 1 aparece expuesta en el chelo con el motivo inicial de la flauta (véase Extracto 273).



Extracto 273. Compases 16-19 del quinto movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

La guitarra expone el motivo inicial del chelo con la serie 2 transportada, combinada con el motivo expuesto por la guitarra al inicio, y este motivo pasa al chelo. El motivo que comienza en la guitarra continúa en el cuarto compás en el chelo (véase Extracto 274).

Extracto 274. Compases 16-19 del quinto movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

A partir del compás 28 aparece de nuevo la serie transportada una segunda mayor esta vez descendente (véase Extracto 275).



Extracto 275. Serie dodecafónica transportada 1 tono descendente utilizado en la obra *Suite* de María Luisa Ozaita.

La guitarra expone el tema inicial de la flauta con la serie 1 transportada un tono descendente de la serie original. Finalmente en el compás 45 se vuelve a exponer el tema inicial de la flauta con la serie original en la guitarra, el motivo original del chelo en la flauta y la guitarra su tema original. Los temas iniciales aparecen al final a modo de reexposición (véase Extracto 276).



Extracto 276. Compases 42-49 del quinto movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.

Así termina esta obra basada en una serie dodecafónica estructurada en torno a una técnica serialista. En cuanto a la parte destinada a la flauta es una obra muy equilibrada texturalmente, a excepción de los movimientos reservados para el lucimiento de cada uno de ellos.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está extraído del compás 25 del quinto movimiento de la Suite. Está orientado para trabajar la flexibilidad del sonido (véase Extracto 277).



Extracto 277. Ejercicio de Sonido basado en el compás 25 del V movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita.

Técnica.

Este ejercicio está extraído del compás 3 del primer movimiento de la Suite. La unión del tresillo con las dos semicorcheas produce un efecto rítmico interesante, así como la dificultad del salto en cuanto a la flexibilidad del sonido (véase Extracto 278).



Extracto 278. Ejercicio de Técnica basado en el compás 3 del I movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita.

Articulación.

Este ejercicio está extraído del compás 34 del segundo movimiento de la Suite. Es un ejercicio para trabajar el *stacatto* triple de forma continuada (véase Extracto 279).



Extracto 279. Ejercicio de Articulación basado en el compás 34 del II movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita.

Este ejercicio está extraído del compás 4 del quinto movimiento de la Suite. Está orientado para trabajar el *stacatto* simple o doble, depende de la velocidad a la que se interprete la Suite (véase Extracto 280).



Extracto 280. Ejercicio de Articulación basado en el compás 4 del V movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita.

Técnicas contemporáneas.

Este ejercicio está extraído de los compases 10-11 del segundo movimiento de la Suite. Está basado en la técnica del *frullato* y lo he partido en dos compases diferentes para trabajar de forma más cómoda la sucesión del efecto en los sonidos (véase Extracto 281).



Extracto 281. Ejercicio de Técnicas contemporáneas basado en los compases 10-11 del II movimiento de la obra *Suite* de María Luisa Ozaita.

El sueño de Neire. Carme Verdú Esparza.

Título: El sueño de Neire.

Compositora: Carme Verdú Esparza.

Instrumentación: Flauta, clarinete, fagot, violín, viola, violonchelo, piano y percusión.

Duración: 9'51''.

Fuente: Partitura editada por Editorial de Música Contemporánea Española. Depósito Legal: M. 35589-1993.

Biografía.⁵⁷⁶

Realizó los estudios de Composición con Javier Darías en la Escuela de Composición y Creación Artística (ECCA), asistiendo a cursos monográficos con Joan Guinjoan, Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Albert Sardá, Tristán Murail y Luis de Pablo. Fue autora de la primera obra escrita especialmente para ser percibida por personas sordas, a través de sensores del Sistema Verbotonal, con el *Concierto de los Sentidos* interpretado por la Orquesta Sinfónica de Galicia.

Ha venido formando parte de jurados de Composición (SGAE, Premio de Jóvenes Intérpretes, Comisión de Sinfónicos...), participando en mesas redondas de distintos festivales, e impartiendo conferencias sobre Análisis y Composición musical en distintos Conservatorios (Sevilla, Cádiz...), así como ponencias especializadas en congresos, como la de *Recursos técnicos para una composición dirigida a sordos*, en el Congreso de Música y Filosofía, organizado por la Fundación Paideia en A Coruña, ponencia publicada en la revista Ferrol Análisis. Cuenta con distintas grabaciones realizadas para TVE, RNE, Radio Bucarest y RTV Moldova. Todas sus partituras musicales han sido publicadas por la Editorial EMEC (Madrid), y la Universidad de Alcalá publicó su obra *Citra* por encargo del CDMC para la revista Quodlibet.

Sus creaciones poéticas, plásticas y conceptuales fueron publicadas en "Una Carta a David Tudor", de J. Darías (Ed. Musicinco, Madrid), "Homenaje a A. Cosmos" (Centre Cultural, Alcoi), y "Oh! Cage" (Ed. Arrayán, Sevilla).

⁵⁷⁶ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://carmen-verdu.blogspot.com.es/>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra editada por *Piles* está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que no se ha añadido ninguna articulación ni se ha modificado ningún signo de la obra editada. Se han añadido los signos de respiración.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra de cámara comienza con un sonido, Sol, que se percute varias veces e introduce el primer tema A1 en el violonchelo. Se establece así el primer bloque temático A (véase Extracto 282).



Extracto 282. Compases 1-9 de la obra *El sueño de Neire* de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.

Este tema tiene una estructura interválica arpegiada, con una línea quebrada en cuanto a la dirección y con una secuencia rítmica que va disminuyendo su valor conforme avanza el mismo. En el compás 14 aparece el tema A2, también en el chelo, bastante más complejo en cuanto a la rítmica y más cromático en su línea melódica (véase Extracto 283).

TEMA A2



Extracto 283. Compases 10-15 de la obra *El sueño de Neire* de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.

El chelo va realizando entradas sucesivas, A3 y A4, que se alternan con ese Sol percutido de forma aislada. La última entrada, A4, se extiende a modo de cadencia durante varios compases, elaborando el motivo introducido en el tema A2. A partir del compás 31 se produce un cambio en brusco y comienza un pasaje parecido a los

primeros cuatro compases pero más evolucionado, porque en vez de utilizar la nota Sol, combina varios sonidos: Do, Mi, Fa $\sharp$, Sol, La $\flat$, Si $\flat$. Cada instrumento toca una sola nota, y ninguno percute un sonido a la vez que otro, por lo que se produce una sucesión de sonidos aleatoria que provoca una atmósfera sonora que se rompe de nuevo con la nota Mi mantenida por el violín y que introduce un nuevo bloque compositivo (véase Extracto 284).

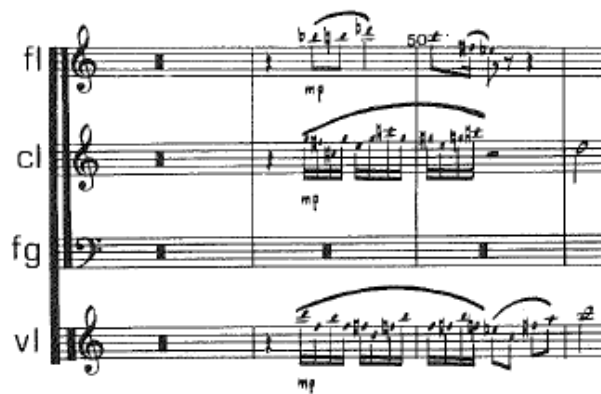
Extracto 284. Compases 34-37 de la obra *El sueño de Neire* de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.

A partir de este compás comienza el bloque temático B. Se expone un pequeño motivo de 4 compases que se va exponiendo en las distintas voces (véase Extracto 285).



Extracto 285. Compases 38-41 de la obra *El sueño de Neire* de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.

Este motivo B1 se combina con otro motivo B2 en semicorcheas y van apareciendo en las distintas voces modificándose de forma continua (véase Extracto 286).



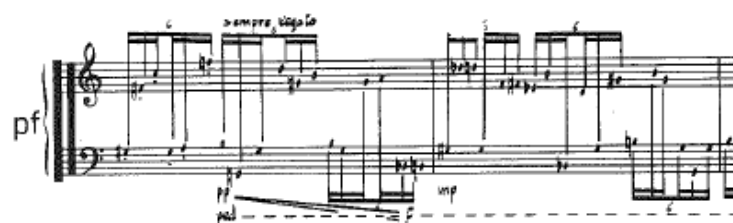
Extracto 286. Compases 48-51 de la obra *El sueño de Neire* de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.

En el compás 58 se produce un corte y, a continuación, se produce un desarrollo de todos los motivos expuestos en el bloque A y en el B. Se exponen los temas por movimiento contrario o por aumentación (véase Extracto 287).



Extracto 287. Compases 83-91 de la obra *El sueño de Neire* de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.

En el compás 89 se reproduce el material temático del bloque B por movimiento contrario en un unísono de todos los instrumentos. A partir de aquí se produce una evolución de los motivos con cambios de registro de los motivos y cambios en la rítmica (véase Extracto 288).



Extracto 288. Compases 116-118 de la obra *El sueño de Neire* de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.

En el pasaje expuesto el motivo que aparecía al principio de la obra en semicorcheas se ha modificado por un seisillo de semicorcheas. En el compás 163 se produce un clímax en la obra en el que se modifica el motivo anterior con dobles notas en los vientos y las cuerdas, disminuyendo la textura radicalmente a enteradas sucesivas de los instrumentos con los motivos variados expuestos en el bloque A. Esta textura de entradas sucesivas en las que no aparecen simultáneamente más de dos instrumentos se mantiene hasta el compás 206 en el que se produce un tutti de todos los instrumentos excepto la percusión, volviendo a reducirse la textura a entradas sucesivas. En el compás 262 aparece el último tutti con una nota tenida en cada instrumento, mantenida hasta el final, con los mismos sonidos que aparecieron en el compás 34, Do, Mi, Sol, Si_b, Fa_# y La_b. Termina así el “sueño” con la calma que comenzó.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

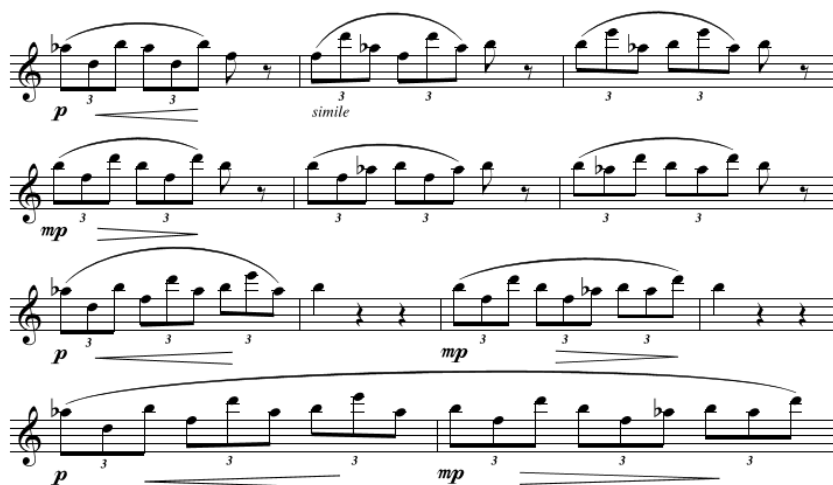
Este ejercicio está extraído del compás 247 y está planteado para trabajar el fraseo y la dirección (véase Extracto 289).



Extracto 289. Ejercicio de Sonido basado en el compás 247 de la obra *El sueño de Neire* de Carme Verdú.

Técnica.

Este ejercicio está basado en los compases 216-217. Está planteado para trabajar el pasaje dividido en pequeños motivos hasta que al final se consigue tocarlo completo (véase Extracto 290).



Extracto 290. Ejercicio de Técnica basado en los compases 216-217 de la obra *El sueño de Neire* de Carme Verdú.

Articulación.

Este ejercicio está basado en el compás 238, utilizando el doble staccato para estudiar el pasaje y combinarlo con el uso de la articulación (véase Extracto 291).



Extracto 291. Ejercicio de Articulación basado en el compás 238 de la obra *El sueño de Neire* de Carme Verdú.

Este segundo ejercicio está extraído de los compases 161-163. Cada compás es diferente porque son distintas formas de trabajar el pasaje. Haremos los compases completos con cada modelo de articulación. La doble nota se realizará con doble staccato (véase Extracto 292).



Extracto 292. Ejercicio de Articulación basado en los compases 161-163 de la obra *El sueño de Neire* de Carme Verdú.

Introducció, tango i final. Mariona Vila Blasco.

Títol: Introducció, tango i final.

Compositora: Mariona Vila Blasco.

Instrumentació: Quinteto de viento.

Duració:

Fuente: Partitura editada por *Dinsic Publicacions Musicals*. Depósito Legal: B-47.736-98.

Biografía.

Nace en Barcelona donde cursa sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de esta ciudad. En el campo de la Composición, ha realizado numerosos encargos para solistas, grupos de cámara, discográficas, productoras, editoriales, entidades culturales e instituciones, de entre las que cabe destacar el *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*, *l'Auditori de Barcelona*, *el Festival Internacional de Cinema de Dones*, *DINSIC publicacions musicals*, *la Associació Rosa Sensat*, *el Institut del Teatre*, *el Teatre Nacional de Catalunya*, o *el Gran Teatre del Liceu* entre otros.

Ha llevado a cabo una intensa actividad docente en las especialidades de piano y música de cámara en diversos centros de Barcelona. Ha sido impulsora y directora técnica de *l'Escola d'Òpera* de Barcelona (1990 a 1993) y actualmente y desde el año 1989 es directora de *l'Escola de Música del Palau* (Barcelona).

Ha obtenido numerosos premios de composición y tiene grabadas y publicadas obras vocales, instrumentales y un gran número de material pedagógico, así como artículos en revistas especializadas. Ha participado en diversos monográficos de mujeres compositoras presentando su obra y ha estrenado numerosas obras.⁵⁷⁷

⁵⁷⁷ Extraído de la web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=180>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra editada por *Dinsic* está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que no se ha añadido ninguna articulación ni se ha modificado ningún signo de la obra editada. Se han añadido los signos de respiración.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra instrumentada para quinteto de viento comienza con un solo de flauta en el que se introduce un Tema A de dos compases, a partir del cual se construyen el resto de los motivos que aparecen en la obra (véase Extracto 293).



Extracto 293. Compases 1-2 de la obra *Introducció, tango i final* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por *Dinsic*.

El tema está construido sobre el centro Sol, mantenido en el resto de la obra. El tema lo vuelve a exponer el clarinete en Re y vuelve a ser expuesto por la flauta de nuevo en Sol. En el compás 27 comienza el Andante construido sobre el tema expuesto al comienzo de la obra por la flauta. Este segundo tema, aparece después en otros instrumentos y va modificándose en cada una de sus apariciones (véase Extracto 294).



Extracto 294. Compases 26-30 de la obra *Introducció, tango i final* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por *Dinsic*.

En el compás 81 comienza el Tango, con su ritmo característico marcado por todos los instrumentos con una textura homorrítmica, excepto la trompa que es la que realiza el tema principal del Tango (véase Extracto 295).

Extracto 295. Compases 81-84 de la obra *Introducció, tango i final* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

Aquí el centro pasa a ser Mi, que se mantiene hasta que se produce un cambio de centro a Do en el compás 98 (véase Extracto 296).

Extracto 296. Compases 97-100 de la obra *Introducció, tango i final* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

El tema principal del Tango pasa ahora a la flauta para terminar, enlazando con el Presto final, en el compás 146, construido sobre el tema del Tango (véase Extracto 297).



Extracto 297. Compases 145-147 de la obra *Introducció, tango i final* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

La obra finaliza con un coral de los cinco instrumentos, con un pedal en La mantenido por la trompa, y terminando con un pedal de Re en la flauta (véase Extracto 298).



Extracto 298. Compases 195-198 de la obra *Introducció, tango i final* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

La armonía sobre la que se plantea la obra es en su mayor parte modal. Los acordes con sonidos añadidos o sustituidos son abundantes, eliminando la tercera del acorde que o matizando su fuerza para eliminar cualquier vestigio tonal. En cuanto a la parte asignada a la flauta, tiene un carácter solista en muchos momentos, aunque también está equilibrado con los demás instrumentos. Es una obra para trabajar la música de cámara y el idioma de la formación instrumental más interesante para la flauta travesera: el quinteto de viento.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está basado en los compases 47-51. El objetivo es trabajar el pasaje con dirección en el fraseo y manteniendo la respiración a lo largo de los cuatro compases (véase Extracto 299).



Extracto 299. Ejercicio de Sonido basado en los compases 47-51 de la obra *Introducció, tango i final* de Mariona Vila Blasco.

Técnica.

Este ejercicio está basado en el tema del comienzo de la obra, en el que la flauta realiza a solo. Se trabajará el acorde de Sol para llegar al registro sobreagudo que es donde está localizado el solo (véase Extracto 300).



Extracto 300. Ejercicio de Técnica basado en el tema del comienzo de la obra *Introducció, tango i final* de Mariona Vila Blasco.

Articulación.

Este ejercicio está basado en el soporte rítmico del Tango. El objetivo es trabajar la diferente articulación entre el picado-ligado y el acento (véase Extracto 301).



Extracto 301. Ejercicio de Articulación basado en el ritmo del Tango de la obra *Introducció, tango i final* de Mariona Vila Blasco.

5º curso de Enseñanzas Profesionales.

En este apartado se exponen las obras seleccionadas para el 5º Curso de Enseñanzas Profesionales. Cada obra viene precedida de la edición crítica de la misma y una biografía de la compositora, así como un análisis formal, estético y pedagógico. Las obras seleccionadas, y que aparecen por orden alfabético de compositoras, son las siguientes:

- *Interludios* para flauta sola de Teresa Borrás Fornell.
- *Dos danzas mediterráneas* para quinteto de viento de Laura Llorca Ponzoda.
- *Tres pequeñas piezas* para flauta sola de María Luisa Ozaita Marqués.
- *Sonata* para flauta y piano de Diana Pérez Custodio.
- *Set instants* para flauta, corno inglés y piano de Mercé Torrents.
- *Portraits* para flauta, corno inglés y clarinete de Mariona Vila Blasco.

En cada capítulo los ejercicios que se plantean previos al estudio de la obra en cuestión están estructurados en cuatro apartados, en los que se divide la técnica instrumental, para un mejor aprovechamiento del trabajo: sonido, técnica, articulación y técnicas contemporáneas.⁵⁷⁸ Las obras que no contengan estas técnicas no presentarán este apartado. En cada apartado se proponen ejercicios basados en pasajes de las obras que aparecen en la guía didáctica, elegidos por su dificultad técnica o porque añaden algún efecto contemporáneo que sea interesante estudiar o porque sea algo avanzado para el curso en el que estamos y sea necesario conocer antes de afrontar el estudio de la obra. A continuación, aparecen las obras que se han editado con el programa de notación musical *Finale 2007*.

⁵⁷⁸ Esta división aparece ya en los libros publicados por **Trevor Wye**, y me parece muy útil para dividir el estudio técnico e interpretativo del instrumento. Por otra parte, aclarar que las técnicas contemporáneas también suelen denominarse técnicas extendidas, por lo que hemos de familiarizarnos con el uso de ambos términos.

Interludios op. 177. Teresa Borrás i Fornell.

Título: Interludios op. 177.

Compositora: Teresa Borrás i Fornell.

Instrumentación: Obra para flauta sola.

Duración: 12'30''.

Fuente: Obra publicada por Casa Beethoven.

Biografía.

Teresa Borràs i Fornell nació en Manresa el 30 de julio de 1923. Empezó los estudios musicales a la edad de 8 años en el Conservatorio del Liceo de Barcelona: Piano, Armonía y, posteriormente, Guitarra. Perfeccionó sus estudios con los maestros Molinari y Cervera. Más tarde estudió Armonía, Contrapunto y Composición con Cristòfor Taltabull. Asistió a las clases del maestro Agosti en la *Accademia Chigiana* de Siena (Italia). Posteriormente obtuvo una beca de esta institución para las clases de composición del maestro Frazzi. Más tarde hizo dos cursos de clavicémbalo en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. En 1979 se le concedió la Beca de Composición para el curso de verano *Música en Compostela* con R. Halffer. Ha obtenido el Primer Accésit del premio *Caterina Albert i Paradís* de 1997. Entre los años 1947 y 1953 dio numerosos conciertos de piano. Fue durante siete años profesora de piano y guitarra en la Escuela Municipal de Música de Manresa y profesora de piano y armonía en la Escuela de Música de Mataró, filial del Liceo. Los últimos años ejerció como concertista de piano, especialmente para dar a conocer su obra. Murió en 2010.⁵⁷⁹

⁵⁷⁹ Estraida de la Editorial Clivis. Dirección URL: <<http://clivis-music.com/>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra editada por *Casa Beethoven*, está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que se han añadido pocas modificaciones a la obra editada. Se han añadido los signos de respiración.

II MOVIMIENTO

- Compás 41. Ligadura añadida.
- Compás 42. Ligaduras añadidas.
- Compás 50. Ligadura añadida.
- Compás 95. Ligadura añadida.
- Compás 115. Ligadura añadida.
- Compás 119. Ligadura añadida.
- Compás 124. Ligadura añadida.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra está dividida en cuatro movimientos. El primero está construido sobre una estructura ternaria: A-B-A'. Comienza con la nota Do y termina con Do $\sharp$. El movimiento se construye sobre una célula generadora de dos notas Do-Si, que va evolucionando añadiendo notas según avanza la obra (véase Extracto 302).



Extracto 302. Compases 1-3 de la obra *Interludios op. 177* de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.

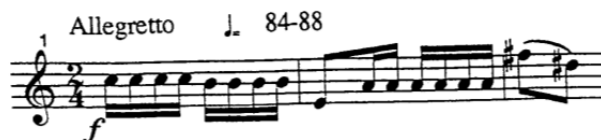
En el compás 4 se produce un cambio de registro dentro de la melodía cromática (véase Extracto 303).



Extracto 303. Compases 5-6 de la obra *Interludios op. 177* de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.

Hay un uso intensivo del cromatismo y la melodía del Tema A está construida en sentido descendente. A pesar de introducir acordes arpegiados en ciertos momentos el discurrir melódico es, en su mayor parte, por movimiento conjunto. En el compás 20 se introduce la parte B, que no tiene un tema definido y que se extiende hasta el compás 30. La parte A' se expone hasta el final, acabando en Do $\sharp$, a modo de cadencia suspensiva para enlazar con el segundo movimiento.

Este segundo movimiento parece estructurarse en torno a una forma Rondó. El Tema, expuesto en los primeros compases, está basado en una secuencia de semicorcheas. Estos tres primeros compases constituyen el estribillo o Tema del Rondó (véase Extracto 304).



Extracto 304. Compases 1-3 de la obra *Interludios op. 177* de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.

La estructura del Rondó es: A1-B-A2-C-A3-D-A4-E-A5. En la exposición del tema A2 se invierte el orden de los sonidos al comienzo del tema (véase Extracto 305).



Extracto 305. Compases 31-34 de la obra *Interludios op. 177* de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.

Hay ciertos momentos en que la flauta realiza notas sueltas, aparentemente inconexas, a modo de acompañamiento de una melodía inexistente, esto se produce en la parte C (véase Extracto 306).

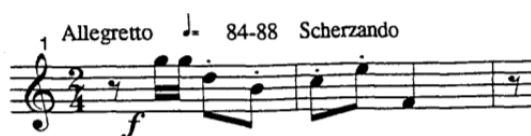


A partir del compás 13 hay una parte que nos introduce en una parte B en la que se desarrolla este motivo para volver a una reexposición del tema como A' en el compás 34 pero en sentido ascendente (véase Extracto 309).



Extracto 309. Compases 36-38 de la obra *Interludios op. 177* de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.

La última vez recupera los sonidos en el mismo sentido del principio. Siempre el centro tonal es Do. El cuarto movimiento volvemos a encontrarnos con una forma Rondó en la que el motivo del tema del estribillo vuelve a tener apenas dos compases (véase Extracto 310).



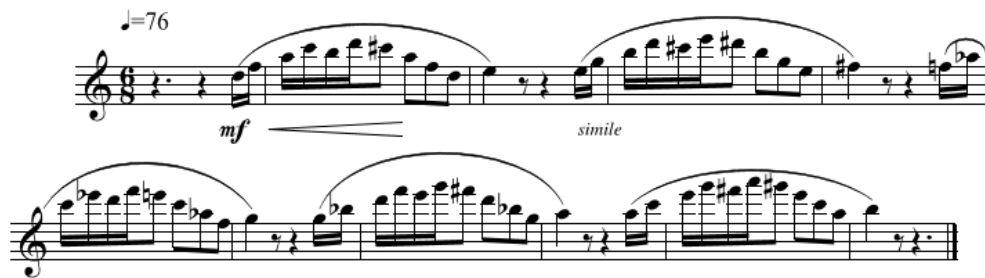
Extracto 310. Compases 1-3 de la obra *Interludios op. 177* de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.

Cada vez que vuelve a aparecer tiene una pequeña variación, al igual que en el segundo movimiento, bien cambiando el registro o alargando los sonidos. Incluye una sección D bastante contrastante porque detiene el ritmo *Scherzando* de la pieza para volver a recuperarlo. A diferencia de las anteriores piezas esta termina en Sol, dejando abierta la obra después de haber establecido un centro tonal en Do y acabando en la dominante Sol.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está basado en los compases 18-19 del III movimiento. El objetivo es trabajar el fraseo musical en el registro agudo y sobreagudo (véase Extracto 311).



Extracto 311. Ejercicio de Sonido basado en los compases 18-19 del III movimiento de la obra *Interludios* op. 177 de Teresa Borrás.

Técnica.

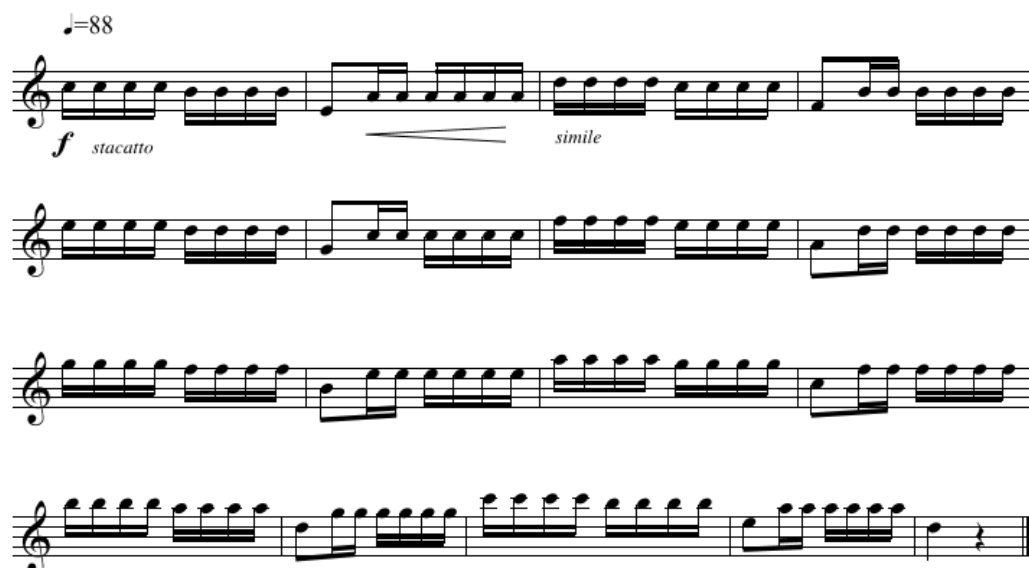
Este ejercicio está basado en los compases 92-93 del II movimiento. El planteamiento del ejercicio es dar velocidad al pasaje de arpeggios a través de la división en varias partes del pasaje (véase Extracto 312).



Extracto 312. Ejercicio de Técnica basado en los compases 92-93 del II movimiento de la obra *Interludios* op. 177 de Teresa Borrás.

Articulación.

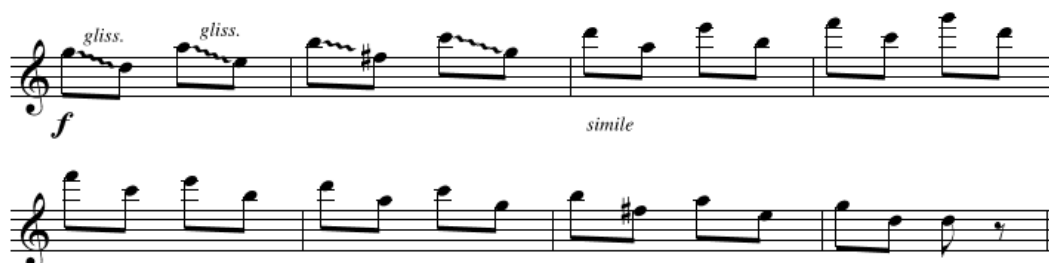
Este ejercicio está extraído de los compases 1-2 del II movimiento. El pasaje se puede trabajar en staccato simple y doble. Es importante mantener la dirección en el fraseo del pasaje (véase Extracto 313).



Extracto 313. Ejercicio de Articulación basado en los compases 1-2 del II movimiento de la obra *Interludios op. 177* de Teresa Borrás.

Técnicas contemporáneas.

Este ejercicio está basado en el compás 67 del IV movimiento. El objetivo es trabajar los glissandos que se realizarán en forma de escalas cromáticas, como ya hemos practicado en otros capítulos anteriores (véase Extracto 314).



Extracto 314. Ejercicio de Técnicas contemporáneas basado en el compás 67 del IV movimiento de la obra *Interludios op. 177* de Teresa Borrás.

Dos danzas mediterráneas. Laura Llorca Ponzoda.

Título: Dos danzas mediterráneas.

Compositora: Laura Llorca Ponzoda.

Instrumentación: Quinteto de viento.

Duración: 6'.

Fuente: Obra editada por Dinsic Publicacions. Depósito Legal: B-25.783-2007.

Biografía.

Nació en Oliva (Valencia) en 1968. Cursó los estudios de flauta en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia con los profesores Enrique Forés y M^a Dolores Tomás principalmente. Después de obtener el Título Superior continuó perfeccionándose con Juana Guillem, solista de la Orquesta Nacional, hizo clases magistrales con Benoit Fromanger, solista de la Orquesta de la radio de Baviera y cursos de perfeccionamiento con Jaime Martín, Vicenç Prats y José Oliver entre otros.

Paralelamente estudió algunos cursos de guitarra, violín y piano. Realizó los estudios de Armonía en el Conservatorio de Valencia, y obtuvo el Título Superior de composición en el de Córdoba. Cuenta con varias obras estrenadas en España y EEUU.

Como solista ha actuado con la Orquesta de Córdoba en la *Suite en Si m*, de J. S. Bach, y con la Orquesta de Cámara Malibrán, y recientemente con la Orquesta de Córdoba en el *Concierto para flauta y orquesta de cuerda*, de A. Jolivet. Es miembro de la Orquesta de Córdoba desde 1992, siendo desde 2005 flauta solista de la misma.⁵⁸⁰

⁵⁸⁰ Extraído de la web de la Orquesta de Córdoba. [En línea]. Dirección URL: <<http://orquestadecordoba.org/?id=162%2520&>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra editada por *Dinsic*, está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que no se ha añadido ninguna articulación ni se ha modificado ningún signo de la obra editada. Se han añadido los signos de respiración.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra está formada por dos danzas delimitadas por el cambio de tempo: la primera es un Andantino y la segunda un Allegro molto. La primera danza comienza con una pequeña introducción y un pedal en la flauta de arpeggios descendentes que acompañará al Tema A (compases 8-14) expuesto por el oboe (véase Extracto 315).

Extracto 315 shows musical staves for Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Hn. (Horn), and Bn. (Bassoon). The Flute part features arpeggiated figures with a 'cresc.' marking. The Oboe part has a melodic line with a 'cresc.' marking. The Clarinet part has a melodic line with a 'cresc.' marking. The Horn part has a melodic line with a 'cresc.' marking. The Bassoon part has a melodic line with a 'cresc.' marking. The extract covers measures 9 and 10.

Extracto 315. Compases 9-10 de la obra *Dos danzas mediterráneas* de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.

El Tema A es muy expresivo, acompañado de pequeños cromatismos en el clarinete y trinos en el fagot, que junto a los arpeggios de la flauta le imprimen una sonoridad exótica a la danza. El tema aparece además expuesto por el fagot y hacia el compás 32 expone la flauta un pequeño Tema B en corcheas (compases 32-39), en un tempo un poco más tranquilo, y continuando con el motivo del cromatismo (véase Extracto 316).



Extracto 316. Compases 31-35 de la obra *Dos danzas mediterráneas* de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.

En el compás 55 el oboe vuelve a exponer el Tema A, con modificaciones, cerrando la obra en una estructura ternaria (véase Extracto 317).

Extracto 317. Compases 53-56 de la obra *Dos danzas mediterráneas* de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.

Se introduce un pequeño motivo en el compás 72 por parte de la flauta, oboe y clarinete, que será el motivo generador de la segunda danza (véase Extracto 318).



Extracto 318. Compases 73-76 de la obra *Dos danzas mediterráneas* de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.

La segunda danza, mucho más alegre, está construida con pequeños motivos, basados en el motivo anteriormente expuesto, distribuidos entre flauta, oboe y clarinete, sobre una base rítmica realizada por el fagot y la trompa. El uso de compases de amalgama, 5/8 ó 7/8, le imprimen ese carácter de danza, en algunos momentos parecido a un zorcico, y el uso de técnicas extendidas, como el frullatto, producen un mezcla exótica entre tradición y modernidad, técnicas que por otro lado, ayudan a expresar a la compositora sus ideas, a través de un gran conocimiento de la agrupación camerística (véase Extracto 319).



Extracto 319. Compases 77-81 de la obra *Dos danzas mediterráneas* de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.

Sobre estos pequeños motivos se dibujan dos temas A y B, que se alternan a lo largo de la pieza con modificaciones. El tema A aparece en el compás 88 en la flauta y el oboe a dúo (compases 88-93, véase Extracto 320).

Extracto 320. Compases 87-90 de la obra *Dos danzas mediterráneas* de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.

El Tema B se introduce en el compás 97, como un motivo de dos compases, muy energético, con unos mordentes en la flauta, que se vuelve a repetir (véase Extracto 321).

Extracto 321. Compases 97-102 de la obra *Dos danzas mediterráneas* de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.

En el compás 108 se expone el Tema A modificado en la trompa, y posteriormente el tema B, también modificado en el compás 119 en la flauta.

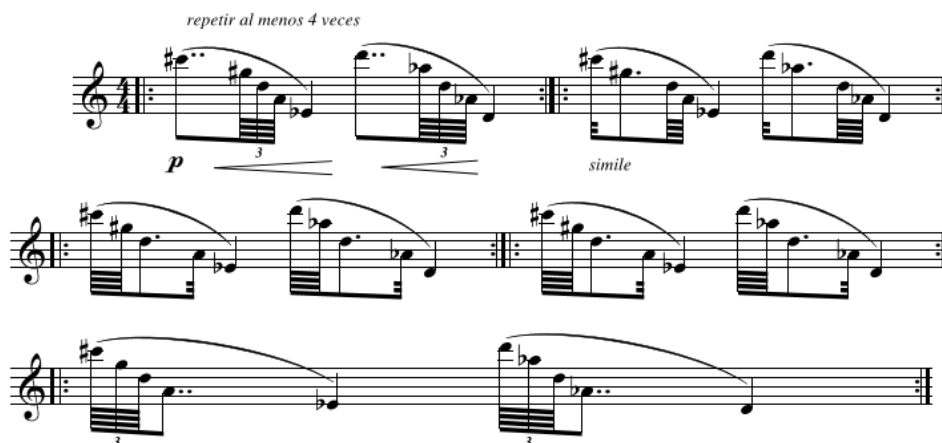
Finalmente, en el compás 135 se expone por última vez el Tema A en la flauta y el oboe con la estructura original, terminando con la exposición del Tema B en la flauta y el oboe en el compás 159. La obra termina con una escala cromática en la flauta en tresillos de semicorcheas, con una amalgama rítmica de 2 contra 3 y 3 contra 4 entre los distintos instrumentos (véase Extracto 322).

Extracto 322. Compases 162-166 de la obra *Dos danzas mediterráneas* de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

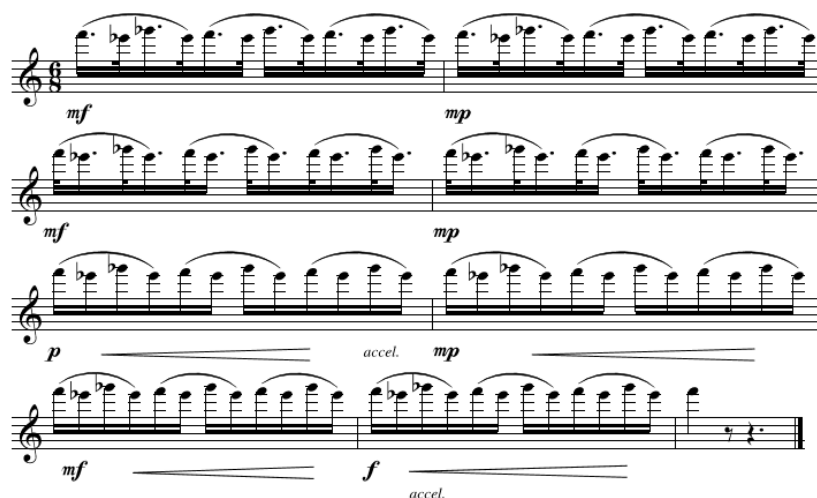
Este ejercicio está basado en los compases 6 y siguientes. El objetivo es trabajar la dirección del fraseo descendente con una buena calidad de sonido (véase Extracto 323).



Extracto 323. Ejercicio de Sonido basado en los compases 6 y siguientes de la obra *Dos danzas mediterráneas* de Laura Llorca.

Técnica.

Este ejercicio está basado en los compases 72 y siguientes. El objetivo del ejercicio es el estudio de la digitación, así como del registro agudo (véase Extracto 324).



Extracto 324. Ejercicio de Técnica basado en los compases 72 y siguientes de la obra *Dos danzas mediterráneas* de Laura Llorca.

Articulación.

Este ejercicio está basado en los compases 104 y siguientes. El ejercicio debe tocarse las corcheas en *stacatto simple* y las semicorcheas en *stacatto doble* (véase Extracto 325).



Extracto 325. Ejercicio de Articulación basado en los compases 104 y siguientes de la obra *Dos danzas mediterráneas* de Laura Llorca.

Técnicas contemporáneas.

Este ejercicio está basado en los compases 96 y siguientes. El estudio del frullato más lento y después más rápido es interesante para mantener el movimiento de la lengua en el cambio de nota (véase Extracto 326).



Extracto 326. Ejercicio de Técnicas contemporáneas basado en los compases 96 y siguientes de la obra *Dos danzas mediterráneas* de Laura Llorca.

***Tres piezas.* María Luisa Ozaita Marqués.**

Título: Tres piezas.

Compositora: María Luisa Ozaita Marqués.

Instrumentación: Obra para flauta sola.

Duración: 2' 40''.

Fuente: Partitura publicada por Editorial Boileau. Depósito Legal: B.7284-2011.

Biografía.

Nació en Baracaldo, Vizcaya, en 1939. Titulada en Piano, Clave, Composición, Dirección de orquesta y Canto. Amplió estudios en Dinamarca y obtuvo becas para asistir a cursos internacionales de música en España, Francia y Alemania (Darmstadt). Como concertista de clave dio numerosos conciertos en Europa, Centro y Norte América y Cercano Oriente.

Como compositora, su catálogo es fundamentalmente de música de cámara y sinfónica, siendo su ópera *Pelleas y Melisanda*, con textos de Pablo Neruda, una de sus obras más importantes. Sus obras han sido grabadas en su mayor parte por RNE. En el terreno de la Musicología dio numerosas conferencias sobre las compositoras en la Historia de la Música, entre ellas, ha sido invitada a participar como conferenciante y en los talleres de música de la Universidad de Cádiz, durante el Festival de Música Española Contemporánea de Cádiz, por tres años consecutivos. Ha colaborado en revistas especializadas como *Confutatis* y *OpusMusica* y en el libro *Mujeres en la Música* de Patricia Adkins Chiti, escribiendo el apéndice a la edición española dedicado a las compositoras españolas de los siglos XIX y XX. Es miembro numerario de la RSBAP y, como luchadora por la presencia femenina en las salas de conciertos, fue la presidenta fundadora de la española Asociación Mujeres en la Música, siendo actualmente presidenta de Honor de la misma.⁵⁸¹

⁵⁸¹ Extraída de la web. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/maria-luisa-ozaita/>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra publicada por *Boileau* está editada en programa informático, por lo que las articulaciones y otros signos técnicos para el instrumento están bien fijados. Se han añadido los signos de respiración, aunque en la tercera pieza sí están escritos los signos de respiración.

III pieza

- Compás 9. La figuración correcta es: semicorchea-corchea-2 fusas en el primer grupo, porque lo que hay escrito es una corchea con puntillo y no cuadra en la medida (véase Extracto 327 y 328).



Extracto 327. Compás 9 de la III pieza de la obra *Tres piezas* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra publicada por Boileau.⁵⁸²



Extracto 328. Compás 9 de la III pieza de la obra *Tres piezas* de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁵⁸³

- Compás 20. Estamos en un caso parecido al anterior, porque en la edición original aparece esta medida (véase Extracto 329 y 330):

⁵⁸² Este es el extracto del compás de la partitura original, pero la medida no cabe en el compás, porque sobra una semicorchea.

⁵⁸³ Esta medida es la correcta.



Extracto 329. Compás 20 de la III pieza de la obra *Tres piezas* de María Luisa Ozaita extraídos de la obra publicada por Boileau.⁵⁸⁴



Extracto 330. Compás 20 de la III pieza de la obra *Tres piezas* de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁵⁸⁵

Análisis formal, estético y pedagógico.

Estas pequeñas piezas para flauta sola son un interesante trabajo, el primero de todos los compuestos para este instrumento por la compositora.

Estas piezas se enmarcan en un momento de la compositora en el que ha alcanzado su madurez creativa y su inspiración brilla con luz propia. Configuran un breve tríptico cuyos movimientos poseen una personalidad característica y bien contrastada. El primero es de un primaveral lirismo con destellos de ironía. El segundo presenta una melodía meditativa que está formada por suspiros que se enlazan sobre la trama de un acompañamiento que la propia flauta desgrana en el registro grave. Cierra la obra una danza binaria de espíritu muy rítmico para finalizar amablemente.⁵⁸⁶

La primera pieza está construida a partir de una pequeña frase de dos compases con la misma estructura rítmica (véase Extracto 331).

⁵⁸⁴ En este extracto falta una semicorchea, porque el tresillo son dos semicorcheas y las dos fusas otra, por lo que falta una.

⁵⁸⁵ Esta es la mejor opción, porque la otra opción es que las fusas sean semicorcheas, y creo que el compás es el mismo que el ejemplo anterior del compás 9.

⁵⁸⁶ Extraído del prólogo de Antonio Arias a la obra editada por Boileau.



Extracto 331. Compases 1-2 de la I pieza de la obra *Tres piezas* de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.⁵⁸⁷

A partir de aquí las intervenciones son de pequeños motivos basados en este pequeño tema, dando una importancia relevante a la utilización del silencio. El uso del cromatismo es característico, así como el de los grupos de valoración especial, de forma interesante los irregulares. En este extracto podemos ver la utilización del tresillo irregular y el uso del cromatismo (véase Extracto 332).



Extracto 332. Compases 7-8 de la I pieza de la obra *Tres piezas* de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

La segunda pieza está compuesta a base de una melodía con un acompañamiento, en forma de diálogo, intentando reflejar la textura de un instrumento polifónico. La voz superior se interpreta intentando alargar las notas un poco más de su valor real (véase Extracto 333).



Extracto 333. Compases 1-4 de la II pieza de la obra *Tres piezas* de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

⁵⁸⁷ Esta pequeña frase se articula con la repetición del primer compás.

El estilo compositivo sigue la misma línea de la primera pieza. El uso del cromatismo se mantiene en esta pieza, aunque tiene más continuidad que la primera que estaba más articulada con el silencio como una pieza imprescindible en la composición.

La tercera pieza es más rítmica y tiene un carácter más alegre y vivo. El uso de tresillos irregulares, al igual que en la primera pieza, es un recurso muy utilizado. Aquí vemos reflejado el uso de los tresillos irregulares (véase Extracto 334).



Extracto 334. Compases 5-8 de la III pieza de la obra *Tres piezas* de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

La rítmica del tercer movimiento hace entrever un ritmo de zortzico, danza típica del País Vasco, que muta en el compás, pues la danza está escrita en 5/8, y ella lo utiliza en un pulso binario y un grupo de valoración especial de tres notas. Los grupos de valoración especial imitan el pulso del zortzico (véase Extracto 335).



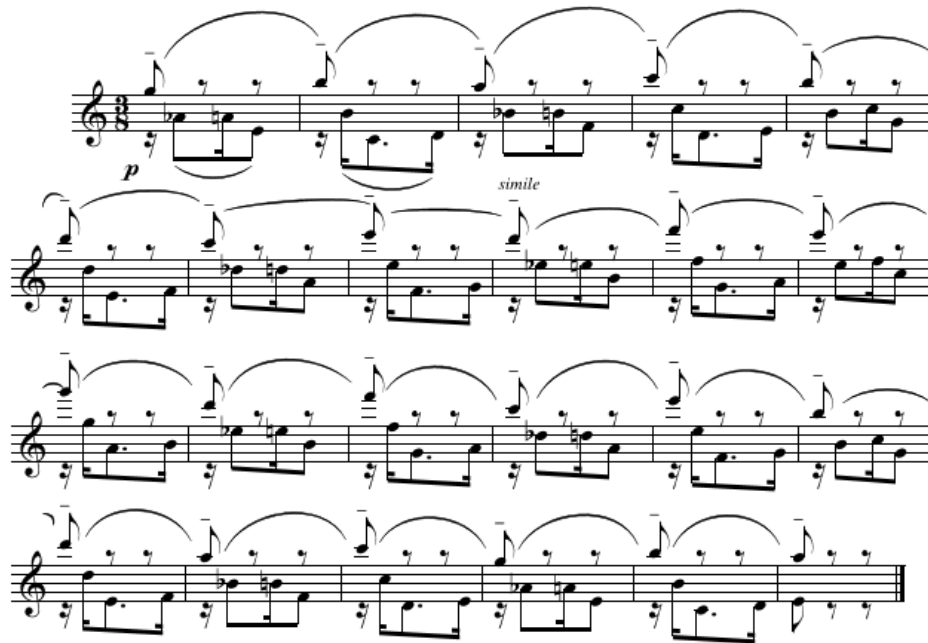
Extracto 335. Compases 17-18 de la III pieza de la obra *Tres piezas* de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

En cuanto al discurso melódico no hay un hilo conductor ni tonal ni modal, tiene un carácter más atonal, aunque no podemos plantear una serie dodecafónica determinada. El uso del silencio y de las medidas irregulares, así como las dinámicas serializadas, nos dan un pequeño toque de evolución compositiva hacia técnicas cercanas al Serialismo.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

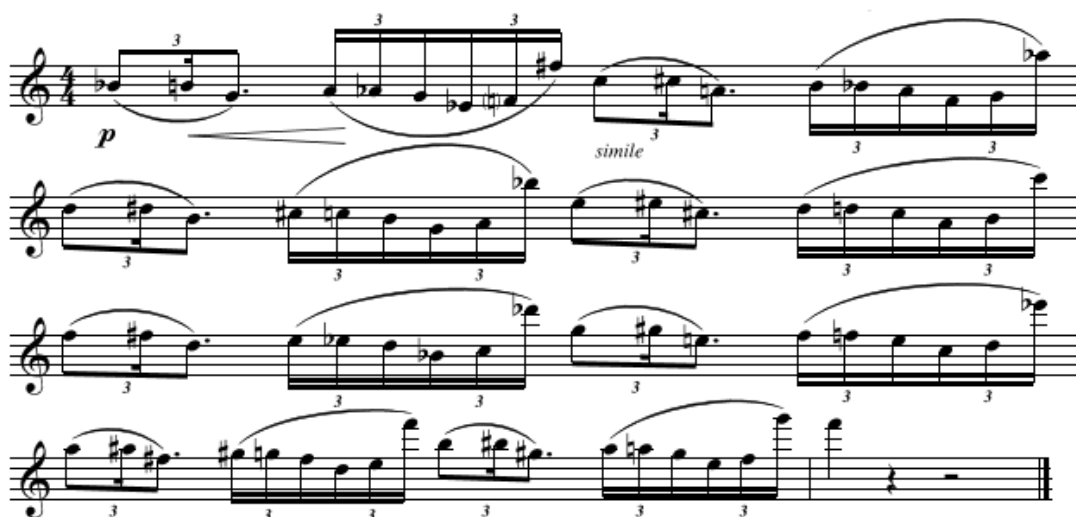
Este ejercicio está basado en la segunda pieza. La simultaneidad de las dos voces, para crear el efecto de un instrumento polifónico, es tratado en este movimiento lento y se realizará apoyando la primera nota de forma más intensa e incluso dándole más valor (véase Extracto 336).



Extracto 336. Ejercicio de Sonido basado en la segunda pieza de la obra *Tres piezas* de María Luisa Ozaita.

Técnica.

Este ejercicio está basado en el primer compás de la primera pieza. La dificultad de la secuencia de notas, añadido al tresillo irregular, hacen que resulte un pasaje técnico de cierta dificultad (véase Extracto 337).



Extracto 337. Ejercicio de Técnica basado en el primer compás de la primera pieza de la obra *Tres piezas* de María Luisa Ozaita.

Articulación.

Este ejercicio está basado en el comienzo de la tercera pieza. Combina la articulación con el tresillo irregular (véase Extracto 338).



Extracto 338. Ejercicio de Articulación basado en el comienzo de la tercera pieza de la obra *Tres piezas* de María Luisa Ozaita.

Sonata. Diana Pérez Custodio.

Título: Sonata.

Compositora: Diana Pérez Custodio.

Instrumentación: Flauta y piano.

Duración: ca. 7'.

Fuente: Obra cedida por la compositora.

Biografía.

Nació en Algeciras (Cádiz), en 1970. Fue profesora Pianista Acompañante por oposición en el Conservatorio Superior de Música de Málaga donde coordinó durante cinco el Laboratorio de Música Electroacústica e Informática Musical. Ha trabajado como Profesora Asociada en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga. En el terreno artístico se entrega de lleno a la composición poniendo especial interés en la voz humana, las nuevas tecnologías y la mezcla entre distintas artes. Es Doctora en Comunicación Audiovisual. Como compositora, ha recibido encargos del CDMC, Radio Clásica, la Junta de Andalucía, la UIMP, el Parlamento Andaluz, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, además de numerosos grupos y solistas como Esperanza Abad, Jean Pierre Dupuy, Trino Zurita, Ensemble Neoars o el Grupo TEM. Entre las orquestas que han interpretado sus obras se encuentran la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, la Filarmónica de Málaga o la Sinfónica de Córdoba. Sus obras han sido difundidas en diversos Ciclos y Festivales Internacionales. Ha estrenado y publicado una trilogía de óperas experimentales: *Taxi*, *Fonía* y *Renacimiento*. Asimismo, se interesa por la utilización de la electrónica en vivo en sus últimos espectáculos de gran formato como *12 piedras*, *Ritual* o *4 ostinati amorosi*. Actualmente ocupa una cátedra de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Málaga.⁵⁸⁸

⁵⁸⁸ Extraída de su web. Dirección URL: <<http://www.dianaperezcustodio.com/curriculum.html>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra cedida por la compositora está en formato manuscrito, por lo que se ha editado la partitura en formato informático. Tampoco ha facilitado la partichela de flauta, por lo que también se ha editado. Las cuestiones técnicas del instrumento están bien detalladas por lo que solo se han añadido los signos de respiración.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra está compuesta con una estructura formal de Sonata, con una Exposición (compases 1-35), un Desarrollo (compases 36-68) y una Reexposición (compases 69-104). Es una obra compuesta para los estudios de Composición, por lo que su planteamiento es escolástico, ajustándose plenamente a la estructura formal anteriormente citada. En la Exposición se introduce por parte de la flauta el Tema A (compases 1-6) que vuelve a aparecer en el piano (véase Extracto 339).



Extracto 339. Compases 1-10 de la obra *Sonata* de Diana Pérez extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

La estructura melódica del tema está realizada con grandes intervalos, que recorren el ámbito de la flauta desde el registro sobreagudo hasta el medio. La llamada inicial marcada con el salto de octava será un motivo repetitivo durante toda la obra. Los grupos de valoración especial cierran este tema. La armonía es básicamente acordal, basada en la construcción de poliacordes, con sonidos añadidos. Esta armonía gira en torno al centro tonal Sol, pero no encontramos una armonía funcional (véase Extracto 340).



Extracto 340. Compases 3-4 de la obra *Sonata* de Diana Pérez extraídos de la obra cedida por la compositora.

En el compás 21 y siguientes aparece un efecto de articulación en la flauta que aparece en la obra de Messiaen para flauta y piano, *El mirlo negro* (véase Extracto 341).



Extracto 341. Compases 16-22 de la obra *Sonata* de Diana Pérez extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

El uso de las dinámicas opuestas y extremas en un mismo compás es significativo a lo largo de toda la obra. En algunos casos parece señalar dos melodías que se superponen (véase Extracto 342).



Extracto 342. Compases 27-28 de la obra *Sonata* de Diana Pérez extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

La Exposición acaba en un reposo sobre Fa (compás 34) comenzando el Desarrollo en el compás 35 (véase Extracto 343).



Extracto 343. Compases 33-34 extraídos de la obra *Sonata* de Diana Pérez de la obra cedida por la compositora.

En el Desarrollo utiliza el motivo del mordente con salto de octava del comienzo del Tema A en la parte de la flauta. También el uso de los grupos de valoración especial, tanto en la flauta como en el piano, hasta llegar a la Reexposición que aparece sin variación alguna en el compás 69 y se mantiene igual que la Exposición hasta el final de la obra (véase Extracto 344).

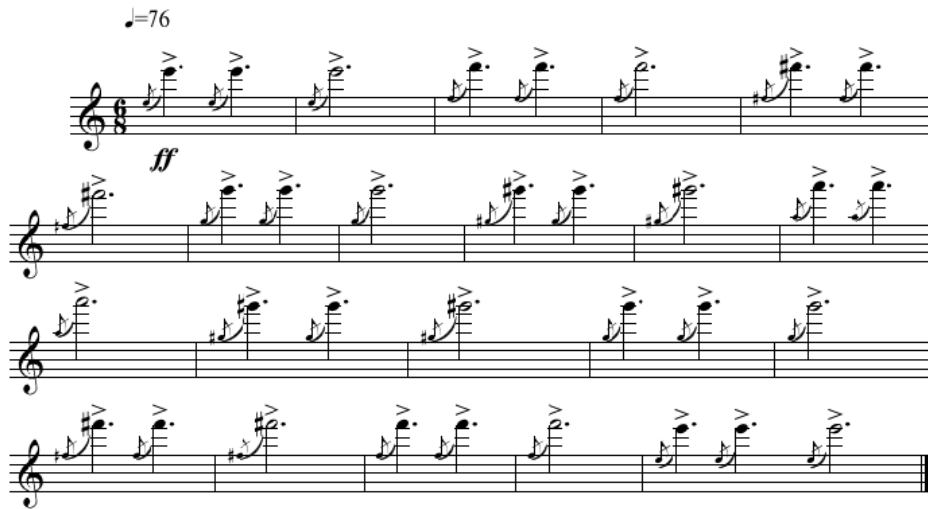


Extracto 344. Compases 68-69 de la obra *Sonata* de Diana Pérez extraídos de la obra cedida por la compositora.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está basado en el inicio del Tema A de la Sonata. El objetivo es trabajar el acento sobre la nota partiendo del mordente escrito a la octava inferior (véase Extracto 345).



Extracto 345. Ejercicio de Sonido basado en el inicio del Tema A de la obra *Sonata para flauta y piano* de Diana Pérez.

Técnica.

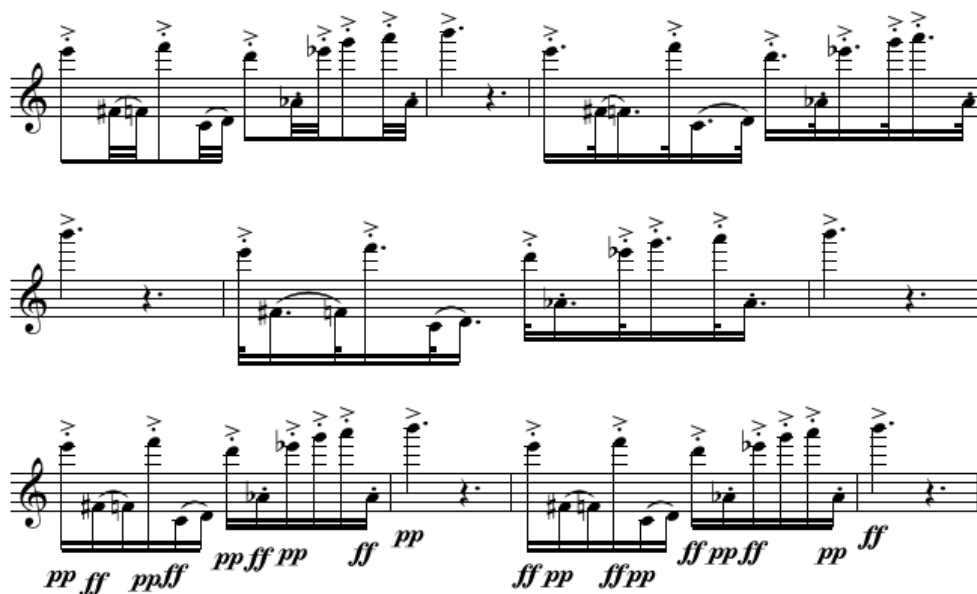
Este ejercicio está basado en el compás 11 de la Sonata. El objetivo es trabajar la velocidad del grupo de mordentes en forma de escala (véase Extracto 346).



Extracto 346. Ejercicio de Técnica basado en el compás 11 de la obra *Sonata para flauta y piano* de Diana Pérez.

Articulación.

Este ejercicio está basado en el compás 27 de la Sonata. El objetivo es practicar la velocidad del pasaje así como la articulación y los matices (véase Extracto 347).



Extracto 347. Ejercicio de Articulación basado en el compás 27 de la obra *Sonata para flauta y piano* de Diana Pérez.

Set instants, nº 2. Mercé Torrents Turmo.

Título: Set instants, nº 2.

Compositora: Mercé Torrents Turmo.

Instrumentación: Flauta, corno inglés y piano.

Fuente: obra editada por Clivis Publicacions. Depósito Legal:

Biografía.

Nacida en Barcelona, hija del notable violoncelista y promotor musical catalán Joan Torrents Maymir. Estudió la carrera de piano en el Conservatorio del Liceo de Barcelona con el maestro Pere Vallribera, obteniendo las máximas calificaciones. Autodidacta en Composición, tuvo como maestro a Cristòfor Taltabull.

Ha realizado varios recitales de divulgación pianística y entre sus obras para piano destacan 'Expressió de captiveri' y 'Suite mediterrànies'. Es la compositora que más ha musicado la obra de Salvador Espriu, según el mismo poeta, de quien también recibió sus felicitaciones. En 1986 se estrenó el 'Ballet valencià' en Cataluña, con el que consiguió un reconocimiento internacional. Desde 1988 es miembro de la 'Associació Catalana de Compositors' y ha participado en todas las muestras de música contemporánea que realiza dicha asociación bajo el nombre de 'Avui música'. Más recientemente ha estrenado el 'Retaule d'Olesa', ballet para cobla en el Teatro de la pasión de Olesa en 2003. Asimismo, participa en el ciclo de conciertos 'Mujeres en la música'.

En su discografía destacan: 'Núria Feliu canta Salvador Espriu' (1969); colaboración en el disco del poeta Anton Carrera (1971); 'Ramats d'estrelles' (1986), 'Ombra de foc' (1988) i 'Estimats poetes' (1995). En el cuarto CD editado por la ACC se han incluido dos obras suyas (2004). Su obra ha sido interpretada por las sopranos Mercè Bibiloni, Francesca Callao, Assumpta Serra, Anna Ricci y M. Àngels Sarroca; por las cantantes Núria Feliu, Dolors Lafitte, Marina Rossell, Núria Batlle y Dolors Martí, así como por Celdoni Fonoll.

Notas a la edición crítica.

La obra editada por *Clivis Publicacions*, está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que se han añadido pocas modificaciones en la obra editada. Se han añadido también los signos de respiración.

DES DEL MAR

- Compás 19. Se ha añadido la ligadura en las fusas.

LLUNA

- Compás 20. Se ha añadido la articulación *stacatto* en las notas La, para indicar que estas notas están articuladas.

ESTRELLA

- Compás 24. Dinámica p.
- Compás 27. Regulador expresivo.

SOL I GRAFISMES

- Compás 24. Ligadura de duración en la nota Do.

DOS OCELLS SOLARS

- Compás 18. Ligadura añadida en las fusas.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra compuesta para flauta, tenora o corno inglés, y piano está dividida en siete escenas en las que se expone, de forma similar a la representación de un cuadro, las sensaciones que la compositora experimenta en cada instante en el que se sitúa. Estas pinceladas sonoras muestran a nuestra percepción y a nuestra visión imaginaria el ruido del mar, la contemplación de las estrellas, de la luna, del Sol,...

La obra fue inspirada por la exposición de la Fundación Joan Miró sobre sus esculturas y pinturas. El piano produce una atmósfera sonora sobre la cual los demás instrumentos desarrollan la línea melódica y matizan este ambiente creado por el piano.

En la primera escena, *Des del mar*, el piano imita, con un movimiento arpegiado en ambas manos, las olas del mar y sobre él la flauta desarrolla una línea melódica basados en una armonía modal, introduciendo en algunos momentos escalas pentatónicas (véase Extracto 348).

Extracto 348. Compases 1-3 del I movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents editada por Clivis.

El movimiento se desarrolla sobre el centro Re, y parece moverse en la escala modal de Re Dórico. El movimiento arpegiado del piano en cuartas, así como el ritmo producido entre la flauta y el piano de 5 contra 4, produce un ambiente modal, así como el movimiento de las olas del mar. En la flauta se introduce el Tema A en el compás 6, comenzando con un tresillo de semicorcheas arpegiado, y que va evolucionando, combinándose con abundantes cromatismos (véase Extracto 349).

Extracto 349. Compases 4-7 del I movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

La obra se sucede con pequeños motivos, tanto en la flauta como en la tenora, basados en el Tema principal y el piano continúa manteniendo esa atmósfera modal creada con los arpeggios de cuartas. Este movimiento se rompe en el compás 25 con un pequeño reposo al que le siguen arpeggios en el piano que avanzan hacia el compás 38 en el que se vuelve a exponer el Tema A en la flauta transportado y modificado (véase Extracto 350).



Extracto 350. Compases 24-26 del I movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

La obra termina sobre un poliacorde (Fa en la mano izquierda del piano y Sol Mayor en la derecha) a modo de reposo para enlazar con el siguiente movimiento. El segundo movimiento, *Lluna*, comienza con un acorde sobre Sol con segundas añadidas. El centro tonal se encuentra en Sol, y se mantiene hasta el compás 9 a modo de pedal (véase Extracto 351).



Extracto 351. Compases 1-3 del II movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

En este movimiento la tenora es la protagonista del tema principal que aparece en los primeros compases. También vuelven a aparecer los tresillos de semicorcheas del Tema A del primer movimiento. A partir del compás 10 el pedal de Sol desaparece y se combinan distintos sonidos con Re, que parece tomar el relevo a Sol como centro tonal (véase Extracto 352).



Extracto 352. Compases 9-12 del II movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

En el compás 16 aparece la flauta con una intervención basada en una escala en fusas que avanza exponiendo un pequeño tema y acompañada de la tenora (véase Extracto 353).



Extracto 353. Compases 19-21 del II movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

La obra termina en dos octavas aumentadas (Fa-Fa $\sharp$ y Do-Do $\sharp$) que anulan la tendencia tonal-modal que se ha mantenido durante el movimiento.

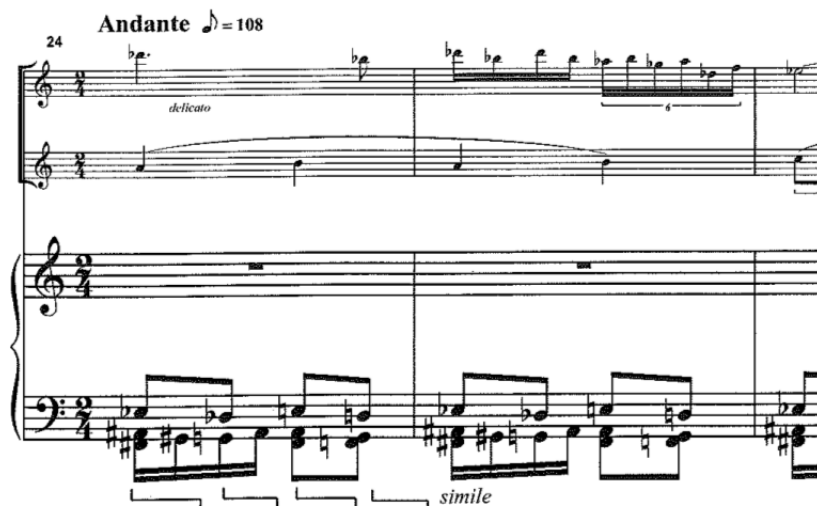
El tercer movimiento, *Estrella*, también se construye, al igual que los movimientos anteriores, sobre un pedal en el piano, en este caso no sobre un sonido sino sobre una estructura de un compás completo que se repite (véase Extracto 354).

Poco lento - Intimo ♩ = 76

Extracto 354. Compases 1-3 del III movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

Este movimiento ondulatorio nos sigue recordando a las olas del mar, muy relacionado, según Miró, con el cielo y sus habitantes. La tenora comienza este movimiento con un tema simple pero muy expresivo hasta el compás 23 en el que se

produce un pequeño reposo, añadiéndose a continuación la flauta. La flauta continúa como solista hasta el final, realizando un tema basado en el expuesto por la tenora pero más complejo, a modo de variación (véase Extracto 355).



Extracto 355. Compases 24-26 del III movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

Hacia el compás 31 el acompañamiento arpegiado se transforma en acordal, basado en acordes de tríada con sonidos añadidos hasta el compás 37 en el que aparece un acompañamiento de nuevo arpegiado basado en la escala pentatónica (véase Extracto 356).



Extracto 356. Compases 37-39 del III movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

El movimiento termina en una cadencia modal (Mi-Re, II-I), estableciendo como centro tonal Re, manteniendo la sensible y la subtónica en el mismo compás (Do $\sharp$ -Do $\flat$) y anulando el efecto tonal (véase Extracto 357).



Extracto 357. Compases 47-51 del III movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

El cuarto movimiento, *Sol i Grafismes*, está también estructurado en un acompañamiento pianístico que crea una atmósfera modal, con dos instrumentos que se alternan sus apariciones a modo de pequeñas improvisaciones. El piano sigue manteniendo un acompañamiento a modo de pedal. El centro tonal es Do y a partir del compás 11 pasa a Si $\flat$. En esta primera parte del movimiento es la tenora la que realiza su intervención (véase Extracto 358).

Sol
Energico ♩ = 132

Extracto 358. Compases 1-4 del IV movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

Hacia el compás 18 el centro tonal pasa a Fa y la flauta acompaña a la tenora en su intervención. A partir del compás 41, *Grafismes*, está realizada con la parte del piano construida armónicamente sobre clusters (véase Extracto 359).

Grafismes
41 Moderato ♩ = 132

Extracto 359. Compases 41-44 del IV movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

El quinto movimiento, *Dos ocells solars*, es un dúo para flauta y tenora. Se expone primero un Tema en la flauta y la tenora realiza una entrada en estrecho a modo de imitación del mismo (véase Extracto 360).



Extracto 360. Compases 1-5 del V movimiento de la obra *Set instants n° 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

En el compás 22 se vuelve a exponer el Tema pero en este momento la tenora interviene primero y después la flauta. El título se refiere a dos esculturas de Miró que son dos pájaros que simbolizan la unión entre el cielo y la tierra. En el sexto movimiento, *Carícia d'ocell*, el pedal melódico está en la parte de la flauta, repitiendo de forma obstinada una secuencia de dos compases (véase Extracto 361).



Extracto 361. Compases 1-5 del VI movimiento de la obra *Set instants n° 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

En el compás 17 el pedal melódico pasa al piano y la flauta y la tenora realizan intervenciones alternativas. Los motivos que desarrollan están extraídos de los movimientos anteriores, por lo que la obra tiene una unidad motívica muy interesante. En los cuatro últimos compases se produce una pequeña Coda (véase Extracto 362).



Extracto 362. Compases 43-47 del VI movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

El último movimiento, *Color des del mar*, cierra el paseo por la exposición pictórica. Según expone la compositora en la introducción el piano debe asemejarse a la «niebla del mar». Después de unos primeros compases introductorios del piano se expone un pequeño motivo basado en tresillos que avanza durante unos pocos compases y que cierra la obra, con un centro en Sol (véase Extracto 363).

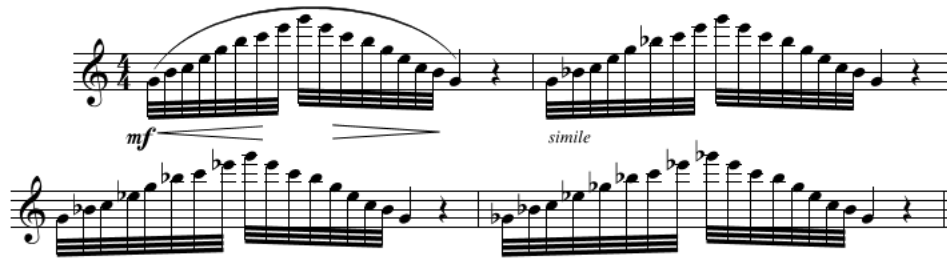


Extracto 363. Compases 2-3 del VII movimiento de la obra *Set instants nº 2* de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está basado en el compás 28 del primer movimiento. El objetivo de este ejercicio es mantener la dirección del fraseo (véase Extracto 364).



Extracto 364. Ejercicio de Sonido basado en el compás 28 del I movimiento de la obra *Set instants*, nº 2 de Mercé Torrents.

Técnica.

Este ejercicio está basado en el compás 17 del quinto movimiento. El objetivo de este ejercicio es trabajar la velocidad de los dedos (véase Extracto 365).



Extracto 365. Ejercicio de Técnica basado en el compás 17 del V movimiento de la obra *Set instants*, nº 2 de Mercé Torrents.

Articulación.

Este ejercicio está basado en el compás 43 del tercer movimiento. El ejercicio se puede trabajar en stacatto simple o triple (véase Extracto 366).



Extracto 366. Ejercicio de Articulación basado en el compás 43 del III movimiento de la obra *Set instants*, n° 2 de Mercé Torrents.

Portraits. Mariona Vila Blasco.

Título: Portraits.

Compositora: Mariona Vila Blasco.

Instrumentación: Flauta en Sol, oboe y clarinete.

Duración: ca 10'.

Fuente: obra editada por *Dinsic Publicacions Musicals*. Depósito Legal: B.29303-2009.

Biografía.

Nace en Barcelona donde cursa sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de esta ciudad. En el campo de la Composición, ha realizado numerosos encargos para solistas, grupos de cámara, discográficas, productoras, editoriales, entidades culturales e instituciones, de entre las que cabe destacar el *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*, *l'Auditori de Barcelona*, *el Festival Internacional de Cinema de Dones*, *DINSIC publicacions musicals*, *la Associació Rosa Sensat*, *el Institut del Teatre*, *el Teatre Nacional de Catalunya*, o *el Gran Teatre del Liceu* entre otros.

Ha llevado a cabo una intensa actividad docente en las especialidades de piano y música de cámara en diversos centros de Barcelona. Ha sido impulsora y directora técnica de *l'Escola d'Òpera* de Barcelona (1990 a 1993) y actualmente y desde el año 1989 es directora de *l'Escola de Música del Palau* (Barcelona).

Ha obtenido numerosos premios de composición y tiene grabadas y publicadas obras vocales, instrumentales y un gran número de material pedagógico, así como artículos en revistas especializadas. Ha participado en diversos monográficos de mujeres compositoras presentando su obra y ha estrenado numerosas obras.⁵⁸⁹

⁵⁸⁹ Extraído de la web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=180>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra editada por *Dinsic*, está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que se han añadido pocas modificaciones en la obra editada. Se han añadido también los signos de respiración.

2. GROTESC

- Compás 1. Dinámica *mf*.
- Compás 4. Regulador expresivo.
- Compás 8. Dinámica *f*.
- Compás 13. Regulador expresivo.
- Compás 18. Dinámica *f*.
- Compás 22. Dinámica *mf*.
- Compás 33. Regulador expresivo.

3. OBSESSIU

- Compás 1. Dinámica *mp*.
- Compás 10. Dinámica *mf*.

4. COLÉRIC

- Compás 70 y 79. Silencio de corchea final añadido.

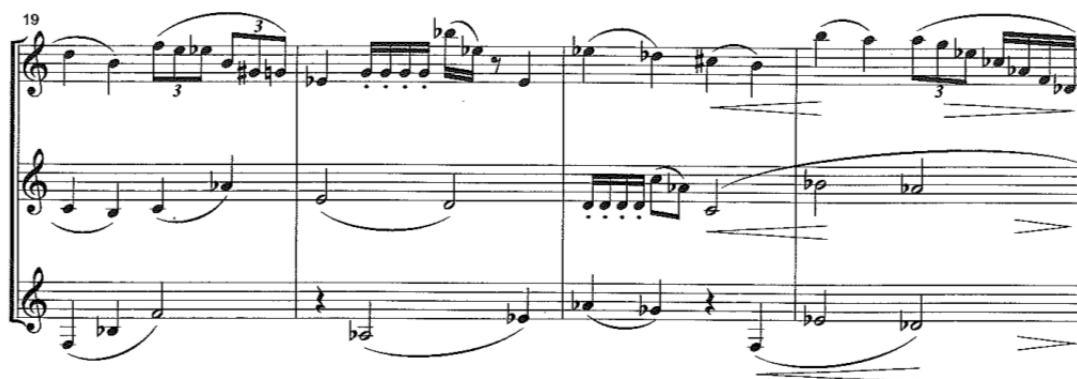
Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta pieza está formada por cuatro movimientos. El primero, *Pacient*, se construye en torno a la exposición del Tema principal, apareciendo después un desarrollo motivico del mismo. La obra queda abierta con un calderón para enlazar con el siguiente movimiento (véase Extracto 367).



Extracto 367. Compases 1-5 del I movimiento de la obra *Portraits* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

El Tema principal que se expone en la flauta está estructurado en pequeñas semifrases de dos compases, con una primera parte ascendente que cierra con otra descendente con un movimiento cromático. El centro tonal alrededor del que gira la obra es Si_b. Este pequeño tema va modificándose a lo largo del movimiento hasta el compás 16 que vuelve a exponerse igual que al principio. En el compás 20 se introduce un pequeño motivo de cuatro semicorcheas en la flauta que imprimen un carácter más enérgico a la obra y que volverán a aparecer en numerosas ocasiones (véase Extracto 368).



Extracto 368. Compases 19-22 del I movimiento de la obra *Portraits* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

Los arpeggios empleados en los instrumentos de viento son acordes combinados, a modo de poliacordes, en ocasiones a diferencia de semitono. Los acordes en cuartas también son abundantes, y la armonía se determina predominantemente modal.

El segundo movimiento, *Grotesc*, gira en torno a un pequeño motivo generador que no llega a diseñar un Tema y que va apareciendo en entradas sucesivas a lo largo de la obra (véase Extracto 369).

Extracto 369. Compases 1-4 del II movimiento de la obra *Portraits* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

Va realizando diversas entradas, algunas de ellas en estrecho, como en los compases 14-15 y 35-36, así como variaciones del mismo (véase Extracto 370).

Extracto 370. Compases 33-36 del II movimiento de la obra *Portraits* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

La exposición del motivo por aumentación (compases 45 y siguientes) es una variación interesante del mismo (véase Extracto 371).



Extracto 371. Compases 45-49 del II movimiento de la obra *Portraits* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

El tercer movimiento, *Obsessiu*, está construida sobre un motivo distinto en cada una de las voces, que se sucede de forma obsesiva una y otra vez (véase Extracto 372).

Extracto 372. Compases 1-3 del III movimiento de la obra *Portraits* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

Hacia el compás 14 el motivo cambia en todas las voces y vuelve a repetirse igualmente de forma repetitiva hasta finalizar la obra (véase Extracto 373).



Extracto 373. Compases 14-15 del III movimiento de la obra *Portraits* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

A pesar de estas repeticiones la voz del oboe y la del clarinete desplazan sus motivos a una parte distinta del compás cada uno, por lo que imprimen movimiento al discurso musical.

El último movimiento, *Colèric*, es una pieza interesante que va evolucionando. Primero aparece una parte A en la que la flauta mantiene un obstinato rítmico y el corno inglés, en primer lugar, y después el clarinete bajo, realizando pequeñas intervenciones a modo de improvisaciones sobre la base rítmica (véase Extracto 374).

Extracto 374. Compases 1-3 del IV movimiento de la obra *Portraits* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

Después se introduce una parte B, también marcada por el obstinato rítmico en todas las voces que, tras unos compases de enlace (compases 45-54) vuelve a exponerse como B' con alguna modificación (véase Extracto 375).



Extracto 375. Compases 33-34 del IV movimiento de la obra *Portraits* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

Por último añade una parte C un poco más variada que vuelve a introducir algunas variantes como C' para finalizar la obra (véase Extracto 376).

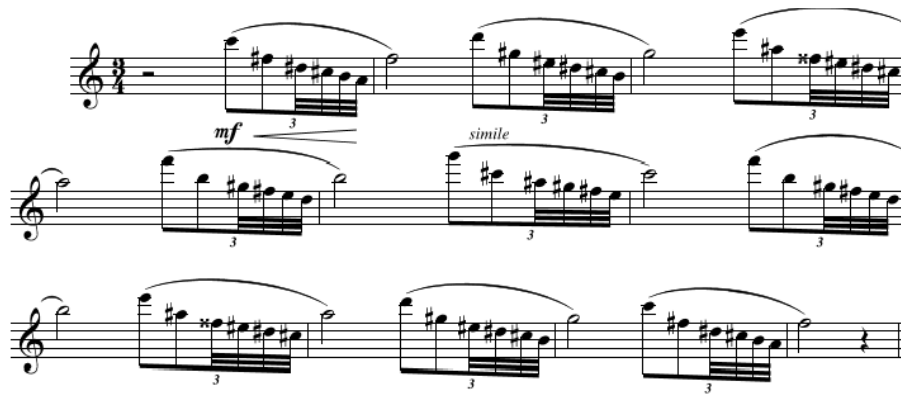


Extracto 376. Compases 83-85 del IV movimiento de la obra *Portraits* de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está basado en los primeros compases del tercer movimiento. El objetivo del ejercicio es dirigir la frase hacia la blanca (véase Extracto 377).



Extracto 377. Ejercicio de Sonido basado en los primeros compases del III movimiento de la obra *Portraits* de Mariona Vila Blasco.

Técnica.

Este ejercicio está basado en los compases 57 y siguientes del primer movimiento. Este ejercicio pretende trabajar el cambio de acorde a la vez que el cambio de figuración (véase Extracto 378).



Extracto 378. Ejercicio de Técnica basado en los compases 57 y ss. del I movimiento de la obra *Portraits* de Mariona Vila Blasco.

Articulación.

Este ejercicio está basado en los compases 36 y siguientes del cuarto movimiento. El objetivo de este ejercicio es trabajar el staccato simple con una nota pivote que, en este caso, va cambiando (véase Extracto 379).



Extracto 379. Ejercicio de Articulación basado en los compases 36 y ss. del IV movimiento de la obra *Portraits* de Mariona Vila Blasco.

6º Curso de Enseñanzas Profesionales.

En este apartado se exponen las obras seleccionadas para el 6º Curso de Enseñanzas Profesionales. Cada obra viene precedida de la edición crítica de la misma y una biografía de la compositora, así como un análisis formal, estético y pedagógico. Las obras seleccionadas, y que aparecen por orden alfabético de compositoras, son las siguientes:

- *Europa 1945* para flauta, clarinete, mezzo-soprano, violín, violonchelo y piano de Anna Bofill Levi.
- *Europa* para quinteto de viento de Teresa Catalán.
- *Zuhaitz* para flauta, mezzo-soprano y piano de Teresa Catalán.
- *Després del silenci* para flauta sola de María Rosa Ribas Monné.
- *Noviembre* para flauta y guitarra de Gloria Villanueva.
- *Persistencia* para flauta, clarinete en Si bemol y piano de Mercedes Zavala.

En cada capítulo los ejercicios que se plantean previos al estudio de la obra en cuestión están estructurados en cuatro apartados, en los que se divide la técnica instrumental, para un mejor aprovechamiento del trabajo: sonido, técnica, articulación y técnicas contemporáneas.⁵⁹⁰ Las obras que no contengan estas técnicas no presentarán este apartado. En cada apartado se proponen ejercicios basados en pasajes de las obras que aparecen en la guía didáctica, elegidos por su dificultad técnica o porque añaden algún efecto contemporáneo que sea interesante estudiar o porque sea algo avanzado para el curso en el que estamos y sea necesario conocer antes de afrontar el estudio de la obra. A continuación, aparecen las obras que se han editado con el programa de notación musical *Finale 2007*.

⁵⁹⁰ Esta división aparece ya en los libros publicados por **Trevor Wye**, y me parece muy útil para dividir el estudio técnico e interpretativo del instrumento. Por otra parte, aclarar que las técnicas contemporáneas también suelen denominarse técnicas extendidas, por lo que hemos de familiarizarnos con el uso de ambos términos.

Europa 1945. Anna Bofill Levi.

Título: Europa 1945.

Compositora: Anna Bofill Levi.

Instrumentación: Flauta, clarinete, mezzo-soprano, violín, violonchelo y piano.

Duración: 9'50''.

Fuente: Obra editada por Periferia Sheet Music. Depósito Legal: B.7538-2011.

Biografía.

Compositora y arquitecta, estudió Piano y Teoría musical con Jordi Albareda desde 1950 hasta 1959. A partir de 1960 estudió Composición con Josep Cercós y Xavier Montsalvatge y de 1968 a 1972 con Josep Maria. Mestres Quadreny. Estudió Arquitectura en Barcelona obteniendo el título de Doctor en 1974 con una tesis sobre *Generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas*. Desde ese año y en varias ocasiones estudió Música electroacústica en el laboratorio *Phonos* de Barcelona.

Su primera obra '*Esclat*' (1971) para conjunto instrumental se estrenó en el XI Festival Internacional de música de Barcelona y participó en el II Festival de música de vanguardia de San Sebastián (1974). Ha escrito obras para instrumentos solistas, para voz, así como música de cámara y electroacústica. Sus obras han sido programadas en varias ciudades españolas y en capitales de otros países como París, Berlín, Londres, Roma, New York, México, Santiago de Chile, Buenos Aires, entre otras, en el marco de festivales y congresos de música contemporánea.

Se ha especializado en el conocimiento y la difusión de las obras de mujeres compositoras, con artículos y conferencias. En 2009 recibe la medalla al trabajo Presiden Macià de la Generalitat de Catalunya. Sus obras están editadas en *Clivis*, *Dinsic*, *La mà de guido*, *Periferia (on-line sheet music)* y *Musica Sudio*.⁵⁹¹

⁵⁹¹ Extraído de la web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=18>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra editada por *Periferia Sheet Music*, está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que no se ha añadido ninguna articulación ni se ha modificado ningún signo de la obra editada. Se han añadido los signos de respiración.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra está dividida en cuatro partes, marcadas por el cambio de tempo. La primera parte está escrita en el compás de 7/4. La melodía está muy fraccionada, ya que el silencio está muy presente en la estructuración de la obra. Los pequeños motivos de apenas tres notas están diseminados por todos los instrumentos (véase Extracto 380).



Extracto 380. Inicio de la obra *Europa 1945* de Anna Boffil extraído de la obra editada por *Periferia Sheet Music*.

Las dinámicas van creciendo desde *p* hasta *fff* (compás 8-13), momento de mayor tensión, y vuelve hasta el *ppp* hacia el final de la primera parte. Las palabras *Auschwitz*, *Ravensbruck* y *Bergen Belsen*, campos de concentración nazis, se repiten a lo largo de la obra. Esta primera parte termina con un *tzzzz*, marcando el silencio en el que queda la primera parte (véase Extracto 381).

20

II MM $\text{♩} = c. 60$ (equilibrare le dinamiche)

pp ppp f

recitato ppp f

ah A - usch - witz tzzzz e - e e - e

pp ppp f

p ppp f

Extracto 381. Final de la primera parte, compases 20-25, de la obra *Europa 1945* de Anna Boffil extraídos de la obra editada por Periferia Sheet Music.

La segunda parte es mucho más rítmica, combinando con el *frullatto* en los instrumentos de viento. La letra pregunta por qué en todos los idiomas, a modo de reflexión sobre el genocidio de las mujeres (véase Extracto 382).

67 *lunga* MM $\text{♩} = c. 96$

mp *p crescendo* *mp crescendo* *mf* *ff* *mp* *crescendo*

e a e a e a wa - - - rum wa - a - rum

mp *p* *mp* *crescendo* *p* *mp* *crescendo* *p* *mp* *crescendo*

Extracto 382. Segunda parte, compases 67-72, de la obra *Europa 1945* de Anna Boffil extraídos de la obra editada por Periferia Sheet Music.

La tercera parte, muy breve, está marcada por el movimiento del piano, donde abundan los cromatismos, y la letra expresa: *nada, res, nothing* (véase Extracto 383).

112

Extracto 383. Tercera parte, compases 112-116, de la obra *Europa 1945* de Anna Boffil extraídos de la obra editada por Periferia Sheet Music.

La última parte continúa con las mismas características de la tercera. Abundan los efectos como *glissandos*, *frullatos*, *legno*, en todos los instrumentos y vuelven a aparecer los pequeños motivos. La letra expone los nombres de algunas de las mujeres que murieron en aquella tragedia (véase Extracto 384).

139

mf *mp* *mf*

mp

fff *sempre*

Re-gi-na a-a-a-a-a

sul pont. *f* *mp* *p* *mp* *norm.*

sul pont. *ff* *mf* *f* *mf*

mp *p* *mf*

Extracto 384. Cuarta parte, compases 139-141, de la obra *Europa 1945* de Anna Boffil extraídos de la obra editada por Periferia Sheet Music.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está basado en el compás 9. El objetivo del ejercicio es la flexibilidad del sonido en los saltos amplios (véase Extracto 385).



Extracto 385. Ejercicio de Sonido basado en el compás 9 de la obra *Europa 1945* de Anna Boffil.

Técnica.

Este ejercicio está basado en el compás 86. El objetivo del ejercicio es el estudio del pasaje de digitación (véase Extracto 386).



Extracto 386. Ejercicio de Técnica basado en el compás 86 de la obra *Europa 1945* de Anna Boffil.

Articulación.

Este ejercicio está basado en los compases 111-112. El objetivo del ejercicio es trabajar el pasaje de articulación en *stacatto* simple (véase Extracto 387).



Extracto 387. Ejercicio de Articulación basado en los compases 111-112 de la obra *Europa 1945* de Anna Boffil.

Técnicas contemporáneas.

Este ejercicio está basado en el compás 156. El objetivo es estudiar el *frullatto* en los distintos registros (véase Extracto 388).



Extracto 388. Ejercicio de Técnicas contemporáneas basado en el compás 156 de la obra *Europa 1945* de Anna Boffil.

Europa. Teresa Catalán.

Título: Europa.

Compositora: Teresa Catalán.

Instrumentación: Quinteto de viento.

Duración: 7'22''.

Fuente: Partitura cedida por la compositora.

Biografía.

Nace en Pamplona en 1951. Cursa estudios de Piano y Composición en el Conservatorio Pablo Sarasate de esa ciudad, con reconocidos profesores como Fernando Remacha, Luis Morondo, Luis Taberna, Juan Eraso y Pilar Bayona. En su formación como compositora, ha seguido varios cursos académicos de perfeccionamiento, entre los que destacan los impartidos por dos figuras de la música española a los que considera sus maestros: Agustín González Acilu y Ramón Barce.

Es Máster en Estética y Creatividad Musical por la Universidad de Valencia. Es Doctora por la Universidad de Valencia en Filosofía del Arte. Ha recibido premios de interpretación, premios de composición y premios a su trayectoria musical. En 2011 fue condecorada con la Encomienda de la Orden al Mérito Civil. Ha sido miembro del Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música y del Consejo Artístico de la Música, órgano colegiado del Consejo Estatal. Asimismo, ha pertenecido al Consejo de Cultura del Gobierno de Navarra. Fue miembro fundador del Grupo de Pamplona de Compositores (Iruñeako Taldea Musikagileak).

Directora de distintos trabajos doctorales es desde 1990, por oposición, Catedrática de Composición e Instrumentación del Ministerio de Educación y Ciencia, con destino actual en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Notas a la edición crítica.

La obra cedida por la compositora está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que no se ha añadido ninguna articulación ni se ha modificado ningún signo de la obra editada. Se han añadido los signos de respiración.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra tiene una estructura ternaria, primero aparece una Exposición del Tema A, a continuación un desarrollo y evolución de los motivos que lo forman, y finalmente, una Reexposición del Tema, es pues una forma Sonata en su estructura pero muy enriquecida en su contenido armónico y melódico (véase Extracto 389).



Extracto 389. Compases 1-2 de la obra *Europa* de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.

El Tema A de la exposición aparece en la flauta sola, que comienza la obra, a la que se une el oboe introduciendo un motivo de semicorcheas de forma imitativa. El Tema A es muy expresivo, tonal, con la introducción de la sensible del centro Si, y realizando varios giros sobre la nota en cuestión. Es una bella cadencia para comenzar una obra interesante desde el punto de vista de la textura camerística del quinteto de viento (véase Extracto 390).

Extracto 390. Compases 13-15 de la obra *Europa* de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.

A estos se van uniendo el resto de los instrumentos que conforman el quinteto y su textura sigue siendo en forma de contrapunto imitativo. El uso del cromatismo descendente es abundante. Hacia el compás 31 se produce un piano súbito en el que se introducen escalas cromáticas y que presentan unos compases de puente hacia una nueva exposición del tema A en la flauta, una segunda menor descendente del tema original (véase Extracto 391).



Extracto 391. Compases 43-45 de la obra *Europa* de Teresa Catalán extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

A partir del compás 49 comienza un pasaje de desarrollo del Tema con nuevos motivos basados en las semicorcheas (véase Extracto 392).

Extracto 392. Compases 49-52 de la obra *Europa* de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.

Las escalas cromáticas también aparecen en este desarrollo temático, extraídas de los pasajes cromáticos expuestos en el comienzo de la Exposición. Es interesante el uso de distintos efectos en los instrumentos, como el *frullatto* en el fagot, flauta y oboe y la sordina en la trompa. Hacia el compás 80 se produce una ruptura del tempo vertiginoso y se introduce un pasaje de corcheas, homorrítmico entre la flauta y el clarinete. La estructura melódica gira en torno al centro tonal Si y se combina con escalas cromáticas (véase Extracto 393).

The image shows a musical score extract for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The tempo is marked as 134. The Flute and Clarinet parts play a chromatic scale of eighth notes, while the Oboe part is silent. The dynamic is marked as *p sempre*.

Extracto 393. Compases 80-82 de la obra *Europa* de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.

Finalmente, en el compás 123 vuelve a exponerse el Tema A, a modo de Reexposición, con la flauta sola, preparándose para el final en el que va disminuyendo la textura del quinteto.

Es una obra interesante para esta formación, su construcción, eminentemente contrapuntística, está realizada con precisión y el discurso tiene una continuidad melódica y rítmica exquisita.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

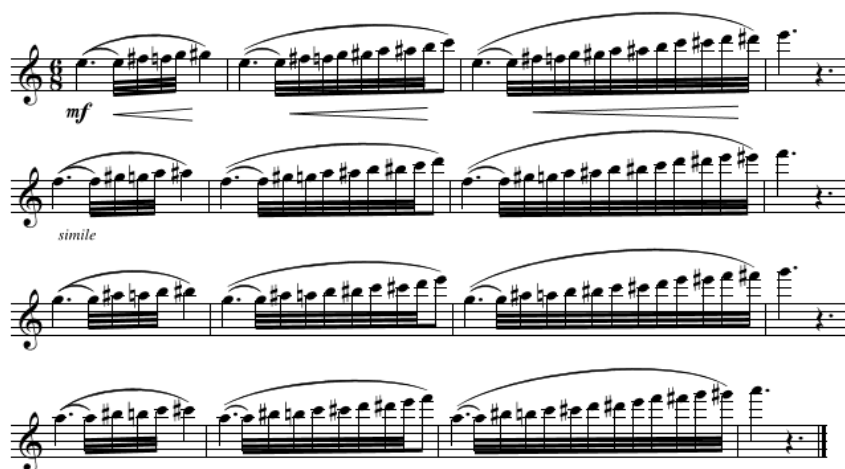
Este ejercicio está basado en el Tema principal de la obra que lo expone la flauta al comienzo. El objetivo es abrir la frase y mantener un sonido amplio y de calidad (véase Extracto 394).



Extracto 394. Ejercicio de Sonido basado en el Tema principal de la obra *Europa* de Teresa Catalán.

Técnica.

Este ejercicio está basado en el compás 46. Está enfocado a trabajar la velocidad en la escala cromática (véase Extracto 395).



Extracto 395. Ejercicio de Técnica basado en el compás 46 de la obra *Europa* de Teresa Catalán.

Articulación.

Este ejercicio está basado en los compases 131-132. El cambio de articulación en un mismo compás es interesante para trabajarlo (véase Extracto 396).



Extracto 396. Ejercicio de Articulación basado en los compases 131-132 de la obra *Europa* de Teresa Catalán.

Técnicas contemporáneas.

Este ejercicio está basado en los compases 61-62. La técnica del frullatto es interesante, además unida al cambio de dinámica (véase Extracto 397).



Extracto 397. Ejercicio de Sonido basado en los compases 61-62 de la obra *Europa* de Teresa Catalán.

Zuhaitz. Teresa Catalán.

Título: Zuhaitz.

Compositora: Teresa Catalán.

Instrumentación: Flauta, mezzo-soprano y piano.

Duración: 8'50''.

Fuente: Obra cedida por la compositora.

Biografía.

Nace en Pamplona en 1951. Cursa estudios de Piano y Composición en el Conservatorio Pablo Sarasate de esa ciudad, con reconocidos profesores como Fernando Remacha, Luis Morondo, Luis Taberna, Juan Eraso y Pilar Bayona. En su formación como compositora, ha seguido varios cursos académicos de perfeccionamiento, entre los que destacan los impartidos por dos figuras de la música española a los que considera sus maestros: Agustín González Acilu y Ramón Barce.

Es Máster en Estética y Creatividad Musical por la Universidad de Valencia. Es Doctora por la Universidad de Valencia en Filosofía del Arte. Ha recibido premios de interpretación, premios de composición y premios a su trayectoria musical. En 2011 fue condecorada con la Encomienda de la Orden al Mérito Civil. Ha sido miembro del Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música y del Consejo Artístico de la Música, órgano colegiado del Consejo Estatal. Asimismo, ha pertenecido al Consejo de Cultura del Gobierno de Navarra. Fue miembro fundador del Grupo de Pamplona de Compositores (Iruñeako Taldea Musikagileak).

Directora de distintos trabajos doctorales es desde 1990, por oposición, Catedrática de Composición e Instrumentación del Ministerio de Educación y Ciencia, con destino actual en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Notas a la edición crítica.

La obra cedida por la compositora en *pdf*, está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que no se ha añadido ninguna articulación ni se ha modificado ningún signo de la obra editada. Se han añadido los signos de respiración.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta obra está dividida en tres movimientos. El cambio de lenguaje con respecto a la anterior obra es mucho más avanzado. No llega a ser atonal pero sí se encuentra en los límites de lo tonal. Los cambios de registro amplios y la falta de un centro tonal hacen que la obra auditivamente no se encuentre dentro de los límites tonales.

El primer movimiento está construido según la consecución de dos temas A y B que se suceden casi sin enlaces entre ellos. El Tema A se construye comenzando con un salto amplio de 7ª en el piano que luego volverá a aparecer a lo largo de todo el movimiento (véase Extracto 398).



Extracto 398. Compases 1-3 de la obra *Zuhaitz* de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.

Hacia el compás 13 vuelve a aparecer el motivo del Tema A, aunque la introducción del tema aparece con una pequeña mutación en su inicio. A partir de aquí se producen variaciones sobre los motivos que constituyen el Tema A. En el compás 28 aparece de nuevo el Tema A por aumentación en la parte de la flauta (véase Extracto 399).

Extracto 399. Compases 27-30 de la obra *Zuhaitz* de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.

En el compás 33 aparece un motivo extraído del tema inicial aunque lo consideraré como Tema B, debido a la entidad que a lo largo de la obra tiene. Este Tema B está construido con semicorcheas en *stacatto*, basado en el Tema A (véase Extracto 400).

Extracto 400. Compases 34-36 de la obra *Zuhaitz* de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.

El Tema A vuelve a aparecer por aumentación en la flauta y se combina con el Tema B, desarrollando una textura interesante entre la flauta y el piano, combinándose

ambos temas hasta el final de la obra. Como se expone al principio la obra se encuentra al límite de la tonalidad, pues la estructura armónica está formada por acordes con sonidos añadidos, clúster, escalas de tonos enteros, melodías desestructuradas, y un conjunto de herramientas de un lenguaje mucho más avanzado, y una estructura muy clara y bien organizada.

El segundo movimiento comienza con un solo de la voz, muy rítmico, al que se une el piano con un motivo extraído del primer movimiento (véase Extracto 401).



Extracto 401. Compases 1-5 de la obra *Zuhaitz* de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.

La flauta introduce el mismo motivo del piano, a modo de entrada en estrecho, acompañada por un pedal rítmico por parte del piano (véase Extracto 402).

Extracto 402. Compases 97-99 de la obra *Zuhaitz* de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.

La combinación del tema rítmico inicial expuesto por la voz y el expuesto por la flauta y el piano se combina hasta el final del movimiento. El tercer movimiento comienza por una cadencia de la flauta muy expresiva y más cercana a la atmósfera tonal (véase Extracto 403).



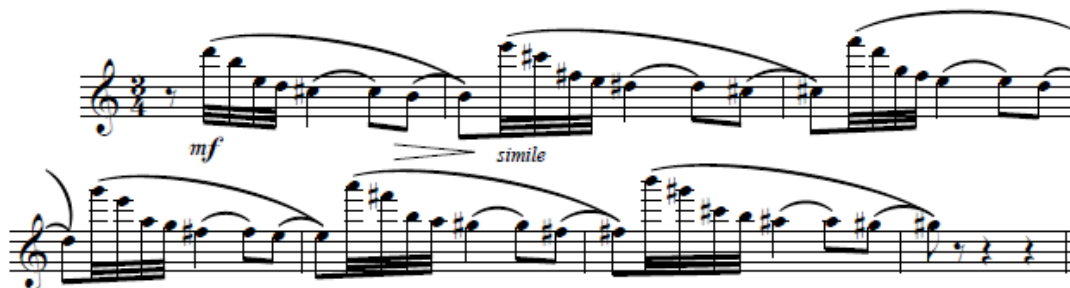
Extracto 403. Compases 144-145 de la obra *Zuhaitz* de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.

Tras la exposición de la flauta lo hace el piano, y por último vuelve a exponerlo la flauta. En este movimiento la voz solo hace una pequeña intervención al final. Este último movimiento se mueve en una atmósfera modal, con un centro tonal más o menos fijo sobre la nota Si. Está centrada en la flauta, y el acompañamiento del piano.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

Este ejercicio está basado en los compases 144 y 145 del tercer movimiento. El objetivo del ejercicio está en dirigir el fraseo hasta el principio del segundo compás (véase Extracto 404).



Extracto 404. Ejercicio de Sonido basado en los compases 144-145 del III movimiento de la obra *Zuhaitz* de Teresa Catalán.

Técnica.

Este ejercicio está basado en los compases 47-49 del primer movimiento. El objetivo del ejercicio está en practicar el pasaje de digitación, dividiéndolo en varias partes (véase Extracto 405).



Extracto 405. Ejercicio de Técnica basado en los compases 47-49 del I movimiento de la obra *Zuhaitz* de Teresa Catalán.

Articulación.

Este ejercicio está basado en los compases 43 y 44 del primer movimiento. El objetivo del ejercicio está en trabajar la articulación con *stacatto* doble con doble nota para facilitar el estudio del pasaje y hacerlo después en *stacatto* simple (véase Extracto 406).



Extracto 406. Ejercicio de Articulación basado en los compases 43-44 del I movimiento de la obra *Zuhaitz* de Teresa Catalán.

Després del silenci. María Rosa Ribas Monné.

Título: Després del silenci.

Compositora: María Rosa Ribas Monné.

Instrumentación: Obra para flauta sola.

Duración: 3'40''.

Fuente: Obra editada por Dinsic Publicacions Musicals. Depósito Legal: B-19895-2012.

Biografía.

Compositora y pianista nacida en Barcelona. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de esta ciudad, donde obtuvo los títulos de piano, guitarra, solfeo y composición, una Mención de Honor de Fuga y los Premios de Honor de piano, música de cámara, armonía y composición.

Fue discípula de los maestros Sofia Puche, Josep Poch, Xavier Montsalvatge i Antoni Ros Marbá, entre otros. De Carles Guinovart recibió conocimientos de música contemporánea, y con Paul Schilhawsky trabajó específicamente el acompañamiento del lied. Ha ampliado su formación con numerosos cursos y seminarios de prestigiosos músicos como Rosalyn Tureck, Frederic Gevers, Paul Badura Skoda o Witold Lutoslawsky.

Su actividad artística se centra tanto en la interpretación como en la composición. Como pianista forma dúo con la soprano Mari Àngels Miró con la cual ha realizado numerosos conciertos, dedicando en los últimos años especial atención a la música catalana contemporánea. Es profesora de piano del mencionado Conservatorio donde, además de realizar su tarea docente, ha sido la organizadora de un fondo de partituras de piano de autores catalanes para la biblioteca del Centro. Al mismo tiempo organiza periódicamente conciertos monográficos interpretados por los alumnos del Conservatorio para dar a conocer estas composiciones.⁵⁹²

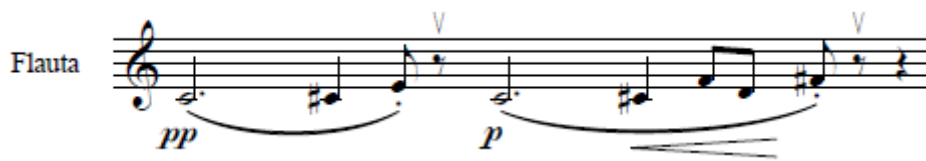
⁵⁹² Extraído de la web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?nIdioma=es&idComp=121>> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra editada por *Dinsic* está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que no se ha añadido ninguna articulación ni se ha modificado ningún signo de la obra editada. Se han añadido los signos de respiración.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra para flauta sola está estructurada en torno a un motivo de tres notas, generador de toda la obra (véase Extracto 407).



Extracto 407. Inicio de la obra *Després del silenci* de María Rosa Ribas extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

El motivo generador conforma un Tema con tres intervenciones iniciales. Está separado de la segunda exposición del Tema por un calderón que para el tiempo. Según avanzan las exposiciones el motivo va evolucionando en cuanto al virtuosismo técnico (véase Extracto 408).



Extracto 408. Evolución del tema inicial de la obra *Després del silenci* de María Rosa Ribas extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

Después de la tercera y cuarta aparición del Tema inicial variado aparece el Tema por movimiento contrario (véase Extracto 409).



Extracto 409. Tema inicial por movimiento contrario de la obra *Després del silenci* de María Rosa Ribas extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

También aparece el Tema transportado una segunda ascendente (véase Extracto 410).



Extracto 410. Tema inicial transportado una segunda ascendente de la obra *Després del silenci* de María Rosa Ribas extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

A continuación, aparece una pequeña cadencia que desemboca en las dos últimas apariciones del Tema (véase Extracto 411).



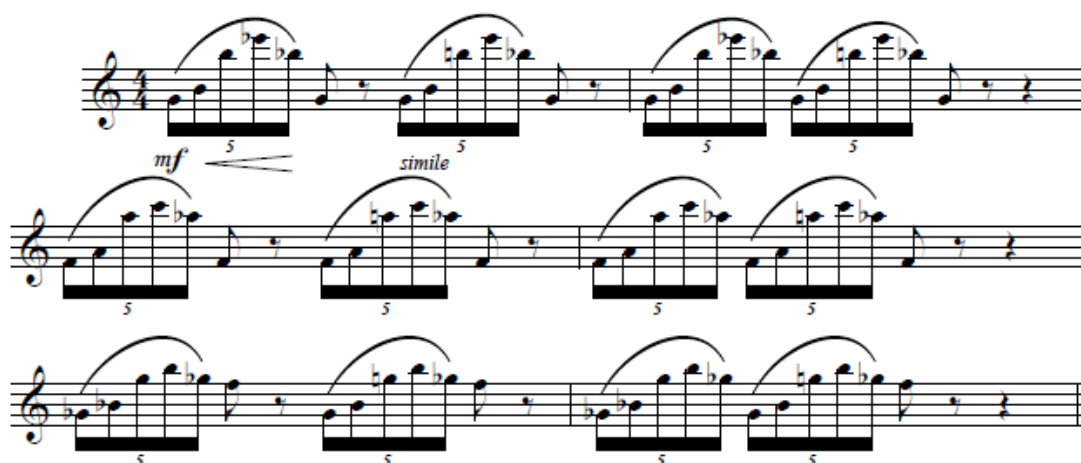
Extracto 411. Cadencia final de la obra *Després del silenci* de María Rosa Ribas extraída de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.

Termina así la obra en el motivo generador del inicio de la misma.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

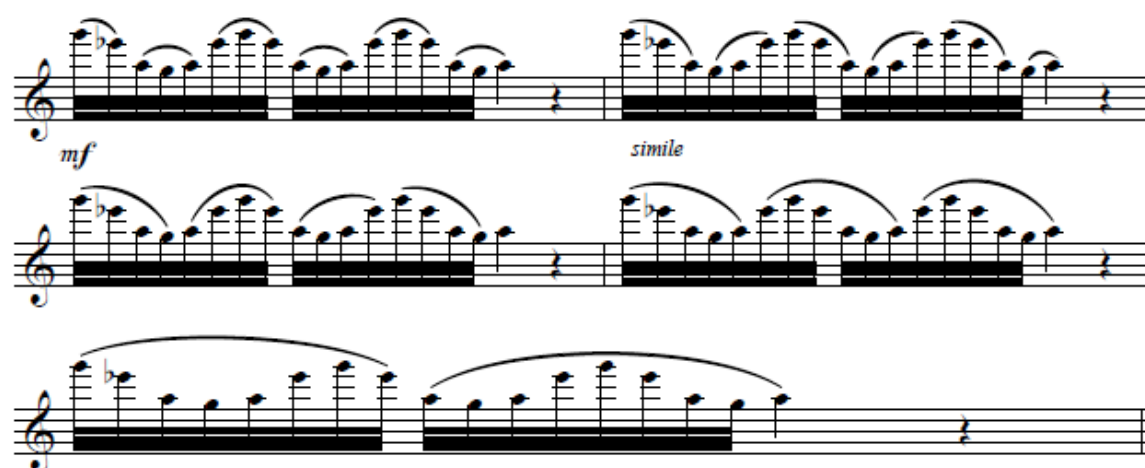
Este ejercicio está planteado para trabajar la dirección del sonido y la flexibilidad (véase Extracto 412).



Extracto 412. Ejercicio de Sonido basado en la obra *Después del silencio* de María Rosa Ribas.

Técnica.

Este ejercicio está planteado para trabajar el pasaje de digitación (véase Extracto 413).



Extracto 413. Ejercicio de Técnica basado en la obra *Después del silencio* de María Rosa Ribas.

Articulación.

Este ejercicio está planteado para trabajar la articulación en este pasaje (véase Extracto 414).



Extracto 414. Ejercicio de Articulación basado en la obra *Después del silencio* de María Rosa Ribas.

Este ejercicio está planteado para trabajar los trinos en la obra (véase Extracto 415).



Extracto 415. Ejercicio de Articulación basado en la obra *Después del silencio* de María Rosa Ribas.

Noviembre. Gloria Villanueva.

Título: Noviembre.

Compositora: Gloria Villanueva.

Instrumentación: Flauta y guitarra.

Duración:

Fuente: Obra editada por La Má de Guido. Depósito Legal: B-41.417-2011.

Biografía.

Nace en Barcelona, ciudad donde empieza los primeros cursos de Solfeo y Piano a los 9 años de edad. Inicia los estudios de Guitarra, tres años más tarde, con Natalia Demidoff, y continúa bajo su supervisión hasta la obtención del título de Grado Medio. Posteriormente cursa el Grado Superior de este instrumento con Jaume Torrent en el *Conservatori Superior de Música del Liceu*. Es licenciada en Psicología por la Universidad de Barcelona, titulación que obtiene en 1976. Ese mismo año comienza su actividad laboral como psicoterapeuta, actividad que hace compatible con diversos cursos de post-grado, tanto en la especialidad de Psicología Clínica Infantil como en el ámbito musical (análisis musical, informática musical, pedagogía del piano, improvisación pianística, orquestación, musicografía Braille,...). Continúa ejerciendo la Psicología a lo largo de 12 años. Durante este período se dedica también a la docencia musical y a la Composición. En 1988 es contratada por la Delegación Territorial de la ONCE en Catalunya para impartir clases de música a invidentes. Posteriormente ejerce como profesora de música en la *academia GYMEL*, ubicada en el distrito de *Nou Barris* de Barcelona, y actualmente compagina su labor como compositora con la dirección del *Centre d'Estudis Musicals GYMEL* de Sant Cugat del Vallès.⁵⁹³

⁵⁹³ Extraída de su web. Dirección URL: < <http://www.gloriavillanueva.com/> > [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra editada por *La má de guido* está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que no se ha añadido ninguna articulación ni se ha modificado ningún signo de la obra editada. Se ha realizado la partichela de flauta porque no está publicada. Se han añadido los signos de respiración.

Análisis formal, estético y pedagógico.

La obra comienza con una pequeña Introducción y se estructura en torno a un Tema A y un Tema B que se repiten alternativamente, y van variando a lo largo de la obra. La textura es de melodía acompañada, realizada por la guitarra. El ambiente modal domina toda la obra, comenzando en un modo de Re en la Introducción y cuando comienza el tema parece estar en un Sol Menor (véase Extracto 416).



Extracto 416. Tema A, compases 19-20, de la obra *Noviembre* de Gloria Villanueva extraídos de la obra editada por *La má de Guido*.

El Tema A, expuesto en la flauta, es muy expresivo, dando paso a un Tema B, hacia el compás 32, en 6/8 y en Sol Menor (véase Extracto 417).



Extracto 417. Tema B, compases 32-33, de la obra *Noviembre* de Gloria Villanueva extraídos de la obra editada por *La má de Guido*.

Hacia el compás 38 aparece una variante del motivo principal del Tema A, también con un centro tonal en Sol, aunque a veces la ambigüedad tonal-modal está presente (véase Extracto 418).



Extracto 418. Variante del Tema A, compases 38-39, de la obra *Noviembre* de Gloria Villanueva extraídos de la obra editada por La má de Guido.

En el compás 53 vuelve a aparecer el Tema B prácticamente igual que al principio, modulando a Do Mayor poco después (compás 65, véase Extracto 419).



Extracto 419. Tema B en Do Mayor, compases 64-65, de la obra *Noviembre* de Gloria Villanueva extraídos de la obra editada por La má de Guido.

Vuelve a aparecer de nuevo el Tema B prácticamente igual que al principio (compás 85), terminando la obra con la utilización de los motivos de los temas pero sin asentar un tema determinado. En palabras de la compositora, aunque no es una obra descriptiva sí plantea los sentimientos de melancolía y tristeza que refleja el mes de Noviembre.

Ejercicios preliminares.

Sonido.

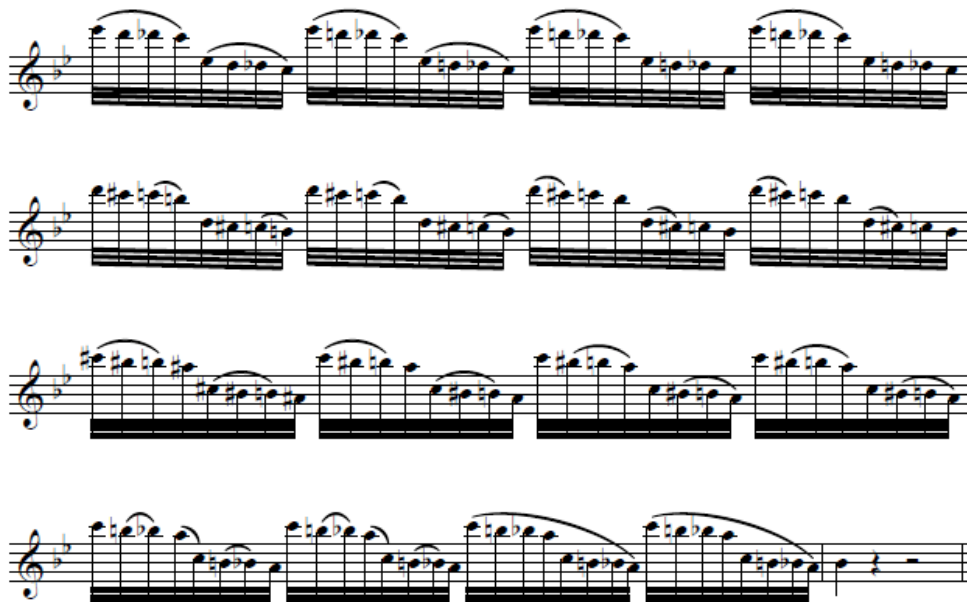
Este ejercicio está basado en el compás 19 de la obra. El objetivo es trabajar la flexibilidad de los labios en el pasaje de sonido (véase Extracto 420).



Extracto 420. Ejercicio de Sonido basado en el compás 19 de la obra *Noviembre* de Gloria Villanueva.

Técnica.

Este ejercicio está basado en el compás 40 y siguientes. El objetivo es trabajar los cambios de registro del pasaje de digitación a través de diferentes articulaciones (véase Extracto 421).



Extracto 421. Ejercicio de Técnica basado en el compás 40 y siguientes de la obra *Noviembre* de Gloria Villanueva.

Articulación.

Este ejercicio está basado en el compás 21 de la obra. El objetivo es el estudio del pasaje combinado con una nota pivote que va cambiando cada compás (véase Extracto 422).

The image displays a musical exercise consisting of five staves of music. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The exercise is based on measure 21 of the work 'Noviembre' by Gloria Villanueva. The notation features a series of triplets (indicated by a '3' below the notes) and a pivot note that changes every measure. The first staff begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The second staff is marked *simile*. The exercise concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.

Extracto 422. Ejercicio de Articulación basado en el compás 21 de la obra *Noviembre* de Gloria Villanueva.

Persistencia. Mercedes Zavala.

Título: Persistencia.

Compositora: Mercedes Zavala.

Instrumentación: Flauta, clarinete en Si b y piano.

Duración: 2'.

Fuente: partitura cedida por la compositora.

Biografía.

Mercedes Zavala⁵⁹⁴ (Madrid, 1963) comienza en los ochenta sus estudios de Piano y Composición en el RSCM de Madrid, que continua en Inglaterra con Malcolm Singer, y amplía después en el campo de la interpretación de la música del siglo XX, la pedagogía y la composición. En 1990 ingresa como profesora numeraria de Armonía y melodía acompañada, obteniendo plaza en el RSCM. En 1997 se licencia en Filosofía por la UNED, donde después ha realizado estudios de doctorado en la especialidad de Estética.

En España las obras de Mercedes Zavala comienzan a tener presencia continuada en la programación desde 1999, recibiendo desde entonces encargos de instituciones como el INAEM, INJUVE, Comunidad de Madrid, Fundación Canal, CDMC-revista Quodlibet, Auditorio Nacional (con motivo de la celebración de su XX aniversario en 2009), entre otros. Paralelamente a este despliegue de su carrera compositiva empieza a interesarse por la recuperación y divulgación del repertorio de las compositoras históricas. Ingresa en el Consejo del Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM de Madrid y realiza publicaciones, conferencias y cursos sobre compositoras. Actualmente enseña Fundamentos de Composición en el Conservatorio Profesional de Música Teresa Berganza de Madrid, donde dirige el Departamento de Composición.

⁵⁹⁴ biografía extraída de la página web de El compositor habla. [En línea]. Dirección URL: <http://www.elcompositorhabla.com/es/artistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id_entrevista=44&arg_id=55&arg_quever=entrevistas&arg_pagina=0> [Consulta: 22 de Septiembre de 2014].

Notas a la edición crítica.

La obra cedida por la compositora está bien articulada según la técnica del instrumento, por lo que no se ha añadido ninguna articulación ni se ha modificado ningún signo de la obra editada. Se han añadido los signos de respiración.

Análisis formal, estético y pedagógico.

Esta obra se construye sobre la repetición obstinada de un motivo en el piano, otro motivo en la voz del clarinete y otro en la voz de la flauta. La obra se sucede sin ningún cambio de tempo hasta el final. El nombre alegórico al movimiento de la misma se corresponde con el discurrir de la partitura.

El piano repite de forma constante el motivo de dos compases hasta el final y el clarinete y la flauta dialogan tomando como base ese motivo pero variándolo a modo de improvisación (véase Extracto 423).



Extracto 423. Motivo persistente del piano, compases 1-2 de la obra *Persistencia* de Mercedes Zavala cedida por la compositora.

En cuanto a la utilización de los sonidos el motivo utilizado por el piano se reduce a cinco notas FA $\sharp$ -SOL-DO-DO $\sharp$ -RE, mientras que los otros dos instrumentos utilizan los sonidos restantes, la flauta solo utiliza diez (véase Extracto 424 y 425).



Extracto 424. Motivo de la flauta, compases 5-6 de la obra *Persistencia* de Mercedes Zavala cedida por la compositora.



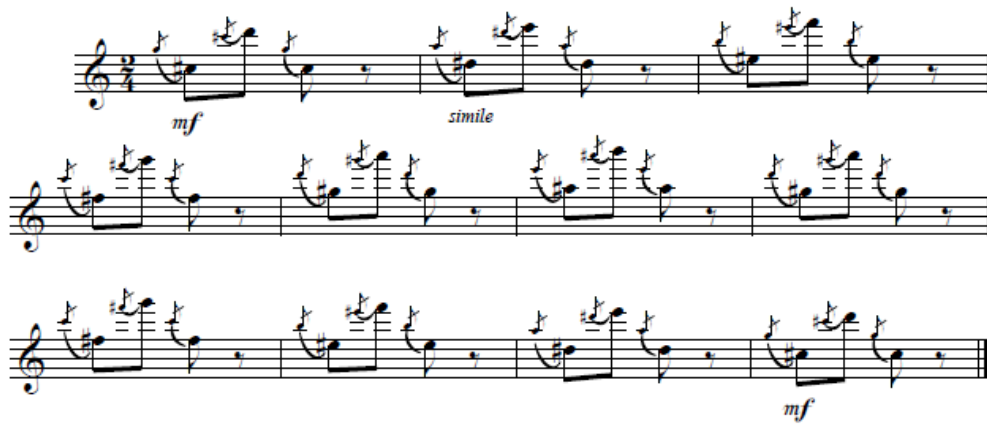
Extracto 425. Motivo del oboe, compases 9-10 de la obra *Persistencia* de Mercedes Zavala cedida por la compositora.

Es una obra atonal, con grandes cambios de registros, incrementando la tensión el hecho de mantener el mismo motivo hasta el final de la misma. La parte de la flauta no tiene una dificultad excesiva, ésta radica en la complejidad rítmica entre las distintas voces.

Ejercicios preliminares.

Técnica.

Este ejercicio está basado en el motivo repetitivo de los mordentes. El objetivo es practicarlo para tener la mayor velocidad posible (véase Extracto 426).



Extracto 426. Ejercicio de Técnica basado en la obra *Persistencia* de Mercedes Zavala.

Articulación.

Este ejercicio está basado en el motivo repetitivo del cromatismo unido al salto de séptima. El objetivo es mantener la afinación en el salto y la calidad del sonido al cambiar de registro (véase Extracto 427).



Extracto 427. Ejercicio de Articulación basado en la obra *Persistencia* de Mercedes Zavala

CONCLUSIONES

Esta Tesis Doctoral presenta por primera vez el catálogo completo de obras para flauta travesera escritas por compositoras españolas desde 1915 hasta la actualidad. Para su realización ha sido esencial el estudio histórico y social de las compositoras e intérpretes españolas de flauta travesera que he presentado en los capítulos I y II.

Dado el carácter práctico y pedagógico de esta investigación, he considerado elaborar una Guía Didáctica integrada por una selección de dichas composiciones que posibilitará su utilización e inclusión en las programaciones de los Conservatorios y Escuelas de música. Para escoger y analizar el material didáctico ajustado a los distintos niveles educativos, ha sido esencial el conocimiento exhaustivo de este instrumento así como mi actividad profesional como profesora de flauta travesera desde 1995 hasta la actualidad. Por tanto, a través de este estudio se quiere poner de manifiesto la importancia que para las nuevas generaciones de músicos supone la recuperación e interpretación del patrimonio musical español creado por mujeres.

La creación musical femenina en España desde finales del siglo XIX hasta la actualidad ha estado marcada por el carácter reivindicativo de la mujer en la esfera pública, logrando salir del anonimato de los círculos privados formativos y profesionales. La ocupación de puestos políticos e intelectuales de algunas de ellas hizo posible esta presencia pública, teniendo que asumir críticas condescendientes en relación a su género. La formación musical que recibían las mujeres en esta época estaba determinada por su situación económica. El hecho de pertenecer a un estamento social alto o medio propició la profesionalización de muchas de ellas, siempre ceñida a su desarrollo en el ámbito de la enseñanza privada y a la exclusiva difusión de sus composiciones en los salones privados de la alta sociedad. Aquellas estudiantes de música que no tenían la posibilidad de sufragar los gastos de una educación musical, recurrían a las pensiones económicas que proporcionaban instituciones como *La Cívica* promoviendo el asociacionismo y potenciando la difusión cultural y social de la creación femenina en todos los ámbitos.

La producción musical creada por mujeres en España a finales del siglo XIX se ciñe a obras musicales de pequeño formato, debido a los escenarios reducidos en los que posteriormente se estrenan. Otra vertiente compositiva son las obras destinadas a la enseñanza musical como material de apoyo pedagógico utilizado en la enseñanza privada desarrollada por muchas de estas mujeres. No obstante, hay ejemplos de compositoras que estrenaron zarzuelas, conciertos y obras de gran formato como María Rodrigo (1888-1967), primera mujer española que logró estrenar una ópera en España (*Becqueriana*, 1915). Pese a que compositoras como María Teresa Prieto (1896-1982), Soledad Bengoechea (1849-1893), Emiliana de Zubeldía (1888-1987), Rosa García Ascot (1902-2002) y Paulina Cabrero (1822-¿?) entre muchas otras, desarrollaron especialmente fuera de nuestras fronteras su labor creativa a principios del siglo XX, en la actualidad no cuentan con el reconocimiento debido y se echa en falta la elaboración de sus catálogos musicales.

Una de las instituciones que propiciaron la difusión de las creaciones musicales de las compositoras españolas en las primeras décadas del siglo XX, fue el Ateneo de Madrid. Esta sede acogió las iniciativas de compositoras como María del Carmen López Peña (ca.1889) que organizó en 1929 un concierto de obras de compositoras españolas contribuyendo al reconocimiento de las creadoras en las críticas periodísticas, en las que se destacaba su valía (diario *El Sol*, 1929). Algunas de las asociaciones que también potenciaron estas iniciativas con una orientación feminista fueron el *Lyceum*, formado por mujeres de clase social media-alta y *La Cívica* creada por María Rodrigo en 1932 con la finalidad de favorecer la formación educativa de mujeres con pocos recursos.

En Barcelona se crea el *Liceu* (1837) y la primera Orquesta Femenina de España que llevó a cabo una serie de conciertos para recaudar fondos a beneficio de la Asociación Mundial de Defensa de las Mujeres (1928). Aunque esta orquesta logró varios premios en concursos internacionales, desapareció en la década de los setenta.

El estallido de la Guerra Civil española y la posterior dictadura, que habían sumido a nuestro país en una oscuridad cultural ajena a las vanguardias del resto de Europa, también denostaron la situación de la mujer que había comenzado a adherirse a los movimientos feministas procedentes de otros países. Algunas compositoras como Matilde Salvador (1918-2007) o Elena Romero (1907-1996)

sufrieron las consecuencias de este escenario político y tuvieron que afrontarlo restringiéndose al ámbito de la enseñanza privada. Matilde Salvador compuso la primera ópera escrita en lengua valenciana (*La filla del rey Barbut*, 1943), con permiso expreso del régimen franquista para poder estrenarla ya que su condición de mujer y joven dificultó este trámite.

La generación del 51 marcará una ruptura musical con los artistas precedentes. Surgen compositoras como María Luisa Ozaita (1937) fundadora en 1989 de la *Asociación de Mujeres en la Música* en España. Con la instauración del sistema democrático español se abrirán nuestras fronteras a nuevos lenguajes y estéticas que influirán sobre los artistas.

El movimiento feminista que empieza a aflorar a finales de los años setenta propiciará la emergencia del grupo más importante de compositoras españolas. Muchas de estas mujeres accedieron de forma pública a la formación musical en materia de Composición, aunque todavía en menor número que los hombres. Estas mujeres pioneras empezaron a ocupar puestos de responsabilidad, en ocasiones de forma simbólica, y protagonizaron avances importantes en relación a la mayor ocupación de la esfera pública hasta la llegada en el año 2007 de la Ley de Igualdad entre Hombres y Mujeres que intentaría, sin conseguirlo en la mayoría de las ocasiones, igualar y visibilizar la presencia femenina en todos los ámbitos culturales e intelectuales públicos.

El cambio de los estereotipos vigentes en nuestra sociedad a través de una reforma del sistema educativo es planteado entre otros por la musicóloga Pilar Ramos, que plantea la inclusión en el currículo de las enseñanzas generales una perspectiva de género en las asignaturas artísticas. La creación de nuevos modelos femeninos, distintos a los existentes y aceptados socialmente, es una tarea importante enfocada a la educación de generaciones venideras. El denominado *techo de cristal* impide a muchas de las mujeres asumir puestos de responsabilidad debido al temor a enfrentarse a situaciones difíciles, lo que provoca esa falta de referentes femeninos con los que puedan identificarse las nuevas generaciones de mujeres.

El grupo de compositoras perteneciente a la década de los sesenta, denominado *Intergeneracionales*, luchará por esta igualdad participando de forma activa en la creación musical e ideando una pluralidad de estéticas que servirá de

referente a una nueva generación de compositoras que continúan desarrollando su labor en nuestros días. Este es el caso de compositoras como Anna Bofill (1944), Teresa Catalán (1951), Marisa Manchado (1956), María Escribano (1954-2001), Mercé Capdevila (1946), Leonora Milá (1942) o María Rosa Ribas Monné (1944) que se han posicionado como artistas con un lenguaje propio. La mayoría asimilan las nuevas tendencias compositivas y se sumergen en la enseñanza pública como es el caso de Teresa Catalán que obtiene la primera cátedra para una mujer en el Conservatorio Superior de Madrid. María Escribano realizó una gran aportación a la recuperación de la música de las compositoras españolas y colaboró como redactora de artículos feministas en el periódico *El País*. Marisa Manchado o Mercedes Zavala se han dedicado a la investigación musicológica, tanto en su vertiente musical como en la feminista y han emprendido numerosas iniciativas para el fomento de la participación de la mujer en la creación musical así como su visibilización.

Como consecuencia de estos intentos se crea en 1985 la *Asociación de Mujeres en la Música*, de la mano de la compositora María Luisa Ozaita (1939). Esta asociación colabora con festivales, organizaciones e instituciones públicas y privadas para difundir el patrimonio musical femenino y ha apoyado la investigación y la recuperación de obras que habían permanecido ocultas o abandonadas.

En la actualidad, la música se ha unido a las demás artes escénicas, creando obras que nacen de la *transdisciplinariedad* y que se adhieren a una estética en la que la creación musical es parte de un todo mucho más amplio. La música se integra dentro de un proyecto de mayor envergadura con una nueva perspectiva creativa que unifica todas las disciplinas que conforman la obra. La globalización y la evolución de los medios electrónicos e informáticos musicales también han abierto un abanico de tendencias y de posibilidades que imprimen en las compositoras una búsqueda de nuevas sonoridades y desarrollos tímbricos. Compositoras como Elena Mendoza (1973), Sonia Megías (1982), Diana Pérez Custodio (1970) o Iluminada Pérez Frutos (1972) son algunos ejemplos de creadoras que han elegido este camino interdisciplinar en sus obras cambiando incluso el concepto de compositora a «artista sonora», como se autodenomina Sonia Megías.

El sistema de mecenazgo privado o *crowdfunding* permite la producción musical de trabajos de gran envergadura difundiendo los resultados a través de Internet y compositoras como Concepció Ramió, han recurrido a esta financiación para sacar adelante proyectos concretos. Es el caso del disco de la obra de la compositora Mercé Torrents compuesta a partir del *Libro de Sinera* de Salvador Espriu realizado en 2013. La situación actual de la creación musical se une de manera difusa a las demás artes escénicas. Los límites entre la música culta y la producida para el consumo masivo complican la definición de un lenguaje estético concreto. Una necesaria distancia temporal posibilitaría la visualización y determinación de este momento creativo.

La creación musical femenina para flauta travesera ha atravesado por distintas etapas vinculadas al desarrollo técnico del instrumento. Su asociación tímbrica a la sensibilidad y a la evocación de sentimientos la han incluido en gran cantidad de repertorio en sustitución de la voz o del violín. En las primeras décadas del siglo XX, participaba de pequeñas formas a las que se ha denominado piezas para flauta y piano, flauta y arpa, o acompañando en muchos casos a la voz.

La evolución de la técnica instrumental y las nuevas técnicas extendidas, han dotado al instrumento de características tímbricas interesantes que han despertado el interés de las compositoras y, en muchos casos, han servido de inspiración a obras de mayor envergadura como conciertos para flauta y orquesta u otras similares. La presencia de las mujeres en la interpretación flautística ha sido muy numerosa, de forma que en la mayoría de las orquestas las mujeres ocupan todos los atriles de la orquesta. Flautistas como Magdalena Martínez, Juana Guillem o María Antonia Rodríguez son figuras relevantes en los atriles de las principales orquestas españolas impartiendo su magisterio a generaciones posteriores como Julia Gallego, Mónica Raga o Beatriz Cambrils que continúan ocupando puestos destacados dentro de nuestras orquestas.

Las mujeres también desarrollan una labor encomiable como pedagogas en la mayoría de los Conservatorios Superiores de Música de nuestro país, produciendo muchas de ellas un catálogo de recursos educativos innovadores que son utilizados por el profesorado en las aulas de música. Métodos de prestigiosos

flautistas como Paul Taffanel o Marcel Moyse han dado paso a otros como *Flauta Amiga* (2008) de María Dolores Tomás, *Aprén jugant; Amb la flauta travessera* (2012) de Marta Lorenz o *Flautopía* (2013) de Mercedes Femenía en el trabajo pedagógico del alumnado de flauta travesera.

El eje central de esta Tesis Doctoral es la realización del primer catálogo completo de obras compuestas para flauta travesera en España desde 1915 hasta la actualidad. De su análisis se desprenden las siguientes consideraciones. El género musical más abundante de las obras producidas para flauta travesera es el de la música de cámara. El piano, la guitarra, el arpa o la voz son el acompañamiento habitual para esta formación. La facilidad para estrenar obras de pequeño formato ha producido un aumento de obras en el género de la música de cámara más que en el género sinfónico o concertístico. Las piezas más numerosas son las compuestas para flauta y piano, pues es la agrupación más común en cuanto a la interpretación de cámara. Algunas obras para orquesta de flautas, influidas por el Jazz también son interesantes aunque no significativas. Según avanzamos hacia la actualidad las agrupaciones son más numerosas y variadas, uniéndose a otros instrumentos de viento, cuerda y percusión. El desarrollo de las técnicas extendidas también la incluye dentro de la producción de música electroacústica, utilizándose en muchos casos como un instrumento percusivo.

Si el análisis lo realizamos con una perspectiva histórica podemos concluir que hasta la década de 1970 no comienzan a aparecer obras instrumentadas para flauta travesera de compositoras españolas en cantidad significativa, pues la instrumentación era para voz y piano en su mayor parte. La primera obra para flauta travesera importante es el *Quinteto en Fa Mayor op. 15* para piano e instrumentos de viento de María Rodrigo (1915) que aparece de forma aislada.

A partir de 1970, la producción de compositoras como María Luisa Ozaita, Anna Boffil, María Escribano o Teresa Borrás está integrada por obras en las que la flauta aparece asociada a instrumentos de percusión, como *Muñecos de mimbre* (1972) de María Escribano o *Esclat* (1971) de Anna Boffil en la que la arquitectura y la música aparecen entrelazadas con la sonoridad y la partitura física. En la década de los 80, sobresalen artistas como Teresa Catalán que se convierte en 1990 en la primera Catedrática de Composición del Conservatorio Superior de Música de

Madrid. Entre sus composiciones destacan las obras *Soliloquio* (1986) para flauta sola y *Afinidad electiva en sol* (1985) para flauta y piano. Mercedes Zavala se consolida con obras innovadoras como *El hilo y la trama* (1999) para orquesta de flautas, *Haikus de la luna* (2003) para flauta y arpa y *Variaciones en blanco* (2008) para ensemble dedicada a la flautista Ada Salas. Compositoras como Lula Romero, Edith Alonso o María Luc de Cazzaniga están actualmente a la vanguardia de la música electroacústica y la transdisciplinariedad de la música con otras artes escénicas.

La producción musical de las compositoras españolas ha convivido con la de sus homónimos masculinos pero no han sido de gran relevancia en el panorama musical español, a excepción de los casos en los que han recibido premios o han sido comisionadas por algún organismo público o privado. Uno de los ejemplos más interesantes es el *Taller de Mujeres Compositoras* enmarcado en los cursos de perfeccionamiento del Conservatorio Profesional de Música “Manuel de Falla” de Cádiz y que reconoce la labor compositiva de las mismas constituyendo un punto de encuentro, de reflexión y de creación produciendo obras que posteriormente han sido publicadas y grabadas en soporte digital por el Centro de Documentación Musical de Andalucía. La integración de estas obras en monográficos de *Mujeres compositoras* ha posibilitado la difusión de su producción pero las ha encasillado en un cajón del que deben salir y buscar como objetivo la inclusión de sus obras junto a las de otros compositores coetáneos o no, dejando de ser una excepción para convertirse en una parte de nuestro patrimonio.

Como última reflexión deseo centrar la atención sobre dos puntos relevantes: la ausencia de grandes compositoras españolas representativas y la existencia de una composición de género. El éxito está asociado fundamentalmente a la difusión del artista en una dimensión pública. Las compositoras españolas no han gozado de esta exposición pública en demasiadas ocasiones, por lo que no ha sido posible tener esta proyección y relacionarse en igualdad de condiciones con sus homónimos masculinos.

La idea de artista romántico, bohemio y absorbido por el trabajo, estereotipo masculino concebido desde el siglo XIX, no se corresponde con la realidad de las mujeres que han sido obligadas a mantener una familia, y a transmitir esos

valores patriarcales, al mismo tiempo que desarrollar esa faceta creativa en un tiempo mucho más reducido y con una mayor exigencia social e intelectual.

Esta situación ha obligado a muchas de ellas a renunciar a puestos de responsabilidad que exigían una renuncia a gran parte del tiempo de dedicación a la vida familiar. Todo este cúmulo de circunstancias anula la presencia real de las mujeres en la esfera pública, por lo que las mujeres carecen de referentes femeninas a imitar. Quizás las aspiraciones de las mujeres en cuanto a la ocupación de puestos de responsabilidad podrían no ser el mejor camino para acabar con la instauración del sistema patriarcal, ya que se seguirían reforzando los valores de poder y competitividad vigentes. Quizás el camino es crear nuevos escenarios en los que desarrollar esta labor creativa, y esa búsqueda ha de realizarse desde una perspectiva inclusiva en cuanto a todas las formas posibles de género.

Hemos de definir en qué aspectos reside el éxito, pues puede ser medido desde distintos puntos. El valor de la producción musical femenina reside en el hecho de que forma parte de nuestro patrimonio musical, de nuestra historia, de lo que somos realmente en esencia. El éxito de las compositoras se afianza con su presencia, superando los obstáculos sociales, intelectuales y personales y creando, asimilando distintas estéticas, buscando lenguajes propios y, sobre todo, participando del proceso creativo de nuestro tiempo. Es más, en la denominación de las propias compositoras siempre se hace referencia a ellas por su nombre y apellido, siendo impensable poder referirnos a ellas como Catalán, Salvador o Rodrigo, denominación que sí es habitual con compositores como Beethoven, Mozart o Schubert a los cuales se les presupone una autoridad y conocimiento universal. El éxito no constituye un fin, sino un camino de esfuerzo y perseverancia.

No existe pues una composición de género, pero si existen obras compuestas por mujeres, creadas por una parte importante de nuestra sociedad, como otras muchas minorías o mayorías, que han de superar las individualidades y unirse a la generalidad de la Música que transmite nuestros pensamientos estéticos pero también nuestros valores éticos y sociales a nuevas generaciones que han de continuar trabajando. Posiblemente sea necesaria una distancia temporal para visualizar este momento creativo y valorar sus consecuencias.

La Guía Didáctica que he elaborado a partir del análisis musical y pedagógico de una selección de obras de compositoras españolas para flauta travesera desde 1915 hasta la actualidad ha respondido a muchas de las cuestiones planteadas como objetivos en esta Tesis doctoral. Atendiendo a las dificultades técnicas exigidas para su interpretación, así como a los objetivos educativos perseguidos en cada uno de los niveles las conclusiones que he obtenido del análisis de este repertorio son significativas.

La adaptación técnica de este repertorio me ha permitido valorar el estudio realizado por parte de las compositoras de la organología de la flauta travesera y descubrir un universo sonoro incluido en la estética de la época en la que las artistas se han desarrollado profesionalmente. La Guía Didáctica presenta un recorrido cronológico por las distintas corrientes compositivas determinado por el incremento en la dificultad técnica del instrumento. Este compendio musical representativo de la composición femenina en España para flauta travesera es un complemento esencial para el conocimiento de este repertorio único y significativo.

Las características compositivas de las obras seleccionadas presentan recursos técnicos contemporáneos según avanzamos hacia la actualidad, por lo que la secuenciación de las mismas dentro de la Guía la he realizado ubicándolas según este nivel de complejidad.

En un primer nivel se encuentran las piezas que presentan un nivel técnico inicial como las obras compuestas por Teresa Borrás (1923-2010). La *Fantasia op. 74* (1979) presenta características innovadoras relativas a la ausencia de barras de compás como es este caso. El carácter de fantasía libre está presente en toda la obra, huyendo de la tonalidad implícita en todo momento. El uso de cluster y disonancias así como dinámicas extremas nos presentan una obra innovadora que presenta un cambio respecto a las composiciones precedentes. El uso de técnicas extendidas como el glisando y el frullato la destacan como una obra apropiada para el estudio de estas nuevas herramientas interpretativas. El *Divertimento op. 90* para quinteto de viento (1987) se desarrolla en una mixtura de estilos utilizando escalas diatónicas dentro de una armonía atonal y con un uso abundante del contrapunto. La presencia del silencio como elemento compositivo permite al alumno conocer las primeras incursiones de la

música española en las nuevas vanguardias exportadas de Europa. *Interludios op. 177* (2000) una de sus últimas obras compuestas para flauta sola está dividida en cuatro movimientos y está dedicada al flautista Luis Orden. Técnicamente es una obra atractiva porque utiliza todos los recursos interpretativos y técnicos de la flauta travesera.

Las obras compuestas por Encarna Beltrán-Huertas (1948) expresan una gran expresividad melódica y están realizadas en un entorno tonal. Son obras que permiten un estudio de la sonoridad y del uso de los cambios tímbricos en el registro grave y medio. Su obra para flauta sola *Canto al atardecer* (ca. 2000) es muy interesante para el estudio de la amplitud sonora en torno al registro grave de la flauta. La pieza dodecafónica *Reflejo de luna en calma* (2005) para flauta y piano está construida rítmicamente en torno al tresillo. Hay muchos pasajes en los que la flauta está sola a modo de improvisación libre.

La obra *Dues escenes* (1989) para flauta y piano de Isabel Garvia Serrano (1959) está estructurada en dos pequeñas piezas caracterizadas por gran expresividad compuestas en un estilo tonal con gran riqueza tímbrica. Estas obras con una dificultad técnica moderada permiten que el alumnado pueda trabajar otros aspectos técnicos como el trabajo en ensemble o los criterios interpretativos referidos al estilo atonal y su sonoridad característica.

Dentro de las obras con una dificultad moderada se encuentran las pertenecientes al catálogo de Maria Luisa Ozaita Marqués (1939). También exponen técnicas compositivas dentro de la atonalidad y una exquisita utilización del contrapunto. En su *Suite* para flauta, guitarra y violonchelo (2002) encontramos una obra serial en la que la serie de 12 sonidos se divide en tres segmentos cada uno de los cuales es utilizado por una de las voces que componen el ensemble. El dibujo melódico de la flauta está basado en pequeños motivos en arpeggios y líneas angulosas con saltos muy amplios en legato. El segundo movimiento es muy interesante por la cadencia inicial de la flauta a la que se unen la guitarra y el chelo. También hace uso de las técnicas extendidas en la flauta travesera y del staccato doble y triple. En otra de sus obras *Suite* (2009) para flauta en Do, flauta de pico, flauta en Sol y marimba y pequeña percusión en la que expone técnicas extendidas de la flauta como el frullato y utiliza la

Flauta en Sol un instrumento de la familia de la flauta travesera como instrumento opcional en uno de los movimientos. *Tres pequeñas piezas* (1970) para flauta sola representan una obra de madurez creativa en el que la flauta travesera dibuja líneas melódicas basadas en el cromatismo y divididas en pequeños motivos separados por silencios que marcan la delimitación de las frases. El uso de tresillos irregulares es útil para el estudio de nuevos grupos de valoración especial. La polifonía del segundo movimiento y el carácter rítmico de zortzico del tercer movimiento convierten la obra en un interesante ejemplo de versatilidad técnica.

Scacs (1989) para flauta y piano de Isabel Garvia Serrano (1959) está construida según una sucesión de pequeños motivos que se van sucediendo y que carecen de relación entre ellos. En algunos pasajes la flauta realiza pequeñas cadencias que permiten la libertad del intérprete. La escritura es más compleja que el anterior ejemplo.

Las obras de Sonia Megías (1982) tienen un marcado carácter de danza. Están compuestas con una intención pedagógica muy clara y despliegan una sonoridad muy trabajada dejando entrever un estudio organológico importante por parte de la compositora. La estructura tonal de las obras como *Juan* (2000) perteneciente a la *Misa Robertana* (2000) o la *Suite peninsular* (2004) presentan un ritmo marcadamente bailable. En esta última obra aparecen escritos numerosos recursos técnicos contemporáneos como sonidos percusivos o ritmos con pies y manos para acompañar la interpretación musical. La innovación de las técnicas extendidas unidas a los ritmos populares presenta una forma de abordar el folklore español muy actual.

Otras obras más experimentales como las compuestas por Diana Pérez Custodio (1970) se adentran en la creación de atmósferas tímbricas como en *Hebras al aire* (2012) para quinteto de viento que gira en torno a la sonoridad del intervalo de quinta justa y la improvisación de los instrumentos que conforman el ensemble. El uso de la flauta explora el registro sobreagudo con dinámicas extremas, que requieren un control técnico mayor. El trabajo de la afinación es muy interesante en esta obra.

Un trabajo muy interesante es el que realiza la compositora Gloria Villanueva (1953) cuyas obras están realizadas para la guitarra que domina a la perfección ya que es una gran intérprete. La *Suite en Sol Mayor* (2000) para flauta y guitarra presenta una

serie de siete movimientos unidos por la frase principal que sirve de nexo compuesta en un estilo neorromántico y que, según la compositora, «predispone a una audición distendida y placentera». Esta obra permite al intérprete disfrutar de una obra en la que la melodía de la flauta está acompañada por la guitarra destacando la belleza tímbrica del registro medio de la flauta travesera. Otro trabajo más complejo es *Noviembre* (1953) construida en el contexto de una melodía acompañada, el ambiente modal de la pieza convierte a la flauta en una solista con un lirismo evocador y melancólico. Los pasajes cromáticos y las líneas de fraseo con amplios saltos convierten a la pieza en un ejemplo de repertorio para esta agrupación camerística.

Tres piezas para dos flautas y piano (2011) de Esperanza Zubieta Trives (1963) está basada en una canción popular y su composición se encuentra dentro de una atmósfera tonal con algunos pasajes armónicamente más complejos. Rítmicamente es interesante en algunos pasajes pianísticos pero manteniendo la claridad de fraseo a lo largo de la obra. Este conjunto de piezas permite el desarrollo de la expresividad y el estudio del fraseo así como la asimilación de técnicas contemporáneas y el inicio en los cambios de registros y el afianzamiento de la flexibilidad del sonido en el alumnado de este nivel.

Las obras más complejas las he agrupado en los últimos cursos. En la obra *Mi* (2003) para flauta, clarinete, percusión, piano, violín y violonchelo Gloria Rodríguez Gil (1972) nos presenta una obra mucho más avanzada en cuanto al fraseo melódico, rítmico y armónico. La obra construida sobre una serie dodecafónica juega con diferentes texturas instrumentales para crear la tensión armónica, abundando los pasajes homorrítmicos y el uso de la flauta como instrumento percusivo es recurrente a lo largo de toda la obra.

Del catálogo de Anna Cazorra (1965) he seleccionado dos obras: *Quan no hi siguis* (2008) para flauta, oboe y piano y *Kalonice op. 12* (2002) para quinteto de viento. La primera de ellas fue compuesta en conmemoración al Día de la Mujer en Alboraya (Valencia). La obra explora el registro sobreagudo de la flauta de una forma muy lírica y las frases en legato implican un amplio estudio del fraseo. *Kalonice* es una obra más compleja técnicamente. El fraseo está basado en giros melódicos de influencia oriental y

el conjunto del quinteto de viento posibilita el estudio profundo de la afinación y la sonoridad del ensemble.

El catálogo de Mercé Torrents (1930) nos acerca a una escritura descriptiva relacionada con el mar. *Dibuixant* (2001) para flauta y piano es uno de estos ejemplos en el que la sonoridad del acompañamiento pianístico evoca el movimiento de las olas. El tratamiento del fraseo de la flauta travesera es muy lírico, expandiendo los motivos por todos los registros. La articulación en *stacatto* y los amplios pasajes arpegiados exhiben una completa visión de la técnica instrumental de la flauta travesera. *Set instants, n° 2* (2008) sigue la misma orientación en cuanto a la música descriptiva, en este caso es una obra compuesta tras la visita a una exposición del pintor Joan Miró. El diseño melódico de la flauta travesera se realiza a través de motivos modales y suaves melodías que recorren todo el registro del instrumento.

Las obras de Anna Boffil (1944) son representativas de las corrientes más experimentales de la música española de la segunda mitad del siglo XX. *Trenzas* (1996) dedicada a la compositora y directora de orquesta Elena Romero (1907-1996) es una obra construida en torno al serialismo utilizando el silencio como elemento de construcción rítmica incluyendo también las dinámicas y el timbre en esta serialización. La utilización de técnicas extendidas como el frullatto y las características compositivas del sistema serial en cuanto al fraseo, dinámicas y articulación posibilita el acercamiento a este estilo de composición desarrollado en España desde los años 80. *Europa* (1945) para flauta, clarinete, mezzo-soprano, violín, violonchelo y piano es una obra compuesta en memoria de las víctimas de la Segunda Guerra Mundial. Está llena de efectos vocales, dinámicas extremas, frullatos y motivos fragmentados por el uso del silencio como recurso compositivo.

La obra *Five colours* (1990) de Marisa Manchado (1956) para flauta y marimba conforma una agrupación muy interesante para este instrumento. En esta obra se realiza un despliegue de efectos contemporáneos en la flauta muy interesante apoyados por el acompañamiento a modo de pedal de la marimba.

Otra de las obras más experimentales seleccionadas para esta Guía es *El sueño de Neire* (1992) para flauta, clarinete, fagot, violín, viola, violonchelo, piano y percusión de

Carme Verdú Esparza (1962). Es una obra compleja en cuanto al estudio del ensemble. La técnica flautística está representada en los pasajes en doble stacatto y los pasajes de trémolos.

La obra *Introducció, tango i final* (1988) para quinteto de viento de Mariona Vila Blasco (1958) comienza con una cadencia de la flauta a partir de la cual se construyen los motivos que se van sucediendo a lo largo de la obra. La obra que se desarrolla en un ambiente modal destaca la flauta como solista en muchos momentos. *Portraits* (2000) para flauta en Sol, oboe y clarinete es una obra muy expresiva melódicamente. Alternan los movimientos más cantables con otros más rítmicos.

Europa (1987) para quinteto de viento de Teresa Catalán (1951) es una de las obras más compleja de las seleccionadas para esta Guía didáctica. Está construida según la forma sonata pero compleja en su contenido armónico y melódico. La flauta está considerada como un instrumento solista en muchas ocasiones comenzando la obra con una cadencia muy expresiva. La imitación contrapuntística es el recurso más utilizado y el uso del cromatismo descendente también es recurrente. La formación del quinteto de viento es la más enriquecedora dentro del repertorio camerístico de la flauta travesera. *Zuhaitz* (1988) para soprano, flauta y piano es una obra que se encuentra dentro de los límites de la tonalidad. Los amplios saltos de registros y los sonidos añadidos armónicamente producen una atmósfera tímbrica alejada del ambiente tonal. El tratamiento de la flauta es muy lírico con la introducción de pequeñas cadencias en la obra.

Després del silenci (2004) para flauta sola de María Rosa Ribas Monné (1944) gira en torno a un motivo generador de tres sonidos. Es una obra muy expresiva que despliega multitud de recursos técnicos en la flauta travesera.

Persistencia (1989) para flauta, clarinete y piano de Mercedes Zavala (1963) refleja la etimología de la palabra «permanecer en el mismo sitio». Está basada en la consecución de un motivo rítmico y armónico en el piano en forma de obstinato y la flauta y el clarinete establecen un diálogo a lo largo de la pieza. Esta obra atonal con grandes cambios de registro provoca la tensión por el hecho mismo de la repetición insistente. El estudio de las características de estilo de este repertorio es muy útil en los

últimos cursos del grado profesional pues introduce al alumnado en un tipo de piezas que no son la base del repertorio que trabajan a lo largo de su currículum académico.

Esta Tesis Doctoral presenta un estudio sistemático del repertorio para flauta travesera de mujeres compositoras en España desde 1915 hasta la actualidad junto a un estudio pormenorizado de las circunstancias sociales y los movimientos estéticos que han envuelto sus producciones artísticas. La selección de un repertorio para la conformación de una Guía Didáctica ordenado según criterios de dificultad técnica instrumental ha permitido concretar los objetivos planteados como vehículo de visibilización de este patrimonio musical. Esta investigación aporta una perspectiva profunda sobre la composición musical femenina en España y remarca el valor de su producción musical como parte indispensable del estudio del repertorio actual para flauta travesera. Un trabajo que ha de servir de base para el enriquecimiento del catálogo musical específico de la Flauta Travesera.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFÍA

- A.F. C., Música: El Real Conservatorio y su concurso a premios 1968-69, *periódico ABC*, 22 de Julio de 1969. [En línea]. Dirección URL: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1969/07/22/073.html>>
- Academia de las Artes Escénicas de España. [En línea]. Dirección URL: <<http://academiadelasartescenicass.es/imagenes/contenido/socios/pilar-jurado-cv.pdf>>
- ADKINS CHITI, Patricia, “Cultural Diversity-Musical Diversity. A different visión – Women Making Music”, *IMC (International Music Council)*, 30 de Octubre de 2003. [En línea]. Dirección URL: <www.imc-cim.org/mmmap/pdf/prod-chiti-e.pdf>
- AGENCIA EFE, “El INAEM amplía la difusión de la música contemporánea con dos nuevos ciclos”, [en línea], *Revista digital lainformacion.com*, 23 de Abril de 2013. Dirección URL: <http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/musica/el-inaem-amplia-la-difusion-de-la-musica-contemporanea-con-dos-nuevos-ciclos_7I1lv2oIx3MsdK3uGKy5Y2/>
- Agenda cultural del Ayuntamiento de Córdoba, *Concierto Female Effects: creación de música electrónica en vivo*, 24 de Noviembre de 2012. [En línea]. Dirección URL: <<http://cultura.ayuncordoba.es/es/agenda/conciertos-female-effects-creacion-de-musica-electronica-en-vivo>>
- Agenda de la *Fundación Santander Creativa*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.fundacionsantandercreativa.com/web/evento-auna/compositores-del-jesus-de-monasterio-emilio-otero-y-blanca-esther-garcia-velasco.html>>
- AGUADO HIGÓN, Anna María, ORTEGA, Teresa M^a, *Feminismos y antifeminismos: culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, Universidad de Valencia y Universidad de Granada, 2011.
- ALONSO, Joaquina, *Mis primeras inspiraciones, colección de bailes modernos para piano solo*, Madrid, 1860, Editorial F. Echevarría. [En línea]. Dirección URL: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000138441&page=1>> [Consulta: 25 de Marzo de 2014].
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio et alii, *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2008.
- ÁLVAREZ, R. Las mujeres compositoras en Canarias, *Revista Canarii*, nº 23, Marzo de 2012, Fundación Canaria Archipiélago 2012. [En línea]. Dirección

URL: <<http://www.revistacanarii.com/canarii/23/las-mujeres-compositoras-en-canarias>>

- ANDREU, M. *Compositoras innovadoras: ¿minoría silenciosa?* [En línea]. Dirección URL: <<http://www.amazings.com/articulos/articulo0049.html>>
- ANGULO, Manuel, *Álbum de Música y Educación*, Madrid, 2008. [En línea]. Dirección URL: <http://www.musicalis.es/otros/Album_Standard.pdf>
- ARCARO GORDON, Jill, Mi música es la aportación de mi propia voz. Entrevista con María Escribano, *Mundoclásico.com*, 8 de Marzo de 2002. [En línea]. Dirección URL: < <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0007896>>
- ARRIETA, Emilio, *La música española al comenzar el siglo XIX: su desarrollo y transformaciones-La educación musical.-Influencia del italianismo*. (1890). Biblioteca digital del Ateneo de Madrid, p. 179.
- ARZAMENDI, Beatriz, *Prismas*, Concierto Fémina-Clásica'09 en apoyo al Día Internacional contra la Violencia de Género, Madrid, 2009. [En línea]. Dirección URL: < http://www.xtec.cat/~evela3/programa_FEMINA_CLASICA09.pdf>
- Asociación Catalana de Compositores. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.accompositors.com/>>
- B.B. 'Mujeres en la Música' rinde hoy un homenaje a la compositora riojana María Dolores Malumbres, *Larioja.com*, 28 de Abril de 2006. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.larioja.com/pg060428/prensa/noticias/Cultura/200604/28/RIO-CUL-092.html>>
- BANÚS, Rafael, La música contemporánea tiene que salir del gueto, *El Cultural*, 28 de Febrero de 1999. [En línea]. Dirección URL: <http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=13620>
- BARBER, Llorenç, "Cuarenta años de creación musical en España", *Tiempo de Historia*, núm. 62, (enero 1980). [En línea]. Dirección URL: <<http://www.tiempodehistoriadigital.com/mostradorn.php?a%F1o=VI&num=62&imagen=1&fecha=1980-01-01>>
- BARBER, Llorenç, "María Escribano, en el quinto aniversario de su fallecimiento", *Revista Mundoclasico.com*, 21 de Diciembre de 2007. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0011262>>
- BARCE, Ramón, "La Asociación de Compositores Españoles", *Revista Ritmo*, vol. 48, N° 481, 1978. [En línea]. Dirección URL:

- <http://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1978&idPublicacion=1000644>
- Biografía de María Teresa Pelegrí i Marimón, *Diccionari Biogràfic de Dones*. [En línea]. Dirección URL: <http://www.dbd.cat/index.php?option=com_biografies&view=biografia&id=646>
 - Biografía de Edith Alonso extraída de su web: <<http://edithalonso.com/Biography.html>>
 - Biografía de Zuriñe Fernández Guerenabarrena, extraída de su página web: <<http://zfgerenabarrena.com/zfg/obra-grabada-en-cd/>>
 - BLANCO RUIZ, Carlos, *Las claves de la música de M^a Dolores Malumbres*, Logroño, 2009, Instituto de Estudios Riojanos.
 - BLANCO RUIZ, Carlos. Página web del escritor Claudio Blanco. [En línea]. Dirección URL: <http://carlosblancoruiz.com/?page_id=74>
 - BLARDONY, Sergio, [Conversando con...] Anna Bofill Levi, revista *Sul ponticello*, nº 41, Diciembre de 2012. [En línea]. Dirección URL: <<http://2epoca.sulponticello.com/conversando-con-anna-bofill-levi/>>
 - Blog de Mercedes ZAVALA, [en línea]. Dirección URL: <http://mercedeszavala.blogspot.com.es/search/label/BESTIARIUM>. [Consulta: 31 de Julio de 2012].
 - Blog del dúo *Tilellit*. [En línea]. Dirección URL: <<http://tilellitduo.blogspot.com.es/2015/03/suenos-entre-tierras-altas-de-cecilia.html>>
 - Blog *El archivo de mis recuerdos*. [En línea]. Dirección URL: <<http://elarchivodemisrecuerdos.blogspot.com.es/2014/12/montserrat-mikofalvy.html>>
 - BOFILL LEVI, Anna, *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, 2015, Editorial Aresta, p. 191.
 - BORE, Natalia. De niña dirigía con las agujas de hacer punto de mi madre, *La Voz de Galicia*, 3 de Marzo de 2006, Madrid. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2006/03/03/4567352.shtml>>
 - BRULLET, Anna y MICHELENA, Marta, “La música desafina en femení”, *Revista: Associació de Dones Periodistes*, nº 37. [En línea]. Barcelona: 2009. Dirección URL: <www.adpc.cat/.../Dones_%2037%20sumari.pdf>

- BURÍN, Mabel, *El techo de cristal*, Federación de Sindicatos de Trabajadores de la Enseñanza de Castilla y León (STECyL-i). [En línea]. Dirección URL: <http://www.stecyl.es/Mujer/el_techo_de_cristal.htm> [Consulta: 21 de Enero de 2014].
- CAMPOS FONSECA, Susan, “Matilde Muñoz Barbieri, crítica musical y ¿una anomalía?”, *Palabra de crítico, estudios sobre música, prensa e ideología*, Colección Música. Doble J. Editorial, 2014.
- CAMPOS FONSECA, Susan, *Between Left-led Republic and Falangism? Spanish Women Composers, a critical equation*. California: University of California, 18 de Febrero de 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/>>
- CAMPOS, Susan, “Retratos de compositoras: Beatriz Arzamendi”, *Mousike Logos*. Publicado el 27 de Octubre de 2008. Dirección URL: <<http://susancampos.wordpress.com/2008/10/27/retratos-de-compositoras-beatriz-arzamendi-ceciaga/>>
- Cantares, música pera veu i guitarra d'autors catalans, página web *La má de Guido*, 2012. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.lamadeguido.com/book234.pdf>>
- CARRILLO, Juan, El trabajo, la emoción: la música, *Mundoclásico*, 22 de Septiembre de 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=c0cc5233-0df3-44ae-a90f-ecb4d10fd67e>>
- CASARES, Emilio, ALONSO, Celsa, *La música española en el siglo XIX*, Gijón: Universidad de Oviedo, 1995.
- CASO, Ángeles, *Las olvidadas: una historia de mujeres creadoras*, Barcelona: Planeta, 2008.
- CATALÁN, T. De la vida y otras músicas, *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, nº 56, 2, 2011, p. 486-518. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/56/56486518.pdf>>
- CATÁLAN, T. La música y su huella, *Revista TK*, 25 de Diciembre de 2013, editorial Asociación Navarra de Bibliotecarios, Pamplona. [En línea]. Dirección URL: <<http://teresacatalan.com/multimedia/revistas/lamusicaysuhuella.pdf>>
- CATALÁN, Teresa, “La maternidad transferida al arte”, *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz. Nº 2*, 2006, Centro de Documentación Musical de Andalucía. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.teresacatalan.com/multimedia/revistas/maternidad-transferida-arte.pdf>>

- CATALÁN, Teresa, “Música somos todos”, *Musiker, Cuadernos de Música*, nº 18. 2011. Editorial Eusko Ikaskuntza. Donostia. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.teresacatalan.com/multimedia/revistas/musicasomostodos.pdf>>
- Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2015. [En línea]. Dirección URL: <http://www.uam.es/ss/Satellite/es/1242687084309/1242687236882/generico/generico/Presentacion_CD:.htm>
- CHAMIZO, Mikel, “Escribano inaugural”, *Mundoclasico.com*, 24 de Septiembre de 2004. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=1e5b4fb1-9694-4001-9f86-3f8d025542c7>>
- CHAMIZO, Mikel, Diario Gara, 15 de Agosto de 2006. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mariaeugenialuc.com/prensa.php>>
- CHAMIZO, Mikel, El folclore vasco sigue siendo una fuente de recursos inagotable, *Diario Gara*, 21 de Abril de 2012. [En línea]. Dirección URL: <<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20100412/193436/es/El-folclore-vasco-sigue-siendo-una-fuente-recursos-inagotable>>
- CIDONCHA, Enrique, Encarna Beltrán-Huertas reivindica el protagonismo de la mujer en la música, *El Periódico Extremadura*, 12 de Enero de 2003. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/imprimir.php?id=33484>>
- CIVERA SÁEZ, A. *La promoción de la música contemporánea desde la Administración Pública. Aproximación al estudio de una política cultural*. Departamento de Sociología y Antropología Social. Noviembre de 2010. Universidad de Valencia. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.uv.es/econcult/cuerpublic.htm>>
- COMA´13, XV Festival Internacional de Música de Madrid, Asociación Madrileña de Compositores, 2013. [En línea]. Dirección URL: <<http://amcc.es/wp-content/uploads/2013/09/Programa-de-mano-COMA-13.pdf>>
- Comentario a la edición en la web de *Periferia Sheet Music*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.periferiamusic.com/index.php/es/tienda/detail/product/206>>
- Comentarios a la edición de José Domingo Peñarrocha en la página web de El argonauta. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.elargonauta.com/metodos-y-ejercicios/flautopia-metodo-para-el-estudio-elemental-de-la-flauta-travesera-vol-1/979-0-69221-198-3/>>

- Comentarios al libro en la editorial Tritó. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.trito.es/product,es/Apren-jugant-amb-la-flauta-travessera-II-con-CD/AM03043>>
- CONDE PONS, Mercedes, *Dones Compositores a Catalunya. Autonomia musical*. [En línea]. Barcelona, Febrero de 2011. Dirección URL: <<http://musicologiafeminista.ning.com/profiles/blogs/revista-musical-catalana-dones>>
- COSTES, Isabel. *De la interpretación de la obra de Laura Vega*, blog de Isabel Costes. [En línea]. Dirección URL: <http://www.isabelcostes.com/Sitio_web/Blog/Entradas/2013/8/7_CONFERENCE_CIA_U.L.P.G..html>
- Crítica del trabajo discográfico *Equilibrio*, producido por Verso. [En línea]. Dirección URL: <<http://verso.es/detallesdisco.php?ref=VRS%202101&lang=es>>
- CULTURA. “Huellas visuales”, recordando a la poeta, compositora y pedagoga María Escribano, *Revista Tercera Información*, 17 de Julio de 2010. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.tercerainformacion.es/spip.php?article16893>>
- CURESES DE LA VEGA, Marta, *Anna Bofill. El sonido en el espacio*, 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://musicologiafeminista.ning.com/profiles/blogs/anna-bofill-el-sonido-en-el-espacio>>
- CURESES, Marta, Contra la falta de perspectiva histórica (Bases para la investigación musical contemporánea en España), en *Revista Catalana de Musicología*, 2001. [En línea]. Dirección URL: <<http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000019/00000080.pdf>>
- Curso impartido en Barcelona por Teresa Catalán, el 3 de julio de 2012. [En línea]. Dirección URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=wwWDoe-A1sA>>
- DE LA PEÑA, M. El Trío Gala de Madrid estrena ‘Viento y Silencio’ de Consuelo Díez, *El diario montanes*, 13 de Septiembre de 2008. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.eldiariomontanes.es/20080913/cultura/musica/trio-gala-madrid-estrena-20080913.html>>
- DE LAS HERAS AGUILERA, Samara, “Una aproximación a las teorías feministas”, *Universitas, revista de Filosofía, Derecho y Política*, nº 9, Enero de 2009. [En línea]. Dirección URL: <<http://universitas.idhbc.es/n09/09-05.pdf>>
- DE PERSIA, Jorge, La vitalidad de una forma, *La vanguardia*, 15 de Noviembre de 2002. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.annacazurra.com/news/vanguardia.jpg>>

- DEL MORAL RUIZ, Carmen, “Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900”, *Arbor* CLXIX, 666 (Junio 2001), CSIC, pp. 495-518. [En línea]. Dirección URL: < <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/894/901>> [Consulta: 14 de Febrero de 2015].

- Día Internacional de la Mujer. Compositoras pese a todo, Museo Nacional de Escultura, 2013. [En línea]. Dirección URL: <<http://museoescultura.blogspot.com.es/2013/03/dia-internacional-de-la-mujer.html>>

- *Diario Digital de la Universidad de La Laguna*, 22 de Enero de 2015. [En línea]. Dirección URL: <[páhttp://www.ull.es/viewullnew/institucional/prensa/Noticias_ULL/es/2619673](http://www.ull.es/viewullnew/institucional/prensa/Noticias_ULL/es/2619673)>

- *Diccionari Biogràfic de Dones*. [En línea]. Dirección URL: <http://www.dbd.cat/index.php?option=com_biografies&view=biografia&id=646>

- DíEZ, Ricardo, «A las directoras de orquesta se nos exige rozar la perfección», *El correo digital*, 23 de Enero de 2006. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.elcorreo.com/vizcaya/pg060123/prensa/noticias/Guipuzcoa/200601/23/VIZ-GUI-088.html>>

- DIEZ HUERGA, Mª Aurelia, Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868), *Anuario Musical* nº 58 (2003), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 259.

- Dossier de *Días como agua*. [En línea]. Dirección URL: <<https://docs.google.com/file/d/0ByqazMe5jOTzTkMwclNVTDBBalk/edit?pli=1>>

- Dossier informativo sobre el proyecto *3 mujeres*, producido por *es.arte*.

- *El Heraldo de Madrid*, 10 de Abril de 1915. Biblioteca Nacional de España.

- DULCE, José Antonio, En este momento debemos procurar mantener como sea la oferta cultural, *Eldia.es*, 12 de Agosto de 2012. [En línea]. Dirección URL: <<http://web.eldia.es/cultura/2012-08-12/6-momento-debemos-procurar-mantener-sea-oferta-cultural.htm>>

- Efe, Las estadísticas del PIB catalán inspiran una Fantasía para violín y guitarra, *La Vanguardia*, Barcelona, 2015. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20120503/54288528845/estadisticas-pib-catalan-inspiran-fantasia-violin-guitarra.html>>

- *El Llibre de Sinera*, proyecto sobre la obra de Salvador Espriu, con música de Mercè Torrents. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.verkami.com/projects/6125>>
- El Teatro Real escribe la historia sobre *La página en blanco*, página web *Danza Ballet*, 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.danzaballet.com/la-pagina-en-blanco-de-pilar-jurado-en-el-teatro-real/>>
- EME, Entrevista a la compositora Sonia Megías, 14 de marzo de 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://historiasdeunabicileta.blogspot.com.es/2011/03/entrevista-la-compositora-sonia-megias.html>>
- Entrevista realizada por TV3, *Televisión catalana*, el 22 de Septiembre de 2010. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/titol-video/video/3109150/>>
- España, Ley Orgánica 3/2007, de 22 de Marzo, para la Igualdad efectiva entre hombres y mujeres, *Boletín Oficial del Estado*, 23 de Marzo de 2007, número 71, pp. 12611-12645.
- ESPINOSA, Pedro, El final del silencio femenino, *diario El País*, 23 de Enero de 2009. [En línea]. Dirección URL: <http://elpais.com/diario/2009/01/23/andalucia/1232666538_850215.html>
- EUROPA PRESS, La Rioja, *La riojana María Dolores Malumbres participará en el 'Femina Clásica 2009' contra la violencia de género*, 25 de Octubre de 2009. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.europapress.es/cultura/noticia-rioja-riojana-maria-dolores-malumbres-participara-femina-clasica-2009-contra-violencia-genero-20091025100807.html>>
- Exposición virtual del escultor Manuel Cusachs: *l'armari blanc*. [En línea]. Dirección URL: <http://www.sinera.org/m_cusachs/armari_blanco/leonora_mila.htm>
- FERNÁNDEZ DE SEVILLA MARTÍN-ALBO, Margarita, *notas al programa del concierto celebrado el 18 de Diciembre de 2009 por la Orquesta Sinfónica de Tenerife*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.ost.es/files/OST09-10no6.pdf>>
- FERNÁNDEZ GUERRA, J. Notas al programa, *ORCAM*, 21 de Enero de 2013. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.orcam.org/notas/c21012013.pdf>>
- FERNÁNDEZ MARÍN, Lola, *El flamenco no es sólo música, pero sí es, sobre todo, música*, *Lamusicaflamenca.es*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.lamusicaflamenca.es/>>

- *Festival Coma´14* en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/conciertos/orquesta-sic-coma14>>
- Festival Mixtur 2015, presentación del Festival. [En línea]. Dirección URL: <<http://mixturbcn.com/es/festival-mixtur-2015/>>
- FRANCO, E. La vida rota de María Escribano, necrológica del diario El País, 26 de Diciembre de 2002. [En línea]. Dirección URL: <http://elpais.com/diario/2002/12/26/agenda/1040857207_850215.html>
- *Fundación Adkins Chiti: Donne in música*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.donneinmusica.org/wimust/biographies-european-women-composers/a/867-myriam-alonso-de-armino-llanos.html>>
- G.B., Estreno de dos obras de Esperanza Zubieta en los ‘Sábados musicales’, 26 de Febrero de 2010, en *El Diario Montañés*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.eldiariomontanes.es/v/20100226/cultura/musica/estreno-obras-esperanza-zubieta-20100226.html>>
- GANN, Kyle, Breaking Mahler’s Record, **Village Voice**, New York, 1997.
- GARCÍA GODOY, María del Carmen, “Proyecto de Coeducación en las Enseñanzas Superiores de Música”, *Revista Arte y Movimiento*, nº 11, Universidad de Jaén, Jaén, 2013.
- GARCÍA RAYEGO, Rosa, *Mujeres, arte y literatura: imágenes de lo Femenino y Feminismo*. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Cuadernos, 2002. [En línea]. Dirección URL: <<https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-44805/1Cuadernos-Mujeres,%20arte%20y%20literatura.pdf>>
- GARCÍA-ALCALDE, Guillermo. *Laura Vega: El siglo XXI en la creación canaria*, 26 Festival de Música de Canarias, 2010, p. 3. [En línea]. Dirección URL: <<http://lauravega.es/sites/default/files/ficheros/MonograficoLV.pdf>>
- GARRIGA, Carlota, *Claudiana* para flauta y piano, Editorial Boileau, 2007.
- GAVIÑA, Susana. Elena Mendoza, primera compositora que obtiene el premio Nacional de Música, periódico ABC, 24/11/2010. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.abc.es/20101123/cultura/rc-compositora-elena-mendoza-pianista-201011231526.html>>

- GERICÓ TRILLA, Joaquín y LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *La Flauta en España en el siglo XIX*, Madrid, 2001, Editorial Real Musical.
- GONZÁLEZ BULLÓN, Eva, “Matilde Muñoz, primeros escritos de crítica musical”, *Revista Sineris*, N° 17 Marzo/Abril de 2014. [En línea]. Dirección URL: <http://www.sineris.es/matilde_munoz_primeros_escritos_de_critica_musical.html>
- GONZÁLEZ GARCÍA, Guadalupe y VALDIVIESO GARCÍA, Esteban, *Igualdad educativa en la comunicación sonora*, CDC, número 1, Escuela Superior de Comunicación. Granada, 2009. [En línea]. Dirección URL: <<http://cdc.escogranada.com/2009/03/igualdad-educativa-en-la-comunicacion-sonora/>>
- Gran enciclopedia catalana. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0517750.xml>>
- GRAÑERAS PASTRANA, Montserrat, et alii, *Las mujeres en el sistema educativo II*, IFIIE/Instituto de la Mujer, 2009.
- Grupo Cosmos 21, *Clásicos en verano*, Madrid, 2015. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.madrid.org/clasicosenverano/2015/grupocosmos21.html>>
- GUNKIAN, Mikel, “ANEMOS: apuesta por la difusión de la música contemporánea española”, *Revista Sulponticello*, nº 3, Octubre, 2009. [En línea]. Dirección URL: <<http://2epoca.sulponticello.com/anemos-apuesta-por-la-difusion-de-la-musica-contemporanea-espanola/>>
- GUNKIAN, Mikel. Benet Casablancas, Zulema de la Cruz y Ángel Illarramendi, finalistas de los XV Premios de la Música, *Revista Sulponticello*, 20 de Marzo de 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://2epoca.sulponticello.com/benet-casablancas-zulema-de-la-cruz-y-angel-illarramendi-finalistas-de-los-xv-premios-de-la-musica/>>
- HERNÁNDEZ ROMERO, N. “¿Compositoras invisibles?: la creación musical en femenina en España en el siglo XIX a través de la prensa de la época.”. *Revista digital de Musicología*, nº 5, 2014. [En línea]. Dirección URL: <http://www.avamus.org/revista_qdv/QDV_5/qdv_5_Her_Rom.html>
- HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves, “Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid”, *TRANS, Revista Transcultural de Música*, 2011, SIBE, Sociedad de Etnomusicología, p.

9. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.sibetrans.com/trans/p16/trans-15-2011>>
- Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.cndm.mcu.es/ciclo/Series-20.21-Museo>>
 - IRIZO, Camilo. Entrevista a Elena Mendoza López, compositora. Página web de Taller Sonoro, 2003. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.tallersonoro.com/anterioresES/03/Entrevista.htm>>
 - J.O., “Real Conservatorio de Música y Declamación, Concursos de 1866”, *Revista Gaceta Musical de Madrid* nº 38, 4 de Julio de 1866, Hemeroteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional. [En línea]. Dirección URL: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003739973&page=1&search=CONSERVATORIO+DE+MUSICA&lang=es>>
 - JIMÉNEZ, R. Directora del Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid, *Audio Clásica*, Febrero de 2015. [En línea]. Dirección URL: <http://www.audioclasica.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1926:consuelo-diez&Itemid=551>
 - JIMÉNEZ-FONTES, Marga, El Orfeón Murciano Fernández Caballero creará su propio belén en el Romea, diario *La opinión de Murcia*, 13 de Diciembre de 2013. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.laopiniondemurcia.es/murcia/2013/12/13/orfeon-murciano-fernandez-caballero-creara/520849.html>>
 - J.L.L/M.SAINZ, Las cántabras Aguirre y Zubieta se citan en la Botín, *Revista Gente*, nº 341, Enero de 2012, Santander. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.gentedigital.es/upload/issuu/201201/1710.pdf>>
 - LABAJO VALDÉS, J., “Música y mujer: vida de sociedad en la España de 1900”, *Revista Ritmo*, nº 516, 1981, p. 23-25.
 - *La profesora Anna Cazurra estrena la obra ‘Insinuación’, música de cámara para cuarteto de saxofones y piano*, Universidad Católica de Valencia, 1 de Junio de 2011. [En línea]. Dirección URL: <https://www.ucv.es/uhora_0.aspx?id=2665>
 - LAUCIRICA, A., ALMOGUERA, A., EGUILAZ, M.J., ORDOÑANA, J.A. El gusto por la música contemporánea en estudiantes de Grado Superior de Música. *Revista Leeme*. Nº 30, Diciembre. 2012. [En línea]. Dirección URL: <<https://www.google.com/url?q=http://musica.rediris.es/leeme/revista/lauciricaetal12.pdf&sa=U&ei=4dOeVJHJAceAygTsz4GYAw&ved=0CAUQFjAA&client=internal-uds-cse&usg=AFQjCNEGdECEvaRHQgn9l8FrEv6a9lcsBA>>

- “De la literatura en las mugeres”, *Correo de las Damas*, nº 20 (13 de Noviembre de 1833) p. 153.
- “Defensa de las mugeres”, *Correo de las Damas*, nº 33 (10 de Febrero de 1834) p. 274.
- LLANAS, Júlia, Leonora Milá i Romeu, blog *Musicaihistoria*. [En línea]. Dirección URL: <<http://musicaihistoria.blogspot.com.es/p/leonora-mila-o-romeu.html>>
- LLORCA PONZODA, Laura, *Dos danzas mediterráneas*, Dinsic Distribucions Musicals, S.L., 2007.
- *Lo que Iberia esconde ¿Hay flamenco en la obra de Albéniz?*, página web de Mujeres en la música, Marzo de 2015. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mujeresenlamusica.es/event/lo-que-iberia-esconde-hay-flamenco-en-la-obra-de-albeniz/>>
- LÓPEZ AGUIRRE, Elena. *Neskatxa maite. 25 mujeres que la música vasca no debería olvidar*, Ediciones Aianai, 2015, p. 176-177.
- LÓPEZ LÓPEZ, José Luis. Primera sesión matinal del 27 FMA, *Revista Mundoclasico.com*, 17 de Septiembre de 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-imprimir.aspx?xml=970be937-9d88-4680-a8bd-d1d9a52c0b4f&tipo=C>>
- LUQUE, Rosa, Impresiona oír la música que se llevaba dentro, cómo traducir a sonidos el latido de la vida, *Diario de Córdoba*, 1 de Enero de 2003. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.diariocordoba.com/noticias/imprimir.php?id=62058>>
- McCLARY, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Universidad de Minnesota, Minneapolis, 2002.
- M. SECO, Aurelio. Elena Mendoza, compositora: ‘estoy convencida, como lo estaba Gerard Mortier de que ‘La ciudad de las mentiras’ será un espectáculo enormemente atractivo’, *revista Codalario.com*, 21 de Octubre de 2014. [En línea]. Dirección URL: <https://www.codalario.com/elena-mendoza/entrevistas/elena-mendoza--compositora-estoy-convencida--como-lo-estaba-gerard-mortier--de-que-la-ciudad-de-las-mentiras-sera-un-espectaculo-enormemente-atractivo_2404_4_5736_0_1_in.html>
- M.N., Una mujer al frente de la banda municipal de Bilbao, *El País*, 12 de mayo de 2003. [En línea]. Dirección URL: <http://elpais.com/diario/2003/05/12/paisvasco/1052768404_850215.htm>

- MALLOFRÉ, Albert, *Retrat n. 21, Leonora Milà i Romeu*, Agosto de 2002. [En línea]. Dirección URL: <https://www.vilanova.cat/doc/doc_10656959_1.pdf>
- MANCHADO TORRES, Marisa, *Caminos escondidos bajo techos de cristal*, p. 21-22, en INIESTA MASMANO, Rosa (ed.) *Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia, 2011, Rivera Editores.
- MANCHADO TORRES, Marisa, “Compositoras, una lucha por la igualdad”. en: *Revista Tribuna, El País*, 20/12/2008. [En línea]. Dirección URL: <http://elpais.com/diario/2008/12/20/opinion/1229727605_850215.html>
- MANCHADO TORRES, M. *Música y mujeres: género y poder*, 1998. Editorial Horas y Horas.
- MANCHADO TORRES, Marisa, “Una compositora en España...”, en *Scherzo: Revista de música*, 11(109). Nov, 1996.
- MANCHADO TORRES, Marisa, “Veintiséis años después: pionerismo en los estudios de género en relación a la música. Una autobiografía musical a tres voces”, *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 4, 2009.
- MANCHADO, M. María Escribano, nuestro referente más cercano, *Revista con la A*, nº 38, Feminismos en América Latina, Marzo de 2015. [En línea]. Dirección URL: <<http://conlaa.com/maria-escribano-nuestro-referente-cercano/>>
- MANCHADO, M. María Escribano: «recuperar la emoción y el instinto», *Revista Ritmo*, nº 523, 1 de Junio de 1982, p. 8. [En línea]. Dirección URL: <http://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1982&idPublicacion=1000644>
- MANGINI, Shirley, “El Lyceum Club de Madrid un refugio feminista en una capital hostil”, *Revista Asparkia*, nº 17, 2006. [En línea]. Dirección URL: <<http://mav.org.es/documentos/ASPARKIA/ASPARKIA%2017%20Lyceum%20Club%20Madrid.pdf>>
- MARCO, Tomás, *La historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, 1983, Alianza Editorial.
- MARCO, Tomás, *La creación musical en el siglo XXI*. Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. Pamplona, 2007.
- MARÍ, Rafa, Esa fría sorpresa de haberte tenido..., *Las provincias.es*, Sábado, 21 de Julio de 2007. [En línea]. Dirección URL: <http://www.lasprovincias.es/alicante/prensa/20070721/ocio/fria-sorpresa-haberte-tenido_20070721.html>

- MARÍN, M.A. Tendencias y desafíos de la programación musical. *Brocar, cuadernos de investigación histórica*, nº 37. Universidad de La Rioja – Fundación Juan March, 2013. [En línea]. Dirección URL: <http://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=tendencias+y+desafios+de+la+programaci%C3%B3n+musical>
- MARTÍN NIEVA, H. *Número y género de dos términos: arquitectura y música, en Anna Bofill Levi*. DC PAPERS: revista de crítica y teoría de la arquitectura, nº 23, vol. I, Julio de 2012, pp. 57-68. [En línea]. Dirección URL: <<http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/12404?locale=es>>. [Consulta: 25 de Octubre de 2014].
- MARTÍNEZ BERRIEL, Sagrario, “El género de la música en la cultura global”, *TRANS, Revista Transcultural de Música* nº 15, 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/370/el-genero-de-la-musica-en-la-cultura-global>>
- McCLARY, Susan, “Femenine Endings at Twenty”, *Trans, Revista Transcultural de Música*, nº 15, 2011. [En línea]. Dirección URL: <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_02_McClary.pdf>
- MEGÍAS, Sonia, *dossier del espectáculo interdisciplinar MONO+GRAPHIC*. [En línea]. Dirección URL: <https://www.scribd.com/fullscreen/102858975?access_key=key-ins4k1408kfginugwmr&allow_share=true&escape=false&view_mode=scroll>
- MESA, Paco. Apoteósico concierto inaugural del ciclo ‘Tiempos de Cambios’ del Consorcio, *Diario Bahía de Cádiz*, 16 de Enero de 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.diariobahiadecadiz.com/detalle-noticia-10193>>
- *Milagreando: Lola Fernández y el Trío del Agua*. Actividades culturales de la Sede del Instituto Cervantes, Marzo de 2014. [En línea]. Dirección URL: <http://www.cervantes.es/FichasCultura/Ficha93737_00_1.htm>
- MIR, Patricia, Los sonidos vivientes en la noche encantada, *Las provincias*, 16 de Abril de 2010. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.lasprovincias.es/v/20100416/culturas/sonidos-vivientes-noche-encantada-20100416.html>>
- MIRÓ MANERO, Carme, Editorial, *Revista Sonograma*, nº 2, 2008. [En línea]. Dirección URL: <http://www.sonograma.org/num_02/articles/sonograma02_editorial_cast.pdf>
- MIRÓ, Adrián, *La música ‘Bien temperada’ de Carmen Verdú*, Tribuna. [En línea]. Dirección URL: <<http://carmen-verdu.blogspot.com.es/p/cr.html>>

- MONTES, Roberto, Gloria Isabel Ramos se convierte en la primera directora de orquesta española en acceder a un puesto titular, *Revista Melómano*, 2001. [En línea]. Dirección URL: <<http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/especiales/gloria-isabel-ramos-se-convierte-en-la-primera-directora-de-orquesta-espanola-en-acceder-un-puesto-titular/>>
- MORGAN, Robert P., *La música del siglo XX*, España, 1994, Editorial Akal.
- MUÑOZ, Matilde, “Un libro sobre música”, *El Imparcial*, 10 de febrero de 1917. [En línea]. Dirección URL: <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?o=&w=MATILDE+MU%C3%91OZ&f=text&a=189234&t=%2Bcreation&l=600&l=700&y=1917&lang=es&s=7>>
- *Música para el tercer milenio. Sax-Ensemble*, Actividades de la temporada 2014 de la Real Academia de bellas Artes de San Fernando. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/conciertos/musica-para-el-tercer-milenio-sax-ensemble>>
- *Notas al programa* del concierto celebrado el 4 de Noviembre de 2011 en el Auditorio Miguel Delibes por parte de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://blog.auditoriomigueldelibes.com/wp-content/uploads/2011/10/Programaoscyl3web.pdf>>
- OLMO VADILLO, Manuel, “La iconografía de la flauta travesera a través de la Historia”, *Revista Hoquet*, Conservatorio Superior de Música de Málaga. [En línea]. Dirección URL: <http://www.manuelolmo.es/Manuel_Olmo/Publicaciones_files/Breve%20historia%20iconografi%CC%81a%20flauta.pdf>
- OZAITA MARQUÉS, María Luisa. *La Asociación de Mujeres en la Música, en perspectiva*, Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, 2006. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/asociacion-mujeres-musica.pdf>>
- Página web de *Academia editorial*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.academiaeditorial.com/web/pilar-couceiro/>>
- Página web de Alicia Díaz de la Fuente. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.aliciadiazdelafuente.com/biografia/>>
- Página web de Anna Cazurra. [En línea]. Dirección URL: <<http://annacazurra.com/bio.php?lang=esp> 10/9/2014>

- Página web de Carme Fernández Vidal. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.carmefernandezvidal.com/biografia.html>>
- Página web de Carmen Verdú. [En línea]. Dirección URL: <<http://carmen-verdu.blogspot.com.es/>>
- Página web de Circuito Electrovisiones, en la programación del año 2013. . [En línea]. Dirección URL: <<http://www.electrovisiones.com/2013/index.php/directorio-2013/8-2011/14-ciclo-sonoro-fonoteca-nacional-mayo-16-a-junio-30>>
- Página web de Diana Pérez Custodio. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.dianaperezcustodio.com/curriculum.html>>
- Página web de *El far blau*, productora del Documental: Leonora Milá: música integral. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.elfarblau.com/project/leonora-mila-musica-integral/>>
- Página web de Elena Mendoza. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.elenamendoza.net/ElenaBiografia.html>>
- Página web de Encarna Beltrán-Huertas. [En línea]. Dirección URL: <<http://ebelop.wordpress.com/acercade/>>
- Página web de FM-FX. [En línea]. Dirección URL: <<http://fmfx.org/about/>>
- Página web de Gloria Ramos Triano. [En línea]. Dirección URL: <http://www.ramostriano.org/index_es.html>
- Página web de Gloria Villanueva. [En línea]. Dirección URL: <<http://gloriavillanueva.com/>>
- Página web de Isabel Urrutia. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.isabelurrutia.es/musica-de-camara/dharma-2009.html>>
- Página web de la Asociación de compositores madrileños. [En línea]. Dirección URL: <<http://amcc.es/coma/coma13/nuevo-ensemble-de-segovia/>>
- Página web de la Banda de Fuengirola. [En línea]. Dirección URL: <<http://bandafuengirola.blogspot.com.es/p/historia-y-directores.html>>
- Página web de la compositora Esperanza Zubieta. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.esperanzazubieta.com/>>
- Página web de la editorial Brotons y Mercadal. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.brotonsmercadal.com/>>

- Página web de la Editorial Clivis. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.clivis-music.com/>>
- Página web de la Escola de música del Palau. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.escolademusicadelpalau.com/#!qui-som/c22j5>>
- Página web de la Fundación Juan March. [En línea]. Dirección URL: <<http://digital.march.es/>>
- Página web de la Orquesta de Córdoba. [En línea]. Dirección URL: <<http://orquestadecordoba.org/?id=162%2520&>>
- Página web de la plataforma Circuito Electrovisiones. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.electrovisiones.com/2012/index.php/en/circuito-electrovisiones>>
- Página web de la Universidad Complutense de Madrid. [En línea]. Dirección URL: <<https://www.ucm.es/pampinea/curriculum-breve-de-m%C2%AA-del-pilar-couceiro>>
- Página web de Laura Vega. [En línea]. Dirección URL: <<http://lauravega.es/biografia>>
- Página web de Lula Romero. [En línea]. Dirección URL: <http://lularomero.com/bio_es.html>
- Página web de Lula Romero. [En línea]. Dirección URL: <http://lularomero.com/bio_es.html>
- Página web de María de Alvear. [En línea]. Dirección URL: <<http://mariadealvear.com/>>
- Página web de María Eugenia Luc de Gazzaniga. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mariaeugenialuc.com/>>
- Página web de María José Arenas. [En línea]. Dirección URL: <<http://mariajoarenas.blogspot.com.es/>>
- Página web de Mariángeles Sánchez Benimeli. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.sanchezbenimeli.com/biografia.html>>
- Página web de Mercedes Zavala. [En línea]. Dirección URL: <<http://mercedeszavala.blogspot.com.es/p/biografia.html>>
- Página web de *Mujer y guitarra*. [En línea]. Dirección URL: <<http://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/>>

- Página web de *Música clásica y mujeres*, 2011. [En línea]. Dirección URL:
<<http://lasmujeresmusicas.blogspot.com.es/2011/05/maria-rodrigo-bellido-madrid-1888.html>>
- Página web de Musikagileak, Asociación de compositores Vasco-Navarros. [En línea]. Dirección URL:
<<http://www.musikagileak.com/english/miembros/miembrosdetalle/article/>>
- Página web de Nélida Béjar. [En línea]. Dirección URL:
<<http://www.nelidabejar.com/en/bio.html>>
- Página web de Nuria Núñez Hierro. [En línea]. Dirección URL:
<<http://www.nurianunezhierro.com/espantildeol.html>>
- Página web de Pilar Espallargas. [En línea]. Dirección URL:
<http://espallargas.es/wp/?page_id=72>
- Página web de Rosa María Rodríguez Hernández. [En línea]. Dirección URL:
<http://www.rosamariarodriguezhernandez.net/#!/__biografia>
- Página web de Silvia San Miguel. [En línea]. Dirección URL:
<<http://www.silvia-sanmiguel.com/presentacion/>>
- Página web de Teresa Catalán. [En línea]. Dirección URL:
<<http://www.teresacatalan.com/es/biografia.html>>
- Página web de Zuriñe Fernández Gerenabarrena. [En línea]. Dirección URL:
<<http://zfgerenabarrena.com/zfg/bio/>>
- Página web del Ateneo Blasco Ibáñez. [En línea]. Dirección URL:
<<http://ateneoblascoibanez.com/socios/beltran-huertas-lopez-encarna.html>>
- Página web del blog *Las mujeres músicas*. [En línea]. Dirección URL:
<<http://lasmujeresmusicas.blogspot.com.es/2011/08/dolores-serrano-cueto-cadiz-1967.html>>
- Página web del Centro de Documentación Musical de Andalucía. [En línea]. Dirección URL:
<<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/compositores/silvia-olivero.html>>
- Página web del Dúo piano: Ross Kotetishvili. [En línea]. Dirección URL:
<http://www.duopiano.eu/es/images/stories/Kid_de_Prensa/RossKotetishvili.pdf>
- Página web del Instituto Cervantes en Múnich. [En línea]. Dirección URL:
<http://munich.cervantes.es/FichasCultura/Ficha49202_25_1.htm>

- Página web del Orfeón Murciano. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.orfeonmurciano.org/directores.php>>
- Página web del proyecto Circle Art. [En línea]. Dirección URL: <http://circleart2011.wix.com/ca2011/circleart#!__inicio>
- Página web del proyecto dirigido por Simona Ferrar y Ricardo Padilla. [En línea]. Dirección URL: <<https://sonirisenproceso.wordpress.com/descripcion-del-proyecto/>>
- Página web del proyecto Dúa de pel. [En línea]. Dirección URL: <<http://evaguillamon.com/portfolio/dua-de-pel>>
- Página web del proyecto *Undercoverfiction ensemble*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.undercoverfiction.eu/musiktheater>>
- Página web *En el tapete del mar*. [En línea]. Dirección URL: <http://www.eneltapetedelmar.com/?page_id=2>
- Página web Sonia Megías. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.soniamegias.es/spip/spip.php?article1>>
- PÉREZ CHAMORRO, Gonzalo. El canto de la creación, *Revista Ritmo*, Septiembre de 2014. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.forumclasico.es/RITMOOnLine/Connombrepropio/tabid/211/ID/4407/Zulema-de-la-Cruz.aspx>>
- PÉREZ CUSTODIO, Diana, “El territorio de la música impura”, *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, Junta de Andalucía, 2005.
- PÉREZ CUSTODIO, Diana, “Rito in música”, *Revista Música Oral del Sur*, nº 9, 2012, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- PÉREZ FRUTOS, Iluminada, Notas al programa *Alquimia de la sombra*, para flauta y percusión, Festival Fémina Clásica’09. [En línea]. Dirección URL: <http://www.xtec.cat/~evela3/programa_FEMINA_CLASICA09.pdf>
- PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (ed. Jacqueline Cruz, Barbara Zecchi), XVII. Mujer y música clásica: el largo camino hacia la plena participación, en *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?*, Barcelona, 2004, Editorial Icaria, Mujeres y culturas.
- Plataforma *Projeggt.com*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.projeggt.com/project/gcs/summary/>>
-
- Pluralensemble. Retrato VII Música contemporánea de España y de Hispanoamérica. *Ciclo de conciertos Fundación BBVA de Música*

- Contemporánea* 2009-2010. [En línea]. Dirección URL: <http://www.fbbva.es/TLFU/dat/programa_mano_retrato_VII.pdf>
- PORTER, Marta, “Ser compositora a Catalunya”, *Revista Musical Catalana*. [En línea]. Barcelona, Febrero de 2011. Dirección URL: <<http://musicologiafeminista.ning.com/profiles/blogs/revista-musical-catalana-dones>>
 - Programa de actividades del Museo Reina Sofía. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.museoreinasofia.es/actividades/trio-arbos-0>>
 - Programa de *Los conciertos de Mediodía* de la Fundación Juan March, Lunes 17 de Octubre de 1983. [En línea]. Dirección URL: <<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/co2438.pdf>>
 - Programa del Festival COMA de 2011. [En línea]. Dirección URL: <http://amcc.es/wp-content/uploads/2014/02/coma_11_programa.pdf>
 - Proyecto *Música callada* extraído de su web: <<http://www.musicacallada.com/>>
 - Publicación del vídeo de la obra *Clar i net* en Vimeo. [En línea]. Dirección URL: <<https://vimeo.com/111566470>>
 - *Qui som*, extraído de la página web de la revista Sonograma. [En línea]. Dirección URL: <<http://sonograma.org/Qui+som>>
 - RAMOS LÓPEZ, Pilar, *Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música*, Univ. La Rioja, 2010, p. 8. [En línea]. Dirección URL: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0716-27902010000100002&lng=es&nrm=iso&tlng=es>
 - RAMOS, Raúl, Partitura desafinada, *periódico ABC*, 15/2/2004. [En línea]. Dirección URL: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/cordoba/abc.cordoba/2004/02/15/075.html>>
 - REBULLIDA, Víctor, *Nos ha dejado la compositora Matilde Salvador*, extraído de la web: <<http://victorrebullida.blogia.com/2007/100501-nos-ha-dejado-la-compositora-matilde-salvador.php>>
 - REDACCIÓN, La obra de Raquel Jurado suena en la Maestranza, *Diario de Córdoba*, 20 de Septiembre de 2005. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.diariocordoba.com/noticias/imprimir.php?id=206435>>
 - REDACCIÓN. El INAEM destituye por fin a Consuelo Díez al frente del CDMC, *Mundoclasico.com*, 22 de Enero de 2001. [En línea]. Dirección URL:

- <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-imprimir.aspx?xml=0001854&tipo=N>>
- Reglamento del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903, p. 37, extraído del artículo Emilia Pardo Bazán, primera mujer socia del Ateneo, en el Archivo del Ateneo. [En línea]. Dirección URL: <<http://ateneodemadrid.com/index.php/esl/Archivo/Documentos/Documentos-destacados/1905.-Emilia-Pardo-Bazan-primera-mujer-socia-del-Ateneo-de-Madrid>>
 - RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María, *15 compositoras españolas de hoy*, Valencia, 2012, Editorial Piles.
 - ROMERO, Lula. Notas al programa del concierto del XXI Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CDMC 2010, a cargo del Ensemble Espacio Sinkro, en el Auditorio 400 del Museo Nacional del Centro de Arte Reina Sofía. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/prog29nov10.pdf>>
 - ROSADO, Benjamín G. Marisa Manchado: “Componer es salir a la caza del silencio”, *Revista El cultural*, 27 de Abril de 2012. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Marisa-Manchado/30946>>
 - RUBIO CASTRO, Ana, “El feminismo de la diferencia: los argumentos de una igualdad compleja”, *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, nº 70, Octubre-Diciembre de 1990. [En línea]. Dirección URL: <http://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querysDismax.DOCUMENTAL_TODO=EL+FEMINISMO+DE+LA+DIFERENCIA+LOS+ARGUMENTOS+D+E+UNA+IGUALDAD+COMPLEJA>
 - RUIZ COCA, F. La historia de la música española contemporánea. *La estafeta literaria*. Nº 130 (Tercera Época). 24 de Mayo de 1958. Biblioteca del Ateneo de Madrid. [En línea]. Dirección URL: <http://www.ateneodemadrid.net/biblioteca_digital/Estafeta_Literaria/1958_00130.pdf>
 - RUIZ TARAZONA, Andrés, Reseña (La quinta de Mahler). [En línea]. Dirección URL: <<http://www.laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=52110>>
 - S., “La mujer como compositora”, *El Sol*, Año XIII-Núm. 3651, Domingo 14 de Abril de 1929. [En línea]. Dirección URL: <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?o=&w=ateneo+de+madrid+y+maria+rodrigo&f=text&a=us&p=Madrid&d=creation&d=1929&d=04&d=01&d=1929&d=05&d=01&t=%2Bcreation&l=600&l=700&y=1929&lang=es&s=4>>

- SACAU, Enrique, Al fin, un concierto en paz, *Revista Mundoclasico.com*, 26/07/2001. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0004399>>

- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936)”, *Dossier: Música y estudios sobre las mujeres*, TRANS 15 (2011). [En línea]. Dirección URL: <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_05_Sanchez.pdf>

- SÁNCHEZ TORRES, Ana, *Teoría feminista, complejidad y musicología*, p. 421, en INIESTA MASMANO, Rosa (ed.) *Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia, 2011, Rivera Editores.

- SHERLOCK, John, Creating space for Love, *Musicworks*, nº 68, Canada, 1997.

- Sociedades y conferencias, *El Día* (Madrid, 1881), 12 de Abril de 1893. [En línea]. Dirección URL: <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?o=&w=ateneo+de+madrid&f=text&a=2126315&d=creation&d=1893&d=04&d=12&d=1893&d=04&d=12&t=%2Bcreation&l=600&l=700&y=1893&lang=es&s=0>>

- SOLER CAMPO, Sandra, “La situación de la mujer en el ámbito musical actual como docente, intérprete, compositora y directora de orquesta”, *Revista Educativa Digital Hekademos*, Diciembre 2011, Año IV- Número 10.

- STEVANCE, Sophie, *Análisis histórico de la situación de las músicas, de Europa a América del Norte* (trad. Rosa Iniesta), p. 89-90, en INIESTA MASMANO, Rosa (ed.) *Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia, 2011, Rivera Editores.

- TORRENTS, Mercè, *Dibuixant*, Clivis Publicacions, 2006.

- TORRENTS, Mercè, *Set instants nº 2*, Clivis publicacions, 2008.

- Trevi nel Lacio, Anna Bofill estrena Spazio frammentato en Italia, *Mundoclasico.com*, 27 de Noviembre de 2012. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=d4f70571-ef40-4668-b5b0-84f920000313>>

- TRONCOSO, Rosario. El sueño musical de Dolores Serrano Cueto, en la revista digital *Caocultura.com*, 25 de Mayo de 2015. [En línea]. Dirección URL: <<http://caocultura.com/el-sueno-musical-de-dolores-serrano-cueto/>>

- TURINA, Joaquín, “El feminismo y la música”, *Revista musical hispano-americana*, 2 de Febrero de 1914. [En línea]. Dirección URL:

- <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=parent%3A0003983964&t=%2Bcreation&lang=es&s=9>>
- VÁZQUEZ, Rocío. Partituras en clave femenina, diario *La voz digital*, 18 de Noviembre de 2011, Cádiz. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.lavozdigital.es/cadiz/v/20111118/sociedad/partituras-clave-femenina-20111118.html>>
 - VEGA, Laura, notas al programa del Concierto celebrado el 5 de Junio de 2015 en el Auditorio Alfredo Kraus, Gran Canaria. [En línea]. Dirección URL: <http://www.ofgrancanaria.com/images/stories/programas/1415/Abono_1415_18.pdf>
 - VELEZ DE MENDIZABAL, Josune, Silvia San Miguel funde imagen y sonido en su disco «Dime», 2007, *Diario Gara*. [En línea]. Dirección URL: <<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20071211/52750/es/Silvia-San-Miguel-funde-imagen-sonido-su-disco-Dime?inprimatu=1>>
 - VERA, P. Dolores Serrano estrena su obra en el Baluarte. *Diario de Cádiz*. 29 de Noviembre de 2009. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.diariodecadiz.es/article/ocio/574351/dolores/serrano/estrena/su/obra/baluarte.html>> [Consulta: 25 de Octubre de 2014].
 - VERA, P. Serrano Cueto estrena su primera obra para clave con 'Ausencias', *Diario de Cádiz*, 23 de Noviembre de 2013. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.diariodecadiz.es/article/ocio/1652044/serrano/cueto/estrena/su/primera/obra/para/clave/con/ausencias.html>>
 - VERDÚ, Carmen, Concierto para sordos, página web de la compositora Carmen Verdú. [En línea]. Dirección URL: <<http://carmen-verdu.blogspot.com.es/p/concierto-de-los-sentidos.html>>
 - VIAMONTE, Evelyn, MENÉNDEZ, Alberto, *Días como agua: exilios, naufragios y las pulsiones de Narciso*, ARAS, 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://arascreacion.blogspot.com>>
 - VILLAR, J., "Gacetilla", *La Esperanza*, Madrid (31 de Diciembre de 1857). Biblioteca Nacional de España.

DIRECCIONES WEB

- Página web de *Academia editorial*. [En línea]. Autor: Editorial Academia del Hispanismo. Dirección URL: <<http://www.academiaeditorial.com/web/pilar-couceiro/>>
- Página web de Alicia Díaz de la Fuente. [En línea]. Autor: Alicia Díaz de la Fuente. Dirección URL: <<http://www.aliciadiazdelafuente.com/biografia/>>
- Página web de Anna Cazorra. [En línea]. Autor: Anna Cazorra Basté. Dirección URL: <<http://annacazorra.com/bio.php?lang=esp> 10/9/2014>
- Página web de Carme Fernández Vidal. [En línea]. Autor: Carme Fernández Vidal. Dirección URL: <<http://www.carmefernandezvidal.com/biografia.html>>
- Página web de Carmen Verdú. [En línea]. Autor: Carme Verdú. Dirección URL: <<http://carmen-verdu.blogspot.com.es/>>
- Página web de Circuito Electrovisiones, en la programación del año 2013. [En línea]. Autor: Electrovisiones. Dirección URL: <<http://www.electrovisiones.com/2013/index.php/directorio-2013/8-2011/14-ciclo-sonoro-fonoteca-nacional-mayo-16-a-junio-30>>
- Página web de Diana Pérez Custodio. [En línea]. Autor: Diana Pérez Custodio. Dirección URL: <<http://www.dianaperezcustodio.com/curriculum.html>>
- Página web de *El far blau*, productora del Documental: Leonora Milá: música integral. [En línea]. Autor: El Far Blau-Limit Records. Dirección URL: <<http://www.elfarblau.com/project/leonora-mila-musica-integral/>>
- Página web de Elena Mendoza. [En línea]. Autor: Elena Mendoza. Dirección URL: <<http://www.elenamendoza.net/ElenaBiografia.html>>
- Página web de Encarna Beltrán-Huertas. [En línea]. Autor: Encarna Beltrán-Huertas. Dirección URL: <<http://ebelop.wordpress.com/acercade/>>
- Página web de FM-FX. [En línea]. Autor: FM-FX. Dirección URL: <<http://fmfx.org/about/>>
- Página web de Gloria Ramos Triano. [En línea]. Autor: Gloria Isabel Ramos Triano. Dirección URL: <http://www.ramostriano.org/index_es.html>
- Página web de Gloria Villanueva. Autor: Gloria Villanueva. [En línea]. Dirección URL: <<http://gloriavillanueva.com/>>
- Página web de Isabel Urrutia. [En línea]. Autor: Isabel Urrutia. Dirección URL: <<http://www.isabelurrutia.es/musica-de-camara/dharma-2009.html>>

- Página web de la Asociación Madrileña de Compositores. [En línea]. Autor: Asociación Madrileña de Compositores, AMCC. Dirección URL: <<http://amcc.es/coma/coma13/nuevo-ensemble-de-segovia/>>
- Página web de la Banda Municipal de Música de Fuengirola. [En línea]. Autor: Banda Municipal de Música de Fuengirola (No oficial). Dirección URL: <<http://bandafuengirola.blogspot.com.es/p/historia-y-directores.html>>
- Página web de la compositora Esperanza Zubieta. Autor: Esperanza Zubieta Trives. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.esperanzazubieta.com/>>
- Página web de la editorial Brotons y Mercadal. Autor: Editorial Brotons y Mercadal. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.brotonsmercadal.com/>>
- Página web de la Editorial Clivis. Autor: Clivis Publicacions. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.clivis-music.com/>>
-
- Página web de la Escola de música del Palau. Autor: Escola de música del Palau. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.escolademusicadelpalau.com/#!/qui-som/c22j5>>
- Página web de la Fundación Juan March. Autor: Fundación Juan March. [En línea]. Dirección URL: <<http://digital.march.es/>>
- Página web de la Orquesta de Córdoba. [En línea]. Autor: Orquesta de Córdoba. Dirección URL: <<http://orquestadecordoba.org/?id=162%2520&>>
- Página web de la Universidad Complutense de Madrid. Autor: Universidad Complutense de Madrid. [En línea]. Dirección URL: <<https://www.ucm.es/pampinea/curriculum-breve-de-m%C2%AA-del-pilar-couceiro>>
- Página web de Laura Vega. [En línea]. Autor: Dirección URL: <<http://lauravega.es/biografia>>
- Página web de Lula Romero. [En línea]. Dirección URL: <http://lularomero.com/bio_es.html>
- Página web de María de Alvear. [En línea]. Dirección URL: <<http://mariadealvear.com/>>
- Página web de María Eugenia Luc de Gazzaniga. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.mariaeugenialuc.com/>>
- Página web de María José Arenas. [En línea]. Dirección URL: <<http://mariajoarenas.blogspot.com.es/>>

- Página web de Mariángeles Sánchez Benimeli. [En línea]. Dirección URL:
<<http://www.sanchezbenimeli.com/biografia.html>>
- Página web de Mercedes Zavala. [En línea]. Dirección URL:
<<http://mercedeszavala.blogspot.com.es/p/biografia.html>>
- Página web de *Mujer y guitarra*. [En línea]. Dirección URL:
<<http://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/>>
- Página web de *Música clásica y mujeres*, 2011. [En línea]. Dirección URL:
<<http://lasmujeresmusicas.blogspot.com.es/2011/05/maria-rodrigo-bellido-madrid-1888.html>>
- Página web de Musikagileak, Asociación de compositores Vasco-Navarros. [En línea]. Dirección URL:
<<http://www.musikagileak.com/english/miembros/miembrosdetalle/article/>>
- Página web de Nélida Béjar. [En línea]. Dirección URL:
<<http://www.nelidabejar.com/en/bio.html>>
- Página web de Nuria Núñez Hierro. [En línea]. Dirección URL:
<<http://www.nurianunezhierro.com/espantildeol.html>>
- Página web de Pilar Espallargas. [En línea]. Dirección URL:
<http://espallargas.es/wp/?page_id=72>
- Página web de Rosa María Rodríguez Hernández. [En línea]. Dirección URL:
<http://www.rosamariarodriguezhernandez.net/#!__biografia>
- Página web de Silvia San Miguel. [En línea]. Dirección URL:
<<http://www.silvia-sanmiguel.com/presentacion/>>
- Página web de Teresa Catalán. [En línea]. Dirección URL:
<<http://www.teresacatalan.com/es/biografia.html>>
- Página web de Zuriñe Fernández Gerenabarrena. [En línea]. Dirección URL:
<<http://zfgerenabarrena.com/zfg/bio/>>
- Página web del Ateneo Blasco Ibáñez. [En línea]. Dirección URL:
<<http://ateneoblascoibanez.com/socios/beltran-huertas-lopez-encarna.html>>
- Página web del blog *Las mujeres músicas*. [En línea]. Dirección URL:
<<http://lasmujeresmusicas.blogspot.com.es/2011/08/dolores-serrano-cueto-cadiz-1967.html>>
- Página web del Centro de Documentación Musical de Andalucía. [En línea]. Dirección URL:

- <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/compositores/silvia-olivero.html>>
- - Página web del Dúo piano: Ross Kotetishvili. [En línea]. Dirección URL: <http://www.duopiano.eu/es/images/stories/Kid_de_Prensa/RossKotetishvili.pdf>
 - Página web del Instituto Cervantes en Múnich. [En línea]. Dirección URL: <http://munich.cervantes.es/FichasCultura/Ficha49202_25_1.htm>
 - Página web del Orfeón Murciano. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.orfeonmurciano.org/directores.php>>
 - Página web del proyecto Circle Art. [En línea]. Dirección URL: <http://circleart2011.wix.com/ca2011/circleart#!__inicio>
 - Página web del proyecto dirigido por Simona Ferrar y Ricardo Padilla. [En línea]. Dirección URL: <<https://sonirisenproceso.wordpress.com/descripcion-del-proyecto/>>
 - Página web del proyecto Dúa de pel. [En línea]. Dirección URL: <<http://evaguillamon.com/portfolio/dua-de-peldua-de-pel/>>
 - Página web del proyecto *Undercoverfiction ensemble*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.undercoverfiction.eu/musiktheater>>
 - Página web *En el tapete del mar*. [En línea]. Dirección URL: <http://www.eneltapetedelmar.com/?page_id=2>
 - Página web Sonia Megías. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.soniamegias.es/spip/spip.php?article1>>

VOLUMEN II: ANEXOS

ÍNDICE

VOLUMEN II

ANEXO I. BIOGRAFÍAS DE LAS COMPOSITORAS SELECCIONADAS	642
1. Myriam Alonso de Armiño Llanos (Bilbao, 1976).	644
2. Edith Alonso Sánchez (Madrid, 1974).	645
3. María de Alvear (Madrid, 1960).	647
4. Begoña Arana Martija (Guernika, 1941).	649
5. María José Arenas Martín (Isla Cristina, 1983).	650
6. Miren Iratxe Arrieta Francisco (Bilbao, 1968).	654
7. Beatriz Arzamendi Ceciaga (Mondragón, 1961).	655
8. María Lourdes Astrain Serrano (San Sebastián, 1962).	657
9. Maite Aurrekoetxea Viloría (Bilbao, 1971).	658
10. Olatz Ayastuy Alegria (Bilbao, 1961).	659
11. Ana Barrio González (Trápaga, 1968).	660
12. Nélida Béjar (Munich, 1979).	661
13. Encarna Beltrán-Huertas López. (Madrid, 1948).	663
14. Reynalda Blanco Pons (Girona, 1976).	665
15. Anna Bofill Levi (Barcelona, 1944).	667
16. Teresa Borràs Fornell (Manresa, 1923-2010).	670
17. Mercé Capdevila Gaya (Barcelona, 1946).	672
18. Teresa Catalán (Pamplona, 1951).	674
19. Anna Cazurra Baste (Barcelona, 1965).	678
20. María Assumpta Codina Gubianes (Barcelona, 1943).	684

21. Alicia Coduras Martínez (Barcelona, 1958).....	685
22. María del Carmen Conde Delgado (Barcelona, 1933- Madrid, 2005).	688
23. María Pilar Couceiro (A Coruña, 1948).	689
24. Zulema de la Cruz Castillejo (Madrid, 1958).....	695
25. Alicia Díaz de la Fuente (Madrid, 1967).....	697
26. Cecilia Díaz Pestano (Santa Cruz de Tenerife, 1982).	699
27. Consuelo Díez Fernández (Madrid, 1958).	701
28. María José Doistua Diego (Galdakao, ¿?).	703
29. María Escribano Sánchez (Madrid, 1954-2002).....	704
30. María Pilar Espallargas Inglés (Zaragoza, 1951).	706
31. Zuriñe Fernández Gerenabarrena (Vitoria-Gasteiz, 1965).	708
32. Lola Fernández Marín (Pueblonuevo, 1961).....	711
33. Carme Fernández Vidal (Palma de Mallorca, 1970).	713
34. Fuensanta Figuerola Figuerola (Bilbao, 1973).	715
35. María José Fontán Oñate (Madrid, 1957).....	717
36. Ángela Gallego Sánchez (Madrid, 1967).	718
37. Blanca-Esther García Velasco (Oviedo, 1955).....	719
38. Carlota Garriga Kuijpers (Amberes, 1937).	720
40. Marián Gutiérrez Urbaneta (Bilbao, 1969).....	722
41. Raquel Jurado Díaz (Córdoba, 1970).	723
42. Pilar Jurado Ruíz (Madrid, 1968).	724
43. Laura Llorca Ponzoda (Oliva, 1968).	726
44. Mª Cruz López de Rego Fernández (Barcelona, 1957).	727
45. María Eugenia Luc de Cazzaniga (Rosario, 1958).	729
46. María Dolores Malumbres Carranza (Alfaro, 1931).	732
47. Marisa Manchado Torres (Madrid, 1956).	734

48. Carmen Marina Gioconda (Santander, 1936).....	736
49. Sofia Martínez Ramírez (Vitoria, 1965).....	739
50. Sonia Megías López (Almansa, 1982).	741
51. Elena Mendoza López (Sevilla, 1973).	743
52. Montserrat Mikofalvy (Palma de Mallorca, 1929).....	745
53. Leonora Milà i Romeu (Vilanova i la Geltrú, 1942).	747
54. Carme Miró Manero (Barcelona, 1956).	749
55. Margarita Muñoz Escolar (Murcia, 1971).....	750
56. Nuria Núñez Hierro (Jerez de la Frontera, 1980).	753
57. Silvia María Olivero Anarte (Málaga, 1975).....	756
58. María Luisa Ozaita Marqués (Baracaldo, 1939).	758
59. María Teresa Pelegrí i Marimón (Barcelona, 1907).....	760
60. Diana Pérez Custodio (Algeciras, 1970).	761
61. Iluminada Pérez Frutos (Girona, 1972).	764
62. M ^a Paz Pita Vázquez (Ferrol, 1976).	766
63. María Quintanilla (Badajoz, 1979).....	767
64. Concepció Ramió i Diumenge (Girona, 1961).	768
65. Gloria Isabel Ramos Triano (Maracay, 1964).	770
66. María Rosa Ribas Monné (Barcelona, 1944).	773
67. María Rodrigo Bellido (Madrid, 1888-Puerto Rico-1967).....	775
68. Gloria Rodríguez Gil (Vigo, 1972).	778
69. Rosa María Rodríguez Hernández (Portocristo, 1963).	781
70. M ^a Teresa Roig Ferrer (Barcelona, 1952).	783
71. Lula Romero (Palma de Mallorca, 1976).	784
72. Silvia San Miguel (Vitoria-Gasteiz, 1963).	786
73. Mariángeles Sánchez Benimeli (Valencia, 1939-2014).	787

74. María del Carmen Santiago de Merás (Oviedo, 1917- Madrid, 2005).....	790
75. Alicia Santos Santos (Madrid, 1958).....	791
76. Dolores Serrano Cueto (Cádiz, 1967).....	793
77. Montserrat Torrá Salvador (Barcelona, 1973).....	795
78. Mercè Torrents Turmó (Barcelona, 1930).....	798
79. Isabel Urrutia Rasines (Algorta, 1967).....	800
80. Laura Vega Santana (Vecindario, 1978).	802
81. Carmen Verdú Esparza (Alcoy, 1962).	806
82. Mariona Vila Blasco (Barcelona, 1958).....	808
83. Cristina Vilallonga (Barcelona, ¿?).	810
84. Gloria Villanueva Sánchez (Barcelona, 1953).	811
85. Mercedes Zavala Gironés (Madrid, 1963).....	812
86. Esperanza Zubieta Trives (Colindres, 1963).	816

ANEXO II

EDICIÓN PEDAGÓGICA DE LAS OBRAS DE LA GUÍA DIDÁCTICA.....	820
- <i>Llanto a mi raíz</i> . Encarna Beltrán-Huertas López.....	822
- <i>Divertimento op. 90</i> . Teresa Borrás i Fornell.	822
- <i>Dues escenes</i> . María Isabel Garvia Serrano.	822
- <i>Juan</i> . Sonia Megías.	822
- <i>Suite (2009)</i> . María Luisa Ozaita Marqués.....	822
- <i>Hebras al aire</i> . Diana Pérez Custodio.	822
- <i>Suite Hispana</i> . Carmen Santiago de Merás.	822
- <i>Suite en Sol Mayor</i> . Gloria Villanueva.	822
- <i>Canto al atardecer</i> . Encarna Beltrán-Huertas López.	822
- <i>Tiempo de amor</i> . Encarna Beltrán-Huertas López.	822
- <i>Fantasía op. 74</i> . Teresa Borrás i Fornell.	822

-	<i>Ones op. 154.</i> Teresa Borrás i Fornell.....	822
-	<i>Sonatina op. 60.</i> Teresa Borrás i Fornell.....	822
-	<i>Claudiana.</i> Carlota Garriga Kuijpers.....	822
-	<i>Mi.</i> Gloria Rodríguez Gil.....	822
-	<i>Tres piezas para dos flautas y piano.</i> Esperanza Zubieta Trives.	822
-	<i>Reflejo de luna en calma.</i> Encarna Beltrán-Huertas.....	822
-	<i>Mont. op. 104, nº 1.</i> Teresa Borrás i Fornell.	822
-	<i>Mont. op. 104, nº 2.</i> Teresa Borrás i Fornell.	822
-	<i>Quan no hi siguis.</i> Anna Cazurra.	822
-	<i>Suite Peninsular.</i> Sonia Megías López.....	822
-	<i>Dibuixant.</i> Mercè Torrents Turmo.	822
-	<i>Guspires.</i> Mercè Torrents Turmo.	822
-	<i>Trenzas.</i> Anna Bofill Levi.....	823
-	<i>Kalonice.</i> Anna Cazurra.	823
-	<i>Scacs.</i> María Isabel Garvia Serrano.....	823
-	<i>Five colours.</i> Marisa Manchado Torres.....	823
-	<i>Suite.</i> María Luisa Ozaita Marqués.	823
-	<i>El sueño de Neire.</i> Carme Verdú Esparza.	823
-	<i>Introducció, tango i final.</i> Mariona Vila Blasco.....	823
-	<i>Interludios op. 177.</i> Teresa Borrás i Fornell.....	823
-	<i>Dos danzas mediterráneas.</i> Laura Llorca Ponzoda.....	823
-	<i>Tres piezas.</i> María Luisa Ozaita Marqués.	823
-	<i>Sonata.</i> Diana Pérez Custodio.	823
-	<i>Set instants, nº 2.</i> Mercè Torrents Turmo.	823
-	<i>Portraits.</i> Mariona Vila Blasco.	823
-	<i>Europa 1945.</i> Anna Bofill Levi.....	823

-	<i>Europa</i> . Teresa Catalán.	823
-	<i>Zuhaitz</i> . Teresa Catalán.	823
-	<i>Després del silenci</i> . María Rosa Ribas Monné.	823
-	<i>Noviembre</i> . Gloria Villanueva.	823
-	<i>Llanto a mi raíz</i> . Encarna Beltrán-Huertas López.	823
-	<i>Divertimento op. 90</i> . Teresa Borrás i Fornell.	823
-	<i>Dues escenes</i> . María Isabel Garvia Serrano.	823
-	<i>Juan</i> . Sonia Megías.	823
-	<i>Suite (2009)</i> . María Luisa Ozaita Marqués.	823
-	<i>Hebras al aire</i> . Diana Pérez Custodio.	823
-	<i>Suite Hispana</i> . Carmen Santiago de Merás.	823
-	<i>Suite en Sol Mayor</i> . Gloria Villanueva.	824
-	<i>Canto al atardecer</i> . Encarna Beltrán-Huertas López.	824
-	<i>Tiempo de amor</i> . Encarna Beltrán-Huertas López.	824
-	<i>Fantasia op. 74</i> . Teresa Borrás i Fornell.	824
-	<i>Ones op. 154</i> . Teresa Borrás i Fornell.	824
-	<i>Sonatina op. 60</i> . Teresa Borrás i Fornell.	824
-	<i>Claudiana</i> . Carlota Garriga Kuijpers.	824
-	<i>Mi</i> . Gloria Rodríguez Gil.	824
-	<i>Tres piezas para dos flautas y piano</i> . Esperanza Zubieta Trives.	824
-	<i>Reflejo de luna en calma</i> . Encarna Beltrán-Huertas.	824
-	<i>Mont. op. 104, nº 1</i> . Teresa Borrás i Fornell.	824
-	<i>Mont. op. 104, nº 2</i> . Teresa Borrás i Fornell.	824
-	<i>Quan no hi siguis</i> . Anna Cazurra.	824
-	<i>Suite Peninsular</i> . Sonia Megías López.	824
-	<i>Dibuixant</i> . Mercè Torrents Turmo.	824

-	<i>Guspires</i> . Mercè Torrents Turmo.	824
-	<i>Trenzas</i> . Anna Bofill Levi.	824
-	<i>Kalonice</i> . Anna Cazurra.	824
-	<i>Scacs</i> . María Isabel Garvia Serrano.....	824
-	<i>Five colours</i> . Marisa Manchado Torres.....	824
-	<i>Suite</i> . María Luisa Ozaita Marqués.	824
-	<i>El sueño de Neire</i> . Carme Verdú Esparza.	824
-	<i>Introducció, tango i final</i> . Mariona Vila Blasco.....	824
-	<i>Interludios op. 177</i> . Teresa Borrás i Fornell.....	824
-	<i>Dos danzas mediterráneas</i> . Laura Llorca Ponzoda.	824
-	<i>Tres piezas</i> . María Luisa Ozaita Marqués.	824
-	<i>Sonata</i> . Diana Pérez Custodio.	825
-	<i>Set instants, nº 2</i> . Mercé Torrents Turmo.	825
-	<i>Portraits</i> . Mariona Vila Blasco.	825
-	<i>Europa 1945</i> . Anna Bofill Levi.	825
-	<i>Europa</i> . Teresa Catalán.	825
-	<i>Zuhaitz</i> . Teresa Catalán.	825
-	<i>Després del silenci</i> . María Rosa Ribas Monné.....	825
-	<i>Noviembre</i> . Gloria Villanueva.....	825
-	<i>Persistencia</i> . Mercedes Zavala.	825

ANEXO III

BASE DE DATOS DEL CATÁLOGO ELABORADO SOBRE LAS COMPOSITORAS SELECCIONADAS	827
BIBLIOGRAFÍA.....	829

**ANEXO I. BIOGRAFÍAS DE LAS COMPOSITORAS
SELECCIONADAS**

ANEXO I

En este anexo encontramos las biografías de las 85 compositoras seleccionadas para esta Tesis Doctoral que han compuesto obras para flauta travesera desde el siglo XX hasta la actualidad. La mayor parte de las biografías han sido obtenidas de las páginas de internet de las propias compositoras, y otras de la base de datos del INAEM, utilizada como referencia de esta Tesis, incluida en el libro *La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, de Álvarez Cañibano et alii (Madrid, 2008). Dentro de cada biografía aparece además el catálogo de obras compuesto para flauta travesera de cada una de ellas.

1. Myriam Alonso de Armiño Llanos (Bilbao, 1976).

Nació en 1976 en Bilbao.¹ Estudió violonchelo en la Escuela Municipal de Música "Jesús Arambarri" de Bilbao y piano en el Conservatorio Superior de Música "Juan Crisóstomo Arriaga" de dicha ciudad. Continúa con los estudios de Composición, Lenguaje musical y Pedagogía en el Conservatorio Superior de Música "Jesús Guridi" de Vitoria. En 2003 estudió un postgrado de Musicoterapia. Como miembro del Grupo de Música Contemporánea Kuraia, ha desarrollado una extensa obra, en cuanto a la creación y la difusión de la música.

Después de varios años como profesora de piano, armonía, composición, historia de la música y análisis en distintos centros, ahora es directora, gerente y creadora de su propio centro de música, ubicado en Barakaldo (Vizcaya), llamado "Myriamusica"². Entre su producción musical se encuentran: *Alkimia* (2000), para flauta, saxo tenor, saxo barítono, violín y vibráfono, *Gea* (2000) para cinta, *Manarsis* (1999) para violín, *Teurgia* (2001) para cinta, saxo y electroacústica. En 2000 recibió una beca de la Diputación Foral de Vizcaya para un curso de especialización con George Crumb en Composición y Análisis en Locarno y Ascona (Suiza). En 2001 recibió una subvención a la creación musical, por parte del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco para la grabación de su quinteto *Alkimia*.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Alkimia* (2000) para flauta (piccolo), saxofón tenor, saxofón barítono, violín y vibráfono.

¹ Biografía extraída de la *Fundación Adkins Chiti: Donne in música*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.donneinmusica.org/wimust/biographies-european-women-composers/a/867-myriam-alonso-de-armino-llanos.html>>

² La escuela de música tiene una web que puede visitarse para informarse. [En línea]. Dirección URL: <<http://myriamusica.jimdo.com/>>

2. Edith Alonso Sánchez (Madrid, 1974).



Compositora, improvisadora, pianista y artista sonora.³ Edith Alonso nació en Madrid y comenzó sus estudios clásicos tocando el piano, pero se interesó rápidamente en otros instrumentos como la guitarra, el saxofón y en otros estilos como el jazz o el rock. A principios de los 90 tocaba el bajo eléctrico en una banda de punk-rock muy conocida de la escena underground. Se trasladó a París donde estudió Electroacústica y Composición instrumental en el GRM (*Groupe de Recherches Musicales*), o el IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) y su Tesis Doctoral en Artes, Ciencias y Tecnologías en la Universidad de Saint-Denis-Vincennes (París) y la Universidad Complutense (Madrid).

Ganó el premio SACEM al finalizar sus estudios de Composición Electroacústica, y recibió subvenciones del Ministerio de Investigación de Francia y el Ministerio de Asuntos Exteriores español. Como compositora recibió varias distinciones y premios: ganadora del concurso *Madrid Abierto*, mención honorífica en el Premio *Pauline Oliveros*, nominada en el concurso *Premio de Europa*, y la mención de honor en el concurso *Hablar en Arte*.

Ha sido encargada por RNE (Radio Nacional de España) y el CDMC (Centro para la música contemporánea de España) para representar a España en TIME (International Tribune of electroacoustic music, UNESCO). Sus composiciones han sido interpretadas en numerosos festivales internacionales, como el International Computer Music Conferences de Belfast y Montreal, SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea, París), SMC (Sound and Music Computing, Lefkada, Porto), XXIV Festival de Música Contemporánea de Alicante (España), Synthèse (Bourges, Francia),

³ Biografía extraída de su web: <<http://edithalonso.com/Biography.html>>

y otros en Portugal, España, Austria, Alemania, Suecia, Corea del Sur, Cuba, Costa Rica, Colombia, Argentina y México.

También ha colaborado con en otros ámbitos creativos, como el cine y la danza, así como instalaciones sonoras. Es fundadora de *Campo de Interferencias*, junto a Antony Maubert, una organización sin ánimo de lucro para la promoción del arte sonoro en España. También es co-organizadora del *Festival Radical dB*, evento de música y tecnología celebrado en Zaragoza (España).

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *L'attente du demain* (2012) flauta sola.
- *Desintegración* (2008) para flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo.
- *Capsu Tri* (2007) para voz, flauta, piano y violonchelo.
- *La disparition* (2007) para dos flautas, editorial Babel scores.

3. María de Alvear (Madrid, 1960).



María de Alvear nació en Madrid (España) en 1960.⁴ Estudió música principalmente en España y Alemania: clave, órgano, piano, dirección y composición. Desde 1998 ha colaborado regularmente con su hermana Ana de Alvear (artista visual), que ha creado instalaciones fotográficas para las performances de la obra de María de Alvear. En 1986 se realizó un curso en "Nuevo Teatro Musical" con el profesor Mauricio Kagel en la *Musikhochschule* en Köln.

La obra de Alvear es interactiva y basada en el conocimiento de las conexiones de energía. En cada evento musical (conciertos) combina el poder de las artes visuales con la estructura musical. Para dar un ejemplo: crea una instalación, colocada alrededor de una orquesta de cámara, utilizando diferentes materiales, tales como sal, piedras, ramas u hojas, ropa, hilos de oro o de color, o varios tipos de instalaciones de vídeo, dependiendo de lo que la pieza de la música y el espacio escénico le sugiere. Ella también interpreta y canta en sus propias piezas.

La esencia de su trabajo consiste en la creación de espacios abiertos protegidos (espacio espiritual, espacio físico, espacio psicológico, etc.) en los que la artista y el público pueden experimentar una profunda libertad existencial. Algunas de sus obras se basan en temas que son tabú para nuestra forma occidental de pensar, provocando debates vehementes e interacciones interesantes. Esto significa que el trabajo de Alvear es también una opinión valiente en cuanto a lo establecido.

⁴ Esta biografía ha sido extraída de su página web personal. [En línea]. Dirección URL: <<http://mariadealvear.com/>>

Su trabajo está envuelto de cualidades espirituales y de conocimiento de lo energético en su trabajo, lo que exige una comprensión profundamente responsable del gran poder de la música y el arte, un poder que debe ser tenido en cuenta. María de Alvear ha estado muy influenciada por los viajes que ha realizado a diferentes naciones aborígenes en Estados Unidos y Rusia en la búsqueda de la esencia interior de la música y tratando de entender las raíces del desarrollo musical. Trabajar intensamente con Tsolagiu M. A. RuizRazo (pueblo Cherokee) y Rahkweeskeh (pueblo Tuscarora) ha sido muy importante para ella. Siente que han sido sus maestros más importantes en cuanto a la interacción entre la música y la realidad tanto física y como intangible. Los diversos niveles en los que su trabajo se desarrolla son muy interesantes.

«El sonido tiene la cualidad de poner la mente y el cuerpo de una persona particular en un lugar específico». Las combinaciones sonoras pueden influir en nuestro estado de ánimo tan precisamente como un instrumento quirúrgico, el cambio de una sola nota puede causar un cambio completo en el estado de ánimo y el lugar físico en el que una persona ha estado antes. La forma en que estos lugares específicos de trabajo en relación con el estado individual de una persona interactúan con una realidad física y espiritual es la base sobre la que María de Alvear basa su trabajo.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Sensitive Birds* (2006) para soprano, flauta, clarinete, viola, violonchelo, arpa y piano.
- *Sternenbaum* (2003) para flauta, arpa y voz.
- *Visión* (1998) ceremonia para flauta, clarinete, piano, dos baterías, violonchelo, contrabajo y voz.
- *Luz futura* (1996) ceremonia para quinteto de viento, saxofón y batería.
- *Care*, (1995) ceremonia para batería, flauta y guitarra.
- *Verdad – Wahrheit* (1995) ceremonia para piano y quinteto de viento.
- *Besando el tiempo - die Zeit küssend* (1994) para flauta.
- *Purísimo* (1992) para dos flautas, arpa, violonchelo y orquesta de cámara.
- *Canción* (1982) para tres solistas vocales, flauta y piano sobre el poema *Canción* de Federico García Lorca.

4. Begoña Arana Martija (Guernika, 1941).

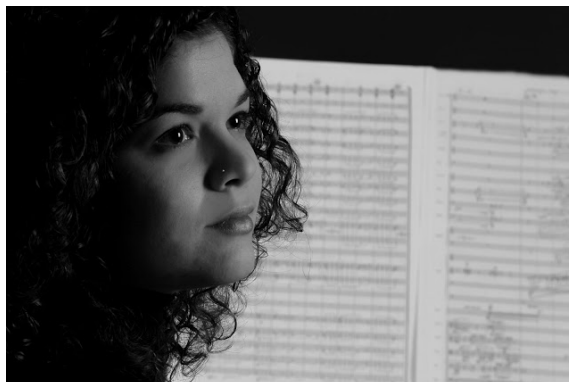
Compositora y docente.⁵ Nació en Guernika (Guipúzcoa) en 1941. Cursó estudios de Piano y Composición en el Conservatorio Superior de Música "Juan Crisóstomo de Arriaga" de Bilbao. Profesora de Lenguaje Musical del Conservatorio Municipal de San Sebastián. Es asimismo autora de manuales didácticos de música.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Soinu jolasak* (1987) para quinteto de viento.

⁵ Biografía extraída de *La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* de Álvarez Cañibano et alii.

5. **María José Arenas Martín (Isla Cristina, 1983).**



María José Arenas Martín nace en Isla Cristina (Huelva) en 1983.⁶ Comienza sus estudios musicales en el Conservatorio Elemental de Música “Vicente Sanchís” de Isla Cristina. Continúa en el Conservatorio Profesional de Música de Huelva, en el que estudia piano junto a los profesores María Ramblado y Javier Van-Baumberguen, obteniendo el título de dicha especialidad. Durante esos años también comienza su formación en el mundo de la Composición junto al compositor Francisco Martín Quintero. Posteriormente, ingresa en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, perfeccionándose como compositora junto a profesores como Ignacio Marín, Antonio Flores o Andrés Cea, entre otros, obteniendo la titulación en dicha especialidad.

Durante toda su carrera se ha ido formando como pianista y compositora. Como pianista ha recibido clases de Juan Jesús Peralta, Guillermo González, Ana Guijarro, Elena Orobio, Ralff Nattkemper o María Joao Pires, entre otros. Ha realizado conciertos en varias salas andaluzas, como las de la Fundación Cultural “El Monte”, sala de conciertos de la Caja Rural, Gran Teatro de Huelva. Realiza también colaboraciones con la Coral Polifónica “Padre J. Mirabent” dentro del “Festival Coral del Atlántico” de la ciudad de Isla Cristina.

Como compositora se ha formado recibiendo clases de Mauricio Sotelo, César Camarero, José María Sánchez Verdú, David del Puerto, Cristóbal Halffter, José

⁶ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://mariajoarenas.blogspot.com.es/>>

Manuel López López, Tomás Marco, Jesús Rueda, Javier Álvarez, Alfredo Aracil, Reinhard Febel,...

Es asidua y becada por los principales cursos de Composición nacionales, tales como el “Curso de Composición Internacional Villafranca del Bierzo” (años 2005-2007), “Cátedra de Composición Manuel de Falla” (2005, 2006, 2007, 2009, 2010), “Festival de Música Contemporánea Molina de Segura (2006), “Cursos internacionales de Música y Danza Ciudad de Granada” (curso de análisis con el profesor Ivan Nommick) (2005)....

Desde 2003 sus obras son interpretadas en festivales, cursos y conciertos especializados en música contemporánea, dentro de todo el panorama nacional. Ha estrenado obras propias, tales como *Homenaje al Ángel de Alas Blancas* (Sevilla 2003), *Scandibus* (Sevilla 2004), y *Morayma* (Cádiz 2005), interpretada por “Taller Sonoro” dentro de la Cátedra de Composición “Manuel de Falla” en Cádiz. *En el límite oscuro que relumbra la noche* (Sevilla 2006), *Relojes Blandos*, interpretada por Taller Sonoro dentro del Festival de Música Española de Cádiz en el Salón Regio del Palacio-Diputación de dicha ciudad, *Pasaré* dentro de las III Jornadas de Música Contemporánea de Granada (Febrero, 2008) *Haiku*, para piano, estrenada por el pianista Javier Cembellín dentro del Festival Internacional de Música de Toledo 2008, *Laberintos de Chocolate*, interpretada en las “IV jornadas de música contemporánea” de Granada y en el Cimucc 2009 de Sevilla, *Maktub I*, para violín, encarga para su publicación para la revista MINA III (nº 3, 2010) interpretada por Vladimir Dmitrenko, *Entwicklung* para saxo y percusión interpretada por Miguel Garrido Aldomar.

Su trayectoria compositiva ha sido recogida en numerosos medios de comunicación tales como Canal Sur 2 Andalucía, Diario de Cádiz, Diario de León, Huelva Información, Diario Odiel, La Higuerita (Isla Cristina). Así mismo, recientemente ha grabado un reportaje para el canal Arte Digital, en el cual se recoge su trayectoria artística y sus impresiones estéticas, así como su labor junto a la Orquesta Sinfónica de Mujeres de la Comunidad de Madrid, la cual estrenará próximamente *Mandalay*, su primera obra sinfónica. Ha sido incluida en el libro *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* editado desde el Ministerio de Cultura por el Centro de Documentación de Música y Danza (Madrid, 2008) y más recientemente, ha participado en la elaboración del libro

de análisis musical editado por Rosa María Rodríguez Hernández, publicado por la editorial Piles (Valencia, 2012), en el que se recogen obras de 15 compositoras españolas actuales.

Ha participado como conferenciante en las “IV Jornadas de Música Contemporánea” ciudad de Granada, en las que ha expuesto el tema: *...sobre la noche, miradas sobre David del Puerto*, con la que pretende acercar al público la obra de su maestro. Igualmente, esta labor fue realizada en el mes de mayo en el conservatorio Manuel de Falla de Cádiz. También participa como conferencia y compositora en FESTICONU II 2011. Ha sido socia fundadora de la asociación “Suono dal niente”, formado por compositores andaluces que se plantean como objetivo la difusión de la música contemporánea mediante conciertos, cursos y conferencias.

Además ha realizado varios cursos de especialización en el campo de la pedagogía y didáctica musical, como “El Método Orff. Schulwerk, Música, Danza y Movimiento” (José Posadas, Huelva 2001), “Expresión Corporal” (Mayi Chambeau, Huelva 2001), “Vanguardias Pianísticas del Siglo XX” (Eva Alcázar, Huelva 2003), “Fundamentos teóricos y Prácticos de la Música y la Educación Musical; Programación” (Angel Müller, Divertimenti, 2005). Ha sido profesora del Conservatorio Profesional de Música “Cristóbal de Morales” de Sevilla y del Conservatorio Profesional de Música “Ángel Barrios” de Granada”. En la actualidad, es profesora del Composición del Real Conservatorio Profesional “Manuel de Falla” de Cádiz.

Pertenece al “Taller de mujeres compositoras” que se realiza durante el Festival de Música Española de Cádiz, recibiendo un encargo anual de dicho taller para la realización de una obra para su difusión en el Festival y posterior grabación en Cd por el Centro de Documentación Musical de Andalucía. Su último proyecto ha sido la colaboración con el dúo *Sincronía* con la obra *La evidencia de los significados*, con la que han realizado una gira de conciertos por ciudades de España y Europa, y cuya finalización consiste en la grabación de un cd en directo. Continúa su formación con el compositor madrileño David del Puerto, desarrolla su labor pedagógica en el Real Conservatorio Profesional de Música “Manuel de Falla” de Cádiz, forma parte del equipo de redacción de la revista musical “MINA III” y es codirectora de las Jornadas de Música Contemporánea de Cádiz.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Agonis* (2012) para Flauta, Clarinete, Fagot, Violín, Viola, Cello y Piano.
- *Mahjong* (2009) para ensemble.
- *Laberintos de chocolate* (2008) para ensemble.
- *Relojes blandos* (2006) para ensemble.
- *Hypocondrye* (2006) para cuarteto de maderas y piano.

6. Miren Iratxe Arrieta Francisco (Bilbao, 1968).

Nació en Bilbao en 1968.⁷ Estudió Solfeo, Armonía y Contrapunto en el Conservatorio Superior de Música "Juan Crisóstomo de Arriaga" de la capital vizcaína con Juan Cordero y Margarita Lorenzo, entre otros. Desde 1989 continuó estudios de Composición en Barcelona con Josep Soler y dirección de orquesta en el Conservatorio Superior de esta ciudad. Compaginó sus estudios musicales con los de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona. Ha recibido varios premios, entre ellos el 2º Premio de SGAE (1991) y el Tercer Premio "Jóvenes Compositores" de la Generalitat (1991).

Su música ha sido programada en el Festival de Música del siglo XX de Bilbao, Musikaste de Rentería, Quincena Musical de San Sebastián, Auditorio Nacional de Madrid, diversas salas de Cataluña, así como en el Teatro Colón de Buenos Aires. Entre sus obras se encuentran varias canciones para voz y conjunto instrumental, obras para coro infantil, cuartetos, obras para instrumento solista, etc.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Atxagaren bi poemarentzako musika, Dos canciones (Bizitzak, Etxekoak VII)*, para mezzosoprano, flauta y guitarra. Estrenada en 1995.

⁷ Biografía extraída de *La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* de Álvarez Cañibano et alii.

7. Beatriz Arzamendi Ceciaga (Mondragón, 1961).



Natural de Mondragón (Guipúzcoa), ⁸ comenzó sus estudios musicales con su padre, Juan Arzamendi, formándose en la Academia “Arrasate Musical” y siendo miembro de su Orquesta Sinfónica Juvenil. Estudia violín con Julia Frape en Londres, regresando a Madrid posteriormente para completar sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Está en posesión del Título de Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación, con mención honorífica fin de carrera, del Título Superior de Profesor de Orquesta y de Dirección de Coros.

Realiza además numerosos cursos de especialización en dirección de orquesta con Ros Marbá, Sergiu Celebidache, Helmuth Rilling, Sergiu Comisiona Alexander C. Machat, y en composición con Joan Guinjoan, Luis de Pablo, Armando Gentilucci y Ramón Barce. Beatriz Arzamendi se ha interesado en la formación de jóvenes músicos, siendo Directora de la Orquesta de la Escuela Municipal de Música de Pozuelo de Alarcón (Madrid), profesora de Secundaria, profesora de Informática Musical con Audiovisual-Zone y de la asignatura de Orquesta del Cuerpo de Profesores de Música y

⁸ Biografía extraída de Muisikagileak, Asociación de compositores vasco-navarros. [En línea]. Dirección URL: [http://www.musikagileak.com/miembros/miembrosdetalle/article/arzamendi-beatriz/?tx_ttnews\[backPid\]=10&cHash=851d0e6b8e](http://www.musikagileak.com/miembros/miembrosdetalle/article/arzamendi-beatriz/?tx_ttnews[backPid]=10&cHash=851d0e6b8e)

Artes Escénicas. Actualmente es ayudante de Coordinación de la Asesoría de Música de la Comunidad de Madrid.

Reconocida activista de la crítica feminista aplicada a los estudios de género en música, participa en la I Semana de Música de Mujeres (SGAE –Madrid), en el Primer Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte (México D.F.) y en el Congreso Internacional de Mujeres en el Arte: "El arte de las mujeres como agente de cambio social" (Almagro-noviembre 2007). Sus obras han sido estrenadas en el Festival Internacional de Música de Santander, Festival Internacional de Música de Quintanar de la Orden (Toledo), Casa de América (Madrid), Museo de Santa Cruz (Toledo), Teatro Bellas Artes (México D.F.), Fundación Juan March (Madrid), Festival Clásicos en Verano 2008 (Madrid) y en el 2009 New Music Miami ISCM Festival (Centro Cultural Español) entre otros.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Luz y sombra en Bellatrix* (2011) para flauta, clarinete, saxofón, marimba y piano.
- *Metrosol, I. Danza de la muchedumbre, II. Aire solitario, III. Paso a cinco* (2007) para quinteto de viento.
- *Atmósfera en verso, 1. Atmósfera 1: ¡Orfeo canta! - 2. Atmósfera. II: Y todo era su sueño...- 3. Atmósfera III: ¡Música de las fuerzas!*, (2003) para flauta y piano.
- *Prismas*, (2002) para flauta y piano.

8. María Lourdes Astrain Serrano (San Sebastián, 1962).

Compositora, investigadora, directora de orquesta y pianista.⁹ Nació en San Sebastián el 11 de febrero de 1962. Cursó estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal, en el que obtuvo el título superior de Piano, el título superior de Armonía, Contrapunto y Fuga, el título superior de Composición e Instrumentación, el de Solfeo, Transposición y Acompañamiento y el de Teoría de la Música.

Fue la primera titulada oficial en Dirección de coros y Dirección de orquesta de Euskadi. Obtuvo también el título superior de Pedagogía Musical y el de Canto.

Fue galardonada con la Primera Mención de Honor y Segunda Medalla de Grado Medio (1987) y la Segunda Medalla Arte Lírico (1987) en L'Ecole Nationale de Musique et Danse de Bayona.

Ingresó en la SGAE en 1979 y en el Archivo de Compositores Vascos Eresbil en 1985, siendo además miembro de la Sociedad Española de Musicología y de la European Piano Teachers Association y del International Council for Traditional Music de la Columbia University.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Helieclipsele* (1991) para quinteto de viento.

⁹ Biografía extraída de *La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* de Álvarez Cañibano et alii.

9. Maite Aurrekoetxea Vilorio (Bilbao, 1971).



Nace en Bilbao.¹⁰ Realiza estudios de acordeón con J.A. Hontoria, piano, viola, así como de armonía contrapunto y fuga con Rafael Castro y Juan Cordero en el Conservatorio de Bilbao. Estudia composición e instrumentación con Carmelo Bernaola y Antonio Lauzurika y música electroacústica con Alfonso García de la Torre en el Conservatorio de Vitoria-Gasteiz así como estudios de dirección de orquesta en el Conservatorio Superior de Madrid con F. García Nieto. Ha recibido también clases de dirección de Juan José Mena, Johan Duijk y Laszlo Heltay. Como compositora es autora de numerosas obras, recibiendo de la BBK una beca para escribir su concierto para clarinete y orquesta. Sus obras han sido programadas en festivales como Alicante, Granada, Festival de Música Electroacústica de Vitoria o Muestra de Música Electroacústica de Cuenca.

Ha sido directora del coro Zigor de Barakaldo, directora asistente de la orquesta del Conservatorio de Vitoria, directora invitada de la Banda municipal de Bilbao, y directora de la orquesta de cámara Euskal Kamerata. Ha sido profesora de Enseñanza secundaria y actualmente es directora de la Orquesta sinfónica de la Escuela de música de Bergara y de la Orquesta del Conservatorio de música de Bilbao.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Miradas* (1998) para flauta, clarinete, violín y violonchelo.

¹⁰ Biografía extraída de Musikaleak, Asociación de compositores vasco-navarros. [En línea]. Dirección URL: <[http://www.musikagileak.com/miembros/miembrosdetalle/article/aurrekoetxea-viloria-maite/?tx_ttnews\[backPid\]=10&cHash=a28a20bb41](http://www.musikagileak.com/miembros/miembrosdetalle/article/aurrekoetxea-viloria-maite/?tx_ttnews[backPid]=10&cHash=a28a20bb41)>

10. Olatz Ayastuy Alegría (Bilbao, 1961).

Nacida en Bilbao el 10 de Julio 1961.¹¹ Compositora, clavecinista y profesora. Estudió composición, clavecín, teoría de la música y piano. Trabajó como profesora de solfeo en el Conservatorio de Irún (1987) y, desde 1988, como profesora de repentización, transposición y acompañamiento en el Conservatorio de Música de Bilbao. Ha impartido cursos de formación del profesorado organizados por el Gobierno Vasco y trabajó como clavecinista con diferentes grupos. Obtiene el accésit en el concurso de composición "Jesús Guridi" de la Diputación Foral de Álava en 1986. En la actualidad es profesora de piano del Conservatorio "Juan Crisóstomo de Arriaga" de Bilbao y jefa del departamento de Análisis, Armonía, Fundamentos de composición e Historia de la música.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Bostkotea* (1994) para quinteto de viento.
- *Primera vez* (1987) para quinteto de viento.

¹¹ Biografía extraída de la web Donne in música de la Fundación Adkins-Chiti. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.donneinmusica.org/wimust/biographies-european-women-composers/a/927-olatz-ayastuy-alegria.html>>

11. Ana Barrio González (Trápaga, 1968).

Nacida en Trápaga (Bizkaia), comienza sus estudios musicales en el Conservatorio “Juan Crisóstomo Arriaga” de Bilbao.¹² Realiza los estudios superiores de Piano con M^a Isabel Picaza y de Composición, con los profesores Antonio Lauzurika, Zuriñe Fernández Gerenabarrena y Alfonso G^a de la Torre, en el Conservatorio “Jesús Guridi” de Vitoria. Licenciada en Piano, Composición, Solfeo y Pedagogía. Sus composiciones se han estrenado en diversos festivales y ciclos de música actual. Actualmente imparte la asignatura de “Evolución Estilística del Repertorio de Piano” en Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco).

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *En el cielo como en la tierra...* (2002) para flauta sola.
- *En dehors, en dedans...* (2000) para flauta, clarinete, violín, violonchelo y vibráfono.

¹² Biografía extraída de *Musikagileak* Asociación de Compositores vascos. [En línea]. Dirección URL: <[http://www.musikagileak.com/miembros/miembrosdetalle/article/barrio-ana/?tx_ttnews\[backPid\]=10&cHash=b4491d534f](http://www.musikagileak.com/miembros/miembrosdetalle/article/barrio-ana/?tx_ttnews[backPid]=10&cHash=b4491d534f)>

12. Nélica Béjar (Munich, 1979).



Nació en 1979, pasó su infancia y juventud en Andalucía y en Munich.¹³ Completó sus estudios en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Munich y, con Wilfried Hiller, en el Conservatorio Richard Strauss de Munich. En 2012 realiza su doctorado en Composición en el Trinity College de Dublín con Donnacha Dennehy. El Estado de Baviera apoyó la artista con becas para el Internationales Künstlerhaus Villa Concordia en Bamberg y la Cité Internationale des Arts en París, la ciudad de Munich con el Premio Richard Strauss y un Premio de la cultura en 2011.

Nélica ha compuesto obras, entre otros, para el Kulturkreis Gasteig, la Academia Bávara de Bellas Artes, el Ensemble Zeitsprung, el Singphoniker, la New Chamber Orquesta de Bamberg y para la Bayerischer Rundfunk. Sus obras han sido interpretadas en Alemania, Francia, Irlanda y los Países Bajos (Semana Internacional Gaudeamus Music). Después de cinco años en París, Nélica se traslada de nuevo a Munich en el año 2009. En el mismo año fundó el *Undercoverfiction ensemble* de nueva música y nuevo teatro musical junto a Björn Potulski. Desde el otoño de 2012, trabaja de profesora de Multimedia en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Múnich.

Nélica se interesa tanto por la electrónica en vivo, procesando sonidos instrumentales, como en la composición con sonidos “reales” de ambientes no musicales. Para ello adquirió una amplia formación en programación de audio *pure*

¹³ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.nelidabejar.com/en/bio.html>>

data, en los que programa todos sus procesos electrónicos en la actualidad. Su primera obra de larga duración de teatro musical *Towar Perpetual Peace-A Swan Song*, estrenada en 2010, fue seguida en 2012 por el teatro musical *Heavier Than Air*, para 12 instrumentos y un coro de manipuladores de aeronaves. Actualmente, está trabajando en un proyecto de seguimiento en cooperación con el aeropuerto de Múnich y cuatro aerolíneas internacionales, la ópera *This New Ocean*.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *In der Sonne trage schwarz* (2008) para octeto de viento y contrabajo, escrita para los solistas de la New Chamber Orchestra de Bamberg.¹⁴
- *So ging ich durch die trüben, bittern Schwaden*, (2002) para flauta y marimba, sobre la Divina Comedia de Dante, escrita para la Italian Night (2002), encargado por la Bayerischer Rundfunk.

¹⁴ El audio se puede escuchar en el enlace habilitado en su web. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.nelidabejar.com/en/compositions.html>>

13. Encarna Beltrán-Huertas López. (Madrid, 1948).



Le gustaban las noches, esas largas
donde nadie aparece ni las siente,
un adagio en el silencio doliente
cuando los pasos descansan de cargas.

Encarna Beltrán-Huertas,
Susurros para el hombre del pájaro celeste, 2014.¹⁵

Poetisa y compositora.¹⁶ Es titulada de grado superior de Armonía y Composición y ejerce como profesora de Solfeo y Armonía en Valencia. En su currículum musical tiene tres premios nacionales de Composición en España (1986, 1999 y 2003). Tiene estrenadas varias obras, corales e instrumentales, en: Nueva York, Buenos Aires, Luxemburgo, Madrid (Centro Cultural Conde Duque, Reina Sofía, Museo del Prado, Teatro de la Villa y en el Círculo de Bellas Artes), Valencia (Palau de la Música, Palacio de Congresos, Círculo de Bellas Artes, La Llotgeta-CAM), Sagunto, Segorbe, Bilbao, Pamplona, Murcia, Córdoba, Málaga, Jaén, Cáceres.

Ha ganado 15 premios en Certámenes Poéticos (Galisteo, Cáceres, Segorbe). Ha escrito tres libros: *El reloj junto al silencio* (2 ediciones), *Cuentos y poemas de mamá molli* (2 ediciones), *Hebras de madrugada*. Es coautora en los Certámenes de Segorbe con libros editados por la Consellería de Cultura de la Comunitat Valencia, siendo el último *Segorbe de luz y malva* (Antología). Ha creado la orquesta Enbel's. Es miembro de la Asociación de mujeres en la música.

¹⁵ Poema extraído de la web del Ateneo Blasco Ibáñez. [En línea]. Dirección URL: <<http://ateneoblascoibanez.com/socios/beltran-huertas-lopez-encarna.html>>

¹⁶ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://ebelop.wordpress.com/acercade/>>

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Miradas de otoño* (1. *Susurro españolado*. 2. *Pulso de la noche*. 3. *Un canto de semblanza*) (2006) para flauta, oboe y fagot.
- *Reflejo de luna en calma*¹⁷ (2005) para flauta y piano.
- *Sensaciones de un payaso* (2003) para flauta y violonchelo.
- *Llanto a mi raíz*¹⁸ (1998) para tres flautas.
- *Pequeña fábula* (1992) para flauta y oboe.

Obras sin fechar

- *Amor de sol y luna*, para flauta y oboe.
- *Canto al atardecer*¹⁹, para flauta sola.
- *Un canto de semblanza*, para flauta, oboe y fagot.
- *De gris melancolía*, para flauta, viola y arpa.
- *Sueño de juventud*, para flauta y oboe.
- *Temps*, para flauta, clarinete en si b, trompeta, tuba, vibráfono, glockenspiel y triángulo.
- *Tiempo de amor*, para flauta y guitarra.
- *Tres postales cacereñas-concierto para flauta*, para flauta y orquesta sinfónica.
- *Oración sobre un amor mendigo*, para flauta, clarinete, fagot, trompa y piano.
- *Oración de peregrino*, para tenor, flauta, clarinete y fagot.

¹⁷ El análisis de esta obra aparece en la Guía didáctica, en el Capítulo V.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

14. Reynalda Blanco Pons (Girona, 1976).



Reynalda Blanco Pons (Girona, 1976) comienza sus estudios musicales a la edad de 7 años, en Ars Nova, academia filial del Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, donde realiza los estudios superiores de música.²⁰ Allí estudia piano con Mercè Comín, Ana María Cardona y Cecilio Tiele, con el que se graduaría en 1999. Desde el año 1996 ha estado trabajando con Joaquín Achúcarro para la ampliación de su técnica pianística. En Barcelona, y a partir de 1997, se dedicó a trabajar los campos de la Música de Cámara (conjuntos instrumentales) y el Lied.

Ha estudiado Composición e Instrumentación con Carles Guinovart en el Conservatorio Superior de Música del Liceo. En el campo de la composición cabe destacar el trabajo con el compositor Leonardo Balada en los Cursos Internacionales de Torroella de Montgrí desde el año 1996, así como la asistencia y el trabajo en cursos y conferencias impartidos por Carles Guinovart, David Padròs, Salvador Brotons, etc. Han interpretado su obra el Contemporary Ensemble, los Carnegie Mellon Studios de Pittsburg (Pensilvania), la Banda Municipal de Barcelona y el clarinetista Oscar Lobete.

La Orquesta de Cambra de l'Empordà (Figueres), el Coro Anselm Viola de Torroella de Montgrí, el barítono Xavier Mendoza y la soprano Eva Ribas le estrenaron su opereta El mito de l'Empordà. Se dedica al diseño de programas informáticos

²⁰ Biografía extraída de la web. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/reinalda-blanco-pons/>>

destinados a la enseñanza de la música. Es socia de la Associació Catalana de Compositors desde 1999. Se dedica también a la fotografía, especialmente la naturalista.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Petit joc per a flauta* (2002) para flauta sola.
- *Way for a flutist* (2001) para flauta, violin, violonchelo y percusión.
- *Max* (1999) para flauta, clarinete, oboe, fagot, trompa, percusión, 2 violines, viola y violonchelo.

15. Anna Bofill Levi (Barcelona, 1944).

Un reloj.
El silencio transcurre.
La carne,
el olor de la carne,
la lentitud del pan
el silencio medido
el fuego
la sangre.
Sólo el dolor transcurre.
Silencio.



María Cinta Montagut, *Desconcierto*, 2010.

Compositora y arquitecta, estudió Piano y Teoría musical con Jordi Albareda desde 1950 hasta 1959.²¹ A partir de 1960 estudió Composición con Josep Cercós y Xavier Montsalvatge y de 1968 a 1972 con Josep Maria. Mestres Quadreny. Estudió Arquitectura en Barcelona obteniendo el título de Doctor en 1974 con una tesis sobre *Generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas*. Desde ese año y en varias ocasiones estudió Música electroacústica en el laboratorio Phonos de Barcelona siguiendo cursos con Gabriel Brncic y Lluís Callejo, y de informática musical con Xavier Serra y Sergi Jordà.

En 1982 participó en el Congreso de Nueva Música en Sitges con Luigi Nono, Mestres-Quadreny, Joan Guinjoan, Coriún Aharonián y Jesús Villarrojo. Siguió los cursos de Nono en la Fundación Miró y en 1985 asistió a un curso de Iannis Xenakis en París, mientras asistía por una beca a su Centre d'Etudes de Mathématique et Automates Musical (CEMAMU). Del propio Xenakis ha traducido el libro *Música y Arquitectura* al catalán. Su primera obra *Esclat* (1971) para conjunto instrumental se estrenó en el XI Festival Internacional de música de Barcelona y participó en el II Festival de música de vanguardia de San Sebastián (1974). Y su *Poema per pianoforte* (1974) fue estrenado por Carles Santos, que desde entonces lo incluyó en su repertorio de piano contemporáneo, al igual que el pianista francés Jean-Pierre Dupuy, quien lo interpreta en el CD monográfico *Alea arborea* (2007).

²¹ Biografía extraída de la web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=18>>

Ha escrito obras para instrumentos solistas, para voz, así como música de cámara y electroacústica. Sus obras han sido programadas en varias ciudades españolas y en capitales de otros países como París, Berlín, Londres, Roma, New York, México, Santiago de Chile, Buenos Aires, entre otras, en el marco de festivales y congresos de música contemporánea. Ha escrito y trabajado tanto en Música como en Arquitectura y Urbanismo, actividad que ha desarrollado primero en el Taller de Arquitectura – Bofill (1965 / 82), y después en su propio estudio. Durante diez años ha sido miembro del premio de dibujo Joan Miró y miembro varias veces del jurado del Festival de Teatro de Sitges.

También ha realizado escenografías y música para teatro en obras con montaje de Ricard Salvat (1983/84), tales como *Urfaust* de Goethe, e *Hijos de un dios menor* de Marc Medoff, y alguna otra música incidental. Así mismo ha escrito varias piezas y ha coordinado la música para los montajes de *Cartografías del deseo*, tres ciclos de conferencias dramatizadas según una idea de M^a Merçé Marçal, el Pen Club catalán y Araceli Bruch. Ha colaborado con la directora Magda Puyo y el escenógrafo Pep Durán en la realización del montaje poético - musical *Res no et serà prés*, un homenaje a Maria Mercè Marçal. Se ha especializado en el conocimiento y la difusión de las obras de mujeres compositoras, con artículos y conferencias. En 2009 recibe la medalla al trabajo Presiden Macià de la Generalitat de Catalunya. Sus obras están editadas en Clivis, Dinsic, La mà de guido, Periferia (on-line sheet music) y Musica Sudio.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *A Verónica Franco* (2011) para dos flautas/flauta Sol, piccolo y flauta baja.
- *Pájaros y motores* (2011) para clarinete en Si b, flauta, piano, violín y violonchelo.
- *Ipse* (2010) para flauta, oboe, clarinete en si b, fagot, trompa, percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Caracolas* (2006) para flauta, fagot, guitarra, violonchelo y piano.
- *Spirals II* (2006) para flauta, clarinete, fagot, piano, violín, viola y violonchelo.

- *Europa 1945*²² (a las mujeres víctimas del nazismo) (2005), para mezzosoprano, flauta clarinete en Si b, violín, violonchelo y piano.
- *Complicitats (I, II, III)*, (2003) para flauta y saxo.
- *La Vita è*, (2002) para flauta, guitarra y violonchelo.
- *Spirals III. Homenatge a Antonio Gaudí* (2002) para flauta, clarinete en Si b, guitarra, percusión, violín, violonchelo. Editorial La mà de Guido.
- *In duplice filar*, (2002) para flauta y piano.
- *Itinerari del cargol (I, II, III)* (2001) para flauta y piano.
- *La vida ¿por qué no?* (2001) para flauta, clarinete, guitarra, violín y percusión.
- *Note per un diari*, (2000) para flauta, oboe, clarinete, fagot, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Solo lo justo*, (2000) para tenor, flauta, clarinete y fagot.
- *Trenzas*²³ (1997) para flauta y violonchelo.
- *Septet des sous* (1978) para flauta, clarinete en si b, violín, violonchelo, percusión, guitarra y piano. Editorial La mà de Guido.
- *Esclat* (1971) para flauta, oboe, clarinete en Si b, piano, percusión, 2 violines, viola y violonchelo.

²² El análisis de esta obra aparece en la Guía didáctica, en el Capítulo V.

²³ El análisis de esta obra aparece en la Guía didáctica, en el Capítulo V.

16. Teresa Borràs Fornell (Manresa, 1923-2010).²⁴



Teresa Borràs i Fornell nació en Manresa el 30 de julio de 1923. Empezó los estudios musicales a la edad de 8 años en el Conservatorio del Liceo de Barcelona: piano, armonía y, posteriormente, guitarra. Perfeccionó sus estudios con los maestros Molinari y Cervera. Más tarde estudió armonía, contrapunto y composición con Cristòfor Taltabull. Asistió a las clases del maestro Agosti en la Accademia Chigiana de Siena (Italia). Posteriormente obtuvo una beca de esta institución para las clases de composición del maestro Frazzi. Más tarde hizo dos cursos de clavicémbalo en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. En 1979 se le concedió la Beca de Composición para el curso de verano “Música en Compostela» con R. Halffter. Ha obtenido el Primer Accésit del premio “Caterina Albert i Paradís» de 1997.

Entre los años 1947 y 1953 dio numerosos conciertos de piano. Fue durante siete años profesora de piano y guitarra en la Escuela Municipal de Música de Manresa y profesora de piano y armonía en la Escuela de Música de Mataró (filial del Liceo). Los últimos años ejerció como concertista de piano, especialmente para dar a conocer su obra. Murió en 2010.

²⁴ Biografía extraída de la página web de la Editorial Clivis. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.clivis-music.com/compositors/compositors.html>>

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Terceto*, op. 201 (2003) para flauta, guitarra y violonchelo.
- *Interludios*, op. 177²⁵ (2000) para flauta sola. Editorial Casa Beethoven.
- *Ones*, op. 154, (1997) para flauta y piano.
- *Trío*, op. 112, (1992) para flauta, clarinete y fagot.
- *Mont.* op. 104. n° 1²⁶: *Andante - Tempo di vals - Lento – Andante* (1991) para flauta y guitarra.
- *Montgrí.* op. 104. n° 2²⁷: *Moderato - Adagio – Allegro* (1991) para flauta y guitarra.
- *Aura*, op. 92, (1989) para flauta, oboe y fagot. Editorial Clivis.
- *Tema i variacions*, op. 91 (1988) para flauta y piano. Editorial Clivis.
- *Divertimento*, op. 90²⁸ (1987) para quinteto de viento. Editorial Clivis.
- *Pinzellades*, op. 81 (1982) para flauta, oboe, 2 clarinetes, trompa y fagot.
- *Fantasía* op. 74²⁹ (1979) para flauta y piano. Editorial Clivis.
- *Concert op. 64: per a 2 flautes travesseres i orquestra de corda*, (1975) para 2 flautas y orquesta de cuerda.
- *Sonatina*, op. 60³⁰ (1973) para flauta y arpa. Editorial Clivis.
- *Astrugàncies*, op. 42: 1. *Contradicció* - 2. *I no he volgut* - 3. *Anada* - 4. *Arabesc*, (1956) para soprano, arpa y flauta. Editorial Clivis.

Obras sin fechar

- *Cristiana*, para soprano, flauta en Do, flauta en Sol, clarinete en Si b.
- *Fontana*, para flauta y piano.
- *Largoan*, op. 168, para cuatro flautas.

²⁵ El análisis de esta obra aparece en la Guía didáctica, en el Capítulo V.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

17. Mercé Capdevila Gaya (Barcelona, 1946).



Nace en Barcelona en 1946.³¹ Sus estudios musicales los realiza en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. Simultáneamente estudió artes plásticas en la escuela Massana (Barcelona) y en Kunsthand Werk Schule de Pforzheim (Alemania) con el profesor Edward Mosny. Posteriormente trabajó la música electroacústica en el laboratorio Phonos (Barcelona) con el profesor Gabriel Brncic y asiste a cursos de composición con Luigi Nono, Josep M. Mestres-Quadreny, Corian Aharionan, LLuis Callejo, Carmelo Bernaola y Luis de Pablo. Sus obras han sido interpretadas en Centros musicales de Europa, Canadá y América. Ha recibido varios encargos del CDMC del Ministerio de Cultura de Madrid y de la Asociación Catalana de Compositores (Barcelona)

Trabajó durante el año 1993-94, en el estudio de Aaron Copland de la Universidad de New York en Queens College como compositora invitada. Se han realizado monográficos de sus obras en 2 trabajos discográficos, y otras obras grabadas en trabajos colectivos. Estrena obras en Radio Nacional, Catalunya Música, Radio Francia, Kolomna's Radio Station, Moscow's Radio, St Petersburg's radio station Radio Neva-3. Es miembro de la Asociación Catalana de Compositores y miembro fundador de la Asociación de Música Electroacústica de España.

³¹ Biografía extraída de la web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=28>>

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Barcelona equilibrista* (2007) para flauta, oboe, clarinete en Si b, fagot, trompa, percusión, piano, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Pols* (2000) para flauta/piccolo y electroacústica.
- *D'una manera especial: a Frederic Mompou*, (1993) para flauta, clarinete y vibráfono.
- *Varas de marfil*, (1990) para flauta, oboe, clarinete en Si b, fagot, violín, viola, violonchelo, contrabajo, marimba, vibráfono y piano modulado en tiempo real. Grabación distribuida por Ars Harmonica.
- *Per a que ho cantin els pirates* (1988) para flauta, clarinete en Si b, guitarra, contrabajo, 4 percusionistas y otros.
- *A bao a qu* (1987) para flauta, clarinete en Si b, violín, viola, piano y delay.
- *De la randa* (1986) para flauta, oboe, clarinete en Si b, fagot, trompeta, percusión, arpa, violín y viola. Editorial Periferia Sheet Music.
- *Segón artifici II: Cara de foc* (1986) para electroacústica y flauta/piccolo, flauta dulce soprano, flauta, flauta en Sol y contrabajo.
- *Voltes al sol: 2º versió* (1984) para flauta, clarinete en Si b, violín, violonchelo y electroacústica. Grabación distribuida por Audio-Visuals Sarría S.A.
- *Homenatge a Frederic Mompou* (1983) para flauta y piano.
- *Entre els morats l'ocre i el blau* (1981) para flauta, oboe, fagot, violín, viola y violonchelo.
- *Naturalesa morta* (1980) para flauta y piano.

18. Teresa Catalán (Pamplona, 1951).



La música es una categoría del ser, y no sólo una categoría del saber

Teresa Catalán. Barcelona, 2012³²

Nace en Pamplona en 1951.³³ Cursa estudios de Piano y Composición en el Conservatorio "Pablo Sarasate" de esa ciudad, con reconocidos profesores como Fernando Remacha, Luis Morondo, Luis Taberna, Juan Eraso y Pilar Bayona. En su formación como compositora, ha seguido varios cursos académicos de perfeccionamiento, entre los que destacan los impartidos por dos figuras de la música española a los que considera sus maestros: Agustín González Acilu (Técnicas de Composición Contemporánea) y Ramón Barce (Sociología de la Música). También asistió a los cursos de Composición que impartía Franco Donatoni en la Accademia Chigiana de Siena (Italia) y a lecciones magistrales de numerosos compositores europeos y americanos. Es Máster en Estética y Creatividad Musical por la Universidad de Valencia. Es Doctora por la Universidad de Valencia en Filosofía del Arte. Ha recibido premios de interpretación, premios de composición y premios a su trayectoria musical. En 2011, fue condecorada con la Encomienda de la Orden al Mérito Civil.

³² Cita extraída del curso impartido en Barcelona, el 3 de julio de 2012. [En línea]. Dirección URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=wwWDoe-A1sA>>

³³ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.teresacatalan.com/es/biografia.html>>

Ha sido miembro del Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música y del Consejo Artístico de la Música, órgano colegiado del Consejo Estatal. Así mismo, ha pertenecido al Consejo de Cultura del Gobierno de Navarra. Fue miembro fundador del Grupo de Pamplona de Compositores (Iruñeako Taldea Musikagileak). Ha dirigido la sección de Música en los siguientes Festivales, Cursos y Actividades:

- Dirección de la sección de música de los *Encuentros 82/Topaketak*. Excmo. Ayuntamiento de Pamplona (Navarra), 1982.
- Dirección de la sección de música en los *Festivales de Navarra*, Olite, 1983.
- Organización con el Grupo de Pamplona, de las *Jornadas de Nueva Música Vasca*. (San Sebastián), durante los años 1987, 1988, 1989, 1990.
- Organización con el Grupo de Pamplona, del *IV Ciclo de Música Contemporánea* de Pamplona, 1988.
- Dirección del *Curso Internacional de Composición Musical. Veruela música viva*. Monasterio de Veruela (Zaragoza), durante los años 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2002.
- Dirección del *Festival Internacional Veruela Música Viva*. Monasterio de Veruela (Zaragoza), durante los años 1996, 1997, 1998, 1999, 2000.
- Comisaria del *IX Encuentro de Creación Sensxperiment* en homenaje a Ramón Barce. Córdoba – Lucena, octubre de 2007.

Ha recibido encargos de numerosos intérpretes y de las siguientes instituciones:

- Ayuntamiento de Pamplona, 1986.
- Associazione Amici della Musica de Anghiari, Arezzo (Italia), 1989.
- Internationales Festival für Neue Musik. Heidelberg (Alemania), 1995.
- Radio Magyar de Budapest (Hungria), 1995.
- Foro Europeo de la Música, Frankfurt (Alemania), 1996.
- Fundación D. Juan de Borbón, Segovia 1998.
- Festival “Tardes de España” de San Petersburgo (Rusia), 1999.
- Universidad de Valencia, 2000.
- Festival Internacional de Santander en su LI edición, 2002.

- Festival de Música Española. Cádiz, 2006, 2009, 2010, 2011, 2013 (Ediciones IV, VII, VIII, IX y XI).
- Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, 2007 (para la Revista Quodlibet).
- Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos, Madrid, años 2008 y 2009 (Ediciones VIII y IX).
- Universidad Pública de Navarra, 2009.
- Orquesta Sinfónica de Euskadi, 2010.
- Festival Chopin de Valldemossa, 2015.

Sus obras han sido programadas en importantes Festivales en Alemania, Italia, Argentina, Rusia, USA, Holanda, Rumanía, Cuba y han sido grabadas en CD en España y Hungría. Es autora del tratado *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX (segunda edición)* y co-autora de *Música no tonal: Las propuestas de J. Falk y E. Krenek*. Ha publicado numerosos artículos y ponencias en libros y revistas, así como varias de sus obras musicales, en España y Alemania. Es miembro del Consejo de Redacción de la revista Papeles del Festival de Cádiz (revista científica reconocida por el CSIC). Imparte con regularidad cursos y conferencias en Festivales, Instituciones, Universidades y Conservatorios españoles y de otros países: Rusia, Suiza, Alemania, Marruecos, Italia, Argentina,...

Asimismo, participa habitualmente en jurados de distintos premios y concursos en el ámbito de la composición y de la interpretación musical, tanto nacionales como internacionales. Ha sido Directora del Conservatorio de Tarazona (Zaragoza), Vicedirectora del Conservatorio Superior de Zaragoza y Jefa de Departamento en los conservatorios superiores de Zaragoza y Madrid. También ha sido Profesora Invitada y Profesora Asociada en el Conservatori Superior de les Illes Balears. Directora de distintos trabajos doctorales es desde 1990, por oposición, Catedrática de Composición e Instrumentación del Ministerio de Educación y Ciencia, con destino actual en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *La canción de Prúa* (2009) para flauta y marimba. Publicada por la Junta de Andalucía, Sevilla, 2012.
- *Las Moiras* (2007) para flauta, clarinete, fagot, violín, viola y violonchelo.
- *Límite infinito* (2000) para flauta y arpa. Publicado por Editorial Piles, 2003.
- *Viaje a Cólquida* (2000) para grupo instrumental, flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot, percusión, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.
- *El pájaro de Estinfalo* (1998) para flauta y piano. Publicado por Certosa Verlag (Alemania), 2010.
- *Aurora I* (1995) para flauta, viola y guitarra.
- *Aurora II* (1995) para narrador, flauta, viola y guitarra.
- *Zuhaitz*³⁴ (1998) para mezzosoprano, flauta y piano.
- *Figuras nº 1* (1987) para flauta, 2 violines, viola, violonchelo, piano.
- *Europa*³⁵ (versión de cámara) (1987) , para quinteto de viento.
- *Soliloquio* (1986) para flauta sola.
- *Afinidad electiva en sol* (1985) para flauta y piano.
- *Equilibrio* (1985) para violín, flauta, clarinete, clarinete bajo y piano preparado.
- *Fantasía y una noche* (1982) para flauta y piano.
- *Sueño* (1980) para flauta y piano.
- *Rondó para un mayorazgo: para flauta y orquesta de cuerda*, para flauta y orquesta de cuerda.

³⁴ Esta obra aparece analizada en la Guía Didáctica del Capítulo V.

³⁵ Ibid.

19. Anna Cazurra Baste (Barcelona, 1965).



Me formé en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona (España) donde estudié piano y violín y, posteriormente, composición e instrumentación con el compositor español Josep Soler.³⁶ Paralelamente, cursé estudios en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde obtuve en 1988 la licenciatura en Historia del Arte. Gané una beca de Formación de Personal Investigador otorgada por el Gobierno español de cuatro años de duración para la realización de la tesis doctoral. En 1992 realicé el doctorado en Musicología, con una investigación sobre la música barroca hispánica. Becada nuevamente por el gobierno español, me trasladé en 1993 al Reino Unido, donde participé en un proyecto de investigación de música en la University of Wales College of Cardiff. En 1995, obtuve la beca de Reincorporación de Doctores a grupos de investigación y volví a España, donde fui contratada como profesora e investigadora por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

Paralelamente a mi actividad creativa, mi interés por la reconstrucción histórica de la música ibérica y por la recuperación de repertorio musical de compositores españoles me ha llevado a formar parte de diversos proyectos de investigación musicológica. He dado a conocer los resultados de mi labor investigadora en diversos congresos y seminarios internacionales (Music in Spain during the Eighteenth-Century, Cardiff, UK; Sixth Biennial Conference on Baroque Music, Edimburgo, UK; Music in

³⁶ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://annacazurra.com/bio.php?lang=esp> 10/9/2014>

Art: Iconography as a Source for Music History, New York, USA; The Ninth Conference of the Research Center for Music Iconography: The IInd Conference on Musical Iconography, Ravenna, Italia, etc.). He publicado diversos libros y artículos en revistas de musicología nacionales e internacionales. Mi producción musical y mi actividad musicológica han sido reconocidas con diversos premios (Frederic Mompou de Joventuts Musicals, 1995 y 1998, Premi Fundació Caixa de Sabadell, Distinció de la Generalitat de Catalunya per a la Promoció de la Recerca Universitària, entre otros). Mi producción incluye piezas para piano, música de cámara, vocal, sinfónica y escénica, parte de la cual ha sido grabada en CD y editada.

En junio de 2001 fui galardonada con una Distinción de la Generalitat de Catalunya, en reconocimiento a su trayectoria profesional. Ese mismo año la Universidad de Barcelona me contrató como profesora para iniciar una línea de investigación centrada en la recuperación del patrimonio musical la etapa del Nacionalismo Español (Falla, Albéniz, Granados, Pedrell, etc.). Ese ha sido el mayor premio que he recibido, tanto económicamente como a nivel de repercusión social (la ceremonia de entrega se hizo en el Palau de la Generalitat de Barcelona). El balance de mi experiencia en esa universidad tiene dos valoraciones. El lado positivo fue que pude poner consolidar un grupo de investigación joven con un enorme potencial y obtuve con él unos resultados excelentes. El elemento negativo vino dado porque experimenté en primera persona los defectos de un sistema universitario español (que por suerte se están superando gracias al esfuerzo por integrarse al marco universitario europeo según las directrices del Tratado de Bolonia). Problemas de envidias, de nepotismo, etc. sufridos directamente me llevaron a renunciar en el último año de disfrute de la ayuda. Esa vivencia fue el germen que me llevó a escribir mi ópera buffa *El Farsante, Op. 37*, en donde hago una crítica con un humor irónico pero sutil de los ambientes académicos universitarios de mi país. El libretto y la escenografía, así como el diseño de un increíble y simpático instrumento musical que protagoniza lo ópera son obras mías.

La segunda fecha es 2003. Ese año fui nombrada Composer-Scholar in Residence por la City University of New York, institución que organizó un concierto monográfico con obras orquestales suyas en abril del mismo año. Desde entonces, colaboro con la Universidad de Nueva York y como editora en la revista *Music in Art*.

International Journal for Music Iconography. También fue el año en que compuse dos de mis obras más queridas: el *Cuarteto para cuerdas* núm. 1, Op. 7, y *Atlántida*, Op. 16, para piano y orquesta de cuerdas. El cuarteto ya ha sido tocado en numerosas ocasiones y retransmitido por la radio. *Atlántida* tuvo un estreno entrañable en el Foyer del Teatre del Liceu de Barcelona, un edificio emblemático y representativo de una de las etapas doradas de la historiografía musical y artística catalana, el Modernismo. Y, habiendo puesto un pie en el Nuevo Mundo, vino mi debut como compositora en uno de los más prestigiosos auditorios del mundo, el Carnegie Hall. Eso ocurrió recientemente, en octubre de 2009. El virtuoso pianista neoyorquino Adam Kent estrenó unas piezas de mi suite *Hesperia* Op. 5, para piano, obteniendo un gran éxito de público.

Un año antes había interpretado una de las piezas, *Mediterrània* en el Instituto Cervantes de Nueva York. El 2009 ha sido un año fructífero, ya que el mismo mes octubre gané la plaza definitiva de profesora en la Universidad de Tarragona. En la actualidad compagino mi tarea docente como profesora titular en la Universidad de Tarragona y como catedrática en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, con la creación musical y la investigación musicológica. Imparto clases de doctorado en la Universidad Católica de Valencia, donde dirige el proyecto de investigación sobre la historiografía musical en Valencia entre 1880 y 1939, subvencionado por la Generalitat Valenciana. Como musicóloga, mis intereses se inclinan hacia tres líneas de investigación: la música del barroco hispánico; la música catalana en la época del Modernismo (primer cuarto del siglo XX); y la iconografía musical concretada en los símbolos de la tradición cultural catalana.

Como compositora, mi producción incluye piezas para piano, música de cámara, vocal, sinfónica y escénica, parte de la cual ha sido grabada en CD y editada. Mi estética se inclina por un lenguaje de raíces tonales pero con tratamiento libre y enriquecido por elementos de otros sistemas culturales ajenos a la tradición clásica europea. Mi interés por otras culturas me ha llevado a asimilar aspectos de la tradición folklórica o culta de otros países. Mi obra tiene una fuerte impronta biográfica, como consecuencia de ese espíritu curioso e inquieto que me lleva a investigar, a conocer y a experimentar. Podría decir que cultivo tres tipos de escritura musical: una de ellas

estaría vinculada a la denominada “música de la postmodernidad” y otra de carácter “irónico” y otra más “contemporánea” sin ser necesariamente “experimentalista”.

Postmodernismo

El primer tipo de escritura, ese, diríamos vinculado a la “música de la postmodernidad” consiste en que, sin perder el referente de la tradición musical occidental tonal (una tonalidad ampliada, enriquecida o utilizada de forma libre), se puedan fusionar elementos de la música folklóricas o con un tratamiento nuevo. Este lenguaje, a su vez, sigue dos caminos diversos: uno de naturaleza más “hispanico” y otro más internacional. Como española, me interesa la tradición musical de mi país, plagada de elementos hispanoárabes, por un lado, y mediterráneos, por otro.

De carácter hispano-árabe son, por ejemplo, mis suites *Evora nº 1 Op.2, 2, Op. 3, 3, Op 6*, para orquesta de cuerdas o (quinteto de cuerdas), la suite *Hesperia (Azahara, El basar, Crepuscle, Mediterrània) Op. 5*, para piano, *Yasirah Op. 10*, para clarinete (o saxofón) y piano, *Xiomara Op. 15*, para violín y piano, *Kalonize Op. 12*, para quinteto de viento, o la *Sinfonia nº 1, Op. 35*, para orquesta. En todo caso diría que actualmente la gran mayoría de las obras que he compuesto siguen esa línea estética. Dentro de la tradición más mediterránea, he escrito una obra con ciertas influencias de la escritura del compositor catalán Frederic Mompou, como son las *Quatre Evocacions (L’ocell melangiós, Tonada, Jocs de Platja, Gitano), Op. 8*, merecedora precisamente de Premio de Composición Frederic Mompou en el año 1995.

Esta visión “postmoderna” de la música me ha llevado a incorporar elementos procedentes de otras culturas musicales. Por ejemplo, una de las que más me ha influenciado por cuestiones también biográficas (estuve durante un tiempo relacionada con músicos de Buenos Aires), es la música de tango. Algunos ejemplos son *Atlántida Op. 5*, para piano y orquesta de cuerdas, *Alborada*, también para piano y orquesta de cuerdas, *Escenas porteñas Op. 9*, para clarinete o saxofón solo, y *Tres canciones sobre poemas de Alfonsina Storni (El Clamor, Invitación y El Sol), Op. 36*, para soprano y piano. La más reciente es *Insinuació*, para cuarteto de saxos y piano, de carácter claramente tanguero y pasional.

Otras músicas folklóricas que me han cautivado y que han dejado huella en mi obra musical son los ritmos caribeños, la habanera, la música brasileña (reflejada en mi *Suite sinfónica*, Op. 34, para piano y orquesta) y la música de tradición zíngara centroeuropea que está vinculada a la árabe-sefardí de mi país (y en el que dejo constancia en *Ioann Ardevarul*, o *El éxtrasis de Keira*, Op. 23, ambas para piano). Todas esas músicas “de ida y vuelta”, es decir, de raíz hispánica mezclada con la árabe o bien con la tradición indígena americana o procedente de los esclavos negros en América me resultan familiares y muy cómodas de utilizar justamente por ese vínculo común, a pesar de la evolución propia de cada una de ellas.

Lenguaje irónico

La segunda línea estética está constituida por la ironía. Aquí pueden intervenir todo tipo de elementos externos pero transfigurados o parodiados. Generalmente se trata de música con un fuerte contenido de denuncia social. Ejemplos de ellos los tenemos en la antes mencionada *ópera buffa El farsante*, Op. 37, para 4 voces y orquesta, con fuertes tintes biográficos. En ella podemos encontrar dos tipos de escritura que se reparten en los dos actos: una “neobarroca” (la historia está basada en el descubrimiento de un falso instrumento, un tal “violícémbalo”, supuestamente construido principios del siglo XVIII), y otra paródica (podemos encontrar una habanera desfigurada, una música cómica al estilo de las óperas de Rossini, etc.).

Lenguaje “Contemporáneo”

Dentro de la tercera opción caben las obras en que el nivel de elaboración de la armonía o del tratamiento de los parámetros musicales (la melodía, el ritmo o la instrumentación) estarían algo más acorde con los tiempos que me ha tocado vivir, es decir, más “contemporáneas”, pero dentro de un control, con un referente armónico y alejadas del espíritu puramente experimentalista. Son ejemplos el *Cuarteto de cuerdas núm. 1*, Op. 7, el *Petit Poema*, Op. 1, para quinteto de metales (que supuso mi primer premio de composición y todo un reto para conocer las posibilidades idiomáticas de estos instrumentos), *Esmirna*, Op. 25, para violín, violonchelo y piano, *Càntic*, Op. 11, para clarinete, violín y violonchelo, o *Quan no hi siguis*, Op. 24, para flauta, oboe y piano.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Quan no estingues, op. 24*³⁷ (2008) para flauta, oboe y piano. Editorial Brotons y Mercadal.
- *Kalonize, op. 12*³⁸ (2002) para quinteto de viento. Editorial Brotons y Mercadal.
- *Disegnando i 4 Temperamenti ed Alcuni Caratteri e Sentimenti Humani* (2001) para flauta, clarinete, clarinete bajo, guitarra, batería, violonchelo y contrabajo.
- *El grito* (1998) para soprano, flauta, guitarra y violonchelo.

³⁷ Esta obra aparece analizada en la Guía Didáctica en el Capítulo V.

³⁸ Ibid.

20. María Assumpta Codina Gubianes (Barcelona, 1943).

María Asumpta Codina Gubianis (Barcelona, 1943)³⁹ inició los estudios musicales con su padre, Salvador Codina, violinista y compositor de música de teatro lírico y los continuó en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona con Joan Dotras, Margarita Alfonso, Lluís María Millet, Joaquim Zamacois, Joan Pich, Joseph Poch y Joan Massia y en Composición con Xavier Montsalvatge, obteniendo el título profesional de Piano y el superior de Solfeo, Teoría de la Música y Composición. Entre otros, realizó cursos de especialización, como Curso de metodología Orff para niños, Curso de dirección de orquesta con Ros-Marbá o Curso de composición con Braga Santos.

Como docente ha impartido clases en el Conservatorio Superior de Barcelona, en el Conservatorio Municipal de Badalona y en la Academia Ars Nova de María Canals de Barcelona. Colabora además con la Escuela de Música Casp de los jesuitas de Barcelona. Ha sido jurado de los concursos de piano siguientes Agrópoli, Salerno (Italia), entre 1990-1998; Konkertum, Marko-poulo Attica (Grecia), entre 1996-1998; Piano Juniors del Concurso Internacional de Ejecución Musical Maria Canals (Barcelona), entre 1986-1987; Concurso Internacional de Música da Cidade do Porto, entre 2000-2001; Concurso Ibérico de piano do Alto Minho (Vila Praia de Ancora, Portugal), entre 2004-2008. Ha sido miembro fundadora y organizadora de Vesprada Musical (Breda), entre 1984-2004; Nadalenc Musical Jove (Breda), entre 1987-2002, Concert al Pati de l'Abadia (Breda) 1992, Stage Internacional Musical a Breda (La Selva, Girona) participando como compositora e intérprete, entre 1992-1998.

La mayor parte de su producción como compositora es música de cámara, con obras para piano u otras formaciones monotímbricas, como la utilizada en la obra *Selene*, escrita para cuarteto de saxofones. Posee el Premio de Composición de la Fundación Francesc Basíl. Sus obras han sido programadas en España, Francia, Italia y Holanda. Es miembro de la Associació Catalana de Compositors y de la SGAE.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Capricci* (1994) para flauta y piano.
- *Subtil: quatre peces per a quintet de vent* (1985) para quinteto de viento.

³⁹ Biografía extraída de la web *Mujer y guitarra*. [En línea]. Dirección URL: <<http://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/>>

21. Alicia Coduras Martínez (Barcelona, 1958).



Alicia Coduras Martínez nació en Barcelona en 1958.⁴⁰ Comenzó sus estudios de música y de guitarra con Valeriano Hernández para continuarlos con la viuda del maestro Graciano Tarragó, Jaume Torrent y Francesc Pareja en el Conservatorio Superior de Música del Liceo, donde también cursó estudios de piano con Pere Vallribera (ella tomó la última clase de piano que dio el maestro Pere Vallribera dos días antes de morir), Música de Cámara con María Canela y pedagogía musical, entre otras disciplinas. En el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona realizó posteriormente estudios de Fuga con el maestro García Gago, de Musicología, entre otros con Josep M^a Llorens y M^a Carmen Gómez, de etnomusicología, gregoriano y paleografía musical con Josep Crivillé, composición e instrumentación con Josep Soler, de dirección de orquesta con Salvador Mas y Albert Argudo, con quien realizó el postgrado de dicha especialidad.

Además es Licenciada en Ciencias Económicas y Empresariales por la Universidad de Barcelona y Doctora en Ciencias Políticas y de la Administración por la Universidad Pompeu Fabra. En los últimos años ha enfocado su investigación en relación con la creación de empresas y su desarrollo, asumiendo la dirección técnica del proyecto Global Entrepreneurship Monitor (GEM) en España, observatorio de la actividad emprendedora empresarial liderado por el Instituto de Empresa en España.

⁴⁰ Extraído de la web *Mujer y guitarra española*. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/alicia-coduras/>>

Como directora de orquesta ha sido la titular de la Orquesta Antoni Nicolau del CSMMB durante dos años, de la Orquesta de Cámara a Cuatro Cuerdas, del Conjunto instrumental de la Universidad Pompeu Fabra y de de la Orquesta de Cámara “Gaspar Cassadó” de Almansa (Albacete). Con esta última orquesta en 2006 dirigió el estreno de *A València, festa*, para guitarra y orquesta, de Mercè Torrents, además de difundir otras composiciones de la mencionada compositora. Ha obtenido los premios de composición de la 14 edición del “Concurs de Composició Frederic Mompou” (1993) y “Eduard Toldrà” (1995). Sus obras han sido interpretadas en Cataluña, Madrid, Valencia, Almansa, Ayora, Getxo y Bilbao, entre otros, por la Banda Municipal de Barcelona, el Quinteto de Cámara de Pamplona, Dimitar Furdnayevev, Antonio Arias, José Luis Rodrigo, Claudio Ferrer, René Mora, Aurelio Viribay, Marta Knorr y Aurelio Puente, entre otros.

Es miembro de la Associació Catalana de Compositors y socia de número de Mujeres en la Música de la cual fue vicepresidenta entre los años 1999 a 2006 y actualmente su delegada en Valencia. compone la *Fantasía sobre el PIB catalán y sus sectores, para violín y guitarra*, procedente de los datos del Instituto de Estadística de Catalunya sobre la contabilidad del PIB entre los ejercicios 2000 y 2011, teniendo en cuenta las series de agricultura, industria, construcción y servicios, así como el consumo de los hogares y administraciones públicas, las importaciones y las exportaciones. A pesar de que a ojos de un profano esta combinación pueda resultar inconcebible, Coduras lo niega:

La relación entre estadística y música es sencilla porque las series económicas son números reales y las notas musicales se pueden expresar como vibraciones o frecuencias por segundo. Por tanto, se crea como un modelo que nos permite, a partir de una serie, asignar a cada variación la nota más aproximada posible del sistema occidental.⁴¹

Para Àlex Costa, actual jefe de área de Estadísticas Económicas del IDESCAT, lo más complicado del proyecto ha sido relacionar dato a dato, trimestre a trimestre con

⁴¹ Efe, Las estadísticas del PIB catalán inspiran una Fantasía para violín y guitarra, *La Vanguardia*, Barcelona, 2015. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20120503/54288528845/estadisticas-pib-catalan-inspiran-fantasia-violin-guitarra.html>>

la serie musical, y entender que la estacionalidad de la serie estadística, aunque dificulta el análisis económico, en cambio es la base para poder crear una melodía y traducirlo en notas con cierto interés musical.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Agua de rocío* (2005) para flauta y piano. Periferia Sheet Music.
- *Trío n° 2* (2003) para flauta, guitarra y violonchelo.

22. María del Carmen Conde Delgado (Barcelona, 1933- Madrid, 2005).

María del Carmen Conde Delgado (Barcelona, 17-I-1933; Madrid, 9-IX-2005)⁴² comenzó sus estudios musicales con su madre, la pianista y poeta Luisa Delgado de Rivadulla, que había sido alumna de Federico Mompou, y con Adelina Domínguez. Estudió en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona con profesores como Joaquín Zamacois, Lluís María Millet, José Caminals, Joan Massià y Joan Pich Santasusana. Decidió también ampliar sus conocimientos técnicos musicales en los campos de la Armonía, Composición y Formas, siendo alumna hasta su fallecimiento de Teresina Jordá y José Ramón Martínez Reyero. Desempeñó después tareas como docente, colaborando con José Caminals. Se trasladó a Madrid en 1974 y desde 1995, una vez jubilada, pudo dedicarse más plenamente a la composición.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Atardecer junto al lago* (2000) para flauta, violín y guitarra.
- *Regreso* (1999) para flauta, violín, guitarra y otra versión para flauta, violín y violonchelo.
- *Juego de ninfas* (1986) para flauta, violín y piano.
- *Nostalgia* (1986) para flauta, violín y guitarra.

⁴² Biografía extraída de la web de mujer y guitarra. [En línea]. Dirección URL: <<http://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/>>

23. María Pilar Couceiro (A Coruña, 1948).



Hay frases, hay Palabras en el aire que esperan una
mano
para posarse, dóciles, seguras,
inocentes...

Palabra-Nombre-Voz, M^a Pilar Couceiro, 2011⁴³

M^a Pilar Tejedor Couceiro, nació en A Coruña el 6 de Diciembre de 1948.⁴⁴ Estudia piano, violín, composición y dirección de orquesta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, perteneciendo a la primera promoción de directores titulados de dicho Centro (1975).⁴⁵ Entre sus titulaciones se encuentran:

- Titulada Superior con Grado de Licenciatura en Composición y Musicología por el Real Conservatorio de Madrid (1974)
- Titulada Superior con Grado de Licenciatura en Dirección de Orquesta por el Real Conservatorio de Madrid (1975)
- Funcionaria de Carrera con destino en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (BOE 1-06-1981)
- Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense (1998)
- Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense (2004)

Dentro de su actividad docente, ejerció como profesora titular de *Solfeo y Teoría de la Música* en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid entre los años 1976-1986 y como profesora titular de *Lenguaje Musical, Orquesta, Coro y Literatura Comparada* en el Conservatorio Profesional de Música Amaniël entre los años 1986-2009. Dentro de la docencia universitaria es desde 2007 profesora de Cursos

⁴³ Poema extraído de la página web de *Academia editorial*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.academiaeditorial.com/web/pilar-couceiro/>>

⁴⁴ Biografía extraída de la página web de la Universidad Complutense de Madrid. [En línea]. Dirección URL: <<https://www.ucm.es/pampinea/curriculum-breve-de-m%C2%AA-del-pilar-couceiro>>

⁴⁵ Breve currículum extraído del programa de *Los conciertos de Mediodía* de la Fundación Juan March, Lunes 17 de Octubre de 1983. [En línea]. Dirección URL: <<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/co2438.pdf>>

de Extranjeros (*Folklore y Literatura española*) en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, así como profesora de Literatura Contemporánea (*Civilización y Cultura a través de los Textos*) en la Universidad Alfonso X entre los años 2008-2010.

También ha ejercido como profesora de *Literatura, Música y Artes Comparadas* en la empresa CLASSIC HALL (Barcelona 2002-2005) y colaboradora del Departamento de Filología II de la UCM desde 2002 hasta la fecha. En cuanto a su labor investigadora destacan los siguientes trabajos:

- Tesis Doctoral dirigida por el profesor Dr. Álvaro Alonso de Miguel. *El Paso del Trasmundo en el otoño de la Edad Media y Renacimiento*, defendida el 1 de julio de 2004. Sobresaliente *cum laude*.
- Perteneciente al grupo de investigación *El Quijote en clave de mujer/es*, dirigido por Fanny Rubio (UCM)
- Perteneciente a varios grupos de investigación en el área de la Edad Media (*Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas*), de los Siglos de Oro (*Asociación Internacional de Hispanistas*), Novela contemporánea (*Fundación Francisco Umbral*).
- Colaboración con las actividades del Proyecto Pampinea, por ejemplo en VVAA., *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*.

Entre sus publicaciones se encuentran:

- **“La música en La Celestina”**, en *La Celestina V centenario. Actas del Congreso Internacional*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001, pp. 377-387.
- **“El Paso del Trasmundo”**, en *La Mitología en el Siglo de Oro, Actas del primer Congreso Internacional La mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, UCM, 2001, pp. 155-166.

- **“Un fragmento de *La Eneida* en Rosalía de Castro”**, en *Actas del IV Congreso de Estudios Latinos* (Medina del Campo, 22-24 mayo de 2003), Madrid, 2005, pp. 1809-1828.
- **“Tradición grecolatina en la obra de Rosalía de Castro”**, en *Cahiers du PROHEMIO*, nº 8, *II Jornadas de Estudio de El Rebollar*, Presses Universitaires d’Orleans, 2005, pp. 419-428.
- **“El Trasmundo Clásico en la literatura popular”**, en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, ed. Pedro M Cátedra, Salamanca, 2006, pp. 565-565.
- **“La guerra en los Cancioneros populares: Dámaso Ledesma, Bonifacio Gil, Manuel García Matos**, en *Cahiers du PROHEMIO* nº 10, *III Jornadas de Estudio de El Rebollar*, Presses Universitaires d’Orleans, 2007, pp. 647-661.
- **“Cuatro escenas musicales cervantinas”**, en *Cervantes y su tiempo*, ed. de Juan Matas Caballero y José M^a Ballcells, Universidad de León, 2008, pp. 173-181.
- **“El Paso del Trasmundo en el Siglo de Oro”**, en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española, nº 33, Madrid, 2008, pp. 317-385.
- **“La literatura realista del siglo XIX y su plasmación músico-textual”** en *Música*, revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, núms. 14 y 15, 2007-2008, pp. 163-186.
- **“El Paso del Trasmundo en el ‘Leandro’ de Boscán”**, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Antonio Prieto (IV.1)*, Luis Charlo Brea, José M^a Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea (eds.), CSIC, 2009, pp. 385-396.
- **“Recursos retóricos en el discurso literario-musical”**, en *“Pectora mulcet”*. *Estudios de retórica y oratoria latinas*, Trinidad Arcos Pereira, Jorge Fernández López y Francisca Moya del Baño (eds.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 423-433.
- **“Un poema del Trasmundo Clásico en Lope de Vega”**, en *Dulces camenae. Poética y poesía latinas*, ed. de J. Luque, M. D. Rincón, I. Velázquez, Jaén-

- Granada,, Sociedad de Estudios Latinos, Universidad de Granada, 2010, pp. 1209-1220.
- **“Ahora veréis a la hermosa Melisendra: los cuatro niveles de lectura en *El Retablo de Maese Pedro*”**, en *Entre lo sensible y lo inteligible: Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, *Anuario de Estudios Cervantinos* VII, 2011, pp. 69-92.
 - **“Prosopaemos”**, en *Los placeres literarios. Francisco Umbral como lector*, Ed. J Ignacio Díez, Madrid, Fundación Francisco Umbral, 2012, pp. 79-95.
 - **“Vigencia de los personajes trasmundales grecolatinos en la poesía bajomedieval y renacentista (I). Las Parcas”**, en *Literatura Medieval y Renacentista en España. Líneas y pautas*, Salamanca, SEMYR. 2012, pp. 451-464.
 - **“El Paso del Trasmundo en la poesía cancioneril”**, en *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511). Poesía, manuscrito e imprenta*, ed. de M. Haro Cortés, R. Beltran, J. L. Canet, H. H. Gassó, Valencia, Universitat de València, 2012, pp. 207-222.
 - **“El Paso del Trasmundo en el Conjuro medieval”**, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, L. Guarnieri Calò Carducci (ed.), Patrizia Botta (coord.), Sapienza. Università di Roma, 2012, 8 vols., vol VII, pp. 8-17.
 - **“El trasmundo clásico en las escritoras del siglo XVII”**, en *VVAA., Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, eds. I. Colón, D. Caro, C. Marías y A. Rodríguez, , Madrid, Sial, 2013, pp. 292-301.
 - **Textos bíblicos e implicaciones musicales en el teatro bajomedieval y renacentista**, en *Biblias Hispánicas*, 2, Instituto Orígenes del Español, CILENGUA, San Millán de la Cogolla, 2013, pp. 245-258.
 - **“El inframundo clásico en la Cueva de Montesinos”**, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 10. *Cervantes y la mitología*, Jesús G. Maestro y Eduardo Urbina (eds.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 111-126.
 - **“Vestigios clásicos en el *Diario político y sentimental*”**, en *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, Sevilla, Renacimiento, 2014, 229-243.

Y los artículos publicados en prensa son los siguientes:

- **“Nombres y voces femeninas en Sierra Morena”** en *El Quijote en clave de mujer/es II*, ed. Fanny Rubio, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid (prensa).
- **“Reflejos femeninos en la copla: señoras, esclavas, putas, gitanas”**, *Primer Congreso Internacional La letra de la música*, Madrid, octubre 2011, Universidad Rey Juan Carlos (prensa).
- **“El Paso del Trasmundo en los Sonetos de Gutierre de Cetina”**, en *Congreso Internacional de la SEMYR. El texto infinito: reescritura y tradición en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, septiembre 2012 (prensa).
- **“Conjuros, ensalmos y recetarios en la literatura medieval”**, Actas del Congreso Internacional *La medicina en la literatura*, A Coruña, septiembre 2012 (prensa).
- **“Elementos del Trasmundo clásico en la Edad Media. Fábula y recurrencia”**, en *Congreso Internacional La fábula en la Edad Media*, León, Universidad de León, noviembre, 2012 (prensa).
- **“Vigencia de los personajes trasmundales grecolatinos en la poesía bajomedieval y renacentista (III). Caronte y los guardianes del Hades”**, en *Congreso Internacional Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Coruña, diciembre 2012 (prensa).
- **“El espejo boccacciano en Ana Félix”**, en I Seminario *Novella italiana-Cervantes. Ecos del Decamerón en la obra de Cervantes*, Madrid, Universidad Complutense, abril 2013 (prensa, *Anejos de Analecta Malacitana*).
- **“Humor y literatura en la Historia de Forges”**, en *El humor y la ironía como armas de combate: decir la verdad, desviar la verdad. Literatura y prensa en España 1960-2010*, Coloquio Internacional, Université de Pau & des Pays de l'Adour, octubre, 2013 (prensa)

Otras actividades realizadas por la compositora:

- Editora de *Poemas de Viernes*, un recorrido por la poesía universal desde 2006, vía informática.
- Miembro fijo de la Tertulia Literaria semanal *El Marcapáginas*, en *RADIOCÍRCULO DE BELLAS ARTES* (2002-2006).

- Segundo Premio de Poesía *Encina de la Cañada* por “La muerte de Ofelia”, en *Antología del Agua*, Ayuntamiento de Villanueva de La Cañada, Madrid, 1991.
- Primer Premio de Poesía “Blas de Otero” con *Catenaria de Invierno* (poemario), Universidad Complutense, Madrid, 1999.
- Primer Premio XVI Concurso de Poesía Escribir y Publicar, "Jardín último", *Revista Escribir y Publicar*, nº 20, Barcelona, 2000.
- Premio ACUMÁN de cuentos breves. Toledo, 2005.
- Integrante de “La Décima Musa”, en *Editorial Academia del Hispanismo* desde 2010.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Musas* (1972) para flauta y tres percussionistas.

24. Zulema de la Cruz Castillejo (Madrid, 1958).



María Zulema de la Cruz Castillejo nació en Madrid, el día 9 de Marzo de 1958.⁴⁶ Es titulada superior en Piano y Composición por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Master of Arts en la especialidad de Composición y Música por Ordenador por la Stanford University (California, U.S.A.). Ha trabajado, entre otros, con los compositores Carmelo Benaola, Luis De Pablo, Antón García Abril, Román Alís, L. Hiller, R. Bauer, L. Smith y Leonardo Balada, y ha sido becaria en varios cursos internacionales de Composición. Amplió sus conocimientos sobre Música Electroacústica a través de Ordenador con J. Chowning. Desarrolló su tesis doctoral bajo la dirección del recordado Ramón Barce. En su faceta de intérprete es miembro del grupo Sax Ensemble desde 1993 como responsable de la electroacústica.

Ha sido premiada en varios concursos de composición como en el Ruiz Morales, VII Concurso Arpa de Oro, Luis Coleman, Ciutat d'Alcoi para Música de Cámara y Maestro Villa de Composición Musical 1999 del Ayuntamiento de Madrid. En 2000 recibe el "Premio de la Música IV Edición" al mejor Autor de Música Clásica de la SGAE y de la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes (AIE). Sus obras han sido interpretadas en festivales y tribunas tanto nacionales como internacionales. En 1997 es nombrada asesora del Concurso Internacional de Piano Premio "Jaén". En 1997 y 1998

⁴⁶ Biografía extraída de la página web de *Mujer y guitarra*. [En línea]. Dirección URL: <<http://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/>>

dirige el VI y VII Festival de Música Electroacústica de España, y es nombrada miembro del Consejo de la Música del Ministerio de Educación y Cultura.

Desde 1988 desarrolla su labor docente e investigadora como Catedrática de Composición Electroacústica en el Laboratorio de Investigación y Composición Electroacústica y por Ordenador (LICEO) del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, del que es responsable y cuyo diseño ha realizado. Es miembro de la Asociación Madrileña de Compositores.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Danza nº 3 “Ayno”* (2004) para flauta sola.
- *Azul* (2001) para flauta, violín, violonchelo y guitarra.
- *Ho-menaje* (2001) para flauta y guitarra.
- *Geminis*, (1988) para flauta, clarinete en Si b, percusión, piano, violín, viola y violonchelo.
- *Diálogos*, (1979) para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, 3 percussionistas, piano, violín, violonchelo y contrabajo.

25. Alicia Díaz de la Fuente (Madrid, 1967).



Nace en Madrid, donde cursa las carreras de órgano y composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.⁴⁷ Amplía estudios de Órgano en Barcelona, con M. Torrent y de Composición en la Universidad de Alcalá de Henares, con José Luis de Delás. Asimismo, asiste a cursos de composición y análisis musical con Luis de Pablo, Salvatore Sciarrino, Ferneyhough, Murail, Grisey y Lachenmann entre otros. En París, realiza cursos de composición e informática musical en el IRCAM con M.-A. Dalbavie, N. Schnell, J. Harvey y R. Reynolds. De sus obras podemos destacar: *Ecos del pensamiento* (2º premio SGAE 1995), *En el azul* (encargo INAEM 1995), *Siluetas sobre fondo de silencio* (Premio INAEM 1997), *Elde* (Festival Aujourd'hui Musiques 2000), *El destino de Euterpe* (encargo del E. Télémaque 2002), *Redes al tiempo* (encargo del CDMC, 2002), *Pleamar* (encargo del CDMC 2005), *Aymaré* (encargo FIMTC 2007), *La noche en ti no alterna* (encargo INAEM 2007), *Habib* (encargo Trío Arbós 2008), *Nadiyama*, para grupo de cámara (27 Festival de Música de Alicante), etc.

Doctora en Filosofía por la U.N.E.D., ha impartido cursos y conferencias sobre Análisis Musical, Composición y Estética Musical en diversas Universidades y Conservatorios (Conservatorio Superior de Música de Salamanca, Universidad de Alcalá de Henares, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Universidad Internacional de Andalucía, Manhattan School of Music, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart ...). Ha sido profesora de Composición en el Conservatorio Profesional de Música "Joaquín Turina" y en la actualidad desarrolla su

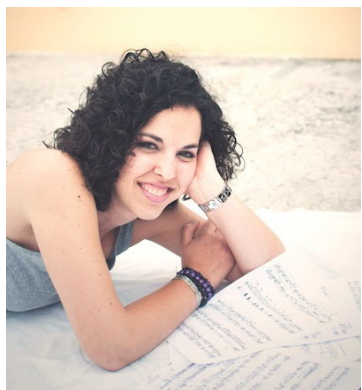
⁴⁷ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.aliciadiazdelafuente.com/biografia/>>

actividad docente como profesora de Análisis en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y como profesora del Máster "Creación e Interpretación musical" de la Universidad Rey Juan Carlos. La página web de la compositora nos acerca a su catálogo, su agenda laboral, así como las críticas a sus obras y sus escritos.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Nadiyama* (2011) para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, 2 violines, viola, violonchelo y percusión.
- *Un minuto por Galicia* (2003) para flauta, oboe, acordeón, piano, 2 violines, viola y violonchelo.
- *El destino de Euterpe* (2002) para flauta, piano, percusión, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Redes al tiempo* (2002) para flauta y piano, editada por *Quodlibet*, por encargo del CDMC.
- *Arena bajo el mar* (1999) para flauta, clarinete, piano y percusión.
- *Godanbambú* (1999) para soprano, flauta, violín, viola y violonchelo.
- *Ritos y danzas* (1998) para flauta, violín, percusión y órgano.
- *Nachtreigen* (1997) para soprano, flauta, acordeón y percusión.
- *Deidad kármica* (1996) para soprano y flauta.
- *Seis piezas para quinteto (1. Recursividad I. 2. Solo. 3. Rítmico. 4. Recursividad II. 5. Interludio. 6. Danza.)* (1996) para flauta, violín, viola, piano y percusión.
- *Espacios virtuales* (1995) para flauta, oboe, clarinete en Si b, fagot, violín, viola, violonchelo, contrabajo, piano, percusión y soprano.
- *Ausencia* (1994) para flauta, oboe, clarinete, fagot, violín, viola, violonchelo, contrabajo, piano y percusión.
- *Ecos del pensamiento* (1994) para flauta, oboe, clarinete en Si b, fagot, violín, viola, violonchelo, contrabajo, piano, percusión y soprano.
- *Babilonia* (1992) para soprano, flauta, clarinete en Si b, viola, violonchelo y percusión.
- *La Tierra. Los dioses, el creador, y los brujos* (1991) para flauta y guitarra.
- *Trío* (1989) para flauta, viola y arpa.

26. Cecilia Díaz Pestano (Santa Cruz de Tenerife, 1982).



Emprendedora, valiente y un sobresaliente talante desprende desde sus primeras palabras. No niega un desafío ni una colaboración. Apostando todo por el arte, todo por la música. Su música ya tiene un carácter curtido. Una homogeneidad expresiva y musical de principio a fin. La búsqueda y el encuentro con nuevos e interesantes logros sonoros están garantizados en cada escucha.

Dúo *Tilellit*, 2015.

Nace el 27 de marzo de 1982 en Santa Cruz de Tenerife.⁴⁸ Comienza sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife en la especialidad de piano con la profesora María Concepción Hernández Peraza. Tras obtener los títulos de grado elemental y medio con elevadas calificaciones, comienza los estudios de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Canarias, en la sede de Santa Cruz de Tenerife con el profesor Rafael Estévez. Posteriormente cursa 4ª de composición con el profesor Miguel Ángel Linares, culminando sus estudios con el profesor Leandro Ariel Martín, y obteniendo la calificación final de Matrícula de Honor. Simultáneamente a dichos estudios, obtiene el título de Licenciada en Biología por Universidad de La Laguna en las especialidades de Biología Molecular y Sanitaria.

Ha realizado cursos de composición, análisis, electroacústica y música contemporánea en los que ha tenido la oportunidad de trabajar con Cristóbal Halffter, Tomás Marco, José María Sánchez Verdú, Alfredo Aracil, José Manuel López López, Raquel Cristóbal, Mariano Etkins, Sonsoles Alonso y Jorrit Tamminga entre otros. Ha estrenado *Súplica* (2004), *Tempo de Sonata* (2004), ambas para piano, *Miedo* (2005) para clarinete en vivo y música electroacústica y *Morir*, música electroacústica, en conciertos de COSIMTE. En Berlín estrena *Alondra de la fuente enamorada*, *Alondra del grillo telegrafista*, *Alondra del Caballito de mar* y *Solamente una vez* (2005) para voz recitada y piano basadas en poemas de Pedro García Cabrera. *Presos del tiempo* (2007) para oboe, clarinete y fagot, participa en el Concurso Regional de Música de

⁴⁸ Biografía extraída de la plataforma *Projeggt.com*. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.projeggt.com/project/gcs/summary/>>

Cámara 2007 en Caja Canarias. Estrena *El hondo sueño* (2007) para tenor y piano con poema de Jorge Guillén en el Festival de Primavera de Música Contemporánea organizado por la misma entidad. En el II Ciclo de Música española 2007 celebrado en el Teatro Guimerá se escucha por primera vez *Cómo dirán que fui* (2007) para soprano y piano basada en un poema de Pino Betancor e interpretada por la soprano María Orán, que ha sido recogida en el último CD del sello RALS (Nr. 42) de creación canaria: *Las compositoras: Canciones de concierto*, interpretada por la misma. El mismo año se estrena *Expansión* (2007), para violín solo, en Renovarte 07. En 2008 se interpreta *Tempo de Sonata* (2004) en el Concurso Regional Premio de Música “María Orán” piano 2008 de Caja Canarias y se estrena *Espejismo* (2008) en el Auditorio Alfredo Kraus. En la celebración de su examen de Taller de composición se estrenan diversas obras como *Efímeros* (2008), para dúo de guitarras, *Entropía* (2007), para trombón solo, *Nana* (2008) para soprano y cinta y *Fuente de color* (2008) para dos pianos y cuatro pianistas. En los días 25-27 de septiembre de 2008 se estrena en Suecia, en el Festival The Göteborg Book Fair *Burbuja* (2008), miniatura de 30 segundos para instrumento solista (flauta, clarinete o saxo) escrita para un curioso concurso cuya interpretación se realiza en el trayecto del ascensor del Gothia Hotel.

Posteriormente estrena a manos del Dúo Curbelo *Tango* (2009) para piano a cuatro manos en la IV Edición Los caprichos musicales de Isla Baja en el Cine Teatro Municipal Buenavista del Norte y participa en la II Bienal de Canarias con la reproducción del paisaje sonoro *Reloj de Utopía* (2009) en el Centro de Arte la Recova en Santa Cruz de Tenerife. En 2010 estrena en el Auditorio del Sauzal Estampas en la arena para banda interpretada por la Banda de la Federación de Tenerife. A comienzos del año 2011, su obra *Tempo de Sonata* es recogida en el álbum de Esther Ropón *Compositoras del s. XXI* cuyo estreno se produce en el Auditorio Adán Martín en Santa Cruz de Tenerife. Por último, estrena *África* (2011) para piano solo en el Paraninfo de Universidad de La Laguna. En 2012 estrena *En el ataúd del aire* por el proyecto *En el tapete del mar*, incluido en el programa Septenio 2011 del Gobierno de Canarias. Actualmente, su labor compositiva coexiste con su trabajo como docente en el IES San Sebastián de La Gomera.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Tras la ventana* (2000) para flauta y guitarra.

27. Consuelo Díez Fernández (Madrid, 1958).



María Consuelo Díez Fernández (Madrid, 16-VIII-1958)⁴⁹ realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio de Madrid, obteniendo los Títulos Superiores de Composición, Piano y Teoría de la Música. Además es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y Doctora en Artes Musicales por la Universidad de Hartford (EEUU), donde también realizó un Master en Composición por ordenador y Música Electroacústica. Entre sus profesores se encuentran Antón García Abril, Román Alís, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, J. Sellars y R. Carl. Ha recibido becas tanto en Europa como en América y premios como el “Norman Bayles Memorial Award in Composition”, “Real Art Ways”, “Pi Kappa Lambda” (EEUU), Ciudad de Heidelberg” (Alemania); II Panorama de Jóvenes Compositores y “Jóvenes Creadores” (España). También ha sido seleccionada para representar a España en la Tribuna Internacional de compositores de la UNESCO, en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (ISCM), en el Charles Ives Center (EE.UU) y la Bienal Europea de Bolonia (Italia). Ha participado en numerosos Festivales en todo el mundo.

Dirigió el programa “El canto de los adolescentes” sobre Música Electroacústica en Radio Nacional de España. Es colaboradora de Televisión Española (TVE). Tiene obras presentes en veintitrés grabaciones discográficas y publicadas en Mundimúsica, Musicalis y Arte Tripharia. Fue fundadora del Laboratorio de Informática y Composición Electroacústica de la Comunidad de Madrid en 1988. Ha colaborado en varios libros y escrito numerosos artículos. De 1992 a 1996 fue Directora del Conservatorio de Ferraz de la Comunidad de Madrid, donde enseñó Composición y

⁴⁹ Biografía extraída de la web Mujer y guitarra. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/consuelo-diez/>>

Música Electroacústica desde 1988. De 1997 a 2001 fue Directora del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (Ministerio de Cultura). Desde 2006 es Asesora de Música de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

En 1998 fue elegida miembro del Comité Ejecutivo de la European Conference of Promoters of New Music (ECPNM). En 1999 recibió el Premio “Viva el Espectáculo” por el 15º Festival de Alicante. En 2001 es nombrada Miembro del Comité Internacional de Honor de la Fundación Adkins Chiti en Italia. En 2003 el Comité Internacional de Programación de la SIMC seleccionó su obra *Sabor a cristal* para representar a España en el Festival World Music Days de ese año. En 2004 fue nombrada directora del Festival Internacional de Música de La Mancha (Toledo). En 2005 recibe el Premio “Juan Martín de Nicolás” por la 12 edición del Festival de La Mancha. En 2006 recibe el Premio “Castellano-Manchego” del año. En 2009 le otorgan el Premio Nacional Ignacio Morales Nieva, por su trayectoria profesional. Es miembro de la Asociación Madrileña de Compositores y socia de número de Mujeres en la Música.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Niña valiente* (2002) para soprano, flauta, violonchelo y piano.
- *Variaciones para flauta y cuerda (Tema. Andante con cinco variaciones: 1. Allegro. 2. Lento. 3. Con grazia. 4. Espressivo. 5. Deciso.)* (1999) para flauta y orquesta de cuerda.
- *Tiberina* (1996) para flauta en Sol y guitarra y otra versión para flauta, viola y guitarra.
- *Il tempietto di marmo* (1994) para flauta, oboe, clarinete y fagot.
- *Agua de la luna* (1992) para marimba y orquesta de flautas.
- *Verde y negro* (1988) para piccolo y piano y otra versión para flauta, piano y orquesta de cuerda.
- *Ecos* (1988) para flauta, trombón (fagot o violonchelo) y piano.
- *Cuatro instantes (1. Plácido. 2. Con brío. 3. Lento. 4. Enérgico)* (1982) para flauta, violonchelo y piano. Otra versión para flauta, clarinete bajo y piano.
- *Tentative* para cinco instrumentos sin determinar (cuatro de viento o cuerda y teclado).

28. María José Doistua Diego (Galdakao, ¿?).

Nació en Galdakao (Bizkaia). ⁵⁰ Pertenece a Kuraia, Grupo de Música contemporánea de Bilbao, de cuya junta directiva es miembro.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Malecón* (1997) para flauta, clarinete y clarinete bajo.
- *Tiempo a través* (2001) para flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión.

Sin fechar

- *Vitalia*, para flauta, clarinete, violín y violonchelo.

⁵⁰ Biografía extraída de *La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* de Álvarez Cañibano et alii.

29. María Escribano Sánchez (Madrid, 1954-2002).



«La Música es recuerdo que toca, golpea, despierta. Memoria, que une, conecta, descubre resonancias internas, guía. La Música es sabor, instante y camino, y no hay camino sin alquimia, y no hay alquimia sin encuentro.»

Sortilegio, 1996. María Escribano.

María Antonia Escribano Sánchez (Madrid, 24-I-1954; Madrid, 21-XII-2002)⁵¹ estudió piano, contrapunto y fuga y composición en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Posteriormente siguió diversos cursos y seminarios de análisis musical con Arturo Tamayo (Friburgo), Mauricio Kagel (Colonia y Darmstadt), Carmelo Bernaola, Tomás Marco, Cristóbal y Rodolfo Halffter, Luis de Pablo y Leonardo Balada. En 1978 recibió una beca de la Fundación Juan March y fijó su residencia en Francia, donde trabajó como pianista, compositora y actriz en la compañía Roy Hart Theatre, viajando por diversos países europeos. Durante 1981 y 1982 ofreció conciertos de música abierta con la flautista alemana Sputz Ronnenfeld, actuando en Madrid en el Festival para la Libre Expresión Sonora.

En 1982 fundó, junto al actor y director Manuel Azquinez, el Centro de Creación Artística Agada, a través del cual han producido varios espectáculos músico-teatrales para niños y adultos, representados por toda España, basados en cuentos de tradición oral y de autor, en los cuales María Escribano compuso la música, siendo ésta su principal producción de 1982 a 1988.

⁵¹ Biografía extraída de la web de *Mujer y guitarra*. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/mara-escribano/>>

Ha desarrollado una intensa actividad pedagógica por medio de seminarios de voz, ritmo y movimiento que ha impartido a actores, profesores, animadores socioculturales y niños, además de llevar a cabo un trabajo de creatividad musical a partir del cuento de tradición oral. Fue profesora de piano, de educación musical y directora de la Escuela de Música de Arenas de San Pedro. Participó como compositora en numerosos festivales nacionales e internacionales, ofreciendo conciertos monográficos de su obra en Francia, Bélgica y Polonia. Recibió encargos de distintos organismos como del CDMC, del Ministerio de Cultura, del Gobierno francés, del Festival de Montepulciano, de la Fundación «Donne in Música», así como de numerosos intérpretes. Televisión Española y Radio Nacional de España han grabado sus obras.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Memorias del viento (1. Memorias 1. Viaje. 2. Memorias. II. Sueño. 3. Memorias III. Cascada)* (1992) para flauta y guitarra. Editorial Alpuerto.
- *Madrid de noche (1. Pasodoble. 2. Vals. 3. Chotis)* (1991) para flauta, oboe, clarinete, fagot, piano, percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Invocación* (1990) para flauta, oboe, clarinete, fagot, piano, percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Editorial Alpuerto.
- *Volar* (1990) para piano y orquesta de flautas (2 piccolos, 8 flautas y 2 flautas en Sol).
- *Érase una vez* (1989) para flauta, clarinete, piano, percusión y violonchelo.
- *Agua: improvisación musical* (1982) para flauta y piano.
- *Aire: improvisación musical* (1982) para flauta y piano.
- *Historia de un sonido II. Improvisación musical* (1982) para flauta y piano.
- *Oración: improvisación musical* (1982) para flauta y piano.
- *Sol: improvisación musical* (1982) para flauta y piano.
- *Tierra: improvisación musical* (1982) para flauta y piano.
- *Sin seso* (1978) para flauta, clarinete, trompeta, trombón y 2 percussionistas.
- *Concierto para Inma* (1976) para flauta, clarinete en Si b, piano, violín, viola y violonchelo. Editorial Alpuerto.
- *Muñecos de mimbre* (1972) para flauta, clarinete, piano, percusión y violonchelo.

30. María Pilar Espallargas Inglés (Zaragoza, 1951).



María Pilar Espallargas Inglés (Zaragoza; 15-II-1951) ⁵² cursó estudios en el Conservatorio de su ciudad natal. Se licenció en las especialidades de Piano, Solfeo, Pedagogía y Composición, esta última con profesores como Agustín Charles y Teresa Catalán. También cuenta con estudios en Dirección Coral y varios cursos magistrales impartidos por prestigiosos profesionales, entre los que se encuentran los de Pedagogía musical con sistemas Kodaly, Dalcroze, Orff, Willens; de Piano con Violeta Hemsy de Gainza y Rosa M^a Kucharski; Dirección de Coro y Técnica Vocal con Nicole Corti-Lyant, Vicky Lumbroso y J. Calatayud; de Composición con Cristóbal Halffter, José Ramón Encinar, Joan Guinjoan, Ramón Barce, Tomás Marco, José Soler, Albert Sardá, José M. López, Agustín González Azilu, Leo Brouwer, Ada Gentile, Guy Reibel (Francia), Yizhak Sadai, Diodatu Arru, Zulema de la Cruz, Francisco Guerrero, León Schidlowsky (Chile), Javier Darías, Manuel Seco y Luis de Pablo y de Análisis musical con Agustín Charles, Ramón Sobrino y Benet Casablanca.

Actualmente compagina su labor artística con la docente. Dirige la Coral Picarral, de Zaragoza y es profesora de Música del Ayuntamiento de Zaragoza. Es miembro fundador de AACIMA (Asociación Aragonesa de Compositores e Intérpretes de Música Actual).

⁵² Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <http://espallargas.es/wp/?page_id=72>

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Jugando con un rondó* (1996) para flauta, clarinete, saxo alto, percusión, piano y violín.
- *Cuatro bagatelas* (1995) para quinteto de viento.
- *Diálogos con Machaut* (1994) para flauta, clarinete, arpa, piano y percusión.
- *Acordes* (1993) para flauta, clarinete, trompa, trompeta, trombón, arpa, violín, violonchelo y percusión.
- *Dillá (Más allá)* (1993) para flauta y percusión.
- *Evoll* (1993) para flauta y percusión.
- *Camin* (1992) para flauta, oboe y fagot.
- *Combinado trío* (1992) para flauta, oboe y fagot.
- *Eight rings* (1992) para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, saxo tenor, saxo barítono, percusión y arpa.

31. Zuriñe Fernández Gerenabarrena (Vitoria-Gasteiz, 1965).



Nace en Vitoria-Gasteiz.⁵³ Interessada en la pintura y música, finalmente elige la composición para profundizar en sus estudios. Estudió composición con Carmelo Bernaola en el Conservatorio Jesús Guridi (Vitoria-Gasteiz) siendo tal encuentro determinante, se graduó en composición y acordeón obteniendo el Título Superior. Amplió sus estudios con F. Donatoni en la “Scuola Civica” de Milán (Italia) junto a los compositores A. Melchiorre, I. Fedele, G. Borio, participando en masterclas y cursos impartidos por: S. Sciarrino, A. Coghi, N. Castiglioni, A. Clementi, D. Cohen, G. Manzoni, T. Murail, Luis de Pablo y allí contacta con los compositores de la escuela italiana contemporánea.

Diversos seminarios europeos en: IRCAM Stage de Formation, Curso de composición e informática musical (París, 2010, 2009, 1998); iMAL, Stage Vidéo Temps Réel, Course the art of Code, Processing, Physical computing, Arduino (Bruselas 2009, 2006); LIEM Curso de electrónica e informática musical (Madrid 2000); ARTIUM Taller de cine de animación experimental para no especialistas; Internationale Ferienkurse Für Neue Musik (Darmstadt 1990); Campo Internacional de Composición, Información e Interpretación de la Música Española (1987); Encuentro Internacional de Música de Cine (Sevilla 1986). Impartidos por los compositores y especialistas: G. Grisey, J. Harvey, R. Climent, F. Kropfl, F. Guerrero, L. Brouwer, J.R.

⁵³ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://zfgerenabarrena.com/zfg/bio/>>

Encinar, A. García Abril, C. Halffter, T. Marco, C. Bernaola, M. Hadjidakis, M. Nascimbene, G. Delerue, G. Lorieux, E. Jourdan, Y. Antoine, Ch. Laroche, Yves Bernard, B. Vicario, J.M. Mateo. A su regreso de Milán comienza a trabajar como orquestadora en varias películas y compone para teatro, escribiendo para publicidad y animación.

Paralelamente continúa su labor compositiva, desarrollando su trabajo en torno a la exploración de las diferentes posibilidades sonoras tanto en el medio instrumental como electrónico. Fruto de ello, en su catálogo conviven obras de variado formato: instrumental, vocal, coral, orquestal, junto a colaboraciones con artistas de expresiones como danza, pintura, literatura, escultura, teatro, gesto, arte visual, arte multimedia...y colaboraciones basadas en la utilización de los medios electrónicos y de técnica mixta. Como una muestra de esta variedad, destacar entre sus obras de inicio: “Luz” (voz, flauta, vídeo y electrónica en vivo), “Esan Amandrie Oihuka” (electrónica), “Astiro-astiro” (percusión y electrónica), “The hanged man” (ensemble, cuarteto vocal y electrónica en vivo, encargo del CDMC), “Bakarrean” (guitarra y electrónica en vivo), “Bihotzbi”, “Urhutz” (acusmática) junto a composiciones de amplio horizonte como son: “Flaxa”, “Zeihar” (piano y MAX), “Azalpean” (viola y MAX), “Aize-Ontzi” (ensemble y electrónica en vivo)...

Entre 2005 y 2013 su obra ha ido extendiéndose en distintos formatos, dirigidos a establecer colaboraciones con otros artistas y desenvolverse sobre formatos mixtos, ejemplo de ello son obras tan diferentes como las instalaciones sonoras “Zattere dei pensieri” (instalación multicanal en espacio abierto); “Txori beltz”, performances como “Luz Sonora” (danza y transformación electrónica), “Shiroi” (voz y laptop) o espectáculos multidisciplinares y ópera como son “Cuatro X Cuatro” (danza y electrónica), “A Contraluz” (acción para danza, saxofón, sensores y transformación en vivo), “In-X” (saxo, sensores, transformación en vivo), “Harribizi” (espectáculo multidisciplinar), “Despertar a la vida es sueño” (ópera electrónica). Desde 2009 amplía su carrera trabajando en proyectos de creación e investigación, en centros artísticos internacionales:

- Tokyo Wonder Site (Tokyo, Japón) Primavera 2013.
- Studio Alpha/VICC (Visby, Suecia). Primavera 2011.
- USF/Verftet (Bergen, Noruega) Invierno 2010.

- LEC/ Studio. Miso Music (Portugal) Invierno 2009.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Iruleak* (2011) para arpa, flauta y violonchelo.
- *25 Janelas* (2010) para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.
- *Lur, Ur, Hutz* (1999) para flauta en Sol, viola y guitarra.
- *Gurdizarra* (1996) para flauta, oboe, clarinete, violín, viola, violonchelo, piano y percusión.
- *Urrunetik* (1996) para flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión.
- *Imaigabe* (1995) para flauta y clarinete en Si b.
- *Daleht* (1995) para flauta, clarinete bajo y piano.
- *Eurite-udatexkero* (1993) para flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa.
- *Marizoro* (1990) para flauta, clarinete, violín y violonchelo.

32. Lola Fernández Marín (Pueblonuevo, 1961).



Dolores Fernández Marín (Pueblonuevo, Córdoba, 25-VI-1961) ⁵⁴ obtuvo la titulación superior de Composición, especializándose en Electroacústica y Música por Ordenador, la profesional de Piano, la superior de Solfeo y Teoría de la Música y la profesional de Danza Clásica y Española. Ha participado como ponente en varias jornadas y cursos, publicando diversos artículos. Es autora del libro *Improvisación del Lenguaje Musical 1º A y 1º B*. Ha sido profesora de los cursos de verano de Improvisación y Pedagogía Musical de Toledo. Ha sido profesora de Lenguaje Musical e Informática Musical del Conservatorio Profesional "Ángel Arias" de Madrid y profesora de Solfeo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (titular de la asignatura desde 1989).

Su labor pedagógica se centra principalmente en la musicología del flamenco, habiendo impartido, entre otras, las asignaturas de Teoría Musical, Transcripción, Historia e Improvisación del Flamenco en las cátedras de los Conservatorios Superiores de Murcia y de Córdoba. En 2004 publicó el libro *Teoría Musical del Flamenco: Ritmo, Armonía, Melodía y Forma*, que obtuvo el Premio de Investigación del XLIV Festival Internacional del Cante de las Minas de la Unión y, en 2008, *Flamenco al Piano*. Es profesora permanente del Instituto de Educación Musical "Emilio Molina" (IEM), participando como docente en los Cursos de Improvisación y Pedagogía Musical que regularmente organiza dicho Instituto, y en otros talleres, cursos y charlas relacionados

⁵⁴ Biografía extraída de la web Mujer y guitarra. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/lola-fernandez/>>

con la materia, y ponente regular en los cursos del Aula de Flamencología de la Universidad de Alcalá de Henares.

Ha compuesto música para documentales, cortometrajes, obras de teatro y coreográficas. En el terreno de la música académica ha puesto obras de cámara y electroacústica, habiendo estrenado algunas de ellas en el Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí o el Festival de Música Electroacústica "Punto de Encuentro". Su obra *Ossa Menor*, un ciclo de cinco piezas para piano solo, recibió el Primer Premio en el XV Concurs de Joves Compositors Premi Internacional "Frederic Mompou" (1995). Cuenta con un CD en el que ha quedado registrada parte de su obra. Es compositora asociada de la SGAE y miembro de Mujeres en la Música.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Iocus* (1993) suite para flauta, clarinete, viola, arpa y percusión.
- *Cromofonías I* (1995) para flauta, clarinete, fagot, trompa, violín, viola y violonchelo.
- *Cromofonías II* (1996) para flauta y guitarra.

33. Carme Fernández Vidal (Palma de Mallorca, 1970).



Carme Fernández Vidal (Palma de Mallorca, 1970).⁵⁵ Títulos Superiores de Composición, Piano, Teoría de la Música y Pedagogía. Entre sus maestros cabe destacar a Teresa Catalán en composición, y Ramón Coll en la especialidad de Piano. En su formación como compositora, ha seguido cursos técnicos de especialización donde recibe consejos de compositores como Manfred Trojahn, Julio Estrada, David P. Graham y Robert Beaser entre otros. Es Doctora por la Universitat de les Illes Balears en el Departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes. Como compositora, ha recibido encargos de distintas instituciones y numerosos solistas y ensembles. Su catálogo ronda las sesenta composiciones -con obras de cámara de muy diversas formaciones instrumentales, sinfónicas, vocales, así como un buen número de composiciones a solo-, la mayoría de las cuales se han estrenado y se programan asiduamente en importantes ciclos y festivales nacionales e internacionales y han sido incluidas en una decena de CD grabados en España y Estados Unidos. Las partituras pueden hallarse en diversas editoriales de España y Alemania. Radio Nacional (RNE2) ha dedicado un programa íntegro (“Inventario de inventores”) sobre su música, que también ha sido grabada por Radio France (Fr. Musique) y WXEL National Public Radio (EEUU).

⁵⁵ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.carmefernandezvidal.com/biografia.html>>

Es autora del tratado “*Técnicas Compositivas Antitonales. Estudio de tres tratados de contrapunto*” (Editorial Piles), así como de los libros “*Charles Seeger: Tradición y Experimentación en la Nueva Música*” (Universidad Autónoma de Madrid) y coautora de “*Música no Tonal: las propuestas de J. Falk y E. Krenek*” (Universitat de València). Su labor investigadora queda asimismo reflejada en distintos artículos y ponencias en revistas especializadas, así como en varias publicaciones vinculadas a universidades. Imparte con regularidad cursos y conferencias en Festivales e Instituciones docentes. Por oposición, es profesora titular de Contrapunto en el Conservatori Superior de les Illes Balears desde el año 2001.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Metamorfosi II* (2009) para flauta y marimba.
- *Ses Hereves* (2007) para 2 flauta y piano.
- *Variacións al vent* (1. *Risvegliando*. 2. *Sussurrando e molto agile*. 3. *Appassionatamente*. 4. *Tenebroso*. 5. *Sublime*) (2006) para quinteto de viento.
- *Postales para dos* (2005) para piccolo, flauta, flauta en Sol, oboe/corno inglés.
- *Concertant per a marimba i flauta* (2005) para flauta, marimba y orquesta.
- *Concerto per a flauto e archi* (1. *Giocosio*. 2. *Grave*. 3. *Acerbo e agitato*) con *contrabasso solo obbligato* (2004) para flauta y orquesta.
- *Metamorfosi* (2003) para flauta sola.
- *Esgarrit* (2002) para flauta, oboe, clarinete/clarinete bajo, fagot, trompa, celesta, violonchelo, contrabajo y percusión.
- *Flautant* (2001) para 3 flautas, piccolo, flauta en Sol y flauta baja.

34. Fuensanta Figuerola Figuerola (Bilbao, 1973).

Compositora, directora de coro y orquesta y docente.⁵⁶ Nació en Bilbao, el 18 de Septiembre de 1973. A los ocho años inició sus estudios musicales en el Conservatorio Municipal Profesional de Baracaldo, obteniendo los títulos profesionales de Piano y Trompeta. Se trasladó al Conservatorio Superior “Juan Crisóstomo Arriaga” de Bilbao, donde obtuvo los títulos superiores de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, Pedagogía Musical y Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación. En la especialidad de Composición fue su maestro Rafael Castro. Continuó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de San Sebastián, donde cursó Musicología con Jose Ignacio Luzuriaga, obteniendo el título superior en 2002. En la especialidad de Dirección de Orquesta fueron sus maestros Tomás Aragüés, Jose María Oiarzabal y Miguel Amantegui, obteniendo el título superior de dirección de orquesta en 2003. Durante cuatro años (2001-2005) ha sido la directora de la agrupación coral mixta Inmakuladako Abeslariak de Bilbao, realizando numerosos conciertos en diferentes localidades del País Vasco, Castilla-León, La Rioja, Cantabria, Navarra y Francia. Ha sido directora asistente de la Orquesta del Conservatorio Superior de San Sebastián y Directora invitada de la EGO (Orquesta Joven de Euskadi) en el año 2001.

Durante los años 2004-2006 realizó varios conciertos con la Orquesta de Cámara de la Universidad Complutense de Madrid y con la Agrupación Coral Capilla Renacentista de la Universidad Complutense de Madrid, con la colaboración de varios solistas instrumentales y vocales. Desde el año 2001 dirige la Orquesta de la Escuela Municipal de Música de Erandio (Vizcaya). Ha realizado numerosos cursos de perfeccionamiento en las especialidades de Composición (con los compositores María Eugenia Luc y Jose Luis Campana). Pedagogía musical y Dirección de orquesta (con Juan Maria Esteban y María Pilar Alvira). Ha asistido a los cursos de especialización en Dirección de Orquesta de la Universidad de Alcalá de Henares, con los maestros Jesús López Cobos, Arturo Tamayo y Samuel Adler.

⁵⁶ Biografía extraída de *La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* de Álvarez Cañibano et alii.

Ha dedicado también sus esfuerzos a la elaboración de su Tesis Doctoral, dirigida por el Dr. Jose María Madariaga, dentro del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad del País Vasco. Asimismo participa de forma activa en diversos congresos nacionales e internacionales y tiene publicados varios artículos en revistas especializadas nacionales. Es miembro de ISME (International Society for Music Education) desde el año 2004 miembro de la SEM-EE (Sección de ISME para el Estado español) y miembro de la Asociación de compositores Vasco-Navarros desde el año 2000.

En el apartado docente ha sido profesora de Armonía, Contrapunto y Composición en el Conservatorio Municipal Profesional de Baracaldo (Vizcaya), profesora de Armonía y Lenguaje Musical de la Escuela Municipal de Música de Munguía (Vizcaya) y profesora asociada de la Universidad del País Vasco, dentro del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, impartiendo las asignaturas musicales pertenecientes a la diplomatura en magisterio musical. Desde el curso 2001 es profesora de las especialidades de orquesta y lenguaje musical de la Erandio, y se encarga de la dirección artística y musical de la orquesta de la escuela de música.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Furia* (1999) trío para flauta, clarinete y clarinete bajo.

35. María José Fontán Oñate (Madrid, 1957).

Es la presidenta de la Asociación de Compositores de Extremadura. Su página web está activa pero carece de información puntual, ni sobre sus miembros ni sobre las actividades. Ha publicado en 2014 el libro *Para el piano*, junto a otros compositores, de la Editorial Regional de Extremadura. En *youtube.com* podemos encontrar el vídeo de su obra Jardín Interior.⁵⁷

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Tras el velo del tiempo* (2004) para flauta, 2 violines, viola y violonchelo.
- *Vía de la Plata* (2004) para flauta, saxofón tenor y saxofón barítono.
- *Tritium* (2003) para flauta, oboe y piano.

⁵⁷ Se puede escuchar la obra en el enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=xJBxXem3t4k>

36. Ángela Gallego Sánchez (Madrid, 1967).

Nace en Madrid en 1967.⁵⁸ Estudia composición, pedagogía musical y piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sus obras se han estrenado e interpretado en el 55º Festival Internacional de Santander, en el 32º Festival Internacional Cervantino (Méjico), en el XIX Festival de Música Contemporánea de La Habana, en el IV y V Ciclo de Música Contemporánea de Tres Cantos, en el Palacio de Festivales de Santander, dentro del IV Ciclo de creación musical en Cantabria, en el Aula de (Re)estrenos de la Fundación Juan March, en el Institut für Romanistik de la Universidad de Potsdam, en el XV Festival de Música de La Mancha, en el III Ciclo de Música Contemporánea de Badajoz y en las últimas ediciones del COMA. En la actualidad es profesora de Fundamentos de Composición en el Conservatorio Profesional de Música Teresa Berganza de Madrid.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *...just a heap of broken things* (2013) para flauta, clarinete, saxofón, percusión y piano.
- *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* (2005) para quinteto de viento.
- *Suite argentina* (2002) para flauta, acordeón y piano.

⁵⁸ Biografía extraída del programa del Festival COMA de 2011. [En línea]. Dirección URL: <http://amcc.es/wp-content/uploads/2014/02/coma_11_programa.pdf>

37. Blanca-Esther García Velasco (Oviedo, 1955).

Nació en Oviedo en 1955,⁵⁹ pero ha estado vinculada a Santander desde su infancia, donde realizó sus estudios musicales y de magisterio. Se inició en composición con Miguel Ángel Samperio y finalizó sus estudios superiores en el Conservatorio Superior de Música de Bilbao con Rafael Castro. Blanca Esther García es, desde 1982, profesora de armonía del Conservatorio "Jesús de Monasterio" de Santander.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Duérmete fiu del alma* (2015) para quinteto de viento.
- *Tema con variaciones* (2000) para flauta y piano.

⁵⁹ Biografía extraída de la página web de la Fundación Juan March. [En línea]. Dirección URL: <<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1112>>

38. Carlota Garriga Kuijpers (Amberes, 1937).

Hija de padre catalán y madre belga, de origen holandés, se formó en Barcelona y es considerada heredera de la tradición pianista de Granados-Marshall, que también ha sabido transmitir desde su vertiente de pedagoga.⁶⁰ Alumna de composición de Xavier Montsalvatge, además de una destacada carrera como concertista, es autora de un amplio catálogo de obras, donde se incluyen composiciones vocales e instrumentales. Igualmente destaca en la composición, con obras para piano como *Sonatina*, *5 Evocaciones Populares o Fantasía para dos pianos*, entre otros. Es autora del *ballet kermeses*, de *Divertimento para grupo de cámara* y de *Concertino para piano y orquesta de cámara*.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Divertimento para cuarteto de viento* (1960) para flauta, clarinete, oboe y fagot. Editorial Boileau.
- *Claudiana* (1937) para flauta y piano. Editorial Boileau.

⁶⁰ Biografía extraída de la Gran enciclopedia catalana. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0517750.xml>>

39. María Isabel Garvia Serrano (Barcelona, 1959).

Nacida el 8 de agosto de 1959 en Barcelona.⁶¹ Compositora, pianista y profesora. Obtuvo los títulos de Profesora de Piano, Grado Superior de Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, así como Armonía, Contrapunto, Fuga, Composición e Instrumentación en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Estudió Musicología con una beca de la *Fundación Universitaria Agustí Pedro Pons* en 1984 y obtuvo una beca de investigación musical de la *Generalitat de Catalunya* en 1985. Complementa su formación con cursos de Etnomusicología, Dirección y Composición e Instrumentación. Fue profesora de Armonía, Contrapunto y Fuga en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona desde 1984.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Scacs* (1989) para flauta y piano.
- *Dues escenes* (1989) para flauta y piano.
- *Micro-collage* (1986) para flauta, oboe, clarinete, fagot, percusión, violín, 2 violas y violonchelo.
- *Petita fantasía en tres moviments* (1984) para flauta, clarinete, fagot, piano, violín y violonchelo.

⁶¹ Biografía extraída de la página web de Donne in Musica.

40. Marián Gutiérrez Urbaneta (Bilbao, 1969).

Nace en Bilbao.⁶² Obtiene los títulos de Profesora Superior de Piano, Solfeo, Pedagogía musical y Composición en los Conservatorios “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao y “Jesús Guridi” de Vitoria, ampliando su formación con varios compositores de prestigio internacional, como G. Crumb, S. Sciarrino, B. Ferneyhough, C. Halffter, M. Sotelo, T. Hosokawa, M. Lavista, J. M. López López, J. Harvey, Ph. Hurel y T. Murail, entre otros. Ha trabajado como Pianista acompañante y profesora de Piano, Práctica instrumental, Solfeo, Iniciación musical, Armonía, Análisis y Fundamentos de composición en la Escuela de Música “María Bartau” de Castro Urdiales (Cantabria), el C. E. M. “Juan Antxieta” de Bilbao y el Conservatorio “Jesús Guridi” de Vitoria, donde actualmente imparte clases de Lenguaje musical y Acompañamiento. Sus obras han sido interpretadas en el País Vasco y en México, dentro de ciclos y festivales como el “Ciclo de Nuevas Tendencias en la Música Contemporánea”, las “Jornadas de Música Electroacústica” y el Ciclo de Conciertos didácticos “Música con clase” de Vitoria-Gasteiz, o los “Miércoles musicales” de la ciudad de Monterrey (México).

Compone para diferentes intérpretes y agrupaciones, entre ellos el Grupo Instrumental “Jesús Guridi” de Vitoria, el Cuarteto de guitarras “Santa Lucía” de Monterrey, Ensemble “Musikusvie” de Amsterdam y el Trío “Nahual” de Pordenone (Italia).

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Afrodisia* (2000) para mezzo, flauta, clarinete, trompa, violín, violonchelo y piano.
- *Proyecciones* (2000) para flauta, fagot, percusión, piano, violín y violonchelo.
- *Heptarritmia 696* (1999) para flauta, clarinete en Si bemol, violín y violonchelo.
- *Punto y línea sobre el plano* (1999) para flauta, clarinete, fagot, percusión, piano, violín, viola y violonchelo.

⁶² Biografía extraída de la página web de Musikagileak. [En línea]. Dirección URL: <[http://www.musikagileak.com/miembros/miembrosdetalle/article/gutierrez-urbaneta-marian/?tx_ttnews\[backPid\]=10&cHash=d665e45d9a](http://www.musikagileak.com/miembros/miembrosdetalle/article/gutierrez-urbaneta-marian/?tx_ttnews[backPid]=10&cHash=d665e45d9a)>

41. Raquel Jurado Díaz (Córdoba, 1970).



Raquel Jurado Díaz (Córdoba, 25-VI-1970)⁶³ obtuvo el título Superior de Armonía y Composición en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, convirtiéndose en catedrática de Composición en 1992. Realizó cursos de perfeccionamiento relacionados con distintos campos, con Cristóbal Halffter. Tomás Marco, Leo Brouwer, Mauricio Sotelo, Orlando Jacinto García, José M^a Sánchez Verdú, Jesús Rueda, César Camarero, Adolfo Núñez y Jean Claude Risset. Fue becada durante cuatro años por la junta de Andalucía para formar parte del Aula de Composición "Manuel de Falla", de la Orquesta Joven de Andalucía bajo la dirección de Javier Darias. Ha recibido encargos de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, de la Escuela de Composición ECCA, de la Cátedra Manuel de Falla de la Universidad de Cádiz, del Parlamento de Andalucía. Estrenó obras orquestales bajo la dirección de Leo Brouwer y de Antoni Wit, así como obras de cámara interpretadas por el Grupo LIM y Taller Sonoro. Realiza una investigación sobre el pensamiento y la obra del compositor John Cage desde la Universidad de Córdoba, Ha participado como ponente en el taller "Mujeres y creación musical actual", patrocinado por el Instituto Andaluz de la Mujer, dentro del programa del III Festival de Música Española de Cádiz, y en ciclos de conferencias organizados por la Universidad de Córdoba.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Tangrama* (2003) para flauta, percusión y piano.

⁶³ Biografía extraída de la página web de Mujer y guitarra. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/raquel-jurado/>>

42. Pilar Jurado Ruíz (Madrid, 1968).



Pilar Jurado, es una de las figuras más singulares de la música clásica europea.⁶⁴ Compositora, cantante y directora de orquesta, ha sido la primera mujer en la historia que ha estrenado una ópera propia, *La página en blanco*, en el Teatro Real, siendo además la autora del libreto e interpretando uno de los papeles protagonistas, con una repercusión nacional e internacional sin precedentes. Ha actuado como soprano junto a las más importantes orquestas del mundo, como la London Symphony Orchestra, Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Strasburgo, Netherlands Radio Symphony Orchestra, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orquesta Filarmónica de Helsinki, Orquesta de la Deutsche Oper Berlin, Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam... y bajo la dirección musical de grandes nombres como Giuseppe Sinopoli, Esa-Pekka Salonen, Frübeck de Burgos, Michael Schøntwandt, Giannandrea Nosedà, entre otros.

Como compositora ha estrenado más de 90 obras y ha recibido encargos de los más representativos festivales internacionales, así como de orquestas, grupos instrumentales y solistas de reconocido prestigio. Le han dedicado páginas enteras periódicos como el Wall Street Journal, Washintong Post, Süddeutsche Zeitung, Le Monde, así como toda la prensa nacional, y ha sido portada y sección de referencia en revistas como Magazine, Vogue, Vanity Fair, Mujer Hoy, Glamour, Yo Dona...

Entre los muchos galardones que ha recibido en los últimos años, caben destacar: Premio Ojo Crítico de RNE, 1er. Premio SGAE de Composición Musical, Premio de Capri 2010, Top Woman of the Year 2011 de las Artes de los Glamour

⁶⁴ Biografía extraída de la Academia de las Artes Escénicas de España. [En línea]. Dirección URL: <<http://academiadelasartesescenicas.es/imagenes/contenido/socios/pilar-jurado-cv-.pdf>>

Awards, Woman who makes a difference del International Women's Forum (World Leathership Conference, San Francisco, 2012), Mejor Voz del Año 2013 y reconocimiento de Las Top 100 mujeres líderes en España 2013, Premio Internacional MWW 2014, Premio 2014 del Club de las 25, Premio Puente Iberoamérica 2014 otorgado por YPO, que ha recibido de manos de la Ministra de Fomento, Ana Pastor, "Ama Mayor" de la XXXI Semana Nacional de la Zarzuela (La Solana, 2014) y Antena de Oro 2014 otorgado por la Federación de Asociaciones de Radio y Televisión. En el último año ha estado inmersa en la grabación de dos importantes trabajos discográficos: uno junto a la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, dirigida por Sergio Alapont, titulado Arias de Cine; y el otro junto a la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, dirigidos por Cristóbal Soler -director titular del Teatro de la Zarzuela de Madrid- que es un precioso trabajo de recuperación de Patrimonio Musical español de finales del siglo XIX y comienzos del XX titulado El diablo en el poder (de la sombra a la luz), que presentó el pasado 6 de noviembre 2014 en el Teatro de la Zarzuela, punto de partida de una importante gira internacional que la llevará por los más importantes teatros y auditorios del mundo durante el próximo año y medio.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *In extremis* (2005) para flauta y piano.
- *Homo sum* (2003) para flauta y piano.
- *Palacio de hielo* (2001) para soprano, flauta y piano.
- *Ilaragiz vetea. Lleno de estrellas* (2000) para soprano, flauta y piano.
- *LIMen* (2000) para flauta, oboe, clarinete, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Huichí* (1998) para flauta y percusión.
- *Ebdabg* (1996) para flauta y piano.
- *Kammermusik nº 1* (1996) para flauta, clarinete, trompeta, trombón, percusión, piano, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Tentaciones de cristal* (1996) para soprano, flauta, oboe, clarinete, percusión, piano, violín, viola y violonchelo.
- *Temas* (1994) para flauta y percusión.

43. Laura Llorca Ponzoda (Oliva, 1968).



Nació en Oliva (Valencia) en 1968.⁶⁵ Cursó los estudios de flauta en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia con los profesores Enrique Forés y M^a Dolores Tomás principalmente. Después de obtener el Título Superior continuó perfeccionándose con Juana Guillem, solista de la Orquesta Nacional, hizo clases magistrales con Benoit Fromanger, solista de la Orquesta de la radio de Baviera y cursos de perfeccionamiento con Jaime Martín, Vicenç Prats y José Oliver entre otros. Paralelamente estudió algunos cursos de guitarra, violín y piano. Realizó los estudios de Armonía en el Conservatorio de Valencia, y obtuvo el Título Superior de composición en el de Córdoba. Cuenta con varias obras estrenadas en España y EEUU. Como solista ha actuado con la Orquesta de Córdoba en la *Suite en Si m*, de J. S. Bach, y con la Orquesta de Cámara Malibrán, y recientemente con la Orquesta de Córdoba en el *Concierto para flauta y orquesta de cuerda*, de A. Jolivet. Es miembro de la Orquesta de Córdoba desde 1992, siendo desde 2005 flauta solista de la misma.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Dos danzas mediterráneas* (2000) para quinteto de viento. Editorial Dinsic.

⁶⁵ Biografía extraída de la página web de la Orquesta de Córdoba. [En línea]. Dirección URL: <<http://orquestadecordoba.org/?id=162%2520&>>

44. M^a Cruz López de Rego Fernández (Barcelona, 1957).



Nacida en Barcelona.⁶⁶ Inicia sus estudios musicales a temprana edad en el Conservatorio Municipal de Barcelona. En 1974 se traslada a Madrid donde termina sus estudios, de Piano, Composición, Música de Cámara y Pedagogía Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de esa ciudad con las máximas calificaciones, completándolos con Ana de la Cruz, Pedro Espinosa y Adelino Barrio. También se licencia en Derecho por la Universidad Complutense. Los primeros años de su vida profesional los enfoca hacia el campo de la Pedagogía musical desarrollando su actividad docente en la Universidad Autónoma de Madrid desde 1981 hasta la actualidad. En este terreno es autora y coautora de diversas publicaciones.

Actualmente es Catedrática de Música en la facultad de Formación de Profesorado y Educación. Estudió composición en Madrid, con Román Alís y Antón García-Abril y con Franco Donatoni en Siena (Italia). Su producción es sobre todo de obras para diferentes agrupaciones instrumentales de cámara y agrupaciones vocales. Sus obras han sido estrenadas por grupos y solistas prestigiosos como LIM, Sax ensemble, Modus Novus, Trío Mompou, Österreichisches Ensemble für Neue Musik, Grupo Encuentros, Sonor ensemble, Harry Sparnaay, Josep Fuster, Orquesta Camerata de la ciudad de Linz, Pilar Jurado o el Coro de la Sociedad Brahms. Presidió la Asociación Mujeres en la Música en los años 2010-2014. Colabora habitualmente,

⁶⁶ Biografía extraída de la página web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=84>>

como compositora, con la Compañía Danza Down Elías Lafuente, integrada por bailarines con discapacidad intelectual.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Batidos* (2014) para 3 flautas, tuba, 2 percusionistas, piano, marimba, arpa, violonchelo y contrabajo.
- *Gris/azul* (2013) para flauta y piano.
- *Vital* (2010) para flauta/piccolo, clarinete en Si bemol/clarinete bajo, saxofón contralto, piano y percusión.
- *Four for four* (2009) para flauta, trompa, marimba y violonchelo.
- *La princesa del guisante* (2005) para flauta, tuba, percusión, piano y contrabajo.
- *Ius naturale*, (1998) para flauta, clarinete bajo, fagot, violín, viola, violonchelo y 2 percusionistas.
- *Piflaunos* (1996) para flauta y piano.
- *Coral* (1992) para flauta y piano.

45. María Eugenia Luc de Cazzaniga (Rosario, 1958).



María Eugenia Luc, residente en el País Vasco desde 1993, nació en Rosario (Argentina) el 6 de diciembre de 1958.⁶⁷ Realizó sus estudios musicales en la Universidad Nacional de Rosario-Argentina; el L.I.P.M. (Laboratorio de Investigación y Producción Musical de Buenos Aires - Argentina), la Civica Scuola di Musica Contemporanea di Milano, l' École Nationale de Musique d' Aulnay-sous-Bois (Francia, donde se diploma con el Primer Premio de Composición por Unanimitad), el Departamento de Música de la Universidad de París 8: "Composition assistée par ordinateur" (Francia) y la Universidad del País Vasco. Ha sido becaria de los Cursos Internacionales: Musikinstitut Darmstadt (Alemania), Accademia Chigiana di Siena (Italia), Música en Compostela (España), Manuel de Falla (España), Tomás Luis de Victoria (España), Brasilia (Brasil), Latinoamericano de Música Contemporánea (Uruguay) bajo la dirección de Dieter SCHNEBEL, Luís DE PABLO, Brian FERNEYHOUGH, Franco DONATONI, Ennio MORRICONE, Horacio VAGGIONE, entre otros.

Sus obras fueron premiadas por: Instituto ITALO-LATINOAMERICANO de Roma, I.M.E.B. - Bourges, I.S.C.M. (International Society of Contemporary Music), Departamento de Cultura de Gobierno Vasco, Premio Internacional SGAE de Música Electroacústica, Ars Contemporanea. Su música se estrena en auditorios y festivales de Europa, Asia y América: Teatro Colón (Buenos Aires), Kunitachi College of Music (Tokio), Hochschule für Musik (Berlín), Royal Academy of Music (Londres), Théâtre

⁶⁷ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: < <http://www.mariaeugenialuc.com/>>

du Port de la Lune (Bordeaux), Palazzo Chigi Saracini (Siena), Instituto Goethe de París y Roma, Accademia Internazionale della Musica (Milano), Museo Guggenheim-Bilbao, Palacio Euskalduna (Bilbao), Auditori MACBA (Barcelona), Auditorio 400 - Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Kursaal (San Sebastián), Edificio La Pedrera (Barcelona), Koldo Mitxelena (San Sebastián), Festival Musica Strasbourg, Quincena Musical Donostiarra (San Sebastián), Ciclo de Música Contemporánea de la Fundación BBVA (Bilbao), Festival Aujourd'hui Musique (Perpignan), Festival PLAZA (San Sebastián), Festival Festival Arte e Scenza di Roma, Festival KLEM-KURAIA (Bilbao), Festival Musikaste (Rentería), Instituto Goethe de Montevideo y Santiago de Chile, etc.

La obra de María Eugenia Luc ha sido interpretada por solistas de la talla de: Mario CAROLI, Harry SPARNAAY, Pierre STRAUCH, Séverine BALLON, Claude DELANGLE, Jean GEOFFROY, Jean Pierre DUPUY; grupos como: Barcelona 216, Taller Sonoro, Plural Ensemble, Proxima Centauri, Dúo LEVENT, Cello Octet Amsterdam, Ensemble KURAIA; y orquestas: Euskadiko Orkestra Sinfonikoa, Bilbao Orkestra Sinfonikoa, Orquesta Sinfónica de Rosario, bajo la batuta de los maestros Ernest MARTINEZ IZQUIERDO, Pablo GONZÁLEZ, Juanjo MENA, Marcelo DE JESÚS, entre otros. Antigua Profesora del Conservatorio Superior de Buenos Aires "Manuel de Falla", Universidad Nacional de Buenos Aires y colaboradora de la Casa Editorial Ricordi Milano en la revisión y corrección de manuscritos originales. Entre 2003 y 2010 ha sido profesora de la de Facultad de BB.AA y del Máster en Artes Escénicas de la Universidad del País Vasco. Desde 2004 es profesora de MUSIKENE - Centro Superior de Música del País Vasco.

A partir de 1986 y continuando en la actualidad dicta Cursos, Seminarios y Conferencias, invitada por diversas instituciones: Hochschule für Musik y Universität der Künste de Berlín, LIEM de Madrid, Congreso de Arte y Tecnología de la Universidad de Salamanca, Universidad de País Vasco, Congreso EHME del País Vasco, Gobierno Vasco, Diputación Foral de Vizcaya, Simposio del Festival Confluencias (Huelva), Círculo de Bellas Artes de Madrid, Ayuntamiento de Tarragona, KURAIA (Bilbao), Comune di Milano (Italia), la Secretaría de Cultura Argentina, Collegium Musicum, Conservatorio Superior de Buenos Aires y Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Ha sido jurado de concursos internacionales de composición

como: "Ciudad de Tarragona", Cortos de Leioa, "Miniaturas Electrónicas", "Francesc Civil", "Francisco Escudero", "Pablo Sorozabal", etc. En 1997 funda KURAIA (Grupo de Música Contemporánea de Bilbao) siendo su presidente hasta el año 2000. En 2001 funda KLEM (Laboratorio de Electroacústica y Multimedia) siendo su Directora Artística hasta 2010. Actualmente es la Directora Artística del Ensemble KURAIA desarrollando una amplia labor de divulgación y formación de las músicas del siglo XX y XXI.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Chang (2º versión)* (2015) para flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo.
- *Eta Hostoz hosto* (2013) para flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo.
- *Shen* (2013) para flauta, clarinete, piano, violín, viola y violonchelo.
- *Mian* (2011) para piccolo, clarinete bajo en si bemol, piano, violín, viola y violonchelo.
- *Huan* (2011) para flauta, clarinete, saxofón, percusión, piano, violín y violonchelo.
- *You* (2008) para piccolo, clarinete bajo en si bemol, percusión, piano, violín, viola y violonchelo.
- *Red* (2006) para flauta en Sol.
- *Nada es mejor* (1999) para flauta, clarinete, violonchelo y piano.
- *Depart* (1996) para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.
- *Caballeros de medianoche* (1991) para flauta, clarinete en si bemol, percusión, celesta, clave, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Assai* (1990) para flauta, clarinete, trompa, vibráfono y violonchelo.
- *En la sala blanca y el espejo* (1986) para flauta, oboe y clarinete.
- *Sombrías* (1986) para flauta sola.

46. María Dolores Malumbres Carranza (Alfaro, 1931).



M^a Dolores comenzó sus estudios musicales con su padre, José Luis Malumbres, violinista y compañero de estudios del compositor Fernando Remacha.⁶⁸ Consiguió los primeros grados de solfeo y piano en Córdoba en 1948. Desde ese año estudió piano, armonía y análisis con Remacha hasta 1957, obteniendo como alumna libre en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid el título correspondiente de piano. También como alumna libre en el Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza finalizó estudios de armonía en 1956 y de contrapunto, composición y fuga en 1957.

Formó a partir de 1951 una agrupación coral en Alfaro y comenzó a impartir clases particulares de piano, armonía, análisis y composición, labor que ejerce en la actualidad, destacando el periodo entre 1984 y 1987 en los que impartió Análisis y Armonía en el Conservatorio Profesional de Música de Logroño. Estrenó obras en 1953 de su maestro Fernando Remacha: las *Seis canciones vascas*, dedicadas a ella, con la soprano M^a Eva Zabalza, y *Cartel de Fiestas*, para piano solo. En esa época comenzó a componer y estrenó en 1954 el *Cuarteto de cuerda*, al que le siguieron las *Tres canciones castellanas* en 1955.

Tras un extenso paréntesis para dedicarse a su familia, retomó los estudios, realizando entre 1980 y 1987 cursos de composición, análisis, piano contemporáneo y grafías musicales con Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Luigi Nono, Pedro Espinosa, Agustín González Acilu y Albert Sardá. Sus obras a partir de ese momento muestran un carácter no tonal, con una fuerte tendencia contrapuntística, y escribe para diversos

⁶⁸ Biografía extraída del *Festival Coma'14* en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/conciertos/orquesta-sic-coma14>>

instrumentos a solo, formaciones camerísticas y orquestales, siendo su música estrenada en ciudades de España como Logroño, Pamplona, Bilbao, Vitoria, San Sebastián, Santander, Valladolid, Zaragoza, Madrid, Alicante, Perelada, y de Europa como Bayona y Dresde, entre otras. La obra de M^a Dolores Malumbres se ha presentado en el Festival COMA de Madrid y en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Mosaicos: cuatro piezas para trío* (2002) para flauta, guitarra y violonchelo.
- *Bosque de hayas* (1997) para flauta y piano.
- *Homenaje a Elena Romero*, (1996) para flauta, violonchelo y piano.
- *Tarde en el Valle del Oja. Suite para orquesta de cámara*, (1996) para flauta, clarinete, oboe, fagot, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Pax Domine* (1991) para quinteto de viento.
- *Collage* (1989) para flauta, clarinete, vibráfono y piano.

47. Marisa Manchado Torres (Madrid, 1956).



Madrileña, formada en España, Italia y Francia, donde ha residido durante varios años. "Maîtrise" y "D.E.A" en Ciencias y Tecnología de la Música, por la Universidad Vincennes-Saint Denis, París VIII.⁶⁹ Especialista en electroacústica (E.M.S-Estocolomo; L.I.E.M.-Madrid y París VIII-Vincennes-Saint Denis). Entre sus obras dos óperas, "El Cristal de Agua Fría"- libreto de Rosa Montero- (Sala Olimpia, Madrid 1994), y "Escenas de la vida cotidiana" (Festival de Otoño de Madrid, 1997); el ballet "Rhapsodie...du cerf volant" (París 1995); concierto para dos pianos y orquesta, (Orquesta de la Comunidad de Madrid, 2002), música para la película de C. T. Dreyer, "Jeanne d'arc", (Teatro de la Zarzuela, 2006), concierto para fagot (Encargo Orquesta Nacional de España, 2011).

En la actualidad trabaja en su tercera ópera "La Regenta" con libreto de Amelia Valcárcel sobre el texto homónimo de Clarín. Entre su abundante discografía, el monográfico para piano editado por el Sello Autor, "El agua y los sueños", Carme Martinez-Pierret (piano), y "Luces y Sombras", improvisaciones a dos pianos junto con Ana Vega-Toscano. Premio Iberoamericano "Comuarte" (2007), Premio "Daniel Montorio, 1995", Accésit Cristóbal Halffter, 1988", Mención de Honor fin de carrera en composición, 1987, R.C.S.M.M. Ha sido Subdirectora General de Música y Danza del INAEM del Ministerio de Cultura (2007-2008). Es Licenciada en Psicología por la Universidad Pontificia Comillas (Madrid, 2009), Primer Grado en Musicoterapia

⁶⁹ Biografía extraída de la página web de *Mujer y guitarra*. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/marisa-manchado/>>

(Universidad de Alcalá de Henares, 2004), Terapeuta Gestalt (E,M,T,G,, 1999). Autora del libro “Musicoterapia Gestáltica, proceso sonórico”, Editorial Mandala, Madrid, 2005. En la actualidad es compositora residente del proyecto pedagógico del CNDM Y OCNE (curso 2012-13, estreno en el Auditorio Nacional el 14 de mayo 2013).

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Siete piezas para Clara: siete piezas para flauta* (2004) para flauta sola.
- *Soplo* (1996) para batería y flauta.
- *Spira mirabilis* (1996) para flauta, clarinete, trompa, violín, violonchelo, piano y marimba.
- *Nuages* (1991) para 12 flautas en do.
- *Espejos* (1990) para flauta, oboe, clarinete, fagot, percusión, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Five colours* (1990) para flauta y marimba.
- *Tema (versión original)* (1989) para piccolo/flauta en Sol/flauta en do.
- *Esercizi* (1985) para flauta y piano.
- *Música para ocho* (1981) para flauta, oboe, clarinete, trompa, trompeta, piano, violonchelo y vibráfono.
- *Propuesta para una forma: colorines, colorín, colorado* (1981) para flauta y piano.
- *Dibujos* (1980) para flauta en Do.
- *Concierto para guitarra y grupo de cámara: Pour le plaisir du son* para guitarra, flauta, clarinete, percusión y cuarteto de cuerda. Dedicada a Avelina Vidal Seara (guitarrista).

48. Carmen Marina Gioconda (Santander, 1936).

Carmen Marina o Carmen Marina Gioconda, seudónimos de María del Carmen Julia Manteca Pascual Pérez y Gómez (Santander, 17-VII-1936), nació con la Guerra Civil Española.⁷⁰ Carmen me comentó una anécdota sobre aquellos días: “Según me enteré por mi madre, mucho más tarde, a la cual no le gustaba hablar sobre aquel tema, y es que cuando me estaba pariendo, una bomba cayó casi enfrente de la casa donde nací y siempre recuerdo desde niña el solar donde cayó la bomba”. Recibió de su padre, Cándido Manteca Gómez, gran bibliófilo y autor de artículos periodísticos y algunos libros, las primeras lecciones musicales y de Rafael Frübeck de Burgos las de composición en Santander. La diputación de Santander y otras entidades culturales le otorgan becas que le ayudaron a continuar sus estudios en el Real Conservatorio de Madrid entre 1959 y 1967, donde estudió Armonía e Historia de la Música con Ramón Sáez de Adana y tuvo como profesor de guitarra a Regino Sáinz de la Maza, obteniendo los títulos superiores de Guitarra y de Composición. Se perfeccionó en 1962 en la Accademia Musicale Chigiana de Siena en guitarra con Andrés Segovia y en música de cámara con Gaspar Cassadó.

Como concertista de guitarra en activo entre 1960 y 1995 ha recorrido Europa, Norte de África, Japón (que recorrió dando conciertos durante un mes de 1973) y los Estados Unidos y ha grabado cinco discos de larga duración, cuatro de ellos entre 1971 y 1972 para la desaparecida Spanish Music Center. Carmen recuerda su primer concierto en los Estados Unidos en el Carnegie Recital Hall en 1971. Además, Carmen Marina es escritora y poeta por lo que su obra vocal con guitarra, llevando sus propias palabras o las de reconocidos poetas españoles, ha recorrido el circuito de las universidades estadounidenses, principalmente de New York. Ella afirma que “cada canción es un mundo”. Ofreció recitales de canto y guitarra entre 1973 y 1995, recordándose como uno de sus últimos trabajos de importancia a los conciertos dados por ella bajo el epígrafe *Canciones de vida y esperanza* ofrecidos en el Ciclo de canto de "Clásicos del Verano 1992" en Alcalá de Henares, Aranjuez y el castillo de la Coracera.

⁷⁰ Biografía extraída de la página web de Mujer y Guitarra. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/carmen-marina/>>

Como docente fue Profesora de Música en el York College de New York (1974-76), fundadora y directora del Institute of Guitar Music (1976) y Profesora de Música en el Lehman College de New York (1978-82). En 1986 funda la editorial GioMar Editions para la publicación de sus obras, con dirección en 333 Pearl Street, New York, N. Y. La editorial será relanzada próximamente en Madrid, para lo cual Carmen se encuentra abocada a la edición de parte de su catálogo aún inédito y a la revisión de algunas de sus obras ya editadas.

Como compositora fue seleccionada en 1978 para asistir a la primera convención de los géneros poéticos musicales de Iberia en Atlanta (Georgia). En 1979 obtuvo una beca de intercambio cultural hispano-americano para escribir música sobre las ciudades españolas. Casada con el norteamericano Philip T. Gioconda, hoy fallecido, estableció su residencia en los Estados Unidos en 1970 y desde 1971 vivió en Manhattan, N. Y.. Actualmente reside en Madrid en el apartamento que compró en 1984 (“tenía miedo de volver a España, pero aquí estoy...”). Es miembro de la Sociedad Española de la Guitarra. Ha escrito música para todos los géneros. Carmen asegura que “desde que he nacido he escrito música”. Ha escrito gran cantidad de obras con piano, pero es poseedora de una aún más extensa obra con guitarra, la mayor escrita por compositora española en lo que respecta a número de obras, hasta el momento con 125, sobre todo dedicada a la guitarra sola (29) y a la voz con guitarra (79), y también posee obras en la que actúa en formaciones de cámara (1 obra para dos guitarras, 7 dúos, 3 tríos, 1 para 4 guitarras, 2 cuartetos y 1 sexteto), y una *Cantata* y la *Suite para guitarra y orquesta sobre motivos de la ópera Carmen*.

Narciso Yepes dijo de ella en 1987:”... su música para guitarra así como sus canciones, me inspiran amor, alabanza y admiración...” Como compositora sigue muy activa, tanto que le acabo de escuchar una de sus últimas composiciones para guitarra, *El dolor y la rabia....*, una bellísima obra interpretada con una técnica depurada, segura y que busca la expresión.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Trío* (1997) para flauta, violonchelo y guitarra.
- *Viva el jazz* (1996) para flauta y guitarra.
- *Tres piezas para flauta y guitarra. 1. La marea. 2. L'Esperado. 3. Entre la luz* (1996) para flauta y guitarra.
- *Los días de la semana: 1. Lunes. 2. Martes. 3. Miércoles. 4. Jueves. 5. Viernes. 6. Sábado. 7. Domingo* (1995) para flauta, violín (o viola), guitarra y violonchelo.
- *Canción de los viejos colonos* (1993) para flauta y guitarra.
- *La guitarra y amigos. Obra satírica-poética-musical. 1. El chelo. 2. El violín. 3. La flauta. 4. El piano* (1993) para flauta, guitarra, violín, violonchelo y piano.
- *Madrid nocturno* (1989) para flauta y guitarra.
- *Seis caprichos* (1976) para voz, flauta y guitarra.

49. Sofía Martínez Ramírez (Vitoria, 1965).



Sofía Martínez Ramírez (Vitoria, 25-X-1965)⁷¹ comenzó los estudios de piano y armonía en Vitoria, tocando a su vez como trompa en la Banda Municipal de Música de su ciudad natal. Con esta agrupación dio en 1983 su primer concierto como solista de piano. Continuó en Madrid sus estudios de piano con Manuel Carra, estudiando al mismo tiempo contrapunto y fuga. De vuelta a Vitoria, obtuvo el título superior de Composición en el Conservatorio Superior “Jesús Guridi” de Vitoria donde fue alumna durante cuatro años de Carmelo A. Bernaola y el de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Asistió a diversos cursos y seminarios, como los de Villafranca del Bierzo (León), Santiago de Compostela (A Coruña), Manuel de Falla en Granada, Laboratorio Phonos en Barcelona, Ferienkurse für Musik de Darmstadt (Alemania) y Academia Villecroze (Francia), donde tuvo ocasión de trabajar con Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Luigi Nono, Pierre Boulez, el Trío de Praga, Francisco Guerrero y Gabriel Brncic. Desde 1991 vivió en París, estudiando Composición con Electroacústica con Ernmanuel Nunes y dirección de orquesta con Nicolás Brochot. En 1992 se trasladó a París becada por el Banco de España y fue admitida en l'Ecole Nationale de Musique de Romainville donde realizó cursos de Composición con Emmanuel Nunes; asimismo asistió a cursos de Análisis musical, Orquestación y Composición en el Conservatorio Superior de París con Marc André Dalbavie, Alain Louvier, Betsy Jolas, y a cursos de

⁷¹ Biografía extraída de la página web *Mujer y Guitarra*. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/sofia-martinez/>>

Dirección de Orquesta en l' Ecole Nationale de Musique d'Evry con Nicolas Brochot.

Entre 1996-2000 fue profesora de música en L'Ecole Nationale de Musique de Sevrans y en l'Ecole de Musique de Parmain. Ha formado y dirigido la Coral García Lorca en Noisy-le-Sec (Francia), dirigió la Coral "Pfizer"(Paris) y fue organista en l'Eglise de la Trinité (Paris). Sus obras han sido interpretadas en "Musitaste" de Rentería, la temporada de la Orquesta de Bilbao, la temporada de la Orquesta de Bayona, Festival Manca de Niza, en el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Circulo de Bellas Artes de Madrid, Quincena Musical de San Sebastián, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Jornadas de Música Electroacústica de Vitoria, Academia de España en Roma, Instituto Cervantes de Paris, Teatro Groggia de Venecia, Festival Internacional de Alicante V y VI Festival Internacional de Música Carmelo Bernaola de Victoria-Gasteiz de 2008 y 2009, Concierto fémica Clásica 09, Madrid, y en otras ciudades como Viena, La Habana y Tokio. Ha obtenido el Premio de Composición "Eresbil" y ha recibido una mención especial en el Concurso de Composición del Colegio de España y del INAEM. Varias de sus obras han sido objeto de encargos por el CDMC, el Ministerio de Cultura francés, el Gobierno Vasco y la mencionada Quincena Musical de San Sebastián.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Círculo Polar Ártico* (1998) para flauta, clarinete, fagot, arpa, piano, percusión, violín y violonchelo.
- *I had a dream: En memoria de Luther King* (1997) para flauta, clarinete, saxofón, violín, violonchelo, piano y percusión.
- *Homenaje a Scelsi* (1996) para flauta, clarinete, trompa, violín, violonchelo, piano y percusión.
- *Ucelli* para soprano, flauta, oboe, clarinete, trompa, 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano.

50. Sonia Megías López (Almansa, 1982).



Nací el 20 de Junio de 1982 en Almansa (Albacete).⁷² Amo la música, el arte y la naturaleza desde que tengo uso de razón. Y desde que adquirí herramientas para crear, fusiono estos tres amores de la mejor forma que se me ocurre. Estudié piano, viola y composición en los conservatorios de Almansa y Murcia. Composición y dirección de coros en Trieste (Italia, 2003) durante mi beca Erasmus. Pedagogía musical en la Universidad Complutense de Madrid (2006-07). Composición y Teoría Musical en el Máster de la New York University (Nueva York, 2010-12) durante mi beca Fulbright.

He recibido numerosas becas y encargos que me han permitido crecer como artista: Villa Medici (Roma-Francia, 2005), I-Park (Connecticut, 2008, 2011), Casa de Velázquez (Madrid-Francia, 2009), INAEM (2009, 2011) y demás encargos privados. Asimismo, he trabajado para instituciones como la Revista Doce Notas, la Orquesta Nacional de Jazz de España, las Naciones Unidas o el Instituto Cervantes de Nueva York , así como para diversas universidades. Actualmente, resido en el barrio madrileño de Lavapiés, donde compongo, ensayo, coordino los encuentros cantores por trueque "Dando Voces" en la A. C. 'Gruñidos Salvajes', dirijo mi coro experimental "CoroDelantal" y soy profesora de Improvisación y Acompañamiento en el 'Centro Superior Katarina Gurska'. Gracias a mis experimentos e investigaciones acerca de las partituras gráficas y plásticas, doy charlas y talleres a nivel internacional sobre este tema.

⁷² Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.soniamegias.es/spip/spip.php?article1>>

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Pequeña suite peninsular* (2004) para quinteto de viento.
- *La trenza de Cage (dedicada a M^a José Belotto)* (2004) para flauta sola.
- *Juan* (1999) para flauta y piano.
- *Mal(in)con(i)ci* (2004) para flauta, clarinete, violín, violonchelo y guitarra.

51. Elena Mendoza López (Sevilla, 1973).



No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿conque no lo quiere?, ¿conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, ¡también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió...!

Niebla. Miguel de Unamuno

Elena Mendoza nació en Sevilla en 1973.⁷³ Realizó estudios de filología alemana en Sevilla y de piano y composición en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza con Teresa Catalán, en Augsburg con John Van Buren, en la Robert-Schumann Hochschule Düsseldorf con Manfred Trojahn y en la Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin con Hanspeter Kyburz. Actualmente vive y trabaja en Berlín. Su catálogo comprende música de cámara y de orquesta. Tiene además especial interés por el teatro, el trabajo con el espacio y la musicalización del lenguaje. El mayor exponente de esta faceta multidisciplinar es la obra de teatro musical *Niebla* (basada en la obra homónima de Miguel de Unamuno), realizada en estrecha colaboración con el director de escena Matthias Rebstock. Con este mismo director está realizando en este momento la ópera/teatro musical *La ciudad de las mentiras*, basada en textos de Juan Carlos

⁷³ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.elenamendoza.net/ElenaBiografia.html>>

Onetti, por encargo de Gerard Mortier para el Teatro Real de Madrid. El estreno tendrá lugar en Febrero de 2017.

Su música ha sido interpretada por formaciones como Ensemble Recherche, Klangforum Wien, Ensemble Modern, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Ensemble Mosaik, Taller Sonoro, Ensemble emex, Ensemble Ascolta, KNM Berlin, Ensemble espai sonor, Oper Nürnberg, Philharmonisches Orchester Freiburg y otras muchas y ha tomado parte en numerosos festivales y temporadas de conciertos internacionales (Wittener Tage für Neue Kammermusik, Ars Musica Bruxelles, Ultraschall Berlin, World New Music Festival, Jornadas de Música Contemporánea de Dresden, Steirischer Herbst Graz, Nous Sons Barcelona, MärzMusik Berlin, Eclat Stuttgart, Acanthes Metz, Musica Viva München, musicadhoy Madrid...)

Ha recibido numerosas becas de trabajo, como por ejemplo la *fellowship* en la Akademie Schloß Solitude (2008) y ha sido galardonada con numerosos premios, como el Premio Nacional de Música 2010 en España y el Musikpreis Salzburg 2011 (Förderungspreis) en Austria. Fue profesora de composición en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza y ha colaborado como docente en numerosos talleres de composición y proyectos de difusión de la música contemporánea. Actualmente es catedrática de composición en la Universität der Künste Berlin.

Un CD monográfico de música de cámara con el sello Kairos (Viena), musicadhoy (Madrid) y Deutschlandradio Kultur (Berlin) fue publicado en 2008. Su segundo CD con escenas de *Niebla*, además de *Fe de erratas* y *Gramática de lo indecible* apareció en 2011 en el sello Wergo, en colaboración con Deutschlandradio Kultur y el Consejo Alemán para la Música (Deutscher Musikrat). Desde 2009 sus partituras se publican en la editorial Peters.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Tres piezas de cámara* (2010) para flauta, clarinete, violín, viola y percusión. Editorial Peters.
- *Gramática de lo indecible* (2008) para flauta, clarinete, saxofón, violín, violonchelo, piano y percusión. Editorial Peters.

52. Montserrat Mikofalvy (Palma de Mallorca, 1929).



Compositora y pianista.⁷⁴ Estudió piano en el Conservatorio Profesional de Música y Danza de Baleares y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (con José Cataus), y obtuvo el primer premio de fin de carrera. En 1960, becada por el gobierno francés, estudió en la Escuela Normal Superior de París, donde le fue otorgada la Licencia de Composición Sinfónica. Sus principales profesores fueron Georges Dandelot y J.M. Dames. En 1981 ingresó en la Sociedad de Autores y Compositores de París.

Ha compuesto numerosas obras, que han sido ejecutadas por varios directores de orquesta como Julio Ribelles, Kerr Bertoli y el parisino Dominique Fanal, que estrenó sus melodías mallorquinas para soprano y orquesta con gran éxito en la iglesia de la Magdalena, en París. También estrenó su misa con coro y orquesta en la ciudad de Le Mans, donde ya había dado a conocer su concierto para piano y orquesta *Felanitx*.

Cabe destacar obras como el preludio y fuga *Son Amer* (estrenado por la Orquesta Ciudad de Palma en 1981), el ya mencionado concierto para piano y orquesta *Felanitx* (estrenado por la Orquesta Ciudad de Palma en 1986) y las tres *Melodías mallorquinas* (estrenadas por la Orquesta Ad Artem en 1986), inspiradas en poemas de Joan Alcover, Guillem Colom y Miquel Costa i Llobera. Montserrat ha pasado la mayor parte de su vida en París y actualmente residía entre nosotros, en Portals Nous (en una casa llamada Xeremies).

⁷⁴ Biografía extraída del Blog *El archivo de mis recuerdos*. [En línea]. Dirección URL: <<http://elarchivodemisrecuerdos.blogspot.com.es/2014/12/montserrat-mikofalvy.html>>

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Cuarteto* (1998) para flauta, clarinete, oboe y fagot.
- *Suite Trianon* (1970) para flauta, contrabajo y viola de gamba.
- *Tonadilla para niños* (1970) para flauta, violín y piano.

53. Leonora Milà i Romeu (Vilanova i la Geltrú, 1942).



Leonora Milà, pianista y compositora española, nació en Vilanova i la Geltrú (Barcelona).⁷⁵ Discípula de la famosa pedagoga y fundadora del Concurso Internacional de Barcelona María Canals, a través de la cual recibió la escuela pianística de Ricardo Viñas (1875-1943), pianista español universal y amigo íntimo de Maurice Ravel. A la edad de 7 años, Leonora Milà causó sensación interpretando el concierto en La mayor KV 488 de W.A. Mozart. Su carrera internacional como pianista empezó en Suiza, Alemania e Inglaterra, donde a sus 13 años actuó como solista de la London Philharmonic Orchestra en el Royal Albert Hall de Londres.

Europa, Asia y América son los continentes visitados en numerosas giras, recitales y como solista de las más importantes orquestas como la London Philharmonic Orchestra, Liverpool Philharmonic Orchestra, Orchestra Suisse Romande, Hong Kong Symphonie, Orchestra National de l'Opéra de Monte-Carlo, Orquesta Sinfónica y Coro de la Radiotelevisión Española, Orquesta Ciudad de Barcelona-Nacional de Catalunya, Orchestra Central Philharmonic of China, Manila Symphony Society..., dirigidas por los maestros Moshe Atzmon, Pierre Colombo, Bella de Csillery, Miguel Angel Gómez Martínez, Rudolf Dunbar, Joan Pich Santasusana, Eduard Toldrà, John Pritchard, Li Delun, Alun Francis, En Shao, Brian Wright...

Con algunas de estas orquestas ha grabado más de 15 CD'S que actualmente están en el mercado discográfico. En 1992 graba en Londres y con la London Philharmonic Orchestra con dirección del maestro Brian Wright, la suite del Ballet TIRANT LO

⁷⁵ Biografía extraída de la página web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?nIdioma=es&idComp=91>>

BLANC, que Leonora Milà compuso en 1991. El 8 de agosto de 1994 se estrenó en el Teatro Mussorgsky de San Petersburgo la versión coreográfica en dos actos de este ballet con coreografía de Yuri Petukhov y con la participación de la compañía del ballet de dicho teatro. En 1996, y dentro de la programación del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, dicho ballet y con la misma compañía de S. Petersburgo, realizó siete representaciones. Recientemente ha hecho una serie de conciertos en Alemania, presentando e interpretando su propia obra con las orquestas: Philharmonischen Orchester der Stadt Ulm; Nürnberger Symphoniker; Staatsorchester Braunschweig y la Münchner Symphoniker, dirigidas por los maestros James Allen Gähres, Siegfried Köhler, Jonas Alber y Giuseppe Cataldo, respectivamente.

En el mes de junio del 2001, estrena en Escaldes-Engordany (Principat d'Andorra) la versión coreográfica de sus últimos ballets 'La huida del pintor Lee' y 'Drame à trois', a cargo de la Companyia de Ballet Calidea. Ballet Nacional de Andorra y con coreografía del ruso Iouri Petukhov. El catálogo de Leonora Milà consta de más de 100 composiciones para piano, piano y voz, música de cámara, música sinfónica, ópera y ballet. Dichas obras son editadas y distribuidas por Internacional Music Company de Nueva York, y por Deltell & Son, de Andorra la Vella.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Estudio nº 1* (1984) para flauta sola.

54. Carme Miró Manero (Barcelona, 1956).



Nació en Barcelona (3-X-1956) cursó estudios musicales obteniendo los títulos superiores de Flauta travesera, Lenguaje musical, Composición, Armonía y Contrapunto.⁷⁶ Como concertista de piano y de flauta actúa sola, en dúo o en pequeños grupos por toda la geografía española, principalmente en Cataluña. Ejerce la docencia en el Conservatorio de Barcelona. Como compositora ha compuesto la ópera *El somni dels Esmé*, música para ballet y para la escena y la música para diversos videos pedagógicos editados por la editorial Eumo, así como de música promocional y ligera.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

1998

- *Montseny visió de mar* (1998) para flauta y piano.

⁷⁶ Biografía extraída de la página web de Mujer y Guitarra. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/carme-miro/>>

55. Margarita Muñoz Escolar (Murcia, 1971).



Su interés por la música se manifiesta muy tempranamente, iniciando sus estudios musicales a la edad de ocho años en el ámbito escolar.⁷⁷ Comienza su formación en el mundo del piano finalizando los estudios superiores en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Massotti Littel" de Murcia, Obteniendo la Titulación Superior en las especialidades de Pedagogía Musical, Solfeo, Composición, Dirección de Orquesta y Dirección de Coros, especialidad esta última en la que obtiene Premio de Honor Fin de Carrera. Durante toda su formación profundiza sus conocimientos en diferentes aspectos del ámbito musical de la mano de profesionales de la talla de Martin Schmidt, Enmanuel Ferrer, Arturo Tamayo, Julio Domínguez o Jesús López Cobos, entre otros.

Comienza su andadura en el mundo de la Dirección Musical en el año 2000 a cargo de la agrupación vocal de cámara "Modus Novus" de Lorca y del Orfeón Murciano "Fernández Caballero" de la mano de D. José Luis López García, agrupación de la que es Directora Titular desde entonces. Para impulsar la renovación de esta gran institución musical de la Región de Murcia, que en la temporada 2008 - 2009 celebró su 75 Aniversario, pone en marcha en 2004 la campaña de selección y formación de nuevas voces "PRUÉBATE" y la sección Orfeón "PEQUE", abriendo esta histórica

⁷⁷ Biografía extraída de la página web del Orfeón Murciano. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.orfeonmurciano.org/directores.php>>

institución a los más pequeños y fomentando la formación musical en edades tempranas.

Como compositora cuenta en su haber con más de 50 obras para diferentes agrupaciones tanto instrumentales como vocales entre las que destacan "Cuatro piezas Numerales" para piano estrenada en 1997, "El Conquistador" y "Caballeros del Rey", Marchas de desfile realizadas por encargo de la Mesnada de Caballeros y Damas de Jaime I de la ciudad de Murcia y estrenadas en septiembre de 2002 y 2004 respectivamente, "Misa para unas campanas" estrenada en octubre de 2004, VOCES DEI, obra que dio título al programa presentado por el Orfeón Murciano "Fernández Caballero" en el Festival Internacional Murcia Tres Culturas en mayo de 2005 y "Cantos del Poeta" sobre textos del poeta Murciano Raimundo de los Reyes, estrenada en el Festival Internacional de Música Contemporánea "Molina Actual" en Marzo de 2007. Una de sus obras más ambiciosas ha sido Stabat Mater, para doble coro, percusión y voz masculina, dedicada al Orfeón Murciano "Fernández Caballero" en su 75 Aniversario y estrenada en Marzo de 2009. Entre sus últimos proyectos destaca el Cuento Musical Infantil Ramón el juguetón estrenado en Junio de 2010.

En enero de 2007 asume la dirección del grupo vocal YaHelo Korai, con quien ha estrenado su "Misa para voces iguales" y "Voces y cantos", colección de piezas inspiradas en la música tradicional española, presentadas el pasado mes de mayo en Gran Bretaña en una gira de conciertos organizada por la North East Wales Institute of Higher Education. Junto a este grupo vocal presentó así mismo un programa con obras propias en junio de 2008 en el Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas de la Ciudad de Murcia dentro del ciclo Los Coros en el Auditorio, organizado por la Federación de Coros de la Región de Murcia.

Entre 2003 y 2009 amplía sus estudios en el campo de la Dirección Orquestal asistiendo a los cursos de la Canford Summer School of Music (Gran Bretaña) de la mano de George Hurst, Rodolfo Saglimbeni, Denise Ham y Robert Houlihan. Para la realización de estos cursos ha recibido en dos ocasiones (2003 y 2007) Becas de la Agencia Nacional Sócrates para la Formación Continua del Profesorado. En estos momentos realiza un trabajo de investigación sobre la figura del maestro George Hurst

y su importancia en la enseñanza y la pedagogía de la Dirección de Orquesta, "George Hurst: forjador de orquestas, Maestro de Maestros". Ha tenido ocasión de dirigir diversas agrupaciones instrumentales en la Región de Murcia como la Orquesta de Flautas del Mediterráneo, el Blue Musical Ensemble, la Big Band de la Agrupación Musical de Beniaján o la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música "Manuel Massotti Littel" de Murcia. Recientemente ha finalizado sus estudios superiores de Dirección de Orquesta en este Conservatorio de la mano de José Miguel Rodilla Tortajada.

Desde 1996 ejerce la docencia como Profesora de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Música. En 1997 obtiene destino Definitivo en el IES Cañada de las Eras de Molina de Segura dónde, en el curso 2002-2003 se incorpora al Programa Bilingüe Inglés - Español como Profesora de Disciplina no Lingüística. Como actividad complementaria a este Programa, crea en el curso 2004-2005 el Bilingual Choir IES Cañada de las Eras, coro integrado en la actualidad por 70 alumnos de ESO y Bachillerato y cuyo repertorio es interpretado íntegramente en inglés. En el curso 2007-2008 asume la puesta en marcha y coordinación del Programa CANTEMUS: Red de Coros Escolares de la Región de Murcia, dependiente de la Dirección General de Promoción Educativa e Innovación de la Consejería de Educación y Empleo de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Imágenes y alma*, para orquesta de flautas.

56. Nuria Núñez Hierro (Jerez de la Frontera, 1980).



Nace en Jerez de la Frontera en 1980.⁷⁸ Comienza su formación en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba y más adelante en la Universidad de las Artes de Berlín (Universität der Künste) donde concluye con la máxima distinción sus estudios de Máster en Composición. Completa su aprendizaje en cursos y festivales como el IRCAM-ManiFeste (Paris), el Meisterkurs Orchesterkomposition de la RSO Stuttgart o la Cátedra Manuel de Falla. Además asiste a masterclasses y talleres con los miembros del Ensemble Modern (Frankfurt) o con compositores como Walter Zimmermann, Arnulf Hermann, Jose Manuel López López, Jose M. Sanchez Verdú, Rebecca Saunders, Mathias Spahlinger, Magnus Lindberg, James Dillon and Manuel Hidalgo entre otros. Ha recibido becas de la Fundación La Caixa y el Servicio de Intercambio Académico alemán (Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD)), de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y de la Fundación Autor.

En la actualidad desarrolla el proyecto escénico para todas las edades *Bestiarium* en la Escuela de Posgrado para las Artes y las Ciencias (Graduiertenschule für die Künste) de la Universidad de las Artes (UdK) de Berlín donde ha recibido una beca de investigación desde 2014 a 2016. Su catálogo incluye obras para diversas formaciones que han sido interpretadas en España (Auditorio Nacional de Música en Madrid, Festival de Alicante, Auditorio de Zaragoza, Museo Reina Sofía, L'Auditori de Barcelona, Teatro Central de Sevilla,...), Italia (Academia de España en Roma), Alemania (Konzerthaus Berlin, ciclo Unerhörte Musik del BKA Theater, ciclo Ars

⁷⁸ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.nurianunezhierro.com/espantildeol.html>>

Nova de la Radio SWR en Biberach, 15. Weimarer Frühjahrsstage für zeitgenössische Musik de Weimar, Europäischen Wochen Passau...), Rusia (Rakhmaninov Hall del Moscow Tchaikovsky Conservatory), Francia (París, Festival IRCAM-ManiFeste), Eslovenia (Ljubljana, 14th World Saxophone Congress), Colombia (Bogotá, Auditorio Fabio Lozano), México (Festival Puentes) por orquestas como la RSO Stuttgart, la Jenaer Philharmonie, la Loh-Orchester Sondershausen, la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), la Orquesta Filarmónica de Málaga y ensembles como el Ensemble Intercontemporain, Ascolta Ensemble, Studio New Music of Moscow, Modern Art Ensemble Berlin, Trio Transmitter, Liminar Ensemble o Taller Sonoro.

Ha recibido distinciones como el primer premio y el premio del público del 15. Festival de Primavera de Weimar (15. Weimarer Frühjahrsstage), la Residencia Artística en Villa Aurora en Los Ángeles (California), el Kompositionsstipendium de la Thüringer Landesmusikakademie Sondershausen (2013, residencia artística y encargo de una nueva pieza para orquesta), el Tercer premio en la VII Jurgenson International Composer's Competition (Centre for Contemporary Music of Moscow) o la nominación para el European Composer Award del Festival Young Euro Classic Berlin (2012, por su pieza *Donde se forjan las quimeras*). En 2011 obtuvo el premio *Promoción de estrenos para jóvenes compositores* de la Academia de Música Contemporánea de la JONDE y el Ministerio de Cultura de España, en 2009 el Premio de Composición CDMC del INJUVE y en 2007 el Primer Premio en el XVIII Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CDMC (2007). En 2008 su obra *Sombras azules sobre lienzo rojo* fue seleccionada por RNE para el International Rostrum of Composers de la UNESCO.

Actualmente vive y trabaja en Berlín. La obra de Núñez Hierro se sustenta en la dualidad intérprete/instrumento y en las múltiples relaciones que ambos establecen entre ellos, con el espacio escénico y con el público. En sus piezas, la presencia física del intérprete cobra la misma importancia que las propiedades sonoras del instrumento. Es decir, no se trata sólo de explorar las posibilidades instrumentales mediante preparaciones o técnicas extendidas sino de tener en cuenta también la presencia falible y física de una persona detrás del sonido: La tensión de un clarinetista a la hora de producir un sobreagudo pianísimo, el peso del arco sobre un tam tam, la respiración

contenida que precede a la primera entrada... Todo esto forma parte indisoluble del proceso de composición de sus piezas.

Por otra parte, la literatura (especialmente los trabajos de escritores latinoamericanos como Jorge Luis Borges, Xavier Villaurrutia, Cesar Vallejo o Antonio Ramos Rosa) ejerce una poderosa influencia en la génesis de los particulares mundos sonoros que envuelven sus obras.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Alla ricerca disperata del sole* (2014) para flauta baja, clarinete bajo (o clarinete en Si bemol), con luces de LED, piano preparado y violonchelo. Estrenado por Ensemble Taller Sonoro. Teatros del Canal, Madrid.
- *Kafka is dead* (2012) para clarinete bajo, flauta baja, piano, violonchelo y 2 megáfonos. Encargado por el Ministerio de Cultura de España y el Ensemble Taller Sonoro. Estrenado en 2012, Teatros del Canal, Madrid.⁷⁹
- *Der rote Faden II* (2012) para flauta y acordeón. Estrenado en 2012, Berlín.
- *Desvío de horizonte* (2011) para flauta, clarinete en Si bemol, 2 violines, viola y violonchelo. Estrenado en el Festival de música contemporánea de Alicante por la JONDE.
- *No entres dócilmente en la noche callada* (2009) para flauta, clarinete bajo, fagot, percusión, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Estrenado por el Grupo Instrumental de Valencia en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.
- *Sombras azules sobre lienzo rojo* (2007) para flauta, clarinete en Si bemol, fagot, percusión, piano, violín, viola y violonchelo.
- *Eclipse de mar* (2007) para flauta, clarinete bajo, saxofón alto, percusión, piano, violín y violonchelo. Estrenado por el Ensemble Espai Sonor en el Auditorio Nacional de Madrid.
- *El friso de la vida* (2005) para flauta, clarinete en Si bemol, fagot, percusión, piano, violín, viola y violonchelo.

⁷⁹ Se puede escuchar en <<https://www.youtube.com/watch?v=BtKqXi2dPXA>>

57. Silvia María Olivero Anarte (Málaga, 1975).



Nace en Málaga en 1975.⁸⁰ Finaliza estudios superiores de solfeo, repentización, transposición y acompañamiento, armonía, contrapunto y composición con el catedrático Ramón Roldán en el CSM de Málaga, obteniendo el Premio fin de grado en el primer ciclo, mención honorífica en el segundo y el Título Superior de dirección de orquesta con Octav Calleya. Actualmente (2014) es profesora de composición y directora de la orquesta de cámara del CSM. Ha dirigido tanto sinfónicos como corales a la Orquesta Sinfónica de Melilla, la Filarmónica de Moldavia, la del estado de Botosani (Rumanía), la JOPMA, a la Filarmónica Pitesti, en la misma ciudad rumana y ha dirigido conciertos didácticos con la OS Provincial de Málaga. Combina la dirección orquestal con otras agrupaciones: dirige la Coral Santa María la Mayor de Padul (Granada), la Orquesta de Pulso y Púa "Rodríguez Cerrato" y la Banda de Cabra (Córdoba). Ha dirigido a solistas de la talla de Paula Coronas, René Martín o M^a Carmen Reverte. Ha participado en la grabación del segundo DVD de jóvenes directores de orquesta patrocinado por la Fundación Málaga.

⁸⁰ Biografía extraída de la página web de la Banda de Fuengirola. [En línea]. Dirección URL: <<http://bandafuengirola.blogspot.com.es/p/historia-y-directores.html>>

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *La sinrazón* (2002) para flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violonchelo.
- *Deploratio II* (2002) para flauta y violonchelo.
- *Forse un mattino* (1999) para flauta, clarinete, percusión, piano, violín, viola y violonchelo.
- *Giorno dopo giorno* (1999) para flauta, clarinete, percusión, piano, violín, viola y violonchelo.
- *Im Rauschen der Stille* (1999) flauta, clarinete, percusión, piano, violín, viola y violonchelo.
- *Cuaderno de imágenes* (1998) para flauta, clarinete, piano, violín y guitarra.
- *Kitab 3* (1998) para flauta, viola y guitarra.
- *Memorare* (1996) para flauta subcontrabajo.

Sin fechar

- *Bagatellen*, para flauta y guitarra.
- *Frammenti*, para flauta, clarinete, violín, violonchelo, percusión y piano.
- *Im Rauschen des Augenblickis*, para flauta, clarinete y piano.
- *Kitab 6*, para flauta, violín, viola, violonchelo, guitarra y percusión.
- *Kitab 7*, para oboe, violín, guitarra, flauta, percusión, viola y violonchelo.
- *La persistencia de la memoria*, para flauta y guitarra.
- *Trío* para flauta, viola y arpa.
- *Kitab 5*, para 2 violines, guitarra, flauta, violín y violonchelo.

58. María Luisa Ozaita Marqués (Baracaldo, 1939).



María Luisa Ozaita Marqués (Baracaldo, Vizcaya, 20-IV-1939)⁸¹ titulada en piano, clave, composición, dirección de orquesta y canto, fue alumna de Fernando Remacha. Amplió estudios en Dinamarca, con beca de intercambio del M.A.E., y obtuvo becas para asistir a cursos internacionales de música en España, Francia y Alemania (Darmstadt). Como concertista de clave dio numerosos conciertos en Europa, Centro y Norte América y Cercano Oriente. Ha colaborado en música de cámara con grandes intérpretes como Antonio Arias, R. Ramos, Esperanza Abad, Dimitar Furdnadjiev y José Luis Rodrigo, con quien formó el único dúo de clave y guitarra de España en su momento.

Como compositora, su catálogo es fundamentalmente de música de cámara y sinfónica, siendo su ópera *Pelleas y Melisanda*, con textos de Pablo Neruda, una de sus obras más importantes. Fue invitada a festivales de música contemporánea como el de Fiuggi (Italia), Alicante, Tres Cantos y COMA de Madrid. Ha recibido encargos del INAEM, de la Comunidad de Madrid, de la Fundación Canal, del Festival de Fiuggi, de la Comunidad de Andalucía, etc. Su música está en el repertorio de intérpretes como Antonio Arias, Dimitar Furdnadjiev, Esperanza Abad, Elisabeth Klein, Trío Tres Vientos de Alemania, José Luis Rodrigo, Quinteto de Pamplona y el dúo Marta Knör y Aurelio Viribay. Sus obras han sido grabadas en su mayor parte por RNE.

En el terreno de la musicología dio numerosas conferencias sobre las compositoras en la historia de la música, entre ellas, ha sido invitada a participar como

⁸¹ Biografía extraída de la página web de Mujer y Guitarra. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/maria-luisa-ozaita/>>

conferenciante y en los talleres de música de la Universidad de Cádiz, durante el Festival de Música Española Contemporánea de Cádiz, por tres años consecutivos. Ha colaborado en revistas especializadas como *Confutatis* y *OpusMusica* y en el libro *Mujeres en la Música* de Patricia Adkins Chiti, escribiendo el apéndice a la edición española dedicado a las compositoras españolas de los siglos XIX y XX. Es miembro numerario de la RSBAP y, como luchadora por la presencia femenina en las salas de conciertos, fue la presidenta fundadora de la española asociación Mujeres en la Música, siendo actualmente presidenta de Honor de la misma.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Amable* (2007) para flauta, guitarra y viola.
- *Quinteto sugerente* (2005) para flauta, violín, violonchelo, guitarra y bandurria.
- *Ninfas, duendes y otros habitantes del bosque* (2004) para flauta y piano.
- *Melodía con variaciones* (2003) para flauta, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Suite* (1. *Allegro con carácter*. 2. *Lento y expresivo*. 3. *Andante gracioso*. 4. *No muy rápido y expresivo*. 5. *Allegro*) (2002) para flauta, guitarra y violonchelo.
- *Suite para flauta: cinco piezas* (2001) para flauta sola.
- *Concierto para flauta* (1. *Moderato*. 2. *Lento, no pesante*. 3. *Allegro cómodo*) (2000) para flauta y orquesta sinfónica.
- *Dúo* (2000) para flauta y piano.
- *Cuatro lamentos para Elena* (1997) para flauta, violonchelo y piano.
- *Aleluyas III* (1996) para soprano, flauta en Do, flauta en Sol y clarinete en Si bemol.
- *Aleluyas II* (1990) para flauta en Do y flauta en Sol.
- *Aleluyas I* (1981) para 2 flautas.
- *In memoriam Ravel* (1975) para flauta, oboe, clarinete, fagot, viola y violonchelo.
- *Suite Irurak-Bat* (1. *Urte Berri=Año Nuevo*. 2. *Ametsa'n dantza=Danza del ensueño*) (1971) para quinteto de viento.
- *Tres pequeñas piezas para flauta sola* (1. *Moderato*. 2. *Lentísimo*. 3. *Vivo y decidido*) (1970) para flauta sola.

59. María Teresa Pelegrí i Marimón (Barcelona, 1907).



Nace en Barcelona el 4 de marzo de 1907.⁸² Estudió piano pero interrumpió la dedicación a la música por el matrimonio. Después de veinte años retomó el estudio del piano con Gibert Camins y Carles Pellicer, contrapunto con el maestro Josep Poch y composición con Josep Soler. Estudió también lenguaje musical del siglo XX con Carles Guinovart. Se interesó especialmente por el lenguaje musical de la Escuela de Viena. Todos los conocimientos adquiridos los utilizará en su composición musical, para la que prefiere la horizontalidad discursiva y la individualización de los diferentes planos sonoros. Su composición se enmarca en el serialismo musical.

Dio a conocer sus obras a partir de 1970. Su catálogo está formado por obras de cámara, piano, voz y piano y música coral. También compuso una ópera, *Herodes y Marianne*, basada en la obra del mismo título del dramaturgo alemán Friedrich Hebbel. Esta obra no se ha estrenado nunca. En el año 1977 la Orquesta Ciudad de Barcelona estrenó sus *Tres piezas para orquesta*, compuestas el año anterior, con las que obtuvo el premio Ciudad de Barcelona de Música. Fue miembro de la *Asociación Catalana de Compositores*. Sus partituras fueron donadas a su muerte a la *Biblioteca de Catalunya*. Murió en Barcelona el 18 de marzo de 1995.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Wind und percussion* (2. Cuatro piezas para percusión y un instrumento): n° 1 (1981) para flauta y percusión.

⁸² Biografía extraída del *Diccionari Biogràfic de Dones*. [En línea]. Dirección URL: <http://www.dbd.cat/index.php?option=com_biografies&view=biografia&id=646>

60. Diana Pérez Custodio (Algeciras, 1970).



Nació en Algeciras (Cádiz), en 1970.⁸³ Fue profesora Pianista Acompañante por oposición en el Conservatorio Superior de Música de Málaga desde el año 1.990 hasta el 2.000, donde además impartió durante tres años la asignatura de Acústica Musical y Organología, y coordinó durante cinco el Laboratorio de Música Electroacústica e Informática Musical. Ha trabajado como Profesora Asociada en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga desde el año 2000 al 2004. En el terreno artístico, y tras un breve periodo de actividad concertística orientada a la música de cámara, se entrega de lleno a la composición poniendo especial interés en la voz humana, las nuevas tecnologías y la mezcla entre distintas artes.

Es Doctora en Comunicación Audiovisual. Posee los Títulos Superiores de Solfeo, Piano, Música de Cámara y Composición, así como el Elemental de Oboe. Amplió estudios en Barcelona con Gabriel Brncic (Composición y Música Electroacústica), Liliana Maffiotte (Piano) y Claudio Zulián (Análisis). Como compositora, ha recibido encargos del CDMC, Radio Clásica, la Junta de Andalucía, la UIMP, el Parlamento Andaluz, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, además de numerosos grupos y solistas como Esperanza Abad, Jean Pierre Dupuy, Trino Zurita, Ensemble Neoars o el Grupo TEM. Entre las orquestas que han interpretado su producción sinfónica se encuentran la Real

⁸³ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.dianaperezcustodio.com/curriculum.html>>

Orquesta Sinfónica de Sevilla, la Filarmónica de Málaga o la Sinfónica de Córdoba. Sus obras han sido difundidas en diversos Ciclos y Festivales Internacionales, entre los que se encuentran el *Festival Internacional des Musiques et Créations Electroniques de Bourges*, el *Festival Internacional de Música y Danza de Granada*, el *Festival de Música Española de Cádiz*, el *Festival Aujourd'hui Musiques de Perpignan*, el *Festival Música Viva de Portugal*, el *Circuito Electrovisiones* en Mexico DF y el *Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante*. Ha estrenado y publicado una trilogía de óperas experimentales: *Taxi*, *Fonía* y *Renacimiento*. Asimismo, se interesa por la utilización de la electrónica en vivo en sus últimos espectáculos de gran formato como *12 piedras. Ritual* o *4 ostinati amorosi*.

Entre sus publicaciones, además de diversos capítulos de libro y artículos en revistas especializadas y varias partituras, se encuentra su tesis doctoral *Comunicación y cultura, entre lo local y lo global: la obra de Paco de Lucía como caso de estudio* (en formato CD-ROM) y el libro *Paco de Lucía. La evolución del flamenco a través de sus rumbas*. En relación a temas más afines a su labor compositiva, destacamos las siguientes publicaciones menores: *Componer la voz*; *El tratamiento sonoro de la violencia en los informativos de televisión*; *El Empleo del leitmotiv en la banda sonora del Hércules de Disney*; *El territorio de la música impura*; *La voz y el text-sound*. Actualmente ocupa una cátedra de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Soplo* (2010) para cuarteto de flautas.
- *Islas del silencio* (2009) para flauta y marimba.
- *El que no sueña no vive* (2008) para flauta, trompa, violín, violonchelo, piano y cinta.
- *Entre cuatro paredes* (2007) para flauta, clarinete, saxofón tenor, mandolina, violín, piano y cinta.
- *4 elementos en grado elemental y una coda a 4* (2006) para 4 flautas y piano.
- *Petra* (2006) para flauta, oboe, clarinete, fagot, percusión, 2 pianos, 2 guitarras, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.

- *Suite en miniatura sol, la, si de muchos modos* (2006) para flauta y piano.
- *Hebras al aire* (2003) para quinteto de viento.
- *Contemplando Las Señoritas de Avignon* (2002) para flauta, viola y arpa.
- *Para noia* (2000) para flauta, saxofón alto, percusión y cinta.
- *Panfleto jondo. Tres miradas sobre el Guernika de Picasso* (1999) para flauta, clarinete, saxofón alto, guitarra, piano y cinta.
- *Cuatro súplicas* (1998) para flautista (piccolo, flauta de pico, flauta travesera en sol y flauta travesera).
- *Solsticio* (1998) para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta en si bemol, trombón, tuba, marimba, piano, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Verdinegro* (1998) para flauta, clarinete, guitarra, piano y cinta.
- *Aspergiendo* (1997) para flauta, oboe, clarinete en Si bemol, trompa en Fa, fagot y 3 percusionistas.
- *Nunc* (1995) para flauta, clarinete bajo, bombardino, violín, soprano, tenor y piano.
- *Sonata* (1995) para flauta y piano.
- *Lapsus* (1. *Hoquetus*. 2. *Organum*. 3. *Je suis Fauvel* .4. *Organum*. 5. *Inflammatio*) (1994) para quinteto de viento.

61. Iluminada Pérez Frutos (Girona, 1972).



Inicia su carrera artística en el Conservatorio Superior de Música de Badajoz, donde cursó estudios de Guitarra, Piano, Solfeo y Teoría de la Música.⁸⁴ Posteriormente realizó sus estudios de composición en el Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada obteniendo Premio Extraordinario Fin de Carrera en la especialidad de Composición. Como compositora ha sido galardonada, entre otros, con el Primer premio en el “Unna Internationale Komponistinnen Bibliothek” (2008) celebrado en Alemania y el Tercero en el “Kazimierz Serocki 11th International Composers’ Competition” (2008) en Polonia, Premio del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, en el marco del Encuentro de Composición Musical Injuve (2005) organizado por el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Finalista en el XXIV Concurso Internacional de Composición “Alea III” (2006) que se celebró en el “Tsai Performance Center” de Boston, Accésit en el Concurso Internacional de Composición “Pablo Sorozábal” (2003).

Ha recibido encargos de diferentes instituciones españolas: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Asociación de Orquestas Sinfónicas y la Fundación Autor, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Sociedad Filarmónica de Badajoz subvencionado por el INAEM, Festival de Música Española de Cádiz, etc. Su música ha sido estrenada e interpretada en prestigiosos foros internacionales, y ha impartido conferencias por diferentes lugares de la geografía española. Radio 2 le ha dedicado el programa “Al margen: Inventario de Inventores” sobre la obra de la

⁸⁴ Biografía extraída del CD *Esparzas, Susurros y Sueños*, editado por el Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2012.

compositora. Entre sus próximos proyectos encargos destaca la composición de la música del audio-libro para bebés “Eres tú”, un encargo del Festival de Música Española de Cádiz, del Festival Ibérico de Badajoz, una grabación y publicación del Centro de Documentación Musical de Andalucía, el estreno absoluto de “Aleph” en el Auditorio 400 por el Ensemble NeoArs. Recientemente ha estrenado AL-AZHAR, Aromas de leyenda encargo del 60 Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

Actualmente es profesora y Jefa del Departamento de Composición, Dirección y Teoría de la Música del Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, miembro de la Comisión Artística del Programa Andaluz para jóvenes Intérpretes del Instituto Andaluz de las Artes y cursa estudios de Doctorado en la Universidad de Granada.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Versos en silencio* (2012) para flauta y percusión.
- *Luz cenital* (2011) para flauta, clarinete, percusión, piano, violín y violonchelo.
- *El viento nos llevará* (2011) para flauta en Sol.
- *Horizontes del silencio* (2010) para flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo.
- *Alquimia de la sombra* (2009) para flauta y percusión.
- *Súplica del viento* (2008) para flauta, trompa, piano, violín y violonchelo.
- *Estancias del amanecer* (2007) para flauta, clarinete, saxofón, percusión, piano, violín y violonchelo.
- *Callado lamento sin orilla* (2006) para flauta, oboe, clarinete, fagot, 2 percussionistas, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Tras la sombra de la duda* (2005) para flauta, fagot, piano, violín, viola y violonchelo.
- *Ardicia* (2002) para ensemble: flauta, oboe, clarinete, fagot, percusión, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.

Sin fechar

- *Entre el silencio y la mente*, para flauta y guitarra.

62. M^a Paz Pita Vázquez (Ferrol, 1976).

Compositora y docente.⁸⁵ Nació en Ferrol (A Coruña), el 19 de Mayo de 1976. Obtuvo el título de profesora superior de Composición a los 22 años. Completó después su formación con cursos monográficos y clases magistrales impartidos por compositores y directores de orquesta de gran prestigio internacional, como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Samuel Adler, Arturo Tamayo, Tristan Murail, Yizhak Sadei o John Van Buren, entre otros. Sus obras han sido interpretadas en diferentes ciudades de Europa y algunas de ellas han sido grabadas y editadas. Ha recibido encargos de intérpretes y entidades. Como profesora invitada, ha impartido cursos en diferentes conservatorios y escuelas de música desde 1998. Es profesora de composición y análisis en el Conservatorio Superior de Música de Coruña, del que es además Jefa de Estudios. Realiza su tesis doctoral en filosofía (especialidad de estética), con un trabajo de investigación sobre el lenguaje de la música del siglo XX. Compagina estas actividades docentes e investigadoras con la composición.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Atenea* (1997) para flauta sola.

⁸⁵ Biografía extraída de *La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* de Álvarez Cañibano et alii.

63. María Quintanilla (Badajoz, 1979).



María Quintanilla Campano, 1979.⁸⁶ Titulada Superior en Composición (especialidad en Composición con Medios Audiovisuales), por el Conservatorio Superior de Música de Badajoz y diplomada en Biblioteconomía y Documentación por la Universidad de Extremadura. Ha sido becada por la Junta de Extremadura y el Ministerio de Educación y Ciencia para la realización de distintos proyectos artísticos y de formación, e invitada como ponente por la Universidad de Extremadura y la Filmoteca de Extremadura. La Sociedad Española de Musicología, en la edición de un CD conmemorativo de su colección *El Patrimonio Musical Hispano*, ha incluido la grabación de una obra suya.

Miembro fundador de la Asociación de Compositores de Extremadura (ACEX), su actividad compositiva abarca también el cine y el teatro. Entre los cortometrajes, destacan las bandas sonoras de *Detalles*, de Rubén González (2º premio Festival Envídeo 2007), *Homotipos II*, de María Leal y Tamara D. Toro (mejor cortometraje andaluz Festival Andalesgai 2009) y *Gentuza*, de Javier Betolaza (premio al mejor cortometraje español de la SEMINCI de Valladolid 2008). Actualmente es profesora de Fundamentos de Composición en el Conservatorio Profesional de Música de Almendralejo y compagina su labor docente con su actividad como pianista y compositora.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Quinteto 1752* (2004) para flauta, 2 violines, viola y violonchelo.

⁸⁶ Biografía extraída de la página web de la Asociación de Compositores de Extremadura. [En línea]. Dirección URL: < http://www.acoex.es/?page_id=82 >

64. Concepció Ramió i Diumenge (Girona, 1961).



Nace en Girona en 1961.⁸⁷ En 1982 obtiene el título profesional de piano por el Conservatorio Superior del Liceu. Posteriormente realiza estudios de composición e instrumentación en el CSMMB con J. Soler y C. Guinovart. En 1988 obtuvo una beca del Ministerio de Educación y Ciencia para ampliar sus estudios en el extranjero. El curso 88/89 fue alumna de Besty Jolas en París. Este mismo año ingresa en la Asociación Catalana de Compositores. Ha participado durante tres años (1991, 1992, 1995) en los Cursos del Centro Acathes a Villeneuve les Avignon (Francia) y durante tres ediciones en el International Bartok Seminal en Szombately (Hungría). A partir de 1990 se especializó en temática de la música y lenguajes del siglo XX sobre lo que ha impartido numerosos seminarios y conferencias.

Conoce perfectamente el campo de la cobla, en el que se inició como compositora en 1980, más tarde como instrumentista de tenora, y finalmente, como directora. Ha dirigido diferentes formaciones de cobla, entre ellas la cobla Sant Jordi entre 1991 y 1993, y actualmente la Juvenil de Bellpuig desde 1994. En sus composiciones ha manifestado interés por la experimentación en el terreno de la composición para cobla y sus instrumentos. Es profesora de armonía, contrapunto y análisis en el Conservatorio de Igualada y la Escuela de Músics de Capellades desde 1994.

⁸⁷ Biografía extraída de la página web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?nIdioma=es&idComp=177>>

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Lluna, sal, sang, exili* (1999) para violín, flauta, clarinete y violonchelo.
- *Un suau delit* (1998) para flauta sola.
- *Espais hipertròfics* (1991) para flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión.

65. Gloria Isabel Ramos Triano (Maracay, 1964).



Dos semanas después de su graduación en 1995, la directora Gloria Isabel Ramos Triano ganó el prestigioso Premio Internacional para Jóvenes Directores de Orquesta de Besançon en la modalidad de Ópera y Oratorio.⁸⁸ A las pocas semanas fue galardonada con el Premio de la Orquesta de Brasov (Rumanía) en el Concurso Internacional Dinu Niculescu. Gloria Isabel Ramos Triano debutó en España en 1996 con la Orquesta Sinfónica de Tenerife y la Orquesta Sinfónica de Galicia.

En julio de 1998 Ramos Triano ganó el Primer Premio en el Concurso Internacional de Directores de Orquesta de Cadaqués, recibiendo el galardón de manos de su presidente el director de orquesta Gennady Rozhdesvensky. En ese mismo año 1998 ganó el Primer Premio en la Concurso Nacional de Directores convocado por la Orquesta de Granada, España.

Directora titular y artística de la Orquesta de Córdoba de 2001 a 2004, aumentaron los abonos de temporada de los 241 iniciales a 519, con las 900 plazas del teatro agotadas para la mayoría de las funciones. Tanto el público como la crítica especializada coinciden en que el sonido de la orquesta ha mejorado bajo la dirección de Ramos Triano, siendo la programación alabada a nivel nacional por su coherencia e innovación. Ha dirigido entre otras las siguientes orquestas: Orquesta del Teatro Nacional de Ópera y Ballett de Albania, Orquesta de la Radio de Leipzig, Orquesta

⁸⁸ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <http://www.ramostriano.org/index_es.html>

Sinfónica de Schleswig-Holstein, Thüringen Philharmonie, Winterthur Musikkollegium, English Chamber Orchestra, Wiener Kammerorchester, Orquesta Sinfónica de San Petersburgo, Orquesta del Ermitage de San Petersburgo, Orquesta Sinfónica de Lucerna, Zürcher Kammerorchester, Orquesta Gulbenkian de Lisboa, Orquesta de Cámara de Florencia, Bohuslav Martinu Philharmonie, Orquesta Sinfónica de Jalisco, Orquesta Nacional de España, Orquesta de la Radio-Televisión Española, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Proyecto Guerrero, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta Ciudad de Málaga, Orquesta Sinfónica de Extremadura, Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, Orquesta Filarmónica de las Palmas, Real Filarmonía de Galicia, Orquesta de Cadaqués, Orquesta Sinfónica del Vallés, etc.

En Febrero del 2000, dirigió el estreno en España del Requiem de Hans Werner Henze con gran éxito. Las declaraciones del propio compositor a la prensa revelan el entusiasmo de éste por la interpretación de Ramos Triano, que dirigió de nuevo la obra con la Orquesta Nacional en Febrero 2005, a instancias del compositor, con Hakan Hardenberger como trompeta solista. En el 2002 dirigió por primera vez el tradicional concierto del día de la Almudena, que ha dirigido también en el 2003 y 2004. En 2001 recibió el Premio El Ojo Crítico de Radio Nacional de España por Música Clásica. En el 2003 fue nombrada Personaje del Año en Córdoba.

Los numerosos registros grabados con diferentes sellos han sido bien acogidos por crítica y público. Ha sido nombrada Mujer Canaria 2005, por el Orfeón La Paz de La Laguna. En la Temporada 05-06, Ramos Triano debutó en Alemania con gran éxito con la Orquesta de Schleswig-Holstein, y con la Orquesta de la Radio de Leipzig. En el terreno operístico ha dirigido diversas producciones entre las que cabe destacar “El Barbero de Sevilla”, que dirigió en el verano del 2000 en el Festival de Perelada y que fue muy alabada por la crítica. También son de señalar nuevas producciones de “La Traviata”, que dirigió en el Gran Teatro de Córdoba en otoño del 2001, así como de “Carmen”, en el Teatro Nacional de Albania, abril de 2007, junto a Alfredo Troisi como escenógrafo. Von Hans Werner Henze dirigió la producción de “Elegy for young lovers” en 2009 en el Teatro Arriaga, dirigiendo la escena Pier Luigi Pizzi.

Como compositora estrena su pieza “*Abrazo del Agua*”, para Soprano y Orquesta, dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de la RTVE, en Diciembre 2007. En Marzo de 2008 estrena su composición *Las Flores del Mal* con el Ensemble de la ORCAM. Entre sus próximos proyectos, aparte de conciertos en España, en Suiza y Alemania, cabe destacar su debut con la London Symphony Orchestra, en la temporada 09-10.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Klaflak* (1996) para clarinete, piano y flauta.
- *In die Luft* (1994) para cinco flautas.

66. María Rosa Ribas Monné (Barcelona, 1944).



Pianista y compositora nacida en Barcelona.⁸⁹ Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, obteniendo los títulos de piano, guitarra, solfeo y composición. Obtuvo Mención de Honor de fuga y los Premios de Honor de piano, música de cámara, armonía y composición. En 1980 fue premiada en el concurso de composición "Francesc Basil" de Figueres por la obra de piano Tema variant, en 1998 la Associació Catalana de la Dona le otorgó el 1r Premi de Música "Caterina Albert i Paradís" por el lied El bes y en 2009 recibió el 1r Premi de Composició "Ciutat de Sant Cugat" por la obra Dotze haikús japoneses, para voz y piano, con versión catalana de Jordi Coca. Recientemente ha registrado el disco "Les ales del vent" con poesías de Màrius Torres musicadas por ella.

Fue alumna de Sofia Puche, Xavier Montsalvatge y Antoni Ros Marbà. De Carles Guinovart recibió conocimientos de música contemporánea y con Paul Schilhawsky trabajó específicamente el acompañamiento del lied. Ha ampliado su formación con diferentes cursos y seminarios de prestigiosos músicos como Rosalyn Tureck, Paul Badura Skoda o Witold Lutoslawsky, entre otros. Su actividad artística está centrada en la interpretación y también en la composición. Como pianista forma dúo con la soprano M. Àngels Miró, con la que ha realizado numerosos conciertos, dedicando especial atención a la música catalana contemporánea.

También presenta e interpreta, junto con la mencionada soprano, un concierto de lieder y piano dedicado a mujeres compositoras. De su extenso catálogo hay que destacar la música pianística y, especialmente, las canciones sobre textos del poeta

⁸⁹ Biografía extraída de la página web de la editorial Brotons y Mercadal. [En línea]. Dirección URL: <http://www.brotonsmercadal.com/lg/CA/autor/1005/cod_1-86/M._Rosa_Ribas>

Màrius Torres. Sus obras han sido interpretadas en varios países de Europa, en los EUA, México y Japón.

Es profesora de piano del mencionado conservatorio donde, además de llevar a cabo su trabajo docente, ha sido la organizadora de un fondo de partituras de piano de autores catalanes para la biblioteca del centre. Al mismo tiempo organiza periódicamente conciertos monográficos interpretados por los alumnos del conservatorio para dar a conocer estas composiciones. Desde 1980 es miembro de la Associació Catalana de Compositors.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Epigrama* (2011) para soprano o tenor, flauta y piano.
- *Miratge* (2011) para soprano o tenor, flauta y piano.
- *Bella i sola* (2010) para soprano o tenor, flauta y piano.
- *Canco del llac* (2010) para soprano o tenor, flauta y piano.
- *En un somni* (2006) para flauta y piano.
- *Pensaments* (2006) para flauta y piano.
- *Després del silenci* (2004) para flauta sola.
- *Duet de Setembre (a la flautista Mercè Miró)* (2003) para flauta y piano.
- *Trenat de nou* (1. Moderato. 2. Adagio moto espressivo. 3. Allegro) (1999) para flauta, oboe, fagot, saxofón, vibráfono, violín, viola, violonchelo y piano.
- *Tres-tría* (1. Moderat espressivo. 2. Agitato, tranquilo. 3. Allegro scherzando) (1993) para flauta, violonchelo y piano.
- *Lligam d'amor* (1988) para soprano o tenor, flauta, violonchelo y piano.
- *Quintet de vent* (1. Moderato affetuosso. 2. Dolce. 3. Enérgico) (1981) para quinteto de viento.

67. María Rodrigo Bellido (Madrid, 1888-Puerto Rico-1967).



Compositora, pianista y docente.⁹⁰ Pertenece junto a Rosa García Ascot y María Teresa Prieto a la llamada Generación de los Maestros, relacionándose con Falla, Conrado del Campo y Joaquín Turina, entre otros. María Rodrigo realizó los primeros estudios con su padre, Pantaleón Rodrigo, más tarde se matriculó en el Conservatorio de Madrid en 1897 para estudiar piano con José Tragó, armonía con Valentín Arín y Pedro Fontanilla, y con Emilio Serrano, composición. Termina la carrera de piano en 1902, los estudios de armonía en 1906 y en 1911 los de composición, todos con sobresaliente y primer premio. María sabía alemán, francés y también estuvo aprendiendo ruso.

Pensionada por la Junta para la Ampliación de Estudios de la Institución Libre de Enseñanza para ampliar sus estudios en el extranjero, residió en Alemania durante tres cursos, de 1912 a 1915, aunque este último no lo pudo acabar porque comenzó la Primera Guerra Mundial. Continuó sus estudios en la Real Academia de Munich con Anton Beer-Wallbrunn contrapunto, fuga, orquestación y formas musicales y además en el Conservatorio, literatura e historia musicales. Strauss fue uno de los compositores con los que estudió en Munich y Wilhem Furtwangler y Carl Orff, entre otros, fueron sus condiscípulos. Durante este período su actividad fue incesante y trabajó en todo tipo de formas musicales. La influencia de Wagner estará presentes para siempre en su obra.

Como pianista trabajó de concertadora en el Teatro Real, además de colaborar con intérpretes tan importantes como Miguel Fleta en sus conciertos por Europa, lo que indica que había alcanzado una fama notoria como concertista en Madrid en los años

⁹⁰ Biografía extraída de la página web de *Música clásica y mujeres*, 2011. [En línea]. Dirección URL: <<http://lasmujeresmusicas.blogspot.com.es/2011/05/maria-rodrigo-bellido-madrid-1888.html>>

20. También coincidió en el Teatro Real con Joaquín Turina. Es una compositora cuya obra abarca todos los géneros: compuso óperas, música sinfónica, de cámara, música para piano, música escénica y varias colecciones de canciones.

Desde sus inicios recibió numerosos premios, entre otros, el de los Juegos Florales de Murcia en 1911 por su Sonata para piano; el premio del Círculo de Bellas Artes de 1912 por Obertura para orquesta, y el de la Exposición de Bellas Artes de 1913 por su Cuarteto para instrumentos de arco. Inició su presencia en el teatro musical con *Becqueriana*, ópera en un acto de los hermanos Álvarez Quintero, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 9 de abril de 1915. Las críticas fueron unánimemente favorables a María Rodrigo, señalándose la novedad en España de que una mujer estrenase una ópera. El 13 de abril de 1929 María vio como algunas de sus obras eran tocadas en el Ateneo de Madrid, en un concierto denominado “La mujer en la música”, junto a María hubo otras compositoras como Ascensión Martínez, María del Carmen Figuerido y María del Carmen López Peña, haciéndose eco de un tema tan importante en esos años como es la emancipación femenina.

María fue profesora de conjunto vocal e instrumental en el Conservatorio de Madrid. La Guerra Civil obligó a María Rodrigo y a su hermana Mercedes, primera psicóloga de España, a exiliarse. Ambas huyeron hacia Suiza, pasando por la casa de María Lejárraga en Cannes. Se exiliaron primero a Colombia, adonde llegaron en 1939 y más tarde a Puerto Rico, donde murió el 8 de diciembre de 1967. Durante 10 años impartió clases de armonía, lenguaje musical, formas musicales, teoría y solfeo, conjunto coral infantil, dirección coral y orquestal, etc. , también en la Escuela Normal Superior, la institución más prestigiosa en Bogotá en los años 40 del pasado siglo XX. Esta escuela fue cerrada con la llegada de los Conservadores al poder. María pasó entonces a impartir clases en el Instituto Pedagógico Superior de Señoritas formando un grupo coral, que alcanzó un alto nivel artístico.

Además de su tarea docente, María continuaría en Colombia su trabajo como pianista acompañante o concertista, destacando siempre su interpretación de *La copla intrusa*. En cuanto a su labor como compositora, prosiguió su producción con obras, prácticamente desconocidas en España. Una de estas obras, *Juan Matachín*, música infantil para voz y piano, se conserva en el Centro de Documentación Musical de Colombia. En 1950, cuando el gobierno colombiano acusó de comunista a su hermana

Mercedes expulsándola, se fueron a Puerto Rico. María siguió con su labor compositiva y docente en la Universidad del Río Piedras. El claustro de la Universidad de Puerto Rico contaba con numerosos exiliados españoles: Fernando de los Ríos, María Zambrano, Victoria Kent, Francisco Ayala, Ángel Rodríguez Olleros o el compositor Gustavo Pittaluga, entre otros.

En estos últimos años, María Rodrigo ha ido reconquistando el terreno que perdió con la guerra, así ha figurado en algunos conciertos celebrados en la Fundación Juan March desde 1979. *La copla intrusa*, una de sus obras más famosas, es de las pocas que sigue aún en el repertorio de numerosos pianistas, así Ana Vega Toscano la tocó en un recital en un ciclo de conciertos dedicados a mujeres compositoras, celebrado en Barcelona el 14 de diciembre de 2003. María compartía programa con Clara Schumann o Germaine Tailleferre, entre otras compositoras de los siglos XVIII, XIX y XX. Ana Vega la ha seguido interpretando en diversos conciertos dedicados a las compositoras, así el 23 de marzo de 2007 en el Auditorio del Centro Cultural Conde-Duque y anteriormente en la Residencia de Estudiantes.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Quinteto en Fa Mayor para piano e instrumentos de viento op. 15* (1915) para piano y quinteto de viento.

68. Gloria Rodríguez Gil (Vigo, 1972).



Gloria Rodríguez Gil posee los títulos Superiores de *Solfeo, teoría, transposición y acompañamiento, Piano y Música de Cámara*, obtenidos en el Conservatorio Superior de Música de Vigo.⁹¹ En el Conservatorio Superior de Música de Barcelona obtiene el título Superior de *Composición y Orquestación*. Estudió composición durante dos años con el profesor José Luis de Delás (profesor de teoría y composición en el Conservatorio de Colonia, así como el director del Departamento de Improvisación Musical en la Universidad de Bonn, y el Premio de Composición en 1995 por el Ministerio español de Cultura), y durante Tres Albert Sardá (presidente de la Fundación de Música Contemporánea, fundador de la Asociación de Compositores catalán y reconocido compositor). También estudió orquestación con el profesor Joam Trillo (fundador de la Joven Orquesta de Galicia en 1988).

Clases asistidas IX, X, XII, XIII, XIV y XV de la composición del siglo XX-XXI, donde recibió clases magistrales de diversos compositores como Albert Sardá, Mauricio Sotelo, Jesús Rueda, Guinjoam Joan, Josep Soler, Cruz Castro Alfredo Aracil, Salvador Brotons, Consuelo Díez, Gonzalo de Olavide, David Padrós, César Cano, Javier Darias, Xavier Benguerel Tomás Marco, Carles Guinovart, Ramón Barce, etc. También asistió a dos cursos de ortografía del S.XX impartido por Ludovica Mosca y Martine Jost, respectivamente, en una monografía sobre Helmut Lachenmann enseñado

⁹¹ Biografía extraída de la página web de la Asociación Galega de Compositores. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.asociaciongalegadedecompositores.com/web/compositores.asp?var1=Rodr%EDguez%20Gil,%20Gloria&nar1=160>>

por sí mismo, y el de Paisajes sonoros del siglo XX impartido por José María Laborda y Edson Zamprónha.

Fue seleccionada para participar en la reunión de la Composición en Málaga, a través del Instituto de la Juventud, donde recibió clases de Salvatore Sciarrino, Beat Furrer, Mauricio Sotelo, Roberto Sierra, Jesús Rueda y Tomás Garrido. También fue elegida para asistir al Curso 43a Internacional de Verano de Nueva Música de Darmstadt, donde recibió clases magistrales de diversos compositores como Helmut Lachenmann, Toshio Hosokawa, Dieter Mak, Michael Reudenbach, Adriana Hölszky, Beat Furrer, Georges Aperghis y Mark Andrew.

Fuera del campo de la composición, realizado muchos otros cursos con personalidades prominentes como Jos Wuytack, Verena Maschat Fernando Palacios, Arpad Bodo, Brenno Ambrosini, José Clemente Orozco, Manuel Campo, Almudena Cano, Luis de Moura, Sarabela Teatro, Emilio Molina, Julios Andrejevas, Rimas Zdanavicius, etc. Asistir a un curso en el montaje teatral con una duración de 600 horas totales (2007/08), con Roberto Moreno Cordovani y Eisenhower (gratis Artes Teatrales).

Debutó con un total de veintitrés composiciones, dieciséis de los cuales fueron grabados en un CD, nueve emisiones en Radio Nacional de España (Radio Clásica), dos transmitido por Radio Voz y otro por la radio y la televisión portuguesa. Cuatro de sus composiciones han sido publicados en periferia de la partitura, y uno en Nueva Agra, editorial financiado IGAEM (institución pública). Tres de sus creaciones han sido galardonados con el reconocimiento del Concurso Internacional IBLA (Nueva York). Él hizo la banda sonora del corto animado Benedicto Dudoso, encabezada por Roque Cameselle. También destaca como organizador de conciertos y eventos culturales. Organizado el concierto de música didáctica contemporánea en Goian (verano de 2004), así como sus ediciones (2005) en los conservatorios de música de Lugo y Santiago de Compostela, y en el Ateneo de Barcelona. En esa misma zona, organizado los primeros días de la música contemporánea en Gondomar en el verano de 2005, que incluyó dos conciertos con cinco estrenos mundiales cada uno, y una conferencia sobre el concepto de la música, la canción y el tiempo, y el placer en la música de Albert Sardá. En febrero de 2006 organizó un recital de piano con música contemporánea española en el auditorio de Vigo Caixanova, con el pianista Diego Fernández Magdaleno, y repitió

más tarde en el Conservatorio de Lugo. Actualmente trabaja en el Conservatorio Superior de Música de Vigo.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Mir5* (2004) para flauta, oboe, clarinete y fagot.
- *Xis4* (2004) para flauta y fagot.
- *MI* (2003) para flauta, clarinete en Si bemol, violín, violonchelo, fagot y percusión.
- *Homenaje a Carmelo* (2002) para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, 2 violines, viola y violonchelo.
- *Marsanan* (2002) para quinteto de viento.
- *Trío nº 2* (2002) para flauta, clarinete y violonchelo.
- *210* (2001) para flauta sola.
- *Guldrigans* (2000) para flauta, clarinete, percusión, piano, violín y violonchelo.
- *Dúo número 1* (1999) para flauta y violonchelo.

69. Rosa María Rodríguez Hernández (Portocristo, 1963).



Nacida en Mallorca (Baleares).⁹² Se diploma en el Conservatorio Profesional de Palma de Mallorca en Piano, y titula como Profesora de Solfeo, Teoría de la música, Transposición y Acompañamiento. Continúa sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Madrid, donde obtiene la titulación superior de Musicología (1991). En dicho año se edita uno de sus trabajos de musicología *Estudio de catalogación de las obras musicales de Bernat Julià*. En el Conservatorio Superior de Valencia obtiene las titulaciones superiores en Pedagogía Musical, y, en Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación. Sigue los estudios de dirección de coro con Eduardo Cifre, y de dirección de orquesta con Manuel Galduf. Así como los de composición con José Prohens, Alejandro Yagüe, Ramón Ramos, Franco Donatoni, Leonardo Balada, Guy Reibel, Leon Schidlowsky, Yizhak Sadai y José Antonio Orts. Por la Universidad Politécnica de Valencia obtiene el título de Especialista Universitario en Música (2003), y el Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.) en el Departamento de Comunicación Audiovisual e Historia del Arte (2005). Doctora por la Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Escultura (21-1-2009), con la tesis titulada Estudio de la obra escénica de Ramón Barce y la obra y pensamiento de Alfredo Aracil a través de la memoria.

Sus obras han sido interpretadas por la Orquestra Simfònica de les Balears, Conjunt Instrumental Encontres, Grup Instrumental de València, S'Ensemble, Ophelia Quartet, Logos Ensemble, Cuarteto Play Four, Nam Maro y Alaria; dirigidas por

⁹² Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <http://www.rosamariarodriguezhernandez.net/#!/__biografia>

Salvador Brotons, Agustí Aguiló, Manuel Galduf, Efraín Amaya, Tonino Battista, Andrés Salado; por solistas como Susana García Lastra, Miquel Bennasar, Antonio Arias y Estela Blázquez, José Pablo Polo, Elena Solanes, Cristina Montes Mateo, Francisco Lobo, María Teresa Chenlo, Manuel Guillén.

Actualmente es investigadora del Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) del Departamento de Escultura de la Facultad de BBAA, Universidad Politécnica de Valencia, en el proyecto “Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual”. Fundadora y codirectora de ITAMAR: Revista de investigación musical. Territorios para el arte. Miembro del Consejo de Redacción de las revistas Papeles del Festival de música española de Cádiz y Música Oral del Sur. Miembro del Taller Mujeres y creación musical contemporánea del Festival de Música Española de Cádiz, desde 2005. Fundadora y coordinadora del Proyecto Circle Art (UPV, UV). Coordinadora de la colección "Análisis de la Música Contemporánea" de la editorial Piles.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Ámbares* (2011) para flauta, oboe, clarinete en Si bemol, fagot y trompa.
- *Negmia* (2011) para flauta, clarinete en Si bemol, violonchelo, guitarra, piano, percusión / flauta, oboe, vibráfono, violonchelo, arpa, piano y percusión.
- *Envoi* (2009) para flauta y percusión.
- *Tiamat* (2000) para flauta, clarinete en Si bemol, saxofón en Mi bemol, trompa, tuba tenor.
- *Eras* (1999) para flauta, oboe, clarinete en Si bemol, fagot, trompa, voz, violín 1 y 2, viola, violonchelo, contrabajo y dos percussionistas.
- *Lima* (1996) para flauta, clarinete en Si bemol, violonchelo y percusión.
- *Tiamat 1* (1996) para flauta, clarinete en Si bemol, violín, violonchelo y piano.

Sin fechar

- *Noho*, para flauta 1 y 2 y piano.

70. M^a Teresa Roig Ferrer (Barcelona, 1952).

Compositora nacida en 1952 en Barcelona, donde obtuvo los Premios de Honor de Grado Superior y de Virtuosismo del Piano, Mención honorífica de Fuga, Premio 'Onia Farga' del Ayuntamiento de Barcelona y 1º Premio de la Fundación R. Parramon.⁹³ Obtuvo el Título Honoris Causa del Conservatorio de Buenos Aires, efectuando conciertos en la India y otros lugares. Desde el año 1972 a 1980 fue profesora de la sección de chicas del Orfeón Catalán en el Palau de la Música Catalana y desde julio del año 2000 al 2004 fue Directora del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, centro de su formación, donde obtuvo los títulos superiores de profesora de Piano, Solfeo y teoría y de profesora de armonía, Contrapunto y Composición, y en el que ejerce de profesora desde su nombramiento, obtenido por oposición libre en 1980.

Miembro de la Asociación Catalana de Compositores cabe destacar su *método para lenguaje musical La Clave de Do*, su aportación a la didáctica del saxofón en *23 x Sax (I y II)*, *16 x Sax*, obra de lucimiento para saxofón solo *Tiempo cambiante*. Entre sus composiciones figuran obras tanto de música acústica como de experimentación electroacústica, para danza o concierto.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Sonata per a octet de vent* (1. Viu. 2. Adagi. 3. Alegret) (1999) para flauta, clarinete, 2 trompas, 3 trombones y tuba. Duración: 5'20''

⁹³ Biografía extraída de la página web de la Asociación Catalana de Compositores. [En línea]. Dirección URL: < <http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?nIdioma=es&idComp=127> >

71. Lula Romero (Palma de Mallorca, 1976).



Lula Romero (María de la Luz Romero Garrido) es titulada Superior en Composición y Profesional de Piano por el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”, Sevilla, así como Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de la misma ciudad.⁹⁴ Su formación se completa con el título de Master en Composición en el Royal Conservatoire de La Haya con Gilius van Bergeijk y Cornelis de Bondt como profesores. Recientemente se le ha otorgado el GIGA-HERTZ Production prize 2014 for Electronic Music del ZKM | Institute for Music and Acoustics y el SWR EXPERIMENTALSTUDIO, el Kompositionsstipendium 2015 y 2012 y el Berlín-Rheinsberger Kompositionspreis 2011, ambos premios por el departamento de cultura de Berlín, y las Residencias Künstlerhof Schreyahn 2013, Samtgemeinde Lüchow, Wendland (Alemania) y GEDOK Gastatelier 2012, por el gobierno de Schleswig-Holstein (Alemania). Ha recibido el premio de composición del CDMC 2008 del Ministerio de Cultura español por su composición *in constant sorrow* para ensemble y la Mención Honorífica del premio Fundación Autor - CDMC 2010 por su obra *profil perdu*.

Sus obras han sido interpretadas por conjuntos de música contemporánea, tales como, *KNM Ensemble Berlin*, *Vertixe Sonora Ensemble*, *Nieuw Ensemble*, *Ligeti Academy Ensemble*, *Zafraan Ensemble*, *RadaR Ensemble*, *Grup Instrumental de Valencia*, *Grupo Dhamar*, *Krater Ensemble*, *NEOSBrass*, *Rosa Ensemble*, *Ensemble*

⁹⁴ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <http://lularomero.com/bio_es.html>

Espacio Sinkro, *Taller Sonoro*, y por el pianista Alberto Rosado. Lula Romero reside y trabaja en Berlín.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Wieder ein mitternächtige Tag* (2015) para flauta sola. Para la flautista Alessandra Rombolá.
- *El contexto de la especulación* (2014) para 12 instrumentos y electrónica en vivo, para flauta, violín, violonchelo, contrabajo, guitarra eléctrica, saxofón tenor, trompa, trompeta en Do, trombón, percusión y piano.
- *Ins offene* (2012-13) para 10 instrumentos y electrónica en vivo, para flauta, clarinete, saxofón barítono, arpa, piano, violín, viola, violonchelo, contrabajo y percusión.
- *Teilnahme* (2011) para flauta, voz, arpa, violonchelo y percusión amplificados.
- *Profil perdu* (2010) para flauta, clarinete en Si bemol, fagot, percusión, piano, violín, viola y violonchelo.
- *En relieve* (2010) para flauta, oboe, clarinete en Si bemol, mandolina, guitarra, arpa, percusión, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo.
- *Ajeno* (2019-10) para 2 flautas, oboe, clarinete en Si bemol, clarinete bajo, saxofón tenor, trompa, arpa, percusión, piano, 2 violines y viola.
- *In constant sorrow: en tres movimientos* (2008) para flauta, clarinete en Si bemol, fagot, percusión, piano, violín y violonchelo.
- *Odiseo* (2007) para flauta, clarinete en Si bemol, violín, violonchelo y piano.
- *Bloque de Glifos (versión para ensemble)* (2006) para flauta, oboe, clarinete en Si bemol, trompa y fagot.
- *Cristales: versión para ensemble* (2006) para flauta, clarinete en Si bemol, saxofón soprano, trompa, violín, violonchelo y guitarra.
- *Reflejos* (2006) para flauta, clarinete en Si bemol, saxofón (alto y barítono), piano y percusión.

72. Silvia San Miguel (Vitoria-Gasteiz, 1963).



Silvia San Miguel Asensio (Vitoria-Gasteiz, 1963) ⁹⁵ realizó sus estudios de Solfeo, Armonía y Piano en el Real Conservatorio de Madrid entre 1983 y 1989, ampliando los de Composición en Holanda con Henk Alkema y en Boston con John Bavicchi y los de Dirección de orquesta con Jeffrey Rink. Durante su estancia en Boston a lo largo de cinco años realizó un trabajo de investigación sobre las bandas sonoras en el cine. En 1993 obtuvo el premio “Writing Division Award” en Berklee College of Music de Boston y en 1994 fue seleccionada para representar al departamento de Composición de este centro educativo. Ha participado en diversos seminarios, simposios, programas de radio y televisión, etc

Actualmente es profesora de Combo en la Escuela Municipal de Música “Luis Aramburu” de Vitoria. Como pianista se destaca entre sus últimos trabajos el concierto para el Festival Ellas Crean de la Presidencia española de la UE y el concierto Woman in Jazz en la Haceria Jazz Club de Bilbao. Como compositora, prepara su nuevo trabajo para trio.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *In another time* (1992) para flauta, 2 clarinetes, fagot, piano y contrabajo.

⁹⁵ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.silvia-sanmiguel.com/presentacion/>>

73. Mariángeles Sánchez Benimeli (Valencia, 1939-2014).



Mariangeles Sánchez Benimeli (1939-2014), es portadora de nuestra cultura más allá de nuestras fronteras.⁹⁶ Compositora, Guitarrista y Musicóloga nacida en Valencia, cursó sus estudios en el Conservatorio Superior de esta ciudad, paralelamente con el Bachillerato, donde obtuvo Premio de Fin de Carrera.

Como Compositora, estudió composición con Walter Jentsch, en Berlín, 1972-76. *“La faceta creativa de Mariangeles Sánchez Benimeli destaca por haber alcanzado su propio lenguaje musical. En sus composiciones, traza diversas posibilidades estilísticas, expresadas con variedad de recursos rítmicos, armónicos y melódicos; todo realizado a través de un espíritu mediterráneo muy comunicativo e intuitivo. En todas ellas se puede escuchar siempre una melodía inspirada, dominante sobre todos los otros elementos musicales que giran alrededor de ella”.* –Angeles Arazo- Las Provincias.

Su obra abarca muy variados medios instrumentales. Sus composiciones cabe ordenarlas para Instrumentos solistas: Guitarra, Saxofón-Alto, Oboe, Flauta, Clarinete, Piano... Música de Cámara: Órgano y Guitarra; Saxofón-Alto y guitarra; Saxofón-Soprano y Guitarra; Clarinete en Sib y Guitarra; Clarinete en Sib y Percusión; Quinteto de cuerda y Guitarra; Contrabajo y Guitarra; Piano y Guitarra; Saxofón-Alto y Arpa; Clarinete, Piano y Guitarra; Trío de viento -Flauta, Oboe, Clarinete- y Guitarra; Coro mixto con Barítono, Bandurria, Mandolina, Laúd, Guitarra, Flauta, Oboe, Clarinete en

⁹⁶ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.sanchezbenimeli.com/biografia.html>>

Sib, Timbal y Tambor; Orquesta de Cámara y Guitarra; Orquesta Sinfónica con Coro y Órgano: Ópera: "AMANDA", (2007) Ópera romántica para niños y adultos, estando el argumento y Libreto escritos por Mariangeles Sánchez Benimeli, (en español y alemán).

Como Guitarrista, estudió en el Conservatorio Superior de Valencia bajo la dirección de Rafael Balaguer. Al finalizar los estudios, fue invitada por Narciso Yepes para continuar estudiando con él, en Madrid. Durante su estancia en esta ciudad, fue becada por el Ministerio de Asuntos Exteriores para asistir a las clases magistrales de Andrés Segovia y a las de Gaspar Cassadó, en Santiago de Compostela. Más tarde, obtuvo beca en Italia, Accademia Musicale Chigiana, Siena, lo que le permitió seguir estudiando con Andrés Segovia. En la Accademia Chigiana visitó también las clases de Emilio Pujol, Vihuela y su Tablatura. Por el nombrado Ministerio fue distinguida con una cátedra para ejercer en el Conservatorio Superior de El Cairo.

En París inició su carrera a nivel internacional, esta ciudad la alternó durante algún tiempo con Berlín, donde asistió a cursos sobre el Laúd del Renacimiento, y su Tablatura, con el que grabó en la radio berlinesa. En 1973 fue la principal fundadora de una Cátedra de Guitarra en la Universidad del Arte de Berlín, para la que fue invitada a actuar delante de un jurado compuesto por solistas de la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1974 fundó una Cátedra de Guitarra en la Escuela Pedagógica Superior de Berlín. Desde entonces, Mariangeles Sánchez Benimeli residió en esta ciudad, donde alternó su carrera artística con la docencia, esta última, en la Universidad del Arte Berlín, donde ha impartido las siguientes Materias: *Análisis Musical, Formas musicales e Interpretación, Técnica instrumental aplicada a la guitarra clásica y Música de Cámara*. En su actividad, en esta Facultad, desde 1973 hasta 1999, ha formado musicalmente, un gran número de jóvenes, habiéndoles dirigido hasta el Doctorado musical, inclusive.

Como intérprete ha sido invitada en casi toda Europa, en Brasil y en Corea del Sur, habiendo sido acogida con éxito por el público y la prensa. En España, ha actuado en salas tan prestigiosas como el "Palau de la Música" Valencia, "Teatro Real" Madrid, "Teatro Principal" Victoria, "Castillo de Santa Bárbara" Alicante... Ha estrenado un amplio repertorio de obras de compositores contemporáneos, escritas para ella, tanto

para guitarra sola como para guitarra con otros instrumentos. Ha formado diversos dúos, entre éstos, con los violonchelistas Enrique Correa (Orquesta Nacional de España) y Christoph Kapler (Orquesta Filarmónica de Berlín); percussionistas Ismael Castelló (Orquesta Nacional de España), M. Rosenthal (Deutsche Oper Berlin - Orchester) y Katsunori Nishimura; con las cantantes Silvia Gröschke y Maria Teresa Reinoso (Deutsche Oper Berlin); con el flautista Frank Nagel, con el violinista Rafael Periañez (Orquesta Nacional de España)... En la actualidad forma parte del dúo Órgano y Guitarra con el Prof. Torsten Laux (Robert-Schumann Hochschule Düsseldorf). Ha grabado con EMI Electrola y Rhythmuston Berlin. En 2006-07, con Picaromedia, Berlin. En 2011-2013 con primTON, Berlin. Mariángeles Sánchez Benimeli ha cesado en la Universidad del Arte Berlín, estando dedicada por completo a la composición y a la labor de intérprete. La Asociación Cultural Trujamán ha galardonado por unanimidad, en 2013, a Mariangeles Sánchez Benimeli, por su trayectoria artística, con el “Premio Trujamán de la Guitarra” en las XI Jornadas Internacionales de la Guitarra de Valencia.

Como Musicóloga, Mariangeles Sánchez Benimeli estudió MUSICOLOGÍA con el Prof. Dr. Carl Dahlhaus, en la Technische Universität Berlin (1971-1975). La Editorial Piles-Valencia y el "Institut Alfons el Magnanim, Valencia" le han editado Trabajos musicológicos. Ha dado numerosas conferencias en Berlín sobre el Renacimiento español; -La Vihuela y sus Maestros: Alonso Mudarra, Luys de Narváez, Enriquez de Valderrábano y el valenciano Luys Milan...- También, en Berlín, ha dado a conocer las Cantigas de Alfonso X el Sabio, habiendo proyectado, para este concierto, las 40 Iluminaciones impresas en el Libro de las Cantigas, las cuales fueron solicitadas en la Biblioteca del Monasterio del Escorial. Diversas editoriales; Piles-Valencia, Ries & Erler/Berlin, Aphaia- Berlín le editan sus obras. Murió el 15 de Abril de 2014.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Quartetto concertante* (2005) para guitarra, flauta, oboe y clarinete en Si bemol.
- *Romanza Medieval = Mittelalterliche Romanze* (1991) para flauta y piano.

74. María del Carmen Santiago de Merás (Oviedo, 1917- Madrid, 2005).

Pianista, docente y compositora.⁹⁷ Nació en Oviedo el 10 de enero de 1917 y falleció en Madrid en 2005. Estudió Piano y Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, siendo discípula de Enrique Aroca (Piano), García de Parra (Armonía), Tomás Blanco (Contrapunto) y Julio Gómez (Composición).

Como pianista obtuvo Diploma de Primera Clase y Premio Extraordinario de Composición en el Real Conservatorio de Madrid (1958) y fue galardonada en varios concursos como el XII Concurso Internacional “G. B. Viotti”, de Vercelli (1961), donde le fue otorgado el diploma de finalista. Participó en ciclos de conciertos como los organizados por la Caja de Ahorros y Círculo de Bellas Artes de Madrid o en el Festival Internacional de Música de Viena. También dedicó su vida profesional a la docencia ejerciendo como profesora de Solfeo del Real Conservatorio de Madrid hasta su jubilación.

Como compositora cultivó diferentes géneros, pero sobresalió en el de la canción de concierto y música de cámara. Sus obras han quedado registradas en diversos discos para Hispavox, Quiroga, Mundimúsica y R.N.E.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Suite hispana* (1982) para flauta y piano. Editorial Mundimúsica.

⁹⁷ Biografía extraída de *La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* de Álvarez Cañibano et alii.

75. Alicia Santos Santos (Madrid, 1958).



Alicia Santos Santos (Madrid, 7 -X -1958)⁹⁸ realizó los estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtuvo los títulos superiores de Clave y Composición. Recibió la Beca Jacinto Guerrero de composición de 1983 a 1986. Desde 1986 se dedica a la enseñanza, siendo en la actualidad profesora de Fundamentos de Composición en el Conservatorio Profesional de Música “Joaquín Turina” de Madrid y miembro del Coro de la Universidad Carlos III de Madrid. Tras varios años ha retomado la composición y está especialmente interesada en la música vocal, coral y a solo, así como en agrupaciones de pequeño formato e instrumentos solistas.

Es autora y traductora de libros sobre Análisis, Composición y Formas musicales. El pasado octubre defendió su trabajo de investigación “El entrenamiento del oído armónico en las enseñanzas profesionales de música” y ahora prepara su tesis doctoral sobre la metodología de dicho entrenamiento auditivo. Sobre la *Canción de Cuna*, Alicia Santos escribió para el programa de mano del concierto de su estreno: “Sólo conocí a María José como cantante y nunca dejó de sorprenderme su energía y sensibilidad. La conocí especialmente en su faceta dedicada a la música

⁹⁸ Biografía extraída de la página web *Mujer y guitarra*. [En línea]. Dirección URL: <<https://mujeryguitarra.wordpress.com/introduccion/las-compositoras-espanolas-de-obras-con-guitarra/alicia-santos/>>

contemporánea y sólo puedo agradecer las numerosas veces que me hizo disfrutar con su voz y su buen hacer.

Estaba preparando con Avelina Vidal una Canción y Danza para guitarra sola cuando surgió la realización de este homenaje. Finalmente decidimos presentar la canción de cuna para una mujer tan especial que además fue madre. Queremos acunarla en nuestro recuerdo. Es una obra sencilla que sólo pretende transmitir serenidad y ser un canto desde el afecto, lleno de sonoridades evocadoras“

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Ónix (1. Allegro. 2. Molto moderato. 3. Allegro moderato)* (1990) para flauta, oboe, clarinete y fagot.

76. Dolores Serrano Cueto (Cádiz, 1967).



Nació en Cádiz el 16 de enero de 1967.⁹⁹ Entre 1990 y 1995 realizó sus estudios en el Real Conservatorio Profesional de Música “Manuel de Falla” de Cádiz, cursando Piano con Itziar Elorza, Rafael Prieto y José Ríos Ruiz; de Armonía y Composición con Pedro Guajardo, Nuria Aramberi y Julia E. García Manzano. Finalizó los estudios de Solfeo en el Conservatorio Superior “Manuel Castillo” de Sevilla. Amplió sus conocimientos en la especialidad de Piano en diversos cursos con profesores como Pilar Bilbao o José Manuel de Diego. En el ámbito de la Pedagogía musical recibió enseñanzas de Jaques Chapuis y Maximino Carchenilla, entre otros.

En el campo de la composición ha continuado su formación asistiendo a los cursos de Análisis y Composición de la Cátedra “Manuel de Falla” con José Manuel López López, Jesús Rueda, Mauricio Sotelo, y, especialmente, con David del Puerto. Ha trabajado como pianista acompañante con el profesor de Música de cámara, José Ríos en el Conservatorio de Cádiz durante el curso 1996-1997 y, desde 1998, es pianista acompañante y profesora de música en la Escuela Municipal de Danza de San Fernando. Realiza numerosos espectáculos musicales en el marco de las actividades pedagógicas del Centro de la Expresión y el Movimiento Albalcalí, de Cádiz. En el curso 2005-2006 formó la orquesta infantil “La Orquestilla” con alumnos de grado elemental de los conservatorios de San Fernando y Cádiz.

Ha compuesto numerosas obras para distintas formaciones camerísticas, así como para espectáculos escénicos y bandas sonoras de películas, como el cortometraje *Río seco* (2005)”

⁹⁹ Biografía extraída de la página web del blog *Las mujeres músicas*. [En línea]. Dirección URL: <<http://lasmujeresmusicas.blogspot.com.es/2011/08/dolores-serrano-cueto-cadiz-1967.html>>

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Baile entre jarcias y aparejos* (2009) para flauta y marimba.
- *Taller 3332* (2005) para flauta, clarinete, saxofón barítono, timbales, violín, viola y violonchelo.
- *Una tarde en el campo* (1998) para quinteto de viento.

77. Montserrat Torrás Salvador (Barcelona, 1973).



Montserrat Torrás nacida en Barcelona el 1973 empieza sus estudios de música (piano y solfeo) a los 8 años con Mercè Capdevila y posteriormente con Jean-Pierre Dupuy.¹⁰⁰ Durante estos años obtiene el título superior de Solfeo y Teoría de la Música en el Conservatorio del Liceo, compaginando estos estudios con los de improvisación, jazz y film-scoring en el Taller de Músics y l'Aula de Música Moderna. En el año 2000, durante su asistencia al Curso Internacional de Composición dirigido por Teresa Catalán, entra en contacto con el compositor Rober Beaser, profesor en la Julliard School of Music de Nueva York (USA), el cual la invita a ampliar sus estudios musicales en los Estados Unidos.

El 2001 empieza estudios de composición con los compositores americanos Michael Gandolfi y Lee Hyla del New England Conservatory de Boston (USA), obteniendo el título de Máster en Composición en el 2003. Actualmente Montserrat está trabajando en la elaboración de su Tesis Doctoral para la obtención del título de Doctor en Artes Musicales por la misma institución. Durante sus años de estudiante en el New England Conservatory (2001-2006), recibe encargos por parte de diversos grupos de música contemporánea y sus obras se estrenan en ciudades como Boston, Nueva York, München, Amsterdam, Perugia y Barcelona (l'Auditori, MACBA) entre otras.

En el verano del 2003, becada en composición para asistir al Tanglewood Music Center, trabaja en dos obras que se estrenan ese mismo verano en Ozawa Hall: String Quartet in One Movement, interpretada por los Fromm Players, y La Jornada para

¹⁰⁰ Biografía extraída de la página web de la *Asociación de compositores catalanes*. [En línea]. Dirección URL: < <http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=179>>

banda interpretada por la Boston University Tanglewood Institute dirigida por Fred Harris. Durante la temporada 2004-2005 Collage New Music, grupo formado por músicos de la Boston Symphony Orchestra la invitan a ser su 'Compositora en Residencia' encargando la obra Nomad que se estrena en Harvard University. Así mismo, da varias conferencias sobre su música en universidades, escuelas y salas de concierto de la ciudad de Boston como parte de su residencia con Collage.

En 2006 es entrevistada por David Garland que da a conocer su música en el programa Spotlight de la WNYC (New York Public Radio Station). Entre los años 2004 y 2006 imparte clases de composición, teoría musical, armonía y entrenamiento auditivo en el New England Conservatory y en la Northeastern University. Participa en el ciclo de conciertos Tuesday Night New Music Concerts y en el de Jordan Hall Composer's Series al mismo tiempo que organiza coloquios con compositores de la talla de Chinary Ung, John Adams, y David Rakowsky. Asiste a conferencias por parte de compositores como Elliott Carter y Pierre Boulez.

Entre premios y becas recibidas destacan la BMOP/NEC Composition Contest, el Honors String Quartet Competition, la beca de la Fundación Autor, el Tourjée Alumni Award, y el NEC Merit Scholarship. Su música ha sido interpretada por grupos como Firebird Ensemble, New Gallery Concert Series, Dinosaur Annex, the Henschel String Quartett, the Jupiter String Quartet, Duodava, Primary Duo, Boston Modern Orchestra Project, NEC Honors Orchestra, NEC Honors String Quartet, Tanglewood Music Center, y Ensemble OBC. El 2003 la Boston Modern Orchestra Project estrena la obra para orquesta de cámara Abans, la cual es interpretada en dos ocasiones más.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Impromptus for Chamber Ensemble* (2005) para soprano, flauta/piccolo, clarinete en Si bemol/clarinete bajo, violín, viola y violonchelo.
- *Nomad (obra encargada por el Collage New Music)* (2005) para flauta, oboe, clarinete en Si bemol, trompa, piano, percusión, violín, violonchelo y contrabajo.
- *Winter Habanera (obra encargo de Dinosaur Annex para la inauguración del Young Composer Festival)* (2004) para 2 flautas, oboe, clarinete en Si bemol, clarinete en Si bemol/clarinete bajo, fagot, 6 violines, 6 violas y 3 violonchelos.
- *Three movements for Sarah* (2003) para flauta y piano.

78. Mercè Torrents Turmó (Barcelona, 1930).



Nacida en Barcelona, hija del notable violoncelista y promotor musical catalán Joan Torrents Maymir.¹⁰¹ Estudió la carrera de piano en el Conservatorio del Liceo de Barcelona con el maestro Pere Vallribera, obteniendo las máximas calificaciones. Autodidacta en composición, tuvo como maestro a Cristòfor Taltabull. Por su obra recibió la felicitación de los maestros E. Toldrà, R. Lamotte de Grignon, J. Zamacois y más tarde de J. Guinjoan. Compone para piano, grupo instrumental, orquesta de cámara, trio, cobla, coro mixto, voces solistas y también ha musicado poesías de poetas catalanes, entre ellos, J. Carner, S. Espriu, Pere Quart, J. V. Foix y Miquel Martí Pol. También ha trabajado en las obras de otros poetas, como Mercè Corretja.

Ha realizado varios recitales de divulgación pianística y entre sus obras para piano destacan 'Expressió de captiveri' y 'Suite mediterrànies'. Es la compositora que más ha musicado la obra de Salvador Espriu, según el mismo poeta, de quien también recibió sus felicitaciones. Escribió el 'Llibre de Sinera' de S. Espriu en forma de oratorio en el año 1968 y se estrenó en 1981 en la Capilla de Santa Ágata de Barcelona. Del mismo autor, musicó el libro 'Final del laberint' en forma de cantos espirituales (inédito), 'Pell de brau' estrenado en el Teatre Principal de Mallorca (1983) y otros poemas sueltos.

Participó en el Congreso Internacional de Letras Románicas de la Universidad de Montpellier en el año 1970 y en 1974, en el marco del Palacio de la Música Catalana, en la Fiesta de Mayo de las Letras Catalanas. En 1984 se estrenó el 'Himno de las Jornadas Internacionales Folklóricas' (JIF), en el Palacio de los Deportes de Barcelona

¹⁰¹ Biografía extraída de la página web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: < <http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?nIdioma=es&idComp=142>>

(compuesto para coro y cobla). En 1986 se estrenó el 'Ballet valencià' en Cataluña, con el que consiguió un reconocimiento internacional. Desde 1988 es miembro de la 'Associació Catalana de Compositors' y ha participado en todas las muestras de música contemporánea que realiza dicha asociación bajo el nombre de 'Avui música'. Participa en todas las audiciones de nuevos repertorios 'Siglo XXI' de ed. Clivis, ed. Boileau y Juventudes musicales. Más recientemente ha estrenado el 'Retaule d'Olesa', ballet para cobla en el Teatro de la pasión de Olesa en 2003. Asimismo, participa en el ciclo de conciertos 'Mujeres en la música'.

En su discografía destacan: 'Núria Feliu canta Salvador Espriu' (1969); colaboración en el disco del poeta Anton Carrera (1971); 'Ramats d'estrelles' (1986), 'Ombra de foc' (1988) i 'Estimats poetes' (1995). En el cuarto CD editado por la ACC se han incluido dos obras suyas (2004). Su obra ha sido interpretada por las sopranos Mercè Bibiloni, Francesca Callao, Assumpta Serra, Anna Ricci y M. Àngels Sarroca; por las cantantes Núria Feliu, Dolors Lafitte, Marina Rossell, Núria Batlle y Dolors Martí, así como por Celdoni Fonoll.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Set instants nº 2* (2008) para flauta, tenora (corno inglés) y piano. Clivis publicacions.
- *Guspires: trío* (2003) para flauta, clarinete en Si bemol y fagot. Clivis publicacions.
- *Dibuixant...a tres temps (1. Caminant. 2. Plàcid, tranquil. 3. Allegre)* (2001) para flauta y piano. Clivis publicacions.
- *Cant d'amor* (2000) para soprano (tenor), flauta, clarinete y fagot.
- *Esquixos: (3º versión)* (2000) para flauta y piano.
- *Clou-me l'espai: (2º versión)* (1997) para flauta y piano.
- *Sesta*, para soprano (1997) flauta, violín, violonchelo, contrabajo y piano.
- *Devallem junts: (2º versión)* (1994) para flauta y piano. Clivis publicacions.

79. Isabel Urrutia Rasines (Algorta, 1967).



Realizó estudios de composición, de piano y de pedagogía musical en el Conservatorio Superior de Música de Bilbao y en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.¹⁰² Posteriormente continuó su formación con los profesores Francisco Escudero y José Luis Campana. Profesora de armonía, análisis, contrapunto y composición en el Centro de Estudios Musicales “Juan Antxieta” de Bilbao. Posteriormente enseñó armonía, análisis y fundamentos de composición en el Conservatorio de Música de Bilbao. Actualmente es profesora de instrumentación y orquestación, técnicas de composición, contrapunto y práctica armónico-contrapuntística en “Musikene”, Centro Superior de Música del País Vasco.

Ha dado conferencias y realizado master-classes sobre su música en distintas Universidades y Conservatorios de Europa y América. Sus obras han sido interpretadas en distintas salas de conciertos y en distintos Festivales de Música de Europa, América y Asia: Festival “Música del s.XX”, Museo Guggenheim de Bilbao, Festival “Quincena Musical” de San Sebastián, Festival “Musikaste” de Rentería, (Gipuzkoa), Teatro Principal de Vitoria, Auditorio Baluarte de Pamplona, Auditorio Nacional de Música de Madrid, Festival ENSEMS de Valencia, Auditorio de Murcia, Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo, Palacio de la Opera de La Coruña, Auditorio Alfredo Kraus de Gran Canaria, Auditorio de Tenerife, Gran Teatro de Córdoba, Auditorio de Galicia, Santiago

¹⁰² Biografía extraída de la página web de Musikagileak, Asociación de compositores Vasco-Navarros. [En línea]. Dirección URL: <[http://www.musikagileak.com/english/miembros/miembrosdetalle/article/urrutia-rasines-isabel/?tx_ttnews\[backPid\]=10&cHash=748c51a0d8](http://www.musikagileak.com/english/miembros/miembrosdetalle/article/urrutia-rasines-isabel/?tx_ttnews[backPid]=10&cHash=748c51a0d8)>

de Compostela, (Galicia), Teatro de la Maestranza de Sevilla, Hochschule für Musik “Franz Liszt” de Weimar, (Alemania), Festival “Ile de découvertes” de Aulnay-sous-Bois, (Francia), Instituto Goethe de París, Salle Cortot de París, Universidad de Saint Denis/París VIII, CNR del distrito XX de París, Auditorio Olivier Messiaen de Radio France de París, CNR de Burdeos, (Francia), Festival “Musiche in nostra” de Turín, (Italia), Teatro Colón de Buenos Aires, Festival “Aspectos de las músicas actuales” de la Universidad Católica de Santiago de Chile, Teatro Municipal de Santiago de Chile, Universidad Nacional de México D.F., Universidad de Oberlin, (E.E.U.U.), Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, etc. En el año 2007 ganó el concurso de composición organizado por la A.E.O.S., Asociación Española de Orquestas Sinfónicas, con su obra “Gerok” para orquesta, ya interpretada por orquestas tales como la Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de Córdoba, Orquesta Sinfónica de Euskadi...

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Dharma* (2009) para flauta/piccolo/flauta en Sol, clarinete en Si b/clarinete bajo, violín, violonchelo y piano.
- *Har-Eman* (2003) para flauta octobaja, violonchelo y vibráfono.

80. Laura Vega Santana (Vecindario, 1978).



Natural de Vecindario (Las Palmas).¹⁰³ Nace en 1978 e inicia sus estudios musicales a la edad de cuatro años. Sus primeros estudios se desarrollan en la Escuela Municipal de Música de su pueblo donde se inicia en el campo de la composición estudiando armonía y contrapunto con Francisco Brito. En el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria estudió piano con Sergio Alonso y composición con Daniel Roca y Xavier Zoghbi. Ha obtenido tres Títulos de Profesor Superior en las especialidades de Piano, Solfeo y Composición, por esta última especialidad obtuvo el Premio Fin de Carrera.

Paralelamente, estudió oboe con Francisco Crespo en el Conservatorio de Las Palmas y con Salvador Mir en la Academia de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (OFGC), obteniendo en 2002 el Título Profesional de Profesora de Oboe. Ha sido miembro de la Banda Juvenil de Música de Vecindario, de la Banda Municipal de Música de Las Palmas, de la Orquesta Joven de la Academia de la O.F.G.C., de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Las Palmas, de la Joven Orquesta de Canarias, de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas y colaboró con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria durante varias temporadas. En 2001 obtuvo el Premio a la Mejor Interpretación de Obras de Compositores Canarios en el Certamen

¹⁰³ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://lauravega.es/biografia>>

“Premio Regional de Música de Cámara Caja Canarias 2000” interpretando al piano su propia obra Sonatina para oboe y piano.

Entre 2000 y 2002 amplió estudios de composición con José Luis de Delás en la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid). En 2005 y 2007 realizó seminarios de composición con José M^a Sánchez-Verdú en la Escuela de Música Soto Mesa de Madrid. Ha realizado varios cursos en las especialidades de improvisación, análisis y composición con Emilio Molina, Leonard Balada, Brian Ferneyhough, Salvatore Sciarrino, Manuel Hidalgo, José Luis Téllez, Jesús Rueda o Yan Maresz entre otros. Actualmente se encuentra en fase de tesis doctoral bajo la dirección de la Dra. Rosario Álvarez en la Universidad de La Laguna, habiendo obtenido el Diploma de Estudios Avanzados tras presentar en 2008 su trabajo de investigación La obra sinfónica de Xavier Zoghbi. Ha escrito diversos artículos sobre creación musical en Canarias para la revista Contemporánea del Cabildo de Gran Canaria y ha colaborado con el Proyecto RALS escribiendo los textos para los libretos de los CDs 45 y 46 de la colección La creación musical en Canarias. Asimismo ha realizado tareas de producción en grabaciones para RALS y para la Sociedad Española de Musicología. En 2011 participó en el video-documental “Creadoras Contemporáneas de Gran Canaria”.

Ha sido profesora de piano, lenguaje musical y armonía en la Escuela Municipal de Música de Santa Lucía y de la especialidad de Composición en el Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas. Desde 2003 es profesora en la especialidad de Armonía y Contrapunto en el Conservatorio Superior de Música de Canarias. En el marco del Sistema de Incentivos a la creación de obras sinfónicas por encargo de la Fundación Autor, SGAE y AEOS recibió en 2006 el encargo de crear una obra sinfónica, escribiendo para ello el Concierto para oboe y dos grupos orquestales, obra que ha dedicado a la O.F.G.C. y a su solista de oboe Salvador Mir. Fue estrenada en el Auditorio Alfredo Kraus en mayo de 2009 por sus destinatarios bajo la dirección de Michail Jurowski. La grabación de dicha obra se encuentra publicada en el Cd promocional Nueva Creación Sinfónica Vol. 4 del Sello Autor.

En octubre de 2007, la Orquesta Sinfónica de Las Palmas, bajo la dirección de Gregorio Gutiérrez, estrenó su obra Imágenes de una isla para orquesta y silbo gomero,

obra encargo del Cabildo de la isla de La Gomera. En noviembre de 2008, la Orquesta Sinfónica de Cámara de Hungría bajo la dirección de Alberto Roque, realizó una gira por diez capitales europeas con el programa Septenio del Gobierno de Canarias, en la cual se interpretó su obra Poemas de Elvireta Escobio para soprano y orquesta de cuerda con la interpretación de la cantante Raquel Lojendio. En diciembre de 2008 recibió el Premio Ateneo a la Cultura, máximo galardón que concede el Ayuntamiento de Santa Lucía. Sus obras han sido estrenadas en salas tales como el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, el Auditorio Infanta Cristina de San Sebastián de La Gomera, el Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, el Auditorio Nacional de Madrid, la Fundación Juan March, el Centro Conde Duque, el Kulturpalast de Dresde o el Concertgebouw de Amsterdam. No obstante, gran parte de su producción ha sido estrenada en los conciertos organizados por la Asociación de Compositores PROMUSCAN en diversas salas de la ciudad de Las Palmas. Varias de sus obras han sido grabadas para la colección “La creación musical en Canarias” del sello RALS y para el sello Piccolo.

En enero de 2010 estrenó su concierto para piano y orquesta In Paradisum, obra encargo del XXVI Festival de Música de Canarias por la Orquesta Sinfónica de Tenerife, el solista José Luis Castillo bajo la dirección de Lü Jia. En septiembre del mismo año estrenó Brahmsiana con la Orquesta Filarmónica de Dresde bajo la batuta de Rafael Frübeck de Burgos, repitiéndose en enero de 2011 en el Auditorio Nacional de Madrid con la Orquesta Nacional de España. Obtuvo Mención de Honor en el IV Premio Internacional de Música Sacra Fernando Rielo con su Pater Noster para coro mixto y orquesta de cuerda, cuyo estreno tuvo lugar el 4 de noviembre de 2011 en la Iglesia de Los Jerónimos de Madrid bajo la dirección de Ignacio Yepes.

El 8 de marzo de 2012 el Vicerrectorado de Cultura y Deporte de la ULPGC ofreció un concierto monográfico con obras de cámara, solistas, coro y orquesta, bajo el título “Laura Vega, compositora en la vanguardia”. Formó parte del jurado que otorgó los Premios Nacionales de Música del Ministerio de Cultura correspondientes al año 2011. Entre 2008 y 2011 fue Presidente de PROMUSCAN, Asociación de Compositores de Las Palmas, así como miembro de la Junta de Gobierno de la Federación de Asociaciones Ibéricas de Compositores (FAIC) en su creación. Desde

2010 es miembro de la Junta de Gobierno de El Museo Canario. En 2011 fue elegida Académica Numeraria de la Real Academia Canaria de Bellas Artes realizando su acto público de ingreso el 27 de octubre de 2012 en el Gabinete Literario de Las Palmas.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Arquitecturas del pensar* (2007) para flauta y violonchelo.
- *Canto a la muerte de un padre* (2002) para mezzosoprano y flauta.
- *Suite* (1999) para quinteto de viento.

81. Carmen Verdú Esparza (Alcoy, 1962).

*Si vas de prisa,
el tiempo volará ante ti,
como una mariposa esquiva.
Si vas despacio
el tiempo irá detrás de ti,
como un buey manso.*

Juan Ramón Jiménez.



Realizó los estudios de Composición con Javier Darías en la Escuela de Composición y Creación Artística (ECCA), asistiendo a cursos monográficos con Joan Guinjoan, Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Albert Sardá, Tristán Murail y Luis de Pablo. Fue finalista de los Premios Ciutat d'Alcoi 1990 y del Premio SGAE 1991, y es miembro fundador del Colectivo de Compositores ECCA.¹⁰⁴

Su producción camerística (*Etiam, Huara, Citra II* [AE], *Citra II* [APE], ...) y sinfónica (*Concierto de los Sentidos, Sinfonía l'Smaylead, Sinfonía Tamaragua, ...*) cuenta con obras que en su mayor parte han sido grabadas y publicadas con el sello EMEC (Madrid), en distintos discos colectivos, y en su CD monográfico *Carmen Verdú, Obra Camerística*, que recoge una amplia muestra de su trabajo, e interpretadas por grupos de cámara como el Koan dirigido por José Ramón Encinar, Grupo de Cámara de la Orquesta Nacional con José Luis Temes, Archaeus Ensemble bajo la dirección de Liviu Danceanu, Grup Instrumental de València con Jean Pierre Dupuy y Joan Cerveró, Plural Ensemble con Fabián Panisello, Solistas de la Filarmónica de Bacau y Solistas de la Filarmónica de Iasi dirigidos por Ovidiu Balan, Grupo Cosmos con Carlos Galán, Game Percussion Ensemble con Alexandro Matei, Ars Poetica Ensemble con Oleg Palymski, Grupo de Cámara de la Joven Orquesta Sinfónica de Oviedo dirigida por José Luis Temes, Orquesta Sinfónica Nacional de la RTV Moldava dirigida por Gheorghe Mustea, Orquesta Sinfónica de Galicia dirigida por José Luis Temes, Florilegium String Quartet de Bucarest, Dúo Terol-Gómez Maestro y Dúo Vartolomei-Danceanu; por solistas como Jean Pierre Dupuy, Fernando Puchol, Carmen Sancho, Ananda Sukarlan y Pilar Valero.

¹⁰⁴ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://carmen-verdu.blogspot.com.es/>>

Se han interpretado sus obras en foros como el Festival ENSEMS de Valencia (1992 y 1995), Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (1992 y 1997), Musica Spaniola de Iasi (1993), Saptamana Internationala a Muzicii Noi de Bucarest (1994), Zilele Internationale ale Muzicii Contemporane de Bacau (1993, 1995 y 1996), Festival International The Days of New Music de Kishinev (1998, 2012, 2013, 2015), Festival International Archaeus de Bucarest (1999), I Semana de Música de Mujeres Compositoras en Madrid (1999), World Music Days (SIMC 1999), Festival International Two Days and Two Nights de Odessa (2001), Contemporary Spanish Music in Europe (2004, 2006), Fémina Clásica (Madrid 2008), XXVI Festival Internacional de La Habana (2013) y XVI Festival del COMA (Madrid); y conciertos en otras ciudades como Munich, Bonn, Colonia, París, Bruselas, Lieja, A Coruña, Mallorca, Oviedo, Murcia, Odessa, Salamanca, Varsovia, Cracovia, Lubliana, Trieste... Fue autora de la primera obra escrita especialmente para ser percibida por personas sordas, a través de sensores del Sistema Verbotonal, con el Concierto de los Sentidos interpretado por la Orquesta Sinfónica de Galicia.

Ha venido formando parte de jurados de Composición (SGAE, Premio de Jóvenes Intérpretes, Comisión de Sinfónicos...), participando en mesas redondas de distintos festivales, e impartiendo conferencias sobre Análisis y Composición musical en distintos Conservatorios (Sevilla, Cádiz...), así como ponencias especializadas en congresos, como la de *Recursos técnicos para una composición dirigida a sordos*, en el Congreso de Música y Filosofía, organizado por la Fundación Paideia en A Coruña, ponencia publicada en la revista Ferrol Análisis. Cuenta con distintas grabaciones realizadas para TVE, RNE, Radio Bucarest y RTV Moldova. Todas sus partituras musicales han sido publicadas por la Editorial EMEC (Madrid), y la Universidad de Alcalá publicó su obra *Citra* por encargo del CDMC para la revista Quodlibet. Sus creaciones poéticas, plásticas y conceptuales fueron publicadas en "Una Carta a David Tudor", de J. Darías (Ed. Musicinco, Madrid), "Homenaje a A. Cosmos" (Centre Cultural, Alcoi), y "Oh! Cage" (Ed. Arrayán, Sevilla).

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *El sueño de Neire: The Dream* (1992) para flauta, clarinete en Si bemol, fagot, violín, viola, violonchelo, piano y 2 percussionistas.

82. Mariona Vila Blasco (Barcelona, 1958).



Nace en Barcelona donde cursa sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de esta ciudad.¹⁰⁵ En el campo de la composición, ha realizado numerosos encargos para solistas, grupos de cámara, discográficas, productoras, editoriales, entidades culturales e instituciones, de entre las que cabe destacar el 'Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona', 'l'Auditori de Barcelona', el 'Festival Internacional de Cinema de Dones', 'DINSIC publicacions musicals', la 'Associació Rosa Sensat', el 'Institut del Teatre', el 'Teatre Nacional de Catalunya', o el 'Gran Teatre del Liceu' entre otros. Solistas y grupo como Mark Feldmann, Nina, Dolors Aldea, Lluís Vidal, el coro Madrigal, el coro de cámara del Palau de la Música, el Orfeó Català la Orquestra de Cambra d'Andorra o la JONC han interpretado y estrenado algunas de sus obras.

Ha compuesto un gran material de música para niños, música para cine y música escénica. En este ámbito cabe destacar la òpera *Regals*, estrenada en el Teatre Lliure (2002) con producción del Gran Teatre del Liceu i l'IMEB dentro de la actividad 'Òpera a secundària', o la música original para el espectáculo 'Fòrum2mil i pico' de la companyia Monty i Cia estrenada en el Teatre Lliure (2002), entre otros. Ha diseñado, interpretado y dirigido el espectáculo *Aigua* por encargo del 'Servei Educatiu de l'Auditori', estrenado en la sala Oriol Martorell del Auditori de Barcelona (2003) y que

¹⁰⁵ Biografía extraída de la página web de la *Asociación de Compositores Catalanes*. [En línea]. Dirección URL: < <http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=180>>

se ha representado en sesiones escolares y familiares con una asistencia de más de 10.000 alumnos.

Ha compuesto por encargo del Auditori de Barcelona la música original para el espectáculo 'Palau i Fabre, 90 anys', estrenado en la sala Oriol Martorell del Auditori de Barcelona en abril de 2007 como homenaje al poeta en su 90 aniversario. Ha compuesto por encargo del Gran Teatre del Liceu de Barcelona la música del espectáculo 'La Primera cançó' con guión y dirección escénica de Anna Llopart, estrenado en marzo de 2009. Como cantante ha actuado en diversos teatros de Catalunya en las producciones operísticas de l'E.O.B. y ha participado como solista en diversas agrupaciones vocales.

Ha llevado a cabo una intensa actividad docente en las especialidades de piano y música de cámara en diversos centros de Barcelona. Ha sido impulsora y directora técnica de l'Escola d'Òpera de Barcelona (1990 a 1993) y actualmente y desde el año 1989 es directora de l'Escola de Música del Palau' (Barcelona). Ha obtenido numerosos premios de composición y tienes grabadas y publicadas obras vocales, instrumentales y un gran número de material pedagógico, así como artículos en revistas especializadas. Ha participado en diversos monográficos de mujeres compositoras presentando su obra y ha estrenado numerosas obras en Catalunya y el Estado Español.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Portraits* (2000) para flauta/flauta en Sol, oboe/corno inglés y clarinete/clarinete bajo. Dinsic Publicacions.
- *Frivolitée* (1999) para piccolo, flauta, flauta en Sol y flauta baja.
- *Introducció, tango i final* (1988) para quinteto de viento. Dinsic Publicacions.

83. Cristina Vilallonga (Barcelona, ¿?).



Compositora, letrista y cantante.¹⁰⁶ Ha realizado sus estudios musicales en diferentes países: en Estados Unidos, donde estudió en el Berklee College of Music de Boston, consiguiendo una licenciatura (cum laude) en Composición y Banda Sonora. En París, donde estudió composición y orquestación en la Academia Rusa de la Salle Pleyel teniendo como maestro a Yuri Galpierin y en el Aula de Música Moderna y Jazz de Barcelona. Ha compuesto una ópera, música de cámara, obras para espectáculos de danza, obras sinfónicas y bandas sonoras de cortometrajes, video-arte, películas (El Domini dels Sentits de María Ripoll, El Sistema de Robert Hein, de Antoni Salgot) y series de televisión (Para qué sirve un marido, de Rosa Vergés, Veo-Veo, de María Ripoll). Ha recibido el Primer Premio de Orquesta de cuerda del Berklee College of Music con la composición El alma del invierno y el Symphony Youth Award por su labor musical. Su trabajo en el medio audiovisual también ha recibido el reconocimiento internacional a través de premios de prestigio. En la actualidad combina su actividad de compositora con la de arreglista, cantante productora y directora musical.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Mosaicos* (2010) para ensemble.
- *Quinteto de maderas* (1989) para conjunto de viento madera.

¹⁰⁶ Biografía extraída de la página web de la Asociación de Compositores Catalanes. [En línea]. Dirección URL: < <http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?nIdioma=es&idComp=149>>

84. Gloria Villanueva Sánchez (Barcelona, 1953).



Nace en Barcelona, ciudad donde empieza los primeros cursos de solfeo y piano a los 9 años de edad. Inicia los estudios de guitarra, tres años más tarde, con Natalia Demidoff, y continúa bajo su supervisión hasta la obtención del título de Grado Medio. Posteriormente cursa el Grado Superior de este instrumento con Jaume Torrent en el “Conservatori Superior de Música del Liceu”, donde obtiene también el acceso a grado medio de piano.¹⁰⁷

Es licenciada en Psicología por la Universidad de Barcelona (UB), titulación que obtiene en 1976. Ese mismo año comienza su actividad laboral como psicoterapeuta, actividad que hace compatible con diversos cursos de post-grado, tanto en la especialidad de Psicología Clínica Infantil como en el ámbito musical (análisis musical, informática musical, pedagogía del piano, improvisación pianística, orquestación, musicografía Braille, etc.). Continúa ejerciendo la Psicología a lo largo de 12 años. Durante este período se dedica también a la docencia musical y a la composición. En 1988 es contratada por la Delegación Territorial de la ONCE en Catalunya para impartir clases de música a invidentes. Posteriormente ejerce como profesora de música en la academia GYMEL, ubicada en el distrito de Nou Barris de Barcelona, y actualmente compagina su labor como compositora con la dirección del Centre d’Estudis Musicals GYMEL de Sant Cugat del Vallès.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Suite en Sol Major* (2000) para violín (flauta) y guitarra.
- *Noviembre* (1953) para flauta y guitarra.

¹⁰⁷ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://gloriavillanueva.com/>>

85. Mercedes Zavala Gironés (Madrid, 1963).



Mercedes Zavala (Madrid, 1963) cursó sus estudios de Piano y Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, continuando esta última materia en Inglaterra con Malcolm Singer, una figura fundamental en su desarrollo como compositora, ampliando después su formación con otros profesores y cursos, especialmente en el campo de la interpretación de la música del siglo XX, la pedagogía y la composición. Estrena sus primeras obras en 1989 en Inglaterra, y después en Austria y EEUU (1995), Turquía (1998), Francia (2001), Alemania (2002), Italia (2003, 2005, 2007, 2013), Israel (2006), Islas Azores (2007), México (2009), Cuba (2011). Riga (2012), Dinamarca, Australia y Nueva Zelanda (2013), etc.¹⁰⁸

En España comenzó a tener presencia continuada en la programación desde 1999, habiendo recibido encargos y estrenando obras en la mayoría de los festivales y ciclos que se ocupan de la música contemporánea de creación como el Festival de Alicante, Música del siglo XX (Bilbao), Música Electroacústica de Madrid, Encuentro de Composición Injuve (Mollina), Música Contemporánea Orquesta Ciudad de Málaga, “Música d'hoy” (Madrid), Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival de Otoño (Madrid), Aula de Reestrenos de la Fundación Juan March, Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos, Solistas de la ORCAM (Fundación Canal, Madrid), Auditorio de Zaragoza, Auditorio Nacional, etc.. En la primera década del 2000 se podrían destacar su cuarteto de cuerda

¹⁰⁸ Biografía extraída de la página web de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://mercedeszavala.blogspot.com.es/p/biografia.html>>

"intermezzo"(encargo de la Comunidad Autónoma de Madrid y grabado en CD por el Cuarteto Diapente), Este silencio que somos (encargo del Festival Melorritmos) y un encargo del Auditorio Nacional para el ciclo de la Fundación Albéniz "Albéniz en contexto" que ha sido estrenado por la prestigiosa pianista Marta Zabaleta (Jardines lejanos, 2009).

Entre las publicaciones discográficas a destacar son su participación en el disco-libro de la Ed. Calambur-Fundación Autor "10 Poetas-10 Músicos", musicando al poeta Antonio Gamoneda; la grabación de su obra Mirada, para piano solo, por Antonietta Loffredo y el su movimiento para cuarteto de cuerda Intermezzo, a cargo del cuarteto Diapente. Otras obras incluidas en diferentes recopilaciones discográficas son El exilio y la lapa (cosmicómica), Fantasía para una gentildama (Susana García Lastra), 2 haikus para arpa (Cristina Montes), Lluvia sobre el río (Playfour) y más recientemente El polo norte de Saturno, por Miguel Álvarez-Argudo.

En la música didáctica, que siempre ha cultivado, destacamos la publicación de dos obras pedagógicas en la Revista de especialización musical Quodlibet -obra encargo del Ministerio de Cultura- (2009) y en la revista Música y Educación (Cuestión de matices). Ha sido requerida a participar en diversos Jurados de Composición (Premio Reina Sofía de composición musical Fundación Ferrer Salat, Jóvenes creadores de la SGAE-CDMC, Fundación Magistralia, Premio creación INJUVE, Premio de Composición Colegio de España en París, Premio Nacional de Música, etc.).

Además de la composición, Mercedes Zavala ha desplegado continua actividad en el terreno de la docencia y la investigación. Así, en 1990 traduce y prologa el Tratado de Fuga de André Gedalge (Ed. Real Musical) e ingresa como profesora numeraria de Armonía y Melodía Acompañada en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, continuando hoy su labor docente en el Conservatorio Profesional Teresa Berganza de Madrid como Jefa del Departamento de Composición y profesora de Fundamentos de Composición, Armonía, Análisis y Música del siglo XX. En este Conservatorio ha sido Subdirectora (encargada de las actividades artísticas y culturales) en 1992 y en el período 2005-2008). En 1990 participó en el Grupo Secuencia, del que fue miembro fundador, donde inicia una etapa de exploración de los aspectos teatrales, visuales, gestuales y sociológicos del hecho musical, labor que continuó como intérprete de sus

propias composiciones hasta 1996. Ha investigado sobre música africana, realizando varios cursos de percusión, el último viajando a Senegal en 1996.

En 1997 se licencia en Filosofía en la UNED, adquiriendo la suficiencia investigadora en la especialidad de Estética. En 2000 ingresa en el Consejo del Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM de Madrid y realiza numerosas publicaciones, conferencias y cursos sobre compositoras, entre los que cabría destacar los impartidos en 2005 a los Profesores de la Comunidad de Madrid, en 2006 en los Cursos de Verano de El Escorial (UCM) o su participación como profesora de la asignatura Género y expresión estética en la Música en el “Máster en Feminismo y Género” de la Universidad Complutense de Madrid desde su creación en el año 2005. También este año se incorpora como Asesora Técnica del Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos de Madrid, en el que permanece hasta 2008. En 2007 realiza para Radio Nacional de España el programa Álbum de Canciones, dedicado a la Canción de Concierto y el Lied. También desde este año hasta 2010 asume la Presidencia de la Asociación Mujeres en la Música, dirigiendo el Festival de Getxo y la temporada de conciertos de Madrid, poniendo también en marcha el Proyecto Pedagógico de Música y Género.

Desde 2010 Mercedes Zavala reparte sus esfuerzos principalmente entre la enseñanza y la composición. Ese mismo año es invitada al Festival "Puentes" en México D.F. y en 2011 al XXV Festival de Música Contemporánea de La Habana, Cuba, donde se representó su "mini-ópera" Bestiarium, sobre textos de Dulce Loynaz. En otoño de 2012 estrena Cançons de l'aire en el Festival de Alicante (obra encargo del INAEM para la Academia de Música Contemporánea de la JONDE) y 2 haikus y un rock en el Arena New Music Festival de Riga. En 2013 cabe destacar la composición de Aquests vells cecs, obra encargo del INAEM para la temporada del CDNМ, estrenado por el ensemble Espai Sonor, sobre textos de Salvador Espriu, así como diversos estrenos en España, Dinamarca, Italia (Festival Risuonanze 2013), Inglaterra, Australia y Nueva Zelanda. Actualmente prepara proyectos nuevos para el 2014 entre los que destacan encargos en Italia para el Trío Ecoensemble, en Dinamarca para Tine Rehling y en USA para Margaret Lucia.

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Mudanza* (2014) para flauta, oboe y piano.
- *Exilio I para flauta (Verborrea)* (2013) para flauta sola.
- *Cançons de l'aire (dedicada a Paco Teuler)* (2012) para noneto (quinteto de viento y cuarteto de cuerda).
- *Gotas de luna* (2009) para flauta en Sol y marimba.
- *Variaciones en blanco* (2008) para flauta, clarinete en Si bemol, piano, violín, viola y violonchelo.
- *Haikus de la luna (dedicada a José Manuel López López)* (2003) para flauta y arpa.
- *La apoteosis nocturna en Andoar (dedicada a Jacobo Durán-Lóriga)* (2001) para flauta, clarinete, percusión, marimba, piano, violín y violonchelo.
- *El hilo y la trama (dedicada a la memoria de Adolfo Bioy Casares)* (1999) para orquesta de flautas.
- *Un día Wolfy preguntó a papá Mozart: broma musical* (1992) para flauta, violín, viola, 3 percussionistas y piano.
- *Instantes para una música vital: 1º versión* (1991) para flauta, violín, viola, percusión y piano.
- *Instantes para una música vital: 2º versión* (1991) para flauta, 2 violines, 2 violas, 2 percussionistas y 2 pianos.
- *Persistencia* (1989) para flauta, clarinete y piano.

86. Esperanza Zubieta Trives (Colindres, 1963).



Esperanza Zubieta Trives, nace en Colindres (Cantabria) en 1963.¹⁰⁹ Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música “Jesús de Monasterio” de Santander, continuando posteriormente en el Conservatorio Profesional de Música “Ataúlfo Argenta” simultaneando sus enseñanzas bajo la orientación del maestro D. Miguel Ángel Samperio Flores y D. Antonio Rubio Zamora.

Se traslada al Conservatorio de Música de Bilbao “Juan Crisóstomo Arriaga”, donde obtiene el Título Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento. Finaliza sus estudios de Composición en el “Conservatorio de Música de San Sebastián”, con los maestros D. Gotzon Aulestia (discípulo de Olivier Messiaen) y D. Jesús M^a Alberdi. Obteniendo la Titulación Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación.

Compagina su formación académica con la labor como profesora de Lenguaje Musical, Piano Complementario, Armonía y Acompañamiento en el Conservatorio Profesional de Música “Jesús de Monasterio”, desde el septiembre de 1991 hasta Junio del 2004. Labor compartida durante tres años como profesora de música (3º de secundaria), en el Colegio “San Agustín” de Santander.

Asimismo cabe distinguir, dentro de sus méritos artísticos: Organista suplente en el “Santuario de la Bien Aparecida”, 1980-1985; Directora de una “Tuna Infantil”, Colindres 1985-86; Directora de la Coral “Santa Cruz”, Escobedo 1996-97; Pianista integrante de la Compañía de Danza Española Dantea en la 45 Edición del “Festival Internacional de Santander”, en 1996; Directora musical y maestra concertadora de la Compañía Lírica de la Sociedad Cultural “Amigos del Arte”; período que dio lugar a la

¹⁰⁹ Biografía extraída de la página de la compositora. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.esperanzazubieta.com/>>

preparación y puesta en escena de varias representaciones: “La Rosa del Azafrán”, 16 de abril de 1998 en el Palacio de Festivales de Santander; el 3 de mayo la misma representación en el Teatro de Baracaldo en los “VI Encuentros de Zarzuela”, a concurso(2º Premio); “Clásicos de Zarzuela”, dentro del 150 Aniversario de los Baños de Ola, patrocinado por el Excelentísimo Ayuntamiento de Santander, julio 1998; “Mosaicos de Zarzuela”, Teatro Modesto Tapia de Santander, julio 1998; “La Tabernera del Puerto”, Plaza Porticada, julio 1998...etc; Miembro del Jurado en el “Concurso de la Canción Popular de Cantabria” (3ª, 4ª,y 5ª Edición), organizado por R.N.E.; Miembro del Jurado en el “Concurso de la Canción Popular de Cantabria (1ª, 2ª, 3ª y 4ª Edición), organizado por la Asociación Cultural “PROA”; Conferencia sobre la figura del ilustre “Jesús de Monasterio”, por su centenario, en abril de 2003,Potes; Trabajos de composición y arreglos en C.D ; Pianista Acompañante de la Coral Salvé de Laredo, bajo la dirección de D. Jose Luis Ocejo, en la “Gala del Folklore Cántabro”, Palacio de Deportes de Santander, julio 2007. Directora del “Coro Ronda La Encina”, Santander, desde abril de 2010, del Coro Alia Música de Cabezón de la Sal desde noviembre de 2011, así como también, desde agosto de 2012, del Coro "Covalanas" de Ramales de la Victoria.

Una trayectoria artística que denota una inquietud musical reflejada en diversos cursos realizados para su perfeccionamiento musical y académico: Curso de Introducción a la Informática y Electrónica Musical, Universidad de Cantabria 1994; Curso de Dirección Coral por José Manuel Tifé, Santander 1996; IV Curso de Improvisación y Pedagogía Musical por Emilio Molina, Toledo 1999, Curso de Pedagogía: La Organización del Trabajo en el Grado Medio, Alcalá de Henares 2006, por Claudio Forcada, Edición de partituras, Alcalá de Henares 2009 por Nino Díaz...etc y su asistencia a los cursos organizados por el centro, de Pedagogía musical, Interpretación, Informática musical y Análisis (Arpad Bodó, Emilio Molina, Encarnación López de Arenosa, Laura Moreno, Daniel Sprintz, Alicia Pinilla...).

Así como, una ponencia impartida dentro de las Jornadas de Formación del Profesorado: “La Música en Primaria”, organizadas por la Consejería de Educación y Juventud, junio 2001, resultado de una constante preocupación y máxima prioridad a este sector de la enseñanza obligatoria, en lo referente a la educación musical y la

elaboración de un “Concierto Pedagógico para Banda de Música”, llevado a cabo en el Teatro Casyc, en Tantín, en diciembre de 2009, con la Banda Municipal de Santander.

Compositora de varias obras para piano, guitarra, flauta y piano, coro, orquesta de cámara, música para banda, canciones populares, villancicos, ...etc, siendo hasta el momento estrenadas: “Cabalgata bajo la lluvia”, “Nieve en los Tulipanes” y “Tango, la Pereda” , “Tres Danzas para Piano” (Francisco San Emeterio), dentro del “Ciclo Música y Juventud” Consejería de Educación y Juventud, mayo 2002 ; “Cuarteto de Cuerdas” (Cuarteto Levaré), obra estrenada dentro del “IV Ciclo de Creación Musical en Cantabria”, noviembre 2002 ; un villancico, “Por ti, en Navidad”, Festival Cántabro de Cantos Navideños, Palacio de Exposiciones y Congresos de Santander, diciembre 2006; Canciones Populares: “Cómo te amé” y “Ay, mi morena”, (Esther Terán y “El Malvís de Tanos”) dentro de la “Gala del Folklore Cántabro”, Palacio de Deportes de Santander, julio 2007 y “Canto a la Bien Aparecida” (Aurelio Ruiz), en la “Gala del Folklore Cántabro”, julio de 2008; “Nana de Nochebuena” (“Los Trastolillos” y “Las Pandereteras de Nuestra Señora de Covadonga”) villancico estrenado en el Festival de Cantos Navideños, Palacio de Exposiciones de Santander, diciembre 2007; así como también compositora del “Himno a un Campeón” (música y letra), encargo del Presidente de la Prensa Deportiva de Cantabria, para el 15º Aniversario de la “Gala del Deporte Cántabro”, estrenado el 10 de diciembre de 2008 en el Teatro de la obra Social de Caja Cantabria, e interpretado por El Coro “Brumas Norteñas” de Comillas y La Banda Municipal de Santander.

Y patrocinado por la Prensa Deportiva de Cantabria y la Asociación Cultural PROA, se presentó el día 3 de diciembre de 2010 en el Teatro Casyc la presentación del C.D. “La tradición continúa”. Un disco ya editado que recoge la grabación de dicho himno, así como también otras obras de la compositora, junto a otros temas populares y destacados intérpretes del folklore de Cantabria. Autora de un preludio para guitarra “...a través de una ventana”, dentro del ciclo “Sábados musicales”, organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Santander, estrenado por el concertista Miguel Trápaga, el 7 de marzo de 2009, en el Ateneo de la ciudad, así como también y dentro del mismo ciclo, dos obras para flauta y piano: “Recuerdos de viaje” y “Desolación y fantasía” (Marisa Gandarillas e Itziar Aguirre), el 27 de febrero de 2010.

El 10 de agosto de ese mismo año, en el Palacio de Deportes de Santander y como colofón del “Xº Aniversario de la Gala del Folklore Cántabro”, se estrena su “Sinfonía Cántabra”. Una sinfonía que reunió a más de 200 personas en el escenario; Coro Ronda la Encina de Santander, Coro Ronda Valle de Camargo, Coral Don Bosco de Santander, Coros y Danzas de Nuestra Señora de Covadonga de Torrelavega y la Banda Municipal de Santander. Interpretada, posteriormente y ese mismo año, en el Parlamento de Cantabria a petición de su Presidente, el 6 de diciembre conmemorando el Día de la Constitución. Desde 2011 publica todo su catálogo de composiciones con las editoriales B&M Llevant y Musicvall, del grupo editorial Brotons & Mercadal. Siendo “Tres piezas para dos flautas y piano”, su primera obra editada y estrenada en “VII Sábados Musicales”, el 19 de marzo de 2011 en el Ateneo de Santander (Miriam Jaurena, Marisa Gandarillas y Patrick Hooper).

Obras instrumentadas para flauta travesera.

- *Tres piezas para dos flautas y piano.* (2011) Editorial Brotons y Mercadal.
- *Dos piezas: Recuerdos de viaje y Desolación y Fantasía* (2007) para flauta y piano. Estrenada por Marisa Gandarillas e Itziar Aguirre en 2010.
- *Un susurro de Navidad: villancico* (2007) para soprano y flauta.

ANEXO II

EDICIÓN PEDAGÓGICA DE LAS OBRAS DE LA GUÍA DIDÁCTICA.

INTRODUCCIÓN

A continuación se enumeran las obras que aparecen en este Anexo II, seleccionadas para la Guía Didáctica.

- *Llanto a mi raíz*. Encarna Beltrán-Huertas López.
- *Divertimento op. 90*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Dues escenes*. María Isabel Garvia Serrano.
- *Juan*. Sonia Megías.
- *Suite (2009)*. María Luisa Ozaita Marqués.
- *Hebras al aire*. Diana Pérez Custodio.
- *Suite Hispana*. Carmen Santiago de Merás.
- *Suite en Sol Mayor*. Gloria Villanueva.
- *Canto al atardecer*. Encarna Beltrán-Huertas López.
- *Tiempo de amor*. Encarna Beltrán-Huertas López.
- *Fantasía op. 74*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Ones op. 154*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Sonatina op. 60*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Claudiana*. Carlota Garriga Kuijpers.
- *Mi*. Gloria Rodríguez Gil.
- *Tres piezas para dos flautas y piano*. Esperanza Zubieta Trives.
- *Reflejo de luna en calma*. Encarna Beltrán-Huertas.
- *Mont. op. 104, nº 1*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Mont. op. 104, nº 2*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Quan no hi siguis*. Anna Cazurra.
- *Suite Peninsular*. Sonia Megías López.
- *Dibuixant*. Mercè Torrents Turmo.
- *Guspires*. Mercè Torrents Turmo.

- *Trenzas*. Anna Bofill Levi.
- *Kalonice*. Anna Cazurra.
- *Scacs*. María Isabel Garvia Serrano.
- *Five colours*. Marisa Manchado Torres.
- *Suite*. María Luisa Ozaita Marqués.
- *El sueño de Neire*. Carme Verdú Esparza.
- *Introducció, tango i final*. Mariona Vila Blasco.
- *Interludios op. 177*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Dos danzas mediterráneas*. Laura Llorca Ponzoda.
- *Tres piezas*. María Luisa Ozaita Marqués.
- *Sonata*. Diana Pérez Custodio.
- *Set instants, nº 2*. Mercé Torrents Turmo.
- *Portraits*. Mariona Vila Blasco.
- *Europa 1945*. Anna Bofill Levi.
- *Europa*. Teresa Catalán.
- *Zuhaitz*. Teresa Catalán.
- *Després del silenci*. María Rosa Ribas Monné.
- *Noviembre*. Gloria Villanueva.
- *Persistencia*. Mercedes Zavala.
- *Llanto a mi raíz*. Encarna Beltrán-Huertas López.
- *Divertimento op. 90*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Dues escenes*. María Isabel Garvia Serrano.
- *Juan*. Sonia Megías.
- *Suite (2009)*. María Luisa Ozaita Marqués.
- *Hebras al aire*. Diana Pérez Custodio.
- *Suite Hispana*. Carmen Santiago de Merás.

- *Suite en Sol Mayor*. Gloria Villanueva.
- *Canto al atardecer*. Encarna Beltrán-Huertas López.
- *Tiempo de amor*. Encarna Beltrán-Huertas López.
- *Fantasía op. 74*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Ones op. 154*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Sonatina op. 60*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Claudiana*. Carlota Garriga Kuijpers.
- *Mi*. Gloria Rodríguez Gil.
- *Tres piezas para dos flautas y piano*. Esperanza Zubieta Trives.
- *Reflejo de luna en calma*. Encarna Beltrán-Huertas.
- *Mont. op. 104, nº 1*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Mont. op. 104, nº 2*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Quan no hi siguis*. Anna Cazurra.
- *Suite Peninsular*. Sonia Megías López.
- *Dibuixant*. Mercè Torrents Turmo.
- *Guspires*. Mercè Torrents Turmo.
- *Trenzas*. Anna Bofill Levi.
- *Kalonice*. Anna Cazurra.
- *Scacs*. María Isabel Garvia Serrano.
- *Five colours*. Marisa Manchado Torres.
- *Suite*. María Luisa Ozaita Marqués.
- *El sueño de Neire*. Carme Verdú Esparza.
- *Introducció, tango i final*. Mariona Vila Blasco.
- *Interludios op. 177*. Teresa Borrás i Fornell.
- *Dos danzas mediterráneas*. Laura Llorca Ponzoda.
- *Tres piezas*. María Luisa Ozaita Marqués.

- *Sonata*. Diana Pérez Custodio.
- *Set instants, nº 2*. Mercé Torrents Turmo.
- *Portraits*. Mariona Vila Blasco.
- *Europa 1945*. Anna Bofill Levi.
- *Europa*. Teresa Catalán.
- *Zuhaitz*. Teresa Catalán.
- *Després del silenci*. María Rosa Ribas Monné.
- *Noviembre*. Gloria Villanueva.
- *Persistencia*. Mercedes Zavala.

LLANTO A MI RAIZ

ENCARNA BELTRÁN-HUERTAS

Ed. pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Adagietto ♩ = 66

molto cantabile

Flauta 1

Flauta 2

Flauta 3

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 1

Fl. 2

8

p

p

p

mf

mf

mf

poco accel.

a tempo

11

Fl. 1 *mf* *tr* *f* *f* *f*

Fl. 2 *mf* *mf*

11

Fl. 1 *mf* *mf*

16

Fl. 1 *p* *mf* *cresc.*

Fl. 2

16

Fl. 1 *f* *poco rit. e dim.* *f* *a tempo*

Fl. 2 *mf* *poco rit. e dim.* *mf* *a tempo*

20

Fl. 1 *mf* *poco rit. e dim.* *mf* *a tempo*

20

Fl. 1 *mf* *poco rit. e dim.* *mf* *a tempo*

LLANTO A MI RAIZ

3

The musical score for measures 24-32 features two staves, Fl. 1 and Fl. 2, in the key of D major (two sharps). The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 28 and back to 4/4 at measure 32. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*f*, *mf*). Fl. 1 plays a melodic line with slurs and ties, while Fl. 2 provides a rhythmic accompaniment with slurs and ties. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and dynamic markings.

830

DIVERTIMENTO

TERESA BORRÁS

Ed. pedagógica: M^aCarmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 66$

mf *f* *mf*

8 *mf* 3 3

13 2 *p* *mf* V

2 3 *f* *f* $\text{♩} = 66$ 3

3 $\text{♩} = 66$ *mf*

33 *f* *p* *mf* *f*

4 *mf* *tr*

41 5 *mf*

51 *mf* *f* 6

58 2 *f* 2

7 *p* *pp* *f*

74 2 3 *mp* *mf*

83 *f* *mf* 8

91 *f* *mf* *f* 9

98 2 *mf*

106 *mf* *f* *ff*

DUES SCENES

MARÍA ISABEL GARVIA SERRANO

Edición pedagógica: M^o Carmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 72$

mf *mf* *p* *pp* rit.

a tempo

10 *mf* *mf* *mp* *p*

$\text{♩} = 88$

18 *mf* *f*

24 *mf*

30 *mf* *f*

JUAN

SONIA MEGÍAS

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Alegre ♩ = 100

mf

f

f

mp

mf

cresc.

ff

f

mf

p

f

pp

SUITE (2009)

Serenidad bajo la lluvia

MARIA LUISA OZAITA

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Flauta en Do

8

12

18

23

28

33

38

p

p

p

mp

p

mf

p

pp

V

V

V

V eco

Serenidad bajo la lluvia

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Musical score for a single melodic line in 4/4 time. The score consists of nine staves, each containing a single melodic line. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The first measure has a double bar line and a '2' above it. The second measure has a 'p' (piano) dynamic. The third measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The fourth measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin.
- Staff 2:** Starts with a treble clef. The first measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The second measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin.
- Staff 3:** Starts with a treble clef. The first measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The second measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin. The third measure has a '3' (triple) marking.
- Staff 4:** Starts with a treble clef. The first measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The second measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin. The third measure has a 'mp' (mezzo-piano) dynamic and a crescendo hairpin. The fourth measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin.
- Staff 5:** Starts with a treble clef. The first measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The second measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin. The third measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The fourth measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin.
- Staff 6:** Starts with a treble clef. The first measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The second measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin. The third measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The fourth measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin.
- Staff 7:** Starts with a treble clef. The first measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The second measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin. The third measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The fourth measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin.
- Staff 8:** Starts with a treble clef. The first measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The second measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin. The third measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The fourth measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin.
- Staff 9:** Starts with a treble clef. The first measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The second measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin. The third measure has a 'p' dynamic and a crescendo hairpin. The fourth measure has a 'p' dynamic and a decrescendo hairpin.

SUITE

II. En torno a los Tsachilas

MARÍA LUISA OZAITA

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Andante con moto

Flauta en Do

7 2 *mp* *mp*

12 5 2 11 *mf* *p* flauta solo

34 *mp* **Tempo I°**

44 *mf* *frull.* *f*

51 *mf* *f*

56 *frull.* *f*

61 9 6 *p* *pp* **Más lento**

SUITE (2009)

Recuerdos Tsachilas

MARIA LUISA OZAITA

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Flauta en do

Andante

8

f *mf* *eco*

13

f *mf* *eco*

17

5

f *mp*

26

mf *mp*

30

3

f

35

mf *f*

39

mp 5

HEBRAS AL AIRE

DIANA PÉREZ CUSTODIO

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 50$

6 *espress.*

ppp *mf* *p*

13 *mp* *mf* *f* *p*

20 *mf* *p* *f* *mf* *p* *ppp*

27 *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

35 *p* *pppp* sin matices, sin vibrato

43 *pp*

51 *mp* *ppp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

60 2

ASTURIANADA

IV

CARMEN SANTIAGO DE MERÁS
Ed. pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Allegro con espressione ♩ = 126

dolce e senza rigore

Flauta

2

mp

rit.

ten

tpo

rit.

10

tpo

mp

cresc. poco a poco

18

rit.

f

tpo

rit.

4

29

dolce

mp

rit.

tpo

4

mf

cresc. poco a poco

Poco meno ♩ = 100

40

rit.

f

tpo

p *molt. cantab.*

49

rit.

tpo

rit.

tpo

57

rit.

64

f

cresc.

cresc. poco a poco

p

stinguendo

JOTA

V

CARMEN SANTIAGO DE MERÁS
Ed. pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Allegro molto e con brio ♩ = 176

Flauta

f

f poco rit. tpo

Poco meno ♩ = 138
marcato
mp

cresc. poco rit. tpo

Poco piu vivo

poco rit.

Moderato e cantabile ♩ = 120
8^{va} ad libitum
rit. **f**

71 loco

8

2

f

87

f

f

95

9

$\text{♩} = 138$ marcato

p

112

poco rit. tpo

122

rit.

131 Poco piu vivo

2

138

2

2

145 Moderato ma con fuoco

rit.

f

SUITE HISPANA

PASACALLE

CARMEN SANTIAGO DE MERÁS

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Allegretto giocoso ♩=120

Flauta

(8^a ad libitum)

mp **marziale** *mf*

5 *loco*

10 *leggiere* 3 3 3

14

18 (8^a ad libitum) *mp* *mf*

23 *loco* *tr* *mf*

28 *tr* *mf*

33 *f*

SUITE HISPANA

PETENERA

CARMEN SANTIAGO DE MERÁS

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Andantino molto ritmico ♩.=76

mp

5

p

9 *espress.*

p

12 *espress.*

mf

15 *mp*

19

23 *espress.*

lontano

mp

27 *stinguendo*

SUITE HISPANA

RONDA SALMANTINA

CARMEN SANTIAGO DE MERÁS

Edición pedagógica: M^aCarmen García Godoy

Flauta

Adagio cantabile ♩ = 72

mp *poco rit.* *a tempo*

7 *poco rit.* *a tempo*

14 *molto espress. e animato poco a poco* *mf*

21 *a tempo* *mp* *poco rit.* *a tempo*

28 *poco rit.* *a tempo*

35 *molto espress. e animato poco a poco* *mf*

42 **D.C. (8^a ad libitum) hasta** **y salta a Finale** *a tempo* *mp* *p* *perdendosi*

SUITE EN SOL MAJOR

I

GLÒRIA VILLANUEVA

Ed. M^a Carmen García

♩ = 108

Flauta

p

mf

mp

mf

p

mf

mp

p

rit.

a tempo

poco rit.

a tempo

tr

3

7

3

SUITE EN SOL MAJOR

II

GLÒRIA VILLANUEVA

Ed. M^a Carmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 80$

7

14

22

29

36

44

50

mf

mf

mp

mf

poco rit. *a tempo* *mf*

p

rit. *pp*

SUITE EN SOL MAJOR

III

GLÒRIA VILLANUEVA
Ed. M^a Carmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 88$

f *mf*

5 *mp*

11 *mp*

16 *mp*

20

24 *mp*

29

33 2

SUITE EN SOL MAJOR

IV

GLÒRIA VILLANUEVA
Ed. M^a Carmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 112$

8

mp *mf*

15

poco rit. *a tempo*

22

8

36

mp

43

2

51

mf

60

6

SUITE EN SOL MAJOR

V

GLÒRIA VILLANUEVA
Ed. M^a Carmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 58$

mf

4

8

13

18

The musical score is written for a flute in Sol Major (one sharp, F#). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked as quarter note = 58. The first staff contains measures 1 through 3. The second staff contains measures 4 through 7. The third staff contains measures 8 through 12, featuring a double bar line and a fermata over a half note in measure 10. The fourth staff contains measures 13 through 17, also featuring a double bar line and a fermata over a half note in measure 15. The fifth staff contains measures 18 through 21, ending with a double bar line. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is placed below the first staff and below the double bar lines in the third and fourth staves. The letter 'V' is placed above the first staff and above the first note of the second staff.

SUITE EN SOL MAJOR

VI

GLÒRIA VILLANUEVA
Ed. M^a Carmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 96$

mf

14

mf

24

33

mp

53

64

poco rit.

a tempo

73

83

SUITE EN SOL MAJOR

VII

GLÒRIA VILLANUEVA
Ed. M^a Carmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 108$

4

p

14

mf

23

27

30

poco rit. *a tempo*

39

p

50

57

7 10

CANTO AL ATARDECER

ENCARNA BELTRÁN-HUERTAS
Ed. pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Larghetto $\text{♩} = 63$
molto cantabile

Flauta

The musical score for Flute is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of six staves of music, each starting with a measure number. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a quintuplet of eighth notes. The second staff includes a *rit.* (ritardando) marking. The third staff starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and contains triplet markings. The fourth staff includes a triplet of eighth notes. The fifth staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a quintuplet of eighth notes. The sixth staff concludes the piece with a final measure.

9

18

27

35

43

f

mp

f

rit.

TIEMPO DE AMOR

ENCARNA BELTRÁN-HUERTAS

M^a Carmen García Godoy

Flauta

Andante

2

*mf*³

7

tr.

rit.

a tempo

*mp*³

12

18

mf

*f*³

25

33

*mf*³

40

tr.

*mp*³

45

*f*³

FANTASIA OP. 74

TERESA BORRÁS

Ed. pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Adagio

$\text{♩} = 60$

Flauta

[illegible]

FANTASIA

TERESA BORRÁS

Ed. pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Allegro

Flauta

f *f* *pp*

f *f* *gliss.*

f

mf

f *p*

f *f* *p*

f *p* *mf*

2

858

ONES op. 154

a Rut Costa

TERESA BORRÁS

Ed. pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Andantino ♩ = 60

5

9

12

15

18

21

24

p *mf* *gliss.* *mf* *p* *cresc.* *f* *mf* *p* *mp* *3* *mf* *f* *f*

27 *p* *cresc.*

30 *f* 3

32 *gliss.* *gliss.*

34

37 **Allegretto** ♩=84 *mf*

43 *f*

46

49 *p* 3 *cresc.* 3

54 *f*

57

61 $\text{♩} = 60$ 2

66 *tr* *tr* *tr* *gliss.*

70 *p* *f*

75 *mf* *f*

78 *mf*

81 *f* *f*

SONATINA OP. 60

ALLEGRO

TERESA BORRÁS
Ed. M^a Carmen García Godoy

Flute

$\text{♩} = 120$

1 18

p

24

30

36 *mf* *p* *p*

42 *p* 2 *p*

49 *mf*

55 *f*

61 5 *p*

SONATINA OP. 60

ALLEGRETTO

TERESA BORRÁS
Ed. M^a Carmen García Godoy

Flauta

p

8

15

12

32

39

3

45

2

8

f

p

61

3

3

V

V

2
69

77

88

95

104

112

119

126

SONATINA OP. 60

LENTO

TERESA BORRÁS
Ed. M^a Carmen García Godoy

Flauta

11

p

p

18

27

5

mf

39

49

7

p

64

mf

2

CLAUDIANA

(1986)

CARLOTA GARRIGA

Ed: M^a Carmen García Godoy

Allegro ♩ = 72

Flauta

7

mf

12

18

23

29

34

rit. *a tempo*

40

46

f

MI (2003)

GLORIA RODRÍGUEZ GIL

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Flute

$\text{♩} = 50$

8

mf *p* *mp* *mp* *flattz.*

12 *subraído sempre* 4 *mp* *mf* *f*

23 *normal* *mf* *mp*

29 *p* *pp* *perdendose* 4

38 *moi expresivo* *p* *mp* *mp* *p* *f* *pp* *flattz.*

44 *f* *p* *meditar* 9 *meditar* $\frac{3}{4}$

$\text{♩} = 90$

58 *mf* *sen crecer* *f* *f* *f* *3* *3*

62 *f* *ff* *f* *mf* *mp* *p*

69 $\text{♩} = 50$ 11 *espress.*

mf *p* *mp* *pp*

86 *mp* *ppp* *ppp* *mp* *flattz.*

92 $\text{♩} = 60$ normal 2 *pp* *ppp* *p* *p* *mp*

99 $\text{♩} = 80$ 3/4 *p* *p* *mp*

104 *mf* *mf* *f* *ff*

110 $\text{♩} = 70$ 2 3 *mp* *mf* *perdendose*

120 $\text{♩} = 50$ 4 *pp* *mf* *p* *pp* 5

128 *p* *pp*

133 *p* *mp* *p*

139 *p* *pp* *p* *p*

144 *p* *sempre*

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins in common time (C) with a tempo of 50 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 69, 86, 92, 99, 104, 110, 120, 128, 133, 139, and 144 marked at the start of their respective staves. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo) are used throughout to indicate volume. Performance instructions like *espress.* (espressivo), *flattz.* (flattando), and *perdendose* (perdendosi) are also present. The score includes several slurs, ties, and accents. The tempo changes to 60 beats per minute at measure 92 and to 80 beats per minute at measure 99. The time signature changes to 3/4 at measure 99 and back to common time at measure 110. The score concludes with a final measure at 144, marked *sempre* (sempre).

TRES PIEZAS PARA DOS FLAUTA Y PIANO

I. LLANTO

ESPERANZA ZUBIETA
Ed: M^a Carmen García Godoy

Lento angoscioso $\text{♩} = 60$

Flauta 1

Flauta 2

Fl. 1

Fl. 2

15

20

1.

2.

mf

f

Detailed description of the musical score: The score is for two flutes and piano. It begins with a tempo and mood marking 'Lento angoscioso' and a tempo of 60 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The first system shows measures 1-8. Both flutes have a 4-measure rest, then enter with a melody marked 'mf'. The second system shows measures 9-14. The third system shows measures 15-18, including a first ending (1.) and a second ending (2.) marked 'f'. The fourth system shows measures 19-24, continuing the melody with 'f' dynamics.

Fl. 1

25

f

Fl. 2

f

p

Fl. 1

31

pp

V

Fl. 2

V

Fl. 1

36

Fl. 2

Fl. 1

42

p

V

rit.

Fl. 2

p

V

TRES PIEZAS PARA DOS FLAUTA

II. Una tarde de Febrero

ESPERANZA ZUBIETA

Ed: M^a Carmen García Godoy

Con delicatezza  = 100

Con delicatezza ♩ = 100

Flauta 1

Flauta 2

mp

mp

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 1

Fl. 2

12

3

p

p

873

TRES PIEZAS PARA DOS FLAUTA

3

40

Fl. 1

Fl. 2

5

5

pp

*pp*²

44

Fl. 1

Fl. 2

2

2

50

Fl. 1

Fl. 2

pp

pp

58

Fl. 1

Fl. 2

rit.

rit.

TRES PIEZAS PARA DOS FLAUTAS Y PIANO

III. A dormir van las rosas

ESPERANZA ZUBIETA

Ed: M^a Carmen García Godoy

Allegro

Flauta 1

Flauta 2

f

mp

Moderato

Fl. 1

Fl. 2

p

pp

Fl. 1

Fl. 2

mp

mp

Allegro

Fl. 1

Fl. 2

f

mp

mp

29

Fl. 1

Fl. 2

mp

mp

36

4

4

mp

mp

p

45

Fl. 1

Fl. 2

mp

50

Fl. 1

Fl. 2

p

mf

56

Fl. 1

Fl. 2

mp

rit.

p

Moderato

Detailed description of the musical score: The score is for two flutes (Fl. 1 and Fl. 2) and piano. It consists of five systems of music. The first system (measures 29-35) shows both flutes playing a melody with slurs and triplets, marked *mp*. The second system (measures 36-44) continues the melody, with Fl. 1 having a triplet and Fl. 2 having a triplet, marked *mp*. The third system (measures 45-49) shows Fl. 1 playing a melody with slurs and triplets, marked *mp*, while Fl. 2 plays a lower line. The fourth system (measures 50-55) shows Fl. 1 playing a melody with slurs and triplets, marked *p* and *mf*, while Fl. 2 plays a lower line. The fifth system (measures 56-60) shows Fl. 1 playing a melody with slurs and triplets, marked *mp*, while Fl. 2 plays a lower line. The score ends with a *rit.* (ritardando) and a *p* (piano) dynamic.

TRES PIEZAS PARA DOS FLAUTAS Y PIANO

3

Fl. 1

Fl. 2

63

a tempo

rit.

a tempo

rit.

a tempo

Fl. 1

Fl. 2

73

p

a tempo

pp

mp

p

Fl. 1

Fl. 2

82

Allegro

f

mp

Fl. 1

Fl. 2

90

f

mp

Fl. 1

Fl. 2

97

f

ff

f

ff

REFLEJO DE LUNA EN CALMA

ENCARNA BELTRÁN-HUERTAS LÓPEZ

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 48$

6

11

16

27

32

37

42

mf

f

mp

p

47 *mf* *mp*

52 *mf*

57

62 5

71 *mf*

76 *mp* *mf*

81

86

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'REFLEJO DE LUNA EN CALMA'. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff (47) begins with a rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including triplets and a seven-note scale. Dynamics range from *mf* to *mp*. The second staff (52) continues with similar rhythmic patterns and triplets. The third staff (57) features more complex rhythmic figures and slurs. The fourth staff (62) includes a five-measure rest. The fifth staff (71) has a *mf* dynamic. The sixth staff (76) shows a transition from *mp* to *mf*. The seventh staff (81) and eighth staff (86) conclude the piece with various note values and slurs.

MONT. OP. 104 N° 1

TERESA BORRÁS
Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Andante ♩ = 56

mf

5

f *mf*

9

f *ad libitum accel.*

13

Lento (misterioso)

mf

17

f *frull.* **Tempo de Vals** *mf*

23

f *p* *rit.*

28 *gliss.*
mf *p* *a tempo*

32 *mf* *f* *ritenuto*

36 *Lento*
p *tr* *gliss.* *gliss.* *f*

41 *1° Tempo*
mf *6*

44 *accel.* *f* *Deciso*

Detailed description: This musical score is for a single melodic line in treble clef. It begins at measure 28 with a glissando and a mezzo-forte (mf) dynamic. The tempo is marked 'a tempo'. Measures 32-35 show a crescendo from mezzo-forte to forte (f), with a 'ritenuto' marking. Measure 36 starts a 'Lento' section with piano (p) dynamics and triplet figures. It includes trills and glissandos, ending with a forte (f) dynamic and more triplets. Measure 41 marks the start of the '1° Tempo' section with mezzo-forte (mf) dynamics and a sixteenth-note figure. Measure 44 begins with an 'accel.' marking, followed by a forte (f) 'Deciso' section featuring a rapid sixteenth-note run.

MONTGRÍ, OP. 104, N° 2

TERESA BORRÁS

Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Moderato $\text{♩} = 72$

The musical score is written for a flute in 4/4 time, marked Moderato with a tempo of 72 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score consists of 31 measures, divided into eight systems. The first system (measures 1-5) begins with a half rest, followed by a quarter rest, then a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The second system (measures 6-9) starts with a half rest, followed by eighth notes, a quarter rest, and then eighth notes. The third system (measures 10-13) continues with eighth notes and a quarter rest. The fourth system (measures 14-18) features a half rest, eighth notes, and a quarter rest. The fifth system (measures 19-21) starts with a half rest, followed by eighth notes and a quarter rest. The sixth system (measures 22-26) begins with a half rest, followed by eighth notes, a quarter rest, and then eighth notes. The seventh system (measures 27-30) starts with a half rest, followed by eighth notes and a quarter rest. The eighth system (measures 31-31) begins with a half rest, followed by eighth notes and a quarter rest.

mf

f

mf

f

p

f

p

mf

f

p

mf

f

MONTGRÍ, OP. 104, N° 1.

TERESA BORRÁS
Ed: M^a Carmen García Godoy

Adagio ♩ = 50

Flauta

p *mf* *f* *mf* *mf* *f* *p* *mf* *p*

KALONICE

Per a quintet de vent

ANNA CAZURRA

Edición: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Deciso ♩ = 60

mf *p*

3

mf *f* *mf*

5

♩ = 90

mf *mf* *cresc.*

8

f *mf*

12

mf *p* *mf* *f*

17

ff *mf*

24

f *mf* *f*

28 $\text{♩} = 110$ **3**

mf *p* *pp*

34 *f* *ff*

38 *f* *ff*

42 *mf* *f*

46 *mf* *f*

50 *f*

57 *ff* *mf*

61 *p* *dim. poco a poco* *pp*

65 **Meno mosso** ♩=60 *mf* *cresc. poco a poco*

74 *f* *mf* *f*

78 *f*

82 *f*

86 *mf* *p* *f*

90 *ff* *f* *mf*

94 *f* *mf* 3

98 *f* *mf* molto legato

102 *f* *p* molto legato

106 *f* *mf* *Meno mosso, cantabile* ♩ = 80

110 *f* *pp* *p* 2 3

115 *mf* *mf* *p*

121 *pp* *f* 3 *f*

126 *mf* *ppp* 3 6

130 $\text{♩} = 60$ 5

mf cresc. poco a poco *f* 3

138 3 *mf* *f*

143 *f*

147 *mf* *p* 3

151 *f* *ff* 3

155 4 *p* 3

164 *f* *mf* *mf*

Meno mosso, cantabile $\text{♩} = 80$

168 $\text{♩} = 110$ f mf $<$

178 f 3 ff f

182 3 ff mf

186 f mf

190 f

194 4 f 3 ff

201 ff mf

205 fff

QUAN NO HI SIGUIS

ANNA CAZURRA

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Moderato ♩ = 80

10

p

14

pp *p* *cresc.* *mf* *f*

20

cresc. *ff* *mf*

26

p *cresc.* *mf* 2

33

f *ff* *p* *cresc.* *mf*

38

mf *cresc.* *f* 4

46

ff *f* *mf* 4

55

p *cresc.* *mf* *p* *pp* 3/4

60 *mf*

65 **Molto preciso** ♩ = 108 *f* *mf* *f*

70 *mf* *f* *mf*

76 *mf* *p* *mf*

83 *p* *f* *mf*

92 *f* *mf*

L'istesso tempo

97 *p* *pp*

108 *p* molto espressivo *mf* *p* *mf*

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time. It consists of nine staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *p molto espressivo*. There are also articulation marks like accents (>) and breath marks (V). A tempo change is indicated by 'L'istesso tempo' at measure 92. The score ends with a double bar line at measure 108.

117 *mf* *p* *f*

126 *mf* *f*

131 *mf* *f* *mf*

137 *f* *mf* *f*

143 *ff* *f*

148 *ff*

152 *f* *cresc.* *ff*

165 *mf* *mf*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'QUAN NO HI SIGUIS'. The score is written for a single melodic line in treble clef. It consists of eight staves of music, with measure numbers 117, 126, 131, 137, 143, 148, 152, and 165 marking the beginning of each staff. The music features various dynamic markings including *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *cresc.* (crescendo). There are also articulation marks such as accents (>) and breath marks (V). The score includes several triplet markings (3) and a section marked with a '4' over a whole note, indicating a 4-measure rest. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piece concludes with a final 4-measure rest.

174 *f* *ff* *p* *cresc.* *mf*

180 *mf* *p* *cresc.* *mf* *cresc.*

185 *f* *mf*

190 *p* *mf* *cresc.*

194 *f* *mf* *p*

199 *mf* *cresc.* *f*

204 *mf* *cresc.* *f*

209

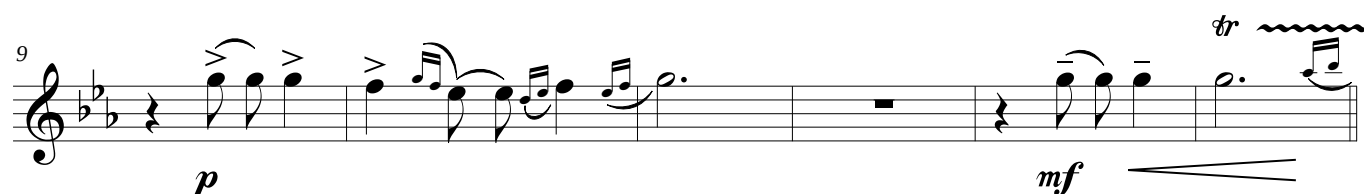
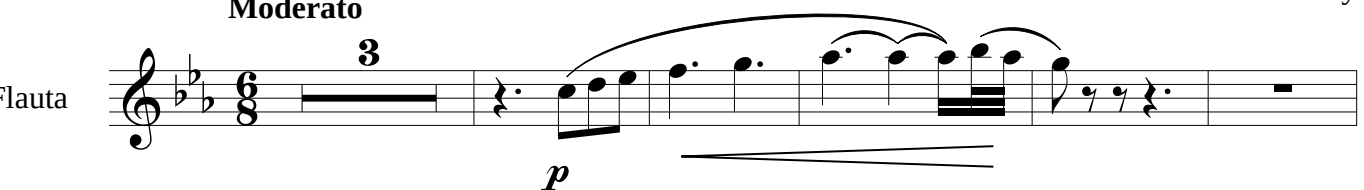
The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It consists of eight staves of music. The key signature has one sharp (F#). The piece is marked with various dynamics: *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). There are also markings for *mf* and *f* without *cresc.*. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, often beamed together. There are several slurs and accents (>) throughout the piece. The piece ends with a final measure on the eighth staff, marked with a double bar line.

PEQUEÑA SUITE PENINSULAR

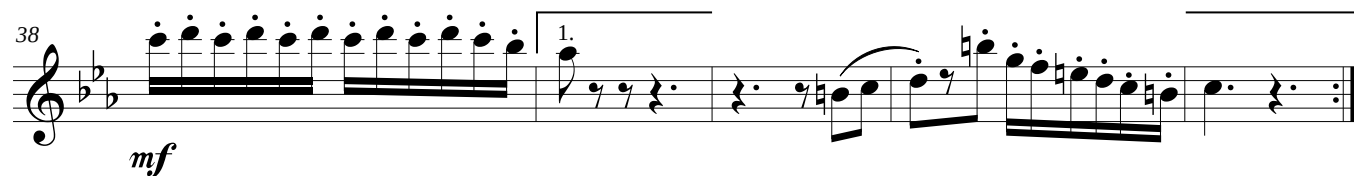
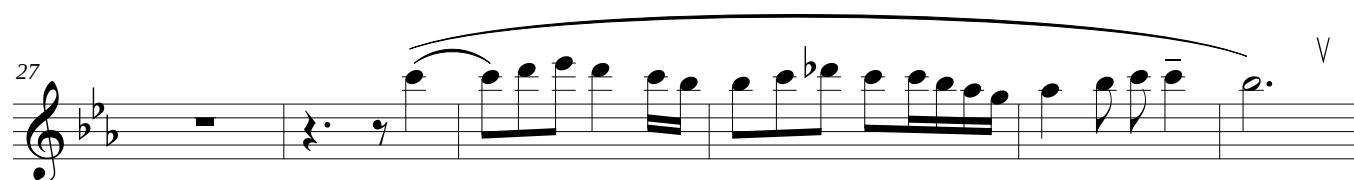
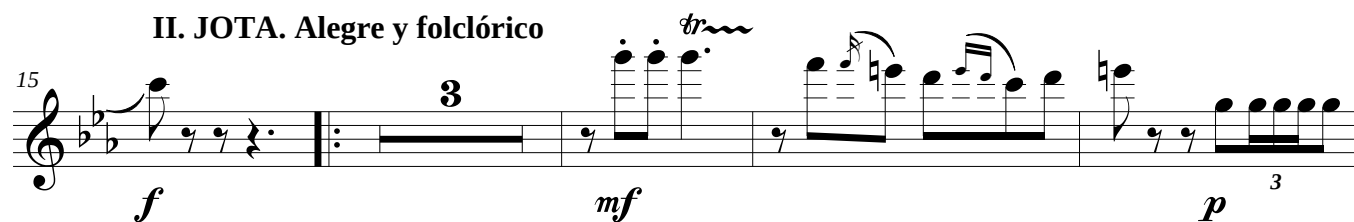
I. PRELUDIO. Carácter andaluz Moderato

SONIA MEGÍAS LÓPEZ
Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta



II. JOTA. Alegre y folclórico



43

2.

12/8

III. MUÑEIRA. Carácter celta, muy fluido y ágil

Allegro

*marcato
fr sin nota*

45

2

trrrr t-t-t trrrr t-t-t trrrr t-t-t trrrr t-t-t

f

50

trrrr t-t-t trrrr t-t-t trrrr t-t-t trrrr t-t-t trrrr t-t-t

53

trrrr t-t-t trrrr t-t-t trrrr t-t-t trrrr t

55

normal

f

57

V

59

V

IV. BULERIAS. Con duende flamenco

60 *taconeo*
f

64 *normal*
mf *f*

70 *mf*

76 *taconeo*
ff *normal* *f* *f*

82 *p* *mf*

88 *mf* *p*

94 *mf* *sf*

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of seven staves of music, each starting with a measure number. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, *ff*, and *sf* are placed below the staff. Performance instructions like *taconeo* and *normal* are also present. Some measures contain 'x' marks, likely indicating specific rhythmic patterns or fingerings. The score concludes with a double bar line at the end of the final staff.

DIBUIXANT

I

MERCÉ TORRENTS
Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Andante

f

sf

f

mf

p

mf

f

cresc.

ff

f

11

18

25

29

35

40

II

46 **Placido, tranquilo**

53

58

62

66

70

77 *ad libitum*

82

mf *p* *f* *mp* *f* *mf*

DIBUIXANT

85 *leggero accel.*
senza tempo

cresc. *f* *8va* 3

III

89 **Allegro**

cresc. 3 *cresc.* 3

96 3 2 *cresc.* 10

103 3 *f* 3 *poco a poco rit.*

a tempo, più moderato

110 *ff* *f* *poco rit.* 2

117 6 7

124 3 *poco rit.*

127 *poco a poco rit.* *a tempo*

GUSPIRES

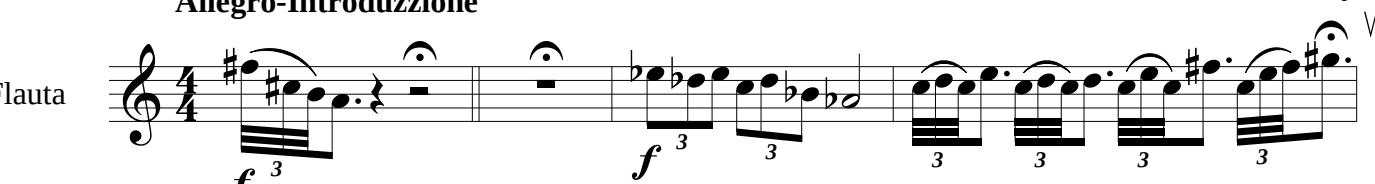
(divertiment)

MERCÈ TORRENTS

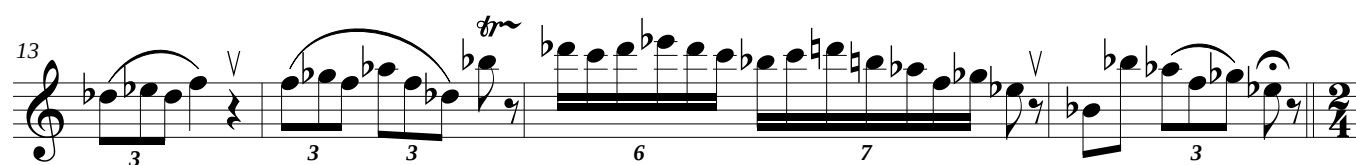
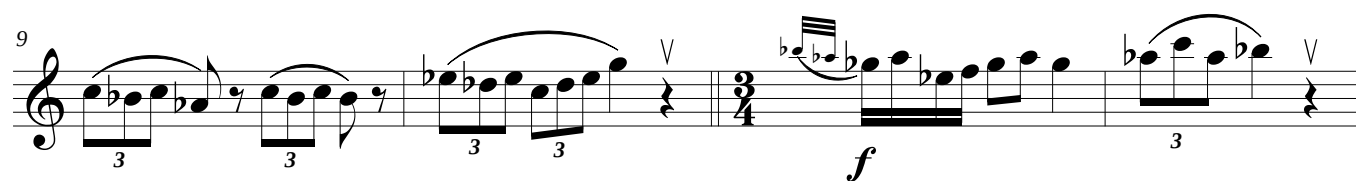
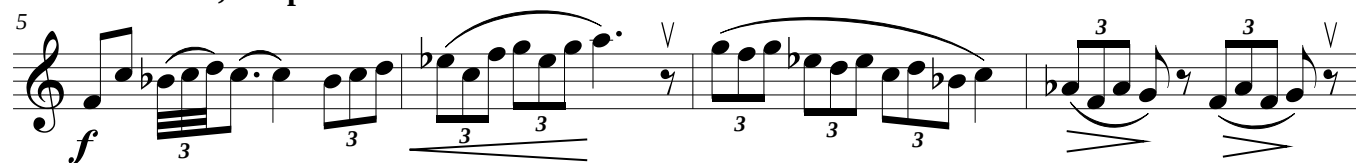
Ed: M^a Carmen García Godoy

Allegro-Introduzione

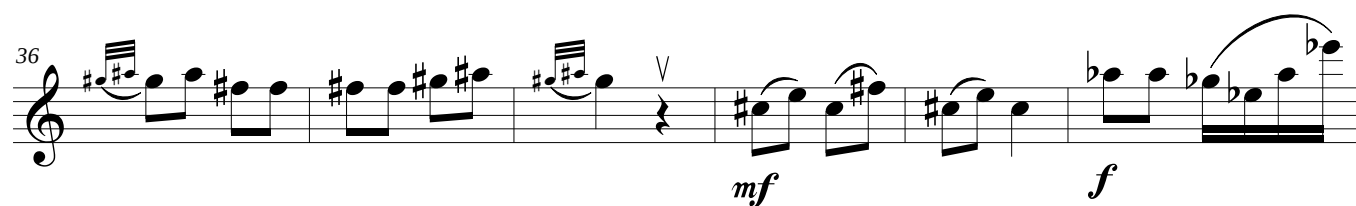
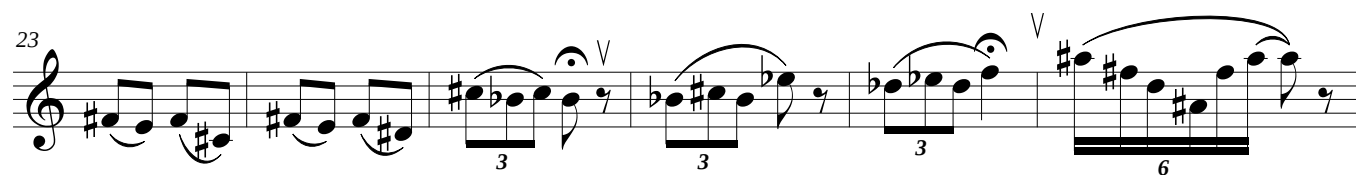
Flauta



Moderato, semplice



Andante



901

96 *mf* *f*

104 *f*

111 *mf* *f* *mf* *f*

120 *f* *mf* *f*

126 *mf* *f*

133 *f* *rit.* *sf* *f* *Allegro*

140 *Poco lento* *Allegro* *Poco lento* *Allegro* *f*

149 *Lento* *Allegro* *f*

Detailed description: This musical score for 'Guspires' spans measures 96 to 149. It is written for a single melodic line in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as triplets, sextuplets, and dynamic markings (*mf*, *f*, *rit.*, *sf*). There are also tempo markings: *Poco lento*, *Allegro*, and *Lento*. The piece concludes with a 4/4 time signature change at measure 133 and a 2/4 time signature change at measure 140. The final measure (149) is marked *f* and *Allegro*.

156 *f* *tr* *mp*

165 *f* *mf* *f* *mf* *p*

171 *f* *mf*

177 *f* *f* *mf* *f*

185 *Lento* *sf* *f* *f*

191 *a tempo* *f* *p* *poco rit.* *mf*

198 *sf* *f* *mp*

205 *f* *sf* *sf poco rit.* *sf*

Detailed description: This musical score for 'Guspires' spans measures 156 to 205. It is written for a single melodic line in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations: slurs, trills (tr), accents (>), and dynamic markings (f, mf, p, mp, sf, poco rit., a tempo). Measure numbers are placed at the beginning of each staff line. The tempo changes from 'Lento' at measure 185 to 'a tempo' at measure 191. There are several triplet markings (3) and a sextuplet (6) in measures 156, 165, 171, 177, 191, and 198. The piece concludes with a final measure (205) featuring a half note and a whole note.

TRENZAS

ANNA BOFILL

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

♩=90

staccato

Flauta

3

6

9

12

15

18

p *mf* *f* *p* *mf*

f *p* *mf* *f* *p*

mf *p* *f* *p* *mf*

f *p* *mf* *f* *p* *mf*

f *p* *mf* *ff* *p* *mf*

f *p* *mf* *f* *p* *mf* *f* *p*

21 *mf* *p* *mf* *f* *p* *8va*-----,

24 *mf* *f* *p* *mf* *f* *fff*

Adagio espressivo ♩=60

27 *p* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *ff*

34 *pp* *p* *mf* *f*

40 *ff* *fff* *f* *fff* *mf*

48

53 *ff* *ff* *ff* *fff* *p* *ff*

59 *mf* *p* *p* *mp* *mp* *pp*

65 *p* *mf* *f* *p*

72 *f* *ff* *p*

79 *mf* *f* *mp* *f* *mp*

86 *f* *ff* *ff* *f*

93 *mf* *mp* *p* *pp* *p* *mp* *mf*

99 *mf* *f* *mf* *mf* *f* *ffff*

SCACS

MARIA ISABEL GARVIA

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 80-84$

mf cantabile

4 *mf sf sf*

6 *sf*

8 *f mf*

10 *sf f sf* *8va*

13 *mp cantabile*

15 *p mf*

17 *p p pp*

♩ = 76-80

20 *f* *frull.* ----- *frull.* -----

24 6 3 6

27 6 6 6 5

29 3 3 6

32 *f* *dim.* 6

35 *mf* *cresc.* *frull.* ----- *mf* *cresc.* 6

38 6 6 6 *sf* *f* 3 *sf* *sf*

FIVE COLOURS

MARISA MANCHADO
Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Lento ♩ = 46

Poco piu animato ♩ = 66

Allegro subito

Tempo I (animato, ♩ = 66)

Molto veloce ♩ = 168

Measures 1-8: *pp* molto vibrato poco rit. *mp*

Measures 9-11: *mf* *mp* *mf* *mp*

Measures 12-20: *mp* *ppp* *pppp* *pp* *p* *ff* *pp* *pppp*

Measures 21-30: *pppp* *p* *accel.*

Measures 31-40: *f* *f* *mf* *p* *f* *f* *mf*

42 *f* *ff* 5

45 *p* *mf* *mf* 5 *f*

49 *p* *mp* 9 *mf* 5

53 *ff* *ff* *mp* *dolce* *mf* *mp*

59 *ppp*

61 *muy breve*

63 *f* *mf* *mf* *ff* *f* $\text{♩} = 144$

69 *dolce* *mp* 3 3 3 *p* *esperar a la marimba* *mp* $\text{♩} = 72$

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'FIVE COLOURS'. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *ppp* (pianissimo), and *dolce* (dolce). There are also articulation marks like accents (>) and breath marks (V). Fingerings are indicated by numbers 5 and 9. Some measures contain triplets, marked with a '3' and a bracket. A tempo change is indicated by $\text{♩} = 144$ at measure 63 and $\text{♩} = 72$ at measure 71. The instruction 'esperar a la marimba' (wait for the marimba) is written below the staff at measure 70. The phrase 'muy breve' (very short) appears at the end of measure 61.

74 *p*

80 $\text{♩} = 92$ *f* *ff* 7

84 3 *mf* *pp* *p*

88 *f* *ff* 5 5 *f* *mf*

92 *f* *mf* *mp* *esperar a la marimba* $\text{♩} = 66$

96 *mf*³ *mp*⁵ 7 *p*

100 *mp*³ *f* *f* *pp* subito *mp* *piu lento*

105 7 *f* 5 *p* *molto piu lento* *ppp*³

SUITE

Flauta, guitarra y chelo

MARIA LUISA OZAITA
Ed: M^a Carmen García Godoy

Allegro, con carácter

Flauta

7 *mf* *f* *p*

14 *f* *p*

21

29 *f*

34 *f* *p* *mf*

40 *tr*

SUITE

Flauta, guitarra y chelo

MARÍA LUISA OZAITA
Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Lento, expresivo

11

17

23

30

35

40

p *mf* *p* *mf* *pp* *mf* *p*

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

3 *3* *3* *3* *3* *3* *3*

5 *5* *5* *5* *5* *5* *5*

2 *3*

SUITE

Flauta, guitarra y chelo

MARIA LUISA OZAITA
Ed: M^a Carmen García Godoy

Andante, gracioso, valseado

Flauta

p

36

42

mf

p

accel.

49

The musical score for the Flute part is written in 3/8 time. The first staff (measures 36-41) begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (measures 42-48) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, includes a crescendo hairpin, and ends with a piano (*p*) dynamic and an acceleration (*accel.*) marking. The third staff (measures 49-54) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a series of eighth-note patterns, concluding with a final measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

SUITE

Flauta, guitarra y chelo

MARIA LUISA OZAITA
Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

The musical score for the Flute part consists of three staves. The first staff (measures 1-18) begins in 6/8 time with a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a half note G4, followed by a half note A4, both marked with a forte (*f*) dynamic and a trill. Measure 18 is a whole rest. The second staff (measures 19-27) changes to 3/4 time and contains a whole rest. The third staff (measures 28-31) returns to 6/8 time. It begins with a half note G4, followed by a half note A4, both marked with a piano (*p*) dynamic and a trill. Measure 28 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 29 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4, all marked with a piano (*p*) dynamic and a trill. Measure 30 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4, all marked with a piano (*p*) dynamic and a trill. Measure 31 contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4, all marked with a piano (*p*) dynamic and a trill. The score ends with a double bar line.

18

7

28

31

f

p

p

SUITE

Flauta, guitarra y chelo

MARIA LUISA OZAITA
Ed: M^a Carmen García Godoy

Allegro

Flauta

5 *f* 3

11 *mf* *f*

16 2 3

23 *mf* *p* 8^{va}

28 3 3 *f* V

36 *mf*

2

SUITE

40 *mf*

44 *mf*

50 *p*

54 *f*

TRES PEQUEÑAS PIEZAS

MARIA LUISA OZAITA
Ed: M^a Carmen García Godoy

Moderato

Moderato

Flauta

The musical score for the Flute part in Moderato tempo consists of 14 measures. The key signature has one flat (B-flat). The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The tempo is marked 'Moderato'. The dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and breath marks (V). The measures are numbered 1 through 14. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The second measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth measure has a piano (*p*) dynamic. The sixth measure has a piano (*p*) dynamic. The seventh measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The eighth measure has a piano (*p*) dynamic. The ninth measure has a piano (*p*) dynamic. The tenth measure has a piano (*p*) dynamic. The eleventh measure has a piano (*p*) dynamic. The twelfth measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The thirteenth measure has a piano (*p*) dynamic. The fourteenth measure has a piano (*p*) dynamic.

TRES PEQUEÑAS PIEZAS

II

MARÍA LUISA OZAITA

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Lentísimo

Flauta

The musical score for Flute, titled "TRES PEQUEÑAS PIEZAS II" by María Luisa Ozaita, is in 4/8 time and consists of 24 measures. The tempo is marked "Lentísimo". The score includes various dynamic markings and articulation marks.

Measures 1-4: *mf* (measures 1-2), *p* (measures 3-4). Articulation marks: accents on measures 1, 2, 3, and 4.

Measures 5-8: *p* (measures 5-6), *p* (measures 7-8). Articulation marks: accents on measures 5, 6, 7, and 8.

Measures 9-12: *pp* (measures 9-10), *f* (measure 11), *pp* (measure 12). Articulation marks: accents on measures 9, 10, 11, and 12.

Measures 13-16: *mf* (measures 13-14), *pp* (measures 15-16). Articulation marks: accents on measures 13, 14, 15, and 16.

Measures 17-20: *p* (measures 17-18), *pp* (measures 19-20). Articulation marks: accents on measures 17, 18, 19, and 20.

Measures 21-24: *mf* (measures 21-22), *p* (measures 23-24). Articulation marks: accents on measures 21, 22, 23, and 24.

TRES PEQUEÑAS PIEZAS

III

MARIA LUISA OZAITA

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

Vivo y decidido (Rítmico)

Flauta

5

10

15

19

23

26

mf

f

ff

mf

f

f

EL SUEÑO DE NEIRE

CARME VERDÚ

Ed: M^a Carmen García Godoy

♩ = 69

Flauta

11

18

29

34

37

44

54

f *p* *p* *cresc.* *mf* *ff* *mp* *f* *mf* *f*

♩ = 80

2 5 6 2 3 3 9

EL SUEÑO DE NEIRE

2

68 *mf* *vib* *non vib* 5

77 *mf* 2 5 *f* *mf*

88 *f* 3 3 2 4 3/4

95 2 15 5 ♩ = 69 ♩ = 56

119 *pp* ♩ = 69

120 *f*

121

122 3

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins at measure 68 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first system (measures 68-76) features a series of eighth notes, followed by a half note with a 'vib' (vibrato) marking, and then a half note with a 'non vib' (no vibrato) marking. A fermata is placed over the final measure of the system. The second system (measures 77-87) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a half note, a quarter rest, and then a half note. A forte (*f*) dynamic marking is placed over a half note, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The third system (measures 88-94) begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a half note, a quarter rest, and then a half note. A fermata is placed over the final measure of the system. The fourth system (measures 95-104) starts with a half note, followed by a quarter rest, and then a half note. A fermata is placed over the final measure of the system. The fifth system (measures 119-120) begins with a piano-piano (*pp*) dynamic, followed by a half note, a quarter rest, and then a half note. A fermata is placed over the final measure of the system. The sixth system (measures 121-122) starts with a half note, followed by a quarter rest, and then a half note. A fermata is placed over the final measure of the system.

EL SUEÑO DE NEIRE

3

127 *mf* *vib* $\text{♩} = 69$ *mf* *mp* *mf* 3 3

133 5 $\text{♩} = 56$ 2 $\text{♩} = 69$ 3 *p* 3 *mp* *vib*

146 *mp* *cresc.* *ff* *mp* $\text{♩} = \text{♩}$

149 *mp* 2 *mf mp rit.* $(\text{♩} = \text{♩})$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

157 $\text{♩} = 60$ *mf*

162 *cresc.* $\text{♩} = 90$ 5 *f*

169 *mf* *f* $\text{♩} = 60$ 4 *f* *pp* *f* *mp f* $\text{♩} = 90$

180 *p* 3 *p f mp f* 9 *pp* 3 $\text{♩} = 60$

197 3 *cresc.* *mf* $\text{♩} = 90$ 3 *mf* *f* *mp*

4

924

INTRODUCCIÓ, TANGO I FINAL

MARIONA VILA

Ed: M^a Carmen García Godoy

Largo ♩ = 64 8^{va} -----

Flauta

mf

sense vibrar

8^{va} -----

Piú mosso ♩ = 66

8^{va} -----

Andante ♩ = 80

926

78 *f* ³ *mp*

84 *f* ³ *mp*

89 *f* ³ *mp*

94 *f* ³ *mp*

99 *f* ³ *mp*

103 *f* ³ *mp*

109 *f* ³ *mp*

115 *f* ³ *mp*

poco a poco cresc. *f* *meno f* *mf* *meno f* *dolce* *p subito*

121 *mf* *f* *con forza* *p*

129 *p* *f*

133 *p*

136 *mf* *mp*

141 *8va* *accel.* *f*

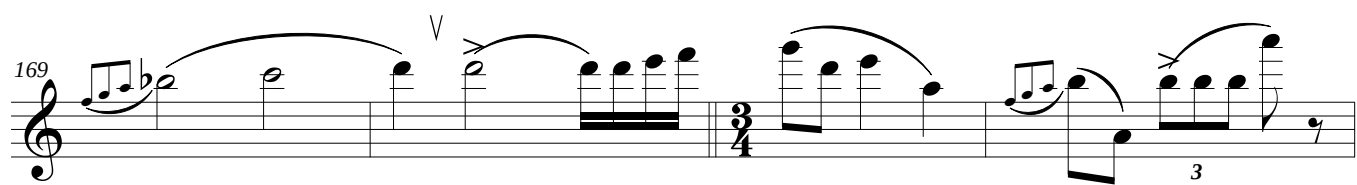
Presto ♩ = 152

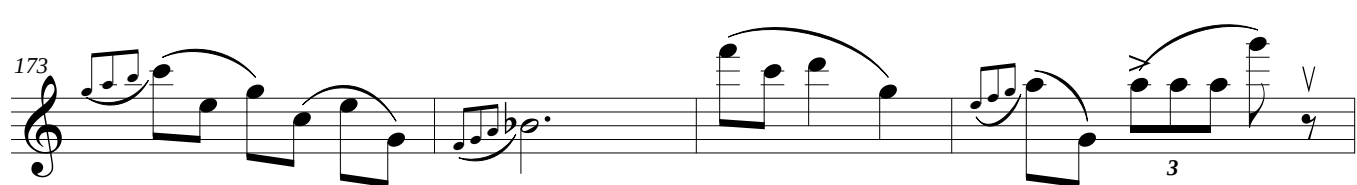
146 *f* *8va*

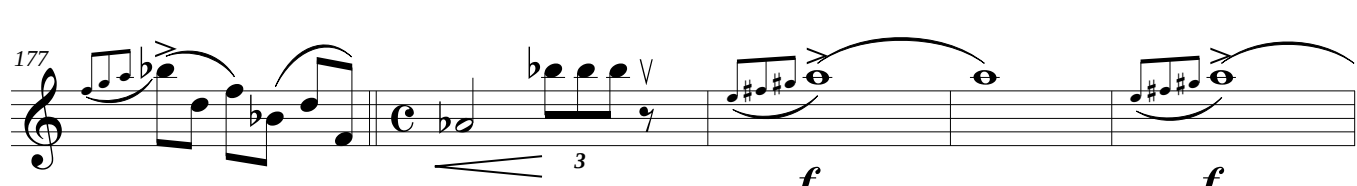
153 *8va* *3*

160 *piu f e cresc.* *rit.* *ff* *dolce*

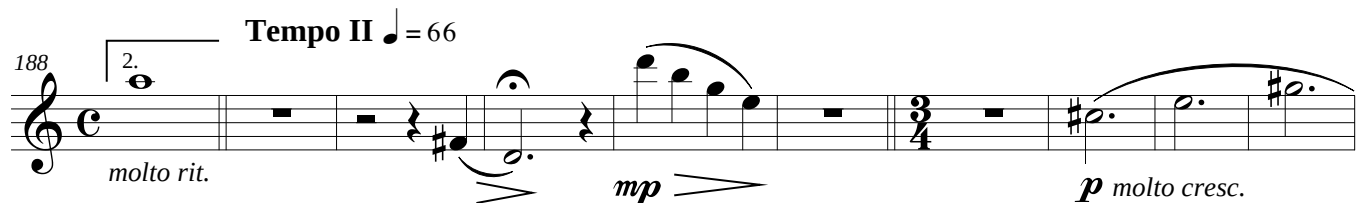
The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number. The notation includes various time signatures (3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4), dynamic markings (mf, f, con forza, p, mp, f, ff, dolce), articulation (accents, slurs, trills), and performance instructions (Presto, rit., piu f e cresc.). The score features several triplet markings (3) and octave markings (8va). The piece concludes with a repeat sign and a final melodic phrase.

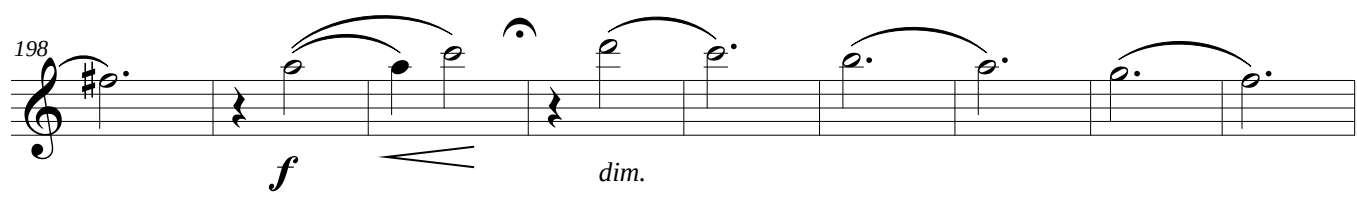
169 

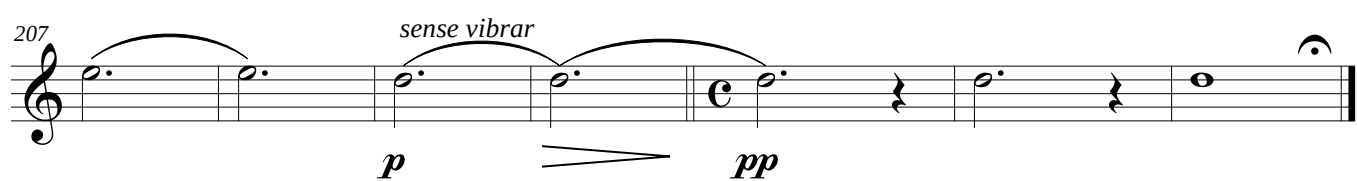
173 

177 

182 

188 

198 

207 

INTERLUDIOS

I

TERESA BORRÁS

Ed: M^a Carmen García Godoy

Andantino ♩ = 60

Flauta

Flauta

Andantino ♩ = 60

mf p

f mf p

f mf f

f p p mf³

f f p p

mf f mf

f p mf p

mf rit. f

INTERLUDIOS

II

TERESA BORRÁS

Ed: M^a Carmen Garcia Godoy

Allegretto ♩ = 84

Flauta

[illegible]

47 *f* *mf* *p* *mf*

Primo Tempo

55 *p* *f*

60 *p* *p* *mf*

65 *f* *p* *f*

70 *p*

77 *mf* *f* *f*

83 *pp* *f* *f* *ad libitum*

88 *f* *a tempo* *p*

Detailed description: This musical score for 'INTERLUDIOS' spans measures 47 to 92. It is written for a single melodic line in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as trills (tr), accents (V), slurs, and dynamic markings (f, mf, p, pp, ad libitum, a tempo). A 'Primo Tempo' marking is present between measures 47 and 55. The piece concludes with a change in time signature to 2/4 in measure 92.

92 *mf* *pp* *mf* *frullato*

97 *f* *p* *f* *p* *f* *tr*

103 *f* *mf* *p* *tr*

108 *mf*

113

117 *p* *f* 3 *tr*

121 *pp* *ff*

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'INTERLUDIOS', page 3. It consists of seven staves of music, numbered 92 to 121. The notation is in treble clef. The first staff (92-96) features a melodic line with a *frullato* (trill) starting at measure 95. The second staff (97-102) includes several trills and dynamic markings. The third staff (103-107) continues the melodic development. The fourth staff (108-112) shows a series of sixteenth-note runs. The fifth staff (113-116) contains more sixteenth-note passages. The sixth staff (117-120) features a trill and a triplet. The seventh staff (121) ends with a *ff* (fortissimo) dynamic. The score is marked with various dynamics: *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). Trills are indicated by 'tr' and slurs are used for phrasing.

INTERLUDIOS

III

TERESA BORRÁS

Ed: M^a Carmen García Godoy

Largo ♩ = 76

Flauta

mf f mf

7 f mf p mf

14 f f mf p mf f

20 mf

25 f mf f p

31 mf f mf p mf

38 p p mf p f

45 mf f mf rit. p

INTERLUDIOS

IV

TERESA BORRÁS
Ed: M^a Carmen García Godoy

Allegretto Scherzando ♩ = 84

Flauta

f

mf *f* *mf*

p

ad libitum
gliss

f *f* *mf* *p*

f *f* *mf*

p

ff *mf* *f* *p*

$\text{♩} = 184$

This musical score consists of eight staves of music in treble clef, 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 184. The score includes various dynamic markings (mf, f, p, mp, ff) and performance instructions (gliss, V). Measures 47-53 are in 3/4 time, while measures 54-91 are in 2/4 time. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain triplets and sextuplets. The score ends with a double bar line at measure 91.

47 *mf* *f*

54 *mf* *f* *p* *mf* *gliss*

62 *p* *f* *f*

68 *f* *gliss* *mf*

74 *f* *mf* ³ ⁶

78 *f* *p* *mf* ⁶

82 *f* *mp* *f*

87 *f* *f* *gliss* *ff*

DOS DANZAS MEDITERRÁNEAS

LAURA LLORCA

Ed: M^a Carmen García Godoy

Andantino ♩ = 66

Flauta

Andantino ♩ = 66

tlaute

pp *p* *cresc.* *mp* *mf* *f* *simile*

7 9 11 13 17 21

3 6 5 3 3 4

dim. *p* *mf* *f* *simile*

23

24

dim.

25

p

27

dim.

3

mf

31

poco rit.

p *poco piu tranquilo*

35

mp

pp

f

40

a tempo

3

pp

mf

pp

mf cantabile

48

3

3

5

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'DOS DANZAS MEDITERRÁNEAS'. It consists of eight staves of music, numbered 23 through 48. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features various melodic lines with slurs, ties, and dynamic markings. Key markings include *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Performance instructions include *poco rit.* (poco ritardando), *poco piu tranquilo* (poco più tranquillo), *a tempo*, and *cantabile*. There are also tempo changes indicated by a '3' (triple) and a '5' (quintuplet). The score includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

50 *p* 3 *V* 2

56 *p* 3 *cresc.* 3 *p* *tr*

59 *mf* 9 9 *V*

60 *f* *V*

61 *V*

62 *tr* *V* *tr*

63 *V*

64 3 3 *V* *p*

66 *mp* 3 *mp* *dim.*

72 *pp* *accel.*

75 *f* **Allegro molto** ♩=144

80 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *f* 3 3

86 *sf* *f* 3 3 3 *f cantabile*

90 *f* *frull*

95 *f*

99

104 *p*

107 *mf*

111 *mf*

115 *mf* *sf*

117 *p* *mf* *f*

121 *f* *sf* *f*

125 *sf* *sf*

131 *f* *sf* *f*

135 *f* cantabile

139 *p*

146 *f* *sf*

149 *mf* cantabile

152

155

159 *ff* *ff* *fp* *sf*

164 *f* *sf* *sffz*

SONATA

DIANA PEREZ CUSTODIO

Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 76$

ff *mp* *ff* *p* *f*

5 *pp* *ff* *p* *mp* *pp* *f* *p*

11 *p* *ff* *p* *p* *pp* *ff* *pp* *mp*

16 *pp_{sub.}* *ff* *pp* *ff* *pp* *f* *pp* *ff*

23 *p* *ff* *ff* *pp* *ff* *p* *p* *ff* *pp*

27 *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *p* *ff*

34 *p* *mp* *f* *ff* *p* *ff*

41 *fp* *ff* *p* *ff* *mf* *ff* *sf*

46 *p* *f* *p* *f* *ff* *p* *mf* *espress.*

52 *f* *ff* *mf* *p*

59 *mf* *accel.* *rit.* *p a tempo* *f*

65 *p* *cresc.* *ff*

71 *mp* *ff* *p* *f* *pp* *ff* *p*

77 *mp* *pp* *f* *p* *p* *ff* *p* *p* *2*

82 *pp* *ff* *pp* *mp* *pp* *sub.* *ff*

89 *pp* *ff* *pp* *p* *f* *pp* *ff* *p* *ff* *ff*

94 *pp* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *pp*

96 *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

98 *ff* *ff* *p*

Detailed description: This musical score is for a piano sonata, page 3, measures 71 to 98. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into seven systems. The first system (measures 71-76) features a melodic line with various dynamics including mezzo-piano (mp), fortissimo (ff), piano (p), and fortissimo (f), with fingerings 4 and 5 indicated. The second system (measures 77-81) continues the melodic development with dynamics like mp, pp, f, p, and ff, and includes a triplet of eighth notes. The third system (measures 82-88) shows a more complex texture with dynamics ranging from pp to ff, including a 'sub.' (sustained) marking. The fourth system (measures 89-93) features a series of dynamic contrasts between pp and ff, with a triplet of eighth notes. The fifth system (measures 94-95) has a melodic phrase with pp and ff dynamics. The sixth system (measures 96-97) is a dense texture of sixteenth notes with alternating ff and pp dynamics. The seventh system (measures 98-99) concludes with a final melodic phrase and a dynamic range from ff to p.

SET INSTANTS N° 2

I. Des del mar

MERCÈ TORRENTS
Ed: M^a Carmen García Godoy

Moderato ♩ = 112

Flauta

mf

6

10

15

19

24

27

poco ad libitum

mp

31 *so* *dolce* 7 3

35 *rit.* **Lento** ♩ = 104 **A tempo** ♩ = 112 2 2

40 *mf* 3 *V*

43 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

47 *rit.*

52 *a tempo* 2 4

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'SET INSTANTS N° 2'. The score is written for a single melodic line in treble clef. It begins at measure 31 with a series of eighth notes, marked 'so' and 'dolce'. A 'V' (vibrato) marking is placed above the first measure. The melody continues with a series of eighth notes, marked '7' and '3'. At measure 35, the tempo changes to 'Lento' (♩ = 104) and the time signature changes to 3/4. The melody is marked 'rit.' (ritardando). At measure 40, the tempo changes to 'A tempo' (♩ = 112) and the time signature changes to 2/4. The melody is marked 'mf' (mezzo-forte) and '3' (triple). At measure 43, the melody is marked 'tr' (trill). At measure 47, the tempo changes to 'rit.' (ritardando). At measure 52, the tempo changes to 'a tempo' and the time signature changes to 2/4. The score ends at measure 52 with a double bar line.

SET INSTANTS N° 2

II. Lluna

MERCÈ TORRENTS
Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Moderato ♩ = 132

18

mf

21

11

25

5

3

f

3

poco a poco rit.

29

3

6

35

18

11

5

3

3

3

6

35

SET INSTANTS N° 2

III. Estrella

MERCÈ TORRENTS
Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Poco lento-Intimo ♩ = 76

Andante ♩ = 108

21

rit. *p* delicado

26

31

38

mf

42

45

47

6

3

3

3

6

6

6

12

6

6

2

SET INSTANTS N° 2

IV. Sol i Grafismes

MERCÈ TORRENTS
Ed: M^a Carmen García Godoy

Sol Energico ♩ = 132 **Lento e cantato** ♩ = 100

Flauta

15 2 2

22

24 5 5

26 13 2 10

poco accel. **Grafismes Moderato** ♩ = 132

INSTANTS N° 2

V. Dos ocells solars

MERCÈ TORRENTS
Ed: M^a Carmen García Godoy

Andante cantato ♩ = 76

Flauta

mp

5 7 6

5 6

9 7 6 3

14 5 *mf*

18 *mf*

23 *mf*

26 6 3 *f*

cresc.

INSTANTS N° 2

VI. Carícia d'ocell

MERCÈ TORRENTS

Ed: M^a Carmen García Godoy

Andante ♩ = 138

Flauta

The musical score for Flute is written in 2/4 time with a tempo of Andante (♩ = 138). The key signature has one flat (B-flat). The score consists of seven staves of music. The first staff begins with the dynamic *mf* and the instruction *dolce*. The music features a variety of notes, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents (>) throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Breath marks (V) are placed above the staff at measures 5, 10, 15, and 34. Ornamentation (trills) is marked above notes in measures 23 and 31. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 44. A *dim.* (diminuendo) marking is placed below the staff in measure 44. The score ends with a final measure containing a whole note.

SET INSTANTS N° 2

VII. Color des del mar

MERCÈ TORRENTS
Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Moderato ♩ = 80

2

f 3 3 3 3

5

3 3 3 3

V

3 3 3 3 5

9

V

PORTRAITS

1. Pacient

MARIONA VILA

Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 70$

mp

5

f

9

p

f

13

16

mp

20

f

24

f

28

32

35

cresc.

39

sfz

mp

43

45

mp

f

p

49

cantabile

55

f

f

59

f

62

Detailed description: This page contains the musical score for measures 32 through 62 of the piece 'PORTRAITS'. The music is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, triplets, slurs, and dynamic markings. Measure 32 starts with a triplet of eighth notes. Measure 35 features a crescendo marking. Measure 39 begins with a forte (sfz) dynamic and includes a triplet. Measure 45 shows a dynamic shift from mezzo-piano (mp) to forte (f) and then to piano (p). Measure 49 is marked 'cantabile' and features a series of half notes. Measure 55 contains two forte (f) triplets. Measure 59 features a forte (f) dynamic. Measure 62 ends with a fermata. The page number 2 is in the top left, and the title 'PORTRAITS' is centered at the top.

PORTRAITS

2. Grotesc

MARIONA VILA

Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

mf

4

7

f

11

14

18

f

22

mf

27

32

p

37

40

mf *sfz*

43

mp senza vibrato

48

53

rit.

59

a tempo *fp*

63

f accel.

PORTRAITS

3. Obsessiu

MARIONA VILA

Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

♩ = 60

mp

V

1

V

10

$$mf$$

13

poco rit.

a tempo

16

 $\delta va \neg$

mf senza vibrato

PORTRAITS

4. Colèric

MARIONA VILA

Ed: M^a Carmen García Godoy

♩ = 150

Flauta

mp *non legato*

4

7

sf *mp*

10

13

16

non legato *molto cresc*

21

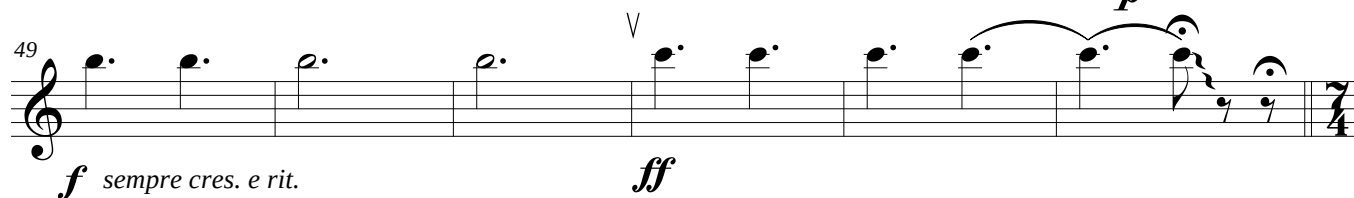
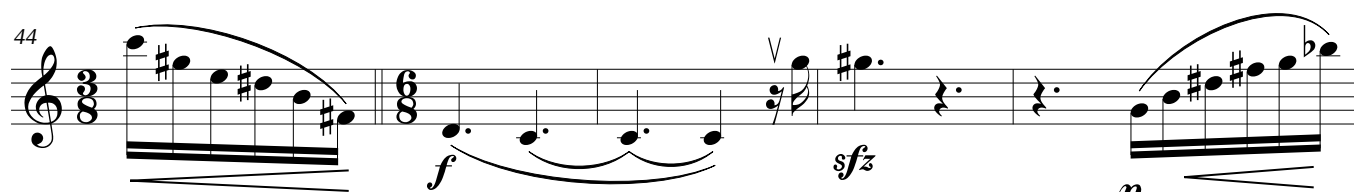
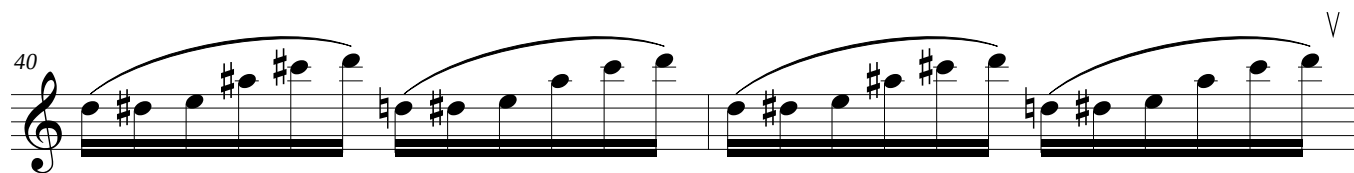
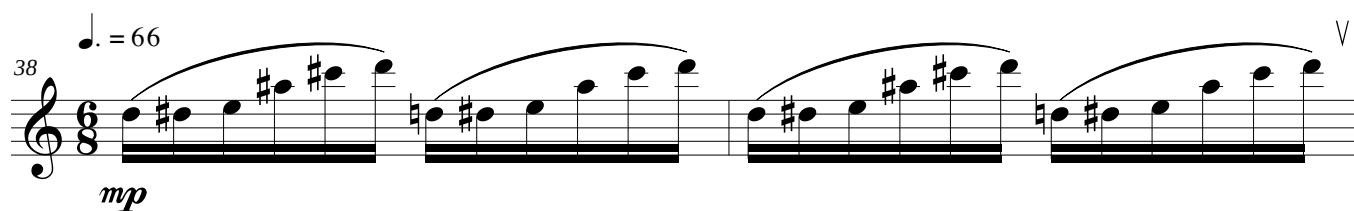
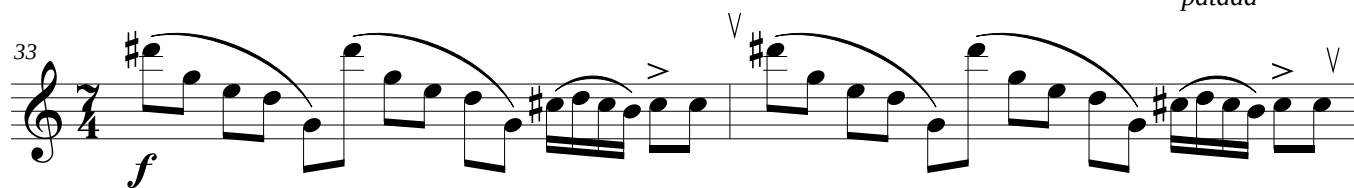
p

23

senza vibrato

2

PORTRAITS

***ff***
patada

$\text{♩} = 100$

55 *sempre accel.*

Tempo I

57

60 *ff*

$\text{♩} = 84$

66 *f*

71 *sfz sfz p f*

78 *sfz sfz rit. sfz sfz*

83

86 *poco rit.*

$\text{♩} = 92$

90 *a tempo deciso ff patada*

rit.

EUROPA 1945

2005

ANNA BOFILL

Ed: M^a Carmen García Godoy

♩ = 60

Flauta

3

5

7

9

10

12

14

p

mp

mf

f

ff

fff

16 *mp*

18 *p* *pp*

21 *>ppp* *f*

28

36 *accel.* *fltt. sempre* *mf*

44 *mf* *ff* *mf*

51 *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*

59 *ff* *mf* *ff* *mf* *f* *mp*

♩ = 60

♩ = 50

♩ = 120

8va -

8va - -

$\text{♩} = 96$

68 *lunga* *p* *cresc.* *mp*

74 *mf*

78 *f*

82 *ff*

85 *fltt.* *ffff*

88 $\text{♩} = 96$ *mf* 6 5 5 *mf* 6 3

94 *mf* 3 7 5 5 7 7

100 7 7 3 3 3 7

Piú mosso $\text{♩} = 90$

106 2 5 7 6 *mp*

115 *dim.* 2

124 *lunga* $\text{♩} = 50$ *ppp* *mp* *mp* *mf*

141 *mp* *mf* *f* *ff* *mf* *fltt.* *fltt.*

146 *mp* *p* *f* *mf* *ff* *mf* *mp*

152 *mf* *f* *ff* *ff*

158 *mf* *mp* *f* *mf* *f* *gliss* *gliss*

EUROPA

para quinteto de viento

TERESA CATALÁN
Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

Expressivo $\text{♩} = 30$

mp

dolce

f

mp

ten.

mp

f

ff

ff

EUROPA

2

Poco Più $\text{♩}=40$
Scherzando

ten.

f **f** **mf**

Giusto ed Energico **A tempo** $\text{♩}=30$ **Più mosso** $\text{♩}=46$

3

5

mf

Meno $\text{♩}=40$

a tempo

ff **mp**

espress.

mf **mf** **accel.**

A tempo $\text{♩}=40$ **Leggero** $\text{♩}=134$

2

rit. **f**

60 **f** **mp** **ff** $\text{♩}=60$ **5**

Poco Più $\text{♩}=72$

71 **mf** **mf** **f** **ff**

EUROPA

74 *stac.* **Con forza** $\text{♩} = 134$ 4 3

p *cresc. molto* *ff sf* *p*

82 *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

87 *mp* *f* $\text{♩} = 120$

92 *rit.* *rit.* $\text{♩} = 100$ *p*

95 *ff* *mp* 4

102 *ten.* $\text{♩} = 60$ *mf*

110 *f* *mp*

117 $\text{♩} = 50$ *rit.* 3/4 2/4 6/8 8/8 3/4

123 $\text{♩} = 50$ *mf* 6 3 2/4 2/4

EUROPA

4

(♩.=♩) ♩=72 *leggero*

127 **3** *f*

133 *mf*

135 *mf* *f* *ff*

140 *ten. poco* **Meno** ♩=69 *Espressivo* *f* *mp*

147 **4** ♩=33 *mp*

156 **3** **3**

158 **3** **3**

160 *f* *mf* *dolce* 4^{va}

The musical score for 'EUROPA' is written for a single melodic line in treble clef. It begins at measure 127 with a tempo of ♩=72 and a 'leggero' character. The key signature has one sharp (F#). The score features various time signatures: 2/4, 3/4, 4/4, 2/2, 3/2, and 6/4. Dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo), with *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano) also present. Performance markings include 'ten. poco' (tenuto poco), 'Meno' (ritardando), 'Espressivo' (expressive), and 'dolce' (sweet). The score includes several triplets and a 4^{va} (quarta) interval. The piece concludes at measure 160 with a *mf* dynamic and a 'dolce' marking.

ZUHAITZ

I

TERESA CATALÁN
Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

$\text{♩} = 43$

2 **6**

mf

con calma

ten

mp

Tempo I

mf

accel. **f**

Tempo I

piú *piú* *mp* *senza cresc.*

$\text{♩} = 75$

f

(♩=♩)

42 $(\text{♩} = \text{♩})$ $(\text{♩} = \text{♩})$ *secco* $\text{♩} = 50$ *ten*

II

♩ = 90

87 **11**

f

102 *f*

106 *secco*

p *ff*

15 *Tempo giusto* *gliss*

118 *f*

137 *energico e secco*

3

2

4

3/4

III

♩ = 44

144 *mf*

146

149 *mf* *mp* *p subito*

152 *mp* *mf* *mp* *pp*

6

3

3

3

3

7

ten

ten

ten

ten

DESPRÉRS DEL SILENCI

M. ROSA RIBAS

Ed: M^a Carmen García Godoy

Tranquilo, espressivo $\text{♩} = 60$

Flauta

pp *p* *p* *mf* *pp* *p* *mf* *f* *ff* *p* *mf* *p* *poco rit.* *mf* *a tempo, tranquilo* *pp* *p* *Più animato* *frull* *mf* *f* *mf* *p* *frull*

mf *poco rit.* *Piu lento* *p* *mf*

ritenuto *p* *rit.* *I° Tempo, tranquillo* *espressivo* *pp*

p *poco accel.* *f* *gliss* *ff* **Drammatico, intenso**

f con sentimento

ff **Scherzando, mosso**

mf *mf*

p (eco) *rit.* *a tempo* *p* *5*

5 *mf*

5 *f*

7 *poco rit. p*

Agitato, con spirito

cresc. 9

10 *mf cresc. e accel.*

6 *f*

6

10 *mf*

6 *f*

5 *ff*

ff 6 6 3

Calmato, lentamente

mp *gliss* *sfz*

sffz *p* *dolce e lento* *perdendosi*

NOVIEMBRE

GLORIA VILLANUEVA
Ed: M^a Carmen García Godoy

Flauta

(♩.=♩)

8 10

mf poco meno mosso

20

22

p sub.

p. a p. cresc.

24

27

28

rall. e dim.

30

a tempo

31

allarg.

32 $\text{♩}=96$

mp legato e dolciss.

37 $\text{♩}=\text{♩}$

40 *mf*

42 6 6

44 $\text{♩}=50$

50 $\text{♩}=\text{♩}$ 3

a tempo

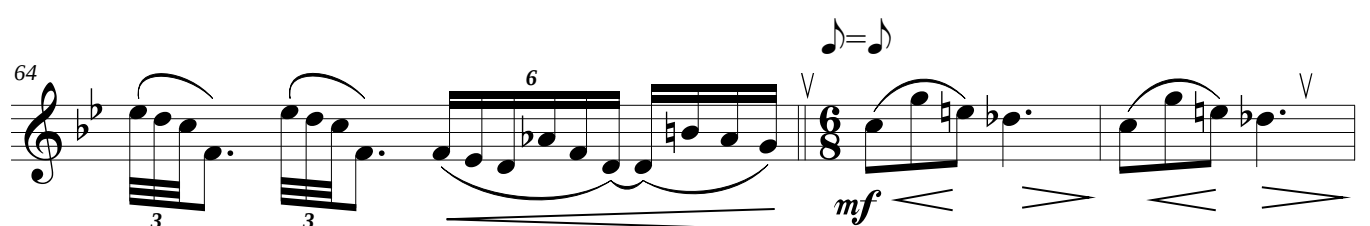
57 3

allarg.

61 *a tempo* 4/4

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece begins at measure 32 with a tempo marking of quarter note = 96. The initial texture is marked 'mp' (mezzo-piano) and 'legato e dolciss.' (legato and very sweet). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 37 introduces a change in tempo to '♩ = ♩' (quarter note = quarter note). Measure 40 features a dynamic shift to 'mf' (mezzo-forte). Measures 42 and 43 show a rhythmic pattern of sixteenth notes grouped in pairs, with a '6' written below each group. Measure 44 has a tempo marking of quarter note = 50. Measure 50 returns to the '♩ = ♩' tempo and includes a triplet of eighth notes. The instruction 'a tempo' appears below measures 50 and 51. Measure 57 contains a triplet of eighth notes and a '3' below it. The instruction 'allarg.' (ritardando) is placed below measures 57 and 58. The piece concludes at measure 61 with a final tempo marking of 'a tempo' and a 4/4 time signature.

63 

64 

67 

71 

75 

80 

85 

90 

94 

più calmo *meno mosso*

102 $\text{♩} = 63$
poco rit.

105 *a tempo*

108 *mp*

112 $(\text{♩} = \text{♩})$
tr

117 $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

121 *f a tempo*

PERSISTENCIA

MERCEDES ZAVALA

Edición pedagógica: M^a Carmen García Godoy

♩=60

Flauta

5

p *mp* *p*

7

cantabile e legato

9

cresc.hasta el c.20

11

13

15

17

19

21

24

26

28

30

32

dim.poco a poco hasta el final

mf

mp

p

pp

ppp

f

2

3

3

3

6

ANEXO III

BASE DE DATOS DEL CATÁLOGO ELABORADO SOBRE LAS COMPOSITORAS SELECCIONADAS

LISTADO DE DATOS BIOGRÁFICOS DE LAS COMPOSITORAS SELECCIONADAS
PARA LA GUÍA DIDÁCTICA

ID	APELLIDOS	NOMBRE	F. NACIMIENTO	F. DEFUNCIÓN	LUGAR DE NACIMIENTO	INSTRUMENTISTA
1	ALONSO SÁNCHEZ	Edith	1974		Madrid	Pianista
2	ALONSO DE ARMIÑO	Myriam	30/08/1976		Bilbao (Vizcaya)	Violonchelo
3	ALVEAR	María de	1960		Madrid	Cantante y pianista
4	ARANA MARTIJA	Begoña	1941		Guernika (Guipúzcoa)	Pianista
5	ARENAS MARTÍN	María José	28/05/1983		Isla Cristina (Huelva)	Pianista
6	ARRIETA FRANCISCO	Miren Iratxe	1968		Bilbao (vizcaya)	
7	ARZAMENDI CECIAGA	Beatriz	24/01/1961		Mondragón (Vizcaya)	Violín
8	ASTRAIN SERRANO	Mª Lourdes	11/02/1962		San Sebastián (Guipúzcoa)	Pianista
9	AURREKOETXEA VILORIA	Maite	23/06/1971		Bilbao (Vizcaya)	
10	AYASTUY ALEGRIA	Olatz	10/07/1961		Bilbao (Vizcaya)	Clavecinista
12	BARRIO GONZÁLEZ	Ana	8/06/1968		Trápaga (Vizcaya)	Pianista
13	BÉJAR	Nélida	1979		Munich (Alemania)	
15	BELTRÁN-HUERTAS	Encarna	17/07/1948		Madrid	
17	BLANCO PONS	Reinalda	1/03/1976		Girona	Pianista
18	BOFILL LEVI	Anna	25/04/1944		Barcelona	Pianista
19	BORRÀS FORNELL	Teresa	30/07/1923	17/07/2010	Manresa (Barcelona)	Pianista
20	CAPDEVILA GAYA	Mercé	20/03/1946		Barcelona	
21	CATALÁN	Teresa	12/04/1951		Pamplona (Navarra)	Pianista
22	CAZURRA BASTÉ	Anna	27/09/1965		Barcelona	Pianista y violinista
23	CODINA GUBIANES	María Assumpta	2/01/1943		Barcelona	Pianista
24	CODURAS MARTÍNEZ	Alicia	1958		Barcelona	Pianista
25	CONDE DELGADO	María del Carmen	17/01/1933	9/09/2005	Barcelona	Pianista
26	COUCEIRO	María Pilar	6/12/1948		A Coruña	Pianista, violinista,
27	CRUZ CASTILLEJO	Zulema de la	9/03/1958		Madrid	Pianista
28	DÍAZ PESTANO	Cecilia	27/03/1982		Sta. Cruz de Tenerife (Canarias)	Pianista
29	DIAZ DE LA FUENTE	Alicia	2/04/1967		Madrid	
30	DIEZ FERNANDEZ	Consuelo	16/08/1958		Madrid	Pianista
31	DOISTUA DIEGO	Mª José			Galdakao (Vizcaya)	
32	ESCRIBANO SÁNCHEZ	María	24/01/1954	21/12/2001	Madrid	Pianista
33	ESPALLARGAS INGLÉS	María Pilar	15/02/1951		Zaragoza	Pianista
34	FERNÁNDEZ MARÍN	Lola	25/04/1961		Pueblonuevo (Córdoba)	Pianista

ID	APELLIDOS	NOMBRE	F. NACIMIENTO	F. DEFUNCIÓN	LUGAR DE NACIMIENTO	INSTRUMENTISTA
35	FERNÁNDEZ	Zuriñe	28/11/1965		Vitoria (Álava)	
36	FERNÁNDEZ VIDAL	Carme	13/09/1970		Palma de Mallorca (Islas Baleares)	Pianista
37	FIGUEROA FIGUEROA	Fuensanta	18/09/1973		Bilbao (Vizcaya)	Pianista y trompetista
38	FONTÁN OÑATE	María José	14/11/1957		Madrid	
40	GALLEGO SÁNCHEZ	Ángela	1967		Madrid	Pianista
41	GARCÍA VELASCO	Blanca-Esther	1955		Oviedo (Asturias)	
42	GARRIGA KUIJPERS	Carlota	21/02/1937		Amberes (Holanda)	Pianista
43	GARVIA SERRANO	María Isabel	8/08/1959		Barcelona	Pianista
44	GUTIÉRREZ URBANETA	Marián	3/02/1969		Bilbao (Vizcaya)	Pianista
45	JURADO DÍAZ	Raquel	25/07/1970		Córdoba	Pianista
46	JURADO RUÍZ	Pilar	1968		Madrid	Pianista
48	LÓPEZ DE REGO	Mª Cruz	15/02/1957		Barcelona	Pianista
49	LUC DE CAZZANIGA	María Eugenia	6/12/1958		Rosario (Argentina)	
50	LLORCA PONZODA	Laura	5/05/1968		Oliva (Valencia)	Flautista
51	MALUMBRES CARRANZA	María Dolores	11/04/1931		Alfaro (La Rioja)	Pianista
52	MANCHADO TORRES	Marisa	7/07/1956		Madrid	Pianista
53	MARINA GIOCONDA	Carmen	17/07/1936		Santander (Cantabria)	Guitarrista
54	MARTÍNEZ RAMÍREZ	Sofía	25/10/1965		Vitoria (Álava)	Pianista
55	MEGÍAS LÓPEZ	Sonia	1982		Almansa (Albacete)	Pianista
56	MENDOZA LÓPEZ	Elena	1973		Sevilla	Pianista
57	MIKOFALVY	Montserrat	5/02/1929		Palma de Mallorca (Islas Baleares)	Pianista
58	MILÀ i ROMEU	Leonora	13/03/1942		Vilanova i la Geltrú (Barcelona)	Pianista
59	MIRÓ MANERO	Carme	3/10/1956		Barcelona	Flautista
60	MUÑOZ ESCOLAR	Margarita	1971		¿Murcia?	Pianista
61	NÚÑEZ HIERRO	Nuria	1980		Jerez de la Frontera (Cádiz)	Pianista
62	OLIVERO ANARTE	Silvia Mª	1975		Málaga	Pianista
64	OZAITA MARQUÉS	María Luisa	20/04/1939		Barakaldo (Vizcaya)	Pianista
65	PELEGRÍ MARIMÓN	María Teresa	4/03/1907	1995	Barcelona	Pianista
66	PÉREZ CUSTODIO	Diana	6/12/1970		Algeciras (Cádiz)	Pianista
67	PÉREZ FRUTOS	Iluminada	19/02/1972		Girona	Pianista y guitarrista
68	PITA VÁZQUEZ	Mº Paz	19/05/1976		Ferrol (A Coruña)	

ID	APELLIDOS	NOMBRE	F. NACIMIENTO	F. DEFUNCIÓN	LUGAR DE NACIMIENTO	INSTRUMENTISTA
70	QUINTANILLA	María	1979		Badajoz	
71	RAMIÓ i DIUMENGE	Concepció	1961		Girona	Pianista
72	RAMOS TRIANO	Gloria Isabel	5/07/1964		Maracay (Venezuela)	
73	RIBAS MONNÉ	María Rosa	25/07/1944		Barcelona	Pianista
74	RODRIGO BELLIDO	María	20/03/1888	1967	Madrid	Pianista
75	RODRÍGUEZ GIL	Gloria	19/10/1972		Vigo (Pontevedra)	Pianista
76	RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ	Rosa María	1963		Portocristo (Islas Baleares)	Pianista
77	ROIG FERRER	M ^a Teresa	11/04/1952		Barcelona	Pianista
78	ROMERO	Lula	17/05/1976		Palma de Mallorca (Islas Baleares)	
81	SAN MIGUEL	Silvia	1963		Vitoria (Álava)	Pianista
82	SÁNCHEZ BENIMELI	Mariángeles	27/03/1939	15/04/2014	Valencia	Guitarrista
83	SANTIAGO DE MERÁS	María del Carmen	10/01/1917	2005	Oviedo (Asturias)	Pianista
84	SANTOS SANTOS	Alicia	7/10/1958		Madrid	Pianista y clavecinista
85	SERRANO CUETO	Dolores	16/01/1967		Cádiz	Pianista
86	TORRAS SALVADOR	Montserrat	1973		Barcelona	Pianista
87	TORRENTS TURMÓ	Mercè	12/02/1930		Barcelona	Pianista y cantante
88	URRUTIA RASINES	Isabel	17/05/1967		Algorta (Vizcaya)	Pianista
89	VEGA SANTANA	Laura	18/04/1978		Vecindario (Las Palmas)	Pianista y oboísta
90	VERDÚ ESPARZA	Carmen	7/02/1962		Alcoy (Alicante)	
91	VILA BLASCO	Mariona	1958		Barcelona	
92	VILALLONGA	Cristina	¿?		Barcelona	Cantante
93	VILLANUEVA SÁNCHEZ	Gloria	2/08/1953		Barcelona	Guitarrista
94	ZAVALA GIRONÉS	Mercedes	27/12/1963		Madrid	Pianista
95	ZUBIETA TRIVES	Esperanza	1963		Colindres (Cantabria)	Organista

CATÁLOGO DE OBRAS DE LAS COMPOSITORAS SELECCIONADAS

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
1	Capsu Tri	voz- fl, pf, vc.
1	Disparition, La	2 fl.
1	Tara	fl, cl, pf, vl, vc.
1	Desintegración	fl, cl, pf, vl, vc.
1	L'attente du demain	fl
2	Alkimia	fl(pc.), sax t, sax bat, vn, vib.
3	Besando el tiempo=Die Zeit Küssend	fl.
3	Canción: für drei Vokalsolisten, Flöte und Klavier	3 voces, fl, pf. (voz)
3	Care: Zeremonie für Schlagzeug, Flöte und Gitarre	Bat, fl, gui
3	Sensitive Birds	sop, fl, cl, vla, vc, ap, pf
3	Sternenbaum	fl, ap, voz
3	Visión	fl, cl, pf, 2 bat, vc, cb, voz
3	Luz futura	quinteto de viento, sax, bat
3	Verdad-Warheit	pf, quinteto
4	Soinu jolasak	fl, ob, cl, fg, tpa. (quinteto viento)
5	Hypocondrye: Arreglo de "Andaluza" de Manuel de Falla	fl, cl, ob, fg, pf.
5	Laberintos de chocolate	fl, cl, sax, pf.
5	Relojos blandos	fl, cl, sax, perc, vn, vc, pf.
5	Mahjong	fl, ob, cl, fg, vl, pf
5	Agonis	fl, cl, fg, vl, vla, vc, pf
6	Atxagaren bi poemarentzako musika	mz- fl, gui
7	Atmósferas en verso	fl, pf
7	Metrosol	fl, ob, cl, tpa, fg. (quinteto de viento)
7	Prismas	fl, pf
7	Luz y sombra de bellatrix	fl, cl, sax, marimba, pf
8	Helieclipselene	fl, ob, cl, tpa, fg. (quinteto de viento)
9	Miradas	fl, cl, vn, vc
10	Bostkotea	fl, ob, cl, tpa, fg. (quinteto de viento)
10	Primera vez	fl, ob, cl, fg, tpa. (quinteto de viento)
12	En dehors, en dedans...sûr le cinq	fl, cl en sib, vn, vc, vib.
12	En el cielo como en la tierra	fl.

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
13	In the sun wear black	conj. viento
13	So ging ich durch die trüben, bittern Schwaden	fl, mrb
15	Amor de sol y luna	fl, ob.
15	Canto al atardecer	fl
15	Canto de semblanza, Un	fl, ob, fg
15	De gris melancolía	fl, va, ap
15	Llanto a mi raíz	3 fl.
15	Miradas de otoño	fl, ob, fg.
15	Pequeña fábula.	fl, ob.
15	Reflejo de luna en calma.	fl, pf
15	Sensaciones de un payaso.	fl, vc.
15	Sueño de juventud.	fl, ob.
15	Temps.	fl, cl sib, tpt, tb, vib, glockenspiel, triángulo
15	Tiempo de soledad.	fl, gui
15	Tres postales cacereñas_ concierto para flauta.	fl- orq. sinf.
15	Oración sobre un amor mendigo	fl, cl, fg, tpa, pf.
15	Oración de peregrino.	tn - fl, cl, fg (voz)
17	Max	fl, cl, ob, fg, tpa-perc-2 vn, va, vc
17	Petit joc per a flauta	fl
17	Way for a flutist	fl, vn, vc, perc.
18	Caracolas	fl, fg, gui, vc, pf.
18	Complicitats (I,II,III)	fl, sax
18	Esclat	fl, ob, cl sib, pf, perc, 2 vn, va, vc.
18	Europa 1945 (a las mujeres víctimas del nazismo).	mz-fl, cl Sib, vn, vc, pf (voz)
18	In duplice filar	fl, pf
18	Itinerari del cargol (I, II y III)	fl, pf
18	Note per un diario	fl, ob, cl, fg, 2 vn, va, vc, cb
18	Septet de set sous	fl, cl sib, vn, vc, perc, gui, pf
18	Sólo lo justo	ten - fl, cl, fg (voz)
18	Spirals II	fl, cl, fg, pf, vn, va, vc
18	Trenzas	fl, vc

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
18	Vida ¿por qué no?, La	fl, cl, gui, vn, perc
18	Vita è, La	fl, gui, vc
18	A Veronica Franco,	2 fl/fl sol, picc, fl. b.
18	Pájaros y motores	cl sib, fl, pf, vl, vc.
18	Ipse	fl, ob, cl sib, fg, tpa, perc, vl, vla, vc,cb.
18	Spirals	fl, cl sib, gui, perc, vn, vc.
19	Astrugàncies, op. 42	sop - ap, fl (voz)
19	Aura, op. 92.	fl, ob, fg
19	Concert op. 64: per a 2 flautes travesseres i orquestra de corda	2 fl - orq. cuerda
19	Cristiana	sop - fl Do, fl Sol, cl Sib (voz)
19	Divertimento, op. 90.	fl, ob, cl, tpa, fg (quinteto de viento)
19	Fantasía op. 74	fl, pf
19	Fontana	fl, pf
19	Largoan, op. 168	4 fl
19	Ones, op. 154	fl, pf
19	Pinzellades, op. 81	fl, ob, 2 cl, tpa, fg, campanólogo, 4 tim
19	Sonatina, op. 60	ap, fl
19	Tema i variacions, po. 91	fl, pf
19	Terceto, op. 201	fl, gui, vc
19	Trío, op. 112	fl, cl, fg
19	Mont. op. 104. nº 1. (1991). Andante - Tempo di vals - Lento - Andante.	fl, gui
19	Montgrí. op. 104. nº 2. (1991) : Moderato - Adagio - Allegro.	fl, gui
19	Interludios, op. 177	fl
20	Barcelona equilibrista	fl, ob, cl sib, fg - tpa - perc, pf - 2 vn, va, vc, cb
20	...D´una manera especial_ A Frederic Mompou	fl, cl, vib
20	De la Randa	fl, ob, cl Sib, fg, tpt, perc, ap, vn, va
20	Entre els morats l´ocre i el blau	fl, ob, fg, vn, va, vc
20	Homenatge a Frederic Mompou	fl, pf
20	Naturalesa morta	fl, pf
21	Afinidad electiva en sol	fl, pf
21	Figuras nº 1	fl, 2 vn, va, vc, pf

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
21	Europa, (versión de cámara)	fl, ob, cl, fg, tpa (quinteto de viento)
21	Soliloquio	fl
21	Zuhaitz (Árbol) (Lur (Tierra) - 2. Nabar (Multicolor) - 3. Trikuharri (Dolmen))	sop - fl, pf (voz)
22	Disegnando i quattro temperamenti ed alcuni caratteri e sentimenti humani	fl, cl, cl b, gui, bat, vc, cb
22	Grito, El	sop - fl, gui, vc (voz)
22	Kalonize, op. 12	fl, cl, ob, tpa, fg (quinteto de viento)
22	Quan no estigues, op. 24	fl, ob, pf
23	Capricci	fl, pf
23	Subtil: quatre peces per a quintet de vent	fl, ob, cl (si b), tpa, fg (quinteto de viento)
24	Agua de rocío	fl, pf
24	Trío nº 2.	fl, gui, vc
25	Atardecer junto al lago	fl, vn, gui
25	Juego de ninfas	fl, vn, pf
25	Nostalgia	fl, vn, gui
25	Regreso	fl, vn, gui / fl, vn, vc
26	Musas	fl, 3 perc
27	Azul	fl, vn, vc, gui
27	Danza nº 3 "Ayno"	fl
27	Diálogos	fl, ob, cl, fg, tpa - 3 perc - pf - vn, vc, cb
27	Géminis	fl, cl Sib, perc, pf, vn, va, vc
27	Ho-Menaje para flauta y guitarra	fl, gui
28	Tras la ventana	fl, gui
29	Arena bajo el mar	fl, cl, pf, perc
29	Ausencia	fl, ob, cl, fg, vn, va, vc, cb, pf, perc
29	Babilonia	sop - fl, cl Sib, va, vc, perc. (voz)
29	Deidad kármica	sop, fl (voz)
29	Destino de Euterpe, El	fl, pf, perc, 2 vn, va, vc, cb
29	Godanbambú	sop, fl, vn, va, vc (voz)
29	Minuto por Galicia, Un	fl, ob, ac, pf, 2 vn, va, vc
29	Nachtregen	sop - fl, ac, perc (voz)
29	Redes al tiempo	fl, pf

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
29	Ritos y danzas	fl, vn, perc, org
29	Seis piezas para quinteto	fl, vn, va, pf, perc
29	Tierra. los dioses, el creador y los brujos, La	fl, gui
29	Trío para flauta, viola y arpa	fl, va, ap
29	Nadiyama	fl, ob, cl, fg, tpa, 2 vl, vla, vc y perc.
29	Ecos del pensamiento	fl, ob, cl sib, fg, vl, vla, vc, cb, pf, perc, sop.
29	Espacios virtuales	fl, ob, cl sib, fg, vl, vla, vc, cb, pf, perc, sop
30	Agua de la luna	mrbs - orquesta de flautas (12 fl)
30	Cuatro instantes (1. Plácido - 2. Con brío - 3. Lento - 4. Enérgico).	fl, vc, pf / fl, cl b, pf
30	Ecos	fl, tbn (fg/vc), pf
30	Niña valiente	sop - fl, vc, pf (voz)
30	Tempietto di marmo, II	fl, ob, cl, fg
30	Tiberina (versión para flauta en Sol y guitarra)	fl. Sol, gui / fl, va, gui
30	Variaciones para flauta y cuerda (Rev. 1999)	fl- orq. cuerda
30	Verde y negro	picc, pf / fl, pf - orq. cuerda
31	Malecón (1997)	fl, cl, cl b
31	Tiempo a través	fl, cl, vn, vc, pf, perc
31	Vitalia	fl, cl, vn, vc
32	Agua: Improvisación musical	fl, pf
32	Aire: Improvisación musical	fl, pf
32	Concierto para Inma	fl, cl Sib, pf, vn, va, vc
32	Érase una vez	fl, cl, pf, perc, vc
32	Historia de un sonido II. Improvisación musical	fl, pf
32	Invocación	fl, ob, cl, fg, pf, perc, vn, va, vc, cb
32	Madrid de noche (1. Pasodoble. 2. Vals. 3. Chotis)	fl, ob, cl, fg, pf, perc, vn, va, vc, cb
32	Memorias del viento	fl, gui
32	Muñecos de mimbre	fl, cl, pf, perc, vc
32	Oración: Improvisación musical	fl, pf
32	Sin seso	fl, cl, tpt, tbn, 2 perc
32	Sol: Improvisación musical	fl, pf
32	Tierra: Improvisación musical	fl, pf

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
32	Volar	pf- orquesta de flautas (2 pic, 8 fl, 2 fl Sol).
33	Acordes	fl, cl, tpa, tpt, tbn, ap, vn, vc, perc.
33	Camin	fl, ob, fg
33	Combinado trío	fl, ob, fg
33	Cuatro bagatelas	fl, ob, cl, tpa, fg (quinteto de viento)
33	Diálogos con Machaut	fl, cl, ap, pf, perc
33	Dillá (Más allá)	fl, perc
33	Eight rings	fl, ob, cl, fg - tpa, sax t, sax bar- perc - ap
33	Evoll	fl, perc
33	Jugando con un rondó	fl, cl, sax a, perc, pf, vn
34	Cromofonías I	fl, cl, fg, tpa, vl, vla, vc.
34	Cromografías II	fl, gui
34	locus	fl, cl, vla, ap, perc.
35	Amaigabe	fl, cl Sib.
35	Daleht	fl, cl b, pf
35	Gurdizarra	fl, ob, cl, vn, va, vc, pf, perc
35	Lur, Ur, Hutz	fl Sol, va, gui
35	Marizoro	fl, cl, vn, vc
35	Urrunetik	fl, cl, vn, vc, pf, perc
35	Iruleak	Ap, fl y vc.
35	25 Janelas	Fl, cl, vn, vc, pf.
35	Eurite-udatexkero	fl, ob, cl, fg, tpa
36	Concertant per a marimba i flauta	fl, mrb - orq. sinf.
36	Concerto per flauto e archi (1. Giocosó. 2. Grave. 3. Acerbo e agitato)	fl- orq. cuerda
36	Esgarrit	fl, ob, cl (clb), fg, tpa, cel, vc, cb, perc
36	Flautant	3 fl, pic, 2 fl Sol, fl b
36	Metamorfosi	fl
36	Postales para dos	picc/fl/fl Sol, ob/crn ing
36	Variacions al vent	fl, cl, ob, tpa, fg (quinteto de viento)
36	Ses Hereves	2 fl, pf
36	Metamorfosi II	fl, mrb

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
37	Furia: trío para flauta, clarinete y clarinete bajo	fl, cl, clb
38	Tras el velo del tiempo	fl, 2 vn, va, vc
38	Tritium	fl, ob, pf
38	Vía de la Plata	fl, sax t, sax b.
40	Perpetua carrera de Aquiles y la tortuga, La.	fl, ob, cl fg, tpa (quinteto de viento)
40	Suite Argentina	fl, ac, pf
41	Tema con variaciones para flauta y piano	fl, pf
42	Claudiana	fl, pf
42	Divertimiento para cuarteto de viento	fl, cl, ob, fg
43	Dues escenes	fl, pf
43	Micro-collage	fl, ob, cl, fg, tim, perc, vn, 2 va, vc
43	Petita fantasía en tres movimientos	fl, cl, fg, pf, vn, vc
43	Scacs	fl, pf
44	Heptarritimia 696	fl, cl sib, vn, vc
44	Afrodisia	mezzsolo, fl, cl, tpa, vl, vc, pf. (voz)
44	Proyecciones.	fl, fg, perc, pf, vl, vc
44	Punto y línea sobre el plano.	fl, cl, fg, perc, pf,, vl, vla, vc.
45	Tangrama	fl, perc, pf
46	Ebdabg	fl, pf
46	Homo sum	fl
46	Huichí	fl, perc.
46	llaragiz betea. Lleno de estrellas	sop - fl, pf (voz)
46	In extremis	fl, pf
46	Kammermusik nº 1	fl, cl, tpt, tbn, perc, pf, 2 vn, va, vc, cb
46	LIMen	fl, ob, cl, pf, vn, va, vc, cb
46	Palacio de hielo	sop - fl, pf (voz)
46	Temas	fl, perc
46	Tentaciones de cristal	sop - fl, ob, cl, perc, pf, vn, va, vc (voz)
48	Coral	fl, pf
48	Ius naturale	fl, cl b, fg, vn, va, vc, 2 perc
48	Piflaunos	fl, pf

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
48	Vital	fl/picc, cl sib/cl b, sax c., pf, perc.
48	Four for four	fl, tpa, mar, vc.
48	La princesa del guisante	fl, tba, perc, pf, cb.
48	Gris/azul	fl, pf
48	Batidos	3 fl, tba, 2 perc, pf., mar., ap, vlc, cb.
49	Assai	2 fl, 2 cl, tpa, vib, vc
49	Depart	fl, vn, vc, pf
49	En la sala blanca y el espejo	fl, ob, cl
49	Nada es mejor	fl, cl, vc, pf
49	Red	fl
49	Sombrías	fl
49	Mían	Picc, Cl bajo en sib, pf, vl, vla, vc.
49	You	picc, cl bajo en sib, perc, pf, vl, vla, vc.
49	Huan	fl, cl, sax, perc, pf, vl y vc.
49	Caballeros de medianoche	fl, cl en sib, perc, clst, cl, 2 vl, vla, vc, cb.
50	Dos danzas mediterráneas	fl, ob, cl, tpa, fg (quinteto de viento)
51	Bosque de hayas	fl, pf
51	Collage	fl, cl, vb, pf
51	Homenaje a Elena Romero	fl, vc, pf
51	Mosaicos: cuatro piezas para trío	fl, gui, vc
51	Pax Domine. Quinteto de viento	fl, ob, cl, tpt, fg (quinteto de viento)
51	Tarde en el Valle del Oja. Suite para orquesta de cámara	fl, cl, ob, fg, 2 vn, va, vc, cb
52	Dibujos	fl do
52	Esercizi	fl, pf
52	Espejos	fl, ob, cl, fg, perc, pf, vn, va, vc, cb
52	Five colours	fl, mrb
52	Música para ocho instrumentistas	fl, ob, cl, tpa, tpt, pf, vc, vib
52	Nuages	12 fl. do (orquesta de flautas)
52	Propuestas para una forma: colorines, colorín, colorado	fl, pf
52	Siete piezas para Clara: siete piezas para flauta	fl
52	Soplo	bat, fl

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
52	Spira mirabilis	fl, cl, tpa, vn, vc, pf, mrb
52	Tema (versión original)	pi, fl Sol (1 interp.) / fl.
53	Canción de los viejos colonos	fl, gui
53	Madrid nocturno	fl, gui
53	Trío	fl, vc, gui
54	Círculo Polar Ártico	fl, cl, fg, ap, pf, perc, vn, vc
54	Homenaje a Scelsi	fl, cl, tpa, vn, vc, pf, perc
54	I had a dream: En memoria de Luther King	fl, cl, sax, vn, vc, pf, perc
55	Juan	fl, pf
55	Pequeña Suite Peninsular	quinteto de viento
55	Trenza de Cage, La (dedicada a Mª José Belotto)	fl
56	Tres piezas de cámara	fl, cl, vn, va, tam
56	Gramática de lo indecible	fl, cl, sax, vl, vc, pf, perc
57	Cuarteto	fl, cl, ob, fg
57	Suite Trianon	fl, cv, va gamba
57	Tonadilla para niños	fl, vn, pf
58	Estudio nº 1 para flauta sola	fl
59	Montseny visió de mar	fl, pf
60	Imágenes y alma	orquesta de flautas
61	Friso de la vida, El	fl, cl b Sib, fg, perc, pf, vn, va, vc
61	Sombras azules sobre lienzo rojo	fl, cl b Sib, fg, perc, pf, vn, va, vc
62	SinRanzón, La	fl, ob, cl, vn, va, vc
62	Deploratio II	fl, vc
62	Forse un mattino	fl, cl, perc, pf, vl, vla, vc
62	Giorno dopo giorno	fl, cl, perc, pf, vl, vla, vc
62	Im Rauschen der Stille	fl, cl, perc, pf, vl, vla, vc
62	Cuaderno de imágenes	fl, cl, pf, vl, gui
62	Kitab 3	fl, vla, gui
62	Memorare	fl sub ctb
62	Bagatellen	fl, gui
62	Frammenti	fl, cl, vl, vc, perc, pf

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
62	Im Raushen des Augenblickis	fl, cl, pf
62	kitab 6	fl, vl, vla, vc, gui, perc.
62	kitab 7	ob, vl, gui, fl, perc, vla, vc
62	La persistencia de la memoria	fl, gui
62	Trio	fl, vla, ap
62	Kitab 5	2 vl, gui, fl, vl, vc
64	Aleluyas I	2 fl
64	Aleluyas II	fl Do, fl Sol
64	Aleluyas III	sop - fl Do, fl Sol, cl Sib (voz)
64	Amable	fl, gui, va
64	Concierto para flauta	fl, orq sinf
64	Cuatro lamentos para Elena Romero	fl, vc, pf
64	Dúo	fl, pf
64	In memoriam Ravel	vc - fl, ob, cl, fg, va, vc
64	Irurak-Bat: Suite	fl, ob, cl, tpa, fg (quinteto de viento)
64	Melodía con variaciones	fl, 2 vn, va, vc, cb
64	Ninfas, duendes y otros habitantes del bosque.	fl, pf
64	Quinteto sugerente	fl, vn, vc, gui, bandurria
64	Suite (5 movimientos)	fl, gui, vc
64	Suite para flauta: Cinco piezas	fl
64	Tres pequeñas piezas para flauta sola	fl
64	Suite Irurak-Bat (1. Urte Berri. 2. Ametsa´n dantza.	quinteto de viento
65	Wind und percussion (nº 1 para flauta y percusión).	fl, perc
66	4 elementos en grado elemental y una coda a 4	4 fl, pf
66	Aspergiendo	fl, ob, cl Sib - tpa Fa, fg - 3 perc
66	Contemplando Las Señoritas de Avignon	fl, va, ap
66	Hebras al aire	fl, ob, cl, tpa, fg (quinteto de viento)
66	Lapsus (1. Hoquetus - 2. Organum - 3. Je suis Fauvel - 4. Organum - 5.	fl, cl, ob, fg, tpa (quinteto de viento)
66	Sonata para flauta y piano	fl, pf
66	Suite en miniatura sol, la, si de muchos modos.	fl, pf
66	Soplo	Cuarteto de flautas traveseras.

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
66	Islas del silencio	fl Sol, mrb.
66	El que no sueña no vive.	Fl, tpa, vl, vc, pf y cinta.
66	Entre cuatro paredes	fl, cl, sax tn, mandolina, vl, pf, cinta
66	Petra	fl, ob, cl, fg, perc, 2 pf, 2 gui, 2 vl, vla, vc, cb
66	Para noia	fl, sax alto, perc, cinta
66	Panfleto jondo. Tres miradas sobre el Guernika de Plcasso	fl, cl, sax alto, gui, pf, cinta
66	Cuatro súplicas	Flautista
66	Solsticio	fl, ob, cl, fg, tpa, tp, tmb, tb, mrb, pf, 2 vl, vla, vc, cb
66	Verdinegro	fl, cl, gui, pf, cinta
66	Nunc	fl, cl b, bomb, vl, sp, tn, pf
67	Callado lamento sin orilla	fl, ob, cl, fg, 2 perc, pf, vn, va, vc, cb
67	Tras la sombra de la duda: Arreglo para 6 instrumentos	fl, fg, pf, vn, va, vc
67	Entre el silencio y la mente.	fl, gui.
67	Versos en silencio	fl, perc
67	Luz cenital	fl, cl, perc, pf, vl, vc
67	El viento nos llevará	fl en Sol
67	Horizontes del silencio	fl, cl, pf, vl, vc
67	Alquimia de la sombra	fl, perc
67	Súplica del viento	fl, tpa, pf, vl, vc
67	Estancia del amanecer	fl, cl, sax, perc, pf, vl, vc
67	Ardicia	fl, ob, cl, fg, perc, 2 vl, vla, vc, cb
68	Atenea	fl
70	Quinteto 1752	fl, 2 vn, va, vc
71	Espais hipertròfics	fl, cl, vn, vc, pf, perc
71	Lluna, sal, sang, exili	vn, fl, cl, vc
71	Suau delit, Un	fl
72	In die Luft	5 fl
72	Klafalk	cl, pf, fl
73	Després del silenci	fl
73	Duet de Setembre (a la flautista Mercé Miró)	fl, pf
73	En un somni	fl, pf

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
73	Pensaments	fl, pf
73	Quintet de vent (1. Moderato affetutuosso - 2. Dolce - 3. Enérgico)	fl, ob, cl, fg, tpa (quinteto de viento)
73	Trenat de nou (1. Moderato - 2. Adagio molto espressivo - 3. Allegro)	fl, ob, fg, sax, vib, vn, va, vc, pf
73	Tres-tría (1. Moderat espressivo - 2. Agitato, tranquilo - 3. Allegro scherzando)	fl, vc, pf
73	lligan d´amor	fl, sop o ten, vc y pf
73	Bella i sola	sop o tn, fl, pf
73	canco del llac	sop o tn, fl, pf
73	Epigrama	sop o tn, fl, pf
73	Miratge	sop o tn, fl, pf
73	Epigrama	sp o tn, fl, pf
73	Miratge	sp o tn, fl, pf
73	Bella i sola	sp o tn, fl, pf
73	Canco del llac	sp o tn, fl, pf
73	Lligam d´amor	sp o tn, fl, vc, pf
74	Quinteto en Fa Mayor para piano e instrumentos de viento op. 15.	pf, viento
75	210	fl
75	Dúo número 1	fl, vc
75	Guldrigans	fl, cl, perc, pf, vn, vc
75	Homenaje a Carmelo Bernaola	fl, ob, cl, fg, tpa, 2 vn, va, vc
75	Marsanan	fl, ob, cl, tpa, fg (quinteto de viento)
75	MI	fl, cl Sib, vn, vc, fg, perc
75	Mir5	fl, ob, cl, fg
75	Trío nº 2	fl, cl, vc
75	Xis4	fl, fg
76	Envoi	fl, perc.
76	Noho	fl 1, fl 2 y pf.
76	Lima.	fl, cl sib, vc, perc
76	Tiamat.	fl, cl sib, sax mib, tpa, tb tenor.
76	Tiamat 1.	fl, cl sib, vl, vc, pf.
76	Ámbares.	fl, ob, cl sib, fg, tpa. (quinteto de viento)
76	Negmia.	fl, cl sib, vc, gui, pf, perc. / fl, ob, vbr, vc, arp, pf, perc.

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
76	Eras.	fl, ob, cl sib, fg, tpa, voz, vl 1, vl 2, vla, vc, cb, dos percusionistas.
77	Sonata per a octet de vent (1. Viu - 2. Adagi - 3. Alegret)	fl, cl, 2 tpa, 3 tbn, tu
78	Bloque de Glifos (versión para quinteto de viento)	fl, ob, cl Sib, tpa, fg (quinteto de viento)
78	Cristales: versión para ensemble	fl, cl Sib, sax s, tpa, vn, vc, gui
78	In constant sorrow: en tres movimientos	fl, cl Sib, fg, perc, pf, vn, vc
78	Odiseo	fl, cl Sib, vn, vc, pf
78	Reflejos	fl, cl Sib, sax (a, bar), pf, perc
78	Profil perdu.	fl, cl sib, fg, perc, pf, vl, vla, vc.
78	Wieder ein mitternächtige Tag	fl
78	El contexto de la especulación	fl, vl, vc, cb, gui elec, sax ten, tpa, tp, tmb, perc, pf y electrónica
78	Ins offene	fl, cl, sax bar, ap, vl, vla, vc, cb, perc
78	Teilnahme	fl, voz, ap, vc, perc amplif
78	En relieve	fl, ob, cl, mandolina, gui, ap, perc, pf, vl, vla, vc, cb
78	Ajeno	2 fl, ob, cl, cl b, sax ten, tpa, ap, perc, pf, 2 vl, vla
81	In another time	fl, 2 cl, fg, pf, cb
82	Quartetto concertante (dedicada a Rafael, Antonio y Mar Galera)	gui, fl, ob, cl Sib
82	Romanza Medieval = Mittelalterliche Romanze	fl
83	Suite hispana: para flauta y piano	fl, pf
84	Onix (1. Allegro - 2. Molto moderato - 3. Allegro moderato)	fl, ob, cl, fg
85	Taller 3332	fl, cl, sax bar, tim, vn, va, vc
85	Tarde en el campo, Una: para quinteto de viento	fl, cl, ob, tpa, fg (quinteto de viento)
85	Baile entre jarcias y aparejos.	fl, mrb.
86	Impromptus for Chamber Ensemble	sop - fl/pic, cl Sib/cl b, vn, va, vc(voz)
86	Nomad (obra encargada por el Collage New Music)	fl, ob, cl Sib, tpa, pf, perc, vn, vc, cb
86	Three Movements for Sarah (obra encargada por Sarah Tidermann)	fl, pf
86	Winter Habanera (obra encargo de Dinosaur Annex)	2 fl, ob, cl Sib, cl Sib/cl b, fg - 6 vn, 6 va, 3 vc
87	Cant d'amor	sop (ten) - fl, cl, fg (voz)
87	Clou-me l'espai: (2º versión)	fl, pf
87	Devallem junts: (2º versión)	fl, pf
87	Dibuixant... a tres temps (1. Caminant - 2. Plàcid, tranquil - 3. Al.legre)	fl, pf
87	Esquitxos: (3º versión)	fl, cl, ob, fg, tpa, 2 vn, va, vc, cb

ID	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
87	Guspíres: trío	fl, cl Sib, fg
87	Set instant's nº 2	fl, tenora (corno), pf
87	Sesta	sp, fl, vl, vc, cb, pf
88	Dharma	fl/pic/fl Sol, cl Sib/cl b, vn, vc, pf
88	Har - Eman	fl octobaja, vc, vib
89	Arquitecturas del pensar	fl, vc
89	Canto a la muerte de un padre	mz - fl (voz)
89	Suite para quinteto de viento (1. Preludio - 2. Scherzo - 3. Canción - 4. Final)	fl, ob, cl Sib, fg, tpa (quinteto de viento)
90	Sueño de Neire, El: The Dream	fl, cl (cl b), fg, vn, va, vc, pf, 2 perc
91	Frivolitée	pic, fl, fl Sol, fl b
91	Introducció, tango i final	fl, cl, ob, tpa, fg (quinteto de viento)
91	Portraits	fl/fl Sol, ob/crn ing, cl/cl b
92	Quinteto de maderas	conj. viento madera (quinteto de viento)
92	Mosaicos	ensemble
93	Noviembre	fl, gui
93	Suite en Sol Major	vn (fl), gui
94	Apoteosis nocturna de Andoar, La (dedicada a Jacobo Durán-Lóriga)	fl, cl, perc, mrb, pf, vn, vc
94	Día Wolfy preguntó a papá Mozart, Un: broma musical	fl, vn, va, 3 perc, pf
94	Haikus de la luna (dedicada a Jose Manuel López López)	fl, ap
94	Hilo y la trama, El (dedicada a la memoria de Adolfo Bioy Casares)	orquesta de flautas (4.10.8.4.1)
94	Instantes para una música vital: 1º versión	fl, vn, va, perc, pf
94	Instantes para una música vital: 2º versión	fl, 2 vn, 2 va, 2 pf, 2 perc
94	Persistencia	fl, cl, pf
94	Gotas de luna	fl en Sol, mrb.
94	Variaciones en blanco (dedicada a Ada Salas)	fl, cl sib, pf, vl, vla y vc
94	Cançons de l'aire (dedicada a Paco Teuler)	noneto (quinteto de viento y cuarteto de cuerda)
94	Mudanza	fl, ob, pf
94	Exilio I para flauta (Verborrea)	fl
95	Dos piezas para flauta y piano	fl, pf
95	Susurro de Navidad, Un: villancico	sop - fl (voz)
95	Tres piezas para dos flautas y piano	2 fl, pf.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Litografía sobre Modas de París, Correo de las Damas, lámina nº 14, ejemplar nº 10, 4 de Septiembre de 1833. Biblioteca Nacional de España.....	35
Figura 2. Portada de la revista <i>Correo de las Damas</i> , nº 20, 13 de Noviembre de 1833. Biblioteca Nacional de España.....	37
Figura 3. Artículo del diario <i>La Esperanza</i> , Madrid, 31 de Diciembre de 1857, p. 3. Biblioteca Nacional de España.....	40
Figura 4. Portada del <i>Correo de las Damas</i> , 10 de Febrero de 1834. Biblioteca Nacional de España.....	41
Figura 5. Artículo de Joaquín Turina en la <i>Revista Musical Hispano-americana</i> , 2 de Febrero 1914, pp. 8-9.....	44
Figura 6. Caricatura de la compositora María Rodrigo en <i>El Heraldo de Madrid</i> , 10 de Abril de 1915, p. 3. Biblioteca Nacional de España.....	45
Figura 7. Reseña en <i>El Imparcial</i> , 10 de Febrero de 1917, p. 3. Biblioteca Nacional de España.....	53
Figura 8. Entrada del Ateneo de Madrid en <i>La Ilustración Española</i> , 8 de Febrero de 1884, p. 1. Biblioteca Nacional de España.....	54
Figura 9. Nombramiento de Doña Emilia Pardo Bazán, <i>La Época</i> , 15 de Febrero de 1905, p. 1. Biblioteca Nacional de España.....	55
Figura 10. Nombramiento de María Luisa Guerra, <i>El Día</i> , 12 de Abril de 1893, p. 2. Biblioteca Nacional de España.....	55
Figura 11. Crítica al concierto del Ateneo, 14 de Abril de 1929. Biblioteca Nacional de España.....	56
Figura 12. Fotografía de reunión de socias en el <i>Lyceum</i> , extraída de la web: < https://antoniocdelaserna.wordpress.com/2011/06/11/lyceum-club-de-madrid-en-clave-femenina/ > [Consulta: 22 de Marzo de 2013].	57
Figura 13. Inauguración de la nueva sede de <i>La Cívica</i> , extraído de la web: < http://manuelblascinco.blogspot.com.es/2013/02/maria-lejarraga-una-mujer-por-descubrir.html > [Consulta: 22 de Marzo de 2013].	59
Figura 14. La Orquesta Femenina de Barcelona, fotografía extraída de la página web: < http://lasmujeresmusicas.blogspot.com.es/2013/07/la-orquesta-femenina-de-barcelona.html > [Consulta: 23 de Enero de 2015].	61

Figura 15. Fotografía de María Teresa Prieto junto a Igor Stravinsky, extraída de la página web: < http://mujeresinstrumentistas.blogspot.com.es/ > [Consulta: 22 de Junio de 2014].	64
Figura 16. <i>Manuel de Falla, María Lejárraga y Joaquín Turina</i> , extraída del blog: < http://manuelblascinco.blogspot.com.es/2013/01/maria-lejarrega-una-mujer-por-descubrir.html > [Consulta: 22 de Junio de 2014].	70
Figura 17. Manuscrito de la obra <i>Esclat</i> . (Cedido del archivo personal de la compositora).	85
Figura 18. Dossier <i>Dones compositores</i> . Portada de la Revista Musical Catalana, nº 316, Febrero de 2011.	86
Figura 19. Imagen de la performance parte de la obra <i>Dibújame tu vida</i> , extraída de la web de la compositora: < http://www.soniamegias.es/spip/ >	92
Figura 20. <i>CoroDelantal</i> en el Instituto Cervantes de Nueva York, Abril de 2012, concierto del SONIA MEGÍAS: III MONO+GRAPHIC, extraída de la web: < http://www.soniamegias.es/spip/ >	92
Figura 21. <i>Clío, Euterpe y Talía</i> , Eustache le Sueur, (1652-55), 1.30 x 1.30 m, óleo del mural: <i>The Chambre des Muses</i> en el Hotel Lambert de París. Adquirida en 1776 de la colección de Luis XVI. Museo del Louvre (París).	118
Figura 22. Cantiga 240 de Santa María de Alfonso X el Sabio (1221-1284). Pergamino, 32 x 22 centímetros, Biblioteca Capitulare de Toledo. Extraída de la web: < http://cantigas.webcindario.com/index.htm >	119
Figura 23. <i>Master of Female Half-Lengths</i> , 1530/40. Óleo, 53.2 x 37.5 cm. Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia.	120
Figura 24. <i>L'Orchestre de l'Opera</i> , Edgar Degas (1868). Óleo sobre tela, 56.5 x 46 cm. Museo de Orsay, París.	121
Figura 25. Reseña de la <i>Revista Gaceta Musical de Madrid</i> , 4 de Julio de 1866, nº 38. (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España). extraído de: < http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003739973&search=&lang=es > [Consulta: 23 de Mayo de 2013].	122
Figura 26. Magdalena Martínez, Juana Guillén y María Antonia Rodríguez.	126
Figura 27. Julia Gallego, Beatriz Cambrils y Mónica Raga.	126
Figura 28. Ficha de la solicitud de beca de la compositora María Rodrigo. Archivo de la JAE (CSIC).	129

Figura 29. Portada de <i>Aprèn jugant! Amb la flauta travessera</i> de Marta Lorenz (2012).	131
Figura 30. Método para flauta <i>Flautopía</i> , de Mercedes Femenía Simó, 2010, editorial Dasí Flautas, S.L.	132
Figura 31. Método para flauta <i>Flauta amiga</i> , de Raúl Pérez, Jose M ^a Sáez y M ^a Dolores Tomás, 1994, Rivera Editorial.	132
Figura 32. Leonora Milà i Romeu extraída de la web de la compositora: < http://www.leonoramila.com/es/ > [Consulta: 23 de Mayo de 2013].	136
Figura 33. Portada del documental <i>Leonorá Milá: Música integral</i> , sobre la trayectoria artística de la compositora. Dirigida por Bernat Deltell, coproducción de <i>El Far Blau</i> y <i>Televisió de Catalunya</i> , 2008.	137
Figura 34. Busto en bronce de <i>Leonora Milá</i> . Escultura de Manuel Cusachs, 1977. Extraída de la web del artista: < ">http://www.manuelcusachs.cat/art.php?sec=act&lang=cat&cat=9&subcat=42&ssub=86&sssub=> > [Consulta: 22 de Marzo de 2014].	139
Figura 35. María Rosa Ribas Monné junto a Montsalvatge, extraída de la página web de la Asociación de Compositores Catalanes: < http://www.accompositors.com/compositores-fotos.php?idComp=121 > [Consulta: 22 de Marzo de 2014].	146
Figura 36. Portada del libro <i>Neskatxa maite. 25 mujeres que la música vasca no debería olvidar</i> , de Elena López Aguirre, 2015. Ediciones Aianai.	155
Figura 37. Maite Aurrekoetxea dirigiendo la Banda Municipal de Bilbao extraído del diario <i>El País</i> (2003).	157
Figura 38. Cartel de presentación del espectáculo <i>3 mujeres</i> . 2015, extraído de la página web < http://esarteycultura.com/espectaculo.php?id=36 >	159
Figura 39. Isabel Urrutia gana el premio AEOS extraído de la web < http://www.docenotas.com/7836/doce-notas-n%C2%BA-58/ >	161
Figura 40. Partitura de <i>El concierto de los sentidos</i> extraída de la web de la compositora.	193
Figura 41. Reseña periodística, por Adrián Miró extraída de la página web de la compositora.	194
Figura 42. Cartel del concierto del grupo <i>Female Effects</i> extraído de la página web: < http://fmfx.org/ >	198
Figura 43. Portada del CD: <i>De la dulce enemiga. Mujeres Cervantinas</i> , Columna Música, 2014.	203

Figura 44. Reseña del periódico ABC (1969). (Hemeroteca Virtual de la Biblioteca Nacional de España)	216

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Relación de profesoras de flauta travesera que ocupan puestos en los Conservatorios y Escuelas Superiores de Música de España.....	124
Gráfico 2. Tabla sobre la presencia de las mujeres flautistas en las orquestas españolas (Fuente: AEOS)	125
Gráfico 3. Gráfico de distribución geográfica de las compositoras españolas seleccionadas (Fuente INEM).	135
Gráfico 4. Clasificación temporal de las compositoras españolas seleccionadas.....	208
Gráfico 5. Clasificación de las obras seleccionadas por géneros musicales y décadas.	262
Gráfico 6. Gráfico de la clasificación de las obras seleccionadas por instrumentación	264
Gráfico 7. Gráfico de las obras de cámara clasificadas por la instrumentación más habitual y por décadas.....	264
Gráfico 8. Porcentaje de obras de compositoras españolas publicadas instrumentadas para flauta travesera en el siglo XX.	267
Gráfico 9. Gráfico de porcentaje de publicación de las obras de compositoras españolas instrumentadas para flauta travesera en el siglo XX por las distintas editoriales.	267
Gráfico 10. Gráfico de distribución geográfica de las obras publicadas por compositoras españolas para flauta travesera en el siglo XX.....	268
Gráfico 11. Gráfico de porcentaje de compositoras con página web creada en Internet.....	270

ÍNDICE DE EXTRACTOS MUSICALES

Extracto 1. Inicio de la obra <i>Després del silenci</i> , extraído de la edición pedagógica de la obra incluida en el Anexo II.....	146
Extracto 2. Evolución del tema inicial de la obra <i>Després del silenci</i> , extraído de la edición pedagógica de la obra incluida en el Anexo II.....	147
Extracto 3. Compases 29-32, extraídos de la obra <i>De la Randa</i> , publicada por Periferia Sheet Music.	149
Extracto 4. Serie dodecafónica de la obra <i>Tres Piezas</i> de María Luisa Ozaita.	153
Extracto 5. Compases 1-5 de la obra <i>Tres Piezas</i> de Ozaita. Editorial Boileau.	154
Extracto 6. Extraído de la obra <i>Fantasía op. 74</i> para flauta travesera y piano de Teresa Borrás, editorial Clivis Publicacions.....	275
Extracto 7. Extraído de la obra <i>Fantasía op. 74</i> para flauta travesera y piano de Teresa Borrás, editorial Clivis Publicacions.....	275
Extracto 8. Extraído de la obra <i>Divertimento</i> para quinteto de viento de Teresa Borrás, editorial Clivis Publicacions.	276
Extracto 9. Extraído de la obra <i>Divertimento</i> para quinteto de viento de Teresa Borrás, editorial Clivis Publicacions.	276
Extracto 10. <i>Llanto a mi raíz</i> , E. Beltrán-Huertas. Compás 9, extraído de la obra cedida por la compositora.....	279
Extracto 11. <i>Llanto a mi raíz</i> , E. Beltrán-Huertas. Compás 23 y ss., extraído de la obra cedida por la compositora.....	280
Extracto 12. <i>Llanto a mi raíz</i> , E. Beltrán-Huertas. Compás 22 y ss., extraído de la obra cedida por la compositora.....	280
Extracto 13. <i>Llanto a mi raíz</i> , E. Beltrán-Huertas. Compás 23 y ss., extraído de la edición pedagógica de la obra incluida en el Anexo II.....	280
Extracto 14. <i>Llanto a mi raíz</i> , E. Beltrán-Huertas. Compases 1-3. Motivo generador de la obra. Extraído de la edición pedagógica. Anexo II.....	281
Extracto 15. <i>Llanto a mi raíz</i> , E. Beltrán-Huertas. Compases 3-4. Extraído de la edición pedagógica. Anexo II. Desarrollo del motivo rítmico por inversión de la secuencia.....	281

Extracto 16. <i>Llanto a mi raíz</i> , E. Beltrán-Huertas. Compases 1-3. Extraído de la edición pedagógica. Anexo II. Tema principal.....	281
Extracto 17. Ejercicio de sonido extraído de los compases 27-29 de la obra de Encarna Beltrán.	283
Extracto 18. Ejercicio de sonido extraído de los compases 14-15 de la obra de Encarna Beltrán.	283
Extracto 19. Ejercicio de Técnica basado en la secuencia rítmica extraída de los compases 1-4 de la obra de Encarna Beltrán-Huertas, este ejercicio también es aplicable a los compases 26-31 de la <i>Suite</i> de Gloria Villanueva.	284
Extracto 20. Ejercicio de Articulación sobre la obra de Encarna Beltrán.	284
Extracto 21. Extraído de la partitura original editada por Clivis Publicacions.	287
Extracto 22. Extraído de la partitura original editada por Clivis Publicacions	288
Extracto 23. Extraído de la edición pedagógica que aparece en el Anexo II.	288
Extracto 24. Extraído de la partitura original editada por Clivis Publicacions	290
Extracto 25. Extraído de la partitura original editada por Clivis Publicacions	291
Extracto 26. Ejercicio de Sonido extraído de los compases 33, 57 y 63-64 de la obra de Teresa Borrás.....	292
Extracto 27. Ejercicio de Técnica extraído de los compases 55-56 de la obra de Teresa Borrás.....	293
Extracto 28. Ejercicio de Técnica extraído de los compases 55-56 de la obra de Teresa Borrás.....	293
Extracto 29. Ejercicio de Articulación extraído de los compases 29-33 de la obra de Teresa Borrás.....	293
Extracto 30. Extraído de la obra <i>Scacs</i> de M ^a Isabel Garvia, editada por Clivis Publicacions.....	295
Extracto 32. Extraído de los cuatro primeros compases de la obra <i>Scacs</i> de Isabel Garvia, editada por Clivis Publicacions.	297
Extracto 33. Extraído de los compases 18 y ss. de la obra <i>Scacs</i> de Isabel Garvia, editada por Clivis Publicacions	297
Extracto 35. Extraído de la obra cedida por la compositora Sonia Megías, <i>Salida</i> de la Misa RobertAna.....	301

Extracto 36. Extraído de la obra cedida por la compositora Sonia Megías, <i>Salida de la Misa RobertAna</i> .	301
Extracto 37. Extraído de los compases 5-9 de la obra cedida por la compositora Sonia Megías, <i>Salida de la Misa RobertAna</i> .	302
Extracto 38. Extraído de los compases 11 y 13 de la obra de Sonia Megías.	303
Extracto 39. Extraído de los compases 15-19 de la obra de Sonia Megías.	303
Extracto 40. Extraído de la obra de María Luisa Ozaita, <i>Suite (2009)</i> . Cedida por la compositora en formato <i>pdf</i> .	305
Extracto 41. Extraído de la obra de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	305
Extracto 42. Extraído de la obra cedida por la compositora.	307
Extracto 43. Compases 45-49, extraído de la obra cedida por la compositora.	307
Extracto 44. Extraído de la obra cedida por la compositora.	308
Extracto 45. Compases 20-24, extraído de la obra cedida por la compositora.	308
Extracto 46. Ejercicio de Sonido extraído de los compases 9-10 y ss. del tercer movimiento de la Suite.	309
Extracto 47. Ejercicio de Sonido extraído de los compases 9-10 y ss. del tercer movimiento de la Suite.	309
Extracto 48. Ejercicio de Articulación extraído del tercer movimiento de la Suite.	310
Extracto 49. Ejercicio de Técnicas contemporáneas extraído de los compases 47-48 y ss. del II movimiento de la <i>Suite (2009)</i> de María Luisa Ozaita.	310
Extracto 50. Compases 1-6 extraídos de la obra cedida por la compositora.	312
Extracto 51. Compases 19-22 extraídos de la obra cedida por la compositora.	313
Extracto 52. Ejercicio de sonido basado en la obra.	314
Extracto 53. Ejercicio de sonido basado en la obra.	314
Extracto 54. Compases 1-4 de la <i>Ronda Salmantina</i> de la <i>Suite Hispana</i> de Santiago de Merás. Extraído de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.	316
Extracto 55. Compases 1-3 del <i>Pasacalle</i> de la <i>Suite Hipana</i> de Santiago de Merás extraídos de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.	317

Extracto 56. Compases 10-12 del <i>Pasacalle</i> de la <i>Suite Hipana</i> de Santiago de Merás extraídos de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.....	317
Extracto 57. Compases 10-12 del <i>Pasacalle</i> de la <i>Suite Hipana</i> de Santiago de Merás extraído de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.	318
Extracto 58. Compases 1 del <i>Pasacalle</i> de la <i>Suite Hipana</i> de Santiago de Merás extraído de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.	318
Extracto 59. Compases 1-4 de la <i>Petenera</i> de la <i>Suite Hispana</i> de Santiago de Merás, extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	319
Extracto 60. Compases 9-10 de la <i>Petenera</i> de la <i>Suite Hispana</i> de Santiago de Merás, extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	319
Extracto 61. Compás 5 de la <i>Petenera</i> de la <i>Suite Hispana</i> de Santiago de Merás, extraído de la obra editada por Mundimúsica.	319
Extracto 62. Compases 1-5 de la <i>Asturianada</i> de la <i>Suite Hispana</i> de Santiago de Merás, extraídos de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.....	320
Extracto 63. Compases 21-30 de la <i>Asturianada</i> de la <i>Suite Hispana</i> de Santiago de Merás, extraídos de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.....	320
Extracto 64. Compases 44-52 de la <i>Asturianada</i> de la <i>Suite Hispana</i> de Santiago de Merás, extraídos de la obra publicada por la editorial Mundimúsica.....	321
Extracto 65. Ejercicio de Sonido basado en los compases 4-6 y ss. de la <i>Asturianada</i> de la <i>Suite</i>	322
Extracto 66. Ejercicio de Técnica basado en los compases 10-14 del <i>Pasacalle</i> de la <i>Suite Hispana</i>	322
Extracto 67. Ejercicio de Técnica basado en los mordentes que aparecen en los compases 2 y ss. de la <i>Jota</i> de la <i>Suite Hispana</i> . Se han combinado con el trino, también comenzando por arriba.	323
Extracto 68. Ejercicio de Articulación basado en los compases 26 y ss. del <i>Pasacalle</i> de la <i>Suite</i>	323
Extracto 69. Compases 1-17 extraídos de la edición pedagógica del I movimiento de la <i>Suite</i> de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.	328
Extracto 70. Compases 18-35 extraídos de la edición pedagógica del I movimiento de la <i>Suite</i> de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.	328
Extracto 71. Compases 54-57 extraídos de la edición pedagógica del I movimiento de la <i>Suite</i> de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.	329

Extracto 72. Compases 28-30 extraídos de la edición pedagógica del I movimiento de la <i>Suite</i> de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.	329
Extracto 73. Compases 1-13 extraídos de la edición pedagógica del II movimiento de la <i>Suite</i> de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.	330
Extracto 74. Compases 1-3 extraídos de la edición pedagógica del III movimiento de la <i>Suite</i> de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.	330
Extracto 75. Compases 5-15 extraídos de la edición pedagógica del III movimiento de la <i>Suite</i> de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.	330
Extracto 76. Compases 1-5 extraídos de la edición pedagógica del IV movimiento de la <i>Suite</i> de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.	331
Extracto 77. Compases 22-42 extraídos de la edición pedagógica del IV movimiento de la <i>Suite</i> de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.	331
Extracto 78. Compases 1-7 extraídos de la edición pedagógica del V movimiento de la <i>Suite</i> de Gloria Villanueva incluida en el Anexo II.	331
Extracto 79. Compases 17-20 extraídos del V movimiento de la <i>Suite</i> de Gloria Villanueva, extraído de la partitura editada por La má de Guido.	332
Extracto 80. Compases 75-78 extraídos del VII movimiento de la <i>Suite</i> de Gloria Villanueva, extraído de la partitura editada por La má de Guido.	332
Extracto 81. Ejercicio de Sonido basado en los compases 5-14 del <i>I movimiento</i> de la <i>Suite</i>	333
Extracto 82. Ejercicio de Técnica basado en los compases 66 y 68 del <i>I movimiento</i> , y otros motivos similares que aparecen en otros movimientos de la <i>Suite</i>	333
Extracto 83. Ejercicio de Técnica basado en los compases 21-25 del <i>I movimiento</i> de la <i>Suite</i>	334
Extracto 84. Ejercicio de Técnica basado en los compases 21-25 del <i>I movimiento</i> de la <i>Suite</i>	334
Extracto 85. Ejercicio de Técnica basado en los compases 21-25 del <i>I movimiento</i> de la <i>Suite</i>	334
Extracto 86. Ejercicio de Articulación basado en los compases 41-46 del IV movimiento de la <i>Suite en Sol Mayor</i> de Gloria Villanueva.	335
Extracto 87. Este ejercicio está basado en el mismo pasaje del ejercicio anterior.	335

Extracto 88. Compases 1-17 de <i>Canto al atardecer</i> de Beltrán-Huertas, extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.....	339
Extracto 89. Compases 18-25 de <i>Canto al atardecer</i> de Beltrán-Huertas, extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.....	339
Extracto 90. Compases 15-17 de <i>Canto al atardecer</i> de Beltrán-Huertas, extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.....	340
Extracto 91. Ejercicio de Sonido basado en el compás 7 de <i>Canto al Atardecer</i> de Beltrán-Huertas.....	341
Extracto 92. Ejercicio de Técnica basado en el compás 1 de <i>Canto al Atardecer</i> de Beltrán-Huertas.....	341
Extracto 93. Ejercicio de Articulación basado en el compás 18 y siguientes de <i>Canto al Atardecer</i> de Beltrán-Huertas.	342
Extracto 94. Compás 3 de <i>Tiempo de amor</i> de Beltrán-Huertas, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	345
Extracto 95. Compases 1-7 de <i>Tiempo de amor</i> de Beltrán-Huertas, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	345
Extracto 96. Compases 7-11 de <i>Tiempo de amor</i> de Beltrán-Huertas, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	346
Extracto 97. Compás 9 de <i>Tiempo de amor</i> de Beltrán-Huertas, extraído de la obra cedida por la compositora.	346
Extracto 98. Ejercicio de Sonido basado en el compás 49 de la obra <i>Tiempo de amor</i> de Beltrán-Huertas.	347
Extracto 99. Ejercicio de Técnica basado en los compases 8 y ss. de la obra <i>Tiempo de amor</i> de Beltrán-Huertas.....	347
Extracto 100. Ejercicio de Articulación basado en los compases 22 y ss. de la obra <i>Tiempo de amor</i> de Beltrán-Huertas.....	348
Extracto 101. Ejercicio de Articulación basado en los compases 21 y 42 de la obra <i>Tiempo de amor</i> de Beltrán-Huertas.....	348
Extracto 102. Motivo de la <i>Fantasia op. 74</i> de Teresa Borrás, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	350
Extracto 103. Motivo final de la <i>Fantasia op. 74</i> de Teresa Borrás, extraído de la obra editada por Clivis Publicacions.	351

Extracto 104. Motivo final de la <i>Fantasía op. 74</i> de Teresa Borrás, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	351
Extracto 105. Inicio del <i>Adagio</i> de la <i>Fantasía op. 74</i> de Teresa Borrás, extraído de la obra editada por Clivis Publicacions.....	353
Extracto 106. Motivo de la <i>Fantasía op. 74</i> de Teresa Borrás, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	353
Extracto 107. Motivo de la <i>Fantasía op. 74</i> de Teresa Borrás, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	353
Extracto 108. Motivo de la <i>Fantasía op. 74</i> de Teresa Borrás, extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	354
Extracto 109. Ejercicio de Sonido basado en el motivo de la <i>Fantasía op. 74</i> de Teresa Borrás.....	355
Extracto 110. Ejercicio de Técnica basado en el motivo de la <i>Fantasía op. 74</i> de Teresa Borrás.....	355
Extracto 111. Ejercicio de Articulación basado en el motivo de la <i>Fantasía op. 74</i> de Teresa Borrás.....	356
Extracto 112. Ejercicio de Técnicas Contemporáneas basado en el motivo de la <i>Fantasía op. 74</i> de Teresa Borrás.....	356
Extracto 113. Compás 1 de la obra <i>Ones</i> de Borrás, extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.....	359
Extracto 114. Compases 10-11 de la obra <i>Ones</i> de Borrás, extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.....	359
Extracto 115. Compás 40-42 de la obra <i>Ones</i> de Borrás, extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.	360
Extracto 116. Ejercicio de Sonido extraído del compás 1 y ss. de la obra <i>Ones</i> de Borrás.	361
Extracto 117. Ejercicio de Técnica extraído del compás 11 de la obra <i>Ones</i> de Borrás.	361
Extracto 118. Ejercicio de Articulación extraído del compás 22 de la obra <i>Ones</i> de Borrás.	362
Extracto 119. Ejercicio de Técnicas contemporáneas extraído del compás 68 de la obra <i>Ones</i> de Borrás.	362

Extracto 120. Compases 1-9 del <i>Allegro</i> de la <i>Sonatina op. 60</i> de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.	366
Extracto 121. Compases 60-64 del <i>Allegro</i> de la <i>Sonatina op. 60</i> de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.	367
Extracto 122. Compases 95-99 del <i>Allegro</i> de la <i>Sonatina op. 60</i> de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.	367
Extracto 123. Compases 21-27 del <i>Lento</i> de la <i>Sonatina op. 60</i> de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.	368
Extracto 124. Compases 1-6 del <i>Allegretto</i> de la <i>Sonatina op. 60</i> de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.	368
Extracto 125. Compases 14-19 del <i>Allegretto</i> de la <i>Sonatina op. 60</i> de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.	368
Extracto 126. Compases 87-92 del <i>Allegretto</i> de la <i>Sonatina op. 60</i> de Borrás extraídos de la obra publicada por Clivis.	369
Extracto 127. Ejercicio de Sonido extraído de los compases 19 y ss. del <i>Allegro</i> de la <i>Sonatina op. 60</i> de Borrás.	370
Extracto 128. Ejercicio de Técnica extraído de los compases 113 y ss. del <i>Allegretto</i> de la <i>Sonatina op. 60</i> de Borrás.	371
Extracto 129. Ejercicio de Articulación extraído del tema inicial del <i>Allegretto</i> de la <i>Sonatina op. 60</i> de Borrás.	372
Extracto 130. Ejercicio de Articulación extraído de los compases 83 y ss. del <i>Allegro</i> de la <i>Sonatina op. 60</i> de Borrás.	372
Extracto 131. Compases 1-4 de la obra <i>Claudiana</i> de Carlota Garriga extraídos de la obra publicada por Boileau.	374
Extracto 132. Compases 5-13 de la obra <i>Claudiana</i> de Carlota Garriga extraídos de la obra publicada por Boileau.	375
Extracto 133. Compases 18-21 de la obra <i>Claudiana</i> de Carlota Garriga extraídos de la obra publicada por Boileau.	375
Extracto 134. Compases 46-49 de la obra <i>Claudiana</i> de Carlota Garriga extraídos de la obra publicada por Boileau.	376
Extracto 135. Compases 10-13 de la obra <i>Claudiana</i> de Carlota Garriga extraídos de la obra publicada por Boileau.	376

Extracto 136. Ejercicio de Sonido extraído del tema inicial de la obra <i>Claudiana</i> de Carlota Garriga.	377
Extracto 137. Ejercicio de Técnica extraído del compás 19 de la obra <i>Claudiana</i> de Carlota Garriga.	377
Extracto 138. Ejercicio de Articulación extraído del compás 24 de la obra <i>Claudiana</i> de Carlota Garriga.	378
Extracto 139. Ejercicio de Articulación extraído del compás 46 y siguiente de la obra <i>Claudiana</i> de Carlota Garriga.....	378
Extracto 140. Compases 1-3 de la obra <i>Mi</i> de Gloria Rodríguez extraídos de la obra publicada por Periferia Sheet Music.....	380
Extracto 141. Serie dodecafónica extraída de la obra <i>Mi</i> de Gloria Rodríguez.	381
Extracto 142. Compases 16-18 de la obra <i>Mi</i> de Gloria Rodríguez extraídos de la obra publicada por Periferia Sheet Music.....	381
Extracto 143. Serie dodecafónica por movimiento contrario extraída de la obra <i>Mi</i> de Gloria Rodríguez.	382
Extracto 144. Compases 34-37 de la obra <i>Mi</i> de Gloria Rodríguez extraídos de la obra publicada por Periferia Sheet Music.....	382
Extracto 145. Compases 58-62 de la obra <i>Mi</i> de Gloria Rodríguez extraídos de la obra publicada por Periferia Sheet Music.....	383
Extracto 146. Compases 96-102 de la obra <i>Mi</i> de Gloria Rodríguez extraídos de la obra publicada por Periferia Sheet Music.....	384
Extracto 147. Ejercicio de Sonido extraído de los compases 16 y ss. basado en la obra <i>Mi</i> de Gloria Rodríguez.	385
Extracto 148. Ejercicio de Técnica extraído de los compases 61 y 62 basado en la obra <i>Mi</i> de Gloria Rodríguez.	386
Extracto 149. Ejercicio de Articulación extraído del compás 9 basado en la obra <i>Mi</i> de Gloria Rodríguez.	386
Extracto 150. Ejercicio de Técnicas Contemporáneas extraído del compás 42 basado en la obra <i>Mi</i> de Gloria Rodríguez.	386
Extracto 151. Compases 1-14 extraídos del I movimiento de la obra <i>Tres piezas para dos flautas y piano</i> de Esperanza Zubieta recogidos en la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	389

Extracto 152. Compases 37-43 extraídos del I movimiento de la obra <i>Tres piezas para dos flautas y piano</i> de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.	389
Extracto 153. Compases 1-4 extraídos del II movimiento de la obra <i>Tres piezas para dos flautas y piano</i> de Esperanza Zubieta recogidos en la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	390
Extracto 154. Compases 23-24 extraídos del II movimiento de la obra <i>Tres piezas para dos flautas y piano</i> de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.	390
Extracto 155. Compases 34-36 extraídos del II movimiento de la obra <i>Tres piezas para dos flautas y piano</i> de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.	391
Extracto 156. Compases 43-46 extraídos del II movimiento de la obra <i>Tres piezas para dos flautas y piano</i> de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.	392
Extracto 157. Compases 1-4 extraídos del III movimiento de la obra <i>Tres piezas para dos flautas y piano</i> de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.	392
Extracto 158. Compases 8-21 extraídos del III movimiento de la obra <i>Tres piezas para dos flautas y piano</i> de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.	393
Extracto 159. Compases 60-63 extraídos del III movimiento de la obra <i>Tres piezas para dos flautas y piano</i> de Esperanza Zubieta de la obra publicada por Brotons y Mercadal.	394
Extracto 160. Ejercicio de Sonido basado en los compases 63 y ss. de la obra <i>Tres piezas para dos flautas</i> de Esperanza Zubieta.	395
Extracto 161. Ejercicio de Técnica basado en el compás 27 de la obra <i>Tres piezas para dos flautas</i> de Esperanza Zubieta.	396
Extracto 162. Ejercicio de Articulación basado en los compases 74 y ss. de la obra <i>Tres piezas para dos flautas</i> de Esperanza Zubieta.	396
Extracto 163. Ejercicio de Técnica basado en el motivo inicial del I movimiento de la obra <i>Tres piezas para dos flautas</i> de Esperanza Zubieta.	397
Extracto 164. Serie dodecafónica extraída de la obra <i>Reflejo de luna en calma</i> de Encarna Beltrán-Huertas.	401

Extracto 165. Compases 1-5 extraídos de la obra <i>Reflejo de luna en calma</i> de Encarna Beltrán-Huertas incluidos en la edición pedagógica en el Anexo II.	401
Extracto 166. Serie dodecafónica retrogradada extraída de la obra <i>Reflejo de luna en calma</i> de Encarna Beltrán-Huertas.	402
Extracto 167. Compases 5-9 extraídos de la obra <i>Reflejo de luna en calma</i> de Encarna Beltrán-Huertas de la obra cedida por la compositora.	402
Extracto 168. Compases 16-36 extraídos de la obra <i>Reflejo de luna en calma</i> de Encarna Beltrán-Huertas incluidos en la edición pedagógica en el Anexo II.	403
Extracto 169. Ejercicio de Sonido extraído del compás 36 de la obra <i>Reflejo de luna en calma</i> de Encarna Beltrán-Huertas.	404
Extracto 170. Ejercicio de Técnica extraído del compases 30-31 de la obra <i>Reflejo de luna en calma</i> de Encarna Beltrán-Huertas.	405
Extracto 171. Ejercicio de Articulación extraído del compás 25 de la obra <i>Reflejo de luna en calma</i> de Encarna Beltrán-Huertas.	405
Extracto 172. Compás 12 de la obra <i>Mont. op. 104 n° 1</i> de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.	407
Extracto 173. Compás 12 de la obra <i>Mont. op. 104 n° 1</i> de Teresa Borrás extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	407
Extracto 174. Compases 1-4 de la obra <i>Mont. op. 104 n° 1</i> de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.	408
Extracto 175. Compases 16-22 de la obra <i>Mont. op. 104 n° 1</i> de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.	408
Extracto 176. Compases 23-31 de la obra <i>Mont. op. 104 n° 1</i> de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.	409
Extracto 177. Compases 1-3 del <i>Moderato</i> de la obra <i>Mont. op. 104 n° 2</i> de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.	411
Extracto 178. Compases 16-17 del <i>Moderato</i> de la obra <i>Mont. op. 104 n° 2</i> de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.	412
Extracto 179. Compases 1-2 del <i>Adagio</i> de la obra <i>Mont. op. 104 n° 2</i> de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.	412
Extracto 180. Compases 1-2 del <i>Adagio</i> de la obra <i>Mont. op. 104 n° 2</i> de Teresa Borrás extraído de la obra cedida por la Fundación Juan March.	413

Extracto 181. Ejercicio de Sonido extraído del compás 22 de la obra <i>Mont. op. 104 nº 1</i> de Teresa Borrás.	414
Extracto 182. Ejercicio de Técnica extraído del compás 16 de la obra <i>Mont. op. 104 nº 2</i> de Teresa Borrás.	415
Extracto 183. Ejercicio de Articulación extraído del compás 9 de la obra <i>Mont. op. 104 nº 1</i> de Teresa Borrás.	415
Extracto 184. Ejercicio de Técnicas contemporáneas extraído de los glissandos que aparecen en las obras <i>Mont. op. 104 nº 1 y 2</i> de Teresa Borrás.	416
Extracto 185. Compases 1-5 de la obra <i>Quan no hi siguis</i> de Anna Cazorra, extraídos de la obra editada por Brotons y Mercadal.	419
Extracto 186. Compases 64-69 de la obra <i>Quan no hi siguis</i> de Anna Cazorra, extraídos de la obra editada por Brotons y Mercadal.	419
Extracto 187. Ejercicio de Sonido basado en los compases 43 y siguientes de la obra <i>Quan no hi siguis</i> de Anna Cazorra.	421
Extracto 188. Ejercicio de Técnica basado en los compases 148-149 de la obra <i>Quan no hi siguis</i> de Anna Cazorra.	422
Extracto 189. Ejercicio de Técnica basado en el compás 61 de la obra <i>Quan no hi siguis</i> de Anna Cazorra.	422
Extracto 190. Ejercicio de Articulación basado en los compases 192 y ss. de la obra <i>Quan no hi siguis</i> de Anna Cazorra.	423
Extracto 191. Compases 4-7 de la <i>Suite Peninsular</i> de Sonia Megías extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	425
Extracto 192. Compases 10-15 de la <i>Suite Peninsular</i> de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.	426
Extracto 193. Compases 6-9 de la <i>Suite Peninsular</i> de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.	426
Extracto 194. Compases 15-19 de la <i>Suite Peninsular</i> de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.	426
Extracto 195. Compases 21-23 de la <i>Suite Peninsular</i> de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.	427
Extracto 196. Compases 22-26 de la <i>Suite Peninsular</i> de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.	427

Extracto 197. Compases 45-49 de la <i>Suite Peninsular</i> de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.	427
Extracto 198. Escala frigia de Sol.	428
Extracto 199. Compases 61-64 de la <i>Suite Peninsular</i> de Sonia Megías extraídos de la obra cedida por la compositora.	428
Extracto 200. Ejercicio de Sonido basado en los compases 28 y ss. de la <i>Jota</i> de la obra <i>Suite Peninsular</i> de Sonia Megías.	429
Extracto 201. Ejercicio de Técnica basado en el compás 55 de la <i>Muñeira</i> de la obra <i>Suite Peninsular</i> de Sonia Megías.	430
Extracto 202. Ejercicio de Articulación basado en los compases 22-23 de la <i>Jota</i> de la obra <i>Suite Peninsular</i> de Sonia Megías.	430
Extracto 203. Ejercicio de Técnicas contemporáneas basado en la <i>Muñeira</i> de la obra <i>Suite Peninsular</i> de Sonia Megías.	430
Extracto 204. Compases 1-3 de la obra <i>Dibuixant</i> de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.	433
Extracto 205. Compases 26-31 de la obra <i>Dibuixant</i> de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.	434
Extracto 206. Escala pentatónica desde Re.	434
Extracto 207. Compases 8-11 de la obra <i>Dibuixant</i> de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.	435
Extracto 208. Compases 75-76 de la obra <i>Dibuixant</i> de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.	436
Extracto 209. Ejercicio de Sonido basado en el compás 26 del I movimiento de la obra <i>Dibuixant</i> de Mercé Torrents.	437
Extracto 210. Ejercicio de Técnica basado en los compases 99-100 del III movimiento de la obra <i>Dibuixant</i> de Mercé Torrents.	438
Extracto 211. Ejercicio de Articulación basado en los compases 115-166 del III movimiento de la obra <i>Dibuixant</i> de Mercé Torrents.	438
Extracto 212. Ejercicio de Articulación basado en la cadencia final del II movimiento de la obra <i>Dibuixant</i> de Mercé Torrents.	439
Extracto 213. Compases 3-6 de la obra <i>Guspires</i> de Mercé Torrents extraídos de la obra editada por Clivis.	442

Extracto 214. Compases 7-9 de la obra <i>Guspires</i> de Mercé Torrents extraídos de la obra editada por Clivis.	443
Extracto 215. Compases 19-21 de la obra <i>Guspires</i> de Mercé Torrents extraídos de la obra editada por Clivis.	443
Extracto 216. Compases 54-55 de la obra <i>Guspires</i> de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.	444
Extracto 217. Compases 73-74 de la obra <i>Guspires</i> de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.	444
Extracto 218. Compases 186-189 de la obra <i>Guspires</i> de Mercé Torrents extraídos de la obra publicada por Clivis.	444
Extracto 219. Ejercicio de Sonido basado en los compases 80-81 de la obra <i>Guspires</i> de Mercé Torrents.	445
Extracto 220. Ejercicio de Técnica basado en los compases 17 ss. de la obra <i>Guspires</i> de Mercé Torrents.	445
Extracto 221. Ejercicio de Articulación basado en los compases 154 y ss. de la obra <i>Guspires</i> de Mercé Torrents.	446
Extracto 222. Ejercicio de Articulación basado en los compases 154 y ss. de la obra <i>Guspires</i> de Mercé Torrents.	446
Extracto 223. Ejercicio de Articulación basado en el compás 167 de la obra <i>Guspires</i> de Mercé Torrents.	447
Extracto 224. Compases 1-2 de la obra <i>Trenzas</i> de Anna Boffil extraídos de la obra publicada por Periferia Sheet Music.	450
Extracto 225. Compases 27-30 <i>Trenzas</i> de Anna Boffil extraídos de la obra editada por Periferia Sheet Music.	451
Extracto 226. Ejercicio de Sonido basado en los compases 27-29 de la obra <i>Trenzas</i> de Anna Boffil.	452
Extracto 227. Ejercicio de Técnica y Articulación basado en el comienzo de la obra <i>Trenzas</i> de Anna Boffil.	452
Extracto 228. Introducción de la obra <i>Kalonice</i> de Anna Cazurra extraída de la obra publicada por Brotons y Mercadal.	455
Extracto 229. Compases 5-7 de la obra <i>Kalonice</i> de Anna Cazurra extraídos de la obra publicada por Brotons y Mercadal.	456

Extracto 230. Compases 29-40 de la obra <i>Kalonice</i> de Anna Cazorra extraídos de la obra publicada por Brotons y Mercadal.....	456
Extracto 231. Compases 70-73 de la obra <i>Kalonice</i> de Anna Cazorra extraídos de la obra publicada por Brotons y Mercadal.....	457
Extracto 232. Compases 178-180 de la obra <i>Kalonice</i> de Anna Cazorra extraídos de la obra publicada por Brotons y Mercadal.....	457
Extracto 233. Ejercicio de Sonido basado en los compases 34 y ss. de la obra <i>Kalonice</i> de Anna Cazorra.....	458
Extracto 234. Ejercicio de Técnica basado en el comienzo de la obra <i>Kalonice</i> de Anna Cazorra.	459
Extracto 235. Ejercicio de Articulación basado en los compases 79 y ss. de la obra <i>Kalonice</i> de Anna Cazorra.....	459
Extracto 236. Ejercicio de Articulación basado en el compás 129 de la obra <i>Kalonice</i> de Anna Cazorra.....	460
Extracto 237. Compás 10 del primer movimiento de la obra <i>Scacs</i> de María Isabel Garvia extraído de la obra publicada por Clivis.....	463
Extracto 238. Compás 1 y 2 del primer movimiento de la obra <i>Scacs</i> de María Isabel Garvia extraído de la obra publicada por Clivis.	463
Extracto 239. Compases 1-2 del segundo movimiento de la obra <i>Scacs</i> de María Isabel Garvia extraído de la obra publicada por Clivis.	464
Extracto 240. Compases 6-8 del segundo movimiento de la obra <i>Scacs</i> de María Isabel Garvia extraído de la obra publicada por Clivis.	464
Extracto 241. Inicio del tercer movimiento de la obra <i>Scacs</i> de María Isabel Garvia extraído de la obra publicada por Clivis.....	465
Extracto 242. Compases 17-19 del tercer movimiento de la obra <i>Scacs</i> de María Isabel Garvia extraído de la obra publicada por Clivis.	465
Extracto 243. Ejercicio de Sonido basado en el compás 13 de la obra <i>Scacs</i> de María Isabel Garvia.	466
Extracto 244. Ejercicio de Técnica basado en el compás 10 de la obra <i>Scacs</i> de María Isabel Garvia.	466
Extracto 245. Ejercicio de Articulación basado en el compás 38 de la obra <i>Scacs</i> de María Isabel Garvia.	467

Extracto 246. Ejercicio de Articulación basado en el compás 28 de la obra <i>Scacs</i> de María Isabel Garvia.	467
Extracto 247. Inicio de la obra <i>Five colours</i> de Marisa Manchado extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	469
Extracto 248. Compás 29 de la obra <i>Five colours</i> de Marisa Manchado extraídos de la obra editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.	470
Extracto 249. Compases 30-31 de la obra <i>Five colours</i> de Marisa Manchado extraídos de la obra editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.	470
Extracto 250. Compases 63-65 de la obra <i>Five colours</i> de Marisa Manchado extraídos de la obra editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.	471
Extracto 251. Compases 72-75 de la obra <i>Five colours</i> de Marisa Manchado extraídos de la obra editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.	471
Extracto 252. Compases 94-96 de la obra <i>Five colours</i> de Marisa Manchado extraídos de la obra editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.	471
Extracto 253. Ejercicio de Sonido basado en el compás 13 de la obra <i>Five colours</i> de Marisa Manchado.	472
Extracto 254. Ejercicio de Técnica basado en los compases 89-90 de la obra <i>Five colours</i> de Marisa Manchado.	472
Extracto 255. Ejercicio de Articulación basado en el compás 51 de la obra <i>Five colours</i> de Marisa Manchado.	473
Extracto 256. Ejercicio de Técnicas contemporáneas basado en los compases 85-86 de la obra <i>Five colours</i> de Marisa Manchado.	473
Extracto 257. Serie dodecafónica extraída de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita.	475
Extracto 258. Compases 1-5 del primer movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	476
Extracto 259. Compases 37-41 del primer movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	476
Extracto 260. Compases 28-31 del primer movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	477
Extracto 261. Compases 37-41 del primer movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	477

Extracto 262. Compases 1-8 del segundo movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	477
Extracto 263. Compases 9-12 del segundo movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	478
Extracto 264. Compases 43-47 del segundo movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	478
Extracto 265. Serie dodecafónica utilizada en la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita.	479
Extracto 266. Compases 1-6 del tercer movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	479
Extracto 267. Compases 42-46 del tercer movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	479
Extracto 268. Compases 1-2 del cuarto movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	480
Extracto 269. Compases 27-32 del cuarto movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	480
Extracto 270. Compases 1-7 del quinto movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	481
Extracto 271. Compases 1-7 del quinto movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	481
Extracto 272. Serie dodecafónica transportada 1 tono ascendente utilizada en la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita.	481
Extracto 273. Compases 16-19 del quinto movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	482
Extracto 274. Compases 16-19 del quinto movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	482
Extracto 275. Serie dodecafónica transportada 1 tono descendente utilizado en la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita.	483
Extracto 276. Compases 42-49 del quinto movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra cedida por la compositora.	483
Extracto 277. Ejercicio de Sonido basado en el compás 25 del V movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita.	484

Extracto 278. Ejercicio de Técnica basado en el compás 3 del I movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita.....	484
Extracto 279. Ejercicio de Articulación basado en el compás 34 del II movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita.....	485
Extracto 280. Ejercicio de Articulación basado en el compás 4 del V movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita.....	485
Extracto 281. Ejercicio de Técnicas contemporáneas basado en los compases 10-11 del II movimiento de la obra <i>Suite</i> de María Luisa Ozaita.....	486
Extracto 282. Compases 1-9 de la obra <i>El sueño de Neire</i> de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.....	488
Extracto 283. Compases 10-15 de la obra <i>El sueño de Neire</i> de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.....	488
Extracto 284. Compases 34-37 de la obra <i>El sueño de Neire</i> de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.....	489
Extracto 285. Compases 38-41 de la obra <i>El sueño de Neire</i> de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.....	490
Extracto 286. Compases 48-51 de la obra <i>El sueño de Neire</i> de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.....	490
Extracto 287. Compases 83-91 de la obra <i>El sueño de Neire</i> de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.....	491
Extracto 288. Compases 116-118 de la obra <i>El sueño de Neire</i> de Carme Verdú extraídos de la obra editada por EMEC.....	491
Extracto 289. Ejercicio de Sonido basado en el compás 247 de la obra <i>El sueño de Neire</i> de Carme Verdú.....	492
Extracto 290. Ejercicio de Técnica basado en los compases 216-217 de la obra <i>El sueño de Neire</i> de Carme Verdú.....	492
Extracto 291. Ejercicio de Articulación basado en el compás 238 de la obra <i>El sueño de Neire</i> de Carme Verdú.....	493
Extracto 292. Ejercicio de Articulación basado en los compases 161-163 de la obra <i>El sueño de Neire</i> de Carme Verdú.....	493
Extracto 293. Compases 1-2 de la obra <i>Introducció, tango i final</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.....	495

Extracto 294. Compases 26-30 de la obra <i>Introducció, tango i final</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.	495
Extracto 295. Compases 81-84 de la obra <i>Introducció, tango i final</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.	496
Extracto 296. Compases 97-100 de la obra <i>Introducció, tango i final</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.	496
Extracto 297. Compases 145-147 de la obra <i>Introducció, tango i final</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.	497
Extracto 298. Compases 195-198 de la obra <i>Introducció, tango i final</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.	497
Extracto 299. Ejercicio de Sonido basado en los compases 47-51 de la obra <i>Introducció, tango i final</i> de Mariona Vila Blasco.	498
Extracto 300. Ejercicio de Técnica basado en el tema del comienzo de la obra <i>Introducció, tango i final</i> de Mariona Vila Blasco.	498
Extracto 301. Ejercicio de Articulación basado en el ritmo del Tango de la obra <i>Introducció, tango i final</i> de Mariona Vila Blasco.	499
Extracto 302. Compases 1-3 de la obra <i>Interludios op. 177</i> de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.	502
Extracto 303. Compases 5-6 de la obra <i>Interludios op. 177</i> de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.	503
Extracto 304. Compases 1-3 de la obra <i>Interludios op. 177</i> de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.	503
Extracto 305. Compases 31-34 de la obra <i>Interludios op. 177</i> de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.	503
Extracto 306. Compases 46-48 de la obra <i>Interludios op. 177</i> de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.	504
Extracto 307. Compases 56-58 de la obra <i>Interludios op. 177</i> de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.	504
Extracto 308. Compases 1-4 de la obra <i>Interludios op. 177</i> de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.	504
Extracto 309. Compases 36-38 de la obra <i>Interludios op. 177</i> de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.	505

Extracto 310. Compases 1-3 de la obra <i>Interludios op. 177</i> de Teresa Borrás extraídos de la obra editada por Casa Beethoven.	505
Extracto 311. Ejercicio de Sonido basado en los compases 18-19 del III movimiento de la obra <i>Interludios op. 177</i> de Teresa Borrás.	506
Extracto 312. Ejercicio de Técnica basado en los compases 92-93 del II movimiento de la obra <i>Interludios op. 177</i> de Teresa Borrás.	506
Extracto 313. Ejercicio de Articulación basado en los compases 1-2 del II movimiento de la obra <i>Interludios op. 177</i> de Teresa Borrás.	507
Extracto 314. Ejercicio de Técnicas contemporáneas basado en el compás 67 del IV movimiento de la obra <i>Interludios op. 177</i> de Teresa Borrás.	507
Extracto 315. Compases 9-10 de la obra <i>Dos danzas mediterráneas</i> de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.	509
Extracto 316. Compases 31-35 de la obra <i>Dos danzas mediterráneas</i> de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.	510
Extracto 317. Compases 53-56 de la obra <i>Dos danzas mediterráneas</i> de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.	510
Extracto 318. Compases 73-76 de la obra <i>Dos danzas mediterráneas</i> de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.	511
Extracto 319. Compases 77-81 de la obra <i>Dos danzas mediterráneas</i> de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.	511
Extracto 320. Compases 87-90 de la obra <i>Dos danzas mediterráneas</i> de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.	512
Extracto 321. Compases 97-102 de la obra <i>Dos danzas mediterráneas</i> de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.	512
Extracto 322. Compases 162-166 de la obra <i>Dos danzas mediterráneas</i> de Laura Llorca extraídos de la obra publicada por Dinsic.	513
Extracto 323. Ejercicio de Sonido basado en los compases 6 y siguientes de la obra <i>Dos danzas mediterráneas</i> de Laura Llorca.	514
Extracto 324. Ejercicio de Técnica basado en los compases 72 y siguientes de la obra <i>Dos danzas mediterráneas</i> de Laura Llorca.	514
Extracto 325. Ejercicio de Articulación basado en los compases 104 y siguientes de la obra <i>Dos danzas mediterráneas</i> de Laura Llorca.	515

Extracto 326. Ejercicio de Técnicas contemporáneas basado en los compases 96 y siguientes de la obra <i>Dos danzas mediterráneas</i> de Laura Llorca.	515
Extracto 327. Compás 9 de la III pieza de la obra <i>Tres piezas</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra publicada por Boileau.	517
Extracto 328. Compás 9 de la III pieza de la obra <i>Tres piezas</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	517
Extracto 329. Compás 20 de la III pieza de la obra <i>Tres piezas</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la obra publicada por Boileau.	518
Extracto 330. Compás 20 de la III pieza de la obra <i>Tres piezas</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	518
Extracto 331. Compases 1-2 de la I pieza de la obra <i>Tres piezas</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	519
Extracto 332. Compases 7-8 de la I pieza de la obra <i>Tres piezas</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	519
Extracto 333. Compases 1-4 de la II pieza de la obra <i>Tres piezas</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	519
Extracto 334. Compases 5-8 de la III pieza de la obra <i>Tres piezas</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	520
Extracto 335. Compases 17-18 de la III pieza de la obra <i>Tres piezas</i> de María Luisa Ozaita extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	520
Extracto 336. Ejercicio de Sonido basado en la segunda pieza de la obra <i>Tres piezas</i> de María Luisa Ozaita.	521
Extracto 337. Ejercicio de Técnica basado en el primer compás de la primera pieza de la obra <i>Tres piezas</i> de María Luisa Ozaita.	522
Extracto 338. Ejercicio de Articulación basado en el comienzo de la tercera pieza de la obra <i>Tres piezas</i> de María Luisa Ozaita.	522
Extracto 339. Compases 1-10 de la obra <i>Sonata</i> de Diana Pérez extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	524
Extracto 340. Compases 3-4 de la obra <i>Sonata</i> de Diana Pérez extraídos de la obra cedida por la compositora.	525
Extracto 341. Compases 16-22 de la obra <i>Sonata</i> de Diana Pérez extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	525

Extracto 342. Compases 27-28 de la obra <i>Sonata</i> de Diana Pérez extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	525
Extracto 343. Compases 33-34 extraídos de la obra <i>Sonata</i> de Diana Pérez de la obra cedida por la compositora.	526
Extracto 344. Compases 68-69 de la obra <i>Sonata</i> de Diana Pérez extraídos de la obra cedida por la compositora.	526
Extracto 345. Ejercicio de Sonido basado en el inicio del Tema A de la obra <i>Sonata para flauta y piano</i> de Diana Pérez.	527
Extracto 346. Ejercicio de Técnica basado en el compás 11 de la obra <i>Sonata para flauta y piano</i> de Diana Pérez.	528
Extracto 347. Ejercicio de Articulación basado en el compás 27 de la obra <i>Sonata para flauta y piano</i> de Diana Pérez.	528
Extracto 348. Compases 1-3 del I movimiento de la obra <i>Set instants nº 2</i> de Mercé Torrents editada por Clivis.	531
Extracto 349. Compases 4-7 del I movimiento de la obra <i>Set instants nº 2</i> de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	531
Extracto 350. Compases 24-26 del I movimiento de la obra <i>Set instants nº 2</i> de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	532
Extracto 351. Compases 1-3 del II movimiento de la obra <i>Set instants nº 2</i> de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	533
Extracto 352. Compases 9-12 del II movimiento de la obra <i>Set instants nº 2</i> de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	533
Extracto 353. Compases 19-21 del II movimiento de la obra <i>Set instants nº 2</i> de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	534
Extracto 354. Compases 1-3 del III movimiento de la obra <i>Set instants nº 2</i> de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	534
Extracto 355. Compases 24-26 del III movimiento de la obra <i>Set instants nº 2</i> de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	535
Extracto 356. Compases 37-39 del III movimiento de la obra <i>Set instants nº 2</i> de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	535
Extracto 357. Compases 47-51 del III movimiento de la obra <i>Set instants nº 2</i> de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	536

Extracto 358. Compases 1-4 del IV movimiento de la obra <i>Set instants</i> nº 2 de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	537
Extracto 359. Compases 41-44 del IV movimiento de la obra <i>Set instants</i> nº 2 de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	537
Extracto 360. Compases 1-5 del V movimiento de la obra <i>Set instants</i> nº 2 de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	538
Extracto 361. Compases 1-5 del VI movimiento de la obra <i>Set instants</i> nº 2 de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	538
Extracto 362. Compases 43-47 del VI movimiento de la obra <i>Set instants</i> nº 2 de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	539
Extracto 363. Compases 2-3 del VII movimiento de la obra <i>Set instants</i> nº 2 de Mercé Torrents de la obra editada por Clivis.	539
Extracto 364. Ejercicio de Sonido basado en el compás 28 del I movimiento de la obra <i>Set instants</i> , nº 2 de Mercé Torrents.	540
Extracto 365. Ejercicio de Técnica basado en el compás 17 del V movimiento de la obra <i>Set instants</i> , nº 2 de Mercé Torrents.	540
Extracto 366. Ejercicio de Articulación basado en el compás 43 del III movimiento de la obra <i>Set instants</i> , nº 2 de Mercé Torrents.	541
Extracto 367. Compases 1-5 del I movimiento de la obra <i>Portraits</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.....	544
Extracto 368. Compases 19-22 del I movimiento de la obra <i>Portraits</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.....	544
Extracto 369. Compases 1-4 del II movimiento de la obra <i>Portraits</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.....	545
Extracto 370. Compases 33-36 del II movimiento de la obra <i>Portraits</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.....	545
Extracto 371. Compases 45-49 del II movimiento de la obra <i>Portraits</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.....	546
Extracto 372. Compases 1-3 del III movimiento de la obra <i>Portraits</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.....	546
Extracto 373. Compases 14-15 del III movimiento de la obra <i>Portraits</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.	547

Extracto 374. Compases 1-3 del IV movimiento de la obra <i>Portraits</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.	547
Extracto 375. Compases 33-34 del IV movimiento de la obra <i>Portraits</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.	548
Extracto 376. Compases 83-85 del IV movimiento de la obra <i>Portraits</i> de Mariona Vila Blasco extraídos de la obra editada por Dinsic.	548
Extracto 377. Ejercicio de Sonido basado en los primeros compases del III movimiento de la obra <i>Portraits</i> de Mariona Vila Blasco.	549
Extracto 378. Ejercicio de Técnica basado en los compases 57 y ss. del I movimiento de la obra <i>Portraits</i> de Mariona Vila Blasco.	549
Extracto 379. Ejercicio de Articulación basado en los compases 36 y ss. del IV movimiento de la obra <i>Portraits</i> de Mariona Vila Blasco.	550
Extracto 380. Inicio de la obra <i>Europa 1945</i> de Anna Boffil extraído de la obra editada por Periferia Sheet Music.....	553
Extracto 381. Final de la primera parte, compases 20-25, de la obra <i>Europa 1945</i> de Anna Boffil extraídos de la obra editada por Periferia Sheet Music.	554
Extracto 382. Segunda parte, compases 67-72, de la obra <i>Europa 1945</i> de Anna Boffil extraídos de la obra editada por Periferia Sheet Music.....	555
Extracto 383. Tercera parte, compases 112-116, de la obra <i>Europa 1945</i> de Anna Boffil extraídos de la obra editada por Periferia Sheet Music.....	555
Extracto 384. Cuarta parte, compases 139-141, de la obra <i>Europa 1945</i> de Anna Boffil extraídos de la obra editada por Periferia Sheet Music.....	556
Extracto 385. Ejercicio de Sonido basado en el compás 9 de la obra <i>Europa 1945</i> de Anna Boffil.	557
Extracto 386. Ejercicio de Técnica basado en el compás 86 de la obra <i>Europa 1945</i> de Anna Boffil.	558
Extracto 387. Ejercicio de Articulación basado en los compases 111-112 de la obra <i>Europa 1945</i> de Anna Boffil.	558
Extracto 388. Ejercicio de Técnicas contemporáneas basado en el compás 156 de la obra <i>Europa 1945</i> de Anna Boffil.	559
Extracto 389. Compases 1-2 de la obra <i>Europa</i> de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.....	561

Extracto 390. Compases 13-15 de la obra <i>Europa</i> de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.	561
Extracto 391. Compases 43-45 de la obra <i>Europa</i> de Teresa Catalán extraídos de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	562
Extracto 392. Compases 49-52 de la obra <i>Europa</i> de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.	562
Extracto 393. Compases 80-82 de la obra <i>Europa</i> de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.	563
Extracto 394. Ejercicio de Sonido basado en el Tema principal de la obra <i>Europa</i> de Teresa Catalán.	564
Extracto 395. Ejercicio de Técnica basado en el compás 46 de la obra <i>Europa</i> de Teresa Catalán.	564
Extracto 396. Ejercicio de Articulación basado en los compases 131-132 de la obra <i>Europa</i> de Teresa Catalán.	565
Extracto 397. Ejercicio de Sonido basado en los compases 61-62 de la obra <i>Europa</i> de Teresa Catalán.	565
Extracto 398. Compases 1-3 de la obra <i>Zuhaitz</i> de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.	567
Extracto 399. Compases 27-30 de la obra <i>Zuhaitz</i> de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.	568
Extracto 400. Compases 34-36 de la obra <i>Zuhaitz</i> de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.	568
Extracto 401. Compases 1-5 de la obra <i>Zuhaitz</i> de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.	569
Extracto 402. Compases 97-99 de la obra <i>Zuhaitz</i> de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.	569
Extracto 403. Compases 144-145 de la obra <i>Zuhaitz</i> de Teresa Catalán extraídos de la obra cedida por la compositora.	570
Extracto 404. Ejercicio de Sonido basado en los compases 144-145 del III movimiento de la obra <i>Zuhaitz</i> de Teresa Catalán.	571
Extracto 405. Ejercicio de Técnica basado en los compases 47-49 del I movimiento de la obra <i>Zuhaitz</i> de Teresa Catalán.	572

Extracto 406. Ejercicio de Articulación basado en los compases 43-44 del I movimiento de la obra <i>Zuhaitz</i> de Teresa Catalán.	572
Extracto 407. Inicio de la obra <i>Després del silenci</i> de María Rosa Ribas extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.....	574
Extracto 408. Evolución del tema inicial de la obra <i>Després del silenci</i> de María Rosa Ribas extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.....	574
Extracto 409. Tema inicial por movimiento contrario de la obra <i>Després del silenci</i> de María Rosa Ribas extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.....	575
Extracto 410. Tema inicial transportado una segunda ascendente de la obra <i>Després del silenci</i> de María Rosa Ribas extraído de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.	575
Extracto 411. Cadencia final de la obra <i>Després del silenci</i> de María Rosa Ribas extraída de la edición pedagógica incluida en el Anexo II.....	575
Extracto 412. Ejercicio de Sonido basado en la obra <i>Després del silenci</i> de María Rosa Ribas.	576
Extracto 413. Ejercicio de Técnica basado en la obra <i>Després del silenci</i> de María Rosa Ribas.	576
Extracto 414. Ejercicio de Articulación basado en la obra <i>Després del silenci</i> de María Rosa Ribas.....	577
Extracto 415. Ejercicio de Articulación basado en la obra <i>Després del silenci</i> de María Rosa Ribas.....	577
Extracto 416. Tema A, compases 19-20, de la obra <i>Noviembre</i> de Gloria Villanueva extraídos de la obra editada por La má de Guido.	579
Extracto 417. Tema B, compases 32-33, de la obra <i>Noviembre</i> de Gloria Villanueva extraídos de la obra editada por La má de Guido.	579
Extracto 418. Variante del Tema A, compases 38-39, de la obra <i>Noviembre</i> de Gloria Villanueva extraídos de la obra editada por La má de Guido.	580
Extracto 419. Tema B en Do Mayor, compases 64-65, de la obra <i>Noviembre</i> de Gloria Villanueva extraídos de la obra editada por La má de Guido.	580
Extracto 420. Ejercicio de Sonido basado en el compás 19 de la obra <i>Noviembre</i> de Gloria Villanueva.....	581

Extracto 421. Ejercicio de Técnica basado en el compás 40 y siguientes de la obra <i>Noviembre</i> de Gloria Villanueva.	581
Extracto 422. Ejercicio de Articulación basado en el compás 21 de la obra <i>Noviembre</i> de Gloria Villanueva.	582
Extracto 423. Motivo persistente del piano, compases 1-2 de la obra <i>Persistencia</i> de Mercedes Zavala cedida por la compositora.	584
Extracto 424. Motivo de la flauta, compases 5-6 de la obra <i>Persistencia</i> de Mercedes Zavala cedida por la compositora.	585
Extracto 425. Motivo del oboe, compases 9-10 de la obra <i>Persistencia</i> de Mercedes Zavala cedida por la compositora.	585
Extracto 426. Ejercicio de Técnica basado en la obra <i>Persistencia</i> de Mercedes Zavala.	586
Extracto 427. Ejercicio de Articulación basado en la obra <i>Persistencia</i> de Mercedes Zavala.	586