



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

El pájaro de Estinfalo para flauta y piano de Teresa Catalán. Importancia de compositoras españolas en el repertorio para flauta travesera.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Sonia Cánovas Rubio

DNI: 77239062W

Director/a del TFG: Rafael Casasempere Jordà

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024



RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado pretende en primer lugar visibilizar el papel de la mujer compositora a lo largo de la historia para acabar con la desinformación acerca de esta parte de nuestro legado musical que ha quedado oculto en el tiempo. Por otro lado, se pretende incentivar a los intérpretes de flauta travesera aumentar su repertorio con obras de compositoras españolas mediante un listado de obras compuesto por ellas, tanto de obras solistas para flauta, obras para flauta y piano, obras para grupos de cámara donde participa la flauta travesera, etc. Por último, seguimos dando visibilidad a obras de flauta travesera de compositoras españolas, en su mayoría desconocidas para los intérpretes, mediante la obra *El pájaro de Estinfalo*, para flauta y piano de la compositora española Teresa Catalán, destacando su vida y gran trayectoria compositiva.

Palabras clave: Compositoras, compositoras españolas, Teresa Catalán, El pájaro de Estinfalo, flauta travesera.

ABSTRACT

This Final Degree Project aims first of all to make visible the role of women composers throughout history and end with the misinformation about this part of our musical legacy that has remained hidden over time. On the other hand, it is intended to encourage flute players to increase their repertoire through a list of pieces composed by Spanish women composers, solo works for flute, flute and piano, works for chamber groups which includes the flute, etc. Finally, we continue to give visibility to flute works by Spanish composers, mostly unknown to the performers, through the work *El Pájaro de Estinfalo*, for flute and piano by the Spanish composer Teresa Catalán, highlighting her life and great compositional career.

Keywords: Composers, Spanish women composers, Teresa Catalán, *El pájaro de Estinfalo*, flute.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi familia y pareja por todo el ánimo y apoyo que me han prestado.

Gracias a mi tutor Rafael Casasempere y a mi repertorista de piano Fran Ruiz por el trabajo conjunto realizado para poder llevar a cabo este trabajo.

Y, por supuesto, gracias a la compositora Teresa Catalán, por toda su ayuda resolviendo mis dudas, la entrevista distendida que me brindó, por correcciones de su obra, por material para el trabajo, por todos los correos y conversaciones extensas... en definitiva, por regalarme su tiempo y su conocimiento de una forma tan desinteresada.

ÍNDICE

| | | |
|--------|--|----|
| 1 | INTRODUCCIÓN | 1 |
| 1.1 | Definición del objeto de estudio. | 1 |
| 1.2 | Génesis y justificación. | 1 |
| 1.3 | Contextualización. | 2 |
| 1.4 | Estado de la cuestión y fuentes. | 2 |
| 1.5 | Objetivos. | 4 |
| 1.6 | Metodología y procedimientos. | 5 |
| 1.7 | Dificultades y facilidades del trabajo. | 6 |
| 1.8 | Estructura. | 7 |
| 2 | MARCO TEÓRICO | 8 |
| 2.1 | Compositoras a lo largo de la historia. | 8 |
| 2.2 | Papel de las compositoras en la actualidad. | 12 |
| 2.2.1. | Compositoras españolas actuales ligadas a obras para flauta travesera. | 14 |
| 2.3. | Biografía de Teresa Catalán. | 23 |
| 2.4. | Contexto histórico, social, político y económico de España desde mediados del siglo XX. | 35 |
| 3 | ANÁLISIS DE LA OBRA. | 41 |
| 3.1 | Etimología de <i>El pájaro de Estinfalo</i> | 41 |
| 3.2 | Notación musical y efectos. | 42 |
| 3.3 | Estilo compositivo y estética. | 44 |
| 3.4 | Análisis musical. | 45 |
| 4 | METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS DIFICULTADES TÉCNICAS DE LA OBRA. | 52 |
| 4.1. | Estudio de notas sobreagudas. | 52 |
| 4.2. | Estudio de ritmo. | 53 |
| 4.3. | Estudio de los efectos. | 55 |

| | |
|---|----|
| 4.4. Estudio de las dinámicas | 58 |
| 5 CONCLUSIONES | 60 |
| 6 BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA | 62 |
| ANEXO I: ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES | 64 |
| ANEXO II: ENTREVISTA PROPIA A TERESA CATALÁN. | 64 |
| ANEXO III: PARTE DE ENTREVISTA TRANSCRITA DE RTVE.ES A TERESA CATALÁN. | 74 |
| ANEXO IV: PARTITURAS ANALIZADAS DE <i>EL PÁJARO DE ESTINFALO</i> | 83 |

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Definición del objeto de estudio.

Este Trabajo de Investigación está enfocado en dar relevancia al papel compositivo de la mujer, centrándonos en las compositoras españolas a través de la labor de Teresa Catalán, y pretende a su vez dar a conocer sus obras centrándonos concretamente en *El pájaro de Estinfalo*. Primero crear conciencia de que el papel compositivo de la mujer es de gran relevancia durante toda la historia de la música y que debemos romper con su desconocimiento y aprovechar para crear interés por conocer nuevo repertorio para flauta travesera de compositoras españolas, de un nivel apto para trabajar en las Enseñanzas Artísticas Superiores y que son desconocidas por la mayoría de los intérpretes ya que no tienen la suficiente difusión ni se indaga para descubrir obras novedosas y, que además, estén compuestas por mujeres, ya que en el repertorio habitual de estas enseñanzas hay menor cantidad de obras compuestas por compositoras. Por no hablar de que no se conocen apenas obras de compositoras españolas para ampliar nuestro repertorio.

1.2 Génesis y justificación.

La idea del tema de este trabajo nace por una curiosidad de conocer más sobre compositoras españolas y poder investigar sobre el repertorio que hay de flauta travesera compuesto por ellas, que apenas nadie conoce por desinformación y que me parece interesante tener presente y darles visibilidad y relevancia a composiciones de mujeres de nuestro país. Obras con muchas posibilidades y alto nivel, apropiado para trabajar en las Enseñanzas Artísticas superiores y de tener la oportunidad de conocer más de cerca cómo es su labor compositiva. Conforme más iba investigando sobre el tema más me daba cuenta primero que desconocemos gran parte de la historia de la música, ya que se ha silenciado durante mucho tiempo el papel compositivo que ha tenido la mujer y de todo el repertorio que hay compuesto por ellas. También de que hay muchísimo repertorio de compositoras españolas para flauta travesera que no conocemos y de más difícil acceso, ya que aún no hay audiciones, videos, partituras o algo a lo que agarrarse antes de lanzarse de lleno a trabajar una obra casi desconocida. Quiero con este trabajo dar visibilidad a

estas obras desconocidas para la mayoría, de compositoras, concretamente españolas, mediante la obra *El pájaro de Estinfalo* de Teresa Catalán y que poco a poco se vaya ampliando nuestro repertorio y que los flautistas se animen a probar y trabajar las obras de compositoras de nuestro país.

1.3 Contextualización.

Este es un trabajo performativo, que no solo se centrará en la interpretación de la obra, sino que tiene por finalidad dar visibilidad y relevancia al papel compositivo de la mujer en nuestro país, mediante la compositora Teresa Catalán y su obra *El pájaro de Estinfalo*.

En primer lugar, se debe contextualizar el papel que ha tenido la mujer compositora a lo largo de la historia, para entender la importancia que tiene darle visibilidad y crear el interés por saber qué ha pasado con esta parte de nuestro patrimonio musical. Nos iremos centrando en las compositoras de nuestro país creando un listado de composiciones en las que la flauta es partícipe, y después nos centraremos en Teresa Catalán, una gran compositora, ejemplo y guía para entender el papel de la mujer compositora en la actualidad. Por ello, daremos un paso a lo largo de su vida, de su formación, premios y méritos que ha ido obteniendo, toda la divulgación que ha conseguido dar mediante cursos y conferencias, su gran repertorio compositivo y publicaciones y muchos más proyectos en los que ha formado parte. Conoceremos, por lo tanto, más en profundidad todos los aspectos compositivos de Teresa Catalán centrándonos en su obra *El pájaro de Estinfalo*.

Es fundamental también la contextualización histórica, social, política y económica de España a mediados del siglo XX, donde ubicamos tanto a la compositora como su obra para llegar a entenderla mejor y llegar a interpretar más correctamente y fiel a lo que su compositora ha querido plasmar.

1.4 Estado de la cuestión y fuentes.

Investigando sobre los antecedentes y el estado del tema de este trabajo, hemos dado con bastante bibliografía y webgrafía muy interesante que ha permitido la profundización

sobre el papel de las compositoras a lo largo de la historia y en la actualidad, para acabar centrándonos en compositoras españolas. Teresa Catalán y su obra *El Pájaro de Estinfalo* es la compositora y obra en la que se basa este trabajo de la que se ha encontrado infinita información sobre su vida y papel compositivo que permite elaborar un trabajo investigativo a fondo sobre el tema, además de dar, como se pretende en este trabajo, relevancia al papel compositivo de la mujer a través de su importante trayectoria.

Si nos centramos en el marco teórico, en el aspecto general, sobre el papel de las mujeres compositoras y su situación a lo largo de la historia y en la actualidad debemos destacar el siguiente libro: Capsir, L. M. & Navajas, A. L. (2021). *El papel de las mujeres en la música*. En este libro se expone la importancia que tiene la producción musical femenina a lo largo de la historia, ya que no se puede entender toda la historia de la música sin una parte de ella. Las mujeres han estado tan ligadas a la música como los hombres, pero la producción de ellas siempre ha estado más oculta. Se habla de las dificultades que han tenido las mujeres para poder dedicarse a la música en todos sus ámbitos y de la falta de figuras femeninas en este ámbito que pudieran servir de referentes de cara a la sociedad. Este desconocimiento es ahora un aspecto de estudio para reivindicar que se dé importancia a todo este patrimonio musical oculto pero importante para entender nuestra historia musical completa. Además de darnos datos concretos y porcentajes de que, aunque en la actualidad se tiene la creencia de que ya existe igualdad en la participación de la mujer en la música, queda aún camino por recorrer para que los valores sean equitativos. Por último, podemos encontrar multitud de mujeres que han sido importantes a lo largo de la historia en el ámbito musical y que merecen un reconocimiento, entre las que se encuentra la compositora Teresa Catalán.

En cuanto a compositoras españolas, encontramos una gran labor de recopilación en el siguiente catálogo: Álvarez Cañibano, A., González Ribot, M.J., Gutiérrez Dorado, P., Patiño, C. & Patiño, M. (2008). *Compositoras españolas: La creación femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Éste es resultado del esfuerzo del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM donde se puede consultar información de casi 200 compositoras españolas con más de 4500 obras.

Debemos destacar la propia página web de Teresa Catalán: Catalán, T. (2014). Teresa Catalán. <https://teresacatalan.com/>, que nos aporta información de primera mano y podemos encontrar información actualizada. La página web tiene distintos apartados como: biografía, catálogo de sus obras, las publicaciones que ha realizado, críticas que le han realizado en prensa y una galería de imágenes.

Además, hay dos fuentes importantes a destacar, ya que también proceden de la misma Teresa Catalán. Una de ellas es la entrevista que le realizó rtve en el programa “La sinfonía de la mañana”: Sinfonía de la mañana: La música de Teresa Catalán. (2023, noviembre 8). RTVE.es.<https://www.rtve.es/play/audios/sinfonia-de-la-manana/musica-teresa-catalan/7006654/>; donde mediante una entrevista se hace un repaso por su carrera acompañada de una selección de músicas elegidas por ella misma que marcan su vida. Y otra es un artículo también escrito por la misma Teresa Catalán: Catalán, T. (2011). Teresa Catalán: De la vida y otras músicas; donde habla en detalle un relato autobiográfico bastante íntimo que permite conocer a fondo cómo fue la vida de esta compositora.

1.5 Objetivos.

Los principales objetivos que persigue este trabajo son:

- Promover la interpretación de obras de compositoras españolas en el repertorio de flauta travesera, a través de la obra de Teresa Catalán: *El pájaro de Estinfalo*.
- Indagar en la vida y obra de la compositora Teresa Catalán para acercarnos a su papel compositivo.
- Investigar sobre aspectos compositivos de Teresa Catalán para entender y trabajar su obra *El pájaro de Estinfalo*, profundizando en ella con el fin de adquirir conocimientos e información que pueden ser llevados a la práctica para interpretar la obra con el máximo rigor y fiel a lo que la compositora ha querido plasmar.
- Descubrir la obra *El pájaro de Estinfalo*, desconocida para la mayoría de intérpretes, como ejemplo de una obra de compositora española, con un nivel de

exigencia alto, apta para formar parte del repertorio en Enseñanzas Artísticas Superiores en la especialidad de interpretación para flauta travesera.

- Conocer y poner en valor el papel compositivo de las mujeres españolas a lo largo de la historia y en la actualidad.
- Recopilar una lista de obras de compositoras españolas donde participe la flauta travesera para darles una mayor visualización de cara a los intérpretes.

1.6 Metodología y procedimientos.

El tipo de trabajo será performativo relacionado con la obra *El Pájaro de Estinfalo* para flauta travesera y piano, de la compositora española Teresa Catalán. Centrando la atención en destacar mediante esta obra el papel compositivo de gran importancia que tienen las compositoras, dando relevancia a las compositoras españolas. Además, es un trabajo para crear conciencia e interés en conocer a estas compositoras, la mayoría desconocidas para los intérpretes y que poseen repertorio de alto nivel para trabajar en enseñanzas artísticas superiores.

En cuanto a la metodología; las estrategias metodológicas que se han seguido para este trabajo han sido, primeramente, una investigación documental, donde se ha recopilado gran cantidad de bibliografía lo más variada posible, haciendo selección ya que, a pesar de ser una compositora actual, tiene una gran divulgación de su labor y muchas colaboraciones que nos hacen encontrar mucha información sobre ello que ha habido que recopilar y contrastar.

Por otro lado, he tenido la gran suerte de poder contactar y mantener el contacto con la misma Teresa Catalán para poder estar al día y conocer de primera mano información sobre su papel compositivo y sobre su obra *El pájaro de Estinfalo*, que me ha permitido poder preguntar todas mis dudas y contrastar toda la información sobre la obra durante aproximadamente un año, para poder realizar una interpretación lo más fiel posible a su composición y a lo que ella quería transmitir o conseguir con ella. Esto incluye por lo tanto el uso de métodos cualitativos para la elaboración de este trabajo, que han ayudado a recoger datos que sirvan de ayuda, pero sin medición numérica para comprender,

analizar e interpretar la obra anteriormente citada. Estas técnicas usadas serán también la observación y la descripción sistemática, además de realizar una entrevista propia a la compositora sobre aspectos tanto generales del papel compositivo de la mujer, como de su vida y más concretos sobre su obra.

Cabe destacar que a lo largo del trabajo se ha utilizado el sistema de citación autor-fecha y el índice acústico escogido para nombrar las notas ha sido el Sistema Internacional.

1.7 Dificultades y facilidades del trabajo.

Las dificultades principales de este trabajo han sido centrándome en la obra *El pájaro de Estinfalo*, ya que me ha supuesto un reto, en primer lugar, analizar y comprender esta obra contemporánea y acercarme a lo que la compositora ha plasmado en ella. También el ser muy difícil de escuchar otras interpretaciones sobre la obra, ya que solo existe una grabación que se conozca y es difícil de encontrar. Por otro lado, la interpretación de la obra conlleva un gran trabajo tanto a nivel individual técnica e interpretativamente, como a nivel camerístico de trabajo conjunto de flauta y piano. Esta obra exige en su totalidad un nivel de exactitud rítmica y expresiva buscando unas sonoridades y variedades tímbricas entre flauta y piano que hemos estado puliendo bajo las indicaciones de su compositora Teresa Catalán.

En cuanto a facilidades de este trabajo destaco sobre todo el haber tenido la oportunidad de mantener el contacto en todo momento con la compositora Teresa Catalán, que de manera desinteresada me ha guiado en el trabajo, me ha aportado información y documentos de primera mano, la he tenido a disposición siempre para resolver dudas sobre la obra, me ha concedido una entrevista para acercarme a su vida, papel compositivo y a la obra en concreto, ha escuchado la interpretación de la obra y nos ha dado indicaciones para una mejor interpretación, etc. Por lo tanto, considero una facilidad inmensa poder cotejar las cuestiones de este trabajo, basado en su obra *El pájaro de Estinfalo*, con su propia compositora.

1.8 Estructura.

Este trabajo comienza por dar relevancia a las compositoras a lo largo de la historia y en la actualidad, centrándonos después, más concretamente, en compositoras españolas actuales ligadas a composiciones para flauta travesera, donde se realiza un listado de obras para que los intérpretes que sientan interés la puedan consultar y ampliar su repertorio con sus obras. Continuamos centrándonos en la compositora española Teresa Catalán con su biografía y un contexto histórico, social, político y económico de España desde mediados del siglo XX, para poder comprender su papel compositivo y obra. Y, por último, nos centramos en la obra *El pájaro de Estinfalo* de Teresa Catalán, realizando un análisis completo sobre todos los aspectos de la obra y terminando con un capítulo dedicado a metodología y estudio de las dificultades de la obra.

2 MARCO TEÓRICO

2.1 Compositoras a lo largo de la historia.

Según Capsir y Navajas (2021) hace miles de años que las mujeres tienen presencia en la música, sin embargo, apenas se recoge en nuestra historia. Cuando echamos la vista atrás pocas veces recordamos alguna producción compuesta por una compositora. ¿Esto significa que las mujeres no han creado música a lo largo de los siglos? Para nada. Las mujeres han estado tan ligadas a la música como los hombres y no se puede entender la historia de la música sin la producción musical de ellas también, aunque esta parece estar más oculta.

Además, nos continúan exponiendo que la creación musical femenina ha tenido distintas dificultades como, por ejemplo, el acceso a formación musical, trabas para su profesionalización y problemas para acceder a espacios públicos de divulgación. Todo esto ha provocado que la producción musical femenina haya sido menor, pero aun así esta ha sido continua y excelente, aunque no se ha tenido tan en cuenta y esto nos hace empobrecer musicalmente haciendo que perdamos un legado cultural mucho más rico que el que conocemos.

Estas autoras nos hacen reflexionar sobre que todo esto tiene su origen en la perspectiva androcéntrica que ha existido a lo largo de la historia. Destacamos en este sentido géneros considerados “menores” en los que más han participado las mujeres como la música de cámara, música de salón o la música de la vida (canciones de cuna, infantiles, de rituales, de tradición oral). Por lo tanto, no conocer toda esta música nos lleva a no conocer realmente una gran parte de nuestra tradición musical (Capsir y Navajas, 2021). En definitiva, nos deja una idea de que la mujer no ha participado en el mundo musical, que no tenemos donde anclarnos o reflejarnos en esta tradición musical y sin modelos del mundo musical femenino. Un claro ejemplo lo tenemos en las palabras de Clara Wieck-Schumann¹ exponiendo cómo iba a atreverse ella a componer si no tenía ningún modelo ni referente al que poder agarrarse para pensar que sería capaz: “Antes creía tener talento

¹ Clara Wieck-Schumann fue pianista, compositora y profesora de piano alemana. Una de las grandes concertistas europeas del Siglo XIX y clave en la difusión de las composiciones de su marido Robert Schumann.

creativo, pero he abandonado esa idea: una mujer no debe desear componer- no hubo nunca ninguna capaz de hacerlo-. ¿Y quiero ser yo la única? Sería arrogante hacerlo. Clara Wieck-Schumann, Diario, 1839” (Capsir y Navajas, 2021)

Para todas estas compositoras el mayor problema ha sido nacer en una sociedad que no permitía a la mujer desarrollarse de la misma forma que los hombres. Su música estaba calificada como “música de mujeres” o también se especificaba que estaba compuesta por una “mujer compositora”, es decir, se calificaba como una música algo fuera de lo considerado ideal, catalogado de manera sexista y etiquetado para distinguirlo de las composiciones de hombres. (Fernández Granda, 2020)

La conclusión es que a todos nos interesa tener una visión completa de lo que ha sido nuestra tradición musical, en lo que englobamos e incluimos también las aportaciones que han hecho las mujeres y, para ello, es necesario que ampliemos nuestros referentes musicales, conocer la producción musical femenina y dar visibilidad en conciertos y dentro de las aulas a las obras de compositoras. (Capsir y Navajas, 2021)

Como expone Teresa Catalán en su entrevista²:

A lo largo de la historia, las compositoras, las creadoras en general, no solo las compositoras; pintoras, escritoras, etc. prácticamente no han tenido relevancia. ¿Por qué? Pues en primer lugar, y fundamentalmente, porque no se les daba visibilidad. En el caso de la música, ya es bien conocido que firmaban sus padres, sus maridos, sus hermanos o simplemente las dejaban en el anonimato. Es el caso, por ejemplo, de monjas que han compuesto muchísimas obras para sus conventos y que ni siquiera se han permitido firmarlas, de manera que hay una gran cantidad de anónimos en las iglesias que se pueden atribuir o no a esto o aquello pero que a nadie se le ocurre decir esto puede ser, o todavía no se ha investigado suficiente como para decidir y determinar que eso corresponde a una compositora. Y, por tanto, la historia nos ha desaparecido.

Si buscamos en una enciclopedia histórica, en libros de música o nos paramos un poco a ver qué nombres de compositoras se han nombrado en las clases de historia de la música de aquí para atrás podemos encontrar pocas referencias. De los pocos nombres que podemos encontrar serían, por ejemplo, Lili Boulanger³ o Clara Wieck, ya nombrada anteriormente. Estas compositoras son destacadas por su talento y la composición de sus

² Entrevista personal realizada a Teresa Catalán el 14 de febrero de 2024, localizada en el Anexo II.

³ Lili Boulanger fue una compositora francesa en el movimiento del impresionismo en la música.

obras, aunque también por sus relaciones personales y profesionales con grandes compositores; ya que Lili fue alumna de Gabriel Fauré⁴ y Clara estuvo casada con Schumann y mantenía amistad con Brahms. (Jon Bandrés, 2013)

Hoy en día se cree en general que la participación de las mujeres en la música está equilibrada en relación a la de los hombres, pero aún estamos muy lejos de esto. Concretamente en la música clásica, los datos nos dejan a relucir que el porcentaje de obras de compositoras interpretadas es sumamente bajo, al igual que el porcentaje de conciertos dirigidos por mujeres. Por poner algunos ejemplos y hacerlo más palpable; en la asignatura de Música existe un porcentaje del 6,2% de presencia femenina y estudiando historia de la música de los siglos XIX y XX el porcentaje desciende hasta el 3,3%. Esto avala lo descrito anteriormente y nos hace pensar en las pocas referencias o modelos femeninos en la música que reciben las niñas en el colegio e instituto. Lo más peligroso aún es que esta forma de exclusión de referentes femeninos se ha tomado como algo natural, como si realmente no existieran producciones musicales femeninas. El desconocimiento que hemos tenido y que aún seguimos teniendo sobre la música compuesta por mujeres está ligado completamente a la falta de reconocimiento actual y de divulgación. También siguen existiendo los estereotipos en cuanto a la elección de instrumentos. Por ejemplo, si echamos un vistazo a tres de las mejores orquestas del mundo se puede ver como en la sección de viento-metal y percusión la presencia de la mujer es casi nula (Capsir y Navajas, 2021).

En la música moderna, aunque creamos que las cifras son más equitativas, esto aún está muy lejos. Los porcentajes de representación femenina en la actualidad siguen siendo bajos. Sigue costando reconocer el protagonismo musical femenino tanto histórico como contemporáneo. Sigue faltando presencia y difusión. El hecho de que compositoras, históricas o actuales no aparezcan en libros de texto, no se edite su música, no se suelen interpretar, no haya grabaciones de calidad de sus obras, no tenga tanta cobertura en los medios o no estén tan presentes en festivales o premios es una realidad y no debemos

⁴ Gabriel Fauré fue un compositor, pedagogo, organista y pianista francés. Fauré es considerado uno de los compositores franceses más destacados de su generación y su estilo musical influyó en muchos compositores del siglo XX.

conformarnos, sino que debemos sacar a la luz toda esta producción musical escondida (Capsir y Navajas, 2021).

Si investigamos a lo largo de la historia encontramos muchísimos nombres de mujeres compositoras que han quedado a la sombra por todas las dificultades que hemos estado comentando. Aunque es imposible abarcar todos los nombres de todas las mujeres que han aportado y que forman parte de la historia de la música se van a destacar algunos de los nombres de las más destacadas por épocas con la finalidad de que sigamos investigando e indagando nuestra tradición musical femenina, que está ahí oculta y que forma parte también de nosotros. De crear el interés de conocer todo lo que hemos tenido y tenemos de mujeres compositoras y le demos la relevancia que también tiene. (Capsir y Navajas, 2021)

En la Antigüedad podemos destacar a Safo de Lesbos y Enheduanna. En la Edad Media podemos nombrar a Beatriz de Dia, Hildegarda de Bingen, Leonor de Aquitania entre otras muchas. En el Renacimiento y Barroco cabe nombrar a Francesca Caccini, Bárbara Strozzi, Isabella Leonarda, Elisabeth Jacquet de La Guerre. En el Clasicismo, Marianne von Martínez, Maria Theteisa von Paradis, Ana Amalia de Weimar, Anna Bon di Venezia, etc. En el Siglo XIX, la mujer tuvo acceso a las clases de composición de los conservatorios europeos por primera vez. Cabe destacar a Clara Wieck-Schumann y Fanny Mendelssohn. Ponemos como ejemplo a Fanny Mendelssohn que al morir dejó 466 composiciones suyas inéditas pero que a la historia quedaron como composiciones de su hermano Felix, aunque ya se sabe que no pertenecen realmente a él. (Capsir y Navajas, 2021)

En el Siglo XX se ofrece una gran riqueza y variedad musical por mujeres compositoras, que aunque en el marco legal y constricciones sociales hicieron algo más fácil que las mujeres pudieran acceder a los espacios públicos siguieron sin trascender a la vida musical pública durante 120 años. De hecho, se sigue pensando que ha habido pocas mujeres compositoras y que no han compuesto por ejemplo para música sinfónica y por eso no se ven en los programas de orquestas sinfónicas composiciones de mujeres. Por ello, es necesario un replanteamiento para buscar un poco de equidad y de dejar atrás este desconocimiento. En este Siglo podemos destacar o conocer a compositoras como Sofiya Gubaidulina, Judith Weir y Kaija Saariaho, aunque su divulgación y reconocimiento no

están a la altura de la gran calidad de sus composiciones. Más adelante encontramos a Mel Bonis, Augusta Holmès, Luise Adolpha Le Beau, Cécile Chaminade o Elfrida André. Entre las Españolas destacamos a Soledad Bengoechea. Lola Vitoria Tarruella, Ermerinda Ferrari, María Rodrigo, María Teresa Prieto y Elena Romero entre otras muchas. (Capsir y Navajas, 2021)

Ya en el Siglo XXI destacamos a compositoras como Pilar Jurado, Marisa Manchado o Teresa Catalán, compositora en la que se centra este trabajo de investigación y que coge como ejemplo de mujer compositora para dar relevancia a su papel en la música (Capsir y Navajas, 2021)

Una idea que debemos de tener clara y que es bastante importante es que la música es una expresión cultural, una forma de comunicación y un elemento importante de construcción social y por ello también se transmiten a través de ella los estereotipos de género. (Capsir y Navajas, 2021)

2.2 Papel de las compositoras en la actualidad.

Cuanto más nos acercamos a la actualidad, más camino recorrido llevan las mujeres luchando por los derechos de una igualdad de género en todos los aspectos de la sociedad. Todos los derechos que han ido consiguiendo las mujeres durante siglos, por ejemplo, respecto a la educación, a las profesiones, a los salarios, etc., hacen que el número de compositoras también haya aumentado. (Lenin, 2023) Esto quiere decir que, gracias a la labor que las compositoras han ido realizando, luchando por tener las mismas oportunidades de dedicarse a la música y de no quedar ocultas por el hecho de ser mujer, en la actualidad podemos ver como se ha normalizado que una mujer pueda dedicarse a la música, pueda ser compositora, sin que resulte raro, pero aún está bastante oculto todo el patrimonio musical femenino anterior.

Un claro ejemplo del pensamiento de una compositora española que nos hace reflexionar sobre lo importante que es echar la vista atrás, investigar, ser conocedores del camino que han recorrido las mujeres en la música para que no siga escondido todo este legado: “La

gran mayoría de mujeres dedicadas a la música ha sido silenciada por el sistema patriarcal, Entendí que teníamos una importante cuenta pendiente con la historia” Marisa Manchado. (Capsir y Navajas, 2021)

Y como nos expresa Teresa Catalán en la entrevista realizada:

En el siglo XX, poco a poco, las evidencias, con todo lo que ha sido el movimiento liberador de la mujer a lo largo del tiempo, evidentemente las mujeres artistas se han incorporado a la vida civil sin que a nadie le extrañe y sin que nadie lo rechace por serlo. ¿Qué significa eso? Pues significa que ahora tenemos alguna mejor visibilidad, pero no toda la que corresponde. Tu misma me estás diciendo que conoces compositoras extranjeras y que apenas o nunca has tocado o te has conectado, informado o conseguido obras de compositoras españolas. Y no es que no haya compositoras en España ahora mismo, lo que pasa es que todavía, aunque nuestra posición social sí que tiende a la igualdad, todavía hay cosas que no se han normalizado. Si repasamos las programaciones de los conciertos, a lo largo y ancho de todo el país, te darás cuenta, y hay estudios sobre esto, hay uno muy bueno que hizo la Asociación de Mujeres en la Música sobre la participación de las mujeres en el mundo sinfónico, las mujeres y la orquesta sinfónica, y ahí te dan los porcentajes de programación que tienen las obras de las compositoras. Pero vamos, si das un repaso a cualquier programación; a la del CMC, Centro para la difusión de la Música Contemporánea, o si das un repaso a los festivales más importantes, o si das un repaso a las programaciones de los auditorios, etc. No solo es que no esté normalizado, es que apenas se programa. A veces se programa engañosamente porque dicen: “Hay un concierto de compositoras”, además dicen “mujeres compositoras”, como si las mujeres no pudieran ser compositoras o decir compositoras solo no fuese suficiente para determinar una creadora femenina. Entonces, si te encuentras con estos conciertos, te encuentras que son conciertos monográficos de compositoras pero que tienen una programación escasa e irrelevante. Es decir, no es que se hagan 20 conciertos de compositoras en el auditorio nacional, es que se hace un concierto de compositoras en el festival de Cádiz una vez al año y hemos terminado. ¿Para qué sirve eso? Para las estadísticas. “Fíjate tú la de compositoras que se programan” ¿Hola? No... se han programado doce compositoras, un concierto allá donde va poca gente y una vez al año. Quiere decir que todavía no está normalizado. Sin embargo, el camino de la mujer creadora a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI es un camino que aunque sea arduo no impide una gran calidad en el trabajo que consigue. Es decir, que las obras de las compositoras alcanzan una calidad que nada desmerece a cualquier otra propuesta, de manera que lo que se produce claramente es una injusticia que arrastramos. Si miramos atrás evidentemente el avance es enorme, pero todas, y más las que tenemos la edad que tengo yo, que son 72 años, tenemos que visibilizar lo que ha sido nuestro camino desde ese punto de vista.⁵

⁵ Entrevista personal realizada a Teresa Catalán el 14 de febrero de 2024, localizada en el Anexo II.

En conclusión, como nos expone Teresa Catalán en la cita anterior, en la actualidad hay una mayor visibilidad para las compositoras, aunque aún queda camino por recorrer para que se le de toda la que debería tener y se deje atrás por completo el lastre que arrastran y que han arrastrado a lo largo de la historia las mujeres por el simple hecho de ser mujer en un sistema patriarcal. Aunque el papel de las compositoras, y músicas en general, en la actualidad pueda parecer más fácil, ya que no tienen tantos obstáculos por parte de la sociedad, sí que tienen que adaptarse al mundo de hoy, ya que los tiempos han cambiado, actualizarse y seguir luchando en la sociedad que nos ha tocado vivir.

Ahora hay otro pensamiento, pues tendréis que pelear con él. Cualquier ejemplo anterior os sirve solo de estímulo, pero no de modelo. El modelo no es lo que yo haya hecho. El otro día me preguntaba un joven: “Pero ¿tú qué has hecho? quiero hacer como tú”. No, error, no tienes que hacer lo que yo, porque yo tuve que hacer lo que correspondía en mi tiempo. Lo que tienes que hacer es emplear la misma energía que empleé yo pero la dirección la tienes que saber tú, yo no tengo ni idea porque no os entiendo. Las cosas cambian muy rápido y yo estoy aquí metida en mis cosas y en mis abstracciones y luego levanto la cabeza y digo: “¿Qué ha pasado?”. Y eso que he tenido 3 hijos y que tengo nieto, pero lo miras y dices pues realmente no sabría yo qué hacer en su camiseta porque no es la vida que a mí me tocó, no es el tiempo que a mí me tocó. O sea que tenéis vuestra tarea.⁶

2.2.1. Compositoras españolas actuales ligadas a obras para flauta travesera.

Musicólogos y gestores musicales están dando importancia y llevando a cabo una gran labor de recopilación, de rescate y de difusión a la creación musical femenina de todos los tiempos. Por ello, podemos encontrar una recopilación de compositoras españolas, desde la Edad Media hasta la actualidad, recogido en un catálogo por el Centro de Documentación de Música y Danza bajo el impulso de Marisa Machado⁷, que pretende ser un referente para los estudios de género en España y que pone de manifiesto la cantidad y variedad de obras compuestas por mujeres y sobre el patrimonio musical

⁶ Entrevista personal realizada a Teresa Catalán el 14 de febrero de 2024, localizada en el Anexo II.

⁷ Marisa Machado Torres (Madrid, 1956): compositora, pianista, docente, doctora en Musicología y, además, investigadora y divulgadora en temas que relacionan música, mujeres y feminismo.

olvidado o mal conocido del que hemos estado comentando en anteriores apartados. (Álvarez Cañibano, A., González Ribot, M.J., Gutiérrez Dorado, P., Patiño, C. & Patiño, M., 2008)

Centrándonos en compositoras actuales, podemos ver la gran actividad compositiva de mujeres que hay en España. Es muy difícil abordarlas todas, por ello nos vamos a centrar en destacar una pequeña selección de compositoras españolas actuales para hacer una lista de obras que han compuesto para flauta travesera. Todas ellas forman parte del catálogo referenciado en el párrafo anterior.

Edith Alonso Sánchez (1974): compositora, investigadora y pianista. Realizó sus estudios superiores de piano en el Conservatorio Superior de Pamplona. Ha investigado y compuesto música electroacústica y cuenta con publicaciones de música contemporánea. También realiza composiciones para cortometrajes y practica la improvisación.

- *Capsu Tri* (2007) para voz, flauta, piano y violoncello. 3'7''
- *La disparition* (2007) para dos flautas. 2'5''

Myriam Alonso de Armiño Llanos (1976): compositora y docente. Estudió en varios conservatorios del País Vasco, con títulos en Violoncello, profesor de piano, armonía, contrapunto, composición e instrumentación y de pedagogía musical. Además, realizó en 2003 el Postgrado de Musicoterapia, realizando trabajos de investigación en este ámbito. En 2001 recibió la “subvención a la creación musical” del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco para la interpretación de su quinteto Alkimia, compuesta para flauta, saxo tenor, saxo barítono, violín y vibráfono.

- *Alkimia* (2000) para flautín, saxofón tenor, saxofón barítono, violín y vibráfono. 5'2''

María de Alvear (1960): compositora, cantante e intérprete. Sus estudios iniciaron en España con órgano, piano, clave, dirección y composición con Eduardo Polonio, y los continuó en Alemania. Su obra destaca por la combinación entre arte visual y estructura musical, además de arte radiofónico, universo electroacústico, instalación sonora y adentrarse en el ámbito de la escena. Algunas de sus obras derivan de sus experiencias en

viajes a “pueblos primitivos” y se basan en temas considerados tabú en el pensamiento occidental.

- *Besando el tiempo = Die Zeit Küssend* (1994) para flauta sola. 1h
- *Für drei Vokalsolisten, Flöte und Klavier auf das Gedicht “Canción” von Federico García Lorca* (1982) para tres solistas vocales, flauta y piano, sobre el poema “Canción” de Federico García Lorca.
- *Care: Zeremonie für Schlagzeug, Flöte und Gitarre* (1995) para batería, flauta y guitarra.
- *De tierra* (1991) para voz - flauta, clarinete, batería, piano, viola y violoncello.
- *Ritual con un ciervo muerto* (1992) para voz-piano, arpa, flauta, oboe, clarinete, violín, viola, violoncello y contrabajo.
- *Sensitive Birds* (2006) para soprano, flauta, piano, viola, violín, arpa y clave.
- *Sternebaum* (2002) para mezzosoprano-arpa, dos flautas, instalación, video.

Begoña Arana Martija (1941): docente y compositora que cursó sus estudios de Composición y Piano en el Conservatorio Superior de Música “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao y es profesora de Lenguaje Musical en el Conservatorio de San Sebastián, además de ser autora de manuales didácticos de música.

- *Soinu jolasak* para flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa.

Maria José Arenas Martín (1983): pianista, docente y compositora. Realizando sus estudios en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, perfeccionándose como compositora junto a gran cantidad de profesores y compositores como Mauricio Sotelo o José María Sanchez Verdú, además de David del Puerto, entre muchos otros.

- *Hypocondrye: Arreglo de “Andaluza” de Manuel de Falla* (2006) para flauta, clarinete, oboe, fagot y piano. 6’
- *Laberintos de chocolate* (2008) para flauta, clarinete, saxofón y piano. 7’
- *Relojes blandos* (2006) para flauta, clarinete, saxofón, percusión, violín, violoncello y piano. 9’

Miren Iratxe Arrieta Francisco (1968): compositora que estudió Solfeo, Armonía y Contrapunto en el Conservatorio Superior de Música “Juan Crisóstomo Arraiga” y Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Barcelona. Ha recibido varios premios y su música ha sido programada en diversas comunidades de España y Buenos Aires.

- *Atxagaren bi poemarentzako musika* para mezzosoprano-flauta y guitarra.
- *2. Arin Arin (Aire popular) - 3. Geroztik ene baitan (Desde entonces, dentro de mí)* (1992) para mezzosoprano-flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trombón, violín, viola, violoncello y contrabajo.

Beatriz Arzamendi Ceciaga (1961): docente, directora de orquesta y compositora. Su padre fundó la academia Arrasate Musical, donde ella comenzó sus estudios de violín. Después continuó sus estudios de violín en el Conservatorio Donostiarra y después en Londres. En Madrid obtuvo los títulos de Profesor Superior de Armonía, Contrapunto y Composición y el de Dirección de coros y orquesta. Se ha perfeccionado con distintos maestros como Luis de Pablo, entre otros y ha trabajado en el Laboratorio de Música Electroacústica con Zulema Cruz. Cabe destacar el interés que tiene la compositora en la situación de las mujeres en la música participando en multitud de eventos relacionados y siendo promotora del proyecto de una orquesta de cámara para difundir la obra de mujeres compositoras. Sus composiciones van desde obras para orquesta sinfónica, música de cámara, coral... hasta música electroacústica.

- *Atmósferas* en verso (1. *Atmósfera I: ¡Orfeo canta!* - 2. *Atmósfera II: Y todo era su sueño...* - 3. *Atmósfera III: ¡Música de las fuerzas!*) (2003) para flauta y piano. 16’
- *Metrosol* (1. *Danza de la muchedumbre* - 2. *Aire solitario* - 3. *Paso a cinco*) (2007) para flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot. 7’
- *Prismas* (2002) para flauta y piano. 6’

María Lourdes Astrain Serrano (1962): pianista, directora de orquesta, compositora e investigadora. Estudió piano en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastian, además de Armonía, Contrapunto y Fuga; Composición e instrumentación; Solfeo, Transposición y Acompañamiento; Teoría de la Música; Pedagogía y Canto. Ingresó en

Sonia Cánovas Rubio

la SGAE y es 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.

- *Helieclipselele* para flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

Maite Aurrekoetxea Viloría (1971): docente, directora de coro y orquesta y compositora. Estudió en el Conservatorio Superior “Juan Crisóstomo Arriaga” de Bilbao, asistiendo después en el Conservatorio Superior “Jesus Guridi” de Vitoria-Gasteiz para Composición e Instrumentación Musical. Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Madrid además de clases con Juan José Mena, Johan Duijk y Laszlo Healtay. Ha dirigido numerosos conjuntos instrumentales, bandas y orquestas. Sus obras abarcan diferentes conjuntos instrumentales y obras electroacústicas.

- *Miradas* (1998) para flauta, clarinete, violín y violoncello. 6’38’’

Olatz Ayastuy Alegría (1961): clavecinista, docente y compositora. Se tituló en Clavecín, Solfeo, Composición, Piano y Pedagogía Especializada y se siguió formando en cursos de Armonía, Contrapunto, Fuga y Pedagogía musical. Además de trabajar improvisación con bajo continuo y jazz.

- *Bostkotea* (1994) para flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.
- *Primera vez* (1987) para flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

Ana Barrio González (1968): docente y compositora. Realizando estudios superiores de Piano, Composición, Solfeo y Pedagogía. Ha asistido a cursos internacionales de las anteriores especialidades.

- *En dehors, en dedans... sûr le cinq* (2000) para flauta, clarinete, violín, violoncello y vibrafono. 3’
- *En el cielo como en la tierra...* (2002) para flauta sola. 5’10’’

Encarna Beltrán-Huertas López (1948): poeta, docente y compositora. De Madrid, realizando sus estudios en musicales en Valencia. Titulada superior en Contrapunto, Armonía, Instrumentación y Composición. Ha ejercido la docencia en diversos

conversatorios de España. Miembro de la Asociación “Mujeres en la música” y Compositores Sinfónicos de la Comunidad Valenciana.

- *Amor de sol y luna* para flauta y oboe.
- *Canto al atardecer* para flauta sola.
- *Un canto de semblanza* para flauta, oboe y fagot.
- *De gris melancolía* para flauta, viola y arpa.
- *Llanto a mi raíz* para tres flautas.
- *Miradas de otoño* (1. *Susurro españolado* - 2. *Pulso de la noche* - 3. *Un canto de semblanza*) para flauta, oboe y fagot.
- *Oración del peregrino* para soprano-flauta en do, flauta en sol y clarinete.
- *Pequeña fábula* para flauta y oboe.
- *Reflejo de luna en calma* para flauta y piano. 5’
- *Sensaciones de un payaso* (2002) para flauta y violoncello. 7’
- *Sueño de juventud* para flauta y oboe.
- *Temps* para flauta, clarinete, trompeta, trombón, vibráfono, glockenspiel, triángulo.
- *Tiempo de soledad* para guitarra y flauta.
- *Tres postales cacereñas*: Concierto para flauta y orquesta sinfónica.

Anna Bofill Levi (1944): compositora y estudió Teoría Musical y Piano. Cursó estudios de Composición y, más adelante, electroacústica. Ha participado en muchos seminarios de compositores como L. Nono, entre otros y sus composiciones han sido programadas en varias ciudades españolas y del extranjero. Ha realizado escenografía y música para teatro. Cabe destacar que se especializó en la difusión de obras de compositoras.

- *Alternanze: Omaggio a Barbara Strozzi* (1997) para flauta de pico. 12’50’
- *La calle es el destino de los perros* (2006) para soprano-flauta y percusión. 8’30’’
- *Caracolas* (2006) para flauta, fagot, guitarra, violoncello y piano. 8’55’’
- *Complicitats* (I - II - III) (2003) para flauta y saxofón. 5’
- *Esclat* (1971) para flauta, oboe, clarinete, piano, percusión, dos violines, viola y violoncello. 10’
- *Europa 1945* (a las mujeres víctimas del nazismo) (2005) para mezzosoprano-flauta, clarinete, violín, violoncello y piano. 7’45’’

- *In duplice fi lar* (2001) para flauta y piano. 13'
- *Itinerari del cargol* (I, II y III) (2001) para flauta y piano. 9'48''
- *Note per un diari* (2000) para flauta, oboe, clarinete, fagot, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. 8'30''
- *Se d'arder e d'amar* (2000) para dos flautas de pico- recitador. 7'
- *Septet de set sous* (1978) para flauta, clarinete, violín, violoncello, percusión, guitarra y piano. 11'
- *Sólo lo justu* (2000) para tenor-flauta, clarinete y fagot. 8'10''
- *Spirals II* (2006) para flauta, clarinete, fagot, piano, violín, viola y violoncello.
- *Trenzas para flauta y violín*. 11'
- *La vida ¿por qué no?* (2001) para flauta, clarinete, guitarra, violín, percusión. 10'30''
- *La vita è* (2002) para flauta, guitarra y violoncello. 8'

Teresa Borrás Fornell (1923): pianista, compositora y docente. Se formó en el Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona. Ha desarrollado su papel como solista presentando sus creaciones pianísticas. Catálogo de obras principal de música de cámara.

- *Astrugàncies, Op. 42* (1. *Contradició* - 2. *I no he volgut* - 3. *Anada* - 4. *Arabesc*) (1956) para soprano y flauta.
- *Aura, Op. 92* (1985) para flauta, oboe y fagot.
- *Concert, Op. 64: per a 2 fl autes travesseres i orquestra de corda* (1975). 25'
- *Cristiana* (2000) para soprano o flauta en do, flauta en sol y clarinete en sib. 2'30''
- *Divertimento, Op. 90* (1987) para flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.
- *Fantasia, Op. 74* (1979) para flauta y piano.
- *Fontana* (2005) para piano y flauta.
- *Largoan, Op. 168* (1998) para cuarteto de flautas.
- *Ones, Op. 154* (1997) para flauta y piano. 6'
- *Sonatina, Op. 60* (1973) para arpa y flauta. 12'
- *Sonatina, Op. 93* (1986) para flauta sola.
- *Tema i variacions, Op. 91* para flauta y piano.

Mercé Capdevila Gaya (1946): compositora que trabajó con música electroacústica e interesada en montajes multidisciplinares.

- *Homenatge a Frederic Mompou* (1983) para flauta y piano. 5'
- *Naturalesa morta* (1980) para flauta y piano. 6'
- *Pierrot and Flapy the Parrot* (1992) para clarinete en sib, flauta y cinta.
- *Pols* (2000) para flauta y cinta. 12'
- *Segón artifi ci II: Cara de foc* (1986) para flauta y cinta. 15'

Anna Cazorra Basté (1965): musicóloga, docente y compositora. Ha recibido diversos encargos internacionales y fue galardonada con premios como el “Frederic Mompou”.

- *Grito, El* (1998) para soprano, flauta, guitarra y violoncello. 3'
- *Kalonize, Op. 12* (2002) para flauta, clarinete, oboe, fagot y trompa. 9'
- *Quan no estigues, Op. 24* (2008) para flauta, oboe y piano. 8'

María Assumpta Codina Gubianes (1943): docente y compositora. La mayor parte de su producción es para música de cámara, destacando obras monotímbricas.

- *Caprici* (1994) para flauta y piano. 3' 50''

Alicia Coduras Martínez (1958): directora de orquesta y compositora. Ha obtenido los premios de composición “Frederic Mompou” y “Eduard Toldrà”.

- *Agua de rocío* para flauta y piano.
- *Trío nº 2 para flauta, guitarra y violoncello.*

María del Pilar Couceiro (1948): docente, directora de orquesta y compositora. Fue galardonada con el Premio Ciudad de Odiere (Italia) de composición.

Musas (1972) para flauta y 3 percusionistas. 15'

Zulema Cruz Castillejo (1958): docente y compositora. Ha compuesto obras por encargo del Salón internacional de Música y ordenadores (SIMO), del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), de Radio Nacional de España (RNE), del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), de la Asociación de Música

Sonia Cánovas Rubio

Electroacústica de España (AMEE) y de varios solistas o grupos, como Daniel Kientzy, Albert Nieto o los grupos Círculo, Cosmos y Sax Ensemble.

- *Danza nº 3 “Ayno”* (2004) para flauta sola. 7’ 40’’
- *Ho-Menaje: para flauta y guitarra* (2001). 6’
- *Katal* (1989) para flauta, teclado D7XII, sintetizador y ordenador
- *Triángulo de verano* (1995) para flauta, piano y cinta digital.

Cecilia Díaz Pestano (1982): compositora que ha estrenado sus obras en el marco de varios ciclos de música de Canarias.

- *Tras la ventana* (2000) para flauta y guitarra. 5’

Alicia Díaz de la Fuente (1967): musicóloga, docente y compositora. Ha publicado artículos de Estética y Análisis musical en revistas especializadas. Como compositora, ha tocado diversos géneros y recibidos encargos tanto institucionales como a nivel de intérpretes.

- *Estímulos* (1990) para flauta y cinta.
- *Godanbambú* (1999) para soprano, flauta, violín, viola y violoncello.
- *Nachtregen* (1997) para soprano, flauta, acordeón y percusión. 5’
- *Redes al tiempo* (2002) para flauta y piano.
- *Ritos y danzas* (1998) para flauta, violín, percusión y órgano. 15’
- *Tierra, los dioses, el creador y los brujos, La* (1991) para flauta y guitarra. 3’
- *Trío para flauta, viola y arpa* (1989). 6’

Consuelo Díez Fernández (1958): docente y compositora. Sus obras han sido interpretadas en cantidad de países y grabadas por infinidad de medios como, por ejemplo, RNE, TVE, CBA, Radio Nacional Belga o de Bulgaria, etc.

- *Agua de la luna* (1992) para marimba y orquesta de 12 flautas. 8’
- *Cuatro instantes (1. Plácido - 2. Con brío - 3. Lento - 4. Enérgico)* (1982) para flauta, violoncello y piano. (distintas versiones) 5’
- *Ecos* (1988) para flauta, trombón y piano. (distintas versiones) 4’
- *Niña valiente* (2002) para flauta, soprano, violoncello y piano.

- *Tempietto di marmo, Il* (1994) para flauta, oboe, clarinete y fagot. 6' 20''
- *Tiberina*, versión para flauta en Sol y guitarra (1996).
- *Variaciones para flauta y cuerda (Tema. Andante con cinco variaciones: 1. Allegro - 2. Lento - 3. Con grazia - 4. Espressivo - 5. Deciso)* (1981). 8' 30''
- *Verde y negro* (1988) para piccolo y piano. 8'

Aunque lo anterior es solo una pequeña muestra de todo el listado de obras para flauta travesera o donde esta participa, de compositoras españolas, sirve para darse cuenta de la cantidad de repertorio que se compone para flauta travesera y que es desconocido para la mayoría. Indagando un poco y haciendo estas recopilaciones se consigue hacer una idea de todo el patrimonio musical que crean las compositoras de nuestro país en la actualidad y que investigando un poco podríamos tener en nuestro repertorio infinidad de obras contemporáneas distintas y con gran nivel para su interpretación en Enseñanzas Superiores.

2.3. Biografía de Teresa Catalán.

Vida

Teresa Catalán nació en Pamplona (Navarra) en 1951. Como ella misma afirma; quiso ser músico porque decidió ser partícipe de la magia de hacer sonar el mundo. Catalán nos relata que los años 50 no fueron buenos por lo aún cercano a la guerra y porque habían marcado a su familia.

Catalán tiene un recuerdo de su padre dulce y entrañable y cuenta cómo marcó su vida: “pero mi mayor placer era cuando me despertaba escuchando sus músicas y salía corriendo hacia su cama. Allá, en mañanas de domingo interminables, tocaba, me enseñaba canciones que luego cantábamos a voces, jugábamos, nos reíamos... La seguridad y el calor del padre desde la dulzura y la sonrisa.” (Catalán, 2011) Él trabajó como conserje del Museo de Navarra, el cual se convirtió en el hogar de la familia. Esto

proporcionaba un ambiente excepcional en su forma de vida y de educación. Ésta fue su casa durante sus primeros 20 años. Como ella expresa en la entrevista⁸:

Mi padre era el conserje del museo y tenía obligación de vivienda y yo viví en un museo. ¿Qué significaba esto? Pues significaba que estaban todos los pintores del mundo, que había una sala de cámara y, por tanto, toda la música del mundo. Que estaba inmersa en un mundo completamente alucinante y en el imaginario infantil pues calcula lo que era vivir en un museo. Mi padre me castigaba a mirar el cuadro de Goya, el cuadro del Marqués de San Adrián de Goya. Me decía “Te tienes que poner aquí y ahora lo tienes que mirar y luego me tienes que decir cuántas rayas tenía el pantalón.” Me castigaba a mirar a Goya. Quiero decir que ahí estamos en un mundo un poco especial digamos, envuelta en un ambiente un poco especial. Mi padre hacía esculturas, hacía mosaicos, tocaba la bandurria, cantaba... Mi madre tenía la carrera de piano. En fin, en un ambiente digamos especial. Y en ese museo había pianos, había cosas y yo no me perdía (estoy hablando de tener 3 años, 4 años, 5 años, 6 años) de estar envuelta en música y entonces oía todos los ensayos, veía a los músicos... Y entonces cuando tuve 6 años yo le dije a mi padre que yo quería ser músico. Alborozo general, aunque bien, la nena va a tocar el piano...claro, pero cuando yo me hice mayor y dije quiero ser músico; tragedia general, cómo te vas a ganar la vida, qué va a ser esto... O sea que el estímulo empieza muy pronto y empieza por razones muy evidentes como ves.

También define a su madre como una persona excepcional, mujer poderosa y generosa, que, aunque fue víctima de su tiempo, supo dejar huella en su educación y comprender los grandes cambios que le tocó vivir. (Catalán, 2011)

Cuando Teresa tenía 6 años le dijo a su padre que ella quería ser músico y encantado recogió un piano que iba a desechar un sacerdote y lo metió en una habitación de casa y lo desmontó y restauró pieza por pieza con muchísimo cuidado. En el colegio incluso se escondía para no asistir a clase y tocar el piano. La compositora no guarda buen recuerdo del colegio de monjas en el que estuvo. Las monjas por sus cualidades sugirieron que podría ir al conservatorio, y allí comenzó, en el Conservatorio de Música “Pablo Sarasate” de Pamplona dirigido por Fernando Remacha. Éstos serán los mejores años que Teresa recuerda de su infancia y juventud.

Teresa Catalán compatibilizó sus estudios musicales con sus estudios en las monjas (doble jornada que aún hoy en día existe), pero cuando habló con su padre para dedicarse exclusivamente a la música tuvo que hacer un trato con él: los llevó simultáneamente

⁸ Entrevista personal realizada a Teresa Catalán el 14 de febrero de 2024, localizada en el Anexo II.

hasta obtener el título en Escuela de Altos Estudios Mercantiles y después ella podría elegir lo que quisiera.

En casa, menudo drama. Que adónde vas con la música, que qué te parece, que esto no, que tienes que buscar una profesión. Tuve que pactar con mi padre hacer unos estudios a parte para que un día en la vida me pudiera valer por mí misma. Porque al principio que la nena toque el piano es ideal, pero luego...
(Sinfonía de la mañana, 2023)

Aunque sus padres tenían el pensamiento y la esperanza, que, en esa época generalizada, de que mejor se buscara un trabajo “normal” por el hecho de ser mujer. Estos hechos desistieron en el momento en el que Fernando Remacha propuso a Teresa para una convocatoria de una beca de estudios para el extranjero. Sus padres accedieron a que fuera músico, pero sin beca para que no dejara la casa familiar. Sus años de conservatorio los recuerda con verdadera pasión por lo que hacía.

Económicamente hablando, Catalán comprendió muy pronto que las leyes que la circundaban la hacían dependiente. Expone con ejemplos cómo se casó muy pronto, con 20 años, pero tuvo que pedir permiso a su padre, no podía tener cuenta propia en el banco, tenía que pedir permiso para sacarse el carnet de conducir, entre otras cosas por las que se denomina que era un ser dependiente. Ahí comprendió que la única manera de vivir la vida en su sentido más pleno era ser independiente y el primer punto para conseguirlo es ser independiente en el aspecto económico. Su pensamiento era que su libertad y sus decisiones no podían depender de nada ni nadie. Teresa Catalán es un referente de mujer que ha trabajado toda su vida, siendo funcionaria con una cátedra, primero por orden de liberación y segundo porque la docencia ha sido muy importante para ella.

Como hemos mencionado, Teresa Catalán se casó joven con Carlos Esparza, al que agradece su paciencia y apoyo incondicional durante su trayectoria profesional. Tienen tres hijos llamados Cecilia, Carlos e Irene que los hicieron sumergirse en su crianza y de la cuál hoy están muy orgullosos, ya que hoy ya son independientes y aunque muy diferentes, comparten valores inculcados por sus padres.

Catalán cuenta cómo ha sido de emocionante y apasionante su maternidad. Sus hijos son el motor de su vida y hoy disfruta viéndolos disfrutar de sus vidas con el espacio suficiente que deja una madre para que se sientan libres en los caminos que han elegido. En el

artículo que la compositora misma publicó titulado “Arte y maternidad” detalla cómo ha vivido este paralelismo entre estos dos aspectos que marcan su vida: el arte y la maternidad. (Teresa Catalán, 2007). Durante su maternidad hizo un paréntesis en su trayectoria académica, aunque siguió trabajando de forma personal, sola, esforzándose y siendo muy constante y con mucho sacrificio. Y cuando aún sus hijos eran pequeños volvió al conservatorio. Aunque a su vuelta al conservatorio ya no estaba Fernando Remacha, destaca otros buenos docentes como Eduardo Hernández Asiain o Miguel Angel Otaegui. Terminó sus estudios de composición y piano y decidió que su etapa como pianista había terminado y que venía una época donde necesitaba responder preguntas sobre la música que solo podría responder adentrándose en ella, en forma de creación.

En esta siguiente etapa destaca el apoyo importante del pintor Javier Sagardia que la incitó siempre a ir hacia delante. Tako Pezonaga propuso a la compositora colaborar en una serie de encuentros patrocinados por el ayuntamiento de Pamplona, en 1982, donde comienzan sus trabajos de gestión que continúan con los Festivales de Navarra, en 1983. Durante esta época tuvo la suerte de tratar con grandes personajes como el pintor José M.^a Yturralde. También conoció a Miguel Roa o a Agustín González Acilu, al que admiraba mucho, además de Ramón Barce.

Este fue un punto de inflexión ya que Teresa Catalán decidió que las clases de Acilu y Barce continuarán en el conservatorio de Pamplona de forma estable, consiguiendo la subvención para que se llevara a cabo: cada 15 días eran cuatro horas de clases muy intensas pero fructíferas.

Posteriormente, Teresa Catalán hace grupo con Iruñeako Taldea cuyos intereses serían la creación, la difusión de la música contemporánea y la docencia. Con esto crean continuidad a la línea de compositores navarros que partían de la generación del 27 con Remacha, continuando con la generación del 51 con Acilu llegando a su generación con alumnos de ambos.

En 1988 la llamaron del Conservatorio Superior de Zaragoza para ser profesora interina de composición y en 1990 decidió opositar en Madrid siendo la primera mujer en obtener esta cátedra. Así acabó ocupando esta cátedra en el Conservatorio Superior de Madrid.

Durante un largo tiempo, Teresa Catalán fue manteniendo de forma conjunta su faceta creativa con su actividad docente y de difusión.

Desarrollo profesional

Estudió piano y composición en el Conservatorio “Pablo Sarasate” de la misma ciudad. Fue alumna de figuras muy importantes como lo son Fernando Remacha, Pilar Bayona, Juan Eraso, Luis Taberna y Luis Morondo. (Catalán, 2014)

Entre los cursos de perfeccionamiento que ha realizado destacan: tres años de cursos de Sociología de la Música con Ramón Barce y de Técnicas de Composición Contemporánea con Agustín González Acilu, cursos de Composición con Franco Donatoni en la Accademia Chigiana de Siena en Italia y muchos otros cursos y lecciones magistrales con importantes compositores europeos y americanos: Marco, L. Nono, Samuel Adler, George Bengamin, Leo Brower, etc.



Imagen 1: Teresa Catalán junto con Javier Darías, Ramon Barce, Fermín Bernechea y Agustín González Acilu en Valencia en 1988. Autor desconocido.

Catalán es Doctora en Filosofía del Arte y Máster en Estética y Creatividad Musical por la Universidad de Valencia. También es miembro electo de número de Jakiunde (Academia de las Artes, las Ciencias y las Letras de Euskadi, Navarra y Aquitania) y ha

pertenecido en algunas ocasiones al Consejo de la Cultura y de las Artes del Gobierno de Navarra, así como al Consejo Estatal de las Artes Escénicas y la Música. Y, actualmente, Teresa Catalán es miembro del Consejo Asesor de la Orquesta Nacional, del Consejo Nacional de la Música, del Consejo Asesor del Teatro Real y del Consejo Social de la Universidad Pública de Navarra. Destacar también que Catalán es miembro fundador del Grupo de Pamplona de Compositores - Iruñeako Taldea Musikagileak.



Imagen 2: Teresa Catalán en su ingreso en JAKIUNDE (Academia de las Ciencias, las Artes y las Letras). Bergara, 2015.

Teresa Catalán ha recibido muchos premios tanto de interpretación como de composición y por su trayectoria musical, tales como: el Premio Nacional de Música (composición) en 2017, el Premio a la trayectoria profesional por el Conservatorio Profesional “Pablo Sarasate” (2019), el Premio Príncipe de Viana de la Cultura y las Artes (2021), Premio “Periodistas de Navarra” (2022), Medalla de Oro del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (2023), Premio Musika Bulegoa Sariak (2023), Premio Honorífico Fernando Remacha por la Escuela-Conservatorio de Tudela (2023) entre otros muchos. Está en posesión de la Encomienda de la Orden al Mérito Civil (2011) y de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2021).

Además de dirigir la sección de música de diversos encuentros, cursos y festivales internacionales, ha publicado su tratado *Sistemas Compositivos Temperados del Siglo XX*, el cuál tiene dos ediciones, y es co-autora de *Música no tonal: Las propuestas de J. Falk y E. Krenek* y diversas ponencias y artículos en libros y revistas. A destacar que es miembro del consejo de redacción de la revista científica “Papeles del Festival de la Música Española de Cádiz” y de la Revista “Príncipe de Viana”, editada por el Gobierno de Navarra. Posee una gran cantidad de colaboraciones en obras colectivas, libros y artículos de revistas, prensa, programas de radio y webs. Se destacan algunos a continuación.

Libros:

“LA IDENTIDAD MUSICAL FEMENINA”. Música y mujeres, género y poder, compilado por Marisa Manchado. Colección “Cuadernos inacabados” N° 29 Editorial Horas y Horas, Madrid 1998. ISBN: 84-87715-68-0

“MÚSICA Y FUTURO. Lección inaugural del Curso Académico 2018-2019. Edita: Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibersitate Publikoa 2019 Depósito Legal: NA 2166-2018

Artículos:

"LAS MUJERES EN LA MÚSICA ESPAÑOLA". Revista Humboldt N° 118, 1996. ISSN: 0018-7615

TERESA CATALÁN: DE LA VIDA Y OTRAS MÚSICAS. En: RIEV (Revista Internacional de Estudios Vascos), N° 56.2 Julio – Diciembre 2011. Eusko Ikaskuntza (San Sebastián), ISSN: 0212-7016.

MÚSICA SOMOS TODOS. MUSIKER. cuadernos de Música N° 18 Música y Creación actual. Ed. Eusko Ikaskuntza. Donostia 2011. Ed. Lit.: Aintzane Cámara. ISSN: 1137-4470 (Edición impresa) ISSN: 2174-551X (Edición digital). Págs. 337-348

DE MÁS VIDA Y MÁS MÚSICAS. En RIEV (Revista internacional de estudios vascos), N° 68,1, 2023. Eusko Ikaskuntza (San Sebastián) ISSN: 2952-4180

Sonia Cánovas Rubio

También ha dirigido y organizado eventos musicales, como, por ejemplo: Coordinadora del ciclo La música suena. que promueve JAKIUNDE. Archivo Real y General de Navarra (Pamplona) en 2022 y MUSIKENE (San Sebastián) en 2023.

Teresa Catalán ha recibido encargos de innumerables instituciones como: el Ayuntamiento de Pamplona (1986), Associazione Amici della Musica de Anghiari en Arezzo (1989), Internationales Festival für neue Musik, Heidelberg en Alemania (1995), Radio Magyar de Budapest (1995), Foro Europeo de la Música de Frankfurt (1996), Fundación D. Juan de Borbón. Segovia (1998), Festival “Tardes de España” de San Petersburgo en Rusia (1999), Universidad de Valencia (2000), Festival Internacional de Santander (2002), Festival de Nuovi Spazi Musicali en Roma (2002), Festival de Música Española en Cádiz (2006, 2009, 2010, 2011, 2013- 2017), Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (2007), VIII Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos en Madrid (2008, 2009), Universidad Pública de Navarra (2009), Orquesta Sinfónica de Euskadi (2010), Fundación Música Abierta (2010), Festival Chopin de Valldemossa (2016), Congreso Internacional de Tuba en Madrid (2018), Patronato de La Alhambra y el Generalife en Granada (2018), Quincena Musical de San Sebastián (2019), Orquesta Sinfónica de Navarra (2019), Orquesta sinfónica de Euskadi (2020), Orquesta Nacional de España (2022) y Diputación de Valencia. Obra obligada para el Concurso Iturbi (2024)

Regularmente, Catalán ha impartido infinidad de conferencias y cursos en Conservatorios, Universidades, Festivales e Instituciones de diversos países (España, Alemania, Italia, Suiza. Rusia, etc.) y participa en jurados de distintos concursos y premios nacionales e internacionales tanto de interpretación como de composición.

En cuanto a sus composiciones, han sido programadas en los más importantes festivales de España, EEUU, Italia, Alemania, Rusia, Argentina, etc. Concretamente en España y Hungría algunas de ellas han sido incluidas en CD y algunas de ellas son incluidas en el repertorio del programa de estudios de diversos conservatorios. Catalán tiene composiciones para orquesta, música para teatro, gran cantidad de obras para piano solo y para otros instrumentos como flauta, guitarra, clave y violín, para grupos de cámara de distinta composición y para coro.

Desde 1990 es Catedrática de Composición e Instrumentación con su destino en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Nombrada Catedrática Emérita en el año 2018 por el anterior conservatorio y trabaja en el programa de doctorado Música y su ciencia y tecnología que desarrolla el conservatorio con la Universidad Politécnica de Madrid. (Catalán, 2014)

La flauta travesera en su repertorio

La flauta travesera en el repertorio de Teresa Catalán tiene un papel importante ya que hay cantidad de obras para flauta travesera, entre ellas un Concierto para flautas solistas: *El canto de Atenea* que Teresa Catalán destaca en sus composiciones en la entrevista realizada y en la entrevista que realizó en rtve donde expresa que la particularidad de este concierto es que se usa como solista la flauta en do, pero también la flauta en sol: “Es un reto para el flautista. Quise utilizar las dos porque la flauta en sol se usa poco como solista y me pareció un reto y lo abordé. El primer tiempo del concierto es para flauta en sol y el segundo para flauta en do.” (Sinfonía de la mañana, 2023)

En su catálogo de obras encontramos:

Para flauta sola: *Soliloquio* (1986).

Música de cámara: *Sueño* (1980) para flauta y piano, *Fantasia y una noche* (1982) para flauta y piano, *Afinidad electiva en sol* (1985) para flauta y piano, *Equilibrio* (1985) para voz y grupo instrumental (Vl., Fl., Cl., Cl. bajo y Pno.), *Europa* (1987) para quinteto de viento (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot), *Zuhait* (1986) para mezzosoprano, flauta y piano con texto de Teresa Catalán, *Figuras nº1* (1987) para cuarteto de cuerda, flauta y clarinete, *Aurora (I)* (1995) para flauta, viola y guitarra, *Aurora (II)* (1995) para narrador, flauta, viola y guitarra con texto de Jacob Böhme, *El pájaro de Estinfalo* (1998) para flauta y piano, *Límite infinito* (2000) para flauta y arpa, *Viaje a Cólquida* (2000) para grupo instrumental (Fl. Ob. Cl. Tpa. Fg. Pc. Vl I, Vl II, Vla. Vc. Cb), *Las Moiras* (2007) para grupo instrumental (Fl. Cl. Fg. Vl. Vla. Vc.), *La canción de Prùa* (2009) para flauta y marimba, *Nenias I* (2017) para flauta en sol, violín, violonchelo y piano, *Nenias II* (2018) para flauta en sol, violín, violonchelo y arpa.

Críticas en prensa

Podemos encontrar críticas de Teresa Catalán desde el año 1982 tanto de sus dotes pianísticos y musicales interpretando y acompañando como de sus dotes compositivos recogidas en su página web. Algunas de las críticas más actuales que podemos destacar:

María José Cano. El diario vasco. Mayo 2022... De factura impecable, “La victoria vacía” de Catalán enganchó por su solidez estructural y temática y su personal estilo, en el que se hizo evidente el control de la compositora de la sonoridad de la orquesta reflejado, entre otras cosas, en su capacidad de dibujar contrastes tímbricos y dinámicos. (Teresa Catalán Sánchez, 2014)

Teobaldos. Diario de Noticias. Mayo 2022... Catalán acierta en su riquísima orquestación; hace uso de un orgánico amplio y lo aprovecha sobremanera... Todo con una fluidez y una lógica que hace que los grandes contrastes tímbricos, sean absolutamente coherentes. Controlar y navegar por la masa orquestal con tal claridad muestra, desde luego, un excelente trabajo. (Teresa Catalán Sánchez, 2014)

Alondra de la Parra. Beckmesser. Octubre 2021... La música de Teresa Catalán posee la habilidad de romper barreras, tocar el alma y establecer un sentimiento de comunidad. (Teresa Catalán Sánchez, 2014)

Teobaldos. Diario de Noticias. Octubre 2021... La textura y color de la flauta grave son deliciosos; mandan, sobre todo, incluso dominan y calman los repentinos exabruptos de la percusión. Bello contraste entre la serenidad de la flauta y la violencia orquestal. Todo contribuye a seguir la evolución de la obra con mucha atención. (Teresa Catalán Sánchez, 2014)

Como compositora

La motivación de Teresa Catalán para componer empieza desde bien pequeña. Ella nació y vivió en el museo de Navarra, donde su padre era conserje y tenía obligación de vivienda. Esto significó para ella tener acceso a todos los pintores del mundo, a una sala de cámara y, por tanto, a toda la música del mundo. Es decir, que estaba completamente inmersa en un mundo especial y lleno de arte por todas partes. A todo esto se le suma que

sus padres estaban también en un ambiente artístico: su padre hacía esculturas y mosaicos, tocaba la bandurria y cantaba y su madre tenía la carrera de piano. Con 6 años, y rodeada de este ambiente, ella decidió que quería ser músico. (Teresa Catalán, 2023)

Aunque ella quería ser intérprete, pianista en desarrollo, y tenía gran interés, de repente se puso a hacerse preguntas ya que destaca su gran curiosidad por las cosas que le interesan. Todas estas preguntas le llevaron a seguir una profundidad que la interpretación no le podía dar. Esta profundización le llevó a iniciarse en el mundo de la composición de sus propias ideas. (Sinfonía de la mañana, 2023)

Para Teresa Catalán, como ella misma expresa, componer es una forma de vida, una forma de pensar y de abordar la vida. Es una decisión que se toma que te aleja de la medida general y que mediatizan una vida. Con muchas dificultades ya que la sociedad no comprende lo que has decidido: “Lo más difícil de todo es convencer a tu entorno de que lo que haces lo haces para salvarte a ti misma, porque en el fondo y en la forma es una necesidad. Yo tengo necesidad de expresarme”⁹. La compositora nos cuenta cómo a través de la composición puede salvarse a sí misma en un trabajo de introspección personal y que esto le conduce a un equilibrio psicológico, que le permite expresarse (no porque la música lo explique, sino como respuesta al mundo que le rodea y le condiciona resulta su forma de expresarse). Ella habla y explica sobre el mundo, pero explica su mundo para relacionarse con alguien, que, aunque solo fuera una persona en el mundo, conecte esa necesidad expresiva de recibir, de intercambiar y que atienda a lo que la compositora cuenta con sus obras. Es su forma de expresar su necesidad interior que al final resulta estar buscándose a sí misma y dar un pretexto a la vida para que tenga sentido: “Trato de salir de la prisión que para mí significa el vacío, y me gusta comunicar tanto como escuchar. Por eso hago música y por eso también me siento viva.” (Teresa Catalán, 2023)

Según expresa Catalán el componer es un camino en soledad y con pocas gratificaciones lejos de una misma pero que a la vez le reclama un alimento intelectual que describe como

⁹ Entrevista personal realizada a Teresa Catalán el 14 de febrero de 2024, localizada en el Anexo II.

una “gozada inexplicable”, aunque en el momento en el que compone sufre muchísimo por tener todas las dudas del mundo: qué funcionará y que no, cómo quiere hacerlo, para qué lo quiere... “El trabajo de un compositor es una mesa y la soledad” (Lakunza, 2022)

Como compositora, Teresa Catalán, por los tiempos en los que le tocó vivir en los que la mujer debía luchar por conseguir una igualdad y por hacerse ver en la sociedad, nos expresa que en un principio no fue fácil el camino como compositora partiendo de la base de que no la tomaban en cuenta. “Estás ahí, tienes tu obra, pero cuando se cuecen las cosas en los lugares de decisión ni se acuerdan de que existes”. Esta experiencia nos hace ver el camino de romper barreras y de hacerse valorar donde se han visto las mujeres compositoras de España durante el siglo XX.

Teresa Catalán recibió el magisterio de Fernando Remacha, Agustín Gonzalez Acilu y Ramón Barce. Su música destaca por el tratamiento armónico manteniéndose firme en la búsqueda de tejidos armónico ni tonales ni atonales, elección entre la búsqueda de una síntesis de los logros de la vanguardia a la vez que la reconsideración de los valores tradicionales. Por esta razón ha tenido una intensa investigación en relación a los sistemas no tonales pero que sí mantienen el principio de centralidad del sonido. Lo que derivó en su libro *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*.

Además, esta compositora nunca se ha escondido detrás de ninguna técnica ni las ha usado como justificación sino como instrumentos para llegar donde ella quería llegar. Por ello ha constituido un lenguaje armónico propio y desinhibido.

Faceta como docente

No estaba en los planes de Teresa Catalán en un principio hacer docencia, ella quería componer. Un día en casa apareció el director del conservatorio de Zaragoza buscando a la compositora porque necesitaba alguien titulado y le habían hablado de ella. Le pidió por favor que le echara una mano. Teresa accedió y en ese momento, una vez se sumergió en el mundo de la docencia, se dio cuenta de la dimensión que abarcaba y se enamoró de ella. Después de esto ella opositó y siguió también este camino que se convirtió en un pilar importante en su vida por varias razones. La primera porque se dio cuenta de cuánto aprendía y cuánto se exigía ella dando clase. Destaca los jóvenes tan interesantes que asistían a sus clases que le exigían tanto y a los que agradece todos esos años. Catalán

comenzó en el año 88 a dar clases. Cuenta que han sido más de 30 años de camino docente que han dado sus frutos, ya que muchos de esos alumnos son músicos de relevancia ejerciendo sus carreras y lo que más le enorgullece es que cada uno de ellos forjó su propia personalidad. (Sinfonía de la mañana, 2023)



Imagen 3: Teresa Catalán.

2.4. Contexto histórico, social, político y económico de España desde mediados del siglo XX.

Para comprender un poco más a la compositora Teresa Catalán y su obra *El pájaro de Estinfalo* es necesario conocer la España de mediados y finales del Siglo XX. Esta época en España fue un momento clave marcado por importantes cambios políticos, sociales, económicos y culturales, derivados de la guerra civil que aconteció durante dos años en nuestro país y que afectó y marcó de una u otra forma a todos los españoles. Por ello, podemos destacar acontecimientos importantes para la historia del país como el fin del régimen franquista y su transición democrática, la experimentación de distintos movimientos sociales, las distintas migraciones en el país y el notable desarrollo económico gracias a la modernización de distintos sectores y el turismo.

Guerra Civil Española.

La Guerra Civil Española fue un conflicto bélico que se dió entre el 17 de julio de 1936 y el 1 de abril de 1938. El desencadenante fue el fracaso en cierto modo que tuvo el golpe de Estado que se llevó a cabo el 17 y 18 de julio de 1936 por parte de las fuerzas armadas contra el gobierno electo. La Guerra Civil concluyó con el parte firmado declarando su victoria de Francisco Franco, lo que derivó en la declaración de la dictadura que duró hasta su muerte, el 20 de noviembre de 1975.

A las partes del conflicto se las denomina: bando republicano (es el que estuvo constituido por el Gobierno) y el bando sublevado (el que estuvo constituido por parte del alto mando militar). Tanto uno como otro cometió crímenes graves como sacas de presos, desaparición de personas, etc.

Las consecuencias de esta guerra civil han marcado la historia de España en sus años posteriores debido a sus consecuencias fatales: el gasto económico que supuso la guerra fue muy elevado y el número de víctimas aún se cuestiona, pero se habla de entre 500.000 y 1.000.000 de personas las que murieron tanto en combates como por la represión ejercida en forma de ejecuciones sumarias¹⁰. Las consecuencias se perpetuaron más allá de los años de la posguerra, como el descenso de la natalidad durante generaciones, como la destrucción de ciudades, estructuras económicas o del patrimonio artístico, la represión durante todo el franquismo y el exilio republicano. («Guerra civil española», 2024).

El régimen franquista.

Franco creó una dictadura personal donde él poseía todos los poderes (ejecutivo, legislativo y judicial), acabando con la división de poderes y aboliendo la Constitución de 1931. Al abolir la constitución se basó en la censura, la prohibición de partidos políticos, abolición de autonomías regionales con su centralización del estado en Madrid e ilegalizó los sindicatos. Fue un régimen basado en los pilares de la Iglesia Católica, con una ideología ultranacionalista y militarista.

¹⁰ Una ejecución sumaria es privar la vida de una persona de manera arbitraria por parte de Agentes del Estado

En definitiva, las principales características de este gobierno fueron: autoritarismo (todo el poder y control del Estado Español lo ejercía Francisco Franco), anticomunismo (lucha y represión contra movimientos sociales y comunistas), unipartidismo (solo se creó el movimiento nacional, único partido oficial y permitido), militarismo (el ejército era un principal grupo de poder), represión (se persiguió a todos los considerados del bando republicano forzando a muchos al exilio), ultra catolicismo (el catolicismo como religión oficial de España, que controlaba los asuntos educativos y regía el patrón moral de la vida pública y privada de los españoles), ultranacionalismo (exaltación de la patria y de la figura de España), censura (eran controlados todos los medios de comunicación, intentando controlar la opinión pública para suprimir cualquier intento de revolución o revelación contra el régimen) y propaganda (se intentó inculcar por todos los medios un sentimiento de unidad y grandeza de España resaltando los valores religiosos y nacionalistas).

Se pueden distinguir cuatro etapas de dictadura:

Primera etapa (1939 - 1953): período de posguerra. España, tras la Guerra Civil, queda desolada en todos los aspectos sociales, políticos y morales. Se atraviesa una gran crisis económica y una división social como producto de la guerra, además de la represión contra todo lo que se consideraba opuesto al régimen. Se creó la ONU de la que España quedó excluida por la relación de Franco con el fascismo.

Segunda etapa (1953 - 1959): reestructuración política y económica. La Guerra Fría favoreció a España y la hizo acercarse a los países del bloque Occidental. Además, se firmaron nuevos tratados económicos, lo que fomenta cierto crecimiento en este ámbito y, en 1955, España ingresa a la ONU recibiendo también ayuda militar y tecnológica de otros países.

Tercera etapa (1959 - 1969): desarrollo económico. Ocurre una apertura del comercio y también se comienzan a ver manifestaciones opositoras (el movimiento obrero). En 1961, ocurre la primera acción de ETA. Por todo esto, aumenta la represión y aparece la Ley de Prensa (1966) como método de censura y control de medios de comunicación.

Cuarta etapa (1969 - 1975): agonía del franquismo. Se fortalece la oposición política mientras que Franco, enfermo, nombra como sucesor a Juan Carlos I y el régimen finaliza el 20 de noviembre de 1975. (Franquismo, 2016)

Represión franquista de la posguerra y el exilio republicano.

Después de la guerra, se dio la represión franquista contra el bando perdedor, el bando republicano. La represión franquista se refiere a todo el proceso que vivieron de violencia física, económica, política y cultural. Esto fue llamado “la España roja” y condujo a muchos españoles al exilio o a la muerte. El exilio forzoso republicano es difícil de cuantificar y entre ellos se encontraba una parte importante de las élites intelectuales de España. Además, las repercusiones políticas no se limitaron al ámbito nacional, sino que para otros muchos países la guerra civil española fue vista también como parte de un conflicto internacional entre la religión y el ateísmo y supuso el aislamiento de España hasta los años 50 que no se empiezan a restablecer relaciones normales con casi todos los demás países, menos con los países del bloque soviético. («Guerra civil española», 2024).

Fin del régimen franquista y transición democrática.

El régimen dictatorial de Francisco Franco terminó con su muerte en 1975. Pero todo este período pasado dejó marcada a la sociedad española con la represión política, la censura y la limitación de libertades civiles.

A partir de este momento, en España se inició un proceso de transición hacia la democracia. Se estableció un marco para un sistema político y descentralizado con la aprobación de la Constitución de 1978, que concedió una amplia autonomía a las comunidades autónomas.

Cabe destacar el golpe de estado del 23-F llevado a cabo por un grupo de militares. Un intento fallido que acabó como un mayor compromiso y reafirmación de la democracia.

Se experimentó una gran crisis económica durante todo el Siglo XX, sobre todo en la década de 1970, pero que terminó en las últimas décadas del siglo con un período de crecimiento económico y de modernización, sobre todo en el turismo y la industria,

expansión de la infraestructura y la integración en la Unión Europea en 1986, con apertura al comercio internacional e inversión extranjera.

Cabe destacar que este proceso de transición política estuvo muy marcado por las negociaciones de las diferentes fuerzas sociales y políticas y ha tenido implicaciones significativas en la estructura política y económica de España. A lo largo de las décadas de 1980 y 1990, España consolidó su sistema democrático, con la alternancia en el poder entre diferentes partidos políticos y la descentralización del Estado a través de la creación de las comunidades autónomas. Los 20 años que trascurren desde la victoria del PSOE¹¹ con Felipe González, en 1982 hasta el fin del gobierno del PP¹² de José María Aznar en 2004, supone la consolidación en el país de la democracia. («Transición española», 2024)

Movimientos sociales y culturales de mitad del Siglo XX

Durante todo este tiempo España también fue testigo de muchos movimientos sociales y culturales como el movimiento LGTB o el movimiento feminista, además de destacar el resurgimiento de la cultura y las artes españolas con la “Movida Madrileña” como ejemplo en los años 80.

El movimiento feminista

Las raíces del movimiento feminista nacen en el Siglo XIX, pero sucede un resurgimiento y una renovación a finales del Siglo XX, sobre todo en los años 60 y 70, que se conoce como la segunda ola del feminismo en España. Este período estuvo marcado por una mayor conciencia de la discriminación de género y la lucha por la igualdad de las mujeres en variedad de áreas, centrándose en aspectos como el acceso a la educación, empleo, igualdad salarial, salud reproductiva, inclusión de las mujeres en el poder o la política y la violencia de género.

En contraposición a esto, se obtuvo oposición por parte de la sociedad y de los poderes políticos y aunque hubo muchos avances, muchas mujeres continuaron sufriendo discriminación y opresión en el trabajo, en la política y en la sociedad. Por ello fue una

¹¹ Partido Socialista Obrero Español

¹² Partido Popular.

Sonia Cánovas Rubio

época de mucha conciencia creciente por la igualdad de género, que, aunque sufrió resistencia consiguió bastantes avances y dejó el legado que siguió influyendo en la sociedad, derivando en la tercera ola del feminismo a partir de los años 90 y en la cuarta ola en la que nos encontramos en la actualidad. (liVolet, 2024)

3 ANÁLISIS DE LA OBRA.

El análisis de la obra de Teresa Catalán que he realizado en este Trabajo Final de Grado engloba tanto el porqué del título, como los efectos que usa la compositora a lo largo de la obra, su estilo compositivo y, por último, un análisis sobre la estructura musical y la idea compositiva de la que se parte.

La finalidad del análisis de esta obra en todos sus aspectos es, como intérprete, saber qué estoy tocando y comprenderlo desde la partitura para después poder aportar cosas a la obra como intérprete. Como expresa Teresa Catalán sobre los intérpretes que toquen sus obras:

Lo primero que me gustaría es que la comprendieran. Que comprendieran lo que está escrito y a partir de comprender lo que está escrito, que eso es un trabajo de análisis que merece cierto tiempo, no porque sea mi obra sino el trabajo de intérprete en general. A partir de que comprenda la obra que va a tocar que aporte lo que desde su personalidad considere que puede aportar sin transgredir la voluntad del compositor. Porque el compositor, ya lo dijeron otros más sabios que yo, escribe todo menos lo importante. Y lo importante lo tiene que poner las cualidades del intérprete. Pero tiene que ser a partir de haber comprendido lo que tienes en la mano. No es que llegues y esto lo voy a hacer así porque me dé la gana. No, no, no: esto es así, pero yo creo que así se puede hacer de distintas maneras. Ahí vas a aportar tu energía, tu color, tu calor, tu expresividad. Hay que enseñar a un intérprete que lo primero que tiene que hacer es sentarse en la mesa a comprender lo que va a tocar y después ya hablaremos. Pero para mí es fundamental la aportación del intérprete, le tengo en gran consideración al intérprete.

El pájaro de Estinfalo es una obra para flauta y piano compuesta por Teresa Catalán y que se estrenó en la Academia de España en Roma en 1999.

3.1 Etimología de *El pájaro de Estinfalo*

Las aves del Estínfalo son criaturas mitológicas monstruosas con el pico, las alas y las patas de bronce y sus excrementos venenosos arruinaban las cosechas. Según cuenta la

mitología griega estas aves poblaban la región y el bosque alrededor del lago Estínfalo (Arcadia¹³). Según cuenta la historia mitológica, nadie podía acabar con ellas. Eran tantos los problemas que ocasionaban que Euristeo¹⁴ decidió encomendar a Heracles¹⁵ (Hércules) que terminara con ellas, pero eran demasiadas aves, tantas que ni siquiera dejaban que la luz llegara a el lago, y Heracles no tenía tantas flechas ni fuerza para acabar con ellas. Finalmente, la diosa Atenea lo ayuda dándole un cascabel de bronce que conseguiría espantar a los pájaros y duplicar sus flechas para acabar con ellos. De esta manera el lago quedó libre de estos pájaros. (AVES DEL ESTÍNFALO. Criaturas monstruosas de la Mitología Griega, 2017)

El título de la obra, *El pájaro de Estinfalo* y la dedicatoria que hace Teresa Catalán hacen referencia a estos personajes míticos, pero son solamente un pretexto para dedicar la obra, ya que tanto el título, como esta nota o prólogo fueron escritos después de componerse:

Cuando los intereses se sobreponen a la lealtad,
Cuando se hacen estereotipos de los sentimientos, la opinión, las palabras, las ideas, y
se ahorra pensar,
Cuando se ama sólo en la medida en que se recibe...
Entonces llegan los PAJAROS DE ESTINFALO, que según la mitología eran aves con
pico, garras y plumas de bronce que utilizaban sus espléndidos atributos para matar, y
alimentarse después con la carne de sus víctimas humanas. Dedico esta obra a quien se
ha comportado conmigo como un Pájaro de Estinfalo. Y a los que como yo, un día se
dejaron comer.¹⁶

3.2 Notación musical y efectos.

La notación musical a partir de mitad del Siglo XX sufre bastantes cambios respecto a la notación tradicional, fruto de la experimentación, búsqueda de la novedad y por la incapacidad de reflejar en el papel los efectos nuevos que estaban surgiendo, todo derivado del surgimiento de nuevas corrientes de vanguardias en la música. Por lo que, desde los años 50, nacen distintos sistemas de notación (con dos tendencias diferenciadas: la primera tiende a escribirlo todo bastante detalladamente, en cuanto, por ejemplo, matices y tempos, y la segunda tiende a una mayor abstracción). Además, hoy en día está

¹³ Arcadia es una unidad periférica de Grecia, en la región del Peloponeso.

¹⁴ Euristeo es un personaje mitológico, rey de la Argólida y primo de Heracles.

¹⁵ Heracles o Hércules era un dios y héroe de la mitología griega.

¹⁶ Prólogo de la dedicatoria que hace Teresa Catalán en su obra *El pájaro de Estinfalo*.

normalizado el uso de sistemas propios de cada compositor que incluyen en la partitura (dina, 2010).

En *El Pájaro de Estinfalo* se puede ver una notación que tiende a especificar y detallar bastante en todos los aspectos: en cuanto a la rítmica sigue un sistema de notación rítmica tradicional y en cuanto a dinámica y agógica lo especifica todo al detalle, ya que existe un amplio rango de matices, reguladores y términos de carácter (*espressivo e libero* c.14, *con fuoco* c.163) y especifica en cada parte de la obra las indicaciones metronómicas y equivalencia de figuras en cambios de compases. Que todo esto esté tan detallado hace que los intérpretes, en todo momento, sepamos qué camino de sonoridades y ambientes quiere crear la compositora. Además, esta obra presenta infinidad de cambios de compases que Teresa Catalán explica como necesarios para expresar en cada momento lo que quiere en la obra:

La música es la que impone esos cambios de compases y esas interválicas. La idea musical es la que te lleva a escribir eso para que se entienda como es. Es como cuando quieres escribir: “¿por qué escribes así?”, porque me quiero explicar. Utilizo sujeto, verbo y predicado. Pues con la música igual, utilizo estos intervalos, utilizo estos compases, utilizo estas partes fuertes, utilizo estas expresiones, utilizo estos matices, estos timbres... porque es lo que necesita aquello que voy a decir, como cuando hablamos, ¿por qué uso este verbo y no otro? porque si no no me entiende.¹⁷

Por otro lado, encontramos una página dedicada exclusivamente para indicar los símbolos y efectos que vamos a encontrar a lo largo de la partitura.

¹⁷ Entrevista personal realizada a Teresa Catalán el 14 de febrero de 2024, localizada en el Anexo II.



Imagen 4: Indicación de símbolos que aparecen en la obra *El pájaro de Estinfalo*.

Cabe destacar además algún error en la notación de la edición, aclarado por Teresa Catalán, como, por ejemplo, en el compás 152 de la flauta falta una ligadura para el seisillo, además de medidas metronómicas que se detallan en el siguiente apartado de análisis musical, dentro del análisis rítmico.

3.3 Estilo compositivo y estética.

El estilo compositivo de Teresa Catalán está basado en lo que cree en conciencia que tiene que hacer. Por lo tanto, ella no define su estilo sino qué cosas no quiere hacer, como lo es adaptarse a las modas. Bajo el punto de vista de la compositora, percibe que las

Vanguardias¹⁸ establecen en cada época un distintivo de calidad y que esto es percibido como “lo correcto”, es decir, te van marcando “lo que toca hacer” en cada momento o época y si algo destaca en su personalidad Teresa Catalán es su rebeldía a no seguir la norma y a hacer siempre lo que le ha parecido que había que hacer. Y aunque admite que esto no es lo que te lleva a triunfar, nos confiesa que triunfar no es su objetivo componiendo, sino que va más allá, su objetivo es ser. En definitiva, si vas a comparar su estilo compositivo con algún otro o sacar algún parecido, Teresa Catalán lo tiene claro si le preguntas por el estilo o método compositivo que usa: el suyo propio.

Esta obra (*El pájaro de Estínfalo*) como las demás, parte siempre de una idea sonora abstracta, y siempre tiene que ver con la anterior (y con la siguiente), porque cada una me enseña algo para continuar en un “work in progress” que mantengo desde que empecé a componer. Con cada obra hago un aprendizaje que se va concretando en la siguiente. Y ese recorrido va determinando mi estilo propio. Nunca he querido imitar ni seguir escuelas ciegamente, por eso he querido conocerlas todas, para aprender y seguir.¹⁹

Esta obra es sugerencia, en un sentido no literal. Teresa Catalán nos expresa que, aunque pueda ser simbólica, es ambigua, ya que para ella la música no representa, pero sirve para la expresión individual de quien la escribe y de autoconocimiento e incluso provocación a quien la recibe.²⁰

3.4 Análisis musical.

Según Catalán (2003) en su libro *Sistemas compositivos temperados en el Siglo XX*, la música no es sólo expresión estética, sino que hay que tener en cuenta la forma concreta de la materia musical. Para afrontar la comprensión de cualquier creación, debemos conocer las condiciones bajo las que trabajó el artista.

¹⁸ Vanguardias: expresión militar que significa “el que va adelante”, refiriéndose a personas y obras innovadoras o experimentales, refiriéndose al arte, cultura, política, filosofía y literatura.

¹⁹ Entrevista personal realizada a Teresa Catalán el 14 de febrero de 2024, localizada en el Anexo II

²⁰ Entrevista personal realizada a Teresa Catalán el 14 de febrero de 2024, localizada en el Anexo II

Análisis armónico

En cuanto a su lenguaje armónico, es propio y desinhibido siempre al servicio de la expresión y del resultado final. Esta desinhibición se puede observar claramente en la obra *El pájaro de Estinfalo* debido a la seguridad que provoca un estilo maduro compositivo de Teresa Catalán. Según la compositora expone hablando de esta misma obra:

Los recursos técnicos y expresivos se ponen al servicio de la palabra y subrayan sin interferencia las potencialidades encerradas por la poesía en una especie de redescubrimiento del texto. La soltura de la escritura abre paso, en el marco de esa desinhibición, a procedimientos gestuales que desbordan el sistema propiamente musical. (Catalán, 2023)

Todas las obras de Teresa Catalán nacen de una idea, más o menos concreta, que puede ir desde un sonido hasta una idea formal, espacial o, incluso, abstracta de cualquier tipo. Y a partir de ahí todo es trabajo, trabajo y más trabajo. Además, un aspecto que trabaja mucho es con intervalos. *El pájaro de Estinfalo* nace de una idea sonora abstracta a la que la compositora termina dándole forma. Esa idea se representa de forma tímbrica, por esto la flauta suele estar muy presente. Para la compositora son especialmente importantes los intervalos en esta obra, tanto horizontales como verticales. Partiendo de esta idea, la obra armónicamente está marcada por las diferentes 4^{as} y 5^{os} (en sus distintos tipos). Estos intervalos marcan la naturaleza de la música que en el proceso discursivo tiene determinadas combinatorias y que terminan con un resultado objetivo. Se puede destacar la insistencia e importancia de las notas e intervalos: *do-fa* (4^aJ) y *do-fa#* (4^aA) durante toda la obra que hace que se queden resonando en el oído.

También se puede observar a lo largo de toda la obra la búsqueda de los estados tímbricos entre los dos instrumentos (piano y flauta) y también cada uno en particular, usando las distintas técnicas extendidas y efectos, los registros extremos en cada instrumento, etc.

Análisis formal

En cuanto a la forma, Teresa Catalán usa estructuras formales que pueden ser teóricamente lo que encaje, pero si conforme va haciendo música, ve que no encaja, ella sigue el camino de la música, aunque no sea lo que tenía pensado, modificándolo y terminándolo donde lo tenga que terminar. “Componer consiste en escoger, descartar, elaborar y construir.” (Catalán, 2012)

Mi análisis estructural para esta obra es el siguiente, formado por tres grandes secciones que a su vez se dividen de nuevo cada una en tres subsecciones. He realizado esta división por motivos contrastantes de carácter, proceso armónico y tímbrico, dinámico, etc.

| | | |
|--------------------|----------------------|-----------------------|
| SECCIÓN 1 (c.1-42) | SECCIÓN 2 (c.43-144) | SECCIÓN 3 (c.145-220) |
|--------------------|----------------------|-----------------------|

Tabla 1: secciones de la obra.

La sección 1 iría desde el compás 1 hasta el compás 42. Presenta un carácter expresivo y libre, además de *legato*. Se imponen los intervalos de las diferentes 4^{as} y 5^{as}, que se repetirán a lo largo de toda la obra, haciendo especial hincapié en las notas *fa*, *fa#*, *do* y *do#*. Esta sección a su vez la dividiría en tres subsecciones:

| | | |
|-------------------------|--------------------------|--------------------------|
| SECCIÓN 1 (c.1-42) | | |
| Subsección 1.1 (c.1-13) | Subsección 1.2 (c.14-32) | Subsección 1.3 (c.33-42) |

Tabla 2: subsecciones de la sección 1.

La subsección 1.1 va desde el compás 1 hasta el compás 13. Comienza el piano solo en un registro grave, pasando por un registro medio y acabando en un registro mucho más agudo. El matiz en esta subsección es *mezzoforte* que disminuye al final y termina en un calderón breve con un *do5* (nota que toma la flauta en su incorporación al principio de la siguiente subsección).

La subsección 1.2 va desde el compás 14 hasta el compás 32. Entra la flauta cogiendo el *do5* que ha dejado sonando el piano y suena flauta sola durante 10 compases. Se vuelven a destacar los intervalos de 4^{as} y 5^{as} en los compases 14 y 15 (por ejemplo: *do-fa* 4^a justa y *fa#-do* 5^a disminuida) que continúan repitiendo con otras notas (por ejemplo, en los compases 17: *sol-re* 4^a justa y *sol#-re* 5^a disminuida). Compases más tarde estos intervalos se amplían apareciendo más intervalos de 6^{as} y 7^{as} (por ejemplo, en los compases 19 y 20: *re-sib* y *sol-fa#*). En el compás 23 se vuelve a incorporar el piano cuya nota más grave solo dista de una 8^a descendente de la nota mantenida de la flauta (*sol#4*). Sonando los dos instrumentos siguen destacando los intervalos y notas descritos anteriormente y hay bastante movimiento dinámico, sobre todo en la flauta, desde un *pianissimo* hasta un fortísimo, con bastantes reguladores que juegan con sus distintas sonoridades.

La subsección 1.3 va desde el compás 33 hasta el compás 42. En estos compases suena el piano solo y recuerda al comienzo de sección haciendo un despliegue del piano desde un registro grave hasta un registro medio-agudo e incluso jugando con los registros extremos como en los compases 39 y 40, y de nuevo haciendo subida hasta el calderón del compás 42. Toda esta subsección con una dinámica de fortísimo.

La sección 2 va desde el compás 43 hasta el compás 144. En esta sección hay un cambio de carácter a más articulado respecto a la sección 1 y matices más al extremo (*fff*), salvo un par de matices en piano o mezzo piano, en toda la sección priman los matices fuertes. Es una parte más intensa por los matices, todos los acentos que aparecen en ambos instrumentos y todos los efectos, tanto en flauta (*frullato*, *trinos cromáticos* y *tongue ram*) como en el piano (*cluster cromáticos*). Armónicamente destacan los intervalos cromáticos (podemos observar que hasta los trinos de la flauta y *cluster* del piano son ambos específicamente cromáticos) y se pueden destacar los pasajes de los compases del 43-67 y 133-137 donde más priman estos cromatismos. Hay un amplio rango tanto del piano como de la flauta, llegando a los extremos. Por ejemplo, podemos ver como la flauta llega a su registro más agudo en el compás 51, buscando además un timbre especial en ese registro con el *frullato*. También la flauta en el compás 143 buscando el registro contrario; un registro grave y, además, usando un *tongue ram* que hará que suene una 7ª descendente. El piano está constantemente moviéndose por todo el rango sonoro de su registro. Esta sección se puede dividir además en tres subsecciones:

| | | |
|----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| SECCIÓN 2 (c. 43-144) | | |
| subsección 2.1 (c. 43-106) | Subsección 2.2 (c. 107-132) | Subsección 2.3 (c. 133-144) |

Tabla 3: subsecciones de la sección 2.

La subsección 2.1 va desde el compás 43 hasta el compás 106. Esta parte de un extremo de tesitura aguda de la flauta y el piano sigue jugando con los extremos acercándose después a la tesitura grave del piano en los compases 90-96 y la flauta en los compases 101-103 creando ese timbre especial en el grave con el *tongue ram*. Acaba planteando de

nuevo los intervalos de 4^{as} y 5^{as} justas y aumentadas (compases 104-106) entre pasajes donde destacan mayormente los cromatismos.

La subsección 2.2 va desde el compás 107-132. Destaca un juego rítmico entre la flauta y el piano con apoyaturas breves, acentos, trinos y *sf*.

La subsección 2.3 va desde el compás 133 hasta el compás 144. En esta parte vuelven a destacar los movimientos cromáticos con un carácter más *legato*, trinos cromáticos, *bluster cromático* y vuelve a acabar la subsección con un registro y timbre graves para los dos instrumentos.

La sección 3 va desde el compás 145 hasta el compás 220 y vuelve a retomar el expresivo como al comienzo de la obra. Unos compases del piano solo y entra la flauta exponiendo de nuevo el acorde de 4^a con las mismas notas que la entrada en la primera sección, es decir, se vuelve a plantear la idea sonora inicial y el mismo carácter *legato* y expresivo en los dos instrumentos. Esta sección, como las dos anteriores, se puede dividir en tres subsecciones:

| | | |
|----------------------------|----------------------------|----------------------------|
| SECCIÓN 3 (c.145-220) | | |
| subsección 3.1 (c.145-162) | subsección 3.2 (c.163-201) | subsección 3.3 (c.202-220) |

Tabla 4: subsecciones de la sección 3.

La subsección 3.1 va desde el compás 145 hasta el compás 162 donde se vuelven a destacar los intervalos de 4^a y se apoya mucho de nuevo en las notas *fa* y *do* en los reposos. Destacan los matices en *piano* o *mezzopiano*.

La subsección 3.2 va desde el compás 163 hasta el compás 202. En esta subsección el registro y timbre del piano se vuelve más grave (cambio de ambas manos a clave de *fa*) y con fuertes disonancias de semitono mientras que la flauta sigue insistiendo con el intervalo *fa-do*. Se da un carácter *con fuoco* y en los compases 174-201 se queda el piano solo de nuevo jugando con todo su registro, destacando los extremos tímbricos del instrumento y acabando en *cluster diatónico*.

La subsección 3.3 va desde el compás 201 hasta el compás 220. Después del ambiente y timbre grave creado por el *cluster* del piano, surge la flauta insistiendo de nuevo con los intervalos de 4ª, algún *frullato*, ya en un tempo más tranquilo y finalizando en un *con calma*, moviéndose en matices entre *piano* y *pianísimo* y desapareciendo en un *fa* (de nuevo suena para finalizar la idea del intervalo do-fa# que acaba reposando esta última nota en un *fa natural*. Mientras el piano contrasta en un *con fuoco* en matiz *fortísimo* y en un registro muy grave del piano. Mientras el sonido de la flauta desaparece poco a poco, el piano da un último golpe *secco*.

Esta es mi propuesta de análisis formal, aunque se podrían realizar otras apreciaciones mediante un análisis exhaustivo de lectura interválica y deducir a partir de ahí su movimiento a través de toda la obra que nos llevaría a otro tipo de conclusiones y a otra estructura formal.

Análisis melódico

La melodía en *El pájaro de Estinfalo* es un concepto difícil de determinar ya que, como ya hemos expuesto, la obra nace de una idea sonora y que, a partir de ahí, los diferentes intervalos de 4ªs y 5ªs marcan la naturaleza de la música. Además, siempre se va buscando distintos estados tímbricos entre el piano y la flauta juntos y, además, cada instrumento por separado. Por lo tanto, la obra se basa en efectos, sonoridades y timbres distintos creados por los dos instrumentos, abandonando el concepto tradicional de melodía.

Podemos destacar el amplio rango de matices que hay durante toda la obra, ya que va desde *ppp* hasta *ffff*, pasando por todo el abanico intermedio. A veces usando reguladores para un cambio progresivo y otras veces cambiando de matiz bruscamente buscando un mayor carácter sorpresivo. También usa efectos para destacar aún más el matiz, como por ejemplo para la flauta los compases 49, 50 y 51, sumando el registro muy agudo de la flauta, con los matices de *fff* y *ffff* y sumando el efecto de *frullato* para dar un carácter más agresivo. O todo lo contrario en el último compás de la obra donde la flauta en un matiz de *p* hacia *ppp* nos muestra un símbolo que significa “hasta que se agote el aliento”.

Análisis rítmico

Toda la obra está llena de multitud de variedad y cambios de compases. Los compases que aparecen son: 1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 1/8, 2/8, 3/8, 4/8, 5/8, 12/8. Por norma general, cada compás o cada pocos compases hay cambio de compás, lo que genera una completa sensación de desestabilización en cuanto al ritmo durante la obra. Hay también muchas indicaciones de equivalencias cuando cambiamos de compás simple a compuesto o viceversa o bien la indicación metronómica con la figura correspondiente, para que no quede ninguna duda respecto al tempo que se debe seguir en cada momento. Cabe destacar que en la edición de la partitura hay algunos errores en este aspecto que se deben rectificar (posiblemente por un error de imprenta). En el compás 53, aparece ♩ = 350 cuando realmente es ♩ = 150. En el compás 90, aparece ♩ = 330 cuando en realidad es ♩ = 130. Y, por último, en el compás 174 aparece ♩ = 320 pero debería aparecer ♩ = 120. Todo esto corroborado por Teresa Catalán.

En cuanto a figuras musicales, también se puede destacar el amplio rango usado, desde la redonda hasta semifusa. Incluso en ocasiones usa símbolos que significan “tocar lo más rápido posible” como en el compás 104 o 105 de la flauta.

Todo esto resulta en una grandísima variedad rítmica en todos los aspectos y exige a los intérpretes una gran concentración en cuanto al ritmo para que todo encaje.

4 METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS DIFICULTADES TÉCNICAS DE LA OBRA.

4.1. Estudio de notas sobreagudas.

Hay dos puntos claves en la obra en cuanto a notas sobreagudas para la flauta travesera que son importantes para trabajarlos en profundidad.

El primer punto lo encontramos entre los compases 43 y 52. Este pasaje escrito con octava alta y en staccato conlleva un estudio concreto, ya que, aunque el tempo no es alto, debe sonar de forma clara y hace falta tomar un par de decisiones en cuanto a digitación. Concretamente en el compás 44, para facilitar el paso en semicorcheas de *mi6* a *sib6* he hecho un cambio de digitación, usando para el *mi6* la digitación alternativa que nos presenta Kujala en su libro *The Flutist 's Vade Mecum*, concretamente en la página 65:

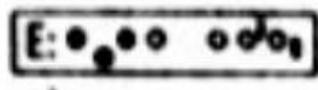


Imagen 5: digitación alternativa para el *mi6*.

También en el compás 45 aparece un *re#7*. Esta nota entra ya en un registro agudo extremo de la flauta y tiene una mayor dificultad a la hora de atacar la nota con precisión, sobre todo siendo una figura de semicorchea, donde si el ataque no es muy preciso, la nota no sonará. Para tocar esta nota he tenido que buscar una digitación que me permitiera realizar la nota con la menor dificultad que fuera posible y tras probar diversas digitaciones y, al estar tocando la obra con una flauta con pata de si, la mejor digitación que he conseguido encontrar es la siguiente:

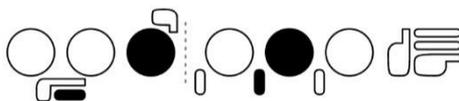


Imagen 6: digitación de *re#7* para flauta con pata de si.

En este mismo pasaje, concretamente en el compás 49-52 se deben controlar muy bien las notas sobreagudas con el efecto de *frullato*, sobre todo en el *re7* que aparece en los compases 51 y 52, además con un matiz extremo de *fff*.

Para trabajar el control de ataque y emisión de estas notas sobre agudas (sobre todo del ataque del *re#7* del *c45* y de la emisión de *do#7* y *re7* con *frullato*) lo primero que he hecho ha sido un trabajo de autoconciencia para tener en cuenta qué aspectos debo seguir para realizar estas notas correctamente. Este trabajo ha comenzado emitiendo estas notas frente al espejo, siendo consciente de que la amplitud de mi embocadura no puede cerrarse, ya que esto no deja pasar el aire y las notas tan agudas necesitan la columna de aire llegando a la flauta con presión adecuada y sin corte para que puedan sonar sin problemas. Otro punto importante del que he sido consciente es de que la presión se debe ejercer sin tensar ninguna parte del cuerpo, por eso, he estado realizando estas notas atacándolas y largas de duración, comprobando en el espejo que no tenso ninguna zona de la cara ni del cuerpo. Por otro lado, me he dado cuenta de que tiendo a hinchar un poco los mofletes, lo que hace que mi aire pierda cierta presión, así que intento tenerlo en cuenta cada vez que emito estas notas. Una vez que consigo hacer sonar correctamente estas notas he ido practicando emisiones y ataques cada vez más cortos, ya que, en la obra, el ataque a *re#7* es una semicorchea y debe ser un ataque muy preciso y decidido. Después, para controlar el *frullato* en estas notas sobreagudas he trabajado notas largas con *frullato* desde el registro medio hasta el sonido sobreagudo poniendo especial atención a toda la embocadura; de nuevo no cerrar, la lengua emitiendo el sonido de *frullato* correctamente, suficiente presión y aire, y sin tensión innecesaria y contraproducente. Repitiendo este ejercicio teniendo en cuenta todo lo descrito anteriormente, siendo consciente de la respuesta que da mi cuerpo y embocadura en cada momento. El siguiente ejercicio sería realizar esto, pero apoyando la espalda en la pared, con las piernas flexionadas y aguantando el peso contra la pared para no caer para trabajar el control de la presión abdominal necesaria para estas notas sobreagudas. Por último, otro ejercicio a realizar para trabajar estas notas es realizar ataques alternativos de los registros extremos de la flauta (ataques en el registro grave y ataques en el registro sobreagudo alternados): *si2-si6*, *do3-do7*, *do#3-do#7*, *re3-re7*, *re#3-re#7*.

4.2. Estudio de ritmo.

Como ya hemos comentado anteriormente en el análisis de la obra, ésta posee una complejidad rítmica debido sobre todo a los constantes cambios de compases y partes de

juegos rítmicos entre la flauta y el piano que conllevan un trabajo exhaustivo para encajarlo todo rítmicamente y una concentración máxima por parte de los dos intérpretes a la hora de tocar. Los cambios de compases de simples a compuestos y viceversa hacen también que se deba estar alerta de la figura que lleva el pulso, ya que esta cambia también varias veces durante la obra, al igual que el tempo. La compositora deja claro durante toda la obra, con la figuración y los cambios de compases, que la mayor parte del tiempo el ritmo debe ser riguroso con lo que hay escrito, ya que es exactamente lo que necesitaba escribir para transmitir o plasmar lo que en ese momento le nacía la música, aunque también haya ciertas partes en las que el ritmo puede variar ligeramente, como por ejemplo en la primera entrada de la flauta al ser un expresivo e libero (que permite variar algo el tempo), cuando escribe ciertas figuraciones rítmicas para que se toque “lo más rápido posible” o la mayoría de entradas de la flauta que se dan después de calderones del piano y que dan pie a unas entradas más libres en cuanto al tempo. Pero quitando estas excepciones, todo el ritmo y el tempo está especificado para hacerlo rigurosamente en cada parte con su compás, equivalencias rítmicas, tempos y figuración rítmica exacta.

Para trabajar el ritmo en la obra vamos a ir desde lo más concreto, que son pasajes cortos individuales, pasando por enlazarlos individualmente, trabajar los pasajes conjuntamente y después la unión de todos los pasajes ya de manera conjunta. La primera actividad que se debe realizar con la obra para trabajar el ritmo es solfearla por pasajes individualmente y una vez estén claros y rigurosos en cuanto al tempo, entonces trabajar los cambios o enlaces de pasajes, es decir, los enlaces entre partes que tienen cambio de compás con equivalencia rítmica o los cambios de tempo. Una vez que se tiene claro el papel individual es necesario trabajar con la partitura completa para ver los ritmos del piano, donde pueden ir juntos los dos instrumentos, como son los enlaces de las partes donde se queda el piano solo y entra la flauta o viceversa, qué lleva el piano respecto la flauta en las partes donde más juego rítmico hace entre los dos instrumentos para que todo vaya encajado...

Una vez que todo lo anterior se tiene más controlado, que individualmente el papel se tiene claro rítmicamente y que tenemos más conciencia de lo que hace el piano en cada parte también rítmicamente, se continúa trabajando conjuntamente los dos instrumentos. Para trabajar piano y flauta conjuntamente en clase lo hacemos de nuevo comenzando por

pasajes separados y con una velocidad mucha menor a la que marca la compositora en general para tener todo encajado exactamente y poder subir velocidad progresivamente a lo largo de los ensayos hasta llegar a la velocidad marcada en la partitura o lo más próximo posible.

Cuando está listo por pasajes separados, se continúa trabajando los cambios de pasajes como hemos hecho en un principio individualmente, pero ahora ya con los dos instrumentos conjuntos. Así enlazando pasajes hasta obtener toda la obra unida y segura en cuanto a cambios de compases, tempo y figuraciones rítmicas.

4.3. Estudio de los efectos.

Los efectos que más se deben de trabajar con la flauta en esta obra serán el *frullato*, trinos, *glissandos* y los *tongue ram*.

El *frullato* es una técnica de interpretación musical propia de los instrumentos de viento donde, a la vez que se soplan las notas de forma convencional se hace vibrar la lengua con el fonema “r”, creando un efecto o sonido de “Frrrrr” en las notas. Este efecto aparece en la obra siempre en un registro sobreagudo de la flauta, desde el fa⁶ hasta el re⁷. Además de trabajar y tener en cuenta todos los aspectos que ya he tratado en el apartado anterior de trabajo de notas sobreagudas con el *frullato*, esta técnica se puede practicar primeramente sin la flauta si no se tiene muy afianzada. Comenzando por practicar el vibrar de la lengua con el fonema r. Una vez se controla, colocamos la mano delante de la boca e incorporamos una gran columna de aire constante que llegue hasta la mano y seguimos con el vibrar de la lengua. Después practicaremos lo anterior, pero cantando escalas a la vez con la voz. Siempre tendremos en cuenta los aspectos de respirar bien, no tensar cuerpo o cara, mantener la presión, no cortar la columna de aire, etc. Por último, lo practicaremos con la flauta, primero en un registro intermedio en el que estemos más cómodos y seguidamente iremos subiendo progresivamente hasta el registro sobreagudo, concretamente las notas expuestas anteriormente. Ya en el anterior apartado nombrado se exponen ejercicios para trabajar el ataque en estas notas sobreagudas y con *frullato*. El pasaje a destacar con esta técnica son los compases 49-51:

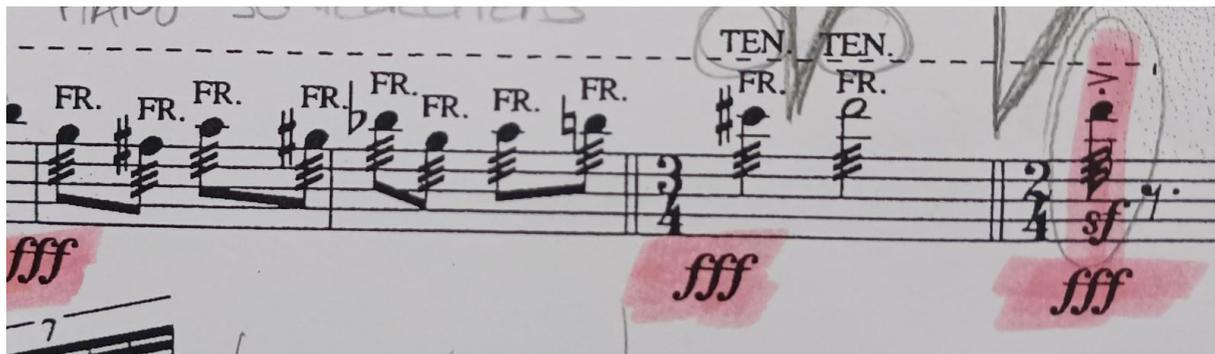


Imagen 7: frullato compases 49-51.

En cuanto a los trinos hay que tener en cuenta que la compositora nos especifica en las notas de la partitura que todos los trinos que encontramos en ella serán trinos cromáticos superiores. Destacamos el pasaje de trinos que se encuentra en los compases 138-140 donde aparecen nueve trinos distintos a duración de corchea.

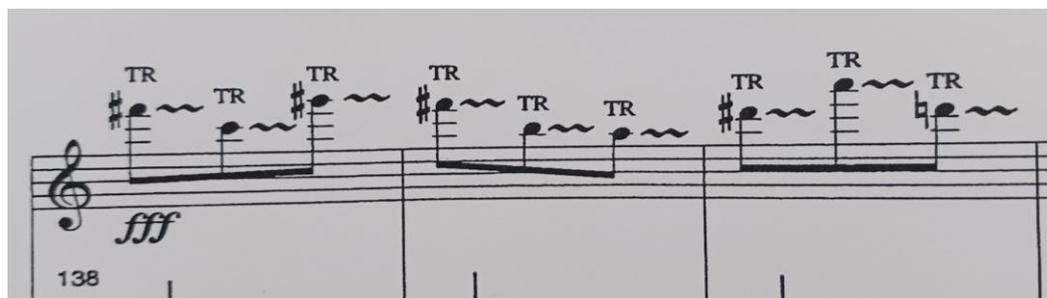


Imagen 8: trinos compases 138-140.

Por otro lado, aparecen dos *glissandos* que se deben trabajar para encajarlos bien en el ritmo. Primero el del compás 77-78 que dista de una 8ª disminuida, pero sobre todo el *glissando* del compás 136-137 ya que va desde un sol#4 hasta la nota más aguda posible. Hay que tener en cuenta que es un *glissando* con un registro muy amplio y viene de un pasaje que conlleva bastante control de aire y presión ya que son tres compases de semifusas ligadas a una velocidad de corchea a 130 y con un regulador hacia el fuerte, por lo que llegamos a este *glissando* seguido de este pasaje con poco margen de tiempo de respiración, agotados de aire y presión y requiere de práctica de ejercicios de respiración que nos ayude al control de aire y presión durante un tiempo prolongado y, además, ejercicios que nos permitan coger mucho aire en poco tiempo.

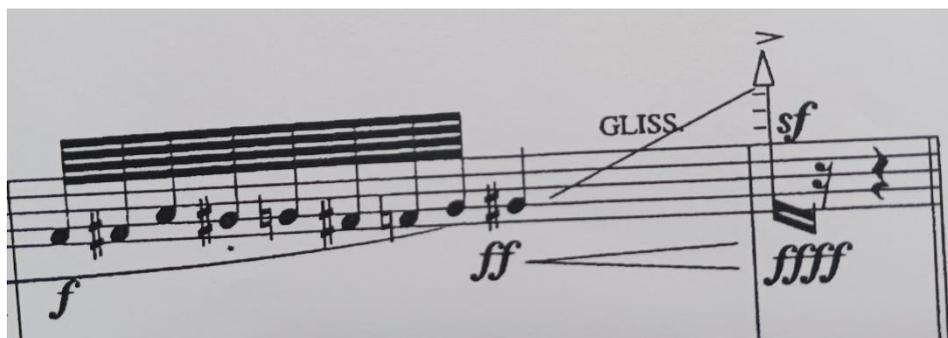


Imagen 9: glissando compases 136 y 137.

Para esto propongo ejercicios de respiración por bloques (inspiración-retención-espiración-retención) que irán variando de tiempo por columnas. Para practicar el control de aire y presión durante tiempo prolongado usaremos el siguiente ejercicio con pulsos de metrónomo a 60. Cada fila se debe repetir 3 veces para continuar con la siguiente y se continuará aumentando los pulsos de retención y espiración lo que sea posible ampliando de esta forma el número de filas del ejercicio.

| INSPIRAR | RETENER | ESPIRAR | RETENCIÓN |
|----------|---------|---------|-----------|
| 4 | 4 | 4 | 4 |
| 4 | 5 | 5 | 5 |
| 4 | 6 | 6 | 6 |
| 4 | 7 | 7 | 7 |

Tabla 5: ejercicio de respiración.

Después repetiremos este ejercicio con diversas variantes. Por ejemplo, como hemos dicho antes, para trabajar también la respiración rápida iremos disminuyendo los pulsos de inspiración, incluso, cuando ya esté controlado a 1 pulso la respiración, cambiaremos el metrónomo aumentando la velocidad para coger aire aún más rápido, mientras las demás columnas quedan estáticas o si llegamos a controlarlo bien seguirán aumentando de pulsos progresivamente. Hay que tener en cuenta que con estos ejercicios de respiración es necesario tener precaución de no marearnos.

Por último, se debe trabajar el *tongue ram* que es una técnica de percusión producida al tapar el orificio de la flauta con los labios e impulsar la lengua rápidamente hacia el

orificio sellándolo completamente. La resonancia sonora que se crea no es el mismo tono que hay escrito, sino una séptima descendente, como podemos observar que se indica en la obra:

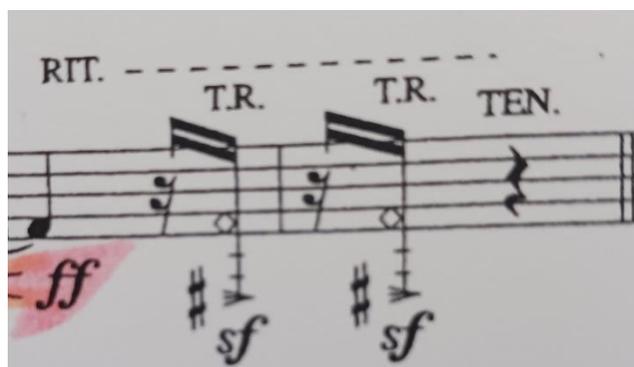


Imagen 10: tongue ram en los compases 143-144

Hay varias formas de producir este efecto, dependiendo de si exhalamos el aire o si lo inhalamos o de si echamos mayor o menor cantidad de aire. Si echamos menor cantidad de aire el sonido que obtendremos será más definido y si echamos una mayor cantidad de aire creará antes de la sonoridad una especie de zumbido. Esta técnica conlleva unos ejercicios de autoconciencia y práctica manteniendo la atención mientras encontramos la técnica adecuada para realizarlo, ya que se debe de realizar pruebas hasta encontrar la forma en la que suene como estamos buscando e ir teniendo claro qué estamos realizando y cómo para que suene así; columna de aire, cantidad de aire, colocación de labios, movimiento de lengua para tapar el orificio, etc.

4.4. Estudio de las dinámicas.

En esta obra existe, como ya hemos analizado, un amplio rango de dinámicas y planos sonoros, tanto de la flauta sola, del piano solo como de los dos instrumentos de forma conjunta, que como afirma Teresa Catalán, tienen función de buscar constantemente distintos timbres de los dos instrumentos. Por ello es muy importante trabajar y tener claro cómo vamos a interpretar cada una de las dinámicas de la obra, puesto que aparece desde un *ppp* hasta un *fff* pasando por todo el rango y jugando constantemente con reguladores o cambios drásticos y sorpresivos de dinámica.

Para trabajar este aspecto debemos comenzar de nuevo con un ejercicio de toma de conciencia para ubicar nosotros mismos donde situamos los extremos dinámicos, es decir, cuál va a ser nuestro plano para el *ppp* y cuál el plano para el *ffff*. Partiendo de aquí, iremos variando buscando cada uno de los distintos matices entre estos dos extremos. Nos podemos ayudar de grabaciones propias para ir situando cada una de ellas. Buscaremos primero el sonido más piano que podamos realizar y a partir de ahí iremos subiendo de intensidad poco a poco hasta ir ubicando cada matiz. Sobre todo realizaremos el ejercicio de una nota *p* hasta *ppp* hasta que se acabe el aire para ejercitar y controlar el final de la obra, que acaba con el siguiente símbolo que significa hasta que se agote el aliento:

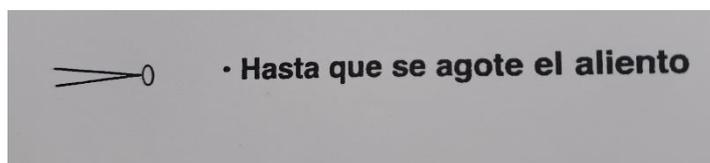


Imagen 11: simbología del último compás.

Este es un ejercicio que conlleva tiempo, ya que al haber tantos matices habrá poca diferencia entre los que se encuentren más cercanos.

El siguiente ejercicio será realizando notas largas en todos los registros de la flauta (grave, medio, agudo y sobreagudo de la flauta) realizando cambios de dinámica progresivos mediante reguladores, marcando un matiz de entrada y otro de salida y los reguladores que vamos a realizar.

Continuamos el trabajo de dinámicas trabajando los cambios bruscos de matices, como por ejemplo tenemos en el compás 87 o 207-208, donde la flauta pasa de un *fff* a un *mp*, o en el compás 215 de un *ff* en crescendo a un *p*. El ejercicio es como el anterior pero trabajando el cambio de dinámica de golpe, por lo que elegiremos el matiz de comienzo y el matiz final y con una misma nota (trabajando también en todos los registros como en el ejercicio anterior) cambiaremos de golpe cortando la nota de un matiz al otro, comenzando en redondas con negra a 60 y bajando las figuras y después subiendo el tempo de metrónomo para realizar el cambio cada vez más rápido y de golpe y tenerlo cada vez más controlado y en el plano que queramos.

5 CONCLUSIONES

Con todo lo expuesto en este Trabajo Final de Grado, espero que sirva de reflexión para que no dejemos de lado todo el patrimonio musical que nos han dejado a lo largo de la historia y que siguen aportando en la actualidad las compositoras y la visibilidad de sus obras sea la que realmente se merecen. En mi opinión, esto se consigue partiendo de cada intérprete, rompiendo con el desconocimiento e indagando sobre toda la cantidad de obras que hay de compositoras para ampliar nuestro repertorio.

En este trabajo concretamente me he querido centrar en compositoras actuales de nuestro país, compositoras españolas que tienen muchas obras para flauta travesera que son completamente desconocidas porque no se les da visibilidad, es muy difícil encontrar audios o videos de interpretaciones de estas obras y por desconocimiento, por falta de información o de indagar un poco en ellas no se tocan ni se incorporan al repertorio, a pesar de que tienen un nivel más que suficiente debido a su calidad musical, expresiva y dificultades técnicas, que hacen que sean aptas para formar parte del repertorio contemporáneo de flauta travesera de Enseñanzas Superiores.

Como ejemplo de ello, he centrado este trabajo en la compositora Teresa Catalán y su obra *El pájaro de Estinfalo*. Tras este trabajo no me queda menor duda de que es un gran ejemplo de compositora con una vida y una trayectoria musical, compositiva, docente, ... increíble y digna de resaltar y tomar como ejemplo para dar relevancia a las compositoras españolas. Y, a través de su obra *El pájaro de Estinfalo*, como una obra con un nivel más que apto para formar parte del repertorio de flauta travesera de los Conservatorios Superiores Españoles.

Bajo mi opinión, gracias a este trabajo de investigación y el análisis de la obra expuesta anteriormente he adquirido unos conocimientos sobre la compositora Teresa Catalán y la música contemporánea del siglo XX, acercándome más a su propio estilo para componer, que me han ayudado a conocer y comprender más en profundidad su obra *El pájaro de Estinfalo*, y a interpretarla lo más fiel posible a lo que la compositora quiso plasmar o lo que espera de los intérpretes de sus obras.

Además, el último capítulo de este trabajo sobre metodología de estudio de las dificultades técnicas sirve como guía para próximos flautistas que se animen a tocar esta obra de Teresa Catalán e incorporarla a su repertorio de música contemporánea en los Conservatorios Superiores de Música de España.

Por último, gracias a la ayuda de la compositora Teresa Catalán, que me ha aportado información de primera mano sobre su vida y obra, ha escuchado la interpretación de la obra y aportado indicaciones y correcciones, concedido una entrevista personal y distendida, resuelto todas mis dudas ... este trabajo tiene un nivel de profundización suya personal que merece la pena destacar y ha hecho que para mí tenga una especial motivación e interés personal hacia este trabajo de investigación.

6 BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Álvarez Cañibano, A., González Ribot, M.J., Gutiérrez Dorado, P., Patiño, C. & Patiño, M. (2008). *Compositoras españolas: La creación femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Centro de documentación de música y danza.

AVES DEL ESTÍNFALO » *Criaturas monstruosas de la Mitología Griega*. (2017, junio 8). <https://www.mitologia.info/aves-del-estinfalo/>

Capsir, L. M., & Navajas, A. L. (2021). *El papel de las mujeres en la música*. Santillana. <http://www.elargonauta.com/libros/el-papel-de-las-mujeres-en-la-musica/978-84-680-4649-5/>

Catalán, T. (1998). *El pájaro de Estinfalo*. Certosa Verlag.

Catalán, T. (2007). Arte y maternidad. *Criaturas Saturnianas. Asociación Aragonesa de Escritores*, 6.

Catalán, T. (2011). Teresa Catalán: De la vida y otras músicas. *Revista internacional de los estudios vascos*, 56(2), 486-518.

Catalán, T. (2012). *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

Catalán, T. (2014). *Biografía – Teresa Catalán*. https://teresacatalan.com/?page_id=64

Catalán, T. (2014). *Críticas*. https://teresacatalan.com/?page_id=163

Catalán, T. (2014). *Teresa Catalán*. <https://teresacatalan.com/>

Catalán, T. (2023). *De más vida y más músicas*. 56(2).

Dina. (2010, abril 14). Notación del siglo XX. *Notación musical del siglo XX*. <https://notacionmusicalxx.blogspot.com/2010/04/notacion-del-siglo-xx.html>

Fernández Granda, G. (2020). *La figura de la mujer en la música y su reconocimiento a través de la educación*.

Franquismo: Qué es, etapas del régimen y características. (2016).
<https://humanidades.com/>. <https://humanidades.com/franquismo/>

Guerra civil española. (2024). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*.
https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Guerra_civil_esp%C3%B1ola&oldid=159322455

Bandrés, J. (2013, marzo 8). *Las compositoras españolas «dan la nota» en el Día de la Mujer*. RTVE.es. <https://www.rtve.es/noticias/20130308/teatros-del-canal-dedican-concierto-a-compositoras-con-motivo-del-dia-mujer/613181.shtml>

Kujala, W. (1995). *The Flutist 's Vade Mecum*.

Lakunza, R. (2022, junio 6). *Teresa Catalán: «El trabajo de un compositor es una mesa y la soledad»*. Deia. <https://www.deia.eus/gente/2022/06/06/teresa-catalan-trabajo-compositor-mesa-5751261.html>

liVolet. (2024, enero 10). *Toda la historia del feminismo en España* | livolet.com. *liVolet*.
<https://livolet.com/historia-feminismo/historia-feminismo-espana/>

Lenin, J. R. (2023, marzo 7). *La música del siglo XXI la escriben las mujeres*. *ClassPaper*. <https://classpaper.theobjective.com/cultura/la-musica-del-siglo-xxi-la-escriben-las-mujeres-20230307-085326864>

Manchado Torres, M. (2018). *Biografía*.
<https://www.marisamanchadotorres.com/biografia/>

Transición española. (2024). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*.
https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Transici%C3%B3n_esp%C3%B1ola&oldid=159290991

Sinfonía de la mañana: La música de Teresa Catalán. (2023, noviembre 8). RTVE.es.
<https://www.rtve.es/play/audios/sinfonia-de-la-manana/musica-teresa-catalan/7006654/>

ANEXO I: ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

| | |
|--|-----------|
| Imagen 1: Teresa Catalán junto con Javier Darías, Ramon Barce, Fermín Bernechea y Agustín González Acilu en Valencia en 1988. Autor desconocido. | 27 |
| Imagen 2: Teresa Catalán en su ingreso en JAKIUNDE (Academia de las Ciencias, las Artes y las Letras). Bergara, 2015. | 28 |
| Imagen 3: Teresa Catalán. | 35 |
| Imagen 4: Indicación de símbolos que aparecen en la obra El pájaro de Estinfalo. | 44 |
| Imagen 5: digitación alternativa para el mi6. | 52 |
| Imagen 6: digitación de re#7 para flauta con pata de si. | 52 |
| Imagen 7: frullato compases 49-51. | 56 |
| Imagen 8: trinos compases 138-140. | 56 |
| Imagen 9: glissando compases 136 y 137. | 57 |
| Imagen 10: tongue ram en los compases 143-144. | 58 |
| Imagen 11: simbología del último compás. | 59 |
| | |
| Tabla 1: secciones de la obra. | 47 |
| Tabla 2: subsecciones de la sección 1. | 47 |
| Tabla 3: subsecciones de la sección 2. | 48 |
| Tabla 4: subsecciones de la sección 3. | 49 |
| Tabla 5: ejercicio de respiración. | 57 |

ANEXO II: ENTREVISTA PROPIA A TERESA CATALÁN.

ENTREVISTA PROPIA A TERESA CATALÁN.

14 de febrero de 2024

- **¿Cuál crees tú que ha sido el papel de la mujer compositora a lo largo de la historia?, ¿Qué papel tiene en la actualidad?**
- A lo largo de la historia, las compositoras, las creadoras en general, no solo las compositoras; pintoras, escritoras, etc. prácticamente no han tenido relevancia.

¿Por qué? Pues, en primer lugar, y fundamentalmente, porque no se les daba visibilidad. En el caso de la música ya es bien conocido que firmaban sus padres, sus maridos, sus hermanos o simplemente las dejaban en el anonimato. Es el caso, por ejemplo, de monjas que han compuesto muchísimas obras para sus conventos y que ni siquiera se han permitido firmarlas, de manera que hay una gran cantidad de anónimos en las iglesias que se pueden atribuir o no a esto o aquello pero que a nadie se le ocurre decir esto puede ser, o todavía no se ha investigado suficiente como para decidir y determinar que eso corresponde a una compositora. Y, por tanto, la historia nos ha desaparecido. Hay anécdotas sin fin de toda naturaleza a lo largo de todos los siglos. Llegamos al siglo XX y en el siglo XX empiezan a cambiar las cosas, pero bueno, por ejemplo, Turina en el siglo XX, compositor español famosísimo, era también crítico musical y en alguna crítica ponía que había visto un grupo de música donde había una mujer tocando el fagot y que le había producido rechazo completamente absoluto. Quiero decir que esto era así, estaba asentado así, y en el siglo XX, poco a poco, las evidencias, con todo lo que ha sido el movimiento liberador de la mujer a lo largo del tiempo, evidentemente las mujeres artistas se han incorporado a la vida civil sin que a nadie le extrañe y sin que nadie lo rechace por serlo. ¿Qué significa eso? Pues significa que ahora tenemos alguna mejor visibilidad, pero no toda la que corresponde. Tu misma me estás diciendo que conoces compositoras extranjeras y que apenas o nunca has tocado o te has conectado, informado o conseguido obras de compositoras españolas. Y no es que no haya compositoras en España ahora mismo, lo que pasa es que todavía, aunque nuestra posición social sí que tiende a la igualdad todavía hay cosas que no se han normalizado. Si repasamos las programaciones de los conciertos, a lo largo y ancho de todo el país, te darás cuenta, y hay estudios sobre esto, hay uno muy bueno que hizo la Asociación de Mujeres en la Música sobre la participación de las mujeres en el mundo sinfónico, las mujeres y la orquesta sinfónica, y ahí te dan los porcentajes de programación que tienen las obras de las compositoras. Pero vamos, si das un repaso a cualquier programación; a la del CMC, Centro para la difusión de la Música Contemporánea, o si das un repaso a los festivales más importantes, o si das un repaso a las programaciones de los auditorios, etc. No solo es que no esté normalizado, es que apenas se programa.

A veces se programa engañosamente porque dicen: “Hay un concierto de compositoras”, además dicen “mujeres compositoras”, como si las mujeres no pudieran ser compositoras o decir compositoras solo no fuese suficiente para determinar una creadora femenina. Entonces, si te encuentras con estos conciertos, te encuentras que son conciertos monográficos de compositoras pero que tienen una programación escasa e irrelevante. Es decir, no es que se hagan 20 conciertos de compositoras en el auditorio nacional, es que se hace un concierto de compositoras en el festival de Cádiz una vez al año y hemos terminado. ¿Para qué sirve eso? Para las estadísticas. “Fíjate tú la de compositoras que se programan” ¿Hola? No... se han programado doce compositoras, un concierto allá donde va poca gente y una vez al año. Quiere decir que todavía no está normalizado, sin embargo, el camino de la mujer creadora a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI es un camino que, aunque sea arduo no impide una gran calidad en el trabajo que consigue. Es decir que las obras de compositoras alcanzan una calidad que nada desmerece a cualquier otra propuesta, de manera que lo que se produce claramente es una injusticia que arrastramos. Si miramos atrás evidentemente el avance es enorme, pero todas, y más las que tenemos la edad que tengo yo que son 72 años tenemos que visibilizar en lo que ha sido nuestro camino desde ese punto de vista. No me quiero alargar porque si no esto sería una conferencia.

- **Paso un poco a que me hables sobre ti. ¿A qué edad comenzaste a componer y qué te empujó?**
- Hay un artículo que se titula “De la vida y otras músicas” que publica la Revista Internacional de Estudios Vascos. Y ahí marco un poco una biografía un poco más personal, pero al final también hay algo que explica bien las motivaciones. Yo te doy algún adelanto. Yo nací y viví, hasta que me casé, y me casé allí mismo, en un museo, en el museo de Navarra. Mi padre era el conserje del museo y tenía obligación de vivienda y yo viví en un museo. ¿Qué significaba esto? Pues significaba que estaban todos los pintores del mundo, que había una sala de cámara y, por tanto, toda la música del mundo. Que estaba inmersa en un mundo completamente alucinante y en el imaginario infantil pues calcula lo que era vivir en un museo. Mi padre me castigaba a mirar el cuadro de Goya, el cuadro del

Marqués de San Adrián de Goya. Me decía “Te tienes que poner aquí y ahora lo tienes que mirar y luego me tienes que decir cuántas rayas tenía el pantalón.” Me castigaba a mirar a Goya. Quiero decir que ahí estamos en un mundo un poco especial digamos, envuelta en un ambiente un poco especial. Mi padre hacía esculturas, hacía mosaicos, tocaba la bandurria, cantaba... Mi madre tenía la carrera de piano. En fin, en un ambiente digamos especial. Y en ese museo había pianos, había cosas y yo no me perdía (estoy hablando de tener 3 años, 4 años, 5 años, 6 años) de estar envuelta en música y entonces oía todos los ensayos, veía a los músicos... Y entonces cuando tenía 6 años yo le dije a mi padre que yo quería ser músico. Alborozo general, aunque bien, la nena va a tocar el piano...claro, pero cuando yo me hice mayor y dije quiero ser músico; tragedia general, cómo te vas a ganar la vida, qué va a ser esto... O sea que el estímulo empieza muy pronto y empieza por razones muy evidentes como ves. Y luego ya cuando decido tengo que pactar con mi padre, pero todo eso está explicado en este artículo que te digo. Pues bueno ya salir adelante, no con pocas dificultades, porque además me casé y he tenido 3 hijos. A los 26 años yo tenía 3 hijos ya, que de mi carrera eso es lo más importante.

- **¿Qué significa para ti componer?**
- Componer es una forma de vida, es una forma de pensar, es una forma de abordar la vida, es una decisión que tomas que te aleja un poco de lo que es la media general. Son decisiones que mediatizan una vida porque significa que no vas a hacer una vida normal, que no vas a tener vacaciones, que tu formación es segurísima, que tus aficiones son otras y que no se acercan al común de los mortales, que tienes unas necesidades determinadas de oír música, ir a conciertos, etc. Pero en el fondo, la verdad de lo que te digo no son las dificultades que hay para mantenerse en una sociedad que no comprende lo que tu has decidido, lo más difícil de todo es convencer a tu entorno de que lo que haces lo haces para salvarte a ti misma porque en el fondo y en la forma es una necesidad. Yo tengo necesidad de expresarme, ¿qué voy a hacer?, ¿voy a abrir la puerta de mi casa, bajar a la calle y ponerme a gritos a decir que me duele el alma, que me duele el cuerpo, que estoy deprimida, que estoy alegre, que esto es fantástico, que no critico nada, que lo critico todo, que comprendo al mundo, que no entiendo nada, que qué me

pasa o que me deja de pasar? Yo no puedo hacer eso porque sería una sociedad de locos, pero yo sí puedo salvarme a mí misma en un trabajo de introspección personal que me conduce a un equilibrio psicológico, que me permite expresarme, relatar el mundo que me circunda y no porque la música lo explique sino porque ese mundo a mí me condiciona y desde ese condicionamiento y de esa afectación yo me expreso. Por eso digo que hablo del mundo, explico el mundo... pero explico mi mundo. ¿Para qué? pues para poder relacionarme con alguien, que aunque sea uno, solo uno de los millones y millones que hay en la tierra, con un ser humano que conecte esa necesidad expresiva de recibir, de intercambiar y que atienda a lo que yo le cuento. Yo se lo cuento a alguien, todo ese fervor que tengo como necesidad interior, como necesidad de salvamento, de búsqueda interna. Al final siempre lo que hacemos es buscarnos a nosotros mismos y dar pretextos a la vida para que la vida camine, para que tenga sentido. Otra cosa es que ese camino es un camino en soledad, es un camino con muy pocas gratificaciones lejos de ti misma, que te enseña a vivir en esa soledad y que te reclama un alimento intelectual importante que al final es una gozada inexplicable. Yo me sumerjo en un libro y nadie sabe lo que puedo llegar a disfrutar. Aunque en el justo momento en el que esté componiendo esté sufriendo como no te puedes imaginar porque tiene todas las dudas del mundo: Esto no, esto sí, esto no va a funcionar, esto sí funciona, esto no quiero, si quiero, pero cómo lo quiero, para qué lo quiero...

- **Me has hablado emocionalmente y lo que supone para ti, pero imagino que en el tema económico para una compositora es complicado.**
- ¡Un desastre! Para mí, para mí en mi punto de vista en mi trayectoria, yo comprendí pronto porque me casé muy pronto a los 20 años que, fíjate, cuando yo me casé le tuve que pedir permiso a mi padre, me casé y no podía tener una cuenta en el banco, tenía que pedir permiso para sacar el carnet de conducir...o sea yo era un ser dependiente. Las leyes que me circundaban me hacían un ser dependiente. Pronto comprendí que la única manera de vivir la vida en su pleno sentido era precisamente ser independiente. Y el primer punto para ser independiente, y eso lo entendí enseguida, es el económico. Yo no puedo ser dependiente de un marido, de un padre, de un esto, aquello y lo de más allá. No puedo, yo tengo que buscarme las castañas sola. Si además mi marido tiene

castañas pues estupendamente, pero las mías son mías, ¿por qué? porque en cualquier momento puedo tomar cualquier decisión. Y esas decisiones que yo pueda tomar o no, que están en mi libertad, no pueden estar condicionadas por un aspecto como ese que es la falta de independencia. Esto es un tema clave que afecta a todas las mujeres, porque cuántas hay que no se pueden separar porque no tienen recursos, porque decidieron no trabajar, porque entonces dependen de un marido, de una pensión... en el caso de que se separen, por hablarte de algo. Entonces yo eso lo comprendí pronto y por eso yo he trabajado toda mi vida, yo he sido funcionaria, yo saqué una cátedra. Aquí hay dos razones: una de orden de liberación y otra porque para mi la docencia ha sido muy importante. Pero vamos las dos razones. A una mujer si le quieres explicar qué es lo que le conviene lo primero que le tienes que decir es: hazte económicamente independiente. Hay que buscarlo bien, hay que saber qué, hay que saber cómo, tarda en llegar, no tarda en llegar, pero ahora mismo todos los jóvenes tenéis en ese sentido muchas dificultades. También te voy a dar, ahora sí, un consejo: nunca cambies tiempo por dinero. Una cosa es que trabajes y otra es que la inversión para ganar dinero anule tu vida. Eso no puede ser.

- **Siguiendo con el tema de componer. Ya me has dicho que en un principio ya te encontraste un poco trabas en la propia familia, pero ¿ha sido fácil el camino como compositora?, ¿te has encontrado impedimentos concretamente por el hecho de ser mujer?, que te hayan dicho... ¿dónde vas?**
- No, no te dicen dónde vas, simplemente pasan de ti. No significas nada. No se cuenta contigo para nada. Estás ahí, tienes tu obra, pero cuando se cuecen las cosas en los lugares de decisión ni se acuerdan que existes.
- **¿Qué mensaje le mandarías tú a futuras compositoras o a tus alumnos qué mensaje le mandas para que puedan conseguir un poco lo que tú has conseguido?**
- Que sigan sus sueños pero que no se queden ahí, porque soñar es gratis y es fácil, lo que no es gratis ni es fácil es el esfuerzo que hace falta para que todo eso sea posible. Ahora mismo se dice a los jóvenes: “tú sigue tus sueños, que tus sueños se cumplirán”. No, no, perdona. Los sueños no se cumplen solos. Los sueños se cumplen si después de toda tu vida has hecho todo lo que tenías que hacer. Lo que

digo es que uno tenga claro qué quiere y que no deje esa meta, que no se desvíe de esa meta y que no pierda el tiempo en cosas que no le conducen a esa meta. Pero que sepa también que el esfuerzo desde donde está hasta donde quiere llegar es un esfuerzo grande, constante. Que parece que la meta cada vez se aleja más, está más lejos, que no llega... que va, no está más allá, solo es que a ti te entra una miopía repentina que parece que se está yendo sola... No, es decir, fija, constante, clara y que no te puede disuadir de esa meta los esfuerzos que haya intermedios. ¿Esto qué me aporta a mi respecto a lo que yo quiero hacer? Esos son los consejos: a la gente joven es decirles constancia y esfuerzo. “No... es que esto es muy difícil...” ¿Pero cuando ha sido fácil? Si yo te estoy diciendo que para casarme o para sacarme el carnet de conducir tenía que pedir un permiso. ¿Cuándo ha sido fácil?, ¿Cómo trazas tu sueño cuando estás ahí?, ¿Cómo no te desanimas? Ahora tenéis otros problemas, pero tenéis a todas las fuerzas vivas del universo mirando a ver que necesitáis. Luego os engañan con bombas de humo, pero atención tenéis como no habéis tenido en la vida, de mí no se acordaba nadie. A mí mi madre me educó como si fuera una mujer. Atenta a la frase, eh. “Tú lo que tienes que ser es una mujer” A ver, ¿sí?, ¿en qué sentido?, ¿Qué quieres decir? Ahora hay otro pensamiento, pues tendréis que pelear con él. Cualquier ejemplo anterior os sirve solo de estímulo, pero no de modelo. El modelo no es lo que yo haya hecho. El otro día me preguntaba un joven: “¿Pero tú que has hecho? quiero hacer como tú”. No, error, no tienes que hacer lo que yo, porque yo tuve que hacer lo que correspondía en mi tiempo. Lo que tienes que hacer es emplear la misma energía que empleé yo, pero la dirección la tienes que saber tú, yo no tengo ni idea porque no os entiendo. Las cosas cambian muy rápido y yo estoy aquí metida en mis cosas y en mis abstracciones y luego levanto la cabeza y digo: “¿Qué ha pasado?”. Y eso que he tenido 3 hijos y que tengo nieto, pero lo miras y dices pues realmente no sabría yo qué hacer en su camiseta porque no es la vida que a mí me tocó, no es el tiempo que a mí me tocó. O sea que tenéis vuestra tarea.

- **¿Cómo definirías tu estilo componiendo?, ¿tienes un estilo concreto?**
- No, yo hago lo que creo en conciencia que tengo que hacer. En mi estilo, no definiría cuál es mi estilo, pero sí sé que cosas no quiero hacer. No quiero adaptarme a la moda. No quiero hacer lo que es correcto desde el punto de vista

de que parece que las Vanguardias establecen en cada época una especie de marchamo de calidad: si tú haces esto tu obra está bien, si tú haces aquello tu obra está bien. Ahora toca hacer técnicas extendidas, ahora toca hacer como en su momento tocó hacer tonalidad...Y yo, como vez, yo creo que lo que me caracteriza ha sido la rebeldía, debido a las circunstancias que me ha tocado vivir lo que he hecho siempre ha sido lo que a mí me ha parecido que había que hacer. ¿Qué pasaba? pues que eso tampoco te pone en el sitio de triunfar, pero es que triunfar no es mi objetivo, mi objetivo es ser. Por tanto, ¿qué estilo compositivo tengo? y te diré: “el mío”. Si tú me dices: “ah pues para mí se parece al de tal... o tiene relación con cuál” Vale, tú misma.

- **Y mientras compones, ¿qué se te pasa por la cabeza? En uno de los primeros correos en los que hablamos me dijiste que la música para tí era trabajo de, entendí yo, ponerte y a “pico y pala”.**
- Claro porque tú puedes tener una idea, una obra empieza por una idea concreta más o menos, pero no pienses en una melodía, yo no trabajo melodías, quiero decir, igual piensas simplemente en un sonido o en una idea formal, o en una idea espacial o una idea abstracta de cualquier tipo. A partir de ahí para llegar a concretar esa idea: trabajo, trabajo, trabajo y trabajo.
- **¿Cuánto tiempo sueles dedicar a componer una obra?**
- Para que te hagas una idea, en junio estrenará la Orquesta Nacional en el Auditorio Nacional una obra mía que me encargaron y he estado trabajando más de año y medio en esa obra. Depende de la obra, claro, puede haber una obra que me cueste un mes pero puede haber una obra que claro, depende de las dimensiones. Si estoy trabajando para la Orquesta Nacional que tiene 110 músicos o 115 músicos eso no se resuelve en una tarde. Además, me han programado con Mahler, con la 5ª de Mahler exactamente, con lo cual habrá que hacer algo aquí que se pueda escuchar.
- **¿Esa sería la obra que más has tardado en componer?**
- No, no, no, otras también. Hay un concierto que me costó bastante. Hay otras obras que igual están 3 años en el tostadero porque no terminas de encontrarle su camino, las coges, las dejas... por eso me resulta un poco más incómodo los

encargos porque me obligan a fechas concretas y eso me limita un poco. En el momento en el que me limita algo ya empiezo un poco en crisis, pero bueno.

- **Ahora ya te empiezo a preguntar desde mi parte de intérprete, ¿qué te gustaría que los intérpretes tuvieran en cuenta cuando tocan alguna de tus obras?**
- Lo primero que me gustaría es que la comprendieran. Que comprendieran lo que está escrito y a partir de comprender lo que está escrito, que eso es un trabajo de análisis que merece cierto tiempo, no porque sea mi obra sino el trabajo de intérprete en general. A partir de que comprenda la obra que va a tocar que aporte lo que desde su personalidad considere que puede aportar sin transgredir la voluntad del compositor. Porque el compositor, ya lo dijeron otros más sabios que yo, escribe todo menos lo importante. Y lo importante lo tiene que poner las cualidades del intérprete. Pero tiene que ser a partir de haber comprendido lo que tienes en la mano. No es que llegues y esto lo voy a hacer así porque me da la gana. No, no, no: esto es así, pero yo creo que así se puede hacer de distintas maneras. Ahí vas a aportar tu energía, tu color, tu calor, tu expresividad. Hay que enseñar a un intérprete que lo primero que tiene que hacer es sentarse en la mesa a comprender lo que va a tocar y después ya hablaremos. Pero para mi es fundamental la aportación del intérprete, le tengo en gran consideración al intérprete.
- **¿Dirías que tienes predilección por algún instrumento?**
- Depende, me gustan todos, entonces depende de la música que quiera escribir cualquiera me puede servir. Pero la flauta me encanta.
- **¿En qué te centras o qué particularidad tienes en cuenta cuando compones para flauta travesera?**
- Como si compongo para clavecín, me da lo mismo, las características del instrumento. Lo que el instrumento me puede dar. Yo he tocado la flauta, el chelo y mi piano... y el clave. Cuando yo estudiaba la carrera, si eras pianista tenías que tocar un instrumento de viento y uno de cuerda, si eras de viento tenías que tocar uno de cuerda y el piano, y así. Yo elegí de viento la flauta, pero no conseguí tocar el do grave y tenía que tocar sentada porque me mareaba como una idiota, así que imagínate lo que hice yo tocando la flauta.

- **¿Dirías que la flauta tiene un papel importante en tu repertorio?**
- Si, sí. Hay muchas obras con flauta. De hecho, escribí un concierto para flautas porque es para flauta en sol y flauta en do.
- **Paso concretamente a hablar de tu obra *El pájaro de Estinfalo*, ¿Qué método o métodos compositivos has empleado dentro de la obra?**
- El mío, ahí sí que no suelto prenda. Generalmente es un tipo vamos a llamarlo... no es que no suelte prenda, pero es muy difícil. Yo generalmente trabajo con los intervalos. A mí me importan mucho los intervalos tanto verticales como horizontales.
- **¿Tiene relación la complejidad en la escritura con una finalidad musical?**
- La música es la que impone esos cambios de compases y esas interválicas. La idea musical es la que te lleva a escribir eso para que se entienda como es. Es como cuando quieres escribir: “¿por qué escribes así?” hombre porque me quiero explicar. Utilizo sujeto, verbo y predicado. Pues con la música igual, utilizo estos intervalos, utilizo estos compases, utilizo estas partes fuertes, utilizo estas expresiones, utilizo estos matices estos timbres... porque es lo que necesita aquello que voy a decir, como cuando hablamos, ¿por qué uso este verbo y no otro? porque si no no me entiende.
- **¿Me podrías decir algo sobre el lenguaje de la obra?**
- Te voy a dar solo un consejo, mira los intervalos y mira la forma. Si tengo que ir compás por compás, cosa por cosa... no lo hago nunca. Porque nunca enseñé mi música, porque creo que no merece la pena. La música es mía y ya está. ¿Qué es eso, qué comprende? pues tiene formalmente esto, tiene estas características... pero entrar nota a nota es un horror. Yo cuando voy a los cursos de composición y me dicen que queremos que nos expliques tu música... ¿para qué? si esa es la mía, lo que quiero yo es que hagas tú la tuya.
- **¿Pero realmente sí que usas series, estructuras...?**
- Series no, estructuras sí. Una estructura formal que puede ser teóricamente lo que encaje. Pero si conforme va naciendo la música no encaja ahí y la música tiene su camino y tiene que ser eso y no otra cosa, aquello que había pensado se modifica y acaba donde tenga que acabar.
- **¿Qué te empujó a componer esta obra (*El pájaro de Estinfalo*)?**

- Como el resto de mis trabajos, parte de una idea sonora abstracta a la que termino dándole forma. Normalmente esa idea se representa tímbricamente y suele ser el fundamento por el que la flauta suele estar muy presente.
- **¿Qué has querido transmitir con la obra/que significa para ti, o es puramente ciencia?**
- La música es ciencia, claro, pero no solamente. La música es también sugerencia en un sentido no literal, y por tanto, aunque puede ser simbólica, es ambigua. La música no representa, pero sirve para la expresión individual de quien la escribe y de provocación y autoconocimiento para quien la recibe.
- **¿Por qué se titula *El pájaro de estinfalo*? El porqué del título...y en qué momento lo decidiste (¿antes de componer, después, durante...?)**
- Esta obra tiene una dedicatoria que se explica por sí misma (muchas de mis obras tienen dedicatoria). Tanto el título como esa nota, los escribí después.
- **¿De qué parte esta obra? ¿Cuál fue la primera idea que movió el componerla?**
- Como ya he dicho antes, esta obra como las demás, parte siempre de una idea sonora abstracta, y siempre tiene que ver con la anterior (y con la siguiente), porque cada una me enseña algo para continuar en un “work in progress” que mantengo desde que empecé a componer. Con cada obra hago un aprendizaje que se va concretando en la siguiente. Y ese recorrido va determinando mi estilo propio. Nunca he querido imitar ni seguir escuelas ciegamente, por eso he querido conocerlas todas, para aprender y seguir.

ANEXO III: PARTE DE ENTREVISTA TRANSCRITA DE RTVE.ES A TERESA CATALÁN.

Sinfonía de la mañana: La música de Teresa Catalán. (2023, noviembre 8). RTVE.es. <https://www.rtve.es/play/audios/sinfonia-de-la-manana/musica-teresa-catalan/7006654/>

Teresa Catalán nació en Pamplona donde estudió piano y composición en el Conservatorio Pablo Sarasate, de la mano de figuras tan importantes como Fernando Remacha y Ramón Barce... Realiza el máster de estética y creatividad musical en la Universidad de Valencia y se doctora en filosofía del arte por la Universidad de Valencia.

Fue directora del Conservatorio de Tarazona. Catedrática de composición e instrumentación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Vicedirectora en el Conservatorio de música de Zaragoza y profesora invitada en el Conservatorio Superior de las Islas Baleares. Su faceta como docente se extiende en cursos y conferencias por toda Europa y Rusia. Ha sido directora del Festival y Curso Internacional de Música Contemporánea del Monasterio de Veruela en Zaragoza y miembro del Consejo de Cultura del Gobierno de Navarra. En julio de 2010 fue nombrada miembro del consejo estatal de las artes escénicas y de la música, propuesta del propio Instituto Nacional de las artes escénicas y de la música. En 2011 recibió la encomienda de la Orden al Mérito Civil. 2015 nombrada académica de número de la academia de las ciencias, las artes y las letras del País Vasco, Navarra y Aquitania. 2017 obtiene el Premio Nacional de Música de composición. Catedrática emérita de composición e instrumentación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. 2021 premio príncipe de Viena de la cultura 2021 concedido por el Consejo Navarro de la Cultura y las Artes.

- **¿Ha mejorado algo la situación para las mujeres compositoras?, ¿O todavía estamos en ello?**
- A nosotras ya no nos firman los maridos, ni los padres, ni los hermanos. Nosotras ya aparecemos con nuestro nombre, que eso es una ventaja la verdad, pero evidentemente que haya mejorado no quiere decir que se haya normalizado. Todavía tenemos pendiente la normalización de la presencia de las mujeres compositoras en el panorama general. No hay nada más que repasar las programaciones para comprobarlo.
- **Hemos de decir que cuando tú eras joven no había tantas, ¿verdad?**
- No, no, no, no, de hecho, yo fui la primera que obtuvo una cátedra por oposición en la especialidad en España. Nunca antes había conseguido una mujer. Soy mayor pero tampoco tanto, eh. Quiero decir que ha habido que ir abriendo puertas, rompiendo barreras y haciendo cosas que no se habían hecho todavía. Y bueno, pues nos tocó a mi generación muchísimo más que las jóvenes ahora, que están afortunadamente en mayor número y con mucho talento haciendo cosas muy interesantes.

- **Y ¿qué te decían en casa?**
- Ui, en casa, menudo drama. Que adónde vas con la música, que qué te parece, que esto no, que tienes que buscar una profesión. Tuve que pactar con mi padre hacer unos estudios a parte para que un día en la vida me pudiera valer por mi misma. Porque al principio que la nena toque el piano es ideal, pero luego...
- **¿Esos estudios te sirvieron luego de algo?**
- Pues sí, ¿por qué no?, claro, todo sirve. Al final pues aprendí entre otras cosas taquigrafía, era la reina de los apuntes, por ejemplo. Y los números. Luego te puedes administrar bien con la contabilidad en esto y en aquello, en fin, son conocimientos generales que aportan, lo que pasa que nunca fueron mi profesión, claro, eso es otra cosa.
- **¿Y recibiste alguna palmadita de algún pretendido amigo: “bueno, no te desanimas si no lo consigues...”?**
- Fíjate, ni siquiera las palmadas, directamente te anulaban, te hacían desaparecer y ya está, ni se acordaban. No tenían ni mala conciencia.
- **O sea que luego alguien que te haya felicitado con el paso del tiempo, en su momento quizás pues...**
- Bueno ahora pasa igual eh, ahora mismo hay en el entorno pues alguien que de repente pues no y luego pues viene y te felicita y encantada de la vida. O sea que bueno, pero estas cosas yo creo que sí que pasan en todos sitios. Nos ocurre a todas.
- **Pero vamos con los maestros. Recientemente hemos perdido a uno muy querido por ti, Agustín González Acilu.**
- Si, si, desde aquí en su memoria pues mi emoción, mi recuerdo y mi agradecimiento siempre.

-Lista de músicas de su vida-

representación de compositores navarros

- **Tu faceta como docente, porque es una faceta muy importante en tu vida. Tu faceta como pedagoga. Eres maestra de jóvenes compositores que están**

empezando ahora, bueno que ya han hecho cosas importantes. ¿Cómo ha sido de importante en tu carrera transmitir ese amor por la música y por la composición a las nuevas generaciones?

- Yo en principio no pensaba haber hecho docencia, yo quería componer y de hecho estaba en mi casa haciendo estas cosas y el que era entonces director del conservatorio de Zaragoza me vino a buscar a casa. Me dijo: necesito alguien titulado, me han hablado de ti, ven por favor. Y le dije bueno te echo una mano. Y cuando me senté y me di cuenta de la dimensión que tenía todo aquello me enamoré y dije bueno a por todas. Y entonces ya hice la oposición etc. Y en ese momento la docencia se convirtió en algo importantísimo por varias razones, pero la primera de todas es porque me di cuenta cuanto aprendía dando clases, pero qué barbaridad, cuanto me tenía que exigir y por tanto cuanto aprendía, que jóvenes tan interesantes venían a mis clases que me exigían tantísimo y que también les agradezco mucho tantos años. Han sido más de 30 años de un recorrido que ha dado sus frutos. Muchos de mis alumnos están siendo músicos que ya tienen mucha relevancia y que están haciendo sus carreras. Y lo que más me interesa y lo que más me enorgullece diría de esa trayectoria docente es el hecho de que cada uno tiene su propia personalidad. Que no están tintados con una especie de uniformidad.
- **Como los discípulos de Teresa Catalán que en algunos casos se ven esas cosas.**
- No, a mí eso no me interesaba nada. Yo he tratado siempre de fomentar las personalidades individuales y de hecho tengo alumnos en todas las músicas, en todos los sectores. Están en el cine, están en la electroacústica, están en tantas cosas en la música, haciendo de todo... Pues ha sido una etapa francamente importante. Insisto, les agradezco. Y no olvidaré una de las escenas que tengo en mi retina y en mi vida es la despedida que me hicieron porque se juntaron un buen número de alumnos y vinieron de media España a despedirme. Fue muy emocionante, sí.
- **¿Cuándo empezaste a dar clase, recuerdas?**
- Sí, exactamente en el año 88.
- **Madre mía y tienes ya varias generaciones.**

- Si, claro, claro. Hay catedráticos por oposición también, hay gente ya instalada en trabajos de muchísima responsabilidad. Perdona no quiero mencionar a alguien porque siempre se quedan otros fuera.
- **¿El maestro temible es cosa del pasado? Tú asististe a cursos de composición de Franco Donatoni y parece que las cosas eran distintas.**
- Bueno, él era un poco distinto porque otros maestros no se comportaban así. Para mi no fue un momento muy feliz y desde luego lo que ocurrió es que aprendí mucho lo que no quería hacer nunca. Es una forma de aprendizaje muy interesante, lo que pasa que me costó porque era la primera vez que me enfrentaba a alguien que me estaba abriendo la mente para decirme bueno, te está tocando elegir y estas sabiendo con mucha claridad, no solo lo que quieres, sino que es fundamental saber lo que no se quiere, y lo supe. Pues me vino muy bien la verdad, pero claro no lo puedo considerar mi maestro. Mi maestro fue Acilo, que fue muy severo pero que me dejó fluir.
- **¿Implica el mirar hacia delante tener que dejar de mirar atrás? ¿Se puede disfrutar perfectamente de un Ligeti sin tener que renegar de un Chopin?**
- Claro, pero fíjate, lo único que no ha cambiado de todo lo que dices es el marco en el que se desarrolla la música. Ahora resulta que como en el siglo XIX o antes quizás; a tal hora hay una cita en un teatro o en un lugar, bueno si yo quiero ir al auditorio nacional viviendo en Madrid tengo que usar una hora de camino para ir, una hora de camino para volver, eso significa que prácticamente mi tarde se malogra. Luego el contexto de la idea de ustedes se sienta... Esa sociedad ha cambiado. Lo que falta es la ubicación y el contexto. Yo hice unas experiencias, experimentos con mis alumnos en el museo Reina Sofía, pero no en el auditorio sino en las salas, con los cuadros. Entonces estaban los visitantes, que siempre está llena, siempre hay cola, que es una maravilla ese museo. Entonces de repente aparecía un músico, se hacía un silencio sepulcral y la gente escuchaba, la gente estaba encantada, la gente aplaudía, la gente quería más. ¿Qué estábamos haciendo? buscar el contexto donde el público natural para escuchar esa música estaba allá. Y yo creo que por ahí hay que seguir, yo creo que la sociedad ha cambiado, es mucho más dinámica, no es tan estática, etc. ¿Dónde interpretamos

a Beethoven? Pues seguramente en el auditorio y seguramente en un auditorio convencional, pero yo creo que tenemos que ir abriendo un poco las cabezas.

- **Es que parece que todo queda reducido al debate tonalidad- atonalidad.**
- No, en absoluto. De la selección de cosas que os he mandado hay cosas que no son tonales y son francamente divertidas o muy asumibles desde el punto de vista del público. Y si a ese público se le va dando el mismo proceso de comprensión que nos ha dado la historia seguramente llegará la música contemporánea.
- **Quisiera que hablaras un poco al público de Jaikunde que es la academia de las artes, las ciencias y las letras de Euskadi, Navarra y Aquitania.**
- Si, bueno es un lugar de encuentro donde un grupo de intelectuales de distintas ramas y distintas áreas, a diferencia de otras academias que son específicas nosotros estamos todos reunidos y que nos ofrecemos nuestro conocimiento digamos a lo que la sociedad pueda necesitar. Reflexionamos, analizamos, estamos a disposición de quien nos solicite para cualquier cosa que sea necesaria. Es muy francamente interesante. Yo estoy aprendiendo mucho porque cuando hablamos de música, quien debate puede ser alguien que está en la inteligencia artificial, en la biología, en la filosofía, en la pintura... y eso es francamente enriquecedor. Y hablo de música, pero en todas las áreas que acoge Jakiunde.
- **Tu has citado la inteligencia artificial. A mi, estas cosas que se están haciendo de ha finalizado la décima de Beethoven o la décima de Schubert me da bastante miedo. No sé si opinas que pueda tener alguna aplicación práctica interesante y amable dentro de la oposición actual.**
- Pues claro que tiene aplicaciones, pero no quiere decir que sustituya al creador, al menos no de momento. Cuando los ordenadores piensen, es decir, sean autónomos en el pensamiento, no solo cumplan órdenes y hagan estadísticas, sino que además resuelvan en cualquier dirección y sean capaces de dar pasos adelante en la evolución por ejemplo del proceso de creación musical que se ha dado a lo largo de la historia. Quiero decir, una inteligencia artificial puede hacer música como la de Beethoven pero no sé si está en condiciones de aportar lo que Beethoven significa en el progreso de la música, a eso me refiero. Porque para eso tendría que estar en convivencia con el mundo, tendría que haber comprendido el mundo, tendría que estar inmerso en el mundo y tendría sobre todo que desarrollar el

pensamiento creativo en el sentido que le damos en las artes. La inteligencia artificial lo que está haciendo es resumir lo que conoce de Beethoven, pero Beethoven no resumía lo que conocía, él daba un paso adelante. De momento, no creo que la inteligencia artificial pueda sustituir a un compositor, a un creador. Puede sustituir a alguien que está creando música que replica, que repite, que coincide con las previas.

- **¿Y por qué a alguien le nace esa necesidad de crear?, ¿en qué momento el piano e interpretar la música de otros dejó de ser suficiente y nació esa chispa creadora?**
- Pues en mi caso yo quería ser intérprete. Yo quería ser pianista y tenía mucho interés y estudiaba mucho y estaba en un desarrollo, incluso tuve la suerte de ser discípula de Pilar Bayona. O sea que estábamos hablando ya de pianistas con una entidad. Pero de repente me puse a hacer preguntas, he tenido siempre mucha curiosidad por las cosas, todo lo que veo me interesa, todo me provoca. Y entonces empecé, bueno y aquí por qué ha puesto aquí un fa sostenido si hubiera estado muy bien un fa natural, pero por qué hace esta modulación o por qué de repente hace... y estas preguntas me obligaron a una profundidad que la interpretación en realidad no me daba. Y me di cuenta que exigía tanto ese conocimiento, ese paso adelante que dejé un poco a un lado la interpretación y me dediqué a esa profundización que me llevó inmediatamente a proponer mis propias ideas.
- **¿Sigues componiendo todos los días?**
- Sí, sí, sí, claro.
- **¿Tienes un horario?**
- No, depende porque en la vida siempre se cruza, pero sin horario si que me siento todos los días a componer. Lo que pasa que soy muy lenta componiendo, tengo compañeros y compañeras que sacan obras, yo me quedo admirada, pero a mi me cuesta mucho.
- **Oye en el panorama actual, salas de conciertos, pues lo que comentábamos antes, los Beethoven, Brahms, Tchaikovsky... ocupan una buena parte del repertorio. Si uno ojea los programas de hace 100 años pues siempre los autores en activo ocupaban por lo menos la mitad del programa. Hoy en día con suerte es un tercio. Por tanto, esto deriva en un atasco en el cual muchos**

compositores tardan bastante tiempo si es que lo logran, que no siempre, en estrenar sus obras. Obras que, con mucha suerte, tienen un recorrido de más de la noche del estreno. ¿Cómo se puede solventar este problema?

- Es que estamos en ese choque, en ese momento de cambio. Efectivamente las programaciones han cambiado, pero es que el público es el que está mandando a eso y las orquestas quieren público y el público que quiere ir a escuchar las orquestas quiere escuchar la que ya conoce porque tiene en casa una versión y quiere contrastarla o quiere ver a este intérprete. Hay también una adoración por los intérpretes, de repente viene alguien muy famoso y van a ver el espectáculo también. O sea que ahí estamos, como decía Ramón Barce, los clásicos nos hacen una competencia desleal. Pero es verdad que no hay una infraestructura como hay en el resto de Europa de festivales, de contextos determinados, sea verano o invierno, sean programas de esto y de aquello, en donde o son específicos de música contemporánea o siempre se incluyen. Yo me acuerdo concretamente en Austria, en un pueblecito pequeño, haciendo músicas de estas nuestras, cosas que están ajenas un poco a lo convencional, iba la gente vestida de tirolesa, pero estaba lleno, era gente rural, de los pueblos e iba a estos conciertos y además aplaudió encantada y tenían un cierto sentido crítico. Yo creo que tenemos mucha tarea que hacer en España.
- **Se decanta por versiones que en teoría tendrían que haber sido desterradas Teresa Catalán. cualquier propuesta bien formulada vale, otra cosa son los gustos. Si tú tienes un criterio y lo puedes defender, adelante. Hablan sobre las versiones historicistas de la música clásica y las que rompen con ello. Teresa Catalán apoya un poco las versiones que se salen de los estándares. Apoya que toda opinión que está fundamentada es válida y que aquí entran en juego los gustos personales. Apoya que la musicología es muy importante y que tiene mucho que decir en la música del siglo XX y siglo XXI, hay mucho que decir y pocos libros de musicología del siglo XXI, pasan muchas cosas y no se difunden. Teresa barre un poco para casa.**
- Hay gente valiente que viene con la partitura y viene y te dice, oye esto que es y por qué. Y entonces las dos partes tienen mucho que decir, el intérprete desde su punto de vista también tiene qué decir, y a parte del compositor me falta el

musicólogo también. Entrevistadora: la posibilidad de encargar algo directamente al compositor y que te pueda explicar por qué esa obra, de donde nace y como quiere que la explores. Y al revés el compositor dedicar directamente algunas de sus obras a intérpretes que le gustan especialmente o que entiende que tienen una sensibilidad similar.

- **¿El factor humano en qué sentido se tiene en cuenta a la hora de escribir una obra?**
- Muchísimo. Todo influye. Si ya estoy trabajando para un intérprete concreto por supuesto, porque sabes perfectamente qué es lo que mejor domina, te puede aconsejar... Yo recurro siempre que puedo, además lo necesito, a un intérprete. Así que me parece importantísimo, es que qué estamos haciendo los compositores más que representar el tiempo que vivimos y eso incluye el factor humano. Significar más que representar, representar no me gusta, pero significarlo si, darle significación a lo que eres, por tanto el factor humano ya está y a lo que es la persona que lo va a interpretar sabiendo además quien lo va a hacer. Es fundamental.

(...)

- Teresa Catalán: Es muy complicado el género de la Ópera porque los encargos implican estrenos y la ópera es muy cara pero cada vez más. El Teatro Real ha hecho encargos a mujeres compositoras y se van haciendo encargos, cada año hace un encargo. Y el teatro de la Zarzuela está haciendo encargos constantemente. También en la Zarzuela se hacen encargos, es lógico que no haya tantos encargos sabiendo que los montajes son tan caros y eso si que suele estar condenado a su estreno. Y luego habría que fomentar los intercambios, que vayan nuestras obras y que vengan obras. Esto de que solo vengan, peor... se hacen operas constantemente, pero deberían exportarse.

(...)

- Teresa Catalán: Concierto el canto de Atenea tiene una particularidad, usan las dos flautas ya que se usa la flauta en sol poco como solista. Es un reto para el flautista. Quise utilizar las dos porque la flauta en sol se usa poco como solista y me pareció un reto y lo abordé. El primer tiempo del concierto es para flauta en sol y el segundo para flauta en do.

ANEXO IV: PARTITURAS ANALIZADAS DE *EL PÁJARO DE ESTINFALO*.

El Pájaro de Estinfalo
für Flöte und Klavier
Teresa Catalán, 1998

Legend:
■ SECCIONES (Red)
■ SUBSECCIONES (Orange)
■ NOTAS Y EFECTOS (Blue)
■ ARMONIA (Yellow)
■ DIGITACIONES ALTERNATIVAS (Green)
■ CARACTER (Purple)

Handwritten Analysis:
- Section 1 (red bracket) starts at measure 4.
- Flute part: $\text{♩} = 85$ CIRCA, *ESPRATIVO* (purple), *TEN.*
- Piano part: *mf*, *RITEN.*, *RITARD.*
- Section 2 (orange bracket) starts at measure 12.
- Flute part: $\text{♩} = 60$ *ESPRATIVO E LIBERO* (purple), *p*, *f*, *p*.
- Piano part: *p*, *f*, *p*.
- Harmonic analysis (yellow) highlights chords in measures 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18.
- Alternative fingerings (green) are marked on notes in measures 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18.
- Character markings (purple) include *ESPRATIVO*, *ESPRATIVO E LIBERO*, and *TEN.*

© Certeza Verlag 2010, D-55270 Klein-Winternheim CV Ca3

Musical score system 1, measures 22-25. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 22 has a blue circle around the first note and a blue 'A' above it. Dynamics include *f*, *pp*, and *p*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

Musical score system 2, measures 26-29. The system consists of three staves. Measure 26 has a blue circle around the first note. Measure 27 has a yellow circle around a group of notes. Measure 28 has a yellow circle around a group of notes. Measure 29 has a blue circle around a group of notes. Dynamics include *mp* and *f*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

Musical score system 3, measures 30-32. The system consists of three staves. Measure 30 has a yellow circle around a group of notes. Measure 31 has a blue circle around a group of notes. Measure 32 has a blue circle around a group of notes. Dynamics include *f* and *ff*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

Musical score system 4, measures 33-36. The system consists of three staves. Measure 33 has a blue circle around the first note and a blue 'A' above it. The tempo marking is $\text{♩} = 70$. Dynamics include *ff*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

CV Ca3

6

37

$\text{♩} = 60$

sf p SUBITO

mp

p DOLCE

41

PUNTATO

sf

fff

f STACCATO E GIUSTO SEMPRE

f STACCATO E GIUSTO SEMPRE

SECCIÓN 2
CROMATISMOS

(8^{va})

44

ff

ff SEMPRE

(8^{va})

47

ff

CV Ca3

(8va) FR FR FR FR FR FR FR FR

48 LOCO ff

8va

LOCO

(8va) TEN. FR. TEN. FR.

51 TEN. TEN. ff

8va

150

p

150

56 mf

56 mf

f

sf

=M.S.

60

CV Ca3

8

CRONATISMOS

Musical score for measures 63-65. The flute part features a complex chromatic scale with many accidentals. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Musical score for measures 66-69. A blue highlight is placed over a note in the flute part in measure 67, with the label "FR" written above it. The piano accompaniment continues with harmonic support.

Musical score for measures 70-73. The flute part has a melodic line with various articulations. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern.

Musical score for measures 74-77. A blue highlight is placed over a note in the flute part in measure 75, with the label "GLISS" written above it. The piano accompaniment includes some grace notes.

CV Ca3

Musical score system 1, measures 78-81. The first staff has a blue highlight and the instruction "FR.". The piano accompaniment is marked with *ff*.

Musical score system 2, measures 82-85. The first staff has a yellow highlight and the instruction "SENZA VIBRATO". The piano accompaniment has a blue highlight and is marked with *ff*. The system ends with "RIT." and a dashed line.

Musical score system 3, measures 90-93. The first staff has a pink highlight and the instruction "CON FORZA". The tempo is marked "MENO" with a metronome mark of 130. The piano accompaniment has a pink highlight and is marked with *ff*. The system ends with "SECCO E CON FUOCO" and a dashed line.

Musical score system 4, measures 94-97. The first staff has a blue highlight and the instruction "FR.". The piano accompaniment has a pink highlight and the instruction "SENZA FERMARE IL GESTO". The system ends with "CV Ca3" and a dashed line.

10

Musical score for measures 101-106. The top staff is for the flute, featuring several trills marked 'TR' and dynamic markings of *ff*, *mf*, and *ff*. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves.

2.2

Musical score for measures 107-111. The flute part includes the instruction 'SECCO SEMPRE' in pink boxes and a trill marked 'TR'. The piano part includes the instruction 'LOCO' in pink. Dynamic markings include *ff* and *mf*.

Musical score for measures 112-114. The piano part features a complex chordal texture with dynamic markings of *sf* and *mf*. The flute part has some notes circled in yellow.

Musical score for measures 115-118. The flute part has several notes circled in yellow. The piano part continues with complex textures and dynamic markings of *sf* and *mf*.

CV Ca3

Musical score system 1, measures 116-120. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with some grace notes.

Musical score system 2, measures 121-125. The piano part continues with its intricate rhythmic texture. The vocal line has a melodic line with some grace notes. A yellow circle highlights a specific note in the vocal line.

Musical score system 3, measures 126-130. The piano part continues with its intricate rhythmic texture. The vocal line has a melodic line with some grace notes. A blue oval highlights a specific note in the vocal line, and the letters "TR" are written above it.

Musical score system 4, measures 131-135. The piano part continues with its intricate rhythmic texture. The vocal line has a melodic line with some grace notes. A yellow circle highlights a specific note in the vocal line, and a large orange bracket is drawn on the right side of the system.

CV Ca3

The musical score consists of four systems of piano music. The first system (measures 147-151) features a tempo change from 3/4 to 2/4. The right hand has a melodic line with a pink box labeled "ESPRRESSIVO" above it and a yellow handwritten note "4ª A 4ª" with arrows pointing to the notes. The left hand has a rhythmic accompaniment with a pink box labeled "RIT." and a dynamic marking of "p". The second system (measures 152-154) includes a pink box labeled "LEGATO SEMPRE" and dynamic markings of "p" and "mp". The third system (measures 155-156) features a pink box labeled "(b)" above a note. The fourth system (measures 157-160) includes a pink box labeled "LEGATO SEMPRE" and dynamic markings of "p" and "mp".

CV Ca3

14

Musical score for measures 160-162. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 160-161) features a flute part with a dynamic of *mp* and a piano accompaniment with a dynamic of *p*. The second system (measure 162) features a flute part with a dynamic of *ff* and a piano accompaniment with a dynamic of *p*. A bracket on the right side of the score spans measures 160-162.

Musical score for measures 163-165. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 163-164) features a flute part with a dynamic of *mp* and a piano accompaniment with a dynamic of *mf*. The second system (measure 165) features a flute part with a dynamic of *mp* and a piano accompaniment with a dynamic of *mp*. A bracket on the left side of the score spans measures 163-165. Handwritten annotations include "3.2" and "CON FUOCO" in pink, and a yellow circle around a passage in the flute part.

Musical score for measures 166-168. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 166-167) features a flute part with a dynamic of *p* and a piano accompaniment with a dynamic of *p*. The second system (measure 168) features a flute part with a dynamic of *p* and a piano accompaniment with a dynamic of *p*. A bracket on the right side of the score spans measures 166-168.

Musical score for measures 169-171. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 169-170) features a flute part with a dynamic of *pp* and a piano accompaniment with a dynamic of *p*. The second system (measure 171) features a flute part with a dynamic of *pp* and a piano accompaniment with a dynamic of *p*. A bracket on the right side of the score spans measures 169-171.

CV Ca3

173 LIBRO MA ACCESO

$\text{♩} = 120$

178

181

185

CV Ca3

16

Musical score system 1, measures 186-191. The system consists of a piano accompaniment with treble and bass staves. Measure 186 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The piano part features a bass line with triplets and a treble line with chords. The key signature has one sharp (F#).

Musical score system 2, measures 192-198. The piano part continues with complex rhythmic patterns and triplets. A yellow oval highlights a specific melodic phrase in the treble staff of measure 195. The dynamic marking *ff* is present at the start of the system.

Musical score system 3, measures 199-200. The piano part features a *p* dynamic marking and a blue shaded area under the bass line in measure 200. The treble staff has a yellow oval highlighting a melodic phrase in measure 199.

Musical score system 4, measures 201-206. The system includes a tenor part (TEN.) and a piano accompaniment. The tenor part has a dynamic marking of *mf*. The piano part has a *p* dynamic marking and a blue shaded area under the bass line. A vertical orange line with the number '3.3' connects the tenor and piano parts. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

CV Ca3

Musical score for measures 205-208. The score is in 3/4 time. Measure 205 starts with a piano (p) dynamic. A yellow circle highlights a triplet of eighth notes in the treble clef. Measure 206 has dynamics of mezzo-piano (mp), piano (p), and mezzo-forte (mf). Measure 207 has dynamics of pianissimo (pp), mezzo-forte (mf), and fortissimo (ff). Measure 208 has dynamics of fortissimo (ff) and fortississimo (fff). A blue box labeled 'FR.' is above the final measure.

Musical score for measures 209-212. The score is in 3/4 time. Measure 209 starts with mezzo-piano (mp). A yellow circle highlights a triplet of eighth notes. Measure 210 has mezzo-piano (mp) and mezzo-forte (mf). Measure 211 has mezzo-forte (mf) and fortissimo (ff). Measure 212 has fortissimo (ff).

Musical score for measures 213-216. The score is in 3/4 time. Measure 213 starts with mezzo-forte (mf). A yellow circle highlights a triplet of eighth notes. Measure 214 has fortissimo (ff) and mezzo-forte (mf). A blue box labeled 'FR.' is above the first measure. Measure 215 has fortissimo (ff) and piano (p). A pink box labeled 'CON CALMA' is above the second measure. Measure 216 has piano (p) and pianissimo (pp). A yellow circle highlights a triplet of eighth notes.

Musical score for measures 217-220. The score is in 3/4 time. Measure 217 starts with pianissimo (pp). A pink box labeled 'CON FIDUCIA' is above the first measure. Measure 218 has piano (p). A pink box labeled 'A TEMPO' is below the first measure. Measure 219 has piano (p). A pink box labeled 'SEMPRE p' is above the second measure. Measure 220 has pianissimo (pp). A blue box labeled 'O PPF' is above the final measure. A pink box labeled 'SECCO' is below the final measure. A red bracket highlights the final measure.

CV Ca3