

Vol. II  
Nº 1,  
2026

# FORO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

ISSN 3101-3600

PROYECTO COMPOSITORAS

© Proyecto Compositoras, 2026

Ediciones Eppure, una editorial de Proyecto Compositoras

[www.eppure.net](http://www.eppure.net)

Reservados todos los derechos de esta edición

Lugar de edición: Madrid, España

Datos de la entidad editora:

Ediciones Eppure

No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

# CONTENIDOS

Prefacio

## **Recuperación de profesionales del siglo XIX**

María Martín: una pianista olvidada en la historiografía musical (p. 1)

Isabel Paulo Selvi

## **Music Perception and Practice-Based Research**

Synaesthesia in Time: Notes and Colours (p. 20)

Olga Krashenko

## **Educación musical e Igualdad**

Educación musical para la Igualdad desde una propuesta colaborativa  
intercentros. Rosa García Ascot (p. 38)

Patricia García Sánchez y Vicenta Gisbert Caudeli

## **Ponencias**

Otros discursos musicales

...complejidad, simplicidad, perplejidad...

La composición en femenino (p. 52)

Marisa Manchado Torres

## **Residencias Compositivas**

Las comunidades de artistas en Nueva York y el *Give Back* (p. 59)

Sonia Megías

## **Performance Practice**

Las cancionistas de tango en Argentina a través de sus grabaciones:  
Profesionalización femenina en una industria cultural masculinizada (1920–1940)

(p. 65)

Corina Feldkamp

## **Reseñas bibliográficas**

“La música durmiente. Quince compositoras de la historia” (3ra ed.)

de **Patricia García Sánchez**. Ed. Contando Estrellas (p. 70)

Susana Castro

## **Reseñas discográficas**

“Beyond”, obras para flauta y piano de **Katrina Penman** (Solfa Records).

Con Claudia Vior, piano (p. 73)

Ana Vázquez Silva

## **Conciertos**

Añoranzas y recuerdos. Conferencia-Concierto sobre la compositora Mercedes de Argila y Niqui, con Nieves Hernández-Romero (musicóloga), Elisa Rapado (piano) y Adriana Viñuela (soprano) (p. 77)  
M<sup>o</sup> Luz González Peña

## **Premios e Impacto profesional**

### **Isabel Dobarro**

Premio World Entertainment Awards 2026, por  
*Kaleidoscope: Contemporary Piano Music*  
*by Female Composers from Around the World* (p. 79)  
Patricia Kleinman

### **DeMusica Ensemble, M<sup>o</sup> Zapata, directora**

Premio Alfonso X de la Cultura de la Región de Murcia, por  
*Sor Josefa Pujante LIVE. Vísperas para un convento* (p. 81)  
Patricia Kleinman

### **Ana Beyron,**

1er Premio VIII Concurso Internacional de Composición  
“María de Pablos” (p. 85)  
Idoris Duarte

**Recepción de artículos: instrucciones** (p. 90)

## Prefacio

El *Foro de Investigaciones Musicales*, la Revista de Proyecto Compositoras, se gesta con la intención de que las distintas etapas de la actividad musical compartan un mismo espacio y dialoguen entre sí, bajo los siguientes ejes temáticos:

1. Compositoras que reflexionen acerca de problemáticas de la creación musical, de la difusión de sus obras, de la catalogación y grabación.
2. Músicas que puedan difundir su actividad discográfica y concertística, resultado del trabajo sobre este *corpus* compositivo en constante crecimiento y recuperación.
3. Musicólogas, que tengan un espacio para publicar su trabajo de investigación, centrados en los siguientes ejes temáticos:
  - a. ediciones críticas de música de compositoras
  - b. compositoras históricas y actuales:
    - i. análisis de sus trayectorias vitales y profesionales, así como de su producción musical
    - ii. *performance practice* de sus obras
    - iii. Estudios sociales y culturales relacionados con la problemática de género en la composición e interpretación musical.
  - c. músicas y pedagogas históricas y actuales que constituyan un referente de actividad profesional
4. Profesionales de otros ámbitos ligados a la música (salud mental, fisioterapia, finanzas y contabilidad aplicada a la actividad musical)
5. Pedagogas que desarrollen actividades de normalización del repertorio compuesto por mujeres.

Las publicaciones son en abierto y los artículos reflejarán el punto de vista de quien firma. Los artículos de investigación están sometidos a la evaluación por pares (*peer review*), mientras que las reseñas (editoriales, discográficas), noticias y contribuciones de reflexión son revisadas de forma interna.

Los ejemplares se podrán descargar gratuitamente del sitio web de la editorial y compartir libremente en plataformas.

La recepción de artículos y reseñas se realiza en la siguiente dirección:

[proyecto@compositoras.com](mailto:proyecto@compositoras.com)

Pueden encontrarse las indicaciones para el envío de dicho material en la última sección de esta revista.

Patricia Kleinman  
Directora de Proyecto Compositoras  
Febrero de 2026

## **María Martín: una pianista olvidada en la historiografía musical**

Isabel Paulo Selvi

Investigadora independiente. Doctora en Historia, Cultura y Patrimonio.

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4733-5900>

[ia.pauloselvi@edu.gva.es](mailto:ia.pauloselvi@edu.gva.es)

### **Resumen**

El análisis del acceso de las mujeres a la instrucción musical en el proceso de la difusión cultural y en el desarrollo de diversas sociabilidades musicales en el XIX, es uno de los enfoques de género nada desdeñable que la historiografía musical no ha tenido demasiado en cuenta. Esta invisibilidad evidencia de nuevo que es necesario comprender y explicar esta ausencia de lo femenino, enmascarada por una cultura patriarcal que la mayoría de las veces consideró a las mujeres como poco relevantes en el panorama musical y social. En el caso que nos ocupa, María Martín fue una célebre pianista de la corte, sin embargo, se tienen escasas noticias tanto de su vida como de su producción artística. Este artículo forma parte de nuestras investigaciones sobre el tratamiento de género y tiene como objetivo rescatar del olvido a mujeres instrumentistas y compositoras decimonónicas<sup>1</sup>.

### **Abstract**

The analysis of women's access to musical instruction in the process of cultural diffusion and in the development of various musical sociabilities in the 19th century is one of the not inconsiderable gender approaches that musical historiography has not taken much into account. This invisibility again shows that it is necessary to understand and explain this absence of the feminine, masked by a patriarchal culture that most of the time considered women as little relevant in the musical and social panorama. In the present case, María Martín was a famous pianist of the court; however, there is little news of her life and of her artistic production. This article is part of our research on the

---

<sup>1</sup> Para ello contamos con las fuentes consultadas del fondo del Archivo de Palacio correspondientes al periodo que tratamos, y especialmente, del expediente de María Martín. (Archivo General de Palacio (signatura AGP, PER C<sup>a</sup> 628, expediente 12).

treatment of gender and aims to rescue from oblivion women instrumentalists and nineteenth-century composers.

### **Palabras clave**

María Martín, compositora, música para piano, siglo XIX.

### **Keywords**

Maria Martin, female composer, piano music, 19th century.

## **1. Introducción**

El acceso de las mujeres a la docencia pianística se relacionaba con el fenómeno de la educación musical apropiada para una clase social acomodada y urbana donde el piano (instrumento por excelencia) amenizaba las veladas musicales de las estancias señoriales. El cambio en los procesos sociales y económicos motivó que las mujeres desempeñaran papeles en la música, tanto como instrumentistas como compositoras, y en este sentido Labajo (2020:85 y ss.) considera que las mujeres continuaron también un comercio lucrativo en torno a la enseñanza pianística, tanto pública como privada.

Bénard (2000:388) realiza un análisis detallado de las alumnas que cursaron estudios en el Conservatorio de Música de María Cristina y establece una comparativa entre dos grupos de mujeres: las estudiantes de un primer grupo (de 1831 hasta 1837) y las de un segundo grupo (de 1868 hasta 1875). Muestra que el título de “Profesora discípula”, después de haber realizado siete años de estudio, lo obtuvieron bastantes mujeres y todas ellas mantuvieron un papel ya sea como concertista, cantante o profesora de piano<sup>2</sup>. Sin embargo, no olvidemos que estamos ante un privilegio económico de clase social.

El segundo grupo lo formaron aquellas mujeres (como, por ejemplo, Manuela Mirne, Teresa Rodajo y Ángela Albéniz) que obtuvieron el título de “Adictas de honor” y tomaron parte en conciertos públicos del conservatorio, aunque Bénard comenta que no tenían ni voz ni voto en los exámenes ni en los concursos (Bénard, 2000:395). Y el

---

<sup>2</sup> La autora menciona algunas de esas mujeres: Manuela Oreiro de Lema, Dolores García, Josefa Pieri, Dolores Carretero, Josefa Cueto, Teresa Viñas, Florentina Campos, Ana López, Antonia Plañol, Escolástica Algobia, Ramona y Magdalena Silvestres. (Benard, 2000: 339). Saldoni las denominará “Las cuarenta preciosas” (Saldoni,1986).

título de “Maestra honoraria” era para aquellas que contribuían a la “propagación y fomento de la música, sobresalgan en el arte escénico o merezcan por sus obras el aplauso público y la aprobación de los inteligentes”<sup>3</sup>, y por todo ello se les otorgaba el nombre de “maestras de piano”. María Martín fue maestra de música de la infanta Isabel y maestra honoraria del Conservatorio<sup>4</sup> desde abril de 1858.

La educación musical para las Infantas en la corte de María Cristina recayó en primera instancia en Don Manuel José Quintana, pero pronto se nombró a Don Pedro Albéniz como primer organista de la Capilla Real (19 de enero de 1841)<sup>5</sup> mientras que la enseñanza del canto corrió a cargo de Don Francisco Valldemosa<sup>6</sup>; ambos músicos figuraban como reputados profesionales del recinto palaciego y disfrutaban de una asignación económica considerable<sup>7</sup>. María Martín también mereció ese privilegio por su dedicación musical en Palacio con una dotación anual de 4000 reales en 1849, cantidad muy alejada de los 6000 reales percibidos por Pedro Albéniz o de los 12000 reales percibidos por Valldemosa, y más acorde con el salario percibido por un afinador o templador de pianos, como fue el caso de José Andújar y González. Aquí ya se puede observar que el tratamiento de género era muy diferente para la misma ocupación de pianista.

---

<sup>3</sup> Reglamento Orgánico provisional de 1868, art. 100, p. 67, citado por Bénard, 2000:410.

<sup>4</sup> “El título de "Maestra Honoraria" se adjudicaba, en el Conservatorio, "a las que siendo artistas de profesión, contribuyan a la propagación y fomento de la música, sobresalgan en el arte escénico o merezcan por sus obras el aplauso público y la aprobación de los inteligentes". Las maestras honorarias eran nombradas por el gobierno, a propuesta de la Junta de Profesores "como recompensa a las que se distinguen por sus obras y estudios o en la enseñanza privada". Estas mujeres tenían asiento en la Junta consultiva y en la General del Conservatorio con voz y voto; tomaban cuatro horas a la semana "gratuitamente a su cargo" algunos de los ramos de las enseñanzas establecidas en el Conservatorio con sujeción en ese caso a las obligaciones impuestas a los demás profesores. La investigación generacional permite comprobar que las viene desempeñando una clase social reconocida por su mérito musical ya que se vinculan con el mundo teatro-musical de la etapa prerromántica. Es un núcleo de mujeres que pertenece a una élite (sea musical o intelectual) y que evoluciona en medios casi aristocráticos, en todo caso alto burgueses, como lo prueba su lugar de residencia en Madrid -Distrito de Palacio, Biblioteca-formaban parte desde luego del grupo de profesoras particulares quienes gracias a su apellido llegaron a tener prestigio en la enseñanza del piano” (Bénard, 2000:410).

<sup>5</sup> Pedro Pérez Albéniz (Logroño, 14-4-1795; Madrid, 12-4-1855) es nombrado maestro de piano y acompañamiento el 7 de junio de 1830, encargado también del archivo de la Biblioteca del Conservatorio. En la Orden del 26 de octubre de 1834 figura como organista, y el 31 de mayo de 1837 como pianista, aunque posteriormente fue nombrado maestro de piano de las infantas Isabel y María Luisa Fernanda. Desempeña este cargo hasta su jubilación, acaecida el 24 de febrero de 1854.

<sup>6</sup> Sobrino, R y Salas Villar, G. (2000: 635). Se trata de Nicolau Valldemosa (1811-1889), pianista y compositor, maestro de música de Isabel II.

<sup>7</sup> Como asignación económica se le asigna a Pedro Albéniz la cantidad de 6000 reales anuales mientras que a Valldemosa se le asigna 12000 reales anuales (según consta en el Archivo de Palacio, AGP, Caja 31. Expediente 12).

## 2. Una biografía truncada

Los datos existentes de María Martín (¿1820? -1883) son escasos<sup>8</sup>. Su labor profesional como pianista está documentada en Palacio al menos desde la Real Orden del 30 de septiembre de 1849 para ocuparse de las clases de piano de las infantas; sin embargo, la reputación de la pianista ya estaba consolidada unos años atrás (la primera referencia se encuentra en una ejecución pianística llevada a cabo por la “señorita de Martín” junto con las señoras Colomer<sup>9</sup> y Jardín en el Liceo, sin especificar el programa realizado (*El Corresponsal*, 25 de noviembre de 1841).

Se puede presuponer que su nacimiento sería a principios de 1820, contando que su ingreso en el Conservatorio sería a los 14 años (1834) y la finalización de sus estudios musicales entre seis y siete años más tarde (1841). Ahora bien, es posible que fuese incluso más temprana la edad de finalización de su formación, teniendo presente que en la prensa se la elogia como “excelente pianista” en la ejecución pianística mencionada a finales de 1841. Además, concretamente en 1842, se conoce otra actuación pianística de unos valeses de Schubert ejecutados a cuatro manos en una velada en casa de los Cabrero<sup>10</sup>. Unos años después, el 10 de marzo de 1849, se celebró un concierto en Palacio donde María Martín figura ejecutando *La Gran marcha* de Schubert, a cuatro manos, acompañada por la señora infanta doña María Amalia. El 17 de marzo de 1849, se realizó otro concierto familiar en la corte, donde nuevamente María Martín ejecutó los *Valses para piano* a cuatro manos de Schubert acompañada por S.A.S. la infanta doña María Amalia (García Fernández, 2011:41 y 42). En la segunda parte del programa, María Martín interpretó *La Fantasía* de Prudent para piano sobre un motivo de Beethoven.

---

<sup>8</sup> Hasta el momento la investigación más completa acerca de la vida profesional de María Martín es la llevada a cabo por Nieves Hernández-Romero (2019). *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: El Conservatorio de Madrid*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Por su parte, el expediente personal de María Martín, como pianista de Cámara honoraria, así como profesora de piano, se encuentra en el Archivo General de Palacio (signatura AGP, PER C<sup>a</sup> 628, Expediente 12). Se pueden encontrar las cartas remitidas a la compositora y las escritas para reclamar tanto el nombramiento como el salario estipulado.

<sup>9</sup> Se trataría de Emilia Villanueva y González de Colomer (Valencia, 1806- Madrid 1857), cantante muy activa en el Liceo madrileño entre 1826 y 1846.

<sup>10</sup> Ejecutados por las señoritas de Martín y Pedrueza (*Iberia musical* 1 de mayo de 1842). Suponemos que sería una velada en casa de Paulina Cabrero (1822-1901), perteneciente a la alta sociedad madrileña y discípula de Baltasar Saldoni. Es justamente en 1842 cuando se pueden situar sus *Primeras inspiraciones musicales*.

El género frecuentemente interpretado en la corte era el de la fantasía, capricho o variación sobre temas operísticos, aunque también se interpretaron danzas de salón, especialmente valeses y nocturnos. A partir de 1849, se observa una evolución del repertorio, dando paso, por ejemplo, a Schubert (García Fernández, 2011:48).

En 1850, concretamente el 12 de abril, se tiene constancia de su nombramiento como pianista de la Cámara Real, cargo que compaginó con el de profesora honoraria del *Conservatorio María Cristina* en 1858. La misma María Martín, el 6 de marzo de 1850, redactó una carta a Palacio rogando ser nombrada pianista de la Cámara Real para las infantas. En el Archivo de Palacio se conserva la contestación de esta carta donde se le otorga el nombramiento, firmada por el intendente de la Casa Real y sumiller de Corps de S.M., el Duque de Híjar y Marqués de Orani.

Se ha constatado que ejerció como profesora de las infantas durante unos años más. En la carta de 1853, a requerimiento de la propia pianista para que le aumentaran la dotación económica de su cargo, se verifica que la Casa Real incrementaba su salario a 8000 reales (cantidad aún por debajo de la de sus colegas que ocupaban idéntico cargo en la corte española). Sin embargo, diversos problemas acontecieron durante ese largo trasiego, porque la dotación económica no fue cobrada en su totalidad, y de nuevo la pianista dio cuenta del equívoco acontecido y requirió su pronta reparación en una carta fechada el 9 de febrero de 1857. El 30 de abril de 1858 se le concedió el cargo de maestra de piano para las infantas después de varias dilaciones. Así, en la Real Orden del 2 de julio de 1859, María Martín incrementaba el sueldo a 12000 reales anuales por su dedicación a las infantas; sin embargo, a lo largo de la década de los cincuenta, se evidenciará en la Casa Real un cierto desorden respecto a la organización económica que llevará a suprimir la Contaduría General y la creación de la Sección de Contabilidad (22 de mayo de 1853), con la consecuente demora en percibir el sueldo para la pianista.

La situación política del momento, por su continua inestabilidad, favorecía un contexto de crisis (la Revolución de 1854). La misma María Martín ruega que su nombramiento continúe años después, a pesar de que las circunstancias políticas no fueran las más propicias (con la caída del gobierno de la Unión Liberal del general Leopoldo O'Donnell en marzo de 1863). Finalmente, el 22 de abril de 1864, para conmemorar el natalicio de Doña María Eulalia (10 de marzo de 1864), se le concedió en propiedad el cargo de maestra de cámara de su majestad la Reina. Nuevamente, esto

no se ejecuta hasta mucho después, puesto que, en marzo de 1864, cuatro años antes del exilio de la monarca (1868), la pianista aún continúa reclamando el nombramiento de maestra de cámara en propiedad. Con todo ello se evidencia que María Martín sufriría bastante, tanto por las penurias económicas como por la posesión en propiedad del cargo en Palacio, como queda reflejado en las reiteradas cartas que dirigió a Palacio y que abarcaron un periodo de diez años. En una de ellas (concretamente la fechada en 1857) exponía que formaba parte del Cuarto con José Andújar y González<sup>11</sup>, templador de pianos y profesor de música. Se refería al Cuarto<sup>12</sup> de la servidumbre que estaba en nómina en Palacio.

María Martín (conocida en Palacio con un hipocorístico, el apelativo familiar de “Mariquita Martín”) participaba en veladas musicales ligadas a la vida palaciega, una función habitual de los músicos de cámara en esta época<sup>13</sup>. La información conservada es fragmentaria y dispersa en crónicas sociales, por lo que no existe una biografía que precise ni su residencia habitual ni su estado civil. Se puede deducir por el tratamiento de la prensa, que permanecería soltera hasta el momento de su obituario (*Correspondencia musical*, 22 de marzo de 1883)<sup>14</sup>. Quizás, porque su espíritu

---

<sup>11</sup> José Andújar y González (1817-1878) estuvo casado con Teresa Barrios y tuvo tres hijos, enviudó y contrajo nuevas nupcias con Doña Juana Robles con la que tuvo dos hijos más. Vivía en Carrera de San Jerónimo. Era profesor de música y templador de pianos de su majestad en 1848 con 31 años, gracias a la recomendación de Valldemosa, sin embargo, en otro documento de Palacio, firmado por Manuel de Rosales y fechado a 20 de marzo de 1851, se refiere que su cargo fue desempeñado desde su nombramiento, el 6 de abril de 1835. El cambio de fechas no se debe a ningún error, porque en 1835 era templador del rey Francisco de Asís y Borbón, pero en 1848 obtuvo el cargo en Palacio. El 31 de diciembre de 1850 se le aumenta el sueldo de 4000 a 8000 reales, pero hasta 1857 no será efectivo el cambio, con lo cual Andújar redacta continuas cartas recordando los servicios prestados. En 1866 estaba jubilado (con un servicio activo de 31 años, 7 meses y 24 días), e incorporado a las clases pasivas el 24 de mayo de 1871 (Archivo General de Palacio, personal, Caja 94, expediente 6).

<sup>12</sup> Se refiere a la servidumbre de un rey o de una reina, por ejemplo, el Cuarto Militar. Vid. Diccionario de la Real Academia Española, vocablo Cuarto, acepción 19. Las notificaciones estaban a cargo del Señor inspector de Oficios y Cuadros del Real Palacio.

<sup>13</sup> “Anteanoche se celebró en el Real Palacio una pequeña fiesta de familia, con objeto de que las reales personas oyeran a las señoras marquesas de Bogaraya y Martorell, quienes, acompañados por la célebre pianista Mariquita Martín, como se la llama en los círculos aristocráticos, lucieron habilidad en la flauta y en el violoncelo respectivamente” (*El Diario Español*, 16 de octubre de 1881).

<sup>14</sup> “Hace pocos días han fallecido también tres distinguidos profesores, cuya pérdida lloran los amantes del arte. La notable profesora de la familia real D<sup>a</sup> María Martín, se encuentra, por desdicha, en ese número. Era muy estimada en palacio y por cuantos tuvieron ocasión de conocerla por las relevantes cualidades que la adornaban y las vivas simpatías que despertaba su trato. Deja la Srta. Martín multitud de composiciones entre las que sobresalen tres bellísimas Romanzas sin palabras, en las que resplandece la inspiración y el buen gusto de su reputada autora. Han fallecido también el profesor Sr. D. Santiago Gelos, distinguido profesor de piano autor de varias obras musicales muy apreciadas, que le han conquistado bastante reputación en España, y el maestro de capilla y organista de San Luis, D. Epitafio Martínez, autor de multitud de composiciones religiosas” (*Correspondencia musical*, 22 de marzo de 1883).

emprendedor como artista y sus cargos en la corte isabelina, impidiesen que contrajera matrimonio.

### 3. Formación académica y profesional

María Martín se formó dentro de la tradición pianística académica española de finales del siglo XIX. Como muchas pianistas de su tiempo, compaginó la interpretación con la enseñanza, así, en una nota de prensa, fechada el 19 de mayo de 1855, para los exámenes de música y declamación del Conservatorio se cuenta con su presencia en el jurado. El señor marqués de Tabuérniga, viceprotector del Conservatorio, ha constituido un jurado de músicos muy competentes donde figura la pianista:

Entre ellos, descollaban por su ciencia y respetabilidad, los señores Nielfa y Jimeno, en cuyo lado ha sabido agrupar con mucho acierto el señor marqués de Tabuérniga otros más jóvenes, como son los señores Espin, Arrieta, Barbieri y Oudrid. Conocedores especiales de los instrumentos de viento los señores Rodríguez (don Mariano), Cascante, Villeti y algún otro señor profesor cuyo nombre no recuerdo en este instante, han sido nombrados examinadores, y para los instrumentos de cuerda fueron designados en unión de otras personas ya citadas, los señores Ortega, Campos, Arche, Castellanos, y también el señor Alaana, discípulo aventajado del célebre violinista francés Alard. Entre los pianistas que han tomado asiento en el jurado de examen, hay que citar a los señores Iizcnga (don José)[sic], Allú y Herrasti. Los señores Masarnau y Guelvenzu no pudieron asistir; pero en cambio vieron con particular agrado las alumnas del Conservatorio, y verdadera satisfacción los señores todos que componían el jurado, que la distinguida pianista señorita doña Mariquita Martín había tenido la amabilidad de corresponder a la oportuna invitación del señor viceprotector. La aparición entre los examinadores de una profesora de piano de tan reconocido mérito como es la señorita Mariquita Martín, nos da esperanzas de que podrá llegar el día en que, a imitación de lo que sucede en el Conservatorio de música de París y otras partes, veamos también en el de Madrid, confiar la enseñanza sin distinción de sexos (*La España*, 19 de mayo de 1855).

No fue la única vez que fue miembro de los jurados de concursos, y al menos desde 1860 y 1865 tomó parte en ellos de forma regular (Hernández-Romero, 2019:555). Esta dedicación a la docencia duró durante todo el tiempo profesional (por ejemplo, Saldoni manifestaba que en agosto de 1878 María Martín seguía ejerciendo la profesión de profesora de piano en Madrid). La pianista compaginó esa docencia pública con la privada, de hecho, algunas discípulas recibieron clase de piano en los salones de las casas de Flavia de Ochoa y Madrazo. Además, fueron alumnas aventajadas las que compusieron sus primeras obras dedicándolas a su maestra, como es el caso de Lefébure-Wely (1817-1869) en sus *Valses infantiles para piano* (1857).

María Martín era una reputada pianista con una formación sólida que le permitía dar clases a alumnas de la élite social del momento, compaginando la docencia profesional del Conservatorio con la del Palacio. Allegada a la familia Bengoechea y participante en las veladas musicales, Martín era una destacada intérprete del repertorio romántico, lo cual se evidenciaba en sus propias composiciones. En el ambiente familiar de los Bengoechea, Martín era la profesora de la futura compositora Soledad de Bengoechea Gutiérrez de Cabiedes (21 de marzo de 1849 - 15 de octubre de 1894). Otra de las mujeres invisibilizadas en la historiografía musical, pero que recientemente se ha rescatado del olvido<sup>15</sup>. En este contexto debemos situar la actuación de María Martín en los salones privados de la familia Zapater (Hernández-Romero, 2019:555) que representaba la cultura del salón madrileño donde muchas mujeres sostuvieron la vida musical cotidiana<sup>16</sup>.

Sin embargo, la prensa conservada de la época no ha contribuido demasiado en el trazado de un adecuado retrato artístico de María Martín. Una referencia encontrada, la sitúa en una velada musical en casa de Cabrero, donde ejecuta unos vales de Schubert con «mucha limpieza y gusto» (*Iberia musical*, 1 de mayo de 1842), justamente un mes antes de ser premiada con una medalla de oro en los Juegos Florales organizados por el *Liceo Artístico y Literario*<sup>17</sup> (recordemos que Martín fue socia del *Liceo* desde 1838):

El jueves hubo sesión de competencia verdadera en el Liceo Artístico y Literario; tal vez, de las más interesantes y científicas que ha celebrado este establecimiento desde su creación; y decimos verdadera competencia, porque tanto las composiciones poéticas que se leyeron (guardando el incógnito), como el concierto de Weber (Endo)<sup>18</sup> [sic] que tocaron alternativamente las señoritas López y Martín, habiéndoseles repartido por el Presidente de la sección de música con el tiempo suficiente para su estudio, (pues aunque sea dicho de paso es muy difícil); tenían que optar [sic] el premio floral designado por la junta gubernativa del Liceo para premiar el mérito de la mejor oda a la muerte de Felipe II; y la mejor ejecución del referido concierto endo [sic] de Weber. Hasta ver el fallo de los jueces nos abstenemos de hablar con respecto la filarmonía, no tardaremos en indicar a nuestros lectores quién ha sido la niña agraciada (*El Filarmónico. Iberia musical*, 5 de junio de 1842).

<sup>15</sup> Véase al respecto todo el trabajo de documentación iniciado y publicado de Kleinman et al. (2021).

<sup>16</sup> Es posible que se tratase de la casa de Rosario Zapater de Otal, conocida por su participación en círculos de enseñanza del canto. Hay una noticia en el periódico *Las Novedades* del 18 de mayo de 1865, que menciona la actuación de Rosario Zapater junto con Soledad de Bengoechea. Más tarde, en el periódico *El Tiempo*, el 1 de marzo de 1874 se menciona el enlace de Zapater con el brigadier Otal.

<sup>17</sup> Se trata de *La Ilusión: fantasía de sentimiento para pianoforte* Op.16 de Santiago Masarnau (1805-1882). Publicada por Antonio Romero en 1862.

Fuente: <https://datos.bne.es/edicion/bipa0000003090.html>

<sup>18</sup> Posiblemente se trataría del *Concierto para piano nº 1 en do mayor*, Op.11. J 98 (1811), de Carl María von Weber.

La crónica, firmada por Mariano Soriano Fuertes sobre la sesión inaugural de Joaquín Espín y Guillén, elogia la actuación de María Martín en la interpretación de una pieza de su maestro Masarnau<sup>19</sup>:

La señorita Martín, con aquella limpieza, ejecución y gusto que tanto la distingue, y con lo que ha sabido hacerse un lugar envidiable en la sociedad, ejecutó en el piano *La Ilusión*, fantasía de sentimiento por D. Santiago Masarnau[sic], recibiendo merecidos aplausos de la brillante sociedad que a esta sesión acudió (Soriano Fuertes. *Iberia musical e ilustrada*, 9 de octubre de 1842).

Dos años más tarde, en diciembre de 1844, después del paso por Madrid de Liszt, el periódico *El Clamor Público* publicaba un artículo sobre «la célebre pianista española», la cual había dado un concierto, pero no había tenido eco porque los periodistas esos días estaban muy ocupados con la gira lisztiana. Es la primera crítica musical en la que el redactor afirma que la señorita Martín había tocado «una fantasía de Thalberg sobre varios motivos del Moisés, que es una de las mejores piezas del repertorio de Liszt», además, «su ejecución no desmereció de la del célebre pianista alemán, y hallamos además en la fantasía, bellezas que no pudimos notar cuando se la oímos a aquel por primera vez en el Liceo» (*El Clamor Público*, 1844). También en esa sesión, María Martín tocó un vals de «difícil desempeño» y en todo mostró «un talento superior y un genio privilegiado para la música, que la ponen al nivel de esas notabilidades europeas de que nos hablan tan a menudo los diarios extranjeros [sic]». Este guiño patriótico no solamente se evidencia en este periódico, sino que un día después, tanto el *Eco del Comercio* (19 de diciembre de 1844) como *La revista de Teatros* (19 de diciembre de 1844) copian la misma crónica.

¿Qué cualidades se le atribuyen a esta joven pianista? Primero, «la maravillosa facilidad que muestra al ejecutar los pasos más complicados y difíciles, la finura y desembarazo con que sus dedos recorren el teclado»; segundo, «la delicadeza que se advierte en los ligados y en los trinos»; tercero, «la seguridad con que hiere las notas, y más que todo la expresión que da a lo que toca». De hecho, el crítico tiene en cuenta esa expresividad como uno de los logros de la pianista:

---

<sup>19</sup> Se trata del pianista Santiago de Marsanau Fernández (Madrid 1805-Madrid 1882) muy activo en la primera mitad del siglo XIX y figura clave en la estética romántica. En 1841 funda junto con su hermano, un colegio privado donde se impartió clases de piano. La pieza que María Martín interpreta de su maestro es *La Ilusión*, una fantasía de sentimiento para pianoforte Op.16 de carácter lírico e intimista.

El piano en las manos de la señorita de Martín parece un instrumento distinto; da tal colorido de verdad a lo que toca, que afecta, conmueve y hace experimentar sensaciones ya tristes, ya alegres a medida que es melancólica o animada la música que ejecuta. Sin machacar las teclas con la fuerza que acostumbran desperdiciar inútilmente casi todos los pianistas distinguidos, da a los fuertes todo el grueso de voz que necesitan y al mismo tiempo saca los pianos con una suavidad, que apenas deja percibir el instante en que se ha apagado el sonido (*El Eco del Comercio*, 19 de diciembre de 1844).

María Martín era una virtuosa del piano que ejecutaba con sentimiento, porque los periodistas no buscan una loa fácil, sino que recurren siempre a la rigurosidad en sus crónicas; sin embargo, tenemos pocos datos de su obra artística y de su trayectoria profesional. Se sabe que frecuentaba las veladas de la corte (la pianista era maestra de la Infanta y solían tocar juntas. *Correo de los Teatros*, 1851) y amenizaba los salones de la alta sociedad madrileña, interpretando piezas de un repertorio poco habitual (salones de la casa de los Cabrero)<sup>20</sup>, pero también animaba las sesiones nocturnas del Liceo (por ejemplo, es destacable el tercer concierto celebrado el 17 de marzo de 1849, cuando María Martín interpretó junto con su S.A.S. la infanta D<sup>a</sup> María Amalia unos *Valses* a cuatro manos de Schubert) o en los homenajes de célebres poetisas (como para la poetisa Doña Carolina Coronado en la que «la distinguida pianista doña María Martín tocó luego una brillante fantasía de Prudent», *El Herald*, 6 de abril de 1848). La *Gaceta musical* (8 de julio de 1855) comentaba el concierto celebrado en el Liceo donde María Martín interpretó a cuatro manos con la señorita Marco el *Duo de l'assedio di Calais* de Donizetti, ópera escrita dentro del estilo *belcantista*, pero con un tono marcado de dramatismo por su contexto histórico: el asedio y el sacrificio de los ciudadanos de Calais. Este *Dúo* suele identificarse por su carácter íntimo y elegíaco, donde Donizetti busca una música de resistencia emocional.

La pianista era ya conocida en los círculos madrileños y en los salones burgueses, fruto de esa popularidad y reconocimiento daría paso a que el pintor Federico de Madrazo (1815-1894) la eligiera para ser protagonista de un retrato, en la exposición 1855 celebrada en el antiguo convento de frailes de la Trinidad en 1855<sup>21</sup>. Este convento

<sup>20</sup> «En la noche del lunes dieron un concierto las señoritas de Cabrero en su casa, platería de Martínez. La concurrencia era tan numerosa como escogida, y todos esperaban ansiosos oír la voz simpática de la señorita doña Paulina, que tan gratos recuerdos ha dejado otras veces en la sociedad filarmónica de esta corte. Y ciertamente que esa artista profunda satisfizo los deseos de los concurrentes que se veían obligados a prorumpir en justos y estrepitosos aplausos. Sus hermanas también contribuyeron por su parte a amenizar la función, en la que además tomaron parte el niño Jesús Monasterio, la señorita Martín, hábil pianista, la señorita de Armas y los Sres. Toledo, Lahoz y Manzochi» (*La época*, abril 1849).

<sup>21</sup> Aunque hemos intentando ver los catálogos sobre la obra de Madrazo y hemos consultado con el responsable de la pinacoteca del Museo del Prado, ha sido imposible averiguar dónde puede estar el cuadro de María Martín. Posiblemente pertenezca a una colección privada.

trinitario madrileño fue sede desde 1838 de un museo estatal de pintura y Madrazo pintó varios retratos femeninos de damas aristocráticas o de miembros de la burguesía dado que estaba en su momento álgido como retratista y era habitual que los realizara por encargo para las familias acomodadas.

La siguiente referencia en prensa sobre la interpretación pianística de María Martí es dos años después, concretamente el 23 de abril de 1857, donde la pianista tocaba con «profunda maestría» la plegaria del *Moisés*, arreglada para piano y órgano expresivo, junto con D. Rafael Ferraz (*La época*, 23 de abril de 1857). En la casa del señor Leopoldo Augusto de Cueto<sup>22</sup>, subsecretario de Estado y nombrado recientemente ministro de S.M. en Viena, tuvo lugar una velada musical para los escogidos, pertenecientes al círculo diplomático y al artístico. Asistieron a la misma la señorita Lanuza que cantó el aria de *La Traviata* y el bolero de *Las Vesperas*, y acompañada por el señor Lázaro Puig, el dúo del tercer acto de *I Puritani*. La señorita doña María Cortina ejecutó un aria de *La figlia del reggimento* y una cavatina compuesta por el Sr. Manzochi. En la reunión estaba María Martín «la excelente, la correcta, la sabia pianista» que tocó un precioso juguete *Les hirondelles*<sup>23</sup>. María Martín estaba en calidad de maestra de la hija del anfitrión, Flavia Cueto, la cual también interpretó («se mostró digna de tal maestra en otra fantasía no menos graciosa ni menos bien interpretada», *La España*, 3 de octubre de 1857). En estos salones, años más tarde, María Martín tocaría la plegaria del *Moisés*, arreglada para piano y órgano expresivo, nuevamente con Rafael Ferraz (*La época*, 13 de mayo de 1869).

Otro de los salones con exquisita concurrencia fue el de los Ochoa<sup>24</sup>. En él se daban a conocer dos jóvenes artistas que acababan de llegar a Madrid: el polaco Mr.

---

<sup>22</sup> Marqués de Valmar. Hijo del brigadier de artillería Gonzalo García de Cueto y Enríquez de Luna y de María de los Dolores López de Ortega y Prado. Estudió Filosofía en el Seminario de San Fulgencio de Murcia y se doctoró en Jurisprudencia en Sevilla. Fue agregado de la embajada española en París; allí se casó con María del Amparo Fernández de Cáceres y González de Quintanilla. En 1838 nació en Rouen su hija mayor, Flavia Cueto y Cáceres, casada más tarde con don Joaquín de Fuentes-Bustillo y Arrieta, presidente de Sala de la audiencia de Manila.

<sup>23</sup> Podría tratarse de la pieza de David Félicien *Les Hirondelles Chant piano*, ca.1840 o del capricho de Joseph Ascher, publicado en 1853. Nos inclinamos por este último.

<sup>24</sup> Se trata de Eugenio de Ochoa (1815-1872), intelectual español y profundamente implicado en la vida cultural madrileña. Su actividad como mediador cultural lo colocó en una amplia red de relaciones personales e intelectuales. Su casa familiar era un espacio de reunión cultural frecuente.

Mirecki<sup>25</sup> (violoncelista) y Mr. Beck<sup>26</sup> (pianista de 22 años, primer premio en el Conservatorio de París). Ambos formaban parte de una pequeña orquesta que ya había actuado en el Kursaal de San Sebastián y se proponían darse a conocer al público madrileño. Eugenia de Ochoa<sup>27</sup>, hija del anfitrión, también tocó en la velada, y acto seguido, la señorita Martín que ejecutó con habilidad, calificándola nuevamente el cronista como una excelente pianista. (Asmodeo, *La época*, 26 de octubre de 1870). Tres años después, otra referencia en la prensa comenta que en el salón de la señora de Luxán se escuchó nuevamente a la señorita María Martín y al señor Zabalza<sup>28</sup>, «maestros que hacen inútiles los elogios» que «contribuyeron poderosamente con su habilidad y talento a hacer más atractiva e interesante la soirée musical» (*La época*, 10 de diciembre de 1873). Se trataría, probablemente, de la casa de Elisa de Luxán Teruel, escritora y cantante, que entre 1864 y 1876 participó activamente en las reuniones culturales madrileñas, siendo conocida en los círculos sociales por sus interpretaciones musicales y en los conciertos de sociedades como la Sociedad artístico-musical de Socorros Mutuos y la Sociedad Filarmónica de Madrid.

María Martín asistía a los conciertos de la Filarmónica de Madrid («la distinguida pianista doña María Martín tocó con su habilidad acostumbrada una fantasía llena de dificultades de ejecución», *La Iberia*, 27 de marzo de 1874) o a los programados en Palacio, por ejemplo, el concierto organizado por su majestad la princesa de Asturias y al que asistieron los señores conde de Morphy<sup>29</sup>, Monasterio<sup>30</sup>, Valldemosa y

---

<sup>25</sup> Víctor Mirecki (1847-1921) era un violonchelista polaco-francés, formado en el Conservatorio de París bajo Auguste Franchomme y pronto se consolidó como un intérprete virtuoso. El contexto europeo con la guerra Franco-prusiana lo sorprendió en su gira madrileña y hacia finales de 1870 se presentó a la oposición para cubrir vacantes en la Sociedad de Conciertos de Madrid y fue nombrado primer violonchelo de la orquesta el 11 de febrero de 1871.

<sup>26</sup> Se trata de Carlos Beck, pianista francés, que junto con Mirecki se quedó en España.

<sup>27</sup> Se trataría de la hija de Eugenio de Ochoa y de Montiel y de Carlota de Madrazo y Kuntz, casada con Raimundo de Madrazo y Garreta y madre de Federico Carlos de Madrazo y Ochoa, y hermana de Rafael María de Ochoa y Madrazo, Ángela de Ochoa y Madrazo, Luis de Ochoa y Madrazo y Carlos de Ochoa y Madrazo.

<sup>28</sup> Dámaso Zabalza (1835-1894) fue uno de los compositores más interesantes del período desde su llegada en 1855 a Madrid, porque se vuelca en la composición y publicación de piezas pianísticas para aficionados en los géneros de moda. Esta actividad la compagina con la de profesor en el Conservatorio, desde finales de 1858 y frecuenta los salones aristocráticos (Nagore, 2015:700).

<sup>29</sup> Se trataría de Guillermo Morphy (1836-1899), una figura clave en la vida cultural madrileña de la Restauración, especialmente después de la subida al trono de Alfonso XII en 1874. Fue uno de los impulsores de la renovación musical española, protector de jóvenes músicos como Albéniz, promotor de conciertos, sociedades musicales y educación artística.

<sup>30</sup> Jesús de Monasterio (1836-1903) fue uno de los músicos más importantes de la vida musical. Virtuoso del violín, profesor del Conservatorio de Madrid, fundó y lideró la *Sociedad de Conciertos*, y fue maestro de toda una generación de violinistas españoles.

Guelbenzu<sup>31</sup> (*La época*, 9 de noviembre de 1876). El objetivo era oír particularmente a la pianista María Martín y a Gerster<sup>32</sup>, *prima donna*, aparte de los señores Monasterio y Casella. Las obras ejecutadas fueron las siguientes:

1. *Nocturno* de Haendel, por la señorita Martín.
2. Escena y aria de *Hamlet*, de Thomas; Rondó de *Sonámbula*, de Bellini; Aria de la *Flauta mágica*, de Mozart; por la señorita Gerster, que cantó esta aria en alemán, por indicación de S.M. el rey.
3. *L'abbandono* de Mariani; melodía *Bianca y el Canto de Romeo*, por el Señor Casella.
4. *La Alhambra*, compuesta e interpretada por Monasterio.

Martín desarrolló buena parte de su carrera en los salones y en actos oficiales donde ejercía como pianista en veladas musicales y eventos culturales ligados a la vida palaciega, en recitales privados y círculos musicales de Madrid. Destacamos dos referencias en prensa: la primera, trata de una velada familiar para escuchar a los señores marqueses de Bogaraya y Martorell (flauta y violonchelo respectivamente) acompañados por la célebre pianista Mariquita Martín (*Diario Español*, 16 de octubre de 1881); la segunda, en casa de la marquesa de Valmar, donde se cita a María Martín, como antigua profesora de piano de las infantas y acompañado al recitado de una poetisa malagueña (*El Liberal*, 3 de septiembre de 1882):

El señor Tentor y la señora de Montojo la amenizaron cantando en ella varias notables piezas de los mejores maestros, a la señorita Mandly le oímos una preciosa romanza, la inspirada poetisa malagueña Pepita de Ugarte-Barrientos leyó una de sus más aplaudidas composiciones y tocó de una manera admirable el magnífico piano, colocado en el salón, la señora doña María Martín, antigua profesora de las infantas (*El Liberal*, 3 de septiembre de 1882).

No se conserva un catálogo detallado de programas, pero por las referencias disponibles se puede reconstruir el tipo de repertorio que María Martín interpretaba. Respecto a sus composiciones, la pianista es recordada por su *Romanza sin palabras*, título significativo en la época romántica:

Al morir María Martín, que fue célebre pianista, profesora de la familia real y profesora honoraria del Conservatorio de Madrid, se destaca que dejó «multitud de composiciones entre las que

---

<sup>31</sup> Juan María Guelbenzu (1819-1886) fue uno de los pianistas y compositores más influyentes en la vida musical y un gran difusor del repertorio pianístico romántico en España, además de ayudar a consolidar la tradición pianística madrileña antes de Granados y Albéniz.

<sup>32</sup> Se trataría de Etelka Gerster (1855-1920), una de las estrellas de la operística europea de la década de 1870. Interpretaba repertorio belcantista y romántico.

sobresalen tres bellísimas *Romanzas sin palabras*, en las que resplandece la inspiración y el buen gusto de su reputada autora. (*La Correspondencia Musical*, Núm. 116, 22 de marzo de 1883).

#### 4. Análisis de su repertorio musical

María Martín concibió la música como una forma de expresión y no como un adorno o complemento de su educación; sin embargo, su figura que deslumbró en la sociedad del momento quedó relegada con el paso del tiempo. Su repertorio, conocido a través de la prensa, evidencia cuáles eran las piezas predilectas de la pianista o las del agrado del público para ser ejecutadas tanto en los salones burgueses como en los aristocráticos:

<i>La Ilusión: fantasía de sentimiento para pianoforte</i> Op.16 de Santiago Masarnau.	(Soriano Fuertes. <i>Iberia musical e ilustrada</i> , 9/10/1842).
<i>Una fantasía</i> de Thalberg sobre varios motivos del <i>Moisés</i> .	( <i>El Eco del Comercio</i> , 19/12/1844).
Una brillante <i>fantasía</i> de Prudent sobre un motivo de Beethoven.	( <i>El Heraldo</i> , 6/4/1848).
<i>Valses</i> a cuatro manos de Schubert. <i>Gran marcha</i> de Schubert	( <i>La época</i> , 13/3/1849). (García Fernández,2011:41).
<i>Juguete Les Hirondelles</i> de Josep Ascher <i>Duo dell'assedio di Calais</i> de Donizetti.	(La España,3/10/1857). ( <i>La Gaceta musical</i> (8/7/1855).
Plegaria del <i>Moisés</i> , arreglada para piano y órgano expresivo, junto con D. Rafael Ferraz.	( <i>La época</i> , 23/4/1857).
<i>Nocturno</i> de Haendel.	( <i>La época</i> , 9/11/1876).

La pianista conocía no solamente el repertorio italianizante de su momento, sino que ejecutaba con brillantez repertorio novedoso. La *fantasía* de Thalberg era ya muy interpretada, desde que en 1836 Masarnau había escrito un artículo elogiando al compositor y los buenos pianistas interpretaban esa fantasía sobre motivos del *Moisés* de Rossini con lucimiento (Nagore, 2015:688).

De lo poco que ha trascendido en la prensa, se ve claramente que el repertorio estaba constituido por fantasías y piezas de salón, pero fue evolucionando hacia la complejidad tanto en la ejecución como en la sutileza: piezas de Schubert, Marsanau o Chopin (Hernández-Romero, 2019:555). Cuando en 1876, María Martín se atreve con el

nocturno de Händel (pieza barroca compuesta en 1738)<sup>33</sup> lo interpretaría con arreglos más lentos y expresivos, adecuados a la sensibilidad del siglo XIX.

Respecto a la técnica pianística, los cronistas de la época siempre elogiaban el estilo de María Martín y admiraban tanto la facilidad, limpieza y brillantez de su ejecución como la delicadeza en la interpretación de las piezas. Ese lirismo de la pianista era considerado muy positivamente y la situaban al mismo nivel que “esas notabilidades europeas de las que nos hablan tan a menudo los diarios extranjeros” (*El Clamor Público*, 1844).

La prensa de la época comentaba también que María Martín fue compositora con una producción artística notable, aunque desgraciadamente no haya quedado constancia impresa más que de sus *Romanzas sin palabras*<sup>34</sup>, compuestas probablemente en 1854 aunque publicadas ca. 1880 (tres años antes de su defunción). Estas *Romanzas* están inspiradas en las *Romanzas sin palabras* de Félix Mendelssohn (escritas entre 1829 y 1845) y forman parte de la tradición de escribir piezas breves para piano como miniaturas románticas.



Figura 1. Tres melodías por María Martín. Fondo: BNE.

<sup>33</sup> Cuando aparece en la prensa de la época la mención de un nocturno de Händel, lo más probable es que se refiera a un título descriptivo y podría corresponder al Largo “Ombra mai fu” de la ópera *Xerxes* de Georg Friedrich Händel.

<sup>34</sup> *Tres melodías sin palabras* para piano. Edición de Zozaya, publicado en 1880. Se puede consultar en los fondos de la Biblioteca Nacional.

La primera *Melodía sin palabras* tiene una dedicatoria especial, concretamente se trata de la marquesa de Sardeal<sup>35</sup>, y posiblemente fue compuesta con anterioridad a 1858. El detallado análisis formal de la pieza se sumerge en una completa sonoridad romántica que se encuentra en los rasgos afectivos y delicados de la composición. La segunda pieza está dedicada a Luisa de las Asturias Bohorques (1823-1880), viuda del marqués de Mondéjar<sup>36</sup>, y es la que más se asemeja al modelo italiano mientras que la primera y la tercera tienen más similitudes con la lectura pianística alemana del momento. La tercera está dedicada al segundo conde de Santovenia y se trata de una obra de distinta concepción respecto de las precedentes y que, dentro del contexto de un ciclo camerístico, se insinúa de mayores dimensiones<sup>37</sup>.

La obra en su totalidad recurre a un constante fluir a través de la configuración motivico-temática que abandona el uso belcantista imperante por el carácter del Romanticismo alemán de la primera mitad del XIX, apostando por crear una voz compositiva muy personal.

## 5. Conclusiones

La figura de María Martín ha sido escasamente documentada a pesar de su influencia en el Madrid decimonónico y constituye un ejemplo en esa red invisible de mujeres profesionales que sostuvieron la educación musical. Su perfil gana peso institucional por ser profesora honoraria de las Infantas dentro de la educación musical de la Casa Real, y este reconocimiento oficial manifestaba que tenía una gran

<sup>35</sup> Ángel María de Carvajal y Téllez (Madrid, 20/11/1815- 3/1/1890). Se casó el IX Marqués de Sardeal el 10 de febrero de 1840 con María África Fernández de Córdoba y Ponce de León. Hija de Luis Fernández de Córdoba-Figueroa y Aragón, XIV duque de Medinaceli y de su esposa María de la Concepción Ponce de León y Carvajal.

<sup>36</sup> Luisa Álvarez de las Asturias Bohorques y Giraldes (1823-1880) se casó en Madrid el 24 de abril de 1843 con su primo hermano José Álvarez de las Asturias Bohórques y Belvis de Moncada, XIV marqués de Mondéjar y VI de Bélgida. Habiendo enviudado en 1852, contrajo nuevas nupcias en el día de San Juan de 1854 con el marqués de Villavieja, Luis Hurtado de Zaldívar y Heredia. (J. Ezquerria del Bayo y L. Pérez Bueno, 1924).

<sup>37</sup> Esta Romanza está dedicada al segundo Conde de Santovenia que nació accidentalmente en Sevilla, pues pertenecía a una familia de terratenientes afincada en la Provincia de Matanzas. Contrajo matrimonio el 30 de noviembre de 1854 con Elena Martín de Medina y Molina, Monterrey y Sotolongo nacida en Nueva Florida de Ceiba Mocha, Provincia de Matanzas el 6 de abril de 1820. Viuda en 1865, dos años después, contrajo terceras nupcias con Don Domingo Dulce y Garay, Marqués de Castell Florite, Capitán General y Gobernador de la Isla de Cuba, Senador del Reino, Gentilhombre de su Majestad, en la Parroquia del Sagrario de la Catedral de la Habana el 23 de mayo de 1867. En 1869, Elena Martín permaneció en Madrid en la calle Monte Esquinza nº 2 hasta 1872, fecha en la que se instaló en París con sus hijos. De esta pieza existe un registro sonoro por la pianista Elisa Rapado, el cual se puede escuchar en estas páginas web: [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=10163706512625220&id=747065219](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10163706512625220&id=747065219) <https://www.facebook.com/elisa.rapadojambrina/posts/10163706512625220/>

competencia artística y pedagógica, además de poseer un prestigio social elevado dentro del mundo musical madrileño. Esta reputación consolidada en los círculos musicales contrasta con las pocas referencias documentales que existen tanto de su vida como de su obra. Además, hemos constatado que, durante un periodo de su vida, tuvo que reclamar tanto el nombramiento de la corte como su salario en reiteradas cartas que dirigió a Palacio. Estas misivas también evidencian un tratamiento de género diferente al de sus homólogos varones.

La prensa de su época elogió su ejecución pianística y su profesionalidad, más próxima al sentimiento que al virtuosismo, y manifestó que era muy competente tanto en la docencia como en su labor compositiva. Sin embargo, solamente se ha podido conservar, a fecha de hoy, una única obra titulada *Melodías sin palabras* que fue compuesta con anterioridad a 1858 (seguramente cuando compaginaba la docencia del Conservatorio con la formación musical de las Infantas en Palacio).

En conclusión, es imprescindible realizar una tarea de investigación conducente a demostrar cómo las mujeres, a pesar de las dificultades y las incomprensiones, han tenido y tienen una importancia decisiva en el devenir cultural del siglo XIX. En el caso de María Martín se ha iniciado el camino.

## 6. Referencias

Archivo General de Palacio (Signatura AGP, PER 628, Caja 31, expediente 12 y Caja 94, expediente 6).

Bénard, Hélène. (2000). Las profesoras de piano en torno al Conservatorio de María Cristina de Madrid, *Arenal* (7): 383-420.

*El Clamor Público* (3 de diciembre de 1844). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Correo de los Teatros* (3 de diciembre de 1851). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Corresponsal* (25 de noviembre de 1841). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Diario Español* (16 de octubre de 1881). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Eco del comercio* (19 de diciembre de 1844). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

- El Heraldo* (6 de abril de 1848). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Heraldo* (20 de marzo de 1849). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Liberal* (3 de septiembre de 1882). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Tiempo* (1 de marzo de 1874). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Ezquerro del Bayo, J. y L. Pérez Bueno. (1924). *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional-Imprenta de Julio Cosano.
- Gaceta musical* (8 de julio de 1855). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- García Fernández, Eva. (2011). La actividad concertística en el Palacio Real durante el período isabelino, *Cuadernos de música Iberoamericana*, (22):7-49.
- Hernández-Romero, Nieves. (2019). *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: El Conservatorio de Madrid*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Iberia musical* (1 de mayo de 1842). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Iberia musical* (5 de junio de 1842). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Iberia musical e ilustrada* (9 de octubre de 1842). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Iberia musical* (27 de marzo de 1874). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Kleinman, Patricia, José Luis Palazón e Isabel Paulo (2021). Soledad de Bengoechea: música y silencios de una mujer compositora, en En M. A. Zapata Castillo, A. M. Botella Nicolás & J. J. Yelo Cano (Eds.), *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes* (pp. 59–78).
- Labajo Valdes, Joaquina (2020). El controvertido significado de la educación musical femenina, en Machado Torres, Marisa (Coord.): *Música y mujeres, género y poder*: 85-102. SEdeM. Madrid: Ed. Editum.
- La Correspondencia musical* (22 de marzo de 1883). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La época* (26 de abril de 1850). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La época* (23 de abril de 1857). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La época* (13 de mayo de 1869). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La época* (26 de octubre de 1870). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

- La época* (7 de julio de 1873). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La época* (30 de noviembre de 1874). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La época* (9 de noviembre de 1876). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La España* (19 de mayo de 1855). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La España* (30 de octubre de 1857). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Las Novedades* (18 de mayo de 1865). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Martín, María. (fl. 1854). *Tres melodías sin palabras para piano*. Edición de Zozaya, Biblioteca Nacional de España. Signatura: MP/2532(27). Sala Barbieri.
- Nagore Ferrer, María (2015). El lenguaje pianístico de los compositores anteriores a Albéniz (1830-1868), *El piano en España. Entre 1830 y 1920*. Gómez Rodríguez, José Antonio (coord.) García Flórez, Llorián (coord.): 655-719. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Rapado Jambrina, E. (2020, mayo 12). *Grabación de Melodía sin Palabras nº 3 de María Martín*, interpretada por Elisa Rapado al piano [Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/elisa.rapadojambrina/posts/10163706512625220/>
- Revista de teatros* (19 de diciembre de 1844). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Saldoni, Baltasar. (1986). *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Madrid: Centro de Documentación Musical. Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.
- Sobrino Sánchez, Ramón y Gema Salas. (2011). Pérez de Albéniz, Pedro, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: 635. Stanley Sadie (ed.), London.

# MUSICAL PERCEPTION AND PRACTICE-BASED RESEARCH

## Musical Synaesthesia

Olga Krashenko, composer and researcher



Olga Krashenko is a composer, SACEM member, and research PhD student at Maynooth University (John & Pat Hume Doctoral Scholarship Award). She graduated from the Saint-Petersburg Conservatory in 2008 (composition classes of Boris Tischenko and Vladimir Tsytovich), preceded by studies in musicology at Kaliningrad Music College. She also studied at St. Petersburg State University (History and Theory of Performing Arts) in 2008-2009.

Her works have been performed by leading soloists such as Dimitri Vassilakis (Ensemble Intercontemporain), Cécile Daroux (Ensemble Itinéraire), Pierre-Stéphane Meugé, Jacqueline Méfano (Ensemble 2e2m), Daniel Kientzy, Maurizio Barbetti, Ana Telles, and by ensembles including Dal Niente, Konvergence, Alternance, CLSI, Seldom Sene, and the Orchestre de Flûtes Français. Her opera *Macondo* was released in 2021 on ACEL (France).

As a researcher, Krashenko's work focuses on music, synaesthesia, listening practices, psychoanalysis, and sonic absence. She is the author of the books *Research on Musical Holes* (2024), *Unexisting Music* (2015) and *River of Thoughts - To Think is Already to Sound* (2013), presented internationally. She has lectured on Nono, Stockhausen, and Grisey; participated in the Lacanian cartel "Psychoanalysis and Music" in Paris; and published in *Apocryph*, *Lacanalía*, *Hebdo-blog*, and other journals.

## **Synaesthesia in Time: Notes and Colours**

**Olga Krashenko**

Department of Music

Maynooth University

Ireland

### **Abstract**

This article examines synaesthesia as a compositional force within my musical practice, understood not as a system of fixed cross-sensory correspondences but as an embodied perceptual condition unfolding in time. Rather than applying pre-prepared synaesthetic mappings, my work approaches synaesthesia as a temporal process through which changes in rhythm, intensity, timbre, pitch, and focus continuously reshape musical perception from within. The article situates my personal synaesthetic experience within contemporary compositional practice, outlining how it intersects with an improvisatory method of generating musical material. My compositions are developed through direct work with performers, real instruments, extended vocal and instrumental techniques, and phonemic sound, often producing timbral transformations that blur instrumental identity and simulate electronic processes through acoustic means. I propose an artistic theory of synaesthesia grounded in practice, introducing concepts such as dominant features, focal points, incompleteness, fusion and non-fusion, and the dimensionality of synaesthetic perception. Synaesthetic scales (such as pitch-colour relations) function here as stable perceptual alphabets whose elements do not change, yet manifest differently depending on temporal context, musical action, and perceptual focus. Two case studies illustrate these ideas: the chamber piece *Notes and Colours*, which explores synaesthetic recolouring and timbral metamorphosis over time, and the video-opera *Tintagiles*, where synaesthetic relations connect music, text, movement, and video within a shared temporal flow. The article argues that synaesthesia, conceived as perception-in-time, enables a compositional agency that resists standardization and opens alternative modes of listening, notation, and musical worlding.

*Keywords:* Synaesthesia, Improvisatory Method, Artistic Research, Practice-Based Research, Music Composition

### **Introduction: Synaesthesia and Compositional Practice**

Many synaesthetes initially do not know that they possess a rare and particular perceptual faculty in which sensory boundaries intersect with one another. They assume that such a mode of experiencing the world is characteristic of all people and is something natural,

even, to a certain degree, ordinary. When comparing the colours of alphabet letters with another synaesthete and discovering that we coincide in the colour of only one letter (the letter “o”), this may seem like a normal exchange, almost an expected result — as if, in another situation, two people listening to a piece of music were to agree only on a single fragment or element of the work they had heard. Yet while the subjectivity of perspective can be claimed by almost anyone (even by those who possess no perspective of their own), the discovery that, according to scientific research, only 4–10 percent of the population possess synaesthesia (Simner et al., 2006, pp. 1024–1033) transforms synaesthetic being from being-in-the-whole-world into a separate, narrowed island-world of synaesthetes. In this world, other people — non-synaesthetes — prove scarcely capable of understanding what you perceive and what you speak about. At that moment, the previously shared language begins to stratify and ceases to be common. The unity that was already limping finally turns into an illusion, because, as a synaesthete with a specific type of synaesthesia, you may not only see the colours of letters, syllables, and words, but language itself acquires other properties and qualities, becoming “coloured” and interwoven with various synaesthetic sensations and associations, thereby further increasing the distance of inevitable misunderstanding and estrangement from the dimensions familiar to non-synaesthetes.

The study of synaesthesia is not only the recognition of an unsettling uniqueness-without-effort and the inhabiting of an island-world of synaesthetes. It also involves overcoming the awkwardness connected with directing persistent, concentrated attention — with maximal detail — toward something that previously existed almost in the mode of non-noticing, as a constant habitual background, similar to one’s own breathing. Breathing performs a vital function, yet at the same time, we do not hear it, we do not observe the changes in its rhythm; it is as though our breathing does not exist. It would likely be quite strange to live in a world where it were suddenly discovered that only 4–10 percent of people possessed such a respiratory function, and this minority would immediately be questioned about how, exactly, they manage to breathe.

Théodule Ribot (1901, pp. 23-99) considered coloured hearing to be “the consequence of incomplete differentiation between the senses of sight and hearing and the accidental revival of a characteristic which, in some remote epoch, may have been the general rule in humanity.” Since in the contemporary era differentiations have become not merely a possibility of distinction but a means of further detailing, altering, fragmenting, extracting from contexts, and generating new ruptures, one might rather expect that the existing senses

could acquire — or are already acquiring — even more substantial fragmentation, dividing into ever smaller parts, accumulating new psychological and physiological terms. In the future, what we now habitually call sight or hearing may be interpreted as a kind of “visual synaesthesia” or “auditory synaesthesia,” assembled from the fragments, divisions, and shards that have emerged as a new norm of separateness.

Thus, synaesthesia as it exists today is synaesthesia of contemporary time — a point of fixation within a state of disintegration, reflecting the present epoch and the contingent condition of the world at this moment.

The world of contemporary music is likewise a mirror of present-day being, where the striving for individuality, uniqueness, or distinction has endowed music with the properties of Freud’s split subject. Human music, if it ever was something unified and whole, is now fractured into composer, performer, conductor, listener, musicologist, critic, instrument maker, concert hall architect, manufacturers of technical musical equipment and software, creators of samples; it is fractured into the score, into recordings of already existing interpretations or performance versions, into remixes and fragments (advertisements, social media, smartphone ringtones). We observe how each composer today (and even those who do not call themselves composers) attempts to solve their own musical puzzle, joining together the unjoinable. Gazing at this music in a manner reminiscent of Lacan’s “mirror stage” (though it must be acknowledged that this mirror acquires ever more cracks and shatters into fragments), the composer discovers their “I.”

Synaesthesia also connects the unconnected, but not through technical or rational means; rather, through the internal interactions of the sensorium. The phrase “this is how I see it” in the process of creating a musical work, in this case, is not a sign of a lack of rationality or deliberation in compositional decision-making. It may be regarded as a statement of fact — through synaesthesia, I truly see it this way. One might assume that when different modes of connection in art, and in music in particular, converge, we obtain a different type of result than when internal connections are sufficiently weak, pale, and scarcely distinguishable from randomness that provokes bewilderment or boredom.

The invariability of individual synaesthetic scales resembles a “personalized” alphabet — certain basic perceptual cells that attract the interest of many researchers, much like the bright colours of flowers attract butterflies, bees, and other insects. The constancy of these scales appears to lie beyond time, as though representing a “frozen” segment from some indefinite moment. This recalls Freud’s concept of the unconscious in his 31st lecture (Freud,

1933), “The Dissection of the Psychological Personality,” where he speaks of the absence of time in the unconscious: “In the unconscious (‘Id’) there is nothing corresponding to the idea of time, no recognition of the passage of time, and — what is most remarkable and awaits consideration by philosophical thought — no alteration in mental processes is produced by the passage of time.” Thus, even if all subjective views of a person change over time, their synaesthetic scale does not reflect such transformations.

At the same time, synaesthesia is capable of changing over time, not through alteration of the scale itself, but through the various contexts in which it is applied. If we continue the analogy with the alphabet, the same letter may sound different depending on its position within a particular word — and sometimes it may not sound at all. In synaesthesia, similar transformations occur, for example, with the colour of a letter within a word or the colour of a note within a chord. Nevertheless, this does not alter the alphabet (ordinary or synaesthetic) or the musical scale, which remains invariant in all contexts — even when a word is mispronounced, spoken with an accent, distorted by noise or technical interference, even when a musical instrument is out of tune or far from new.

A synaesthetic scale connects the unconnectable, rather than “the same.” We will not find a synaesthetic scale that explains what colour a synaesthete sees when looking at the colour red, because visible colours, in all possible combinations of letters, names, or pronunciations, remain for synaesthetes exactly as they are in reality. Indeed, it would be difficult to be a synaesthete if one saw yellow instead of red simply because the first letter in the word “red” happened to be yellow. We would then begin to confuse synaesthetes with colour-blind individuals. In many cases, synaesthesia does not contradict reality but adapts to it, and the properties of this adaptation are particularly interesting to observe. In certain situations, synaesthesia may almost disappear (for example, when I fill out administrative documents, my colours nearly withdraw from the field of vision, leaving black-and-white or grey-toned traces). In creative work, by contrast, synaesthesia may blossom.

Analysing my own creative output, which has accumulated a substantial body of music over more than thirty years<sup>1</sup>, I think that perhaps one reason why I have for many years been engaged in contemporary opera, chamber vocal, and vocal-instrumental compositions — and why even in instrumental music I regularly employ phonemes, add syllables or words spoken by musicians, mix instrument and voice into a unified whole — lies in the

---

<sup>1</sup> The complete catalogue is available at the following link:  
[https://www.researchgate.net/publication/400862236\\_Olga\\_Krashenko\\_COMPOSITIONS](https://www.researchgate.net/publication/400862236_Olga_Krashenko_COMPOSITIONS)

synaesthetic attraction of using the linguistic alphabet. In addition to colours derived from pitch and from musical instruments and timbres themselves, I receive additional colours from letters, phonemes, syllables, words, and texts. In this respect, I most often choose the title of a composition so that it resonates, synaesthetically enriching musical perception, so that it draws inwardly like a magnet and gives the sensation that the music is “already here,” that it sounds almost in the palm of one’s hand, and that what remains is either to decipher it, if the composition has not yet been created, or to immerse oneself in listening as into a bottomless ocean.

### **Improvisatory Compositional Method and Sonic Material**

The history of compositional music demonstrates, across its various periods, both composers who wrote at the piano (Fedjakin, 2022; Ramuz, 2020, p. 26) or while playing another musical instrument, and those who wrote notes directly onto paper without touching any instrument at all, relying solely on musical knowledge and memory of the instruments for which they were writing (Berlioz, 1870/1969; Rondarev, 2021). The obvious limitation of the second approach lies in the use of existing musical means as though the composer were situated in a museum where touching paintings or sculptures is forbidden, not to mention attempting to introduce something of one’s own into that space. In such a situation, compositional writing habits come to the foreground: the way the hand records notes, the characteristic and often involuntary submission to established mechanisms, even when these mechanisms do not correspond to what one truly wishes to write.

But if I am not writing what I hear, should I continue writing? Is the creation of music identical with the act of writing music? This divergence, which became increasingly visible and conscious, once led me toward a different compositional method connected with improvisation — a method that fits neither composing at the piano nor composing at the desk, but instead opens another creative process, which I will now describe.

If a traditionally written score “at the desk,” whether on paper or on a contemporary screen, represents the division of music into measurable elements and parameters, and the composer’s control within pre-established coordinates — where the birth of music is the score itself, and the life of music is a being-after-the-score — then the improvisatory method literally overturns this habitual and expected scheme.

A composition recorded in the studio using an improvisatory method — where I can play any musical instrument and immediately hear the result — departs from the very

beginning from the possibilities of conventional notation. It resists rigid control and illusory measurability, forming complex nuances that are difficult or impossible to decipher, with the possibility or impossibility of exact repetition. This presupposes invariance rather than merely different interpretations of the same thing. Instead of proportionally calculated rhythmic figures assembled like Lego pieces, we enter an immeasurable space of music — its breathing, its nature, the impossibility of measuring the phenomenon of music by human metrics.

In my book *River of Thought. To Think Is Already to Sound* (Krashenko, 2019), I wrote: “The score provides a set of measurable quantities (pitch, duration, dynamics, and other parameters), yet it does not provide what we are measuring, that upon which we perform the act of measurement — namely, music itself. Music seems to exist separately, on its own, independently of the score.”

The graphic and aleatoric scores that emerged in significant numbers in the twentieth century and continue to appear — score-paintings, verbal instructional scores, and other similar forms — signalled a tendency to move away from total control and from illusory measurability, while at the same time assuming all the risks of descending into chaos. The improvisatory method carries similar risks, since each sound is recorded separately in the studio, and it remains unknown whether the recorded sounds will converge into the intended result. Thus, the improvisatory method is an inevitable encounter with not-knowing — an opportunity to look directly into the face of the Socratic “I know that I know nothing,” shifting from Lacan’s discourse of the university as expert knowledge to the discourse of the analyst as the supposed knowing subject (*sujet supposé savoir*) (Lacan, 2007).

I do not know what new sound may arise if I merely turn the flute slightly, sway it, touch it differently, or add a voice. Perhaps my voice at that moment will not simply resemble the cry of a seagull but will even coincide with the cry of an actual seagull flying past the window — and this will then become a new element of the piece.

In being-before-the-score, music is already born and begins to live, and there is not always a necessity to produce a score, even while maintaining a certain naivety in believing that this music can be repeated, and that the generally accepted method of writing a score guarantees the possibility of repetition under the preservation of the same compositional title — although in practice the audible result often does not coincide with the intended one.

Being-before-the-score and independence from the score align this approach with the musical folklore traditions of various countries of the world and remind us of the question of what originally came first. Unlike the well-known analogy of the chicken and the egg, we clearly understand that the trace of music left on paper in the form of a score is precisely that — a trace.

### **An Artistic Theory of Synaesthesia**

Synaesthesia may be called a creator within the creator. Despite a history spanning centuries — beginning with philosophical observations and evolving into scientific investigations of genetic and structural features of the brain — an artistic theory of synaesthesia, in my view, still awaits its true emergence: one with a developed terminology of its own and a shift from comparing basic synaesthetic scales toward complexities of another order, comparable to the “New Complexity” in music of the twentieth and twenty-first centuries.

Neurobiology concentrates its intellectual efforts on deciphering synaesthesia in isolation from its possible creative application, focusing on the brain and conducting tests outside the natural conditions of artistic practice (Triarhou, 2019).

Yet the synaesthetic sensorium is highly sensitive to the environment in which it finds itself, and also depends on thinking, knowledge, mood, and many other factors that extend far beyond science — unlike, for example, a chemical reaction, where the formula of combining substances functions independently of whether one knows it or not.

Among the first terms I formulated for myself and began applying in describing synaesthesia are *dominant feature* and *focal point*. If I enter a music studio filled with numerous instruments, technical equipment, furniture, and so on, this does not mean that synaesthesia immediately bombards me with kaleidoscopic flashes of colours and other synaesthetic sensations characteristic of perceiving each object separately. In a certain sense, synaesthesia “comes to the surface” not by itself but through thinking; otherwise, it remains in a dormant or unnoticed mode, while ordinary perception prevails. This is the essence of the *focal point* — the necessity of focusing, that is, the need to think about a particular object or to attend to the overall atmosphere, distinguishing it from where I was previously.

Now, let us imagine that in this studio, I hear a recording of the note “D,” and we attempt to determine possible *dominant features*. The perception of what is usually, for me, the blue colour of the note “D” can change or be altered in my perceptual field depending on

the tuning of the “D,” on the type of naming (“D” or “Re”), on the choice of instrument on which the pitch “D” is played (since an instrument’s name or timbre may itself possess synaesthetic colours), on instrumental noise accompanying the sounding of “D” (for example, the pressing of valves or keys, audible breathing). My synaesthetic perception of the note “D” is also affected by which performer plays it, whether “D” is heard in works of composers of different eras, by my associations in listening to “D” across its historical layers; by the acoustics and spaces in which that “D” is performed or recorded; and by neighbouring notes surrounding “D” vertically and horizontally, interacting with it. All of these factors modify the synaesthetic colour I perceive when listening to the note “D.” From this, we literally observe different synaesthetic results depending on what, at a given moment, becomes the decisive *dominant feature*.

Another term I use in relation to synaesthesia is *incompleteness* — not only because numerous types and subtypes of synaesthesia demonstrate particular absences (for example, a person may see colours for the notes C, D, E, F, G, A, and B, yet perceive no colour whatsoever in C-sharp or E-flat), but because there exists a fundamental dependence of synaesthesia on knowledge as such. The connection of each perceived object or symbol to its meaning and significance largely determines the synaesthetic result; the degree of knowledge, its level of detail, and the capacity for differentiation exert a direct influence.

If, for example, I look at Chinese characters without understanding their meaning due to a lack of necessary knowledge and reading skills, then for me all these characters are, so to speak, “of one face,” lacking sufficient distinguishability, which narrows synaesthetic perception. At the same time, resisting this, my gaze attempts to find something familiar, something resembling known forms, capable of evoking associations, sounds, parallels with painting or geometry, to expand synaesthetic perception even slightly. In this situation, synaesthesia as uniqueness-without-effort nevertheless demands effort.

In this context, differences in synaesthesia among individuals consist not only in their personal synaesthetic scales but also in their accumulated knowledge and ways of knowing. Recalling Lacan’s *pas-tout* (“not-all”) (Lacan, 1998) as the absence of universal completeness in principle, we understand that a “complete” synaesthesia based on the totality of all knowledge is far from possible. For this reason, the term *incompleteness* in relation to various types of synaesthesia — each with its own distinct form of incompleteness — serves as an important contrast to what is sometimes described as synthesis or a “palette with a chemical fusion of all the arts” (Scriabin, as cited in *Prirodu v zvuki pretvoril... A. N. Skryabin glazami*

*sovremennikov* [He Transformed Nature into Sounds... A. N. Scriabin Through the Eyes of His Contemporaries], 2022, p. 22, my translation), which should rather be read as an artistic metaphor.

Synaesthesia connects the unconnectable, yet it does not represent a mixing of everything into everything else with a loss of distinguishability. If, from a maximal distance, it appears so, this is primarily an effect of distancing rather than of synaesthesia itself. Upon closer examination, synaesthesia does not merge different senses but adds interrelations between them, enriches them with its own nuances and subtleties, expands the scale of parameters — including that which has no definite name — while significantly animating the inner sensorium. And if letters, when forming a word, are coloured in a unified hue, numbers preserve their sequence of colours, not merging in principle.

The emergence of electronic music in the twentieth century (and earlier attempts to create mechanical music) attracts the synaesthetic ear above all by the nature of beyond-the-instrument, when synaesthetic perception concentrates on the sound itself instead of decoding habitual recognition — “this is a violin, this is a flute” — where the imposition of a pre-existing pattern replaces synaesthetic perception “from zero.” The veiling of the musical source generates new associations and impressions, and the search for similarly mystical, otherworldly sonorities is then transferred to acoustic instruments and voice. Acoustic echo, “slow motion,” “fast motion,” and “reverse” unexpectedly find fertile ground for application, and the concept of “live electronics” acquires here other properties of life.

When beginning work on a composition, the composer may synaesthetically see, hear, and feel their own inspiration, the idea of the piece, its emerging motifs, harmonies, and timbres — imagining all this as though one could already touch this condensed mass of musical energy, filled with vibration and life. But as soon as the first bars, the first section of the composition appears, synaesthesia changes, responding to what gradually emerges in the compositional process. When the piece is finished, synaesthesia changes again — not only because the concrete result has replaced what previously existed in inspiration, but because a separation occurs between composer and completed creation, and distance arises where there had once been a thread of intimate co-presence.



The colour scale, which constitutes a subjective synaesthetic “alphabet,” is presented in this piece as follows:

B-flat — white, almost transparent, like a drop of water

C — black

D-flat — dark blue, rather wet, with the addition of a drop of water

E-flat — dark green, wet, like a leaf with drops of water

F — between violet and gray, since the letter “F” in this case adds a grayish shade

G — burgundy

A-flat — orange, quite strongly diluted with water

A-natural — orange, but not bright

B-natural — white, in some ways similar to snow

Since synaesthesia is influenced not only by pitch but also by other parameters and factors, examples of which were given earlier, when speaking of synaesthesia in time we are not referring merely to a change of brightness or saturation within a single colour, as one might simplistically imagine, but to transformations of what I call the “colour image” that occurs around a given colour/pitch.

In the same way that a single note has its complex sound spectrum from which it is constituted, synaesthesia in relation to that note possesses its own synaesthetic image with a complex relief. Despite the unchanging foundation (its belonging to a particular colour), the range of transformations is very wide. For example, in a very low register, this colour darkens so much that it may disappear into an indistinguishable hum of darkness; in a very high register, it may become overexposed, turning dazzlingly white because of an excess of light. If, at another moment, this note is heard as a distinct, strong, stable-sounding overtone, then synaesthetically in this quality it becomes light itself, or a luminous element perceived in golden semi-transparent tones, like a ray of light.

When we speak about musical harmony, just as within a chord we can often hear individual sounds and name them, similarly, in synaesthesia, the relationships between colours are preserved while vertical connections are formed. By superimposing the sound spectra of different notes upon one another, we simultaneously superimpose the “colour

images” of synaesthesia, forming layers in which something is obscured, something is highlighted, and overall, a “picture of pictures” is created. Moreover, synaesthesia moves into three-dimensional or even multidimensional space.

The concept of multidimensionality in synaesthesia requires separate clarification. Suppose we take a sound that is maximally filtered, practically devoid of overtones or other enriching elements, and with a clearly defined pitch that lies as if on the surface, similar to a sine wave — then synaesthetically this sound is perceived two-dimensionally. In effect, it is only a colour lying on the surface, with a sensation of flat contact with this reduced timbre. Duration in time and dynamics may only emphasize a brighter or paler shade of colour and its colour “point” or “line,” while remaining within two-dimensional space. To achieve synaesthetic three-dimensionality or multidimensionality, sonic enrichment is necessary.

In this composition, *Notes and Colours*, the amplification of audible breath in the flute, the perceptibility of percussive sounds from the contact of the bow with the string, and the amplified resonance of the piano strings are among the ways of approaching increasing multidimensionality in synaesthesia through music.

When I record air sound from flute and clarinet, I hear within it the overtones of various barely perceptible pitches, which can then transform into more clearly defined partials (otherwise we are dealing only with “smoke” without any sparks). One might say that this is a pre-multiphonic — not yet a multiphonic, but not “bare” noise either. The force of breath synaesthetically seems to “lift” the colour of the note, creating volume, as though a leavening agent had been added to that colour.

I also amplify the resonance of the piano, concentrating on it, immersing myself in the deep sphere of that resonance and marvelling at its waves, its internal life. This resonance, combined with overtone singing in the voices and with string playing rich in harmonics and partials, forms in this piece the foundation of both musical and synaesthetic multidimensionality.

The unfolding of multidimensionality in time occurs through constant timbral, dynamic, rhythmic, tempo, and other transformations that constitute synaesthetic breathing. Instead of frozen, “lifeless” paints, our music, having touched the roots of nature, begins to shimmer, flow, darken or lighten, respond to breath and wind, and thus live. In this respect, harmonic change is a change of gaze (for example, from one flower to another), while remaining within a single harmony is immersion in the nuances of the life of one flower, from

the dried tip of one petal to morning dew and low rays of sunlight.

Returning to the multidimensionality of synaesthesia with its volume and space, in this piece, we may speak of what appeared during the compositional process with particular clarity — namely, the synaesthetic sculpture.

A synaesthetic sculpture requires that we show it from different sides. In this respect, the material of the piece is presented precisely as such a process. At the beginning of the piece, there is a gradual approach toward the sculpture, as individual notes and motives step by step assemble what we will subsequently see. After this, the sculpture that has opened to view is shown from different angles, when the same musical material is presented under different perspectives of listening and displacement. Each variant is in some ways similar and in some ways completely different. The music provides time to remain within each of these sides and to examine details.

Then a kind of “general freezing” occurs — we pass through a rapid pulsation of the same chord with its internal melodic line, where the sculpture achieves final assembly and a “view from above.” The piece ends with distancing — after a final thrown glance, we depart, different motives begin to sound separately, and the sounds themselves become increasingly distant.

Initially, when I first began writing *Notes and Colours*, I imagined the synaesthetic sculpture as cold as possible, where reflections of light would be equivalent to light on snow or ice. Nevertheless, upon completing the piece, I discovered that its overall temperature had risen, and the image sometimes even begins to “melt.” The reason for this rise in synaesthetic temperature may be that while certain sounds, taken individually like stones, preserved their original temperature, when coming into contact with other sounds and in the connections that emerged, certain frictions occurred (just as two stones can produce a spark or even ignite a fire), and this influenced the overall synaesthetic temperature.



## Case Study II: *Tintagiles* (Video-Opera)

Fig. 2: Video still from the opera *Tintagiles*

Within the sphere of art, the operatic genre from the outset allows for the

unification of different modes of perception into a single experiential act, thus overcoming the fragmentation and specialization that have developed within artistic disciplines and recreating a creative synthesis, including the use of available means and technologies.

Today, in contemporary academic music, the genre of opera — inherently close to synaesthesia — continues to remain relevant, not only within the walls of opera houses but also beyond them. For example, my opera *Tintagiles*, based on the play *The Death of Tintagiles* by Maurice Maeterlinck, represents an example of a video-opera in which textual, musical, and light–colour symbols are synaesthetically united through modern sound and video recording technologies. Their interweaving encompasses the entire possible spectrum of associations, from literal to distant and abstract.

The opera seems to continue the “part of light” (Luce) designated by Alexander Scriabin in his symphonic poem *Prometheus: The Poem of Fire*, expanding it into a “video part,” where different colour palettes, types of material, filming techniques, movement, and montage are used to signify particular themes/words/timbres/characters/atmospheres/emotions and other symbolic elements. It is an attempt to approach synaesthetic abstraction through a point of “indeterminacy,” arising from the fundamental nature of the symbol, which does not possess a single strict interpretation or explanation.

The composer Richard Wagner, in *The Artwork of the Future* (Wagner, 2002/1849), employs the term *Gesamtkunstwerk* when speaking of the ideal work of art in which dramaturgy, music, and other performing arts are integrated, each subordinated to the whole. This idea emerged within nineteenth-century debates on opera reform and the renewal of mythic drama, where Wagner sought to overcome the separation of artistic genres characteristic of modernity. The avant-garde aesthetics of the 1960s likewise sought pathways toward such “total art,” often through radical performance practices and intermedia experimentation, as seen, for example, in the ritualistic and multi-sensory actions of Hermann Nitsch and other artists associated with expanded performance environments.

If the synaesthetic abilities described by musicologists and other scholars (Skryabin, 2016, pp. 15–20, 252–268) in composers such as Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexander Scriabin, or Olivier Messiaen were, in theoretically simplified form, based on correlating specific colours with specific notes or tonalities — existing, as it were, outside the broader perceptual context, as though we focused only on isolated details — today new approaches to synaesthesia are emerging (Rudenko, n.d.). These approaches allow us to move beyond the constancy of a fixed correlational base, since the schematic conditionality of colour–sound

relationships constitutes a particular kind of signifier without a signified, where the signified eludes us at the very first attempt to grasp it — something especially characteristic when working with video-opera.

One could enumerate an infinite number of details that directly influence synaesthesia and form a mixture of elusive, subtle sensations, or synaesthetic abstraction, in comparison with which familiar recognizable musical parameters may appear overly precise and concrete — even though music itself is usually classified among abstract art forms. What is at stake here is the intersection of many factors, one of which becomes dominant and is capable of influencing the perceived colour to a greater extent than the others (what was previously described as the *dominant feature*).

In addition, a person may deliberately set the goal of focusing on a particular property of the music or video and, through concentration on a certain detail or association, “repaint” the perceived colour (what was previously mentioned as the *focal point*). This may be compared to an example from acoustics: when listening to a choir and concentrating, for instance, only on the alto part, we hear it more prominently than the other voices, although the overall acoustic balance remains unchanged.

Composers possessing synaesthesia have given special attention to timbre in music and have also sought connections with nature (“the sea” in Nikolai Rimsky-Korsakov, “birds” in Olivier Messiaen, and so forth). Ideally, the more senses/parameters/spheres/characteristics synaesthesia integrates, the more “alive” the musical work becomes, incorporating within itself countless unknown elements.

The opera *Tintagiles* was created over the course of five years; therefore, it is appropriate to speak not only of writing or creating the opera in the customary language of a composer, but also of experiencing the opera (both musically and synaesthetically), of the lived experience within it, when one’s very existence becomes inseparably bound to it.

Since the artistic theory of synaesthesia is still only in the stage of its formation, we do not yet possess a sufficient theoretical foundation even to begin speaking adequately about the complexity of synaesthesia in this kind of musical being.

### **Conclusion: Synaesthesia as Compositional Agency**

Having briefly described certain aspects of artistic synaesthesia and the improvisatory method, and having provided two illustrative examples, the “conclusion” in this case does not

arise as a final summation, since we are only beginning to uncover the complexity of the territory — the island-world of synaesthetes (which it is indeed time to begin exploring) — but rather as something toward which thought leads us after everything mentioned above.

Vladimir Bibikhin wrote in his book *Pora: Time-Being*:

“Without withdrawing from the schedule, without relocating to the forest or to nature, one’s eyes change when one begins to see time as season: season for the tree and within the tree, in what it is as it is; season for water and for rain; season for me to stand or to work, or to walk, and in general not to do anything without ‘season,’ which, I do not know how, comes and goes. Calendar and schedule usually exist here and serve as a way of fleeing from time as such, which itself flows and shows.” (Bibikhin, 2015, p.7)

If the rational component of composition is the measurability of musical presence — its material dimension and time as something packaged into schedules and into limits of duration (for example, not exceeding a certain number of minutes) — then the synaesthetic component of composition is its inner call, its “season.” It is the moment when the coincidence of several sounds and temporal simultaneities occurs precisely when it was “time,” when the musical fabric itself called for this new sonority, and not because measure no. 53 arrived at 3 minutes and 40 seconds.

When speaking about synaesthesia in art, it is important to distinguish between synaesthesia as such and the synaesthetic method. The synaesthetic method is something that can be adopted by non-synaesthetes and integrated into their creative activity. The concepts developed within this method may be interpreted individually and translated into being-in-the-world. This does not mean that by applying the synaesthetic method, a non-synaesthete becomes a synaesthete. Rather, by enriching creative practice through this method, new connections are established, and a bridge appears between the island-world of synaesthetes and those who are not synaesthetes.

Thus, at this stage, synaesthesia may be understood not as a closed theoretical system, but as an opening — a mode of compositional attentiveness that invites further exploration.

## References

- Berlioz, H. (1969). *Memoirs*. Dover Publications.
- Bibikhin, V. V. (2015). *ПОРА (Время-Бытие)*. Владимир Даль.
- Fedjakin, S. (2022). *Rakhmaninov. Belaya siren' Rossii* [Rachmaninoff. The white lilac of Russia]. Molodaya Gvardiya.
- Freud, S. (1965). *New introductory lectures on psycho-analysis*. W. W. Norton. (Original work published 1933)
- Krashenko, O. (2018–2023). *Tintagiles* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/UG9XMWLkAF8>
- Krashenko, O. (2019). *River of thought: To think is already to sound*. Blurb. <https://www.blurb.com/b/9842793-river-of-thoughts?ebook=712101>
- Krashenko, O. (2026). *Notes and colours* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/zPam4MPCX-0>
- Lacan, J. (1998). *Encore: The seminar of Jacques Lacan, Book XX (1972–1973)*. W. W. Norton.
- Lacan, J. (2007). *The other side of psychoanalysis: The seminar of Jacques Lacan, Book XVII (1969–1970)*. W. W. Norton.
- Maeterlinck, M. (2000). *Joyzelle; The death of Tintagiles*. Cristall.
- Prirodu v zvuki pretvoril... A. N. Skryabin glazami sovremennikov* [He transformed nature into sounds... A. N. Scriabin through the eyes of his contemporaries]. (2022). Nestor-Istoriya.
- Ramuz, C.-F. (2020). *Vospominanie ob Igore Stravinskom* [Reminiscence of Igor Stravinsky]. Planeta Muzyki.
- Ribot, T. (1901). *Essay on the creative imagination*. The Open Court Publishing Company.
- Rondarev, A. (2021). *Grandioznaya istoriya muzyki XX veka* [The grand history of 20th-century music]. Ripol Klassik.
- Rudenko, S. (n.d.). *Two synaesthesia*. <https://www.svetlana-rudenko.com/research/two-synaesthesia>

Scriabin, A. (1910). *Prometheus: The poem of fire, Op. 60* [Performance video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=OKLqYuRgKss>

Scriabin, A. (1910). *Prometheus: The poem of fire, Op. 60* [Score video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Vp386CtJTs>

Skryabin, A. S. (Ed.). (2016). *A. N. Skryabin i sovremennost': zhizn' posle zhizni* [A. N. Scriabin and modernity: Life after life]. Center for Humanitarian Initiatives.

Simner, J., Mulvenna, C., Sagiv, N., Tsakanikos, E., Witherby, S. A., Fraser, C., Scott, K., & Ward, J. (2006). Synaesthesia: The prevalence of atypical cross-modal experiences. *Perception*, 35(8), 1024–1033.

Triarhou, L. C. (Ed.). (2019). *Scriabin for neuroscientists*. Springer.

# EDUCACIÓN MUSICAL E IGUALDAD

Patricia García Sánchez  
Vicenta Gisbert Caudeli



Doctoranda en Ciencias de la Educación en la Universidad Autónoma de Madrid con la tesis "Educación musical e igualdad. Compositoras en las aulas de Primaria". Licenciada en Musicología en la Universidad de La Rioja. Máster en la Musicología Aplicada en la Universidad de La Rioja, con especialidad en musicología feminista. Diplomada en Magisterio, Educación Musical y Educación Infantil por la Universidad Complutense. Divulgadora e investigadora en educación musical y género. Escritora especializada en Literatura Infantil y Juvenil, Didáctica de la Música, teatro infantil y cuentacuentos. Colaboradora en diversas revistas especializadas de música. Entre sus líneas de investigación destacan la inclusión de compositoras de la historia y actuales en las aulas, la didáctica de la música con perspectiva de género y la creación de materiales globalizados que aúnan elementos creativos, literarios y musicales referidos a igualdad y transformación social.

**PUBLICACIONES:** **La música durmiente.** Quince compositoras de la historia. Madrid, 2021. **Compositoras al compás.** Diez propuestas didácticas sobre música de mujeres para el aula de música. Editorial CCS. Madrid, 2021. **La brujieta Mifasol.** Música, poesía y creatividad para el Primer Ciclo de Primaria. Editorial CCS. Colección Pentagrama. Madrid, 2009. **El Dragón Cuentarín.** Música, cuentos y creatividad para el Segundo Ciclo de Educación Primaria. Editorial CCS. Colección Pentagrama. Madrid, 2011. **Sinfonía Teatral.** Música, teatro y creatividad para el Tercer Ciclo de Educación Primaria Editorial CCS. Colección Pentagrama. Madrid, 2010. **Música y Paz.** Editorial CCS. Colección Pentagrama. Madrid, 2012. **NOVELAS Y CUENTOS. LITERATURA INFANTIL** Valentina y el afinador de pianos. Madrid, 2014 Arrecife y la fábrica de melodías. Fantasía en Sol sostenido. Editorial Bookolia. Madrid, 2017 Suite de las estrellas. Cuentos, estrellas y compositoras. Dairea Ediciones. Madrid, 2018 Los últimos seres alados. Silencios, cromatismos y cadencias. Dairea Ediciones. Mariposas de papel pautado. Cuentos ,mariposas y compositoras. Dairea Ediciones. Madrid, 2025.

Doctora en Ciencias de la Educación, Licenciada en oboe, Máster en Neurociencias para Docentes. Acreditada como Contratado Doctor por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA), Sexenio de Investigación 2018-2023.

Actualmente Coordinadora del Máster Universitario en Investigación e Innovación en Pedagogía de la Música y profesora en la Universidad Autónoma de Madrid, Departamento Interfacultativo de Música de la Facultad de Formación de Profesorado y Educación. Secretaria del Centro de Estudios Universitarios para la Educación en la Diversidad (ULL). Integrante del Grupo de Investigación Música y Educación (UAM) colabora con los Grupos, IMETIC (Universidade da Coruña), ETIE (ULPGC), INCISO (UNIR), NEUROMOTRICITY (Universidad de Alicante) y GIED (ULL). Investigadora Principal en del proyecto 101174457 — EU-CODE — CREA-CULT-2024-COOP financiado por Erasmus + con 200000€. Colaboradora en el Proyecto "Master to Educate in Diversity and Social Inclusion" del Programa Erasmus+. Proyecto "UPDating university curricula on Early InTervention" - UPDEIT perteneciente 2021-1-MK01-KA220-HED-000022981 Erasmus+ 2022 - 2024.

Estancias nacionales e internacionales (Bogotá, Costa Rica, Chile, Portugal, Alicante, Coruña, etc.), ponente en Conservatorios Superiores de Música, Congresos Internacionales, Jornadas y Seminarios, y comité científico. Entre sus líneas de investigación destaca la Educación Musical centrada en la Transformación Social, la Atención a la Diversidad, la Inclusión y la Educación en Valores.

## EDUCACIÓN MUSICAL PARA LA IGUALDAD DESDE UNA PROPUESTA COLABORATIVA INTERCENTROS. ROSA GARCÍA ASCOT

### MUSIC EDUCATION FOR EQUALITY FROM A COLLABORATIVE APPROACH. ROSA GARCÍA ASCOT

**Patricia García Sánchez**

**Vicenta Gisbert Caudeli**

*Universidad Autónoma de Madrid*

---

#### **Resumen**

En este trabajo se aúnan tres disciplinas fundamentales: la educación musical, la perspectiva de género y la innovación educativa, concretamente, el trabajo colaborativo de tres centros e instituciones educativas españolas. La compositora Rosa García Ascot (biografía, obras y proyección) es el eje fundamental para el desarrollo de un proyecto intercentros titulado *Una rosa en el piano*, llevado a cabo en el curso académico 2023-24 simultáneamente en el *Conservatorio Profesional de Música de Ceuta Ángel García Ruiz*, en el *Centro de Educación Especial Miguel de Unamuno*, de Móstoles y el *CEIP La Navata*, de Galapagar, Madrid. Los tres centros se embarcan en el trabajo de la figura de Rosa García Ascot desde diferentes realidades sociales y musicales (conservatorio, Educación Primaria y Educación Especial). El objetivo fundamental de esta investigación es contribuir al avance de una sociedad más justa y equitativa mediante un caso práctico de colaboración entre instituciones centrado en el trabajo sobre una compositora. Las propuestas, todas ellas colaborativas, incluyen materiales inclusivos y de atención a la diversidad de gran impacto. Mediante una metodología mixta, que incluye estudios de caso, realización de entrevistas y cuestionarios a alumnado y familias de los centros, mostramos los resultados obtenidos que corroboran nuestros objetivos primigenios. La educación musical con perspectiva de género es una herramienta potente para el cambio social.

**Palabras clave:** *compositoras; educación musical; innovación educativa; música y género; proyectos colaborativos*

## Abstract

This work combines three fundamental disciplines: music education, gender perspective, and educational innovation, specifically, the collaborative work of three Spanish educational centers and institutions. The composer Rosa García Ascot (biography, works and projection) was the fundamental axis for the development of an intercenter project entitled *Una rosa en el piano*, carried out in the 2023-24 academic year simultaneously at the Conservatorio Profesional de Música de Ceuta *Ángel García Ruiz*, at the Centro de Educación Especial *Miguel de Unamuno*, in Mostoles, and the CEIP *La Navata*, in Galapagar, Madrid. The three centers embarked on the work of the figure of Rosa García Ascot from different social and musical realities (conservatory, Primary Education, and Special Education). The proposals, all of them collaborative, include inclusive materials and attention to diversity. The fundamental objective of our research is to contribute to the advancement of a more just and equitable society through a practical case study of collaboration between institutions focused on the work of a female composer. By means of a mixed methodology, which includes case studies, interviews, and questionnaires to students and families of the centers, we show the results obtained that corroborate our original objectives. Music education with a gender perspective is a powerful tool for social change.

**Keywords:** *collaborative project; music education; education innovation; music and gender; women composers*

## Introducción

La educación para la igualdad y la perspectiva de género, a pesar de la novedosa legislación vigente, sigue considerándose un aspecto que parte más de la iniciativa personal del docente que de una sistematicidad. Desde el área de música en todos los niveles educativos (Educación Infantil, Primaria, Educación Especial, Secundaria, Bachillerato, Enseñanzas Artísticas y Educación Universitaria), el trabajo sobre compositoras de la historia es casi inexistente y de carácter puntual. La igualdad de género y la coeducación se muestran como una serie de elementos clave para la transformación y la justicia social. La importancia de mostrar modelos de referencia femeninos en cualquiera de las disciplinas académicas, artísticas o científicas se convierte en un objetivo estratégico para mejorar nuestra sociedad, en la que menores, futuros adolescentes y después, adultos, se desarrollen en plenitud.

De esta forma, el caso concreto que mostramos a continuación aúna tres líneas fundamentales de trabajo: la perspectiva de género, la música y la innovación educativa desde el trabajo colaborativo. Los tres centros implicados son: el Conservatorio de Música de Ceuta *Ángel García Ruiz*, el Centro de Educación Especial *Miguel de Unamuno*, en Móstoles, y el CEIP *La Navata* (concretamente en el curso de Tercero de Primaria, área de Música), en Galapagar, Madrid. La figura principal que sirve de figura nuclear es la compositora Rosa García Ascot.

El objetivo fundamental de nuestra investigación es contribuir al avance de una sociedad más justa y equitativa mediante un caso práctico de colaboración entre instituciones centrado en el trabajo sobre una compositora.

La educación desde una perspectiva de género es el marco conceptual básico en el que encuadramos nuestro trabajo, tal y como señala Pacheco (2004), este enfoque nos lleva a dar visibilidad a las mujeres, a localizar factores de desigualdad y a diseñar acciones para cambiar dicha perpetuidad. Por su parte, la Guía de Coeducación (2007) del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, documento de síntesis sobre educación para la igualdad entre hombres y mujeres, señala que la coeducación es la herramienta pedagógica que da solución a la demanda sobre la igualdad reformulando el modelo de transmisión de la cultura en la escuela desde una perspectiva de género. Desde este lugar, como señalan Casella y Coelho: “Se hace necesario, en consecuencia, introducir la perspectiva de género en el proceso mismo de la elaboración del proyecto, como una forma de asegurar nuevas inserciones de las mujeres en la sociedad basadas en la equidad” (1995, p. 8).

Afinando más, debemos contextualizar nuestro trabajo en el área de música, para establecer las relaciones entre la educación musical y la perspectiva de género. El trabajo de Green (2001) sobre la relación entre la música, la educación y el género es esclarecedor y supone nuestro punto de partida y pilar básico donde sostener la investigación. Para dicha autora, la escuela interviene en la perpetuación de la política de género y, en concreto, en el aula de música, lo hace a través de las prácticas musicales marcadas por el género y por el discurso que rodea la música, sus significados y sus experiencias. Se hace necesaria, por tanto, la identificación de las prácticas musicales marcadas por el género para poderlas trabajar. El aula de música no es un espacio exclusivo para hablar de música, sino un lugar para debatir y reflexionar sobre cuestiones fundamentales de la vida en sociedad regidas por la ética y la responsabilidad (López-Peláez, 2022). De esta forma, el sociólogo Boaventura De Sousa Santos enfatiza la construcción de estrategias de resistencia locales y globales partiendo del concepto de justicia cognitiva, en el que todas las voces puedan expresarse en igualdad y se visibilicen aquellas que han sido excluidas, silenciadas o marginadas (De Sousa Santos, 2015), se trata de trabajar de forma conjunta para transformar las prácticas educativas hacia un enfoque próximo a la igualdad de género y la equidad (Martínez-Martín y Ramírez-Artiaga, 2017).

Por otro lado, en cuanto a legislación actual se refiere, hemos de citar la Ley Orgánica 4/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, en el Título I, capítulo II, artículo 26, sobre *La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística*, donde expone la siguiente medida: “Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística cultural y pública y todas las acciones necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción intelectual, artística y cultural de las mujeres”. Asimismo, todos los niveles educativos, modalidades y enseñanzas están reguladas por la Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre. Su disposición adicional vigesimoquinta nos habla sobre el “Fomento de la igualdad efectiva entre hombres y mujeres” y su objetivo es el de “impulsar cualquier actividad para educar en la igualdad efectiva entre mujeres y hombres cuyo último propósito es el de prevenir, detectar y resolver posibles situaciones de violencia”. Esta misma legislación señala que las administraciones deben promover currículos, libros de

texto y materiales educativos que fomenten la igualdad entre hombres y mujeres, resaltando la formación inicial y permanente del profesorado en materia de igualdad de género.

En siguiente término, es necesario abordar el estado de la cuestión con respecto a los beneficios de las propuestas colaborativas entre centros enmarcados dentro de la innovación educativa y la cooperación territorial que tienen como finalidad crear cauces de colaboración entre centros públicos favoreciendo el apoyo mutuo y el intercambio de experiencias. Estas actividades se plantean con el objetivo de conseguir una educación de calidad, muy relacionada con la convivencia de propuestas que proporcionen soluciones novedosas e innovadoras y que supongan una mejora en el proceso de educación, estimulando la metodología activa, centrada en el alumnado, con un impacto relevante en el entorno y la mejora de la convivencia, del trabajo en equipo y de la participación. Otros estudios, como los de Krichesky y Murillo (2018, p. 151), señalan que la creación de redes colaborativas entre centros “puede resultar estratégica para el docente en la medida en que lo nutra de nuevas herramientas pedagógicas ante los problemas concretos de su práctica, reforzando así su autonomía y capacidad de decisión”. Por ello es necesario que los docentes trabajen en entornos colaborativos donde se fomente el apoyo mutuo, el análisis, las responsabilidades compartidas y la cooperación entre iguales.

En este aspecto, es digno de mención el trabajo de investigación de Clemente (2018) sobre la vida y obra de Rosa García Ascot. Gracias a su labor, la obra pianística y sinfónica de la compositora, única integrante mujer del Grupo de los Ocho, pianista, concertista y galerista en el México del exilio, ha sido rescatada y revivida.

Esta investigación se encuadra dentro del proyecto *Una rosa en el piano* desarrollado en el curso 2023-24. En su fase inicial, previa a la recogida de datos, sus etapas fueron las siguientes:

- Invitación a diferentes instituciones educativas a participar en un proyecto de colaboración. La premisa fue trabajar la figura de Rosa García Ascot desde diferentes perspectivas, áreas, departamentos y niveles educativos diferenciados partiendo, en principio, del cuento *Una rosa en el piano*, escrito por Patricia García Sánchez y que versa sobre la vida de la compositora. El propósito del proyecto prioriza las redes de colaboración y el intercambio de materiales. El título del cuento da nombre al proyecto completo.
- Doce instituciones se suman al mismo (tres colegios de primaria nacionales e internacionales, dos institutos, dos conservatorios y un colegio de educación especial). Además, se unen cuatro participantes a nivel personal, dos ilustradores: María del Carmen Fumado Pichardo y Oscar Luque Ruiz, y dos investigadores/teóricos/intérpretes: Samuel Diz y Nacho Clemente.
- La secuencia de actividades y experiencias se recoge en la página web del proyecto: código QR (Figura 1), donde se presentan y comparten una gran cantidad de materiales, experiencias y actividades, muy variadas y atractivas.

De todas ellas, tres destacan por la calidad y originalidad de sus contenidos: Conservatorio de Música *Ángel Ruiz* de Ceuta y colegio de Educación Especial *Miguel de Unamuno* de Móstoles y CEIP *La Navata* de Galapagar y por ser las que, en definitiva, causan mayor implicación tanto en el alumnado como en el profesorado participante.



Figura 1. Código QR de acceso a la web: UNA ROSA EN EL PIANO (Elaboración propia)

### Propuestas pedagógicas de los centros educativos seleccionados

En el Conservatorio profesional de Música *Ángel Ruiz* de Ceuta, la propuesta es aceptada por el departamento de piano y su profesora Cristina Querol. Se decide tomar como punto de partida el cuento *Una rosa en el piano* y ponerle música con la finalidad de realizar un concierto narrado. De esta forma, el alumnado del conservatorio interpreta obras de la compositora siguiendo el hilo conductor del cuento, a su vez interpretado por los niños y niñas del CEIP *La Navata*, previamente grabado. Después, se propone la participación a otros departamentos (cuerda, viento y cámara). Así, un total de nueve alumnos/as de piano de diferentes niveles (1º, 3º y 4º de Enseñanzas Elementales y 2º, 3º y 6º de Enseñanzas Profesionales), una alumna de clarinete, otra de violonchelo y un tercer estudiante de guitarra son los integrantes del proyecto. Los arreglos para los dúos los realiza la profesora de cámara. La selección de obras se efectúa siguiendo la línea narrativa-cronológica del cuento, clasificando las obras de Rosa en función de los acontecimientos que se van desarrollando en la historia: infancia y juventud, amistades y personajes célebres, viajes, anécdotas, etc.

También resulta de gran ayuda la reciente publicación de la obra pianística de la compositora por parte del investigador Ignacio Clemente. Finalmente, la *performance* definitiva se caracteriza por una correspondencia casi perfecta entre el texto y la música, dotando de gran coherencia y unidad el resultado final. A todo ello hay que añadir que la ilustradora María del Carmen Pichardo Fumadó crea ocho ilustraciones originales para el cuento y el concierto que se proyectan en dicho evento. De forma independiente, se realiza un trabajo de grabación del cuento por parte del alumnado del CEIP *La Navata*. Finalmente, imágenes, grabaciones e ilustraciones se unen en una presentación en formato *Genially* (todo ello puede verse en la página web del proyecto) que se utiliza como soporte visual y textual en el concierto final y que tiene lugar en formato híbrido presencial-online, el jueves 11 de abril de 2024, desde la sala de cámara del conservatorio. Las familias y el alumnado del CEIP *La Navata* pudieron asistir de forma virtual.

El CEE *Miguel de Unamuno* acepta la propuesta de participación en el proyecto por el equipo de Educación Infantil, con la coordinación de Cristina Blázquez Martín. En este caso,

la participación es de siete clases, cinco clases de Educación Infantil, dos clases de EBO1 (Educación Básica Obligatoria) y un total de seis profesores, incluida la profesora de Audición y Lenguaje. El equipo también parte del cuento *Una rosa en el piano* y, en este caso, de la audición de la obra para guitarra *española* de Rosa García Ascot interpretada por Samuel Diz (única obra para este instrumento compuesta por la compositora). Dicha decisión se contextualiza dentro de la tipología de trabajo previo desarrollado por el equipo especialista en alumnado con necesidades educativas especiales, ya que, precisamente, una de sus estrategias pedagógicas más empleadas es partir de cuentos para después trabajar todo tipo de actividades y aprendizajes de carácter global, inclusivo y de acceso. De este modo, realizan una reducción del cuento, confeccionan los pictogramas, graban las voces del alumnado participante y crean una gran variedad de producciones plásticas y manualidades (rosas de caramelo, papiroflexia, estampaciones, pintura con manos y pies, etc.), para después montarlo todo en un *Genially*. También puede verse en la página web. Por último, desde el *CEIP La Navata*, el trabajo es llevado a cabo por la coordinadora del proyecto y se estructura en tres grandes bloques durante todo el curso escolar (Figura 2), conllevando la realización de nueve actividades que se explican a continuación. Todos los proyectos son de carácter anual durante el año 2023-24.

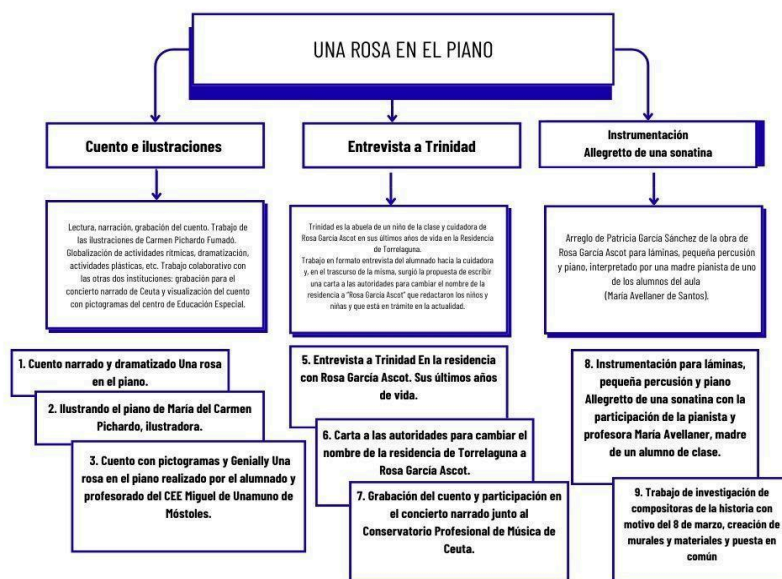


Figura II. Bloques de actividades en el trabajo del proyecto “Una rosa en el piano”. CEIP La Navata (Elaboración propia).

## Metodología

La metodología implementada para la realización de esta propuesta atiende a dos modalidades: la realización de dos entrevistas semiestructuradas a las respectivas coordinadoras del Centro de Educación Especial y del Conservatorio de Ceuta (cualitativa), y la recogida de datos mediante cuestionarios al alumnado y familias de Tercer Curso del CEIP *La Navata* (cuantitativa). Por tanto, la propuesta se ha confeccionado mediante metodología mixta.

Combinar métodos cuantitativos (cuestionarios en este caso) con métodos cualitativos (entrevistas semiestructuradas) resulta un recurso valioso para presentar un panorama completo y con diversidad de enfoques. Los cuestionarios completados por alumnado y familias dan cobertura a los aspectos vinculados al análisis cuantitativo, pero su interpretación conectada a los hallazgos de la literatura existente implica la metodología cualitativa (Oriol, 2004). La investigación de trabajos con alto componente artístico precisa de la flexibilidad del proceso cualitativo y del soporte del método cuantitativo, resultando ambos valiosos y complementarios para dotar de una visión completa a la comunidad investigadora (Hernández et al., 2014).

La sistematización de datos es mucho más veloz y fluida mediante cuestionarios (Casas et al., 2003), mientras que las entrevistas proporcionan una información enriquecedora que genera conocimiento mediante el intercambio o discurso creado entre el entrevistador y el entrevistado y el estudio de la conversación de los implicados (Wengraf, 2012). La entrevista es un recurso flexible mediante el cual la obtención de información está contextualizada al momento y la situación en que sucede el proceso, resulta un complemento extraordinario para el método cuantitativo, proporcionando resultados generalizables y significativos (Díaz-Bravo et al., 2013). El análisis de las mismas se realiza mediante un proceso de transcripción, codificación e interpretación. La codificación conlleva la identificación de patrones y temas para después ser analizados. El análisis temático se centra en códigos referidos a experiencias previas al respecto de compositoras en las aulas, participación y evaluación de la participación de la comunidad educativa en las actividades y opiniones personales en cuanto a igualdad de género y educación musical.

## Objetivos

El objetivo fundamental de nuestra investigación es contribuir al avance de una sociedad más justa y equitativa mediante un caso práctico de colaboración entre instituciones centrado en el trabajo sobre una compositora. Los objetivos específicos son los siguientes:

- Promover cambios en los diseños curriculares, proyectos educativos y filosofía de los centros escolares participantes en materia de igualdad de género desde la educación musical partiendo de la compositora Rosa García Ascot, concretamente del cuento *Una rosa en el piano* escrito por Patricia García Sánchez.
- Generar mayor motivación, implicación y participación en las actividades musicales globalizadas utilizando el género como pilar fundamental, tanto del alumnado como de toda la comunidad educativa (familias, profesorado, etc.).
- Mejorar la capacidad de trabajo colaborativo entre centros de tres instituciones de España: Conservatorio de Música *Ángel Ruiz* de Ceuta, CEE *Miguel de Unamuno* y CEIP *La Navata*, a través de la elaboración, creación y difusión de materiales diversos, plásticos, artísticos, musicales, inclusivos y digitales con el objeto de compartirlos y difundirlos.

Por su parte, en cuanto a los cuestionarios, la **muestra** recoge la valoración de 25 alumnos/as de Tercero de Primaria y sus familias, aula-clase donde se implementó la propuesta didáctica. De las familias encuestadas, 18 participaron en la misma. Los cuestionarios, en su doble direccionalidad, alumnado y familias, han sido validados por tres juicios de expertos en Educación Musical.

Los datos se procesan mediante herramientas básicas de software estadístico.

## **Instrumentos**

Para la recogida de datos en relación a las actividades realizadas por el alumnado, se procede a la elaboración de un cuestionario híbrido con tres tipos de preguntas de carácter anónimo que combinan preguntas Likert, de doble respuesta y de elección con un total de 11 preguntas. El cuestionario para el alumnado se confecciona estructurado en tres bloques de preguntas. Para el primer bloque, se sigue básicamente el modelo de la escala de Likert, una herramienta muy eficaz y sencilla en la investigación psicométrica referida a las acciones educativas y las ciencias sociales que permite la obtención de datos de calidad (Matas, 2018). Así, se elige una escala de satisfacción del 1 al 3, siendo 1 la peor puntuación y el 3, la mejor, de esta forma: 1 (No me aportó mucho), 2 (Estuvo bien) y 3 (Me encantó). Estas nueve preguntas piden que el alumnado evalúe las nueve actividades realizadas. El alumnado debe evaluar las nueve actividades realizadas durante el año. En las preguntas 10 y 11, el alumnado debe evaluar con SÍ/NO: una primera sobre el nivel de aprendizaje que ellos consideraban que habían adquirido en forma de autoevaluación (pregunta 10) y, otra, sobre si les gustaría volver a repetir una serie de actividades musicales y artísticas parecidas con otra mujer como protagonista. En la pregunta 11, el alumnado debe escribir su actividad favorita de las nueve realizadas.

Para la recogida de datos con respecto a cuestionarios de las familias, se elabora un formulario con la herramienta Microsoft Forms. El formulario se envía a 25 familias, recibiendo respuesta de 18, lo que corresponde a un 72 % de participación. El cuestionario era voluntario y anónimo; se insta a la participación familiar como recurso favorecedor de la mejora y la innovación en la materia de música y como herramienta de la propia docente. Se formula un total de ocho interrogantes combinando preguntas de doble respuesta (sí/no), de puntuación (de 1 a 5, siendo 1 la menor y 5 la mayor) y de carácter abierto, la última de ellas, permitiendo incorporar sugerencias, agradecimientos o propuestas de mejora.

La **triangulación** de datos cuantitativos y cualitativos (cuestionarios y entrevistas) ofrece una mayor credibilidad en la investigación, una visión más completa y una reducción de los sesgos. Sin embargo, se debe considerar la existencia de los mismos debido al número reducido de participantes y a la elección de los centros de la muestra, pues desde el principio, son instituciones interesadas en la participación en el proyecto.

## Resultados

En cuanto a la entrevista con Cristina Querol, responsable del departamento de piano del Conservatorio Profesional de Música de Ceuta, la primera cuestión importante destacable es el compromiso que la profesora tiene con respecto a las compositoras históricas y actuales. Desde el año 2004, aproximadamente, entra en contacto con las musicologías feministas y, siempre de forma autodidacta, las incorpora en su haber y en su repertorio. De esta forma, interpreta asiduamente obras para piano de mujeres compositoras de la historia desde hace años. Es su opinión que la presencia de referentes femeninos en las programaciones y repertorios es escasa; por lo tanto, esta circunstancia se convierte en un propósito de mejora. A pesar de su compromiso, la profesora no conocía la figura de Rosa García Ascot.

Teniendo en cuenta estas cuestiones, la profesora destaca los siguientes aspectos: en primer lugar, la colaboración con otros centros e instituciones. El hecho de sentirse dentro de un proyecto más grande y cooperativo ha sido fuente de motivación, e incluso de emoción, para alumnado, profesorado y familias. En segundo lugar, la relevancia de partir del cuento como hilo conductor e inspiración, con el objetivo de interpretar un concierto narrado, donde la música se adapta a la historia, creando un todo vivo y global. Por lo tanto, el cuento ha supuesto coherencia y organización. Con respecto al alumnado, cita la importancia del sentimiento de protagonismo y de pertenencia como parte fundamental del proceso que han desarrollado. Subraya la implicación de las familias. Sin embargo, la respuesta de algunos departamentos del conservatorio ha sido escasa. La profesora espera que, al hilo de lo acontecido, en futuros proyectos aumente la participación. En definitiva, el proyecto es evaluado como muy completo y constructivo, no solo en el sentido de la programación de aspectos musicales y artísticos específicamente, sino también con respecto a otros elementos y valores como el trabajo en equipo, la emoción y la transformación social.

El caso del CEE *Miguel de Unamuno* de Móstoles es contrario al del Conservatorio de Ceuta en cuanto al conocimiento y trabajo de compositoras de la historia y mujeres, en general. Si bien existe una conciencia clara sobre la importancia de la igualdad de género, así como la sensibilidad hacia la escasa o nula presencia de referentes femeninos en el currículo educativo, nunca antes habían trabajado de forma monográfica a una mujer importante de la historia. De esta forma, Cristina Blázquez señala que la participación en el proyecto les ha permitido, por un lado, reflexionar sobre esta necesidad, y por otro, mostrar el trabajo que realizan en Educación Especial partiendo del cuento *Una rosa en el piano*. Su objetivo consiste en crear un material específico y adaptado al alumnado de Educación Especial que pueda ayudar a diferentes diversidades y necesidades diversas de apoyo visual, auditivo, etc. En definitiva, pretenden facilitar el acceso al aprendizaje al alumnado con rasgos diferenciales diversos. La profesora señala una motivación muy elevada de los participantes, destacando su implicación en la grabación del cuento y por sentirse inmersos en un proyecto más amplio. El profesorado ha trabajado con ilusión y en equipo, aunque la profesora menciona su interés por aumentar la cifra de grupos participantes en futuros proyectos. Con respecto a las familias, la implicación y el fomento de la curiosidad han sido notables.

Sobre los cuestionarios al alumnado del CEIP La Navata, la evaluación general de las actividades recibe las siguientes valoraciones: el 57% lo evalúa con un 3, el 38% con un 2 y el 5% con la menor puntuación. Las actividades más valoradas son: la actividad 8 *Allegretto de una sonatina*, con un 80 %, actividad 7 *Concierto de Ceuta*, con 72 %, y la actividad 2 *Ilustrando el piano*, con 68 %. En la figura 4, podemos observar la puntuación detallada de cada actividad.

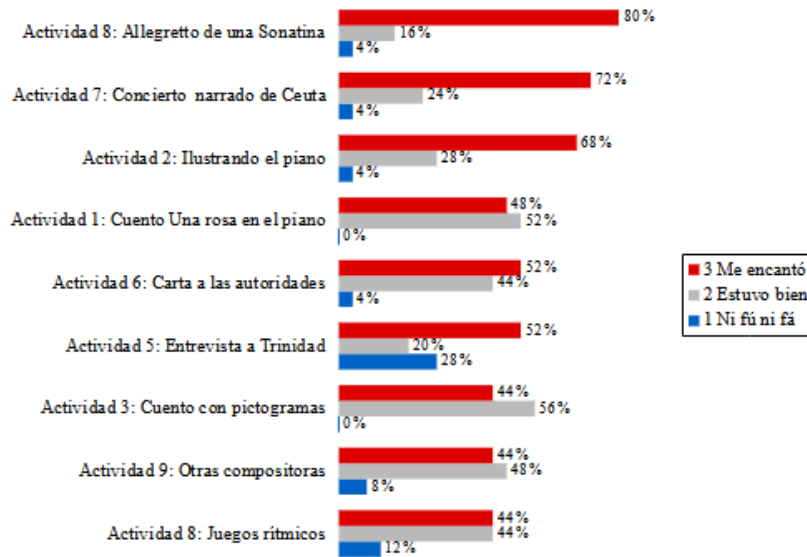


Figura 3. Valoración detallada de cada actividad (Elaboración propia)

Los resultados arrojan un 92% de alumnos/as que reconocen haber aprendido mucho y un 78% a los que les gustaría repetir este tipo de actividades con otra compositora o mujer como protagonista.

En siguiente término, en cuanto a los cuestionarios realizados a las familias, éstas responden que un 17,7 % conoce con anterioridad a la compositora y que un 22,3 % tiene referencias previas sobre mujeres creadoras de música en la historia.

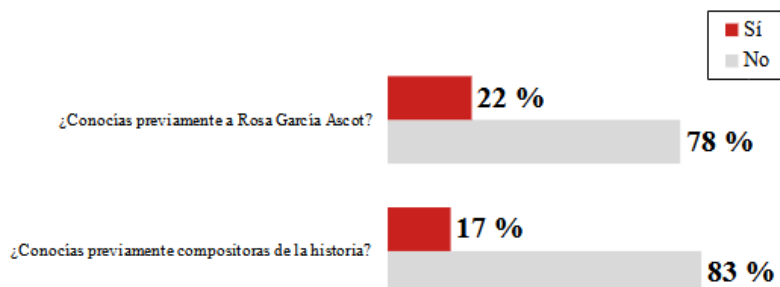


Figura 4. Conocimientos previos de las familias con respecto a Rosa García Ascot y compositoras de la historia (Elaboración propia)

Por otro lado, el grado de satisfacción que las familias perciben en sus hijos e hijas con respecto al proyecto en general, siendo 1 la menor puntuación y 5 la mayor, es de un 22,2 % con un 4 y un 77,8 % con un 5, no obteniéndose ninguna puntuación por debajo del 4. El grado de satisfacción que las familias perciben en sus hijos e hijas con respecto a la actividad de instrumentación *Allegretto de una Sonatina*, siendo 1 la menor puntuación y 5 la mayor, es de 5,65 para el 4 y un 94,4 %, para el 5, no obteniéndose puntuación por debajo del 4. Con respecto a la colaboración con el Conservatorio de Ceuta, las puntuaciones son las siguientes: con un 1 (0%), con un 2 (5,6%), con un 3 (11,1%), con un 4 (16,7%) y con un 5 (66,7%). En la siguiente figura, se observan los resultados de forma comparativa.

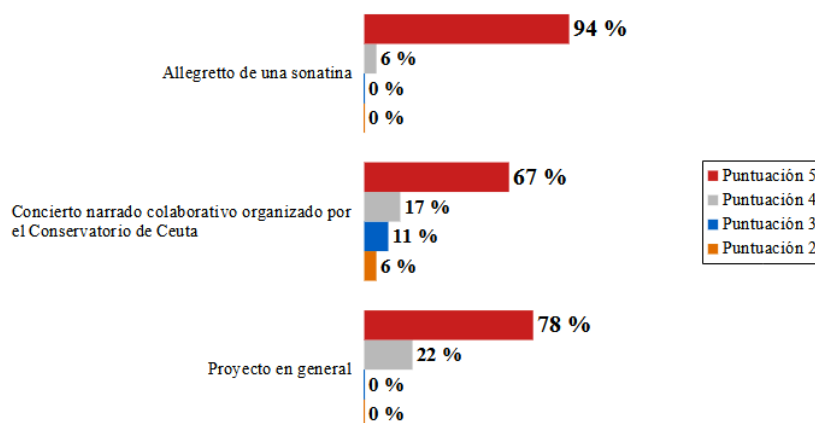


Figura 5. Grado de satisfacción en la participación de sus hijos/as en las actividades y en el proyecto en general (Elaboración propia)

El cuestionario continúa mostrando aspectos que vinculan la educación musical y la educación para la igualdad. El 92% de las familias considera que desde el área de música podemos educar en la igualdad de forma general. Sin embargo, el 100% está de acuerdo en que el proyecto implementado sobre la figura de Rosa García Ascot contribuye a la mejora de la educación en la igualdad.

## Discusión y conclusión

Los hallazgos de esta investigación muestran el grado de consecución de los objetivos propuestos al inicio del estudio. Analizando los resultados obtenidos, se confirma que la propuesta diseñada e implementada ha contribuido a cambiar el pensamiento y la actitud de profesorado, alumnado, instituciones y participantes, generando cambios en los programas de estudios y en la visión de futuro.

De este modo, las conclusiones coinciden con autoras como López-Peláez (2023) y Green (2020) en la creencia y absoluta certeza de que las aulas de música deben ser lugares de reflexión, reunión y cambio, en los que la disciplina musical cobre sentido gracias a los valores de la ética, la justicia social y la democracia. De la misma forma, se hace énfasis en la importancia de la planificación y puesta en práctica de proyectos que tengan en cuenta la

igualdad de género desde su programación inicial, haciéndose necesaria la visibilización sistemática de las mujeres (Casella y Coelho, 1995) mediante su incorporación en proyectos artísticos y pedagógicos de diversa índole, como el que hemos mostrado. La investigación también coincide con los estudios de Krichesky y Murillo (2018) que señalan que la creación de redes colaborativas entre centros es estratégica para la creación de responsabilidades compartidas y reflexiones sistemáticas, aumentando el grado de motivación en la comunidad educativa.

Con respecto a los objetivos específicos, se valora el grado de consecución de los mismos, siendo el primero de ellos promover cambios en los diseños curriculares, los proyectos educativos y la filosofía de los centros escolares participantes en materia de igualdad de género. En concreto, en el caso del Conservatorio de Ceuta, los cambios más significativos se hallan en la incorporación en el repertorio y en las programaciones de la obra pianística de Rosa García Ascot, también de su única pieza para guitarra y la de algunos arreglos de su música para grupos de cámara. El caso del centro de Educación Especial es excepcional, pionero y único. Los logros principales residen en el trabajo de forma monográfica de la figura de una mujer importante de la historia, transversalmente, en diferentes etapas y niveles educativos. A ello hay que sumar la realización de valiosos materiales inclusivos que combinan lo artístico y lo digital. El centro pretende seguir trabajando en el futuro en esta línea, con otras mujeres importantes de la historia, ya sean compositoras, científicas, pintoras o escritoras. La institución destaca el poder de la música para atender a la diversidad y la multiplicidad. Sin embargo, existe una interesante reflexión por parte de ambas profesoras sobre la falta de participación e implicación por parte de algunas secciones del profesorado, que esperan alcanzar en futuras convocatorias.

El segundo objetivo específico pretendía generar mayor motivación, implicación y participación en las actividades musicales globalizadas utilizando el género como pilar fundamental, tanto del alumnado como de toda la comunidad educativa (familias, profesorado, etc.), hecho claramente corroborado. Profesoras, familias y alumnado coinciden en la excelente evaluación de actividades musicales basadas en la compositora. El trabajo sobre el cuento como hilo conductor destaca en las reflexiones de ambas profesoras. Con respecto al caso concreto del CEIP La Navata, se destaca la motivación del alumnado que evalúa muy positivamente actividades globalizadas con la plástica, *Ilustrando el piano*, la participación en el concierto narrado del conservatorio de Ceuta y la interpretación instrumental del *Allegretto para una sonatina* para instrumentos de láminas con el piano de María Avellaner, una madre de la clase, que es además pianista. Además, hay que destacar la participación de Trinidad, abuela del mismo niño de clase, que estuvo al cuidado de Rosa García Ascot en sus últimos años en la residencia de Torrelaguna, y a la que el alumnado entrevistó en el aula. Sin duda, la importancia de partir de las experiencias y realidades del propio alumnado es esencial en el grado de motivación. Destacable es la relación que se establece entre música, literatura y pintura como motor de trabajo y de implicación. En definitiva, los resultados arrojan reflexiones referidas al gusto por las actividades globalizadas (literatura, pintura y música), la colaboración con otros centros y la implicación de las familias. A ello hay que añadir el disfrute de la participación activa en la actividad musical, aunando elementos específicamente musicales, de socialización y trabajo en equipo.

El tercer objetivo, mejorar la capacidad de trabajo colaborativo entre centros de tres instituciones de España, a través de la elaboración, creación y difusión de materiales diversos, plásticos, artísticos, musicales, inclusivos y digitales con el objeto de compartirlos y difundirlos, está claramente conseguido. Ambas profesoras, alumnado y familias señalan que la colaboración con otros centros españoles ha sido fuente de motivación e implicación de toda la comunidad educativa, en especial de alumnado y familias. Se echa en falta mayor participación de ciertos sectores de los claustros educativos.

La emoción de la participación en la actividad artístico-musical colectiva, la unión de la literatura, la pintura y la música, la creación de materiales inclusivos digitales de gran impacto y la colaboración en redes de trabajo son los pilares básicos en los que se sustenta este proyecto. Y todo ello, desde un punto de vista creativo, amplio y divergente, donde el perfil de las disciplinas se difumina para aunarse en un objetivo general: contribuir al avance de una sociedad más justa y equitativa mediante un caso práctico de colaboración entre instituciones centrado en el trabajo sobre la compositora Rosa García Ascot: excusa y protagonista, musa y creadora.

Nuestra contribución presenta cierta originalidad al compararse con estudios previos por tratarse del diseño de un proyecto colaborativo e innovador para trabajar la igualdad y el género desde la educación musical. Unir innovación, proyectos colaborativos, igualdad y música puede servir de referencia a futuros trabajos de mayor envergadura y continuidad. Las líneas de investigación futura deben ir encaminadas a buscar y encontrar marcos de colaboración donde la educación musical y la igualdad sean las protagonistas, donde se fusionen sus objetivos y se nutran la una de la otra, sobre todo en entornos menos propicios para ello, es decir, instituciones que hasta la fecha no hayan tenido experiencias al respecto.

En definitiva, nuestra investigación ha partido de un marco conceptual básico, localizando algunos factores de desigualdad en el área de música y diseñando una serie de acciones para cambiar la perpetuidad de los estándares de género. Efectivamente, la educación musical desde una perspectiva de género supone una valiosa herramienta, una gran aliada en el amplio y valiente propósito de cambiar la sociedad.

## Referencias

- Casas, J., Repullo, J.R. y Donado, J. (2003). La encuesta como técnica de investigación. Elaboración de cuestionarios y tratamiento estadístico de los datos. *Atención Primaria*, 31(8), 527-38. [https://doi.org/10.1016/S0212-6567\(03\)70728-8](https://doi.org/10.1016/S0212-6567(03)70728-8)
- Casella, K. y Coelho, M. (1995). *Guía metodológica para la elaboración de proyectos con género*. Consejo Nacional de la Mujer. UNICEF Argentina. [https://www.bantaba.ehu.es/obs/files/view/Gu%C3%ADa\\_para\\_la\\_elaboraci%C3%B3n\\_de\\_proyectos\\_con\\_perspectiva\\_de\\_g%C3%A9nero.pdf?revision%5Fid=66398&package%5Fid=66383](https://www.bantaba.ehu.es/obs/files/view/Gu%C3%ADa_para_la_elaboraci%C3%B3n_de_proyectos_con_perspectiva_de_g%C3%A9nero.pdf?revision%5Fid=66398&package%5Fid=66383)
- Citron, M. (1993). *Gender and the musical canon*. University of Illinois.
- Clemente, I. (2018). *Rosa García Ascot y la Generación del 27*. Ediciones Idea.

- De Sousa Santos, B. (2005). *Reinventar la democracia. Reinventar el Estado*. CLACSO.
- Díaz-Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M. y Varela-Ruiz, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en Educación Médica*, 2(7), 162-167. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=349733228009>
- García, P. (2024). *Una rosa en el piano*. <https://sites.google.com/view/proyecto-una-rosa-en-el-piano>
- García-Ramos, F.J., y Domínguez, V. (2023). Discursos y representaciones de mujer compositora en el cine: el caso de Clara Wieck. *Fotocinema*, 26, 383-413. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2023.vi26.15560>
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Morata.
- Hernández, R., Méndez, S. y Mendoza, C. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill.
- Instituto de la Mujer. Observatorio para la Igualdad de Oportunidades. Ministerio de Igualdad (2008). *Guía de Coeducación. Documento de síntesis sobre la Educación para la Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres*. Red2 Red Consultores S.L. <https://www.inmujeres.gob.es/observatorios/observIgualdad/estudiosInformes/docs/009-guia.pdf>
- Jiménez-Andújar, E. M., Monforte-García, E. y Alcalá-Ibáñez, M. L. (2023). Currículum oculto de género desde la mirada docente: Los libros de texto. *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*, 12(2),25-44. <https://doi.org/10.15366/riejs2023.12.2.002>
- Krischesky, G. J. y Murillo, F. J. (2018). La colaboración docente como factor de aprendizaje y promotor de mejora. Un estudio de casos. *Educación XXI*, 21(1), 135-156. <https://www.redalyc.org/pdf/706/70653466007.pdf>
- Ley Orgánica 4/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres (BOE núm. 71, de 23 de marzo de 2007). <https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-6115-consolidado.pdf>
- Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE núm. 340 de 30 de diciembre de 2020). <https://www.boe.es/boe/dias/2020/12/30/pdfs/BOE-A-2020-17264.pdf>
- Martínez-Martín, I., y Ramírez-Artiaga, G. (2017). Des-patriarcalizar y Des-colonizar la Educación. Experiencias para una Formación Feminista del Profesorado. *Revista Internacional De Educación Para La Justicia Social*, 6(2). <https://doi.org/10.15366/6.2.005riejs2017>
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings. Music, gener and sexuality*. University of Minnesota Press.
- Oriol, N, (2004). Metodología cuantitativa y cualitativa en la investigación sobre la formación inicial del profesorado de educación musical para primaria. Aplicación a la Formación Instrumental. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical RECIEM*,1(3). <https://revistas.ucm.es/index.php/RECI/article/view/RECI0404110003A>
- Perales, M. (2022). *El despertar de las voces silenciadas: la inclusión de la mujer compositora en el repertorio musical en las aulas de Primaria*. [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Zaragoza]. <https://zaguan.unizar.es/record/120448?ln=es>
- Ramos, P. (2003). *Música y feminismo*. Narcea.
- Soler, S., y Alegret, M. (2020). Mujeres compositoras: un enfoque pedagógico sobre cómo presentar al alumnado de secundaria referentes femeninos. El caso de Ethel Smyth. *Musas*, 5 (1), 98-115. <http://dx.doi.org/10.1344/musas2020.vol5.num1.6>

# PONENCIAS



Marisa Manchado

Premio Nacional de Música 2024

Doctora en Musicología (Universidad Complutense)

OTROS DISCURSOS MUSICALES  
... complejidad, simplicidad, perplejidad...  
La composición en femenino

## OTROS DISCURSOS MUSICALES

### ... complejidad, simplicidad, perplejidad...

#### La composición en femenino

Este artículo fue una comunicación presentada en el *I Congreso Internacional Women's Legacy. Trazando el futuro. Valencia, 24 y 25 de noviembre de 2023.*

María Luisa Manchado Torres

Dra. en Musicología- Universidad Complutense-Madrid (UCM)

mamanc01@ucm.es

#### Resumen

La historia cultural occidental ha sido escrita desde la visión androcéntrica, excluyendo a las mujeres, así como sus maneras y formas de pensar y expresarse. La música no ha sido una excepción, más bien ha profundizado en la misma línea, de manera que el pensamiento musical ha estado y está dominado por varones que imponen su visión del mundo y de la música.

En este campo se inscribe la visión masculina sobre la composición musical y el análisis de sus signos, códigos y estructuras que, herederos de planteamientos estructuralistas y formalistas, considera la calidad musical y el alza de sus valores en relación directa con las dificultades de ejecución, porque estos son indicativos de un “pensamiento profundo”, ergo pensamiento masculino.

Esta es la visión masculina, dominante, una música compuesta de manera abstrusa será siempre elevada al Olimpo de la genialidad, que siempre será masculina. Por contra, una música inteligible y/o de ejecución clara y diáfana, será considerada de pensamiento menor, o sea, femenino.

En esta comunicación pretendo indagar en las arenas movedizas del denominado análisis musical, desde una perspectiva musicológica feminista. Es decir, poner en evidencia los tópicos de la complejidad-dificultad musical como canon de excelencia en oposición a la claridad-facilidad de ejecución, que produce rechazo y desprecio desde posiciones androcéntricas, cuando lo que realmente provoca en el bien asentado, intocable y “perfecto” mundo masculino, es desasosiego, incertidumbre y perplejidad, mientras que hacia donde debería conducir es hacia la inclusividad canónica.

## Abstract

Western cultural history has been written from an androcentric vision, excluding women, as well as their ways of thinking and expressing themselves. Music has not been an exception; it has deepened along the same lines, so that musical thought has been and is dominated by men who impose their vision of the world and music.

This field includes the male vision of musical composition and the analysis of its signs, codes, and structures that, heirs of structuralist and formalist approaches, consider musical quality and the rise of its values in direct relation to the difficulties of execution. because these are indicative of “deep thinking,” ergo, masculine thinking.

This is the dominant, masculine vision; music composed in an abstruse manner will always be elevated to the Olympus of genius, which will always be masculine. On the other hand, music that is intelligible and/or of clear and diaphanous execution will be considered of lesser thought, that is, feminine.

In this communication, I intend to investigate the shifting sands of so-called musical analysis from a feminist musicological perspective. That is, highlighting the topics of musical complexity-difficulty as a canon of excellence in opposition to clarity-ease of execution, which produces rejection and contempt from androcentric positions, when what it really provokes in the well-established, untouchable, and “perfect” masculine world, is restlessness, uncertainty, and perplexity, when what it should lead to is towards canonical inclusivity.

*Palabras clave:* mujer, música, musicología feminista, canon musical, inclusividad musical

*Keywords:* woman, music, feminist musicology, musical canon, musical inclusivity

## Introducción

Si consideramos el trabajo analítico desde una perspectiva amplia (*el examen, comprensión, explicación y/o interpretación de una realidad determinada*, en este caso la música), el principal problema que encontramos es la indeterminación de su propio objeto: la "música" o la "obra musical", concepto problemático, ambiguo y hoy en entredicho (Nagore, 2004).

La partitura no significa nada en sí misma: es un conjunto de signos que bajo una convención previa se aproxima a transcribir alturas, duraciones, volúmenes, texturas, dinámicas... y lo más importante, tiempos dentro del Tiempo. La manera en que hemos codificado estos sonidos es pues aproximada, aleatoria y desde luego intuitiva.

Sin embargo, emergentes de nuevo y con fuerza a partir de mediados del siglo pasado, posiciones estructuralistas y científicas llevaron a anclar la partitura en una perspectiva de estudio única. No obstante, estas visiones unilaterales están hoy en día muy en crisis y en

parte gracias al feminismo, su teoría y su movimiento civil.

En el imaginario inconsciente que gira en torno a “lo canónico”, es decir “lo masculino” y todos sus valores históricos, potencia, fuerza, velocidad, inteligencia, pensamiento agudo, etc... permanece esa idea de la dificultad como profundidad y elaboración de pensamiento, mientras que la claridad y la facilidad de ejecución se hilvanan con la intuición siempre en contraposición a la reflexión, lo femenino versus lo masculino. En suma, encontramos todo el ideario histórico patriarcal.

Y todo lo femenino es de segunda categoría, el segundo sexo, que como muy bien su autora demostró no se nace mujer, sino que se aprende a ser mujer (De Beauvoir, 1949). Aprendemos pues sin referentes femeninas, sin referencias en el pasado de otras formas de pensar, de escribir de actuar, en lo musical, que no sean los varones... y aprendemos a transmitir sus valores, como “los valores”, los únicos, los verdaderos y los válidos. Todo lo que se salga de esa perfecta cuadrícula es menor... es femenino.

Naturalmente, solamente es menor si esa escritura intuitiva, o fácil o clara, la escribe una mujer... si quien la escribe es un hombre... posiblemente tenga un valor añadido ya que sale de la convención, la rompe, se arriesga a desafiar a la norma.

### **Motivo 1:**

El asunto subyacente y no obstante continuo para la discriminación histórica y actual de las compositoras, o sea de la escritura musical que se halla fuera del “canon”, fuera del modelo a seguir, tiene mucho que ver con la idea preconcebida, prejuiciosa y discriminatoria, eurocentrista y patriarcal, de la “complejidad” como oponente de “simplicidad” ¡ojo! Entrecomillados ambos conceptos, pues esconden una mentira: la complejidad no abarca el todo y la simplicidad es muy a menudo feliz y acertada. Lo sustancial aquí es el sexo de quien firma la partitura.

Pero también, en la base de esta discriminación, de esta expulsión del “canon”, está la crítica musical y/o el análisis musical, ambas categorías ideológicas, porque todo análisis y toda crítica es ideológica ya que parte de presupuestos dados como válidos, para arribar a espacios preestablecidos como válidos o inválidos, todo ello acorde a los propios presupuestos formales de quien observa.

Uno de estos pilares es la denominada complejidad y su opuesto, la simplicidad, que a menudo se utilizan para hablar de dificultad o sencillez. Esto es, de manera superficial se sobreentiende muy a menudo que una escritura rebuscada y de comprensión difícil lo que en realidad es una escritura “compleja” de pensamiento profundo y elaborado, mientras que una escritura sencilla o fácil de leer a primera vista, por ejemplo, es de menor valor porque esconde menor profundidad de pensamiento, esconde liviandad y ligereza, atributos “muy femeninos” desde el paradigma patriarcal.

Hablamos pues de dificultad versus facilidad, de sencillez versus complicación, complejidad, artificiosidad, afectación, ostentosisidad.

## **Motivo 2:**

El debate musicológico acerca de la complejidad y/o la simplicidad en la escritura musical no suscita mucho interés, aparentemente. No obstante, excluyo de esta afirmación los trabajos, no muchos, sobre las corrientes compositivas de la *New Complexity* y la *New Simplicity* de los ochenta y noventa del siglo pasado<sup>3</sup>, o el artículo de Ulman (1994), así como los trabajos de Edgar Morin (1995) al respecto.

Las controversias se abren con las músicas de consumo, hoy en día, avalanchan. Las músicas para el *entertainment* y las músicas “aplicadas”, es decir, música para el uso y mantenimiento de una sociedad que basa su existencia en el consumir, usar y poseer objetos nuevos a cada momento, a costa de lo que sea (destruir el planeta, o sea, autodestruirnos, sin ir más lejos), pues estas músicas son deliberadamente fáciles de escuchar, sencillas en su asimilación. En las músicas académicas la sencillez es provocación, es contestación, es protesta, es desafiante... al mismo nivel que defender la intuición o la improvisación, que la música académica considera más apropiadas para las músicas populares pero no para las intelectuales.

De esta manera nuestra cultura musical, la occidental, ha ido construyendo una pirámide de complejidad técnica que ha convertido en canónica la verticalidad armónica, la superposición de sonidos en construcción “babeliana” hasta llegar a la destrucción de su propia materia, esto es desde la llamada armonía funcional, o sea, superposiciones verticales que se enlazan siguiendo unas normas que establecen jerarquías estrictas con roles predeterminados e inamovibles, hasta llegar a la aliteración total de forma que las funciones quedan absolutamente diluidas y por tanto dicha jerarquización y dichas funciones, desaparecen, entrando así en el mundo de la atonalidad.

Por contra, una música inteligible y/o de ejecución clara y diáfana, será considerada de pensamiento menor, a menudo asociada a lo femenino, como ya hemos señalado.

## **Motivo 3:**

En lo que se refiere al sesgo de género, ahí el asunto es decididamente relevante. Haciendo un repaso a nuestra memoria histórica, rápida, de las compositoras a lo largo de la Historia, constatamos el siguiente relato historicista:

- 3.1.- Las compositoras no existen, por eso no podemos interpretarlas ni programarlas.
- 3.2.- Las compositoras sí existen, pero son muy “poquitas”, así en diminutivo, añorando el término.

---

<sup>3</sup> Ver el trabajo sobre el compositor Brian Ferneyhough, “padre” de esta Nueva Complejidad. Duncan, S. P. (2010). Re-complexifying the function (s) of notation in the music of Brian Ferneyhough and the "New Complexity". *Perspectives of New Music*, 136-172.

3.1.- Las compositoras no existen, por eso no podemos interpretarlas ni programarlas.

3.2.- Las compositoras sí existen, pero son muy “poquitas”, así en diminutivo, añorando el término.

3.3.- Bueno, sí hay compositoras, pero son muy pocas (esta vez ya no hay diminutivos) y muy malas, o sea, de muy baja calidad.

3.4.- Bueno, sí que hay compositoras a lo largo de la Historia, pero hay que seleccionarlas muy bien, solamente las “buenas” son interpretables y/o programables.

En resumen, que hay que expulsarlas del canon, el canon soy yo (varón) y tú eres mujer...y así enlazamos con un hecho histórico: Rebecca Clarke.

Esta compositora y violista de origen británico, compuso su sonata para viola y piano y la presentó en 1919 al concurso de composición Elisabeth Coolidge, quedando ganadora junto con otra obra, del compositor suizo Ernst Block. Debatiendo a quién daban el premio, o si lo compartían, abrieron las plicas para ver quiénes eran LOS COMPOSITORES, sí, en masculino, porque daban por hecho que Rebecca Clark era el pseudónimo de un compositor. Cuando constatan que es una mujer efectivamente, por supuesto, el ganador fue Ernst Block, compositor medio olvidado en la actualidad, mientras que la sonata de Clark es pieza obligada para cualquier violista, estudiante avanzado o profesional.

#### **Motivo 4:**

El canon y la expulsión de todo lo que le es ajeno.

Nuestra historia, que gira alrededor de Europa como espejo en el que mirarse y al que imitar, tiene al gran compositor canónico Beethoven, compositor difícil, incómodo de interpretar (incluso hoy) y en su momento rupturista, vanguardista y de nuevo difícil, de escuchar, de interpretar, de entender; Mozart, no es canónico, es genio, porque su obra no fue controvertida en su época (directamente escribía para el pueblo o para subsistir, con muchas dificultades) y su escritura no es difícil, es más bien ajustada y fácil de ejecutar. Pero Mozart es varón. Podemos poner a una mujer como ejemplo, también, Marianne von Martinez, conocida como “la pequeña española”, que fue una compositora, soprano y clavecinista del Clasicismo, discípula de Joseph Haydn.

Resumiendo, una música inteligible y/o de ejecución clara y diáfana, será considerada de pensamiento menor, o sea, femenino... a no ser que sea un varón quien la escribe, en cuyo caso puede llegar al altar de la genialidad.

## A modo de coda

La idea de sencillez o facilidad en una partitura es claramente provocativa y anticanónica, pero desde la perspectiva masculina y patriarcal es poco elaborada, es intuitiva en lugar de reflexiva y ponderada. Por ende, es una música “menor”, no alcanza la excelencia del pensamiento masculino, enrevesado, abstruso, difícil y hasta cierto punto inasequible, inalcanzable... divino. Cuando de lo que realmente se trata es de asumir la perplejidad que puede producir otro tipo de expresión, de lenguaje, de escritura, permitiendo su escucha libremente, sin prejuicios discriminatorios ni prepotentes, al fin y al cabo, características canónicas. Mejor sería dejarnos imbuir por la expresión y la belleza de este tipo de música y no despreciarla ni prejuzgarla de antemano. Al final se trata de ser críticos con el canon y tener libertad de pensamiento de manera que no nos dejemos llevar por las ideas preconcebidas.

Sería interesante abrir la posibilidad de indagar y cuestionar estos temas sin dar por sentado “lo ya sabido”.

## Referencias

- Balderrabano, S., & Gallo, A. (2015). Reflexiones en torno a la vinculación entre materiales, movimientos y configuraciones gestuales en la música tonal. En *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina* (La Plata, 2015). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59716>
- Blacking, J. (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos*, 12, 149-162.
- Darbon, N. (2011). La historia de la música. ¿Una pirámide de la complejidad?
- Duncan, S. P. (2010). Re-complexifying the function (s) of notation in the music of Brian Ferneyhough and the "New Complexity". *Perspectives of New Music*, 136-172.
- Fischerman, D. (2009). Música (aún) contemporánea. *Letras Libres*, 91, 6-9.
- Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX* (Vol. 6). Ediciones Akal.
- Morin, E. (1995). *El pensamiento complejo*. Gedisa. Madrid.
- Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al sur*, (1), 1-14.

Prates, E. (2002). Música nueva para nuevos tiempos: siete conceptos paradigmáticos de la estética posmoderna de la música. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 38, 127-137.

Rodríguez Hernández, R. M. (2022). Viaje a la memoria: recreación y apropiación. *Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, (8), 371–378.

Rowell, L. (1996). *Introducción a la filosofía de la música*. Gedisa.

Ulman, E. (1994). Some thoughts on the new complexity. *Perspectives of New Music*, 32(1), 202–206.

# RESIDENCIAS COMPOSITIVAS

Sonia Megías, compositora



Compositora y artista musical nacida en Almansa en 1982. Su música suena a nivel global gracias a reconocimientos como la Beca Fulbright (Nueva York, 2010-12), 'Artista Residente' en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA, desde 2021), 'Compositora Residente' de la Federación Coral de Madrid (2017-20), proyecto 'Perpetuum Mobile' para el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (2018-2020); 'Artist in Residence' 2026 en la New York University (NYU); 'Visiting Research Scholar' 2026 en la City University de Nueva York (CUNY); 'Composer's Commission 2025' del Brook Center de Nueva York; encargos de la Biblioteca Miguel de Cervantes de Shanghái (2018), del Ministerio de Cultura de España (2008, 11, 16, 20, 23) o del Aula Social del Teatro Real de Madrid (2017); la formación del profesorado del Kathmandu Jazz Conservatory de Nepal (2013), o la dirección del proyecto Ne Nawat Shuchikisa (El náhuat florece, 2012-18) en El Salvador junto a la Cooperación Española y el gobierno del país. Existe una Calle honorífica Sonia Megías (2024) en Almansa, una Biblioteca Sonia Megías (2022) en Granada y un Aula Sonia Megías (2018) en Alicante.

De su trabajo cabe destacar la investigación de notaciones, llamadas 'Partituras raras' (vídeopartituras, partituras comestibles, partituras para meterse dentro... ), y la creación de proyectos y obras no capacitistas (para todo tipo de personas) que incluyen partituras táctiles para personas ciegas. Desde 2011 dirige el laboratorio de experimentación vocal CoroDelantal, desde 2014 es la mitad del dúo vocal Dúa da Pel junto a la poeta y cantante Eva Guillamón, y desde 2011 coordina la editorial EdicionesDelantal, en la que puede encontrarse gran parte de su producción. En la actualidad elabora su tesis doctoral autoetnográfica en las universidades Autónoma de Madrid (UAM) y Nacional de México (UNAM).

# LAS COMUNIDADES DE ARTISTAS EN NUEVA YORK Y EL *GIVE BACK*

**Sonia Megías**

Artist in Residence en el Espacio de Culturas de New York University  
Composer's Commission 2025 at the Foundation for Iberian Music in New York  
Estancia de investigación doctoral otorgada por la CUNY (City University of New York)

*Ella no quería construirse una carrera.  
Ella quería construirse una comunidad.*  
Documental *Deep Listening. The Story of Pauline Oliveros*

## **Introducción**

La ciudad de Nueva York es vórtice de tantos mundos, tantas esperanzas, logros o fracasos que suceden todos al mismo tiempo (si acaso acordamos que el tiempo exista) que se hace imposible resumirla en un artículo. Hace unos días escuchaba a la cineasta Isabel Coixet hablando de su experiencia neoyorquina en el [periódico El Mundo](#)<sup>1</sup>. Ella fue la *chair* donde yo ahora tengo mi beca de [Artista Residente](#): el [Espacio de Culturas de la New York University](#). Podríamos percibir la ciudad de dos formas, ambas ciertas: el capitalismo decadente del que habla Coixet o la resonancia de las vanguardias musicales y de las comunidades hippies de las décadas 1950 y 60, que no dependen de políticas ni de economías sino de hacer arte juntas, con Phill Niblock, Pauline Oliveros, Meredith Monk o lugares como ‘The Stone’, ‘Roulette’, ‘The Kitchen’ o ‘Experimental Intermedia’ a la cabeza. La resonancia de esta manera de estar en el mundo sigue viva y supone una estela a la que necesito subirme de cuando en vez, como una suerte de reseteo.

## **Europa. La semilla**

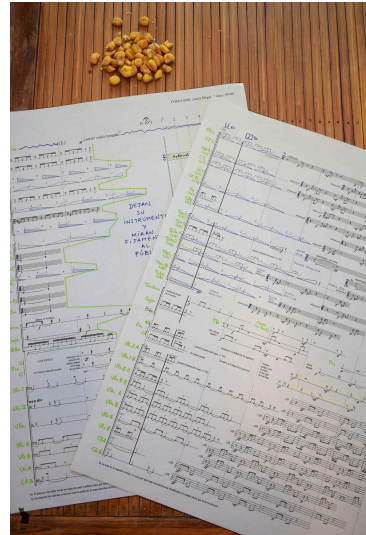
En realidad, este cuento comienza en Aosta, Italia, hace 23 años. La estancia con la Beca Erasmus en el Conservatorio ‘Giuseppe Tartini’ de Trieste, como estudiante de Composición, me permitió conocer algunas iniciativas culturales del país; una de ellas fue el festival de cine mudo musicado en directo '[Strade del Cinema](#)' (Caminos del Cine), al que asistí las primaveras de 2003 y 2004 como alumna del ‘Curso de música para cine mudo’ y también el verano de 2004 como compositora de la música de [Mal\(in\)con\(i\)ci](#)<sup>2</sup>, una pieza de videoarte de

---

<sup>1</sup> Las palabras en azul son enlaces.

<sup>2</sup> Esta pieza colaborativa imagen/música se programó en España en tres ocasiones, que yo sepa: el 8 junio de 2008 en el Auditorio 400 del MNCARS (Madrid), en un concierto comisariado por Ana de Alvear como parte de la de la programación

la romana Paola Boioli. Tras el éxito de esta composición, recibí el encargo de la banda sonora orquestal para lo que ellos llamaban el ‘Big’ del festival: un largometraje que era acompañado por la orquesta sinfónica local. Como por aquel entonces yo estaba terminando mis estudios de Composición en el Conservatorio Superior ‘Manuel Massotti Littel’ de Murcia, donde también nos pedían una obra orquestal para el fin de la carrera, decidí hacer la investigación acerca de la música para cine mudo a lo largo de la historia y la obra orquestal que se estrenaría en Aosta en el verano de 2005, coincidiendo con el fin de mis estudios en el conservatorio.



*Ffrraarr*. Dos páginas y un puñado de quicos.  
Foto: Ela R que R (2016)

Sin embargo, la política del lugar dio un giro y en las elecciones de Aosta salió elegido un partido que decidió no programar el festival ese año. Así que tiré mi investigación a la basura y decidí prolongar un año más de estudios en el Conservatorio de Murcia para dedicarlo en exclusiva a la investigación y a la composición de la obra orquestal de fin de carrera. El curso 2005-2006 fue mi primer año viviendo en Madrid, y allí pude asistir, entre otros, a los cursos de Composición Musical que ofrecía el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM), dirigido por Adolfo Núñez; también recibí una beca de la [Asociación Nuova Consonanza](#) de Roma para aprender Música Espectral en la Villa Medici (Academia de Francia en Roma) con compositores como Joshua Fineberg, Tristan Murail o Lucia Ronchetti. De todas estas influencias nacería mi obra orquestal *Ffrraarr*, con base espectral y que quería ser expresada por escrito en frecuencias y no en alturas temperadas. Esa iniciativa fue frenada con ímpetu por mis directores de investigación en Murcia, por lo que tuve que adaptarme y escribirla en pentagramas, con algunas grafías propias y con la acción de comer ‘quicos’<sup>3</sup> por parte del público, como acción individual de emisión y escucha. Al menos, me aceptaron las grafías y la comestibilidad de la pieza.

## Nueva York. El florecimiento

Defendí mi tesina y mi pieza en junio de 2006<sup>4</sup>, ya establecida en Madrid. Un par de años después viajé a Nueva York por primera vez para disfrutar de dos residencias de artistas: la primera, [Basically Modern Arts Sanctuary](#) (BMAS) en Westerlo y la segunda, [I-Park](#)<sup>5</sup>, en

del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) con la música grabada; el 21 de octubre de 2016 en el auditorio del Centro+Centro de Madrid como parte del Festival COMA, a cargo del ensemble Kuraia; y el 22 de septiembre de 2018 en el Auditorio Baluarte de Pamplona como parte del Festival NAK, a cargo del mismo ensemble.

<sup>3</sup> El mi pueblo llamamos ‘quicos’ al maíz tostado.

<sup>4</sup> La obra nunca se interpretó, algo que tristemente ocurre con tantas obras que se componen para la academia.

<sup>5</sup> Un paraíso en medio del bosque donde repetiría como artista invitada en 2010 y en 2011.

East Haddam, Connecticut. En esa primera visita, conocí al compositor y fotógrafo [Phill Niblock](#)<sup>6</sup>. Lo llamé, me invitó a acercarme a su casa, apunté la dirección y me presenté allí, con 26 años recién cumplidos y unas ganas tremendas de conocer mundo.



Puerta interior de Experimental Intermedia.  
Foto de Sonia (2026).

El número 224 de Centre Street, en el SoHo neoyorquino, era (y sigue siendo) un edificio industrial y encantadoramente cochambroso. Cuando crucé la puerta de la calle, me entró miedo. No sabía si podía aparecer alguien por la escalera, secuestrarme y arrancarme los riñones para venderlos en el mercado negro<sup>7</sup>. Pero llegué al segundo piso y toqué a la puerta. Era una puerta verde de hierro y en ella ponía el nombre de '[Experimental Intermedia](#)', la iniciativa cultural que Phill Niblock había fundado en los años 50 en ese mismo lugar, en el cual vivía y trabajaba. Me abrió la puerta con una sonrisa y me invitó a que pasara y a que me sentara en una silla que había colocado en un lugar oscuro y amplio. De pronto, de unos altavoces enormes empezó a salir un [sonido grave](#)<sup>8</sup> que durante varios minutos iba cambiando sutilmente, acompañado por unas imágenes de campesinos asiáticos que aparecieron en una pantalla frente a mí. El volumen del sonido grave iba en aumento, y llegó un momento en que me puse de pie y empecé a deambular por la sala con los brazos abiertos y los ojos cerrados. Tras unos 25 minutos, el sonido se cortó abruptamente, abrí los ojos y ahí estaba Phill, tras una pequeña ventana con las manos sobre la mesa de mezclas y mirándome divertidísimo.

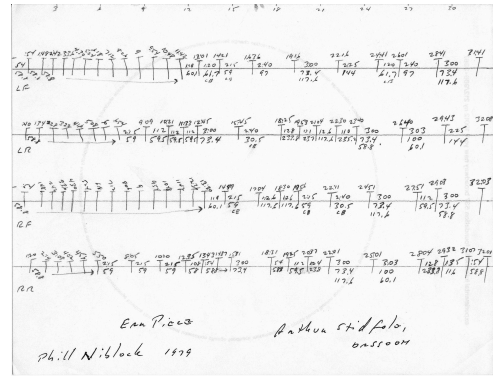
Me animó a pasar a la cocina, accedí aún en ese trance y me sirvió vino tinto de una botella enorme que tenía sobre la mesa. Allí estaba también [Katherine Liberovskaya](#), su pareja, una videoartista canadiense con pelo rojo y fuerte carácter. Estuvimos charlando los tres y Phill me invitó a su 75º cumpleaños, que celebraría unos días después. No pude acudir a la fiesta, pero sí que volví a su cocina, de la que entraban y salían constantemente músicos y otros artistas de distintas disciplinas. Una de ellas era fagotista y venía a recoger las partituras de una pieza de Phill para prepararla con su instrumento. Casi me caigo de espaldas cuando veo la grafía que él utilizaba: ¡ERA UNA PARTITURA DE FRECUENCIA.

<sup>6</sup> Gracias a la compositora María de Alvear, que me había dado su teléfono tras el estreno español de *Mal(in)con(i)ci* en el MNCARS. Este estreno lo nombré en la segunda nota al pie.

<sup>7</sup> Ésa es una fantasía que me acompaña a veces, cuando ando por lugares inhóspitos y desconocidos. Desde que me entregué a la disciplina del kárate, ese miedo disminuyó (¡obtuve hace unos meses el cinturón marrón!).

<sup>8</sup> Las obras de Phill Niblock en su mayoría son llamadas *drones*, bordones graves. En ellas se puede percibir el cambio sutil en la relación entre las frecuencias, a veces no con los oídos sino con la vibración de las vísceras.

Sentí aquello de “éste es mi sitio, ésta es mi gente”. Decidí volver a Nueva York en cuanto pudiera, y pedí la beca Fulbright<sup>9</sup> básicamente para pasar más tiempo con él y su comunidad de artistas. Quería empaparme de ese entorno todo lo que pudiera: de ese modo lúdico de estar en el mundo, de la composición sin melodía ni armonía ni ritmo, de la fusión de vida y trabajo, o de esa comunidad de la cual nacería tres años después el primer [CoroDelantal](#), en esa misma cocina y con uno de los delantales de Katherine.



*Ear piece* (1979), obra de Phil Niblock para fagot. Cortesía del autor.

Mi relación con Phill continuó hasta sus últimos meses de vida, en su mayoría con reuniones en su cocina acompañadas por vino tinto y frutos secos, aunque también vinieron a Madrid, se quedaron en casa e hicimos viajes en mi coche por los alrededores.

El 8 de enero de 2024, Phill se nos fue, con 90 años y 3 meses. Viajó y disfrutó hasta el final de sus días, siempre con esa sonrisa. Con Katherine continuaron el cariño y admiración mutuas y la entrevistaré el 11 de marzo de este año en mi programa de conversaciones con mujeres artistas que viven en Nueva York, llamado ‘[Art for the Living](#)’ en la New York University, para que cuente al mundo su trabajo como videoartista y como actual directora de Experimental Intermedia.



Phill y Katherine (2014). Foto: Anne Wellmer

Tras la desaparición de Phill y con la voraz gentrificación postpandemia, ¿qué ocurre con la magia en Nueva York?

## La ciudad hoy. La polinización

Uno de los artistas que conocí en la cocina de Phill fue el documentalista inglés [Fred Bernas](#), que rodaría en 2010 su pieza [Loft Chronicles](#) para reflejar ese ambiente que se vivía en el

<sup>9</sup> Gracias a la cual viví en Nueva York de 2010 a 2012, estudiando un Máster en la New York University, pero ante todo, colaborando con artistas del entorno de Phill y de otras comunidades de experimentación musical.

entorno del compositor. En mayo de 2024 visité a Fred en su casa de Crown Heights (Brooklyn) y me llevó con entusiasmo a conocer otro lugar donde se reunía una comunidad de músicos de diferentes procedencias, lenguas, etnias, formaciones... el [Salon on Kingston](#). En esa época el *Salon*, dirigido por el arquitecto [Amber Mazor](#) y su pareja, la editora de cine [Nyneve Minnear](#), solo abría al público los jueves, con una *jam session*<sup>10</sup> multicultural. Me emocionó la atmósfera de convivencia y respeto que se respiraba allí. Fui varias veces, me nutrí de tocar el piano y la melódica junto a grandes músicos y ofrecí a Nyneve un concierto de [Dúa da Pel](#), que cerraría nuestra gira de primavera de 2024 el día de mi cumpleaños. Fred Bernas lo immortalizó con el videoclip de nuestra canción [Muta](#), junto con imágenes que rodó en el Woerner's Barn de Stony Creek (Connecticut) y otras en el estudio que Fred tiene en su propia casa.

La magia de las comunidades de artistas de Nueva York, con esa generosidad de los anfitriones, con esa sensación de cooperación, de hacer sentir 'en casa', renació en mí al conocer el Salon on Kingston. Hoy desarrollo allí una actividad los martes, llamada [I Do Sing in Spanish](#), en la que vienen personas a cantar con unos cancioneros que imprimí ex profeso y yo les acompaño al colín. Boleros, cuplés, tangos, chamamés... todo tipo de canciones populares en grupo y a solo, con caras felices y ambiente familiar. El primer fin de semana de febrero, Amber y Nyneve me invitaron al retiro musical que organizan en otra de sus sedes al que llaman 'The Clearing' (el claro), donde se encuentra '[The Church](#)' (la iglesia), un espacio diáfano con habitaciones en el piso de abajo, donde organizan todo tipo de eventos culturales; y a una milla de la iglesia, 'The Barn' (el granero) y 'The Farm' (la granja), otros dos espacios donde alojarse y donde hacer conciertos y talleres. Ese fin de semana de convivencia con su comunidad, rodeada de nieve y a -20° C, me pareció de las experiencias más humanas y más bellas que he vivido nunca.

Los lugares los crean las personas, la voluntad de las personas. En Nueva York, las instituciones son privadas porque son el sueño de alguien que decide compartir su espacio con otros, y no quedárselo solo para su uso y disfrute. Este tipo de iniciativas, como 'Experimental Intermedia' o 'Salon on Kingston', me devuelven la esperanza en la



Nyneve y Amber en The Church (2026).  
Foto: Giancarlo Luiggi

<sup>10</sup> Las *jam sessions* son encuentros de improvisación en las que se toca principalmente jazz, pero en este caso son sesiones de músicas del mundo.

raza humana. Agradezco la generosidad de Phill, de Katherine, de Nyneve y de Amber abriendo sus ‘jaimas’ a visitantes, curiosos y artistas. ¡Por muchos años! ¡Y que se contagie!

## El *Give Back*<sup>11</sup>. Los frutos

Me he centrado en las comunidades de ‘Experimental Intermedia’ y del ‘Salon on Kingston’, pero por fortuna conocí otras, como la del compositor John Zorn en su local ‘[The Stone](#)’ (La Piedra)<sup>12</sup>, donde había una actividad de improvisación orquestal los lunes coordinada por Karl Berger, director del ‘[Creative Music Studio](#)’ de Woodstock, en la que se podía participar o asistir como público al ensayo y a la actuación posterior. O el ‘Deep Listening Institute’ de Kingston, Nueva York, dirigido por la compositora [Pauline Oliveros](#) y su pareja la performer [Ione](#), y donde no sólo se hacían encuentros de escucha sino también de conciencia de los sueños, rituales de conexión con el Antiguo Egipto y todo tipo de acciones chamánico-musicales. Es interesante cómo estas iniciativas privadas (de una persona para con el mundo) están formadas no sólo por les artistas que protagonizan los eventos, sino también por esas personas que hacen posible que sigan existiendo: les mecenas. Bien como público, bien como voluntarias/os para producir los conciertos o acciones culturales, todas y todos son bienvenidos y siempre puede haber un papel para cada cual.

A principios de este año mantuve una conversación profunda acerca del *Give Back* con el trompetista de jazz [Kirk Knuffke](#) en su casa de Brooklyn. Él ha sido durante años profesor en el ‘Creative Music Studio’, es decir, del compromiso que tenemos con el mundo les herederos de estos saberes comunitarios. Hemos ido perdiendo a les maestros y ahora tenemos el testigo.

El lugar o el modo en que creamos comunidad no importa. Puede ser una comunidad online como [LaVidaenMúsica](#), donde se entrevista a personas fascinantes o se leen artículos acerca de compositoras históricas; puede ser un grupo de seres que se unen de manera presencial para hacer vanguardia musical como es el [CoroDelantal](#), o pueden ser los encuentros cantores que se llamaron [Dando Voces](#) en Madrid en 2013 y que ahora, en el ‘Salon on Kingston’ se llaman *I Do Sing in Spanish*.

Lo que deja una estela no es construirse una carrera. Es construir una comunidad.



<sup>11</sup> *Give Back* significa ‘Dar de vuelta’ algo que se te ha dado a ti. En Estados Unidos es muy importante este concepto, tanto que cuando a una le conceden una beca como la Fulbright, te obligan a salir de los EEUU al menos durante dos años para compartir con la sociedad lo que aprendiste durante la beca. En este artículo, *Give Back* se refiere a poner en práctica comunidades propias.

<sup>12</sup> Antes situado en la avenida B y que tras la pandemia sería absorbido por ‘The New School’.

# PERFORMANCE PRACTICE

## Las cancionistas de tango

Corina Feldkamp, soprano



Nace en Buenos Aires. Soprano titulada por la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Ha cantado los roles de Diana y Júpiter en Las Nuevas Armas de Amor de Sebastián Durón, en Madrid. Soprano solista en Magnificat de J.S. Bach, Elías de F. Mendelssohn, Cantata del Café de J.S. Bach en Alemania. Stabat Mater de L. Boccherini, Juditha Triumphans de A.Vivaldi. Carmina Burana, Oratorio de Navidad de Camille Saint-Saëns, Requiem de Mozart en 2026. Participa en el Festival Internazionale MITO, SettembreMusica, Milano Torino, Italia; Museo Reina Sofía de Madrid. Auditorio Nacional de Música de España. Teatro Real. Teatro Minard de Gante y Ópera de Amberes, Bélgica, gira por Corea del Sur. Es integrante del Proyecto Compositoras desde su fundación y con su ensemble ha actuado en el Festival de Arte Sacro de Madrid, Fundación SGAE, Sala Berlanga y Auditorio Nacional de Música. En octubre de 2021 graba el CD The Unknown Pauline Viardot para el sello discográfico Cezanne Producciones. Y en 2023 sale su CD de tangos Añoranza, con arreglos del compositor Fabricio Gatta. Próximamente interpretará un concierto de Cancionistas en el Ateneo de Madrid y otro de Pauline Viardot en el Teatro Argentino de La Plata, Argentina.

## **Las cancionistas de tango en Argentina a través de sus grabaciones: profesionalización femenina en una industria cultural masculinizada (1920–1940)**

Corina Feldkamp

Soprano

Escuela Superior de Canto (Madrid)

Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires)

### **Introducción**

La irrupción de las cancionistas de tango en las décadas de 1920 y 1930 constituyó un fenómeno central en la historia cultural argentina. En un ámbito fuertemente masculinizado, estas intérpretes contribuyeron no solo a la consolidación del tango canción como género, sino también a la profesionalización femenina dentro de la industria musical y a la redefinición de los modelos de feminidad en el espacio público. Aunque tanto la historiografía tradicional como las discográficas privilegiaron la investigación y la difusión sonora de figuras masculinas —especialmente compositores, directores e intérpretes como Carlos Gardel—, investigaciones recientes han subrayado la importancia de las mujeres en la expansión del tango como fenómeno cultural de masas (Dezillio, 2024; García Brunelli & Azcoaga, 2024). Sin embargo, muchas de estas artistas fueron posteriormente invisibilizadas en la narrativa histórica y en los escenarios.

La metodología de este proyecto musical, enmarcado en la tradición de la *performance practice*, se basa en el análisis de los estilos vocales y performativos de esta primera generación de cancionistas, preservados a través de aquellas grabaciones tempranas. La escucha no puede ser sino escucha crítica, a sabiendas de las limitaciones y deformaciones que las primeras grabaciones imponían a la voz cantada (especialmente en cuanto a la pérdida de armónicos). No obstante, y más allá del empobrecimiento tímbrico, aún es posible extraer valiosa información acerca del fraseo musical y prosódico, de la pronunciación, de la relación entre la voz cantada y la hablada, así como de la búsqueda de rasgos distintivos en la construcción de un personaje inmediatamente reconocible por el público.

### **La consolidación de la cancionista y el proceso de “adecentamiento” del tango**

El pasaje de las triples y cupletistas a la figura de la cancionista se consolidó en la década de 1920, alcanzando su auge en los años treinta, período de expansión de la radiofonía y la industria discográfica. El crecimiento del tango canción estuvo estrechamente ligado al desarrollo de los medios masivos de comunicación, que posibilitaron la circulación de nuevas figuras femeninas (García Brunelli & Azcoaga, 2024). Romina Dezillio (2024) sostiene que

la consolidación de la cancionista estuvo vinculada al proceso de “adecentamiento” del tango, mediante el cual el género transitó desde ámbitos marginales hacia espacios culturales legitimados. Este proceso implicó dos transformaciones fundamentales: la centralidad del cuerpo femenino en escena y la aparición de tangos escritos en primera persona femenina. Asimismo, Marta Savigliano (1995) señala que el tango constituyó, especialmente en la década de 1920, una vía de supervivencia relativamente honorable para mujeres de clase trabajadora, habilitando formas de movilidad social en el marco de una Argentina que buscaba afirmarse como nación moderna y burguesa.

### **Tensiones de género y legitimación profesional**

La participación femenina en el tango no estuvo exenta de tensiones sociales. Persistían prejuicios respecto de las mujeres que trabajaban en escenarios nocturnos, mientras que las actuaciones radiales —especialmente en horarios diurnos— ofrecían un marco de mayor legitimidad pública. En este contexto, la radio desempeñó un papel fundamental como espacio de mediación entre la esfera doméstica y la profesional. La figura de la cancionista se consolidó en ese entramado entre industria cultural, mercado discográfico y nuevas sensibilidades urbanas.

### **Las estrategias vocales y los estilos interpretativos**

Las primeras cancionistas desarrollaron estilos vocales diferenciados que respondían tanto a formaciones técnicas como a posicionamientos estéticos. Pueden reconocerse, a grandes rasgos, tres vertientes estilísticas, que no solo remiten a cuestiones musicales, sino también a posicionamientos sociales y simbólicos dentro del campo cultural.

1. La influencia del cuplé y la lírica, caracterizada por voces agudas, estética estilizada y un uso de la resonancia vocal que proviene de la tradición belcantista.
2. La vertiente arrabalera, asociada a una emisión más abierta y cercana a la voz hablada, con uso del lunfardo y una expresividad ligada al imaginario suburbano.
3. El estilo teatral o revisteril, con énfasis en la actuación y el gesto dramático.

Entre las figuras pioneras se encuentra Rosita Quiroga (1896–1984), considerada la primera mujer en cantar tangos por radio y una de las primeras en grabar profesionalmente. De tesitura grave, provenía de la canción campera<sup>1</sup>, y su estilo arrabalero<sup>2</sup>, “arrastrado”,

---

<sup>1</sup> En la Provincia de Buenos Aires existió un fenómeno de canción criolla de orígenes gauchescos, pero relacionado con la canción urbana, como demuestran investigaciones (Chindemi Vila, 2017). Existieron tangos camperos, pero también vidalitas, estilos... Suelen incorporar imágenes y metáforas rurales.

<sup>2</sup> El arrabal es aquella zona de población urbana que crece de manera informal fuera del núcleo central, y al margen del control de la autoridad municipal. El estilo arrabalero en el tango, además de evocar esa vida periférica, popular, en los límites de la legalidad, suele impregnarse de una fuerte emotividad, con lenguaje salpicado de palabras en el argot rioplatense, llamado “lunfardo”.

cargado de ironía y uso del lunfardo, evocaba el universo suburbano del tango (Dezillio, 2024), en los márgenes geográficos y sociales de la legalidad municipal. Grabó más de 1400 registros y defendió activamente su modalidad interpretativa frente a intentos de homogeneización estilística por parte de las emisoras radiales. Fue una de las primeras profesionales en hablar abiertamente del miedo escénico.

Por su parte, la mezzosoprano Azucena Maizani (1902–1970) se consolidó en la década de 1920 tras su paso por compañías teatrales y su colaboración con la orquesta de Francisco Canaro. Incorporó estrategias performativas innovadoras, como el uso de vestimenta masculina para interpretar determinados repertorios, un estilo “de barrio”, con un fraseo arrastrado y entrecortado muy característico. Su presencia en la película *¡Tango!* (Moglia Barth, 1933) confirma la importancia de las cancionistas en el primer cine sonoro argentino.

Mercedes Simone (1904–1990), compositora y mezzosoprano, apodada “La Dama del Tango”, desarrolló en cambio un estilo depurado, caracterizado por la claridad en la dicción y la eliminación deliberada del lunfardo, buscando diferenciarse de otras intérpretes mediante una estética más refinada. En sus giras por Hispanoamérica interpretó también canciones de diversos países. Su tango más conocido es *Cantando*.

En contraste, Tita Merello (1904-2002), proveniente del teatro de revistas, consolidó un estilo desenfadado y actoral. Merello priorizó la dimensión expresiva y dramática por encima de la perfección vocal, desarrollando un modo de “cantar recitado” que transformó el vínculo entre el texto y la música, enfatizando la dimensión actoral en sus actuaciones. En este sentido, el estilo arrabalero de “Tita” (como se la conoció popularmente) difiere significativamente del de Rosita Quiroga.

Por otro lado, Ada Falcón (1905–2002) comenzó cantando como tiple, al igual que sus predecesoras, pero con el tiempo fue creando un estilo propio, que enfatizaba su registro grave y un estilo dramático, de impronta lírica. Protagonizó una etapa de gran éxito durante los años treinta. Su posterior retiro de la vida artística contribuyó a la construcción de una figura casi mítica en la memoria cultural del tango.

Libertad Lamarque (1908–2000), en tanto, con una voz de soprano ligera, logró consolidarse como estrella internacional del cine y la música, siendo la única superestrella femenina del tango con proyección continental sostenida (Dezillio, 2024). Participó también en *¡Tango!* y desarrolló una extensa carrera cinematográfica en América Latina. Su figura representa el caso más claro de una superestrella femenina originada en el tango. Es de destacar que, a pesar de los estereotipos que unen voz aguda con personaje cómico (presentes en la opereta vienesa, por ejemplo), Lamarque siempre asumió roles dramáticos.

## **Transformaciones en la década de 1940**

Durante la década de 1940, el auge de las grandes orquestas y del tango bailable desplazó progresivamente al tango canción. La figura del director orquestal adquirió primacía

y la contratación de mujeres disminuyó notablemente. La radio y las giras internacionales se transformaron en los principales espacios de continuidad profesional para las cancionistas.

Este desplazamiento evidencia la persistencia de estructuras de género dentro del campo musical, incluso en un período de consolidación industrial del tango, y se relaciona, con mucha probabilidad, con la edad de las cantantes. Todas las exponentes mencionadas pertenecen, más allá de sus diversos orígenes y estrategias vocales e interpretativas, a una misma generación, nacida entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Y si bien la mayoría de ellas logró seguir trabajando en la década de 1940, hubo un freno en la irrupción de nuevas generaciones de cancionistas femeninas.

## Conclusión

Las cancionistas de tango desempeñaron un papel decisivo en la institucionalización del tango canción y en la expansión de la cultura de masas en la Argentina. Su irrupción implicó una transformación profunda en las posibilidades de profesionalización femenina y en la construcción simbólica de la identidad nacional. Lejos de ocupar un lugar periférico, estas artistas participaron activamente en la redefinición de los límites entre lo popular y lo culto, lo marginal y lo legítimo, lo privado y lo público. La recuperación musical de sus trayectorias permite contribuir a revisar las narrativas históricas y musicales tradicionales, centradas en las figuras masculinas, e incorporar a estas profesionales como eslabones indispensables en la historia del tango argentino y de la industria cultural profesional de las primeras décadas del siglo XX.

Este proyecto musical quiere recuperar no solo los nombres y los repertorios de la generación pionera de cancionistas, sino indagar en su proceso de profesionalización al interior de un mundo masculinizado, así como rescatar sus estrategias artístico-vocales y su legado estilístico dentro del repertorio del tango.



Figura 1 Portada del CD Añoranza Tango Canción, Corina Feldkamp & Cynthia Wainz.

## Referencias

- Ada Falcón en el país de las promesas. (1973, 26 de abril). *Revista Panorama*, (313), pp. 50-55.
- Chindemi Vila, J., & Vila, P. (2017). La música popular argentina entre el campo y la ciudad: Música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango. *ArtCultura*, 19(34), 9–26. <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40075>
- Dezillio, R. (2024). Audacious women: Profiles of early cancionistas. En K. Wendland & K. Link (Eds.), *The Cambridge companion to tango* (pp. 133-153). Cambridge University Press.
- Dos Santos, E. (1972). *Las mujeres del tango*. Centro Editor de América Latina.
- García Brunelli, O., & Azcoaga, L. (2024). Tango song. En K. Wendland & K. Link (Eds.), *The Cambridge companion to tango* (pp. 131-170). Cambridge University Press.
- Savigliano, M. E. (1995). *Tango and the political economy of passion*. Westview Press.
- Stanović, I. (2023). (Re)constructing early recordings: Experimental research as a guide in performance. En *Early sound recordings* (1st ed., pp. 1–18). Routledge.



Figura 2: Grabación en estudio del CD *Añoranza Tango Canción*, (milonga *Se dice de mi*, para el Canal de Youtube de Corina Feldkamp)

# RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS



Patricia García Sánchez

La música durmiente, 3.<sup>a</sup> ed.

Editorial Contando Estrellas

por Susana Castro

***La música durmiente. Quince compositoras de la historia. Patricia García Sánchez. Contando Estrellas, 2021. 195 páginas.***

**Donde despiertan las melodías silenciadas**

*Por Susana Castro, musicóloga*

En un panorama editorial donde la divulgación musical suele oscilar entre el manual académico y la anécdota ligera, *La música durmiente. Quince compositoras de la historia*, de Patricia García Sánchez, encuentra un territorio propio y fértil. La reciente aparición de su tercera edición confirma algo más que una buena acogida: señala la existencia de una demanda sostenida de relatos rigurosos, sensibles y accesibles sobre la creación musical femenina. El volumen, presentado en tapa dura en una cuidada edición, se beneficia además del universo visual de Marta Dorado, autora de la cubierta y de los retratos interiores, cuya aportación trasciende lo decorativo para integrarse en la experiencia narrativa.

La propuesta del libro se articula sobre una metáfora eficaz y poética: la de una «música durmiente» que, tras siglos de letargo historiográfico, comienza a desperezarse. No es una simple licencia literaria. La imagen dialoga con una realidad musicológica cada vez más visible: la recuperación, catalogación e interpretación de repertorios compuestos por mujeres, un corpus que hoy se expande gracias a investigaciones, ediciones críticas y programaciones más inclusivas. García Sánchez, musicóloga y especialista en música y género, no presenta esta idea como consigna, sino como hilo conductor de un viaje histórico cuidadosamente estructurado.

Uno de los mayores aciertos del libro reside en su arquitectura dramática. Lejos de la sucesión cronológica convencional, la autora organiza el contenido en once «sueños», espacios simbólicos y geográficos que funcionan como escenas evocadoras. Así, el convento benedictino medieval acoge a Hildegard von Bingen; el carnaval veneciano enmarca a Francesca Caccini y Barbara Strozzi; el trayecto entre Viena y Salzburgo sirve de escenario para Marianne von Martínez y Nannerl Mozart; el Berlín otoñal convoca a Fanny Mendelssohn-Hensel y Clara Wieck-Schumann. Esta disposición, que podría parecer arriesgada en un contexto especializado, demuestra una

notable eficacia pedagógica: convierte la lectura en una experiencia inmersiva sin sacrificar la precisión histórica.

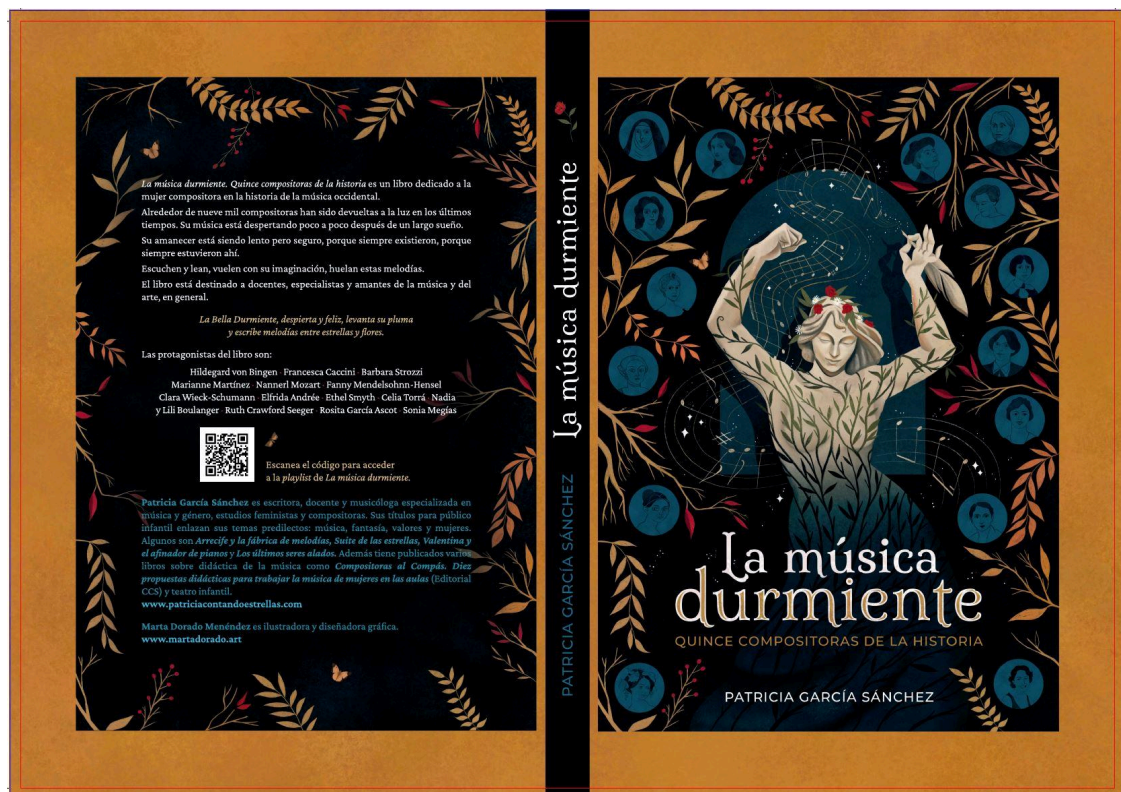
La selección de compositoras combina figuras relativamente conocidas con otras aún periféricas en los repertorios habituales. La presencia de nombres como Clara Wieck-Schumann, Fanny Mendelssohn-Hensel o las hermanas Boulanger dialoga con perfiles menos transitados en la divulgación generalista, como Elfrida André, Celia Torrà o Ruth Crawford Seeger. Especialmente valiosa resulta la inclusión de creadoras vinculadas al ámbito español —Rosita García Ascot y Sonia Megías—, decisión que contribuye a descentralizar el relato y a subrayar la continuidad histórica del fenómeno creativo femenino. No se trata de una lista exhaustiva ni pretende serlo; es más bien una constelación representativa que invita a futuras exploraciones.

Desde el punto de vista estilístico, García Sánchez adopta un registro híbrido que fusiona narración, ensayo y evocación sensorial. El recurso a imágenes, atmósferas y desplazamientos imaginarios no diluye el contenido musicológico, sino que lo hace respirable. La autora escribe desde una clara vocación didáctica, perceptible en la claridad expositiva y en la capacidad de síntesis, pero evita el tono escolar. El lector especializado encontrará referencias sólidas y una contextualización estilística coherente —de la música medieval a las vanguardias del siglo XX y la creación contemporánea—, mientras que el lector no iniciado accederá a un discurso inteligible y sugestivo.

Un elemento distintivo del volumen es la integración de códigos QR que remiten a audiciones seleccionadas. Este recurso, ya extendido en otras publicaciones, adquiere aquí un valor particular: refuerza la idea de que la música no debe limitarse al relato biográfico, sino desplegarse en la escucha activa. La experiencia de lectura se amplía así hacia el territorio sonoro, recordando que toda reivindicación histórica en música carece de sentido sin la mediación de la interpretación y la recepción.

Conviene destacar también el origen del proyecto, impulsado mediante una exitosa campaña de micromecenazgo. Más allá del dato anecdótico, este hecho revela la existencia de una comunidad interesada en enfoques alternativos a la narrativa canónica. El libro nace, en cierto modo, de una sensibilidad colectiva que percibe la necesidad de revisar inercias historiográficas.

*La música durmiente* se inscribe con legitimidad en la tradición de la divulgación musical de calidad. Su principal mérito radica en conjugar rigor, imaginación y vocación pedagógica sin incurrir en simplificaciones. En tiempos en los que la revisión del canon suscita tanto entusiasmo como resistencias, libros como este recuerdan que la historia de la música no se empobrece al ampliarse, sino que gana densidad, matiz y verdad. Aquí, la metáfora inicial encuentra su plena justificación: no asistimos a una invención retrospectiva, sino al despertar de melodías que siempre estuvieron ahí.



**Susana Castro** es graduada en Musicología y máster en Gestión Cultural y Periodismo. Actualmente es responsable de comunicación en la agencia Tandem Artists. Anteriormente fue directora (2022-2025) y jefa de redacción (2017-2022) de la revista *Melómano*, así como directora (2024-2025) y coordinadora (2015-2024) del certamen Intercentros Melómano. Casi una década dedicada a la docencia le ha permitido acompañar a nuevas generaciones de musicólogos.

# RESEÑAS DISCOGRÁFICAS



Katrina Penman

Beyond  
Original works for flute

por Ana Silva

## RESEÑA DISCOGRÁFICA

### “Beyond”

Katrina Penman, flauta

Claudia Vior, piano



Fecha de lanzamiento: Abril, 2025

Sello: Solfa Records

Editores musicales: Brotons Mercadal

Estudio de grabación: Armando Studios, Valladolid, Spain

por Ana Vázquez Silva

*Beyond* es el segundo trabajo discográfico de la flautista y compositora Katrina Penman. Así como su primer proyecto, *Lumina*, era un conjunto de obras de autores conocidos, con arreglos realizados por la propia intérprete, en este caso, Penman ha reunido en *Beyond* obras de creación propia, compuestas en diferentes momentos de su vida entre los años 2016 y 2021.

El álbum lleva el título de referencia a la primera de las piezas, *To Andalusia and Beyond*, escrita en el año 2016. “Más allá” de ella, vendrían todas las demás a lo largo de ese período de cinco años. Trece obras, algunas de ellas formando parte de un todo mayor, como es el caso de *Sonatina*, *Caminos Introspectivos* y *Light Among Flowers*, que contienen cada una de ellas tres partes. Se van alternando en el trabajo piezas a flauta solo junto con otras para flauta y piano, con la participación de la pianista Claudia Vior.

Como intérprete, Penman muestra un gran dominio técnico y sonoro de su instrumento, con una amplia capacidad para crear ricos y variados mundos tímbricos, consiguiendo un

resultado claro y de gran profundidad. El piano de Vior es preciso, limpio, expresivo y cómplice.

Aunque las piezas no hayan sido concebidas como una unidad o se trate de un álbum conceptual, hay características compositivas comunes que aportan una gran coherencia al trabajo. Como creadora, Katrina maneja muy bien la melodía y hace un uso extensivo de ella, siendo la gran protagonista de la mayor parte de las obras. Nos enseña la capacidad melódica del instrumento recorriendo todo su registro, utilizando tanto líneas lentas y profundas como rápidos arabescos o melodías atacadas y articuladas. Este desenvolvimiento melódico lo usa para contar historias; las obras destilan un gran carácter narrativo, como escuchamos en *Antequera*, *La hija del mar*, *Santa Creu i Sant Pau* o *White poppies beneath a summer storm*. Este es también un disco lleno de paisajes que transportan. Desde los primeros compases, la compositora crea un ambiente que anticipa con claridad el desarrollo de la obra, poniendo de manifiesto su capacidad para condensar la esencia del discurso.

En cuanto a la estructura de las piezas, Penman consigue continuidad y entendimiento; juega con los contrastes tímbricos y rítmicos para situarnos en la obra y tira del hilo de la melodía para crear continuidad y dibujar un camino a seguir. Contribuyen a esta fluidez el equilibrio y variedad de densidades en las combinaciones instrumentales.

Abre el trabajo *To Andalusia and Beyond*, con una sonoridad entre andaluza y oriental. Combina la energía del piano con el carácter melódico y los arabescos de la flauta, alternando partes plenas y rítmicas con otras más introspectivas. Le sigue *Antequera*, para flauta solo, en la que explora el timbre recorriendo un registro amplio del instrumento. Los cambios rítmicos parecen evocar personajes y las armonías reflejan los vaivenes emocionales de los mismos. A continuación, nos encontramos el tríptico para flauta y piano *Sonatina*, con los títulos *La Hija del Mar*, deliciosa y delicada; *Deva*, transparente y melancólica, recorrido de sensaciones con un final de luz y, finalmente, *Nunca choveu que non escampara*, título en gallego para una pieza con gran influencia de la música popular que se materializa en una sucesión de danzas rápidas y esperanzadoras a modo de tema y variaciones que van intercambiándose los dos instrumentos.

Prosigue el trabajo con *Oriental*, soliloquio meditativo para la flauta en el que se explora ampliamente el timbre; aquí se utiliza una melodía de ámbito reducido, cercana a lo popular, junto a escalas de influencia asiática. De nuevo, nos encontramos con otro tríptico para flauta y piano, *Caminos introspectivos*. En el primer número, *Santa Creu i Sant Pau*, contrastan en carácter piano y flauta, dibujando dos caminos separados que confluyen en las respuestas e imitaciones del piano, hasta desembocar en un final inesperado. Le sigue *Petit Vals en Rondó*, una pieza en la que la compositora transmite muy bien el sentido de “danza”, como si la flauta girara alrededor del piano. El último número de este tríptico, *Un viaje nuevo*, es una introspección que parece un recorrido hacia ninguna parte, más bien un viaje hacia uno mismo, como expresión del ser.

Con el número diez, nos encontramos *Socially Distant* para flauta solo, la obra que más difiere de las del resto del disco; abstracta, centrada más en el color que en las alturas y el

ritmo, “deconstruyendo” la melodía en algunos puntos. Parece que Penman la compone desde el timbre, desplegando un total dominio de las posibilidades del instrumento.

Finaliza el trabajo con el tríptico *Light Among Flowers*. Los dos primeros números, *Poppies-ephemeral creature* y *White poppies beneath a summer storm*, exploran el registro grave, cálido y envolvente de la flauta. La primera, más abstracta, presenta un espacio más que una historia; la segunda da la impresión de continuarla, moviéndose dentro del espacio que ya se había creado. El último número, *Springtime*, conserva el mismo ambiente que las precedentes, aunque se traslada a los registros agudos, donde los arabescos parecen, efectivamente, un juego de la recién llegada primavera.

En definitiva, se trata de una compositora de gran capacidad narrativa y melódica, que articula su discurso desde un amplio dominio tímbrico, logrando una profunda expresividad. El hecho de interpretar su propia música le permite acortar la brecha entre concepción y ejecución, entre la imaginación creadora y su realización sonora.

## La compositora e intérprete

**Katrina Penman** estudió en el Royal College of Music de Londres y posteriormente en la Academia del Teatro alla Scala de Milán. De 2006 a 2009 actuó en diversas producciones en Teatro alla Scala, bajo la dirección de maestros como Gustavo Dudamel, Riccardo Chailly y Daniel Harding. Entre 2007 y 2009 participó en giras internacionales con la Orchestra Sinfonica d'Italia bajo la dirección de Lorin Maazel. Reside en España desde 2009, donde ha colaborado con muchas de las principales orquestas sinfónicas en marcos como el Auditorio Nacional de Música, Teatro Real de Madrid, Auditorio de Zaragoza, Palau de les Arts (Valencia) y Auditorio Miguel Delibes de Valladolid. Como **compositora**, Katrina ha sido premiada en el Festival de la Sociedad Portuguesa de Flauta en 2016 y en 2019 en el Galway International Flute Festival, en los European Classical Music Awards, World Classical Music Awards y Vienna Classical Music Academy. En 2025, ganó dos Medallas de Plata en los Global Music Awards por su álbum **Beyond**, en las categorías de Compositora e Instrumentista. También obtuvo una Medalla de Plata en la categoría de Álbum Clásico por su disco *Lumina* (2024). Sus obras para flauta se han interpretado en los Festivales de Flauta de Estados Unidos, Australia, España, Colombia, Argentina, Brasil y Portugal, así como en numerosas universidades y conservatorios. Sus obras de cámara y sinfónicas se han interpretado en espacios como el Teatro Real de Madrid y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En Mayo 2026 se estrena su nueva Cantata, encargo de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, en el Auditorio Miguel Delibes de Valladolid, interpretada por la OSCyL, la soprano Paula Mendoza y los coros de niños de la comunidad bajo la dirección de Jhoanna Sierralta.

## Ana Vázquez Silva

Compositora, investigadora, docente y directora artística de proyectos. Titulada Superior en Música por la UNIR, Máster en Composición para Medios Audiovisuales por el Centro Superior Katarina Gurska, Especialista en Orquestación para Cine y TV por la Berklee College of Music y Profesora de piano por el Conservatorio de Música y Danza de Gijón. Se ha formado en técnica vocal e

interpretación del canto con Elena Durgaryan y en composición y orquestación con sus mentores, los maestros Antón García Abril y David del Puerto. Ha recibido encargos de instituciones como la Fundación Albéniz y la Orquesta Nacional de España, y su música se ha interpretado en importantes salas nacionales e internacionales, incluyendo el Auditorio Nacional, Teatro de la Zarzuela, Centro Niemeyer y el Tenri Cultural Institute de Nueva York. Su investigación reciente se centra en el análisis y recuperación de la obra de la compositora María Rodrigo, así como en el desarrollo de metodologías para el análisis del lenguaje musical audiovisual. Además, ha participado en charlas y paneles sobre aspectos legales y contractuales de la música para cine, transversalidad cultural, percepción auditiva y análisis de música cinematográfica. Es docente en varias instituciones de educación musical, incluyendo la Escuela Superior de Música Reina Sofía, el Máster MCAV del Centro Superior Katarina Gurska, el Centro Superior de Música Creativa y UNIR, y ha participado como formadora en el programa Erasmus+ en la Estonian Academy of Music and Theatre. Además, ha sido presidenta de Musimagen, la asociación española de compositores de música para audiovisual.

# CONCIERTOS



## Añoranzas y recuerdos Conferencia-Concierto sobre la compositora Mercedes de Argila y Niqui

por M<sup>o</sup> Luz González Peña

## **Añoranzas y recuerdos. Conferencia-Concierto sobre la compositora**

### **Mercedes de Argila y Niqui**

M<sup>a</sup> Luz González Peña

Directora CEDOA

El viernes, 20 de febrero, a las 19 horas, tuvo lugar en la Sala Manuel de Falla, del Palacio de Longoria, sede de la SGAE, un precioso acto en recuerdo de la compositora catalana Mercedes Argila y Niqui, nacida en 1880 y fallecida en 1970.

La musicóloga Nieves Hernández-Romero, Doctora por la Universidad de Alcalá y Profesora del Área de Música de dicha Universidad desde 2002, glosó la biografía de la compositora y posteriormente, la pianista Elisa Rapado y la soprano Adriana Viñuela ofrecieron un concierto, comentado por la pianista, en el que nos ofrecieron varias obras para piano y soprano y piano, escritas por Mercedes Argila a lo largo de su extensa vida. A su muerte dejó más de 150 partituras, algunas de ellas, obras de juventud, fueron editadas a finales del XIX y principios del XX.

Presentes en la sala, además del numeroso público, estaba parte de su familia, nietos, bisnietos y tataranietos. A uno de sus nietos, Miguel Drudis, debemos que la obra de esta compositora esté depositada, desde 2023, en el CEDOA, Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, a disposición de investigadores, intérpretes y programadores. Entre los investigadores hay que hacer especial hincapié en la labor de Nieves Hernández-Romero y entre los intérpretes hay que destacar a Elisa Rapado, la primera, que sepamos, en tocar una de sus obras durante la pandemia. Esa interpretación, subida a Youtube, ha sido el punto de partida de esta aventura, que ha tenido como resultado, gracias a la intermediación de Elisa y Nieves, que ese legado haya terminado en el Archivo de la SGAE, gracias a la generosidad de sus herederos.

Fieles a nuestra misión de preservar y dar a conocer el patrimonio de nuestros autores y autoras, desde el CEDOA hemos procedido a digitalizar algunas de estas obras y a copiarlas, para ponerlas a disposición de los intérpretes. Hemos incluido música de Mercedes en alguno de los conciertos dedicados a compositoras, organizados en estos

últimos años, como el que, bajo el título "Mujeres de leyenda" tuvo a Ana Guijarro como intérprete el 17 de marzo de 2025.

A comienzos de febrero de 2026, hemos tenido la satisfacción de escuchar, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al cuarteto 4Sonora, dirigido por Alfonso Noriega, interpretar el *Moderato quasi lento*, para cuarteto, de Mercedes Argila, en una sala abarrotada de un público entusiasta y sorprendido por la belleza de esta obra de una, hasta entonces, desconocida compositora para ellos.

Esta sinergia que se ha generado alrededor de Mercedes Argila nos llena de esperanza en la difusión de su vida y su obra.



La musicóloga Nieves Hernández-Romero durante su conferencia



La pianista Elisa Rapado y la soprano Adriana Viñuela interpretan obras de Mercedes de Argila y Niqui

# PREMIOS



Isabel Dobarro

Ganadora

World Entertainment Awards 2026

Álbum “Kaleidoscope: Contemporary Piano Music  
by Female Composers from Around the World”

## Isabel Dobarro, Premio World Entertainment Awards 2026

### *Kaleidoscope: Contemporary Piano Music*

#### *by Female Composers from Around the World*



por Patricia Kleinman

La pianista española Isabel Pérez Dobarro, nacida en Santiago de Compostela y ya internacionalmente reconocida por su compromiso con el repertorio clásico contemporáneo y la visibilidad de las compositoras, ha vuelto a brillar en 2026 al recibir un destacado galardón en los *World Entertainment Awards 2026*, consolidando aún más su posición como una de las intérpretes más influyentes de su generación. Este premio reconoce el impacto cultural y artístico de su trabajo más reciente, su álbum *Kaleidoscope: Contemporary Piano Music by Female Composers from Around the World*, que ha cosechado una impresionante trayectoria en la temporada de premios, incluyendo un Latin Grammy® al Mejor Álbum de Música Clásica.

*Kaleidoscope*, grabado bajo el sello Grand Piano Records, no sólo destaca por su excelencia técnica y sensibilidad interpretativa, sino también por su enfoque innovador: presenta composiciones de autoras de diversas partes del mundo, material que Dobarro interpreta con una técnica depurada, con gran riqueza expresiva y coherencia musical. La prensa musical internacional ha resaltado que *Kaleidoscope* no es solo una colección de piezas heterogéneas, sino un proyecto curatorial cuidadosamente estructurado que invita a los oyentes a redescubrir la música contemporánea desde perspectivas culturales variadas.

Sus interpretaciones han sido descritas como matizadas, exigentes técnicamente y, al mismo tiempo, profundamente comunicativas, cualidades que han resonado tanto entre jurados de premios como entre críticos musicales y público especializado.

En la gala de los *World Entertainment Awards 2026*, su premio ha sido celebrado como un reconocimiento a la capacidad de unir rigor artístico y sensibilidad contemporánea, así como por una elección de repertorio cuya narrativa, que apuesta por la ampliación del canon musical occidental, ha acercado la música clásica a nuevas audiencias fuera del circuito tradicional. Esta distinción pone en valor tanto su virtuosismo al piano como su labor de promoción de voces compositivas femeninas extraeuropeas dentro del repertorio clásico global. La obtención de este premio en los *World Entertainment Awards 2026* reafirma a una artista que impulsa una visión más diversa y actualizada en el panorama de la música clásica actual—un logro que destaca tanto en el ámbito artístico como en la difusión cultural global. El galardón que Isabel Dobarro ha recibido en esta ceremonia va más allá de un simple reconocimiento técnico: es una celebración de su papel como embajadora de la música clásica contemporánea, su capacidad para conectar con públicos más amplios y su compromiso con la visibilidad de compositoras en un ámbito tradicionalmente dominado por repertorios masculinos. Este enfoque ha sido señalado como uno de los factores clave que elevan su obra dentro del panorama musical global de este año.

En conjunto, el premio en los *World Entertainment Awards 2026* representa no solo un logro individual para Dobarro sino también un síntoma de cambio en la valoración de la música clásica en el panorama del entretenimiento contemporáneo, donde proyectos con impacto cultural y social emergen junto a los grandes hits comerciales.

# PREMIOS



DeMusica Ensemble  
(dir. M<sup>o</sup>Ángeles Zapata)

Premio Alfonso X de la Cultura  
de la Región de Murcia  
Álbum “Sor Josefa Pujante LIVE”

Reseña de Patricia Kleinman

**El álbum *Sor Josefa Pujante LIVE. Vísperas para un convento*,  
de DeMusica Ensemble, Premio Alfonso X de la Cultura de la Región de Murcia**



***Los Sonidos del Silencio* y la transformación en realidad sonora:  
del manuscrito al facistol**

[DeMusica Ensemble](#)

© 9565373 Records DK

Grabación: Juan Jesús Yelo Cano

Edición y masterización: Constantino López en “Primavera en el Atlas Estudio”. Marzo 2025.

Asistente artístico: Lorenzo Cutillas Turpín.

Diseño gráfico: Carmen M<sup>a</sup> Martínez Salazar

Dirección y coordinación: M<sup>a</sup> Ángeles Zapata

Concierto grabado en directo, el 22 de mayo de 2024, en la Iglesia del Monasterio de Santa Ana (Murcia), dentro del marco del Festival Internacional “Murcia Tres Culturas”.



*por Patricia Kleinman*

Este álbum discográfico, publicado en 2025 y que acaba de ser galardonado con el [Premio “Alfonso X” de la Cultura de la Región de Murcia](#) en la categoría “Otras músicas”, es la dimensión sonora del proyecto *Los sonidos del silencio*, que se demuestra a estas alturas como una contribución significativa a la musicología histórica española y a los estudios de género aplicados al patrimonio musical conventual.

Dirigido por M.<sup>a</sup> Ángeles Zapata Castillo e impulsado en el marco del colectivo [ENGRANAJES. Mujeres y Patrimonio](#), y su proyecto [LOS SONIDOS DEL SILENCIO: música en los claustros femeninos](#). Este trabajo musicológico y musical se centra en la recuperación, el estudio y la restitución sonora del repertorio conservado en diversas órdenes religiosas femeninas de clausura de la Región de Murcia, y en especial, en el Monasterio de Santa Ana. La investigación, que comenzó en 2021, pone así en valor un *corpus* musical producido y custodiado por estas comunidades religiosas femeninas entre los siglos XVI y XIX, y que había sido relegado en los relatos historiográficos dominantes. En distintas fases de la investigación, las investigadoras elaboraron el inventario y la catalogación de los archivos, realizando un análisis paleográfico-musical y, a continuación, una reconstrucción histórico-performativa. El proyecto *Los sonidos del silencio* logra de esta forma cuestionar la noción misma de “silencio” asociada a la clausura femenina, demostrando que estos espacios fueron núcleos activos de creación, circulación y resignificación musical.

La articulación entre la publicación científica y la producción discográfica, por su parte, convierte al proyecto en un modelo ejemplar de transferencia de conocimiento desde el ámbito académico hacia la sociedad, logrando al mismo tiempo una relectura crítica del papel de las comunidades religiosas femeninas en la historia musical española. Con una perspectiva metodológica interdisciplinar, que valoriza el concepto de *paisaje sonoro*<sup>1</sup>, el proyecto incorpora tanto el análisis sobre la relación cotidiana como la relación inmaterial de las religiosas con la música. De esta manera, se logra una mirada mínima y también global del rol de la música en el convento como espacio vital permanente. El resultado de la investigación se recoge en el volumen [Los sonidos del silencio. La música en el Monasterio de Santa Ana de Murcia](#), llevado a cabo junto al musicólogo Juan Jesús Yelo Cano y editado por el Museo de la Ciudad de Murcia, donde se contextualizan históricamente las prácticas musicales conventuales y se analizan las fuentes manuscritas conservadas. A partir del estudio del estilo compositivo de Sor Josefa Pujante y la comparación con el repertorio litúrgico de la época, la investigación también consiguió reconstruir algunas partes faltantes (por ejemplo, voces intermedias, bajo continuo) y solventar la ocasional pérdida o deterioro de algunos folios de los manuscritos musicales.



El álbum discográfico premiado, *Sor Josefa Pujante LIVE. Vísperas para un convento*, a cargo de DeMusica Ensemble, dirigido por Zapata Castillo, es una grabación en vivo que reconstruye litúrgicamente el Oficio de Vísperas de la Festividad de San Pedro de Sor Josefa Pujante (compuesta en 1857). Sor Josefa dejó escrita la parte del canto llano de esta festividad, y la parte polifónica se ha reconstruido con música de otro interesante manuscrito dedicado a otra religiosa, Sor Luisa, dedicado a las monjas clarisas del Monasterio de Santa Ana de Carrión de los Condes (Palencia). Esta música litúrgica, interpretada con criterios históricamente informados como el uso del formato de capilla musical y la lectura de los

<sup>1</sup> Concepto acuñado por Murray Schafer (1933-2021), y que incorpora la subjetividad de quien está inmerso/a en él.

manuscritos musicales en un facistol, logra así tender el puente tan necesario entre investigación y *performance* (entendida en su doble dimensión sonora y visual).



Con su emisión clara y precisa, y su empaste sin fisuras —sonido insignia del DeMusica Ensemble, que se contagia a los ministriles (sacabuche, corneta y bajón)—, las armonías luminosas y etéreas de Sor Josefa Pujante emergen y se enriquecen en su viaje por el espacio arquitectónico, sin perder claridad armónica ni textual. El resultado es una experiencia sonora envolvente y sutil, enmarcada por una vocalidad que logra unificar vocales y consonantes en pos de una articulación que forma parte intrínseca de la obra musical, sin perder en ningún momento la conexión emocional.

El impacto artístico del CD se refleja además en la obtención del **Premio Alfonso X en la categoría “Otras Músicas”**. Este es un reconocimiento dual: por una parte, a la calidad interpretativa del registro, y por otro, a un modelo de investigación que combina el trabajo sobre fuentes manuscritas, la *performance* y la grabación, de manera tal que el hecho sonoro no sea un acto efímero, sino que pase a formar parte del patrimonio musical. La distinción, que premia la excelencia artística unida al rigor científico, evidencia así el potencial de la musicología como herramienta de recuperación de memorias silenciadas. Estamos ante una grabación fundamental, que contribuye a quebrar la invisibilidad histórica y sonora de la música conventual femenina, recuperando un repertorio firmado por una mujer religiosa —algo excepcional en la documentación musical de clausura— y permitiéndole volver a sonar, en vivo y en este registro sonoro.



**El álbum Sor Josefa Pujante LIVE está disponible en plataformas digitales y en la web de DeMusica Ensemble:**

<https://demusicaensemble.com/discografia/>

<https://open.spotify.com/intl-es/artist/42sysyBy0ORbyT5kVtMcGO>

## Referencias bibliográficas

Schafer, R. M. (1977). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books.

Zapata Castillo, M. A., & Yelo Cano, J. J.(2025). *Los sonidos del silencio. La música en el Monasterio de Santa Ana de Murcia*. Museo de la Ciudad de Murcia.

ENGRANAJES. Mujeres y Patrimonio. (s. f.). *Los sonidos del silencio* [Proyecto de investigación y producción discográfica].

Zapata Castillo, M. A. (Dir.). (2025). *Sor Josefa Pujante LIVE. Vísperas para un convento* [Álbum en vivo]. 9565373 Records DK.

Premios Alfonso X. (2025). Premio en la categoría “Otras Músicas” a *Sor Josefa Pujante LIVE. Vísperas para un convento*.



# PREMIOS



Ana Beyron

1º Premio

VIII Concurso Internacional de  
Composición “María de Pablos”

Reseña de Idoris Duarte

## VIII Concurso Internacional de Composición “María de Pablos”

por Idoris Duarte

El VIII Concurso Internacional de Composición “María de Pablos”, celebrado el 31 de enero de 2026 en Segovia, se ha consolidado como una referencia para la promoción de la composición musical contemporánea de compositoras. Organizado por la Fundación Don Juan de Borbón y el Ayuntamiento de Segovia, el certamen forma parte del Encuentro Mujeres Músicas María de Pablos, un proyecto que combina creación, interpretación y educación en torno a la figura de la compositora segoviana María de Pablos Cerezo (1904-1990). El concurso está dedicado a fomentar la composición musical de mujeres de todas las edades y nacionalidades. Para la edición 2026, la convocatoria exigía obras inéditas para soprano y piano, sobre textos del poeta Antonio Machado (en conmemoración de su 150.º aniversario), estableciendo un diálogo creativo entre ambos textos: el poético y el musical.

El proceso de selección se estructuró en varias fases: comenzó con la recepción de las partituras inéditas y anonimizadas por correo electrónico. En otoño de 2025 tuvo lugar la selección de las finalistas, a cargo de un jurado especializado que valoró no solo la destreza compositiva, sino la capacidad de cada autora para construir un universo sonoro coherente a partir del material poético. Una vez determinadas las compositoras finalistas, se procedió a la apertura de los sobres que contenían sus nombres: María José Cordero, Ana Beyron y Carolina Méndez Herrera.

La fase final se celebró en la Sala Julio Michel de La Cárcel – Centro de Creación el 31 de enero de 2026, en el marco de la programación del Encuentro de Mujeres Músicas. El acto comenzó con un concierto a cargo de la soprano Celia Alcedo y la pianista Isabel Puente, intérpretes de referencia en el repertorio contemporáneo, que estrenaron las tres obras finalistas. Ambas músicas lograron transmitir con excelencia las estéticas compositivas diferenciadas que pedían las obras finalistas, logrando una *performance* que les hizo justicia a cada una de ellas a pesar de las muy diversas exigencias vocales y pianísticas. Cada estreno fue, pues, el espacio donde la partitura se convirtió en experiencia compartida, y en esta *première* mundial destacó la presencia de la compositora Carolina Méndez Herrera, que viajó especialmente desde México, su país natal, para asistir al evento.

El jurado (presidido por la compositora Marisa Manchado Torres, Premio Nacional de Música 2024, e integrado por José María Sánchez Verdú, Rosa María Rodríguez, Miguel Bustamante y Patricia Kleinman) evaluó no solo la técnica compositiva y la originalidad de las obras, sino también la sensibilidad con la que cada compositora abordó el reto de establecer una relación musical con Machado. Así, luego de una intensa deliberación (que tuvo lugar mientras el público votaba a la ganadora del Premio del Público), el jurado decidió otorgar el Primer Premio a Ana Beyron (España) por su obra *La blanca cigüeña*. Este reconocimiento incluyó una dotación económica (en los tres casos) y el compromiso de

estreno de la obra en las próximas Jornadas de Música Contemporánea de Segovia. El segundo Premio recayó en María José Cordero López por su obra *Campanas del alba y tres epígrafes*, que consiguió asimismo el Premio del Público “Barrio de Santa Eulalia”. Por su parte, Carolina Méndez Herrera (México) consiguió el Tercer Premio por *Yo soy*.



Carolina Méndez Herrera, Ana Beyron y María José Cordero

Más allá de los galardones, la edición 2026 del concurso destacó por reforzar el compromiso con la visibilidad de las compositoras y la vinculación entre creación contemporánea y el legado cultural español, representado tanto por María de Pablos como por Antonio Machado. La relación creativa entre arte y patrimonio se produce en un encuentro interdisciplinar que incluye educación musical para escolares, jornadas de reflexión y actividades abiertas a toda la comunidad. Gracias a su enfoque en la diversidad de lenguajes musicales y su apertura internacional, la edición de este año refuerza la importancia de la música creada por mujeres en los repertorios del siglo XXI, generando nuevas miradas y obras que dialogan tanto con el pasado como con el presente artístico global.

### **Ana Beyron, una nueva generación de compositoras**

La obra de Beyron se caracteriza por una búsqueda de nuevos lenguajes musicales, la búsqueda de texturas y mundos sonoros. En la exploración incorpora elementos multidisciplinares, vinculados al mundo del teatro, la poesía y las artes visuales. Para la compositora, su formación en dirección de cine (especialmente en la dirección de actores) impregna su visión musical, concebida como una *mise en scène*: una música que no sirve de apoyo a otras artes, sino que es teatro en sí misma. Es precisamente en esa intersección artística donde la compositora sitúa su propia voz: una voz que aspira a habitar el escenario, a construir códigos sonoros propios y a convertir la música en experiencia viva. La composición se configura así como un proceso abierto, un itinerario en constante

redefinición. Cada obra inaugura un recorrido nuevo; el aprendizaje continuo y la curiosidad permanente se convierten en motores esenciales de la práctica creativa.

Sobre la obra ganadora del concurso María de Pablos, *La blanca cigüeña*, la compositora señala una convergencia de influencias que atraviesan su escritura: la tradición de la poesía española, la escena contemporánea, estéticas de las vanguardias europeas y el teatro musical alemán. Estas no constituyen citas explícitas, sino el sustrato cultural desde el que se articula su lenguaje compositivo. *La blanca cigüeña*, concebida para soprano, piano y tijeras preparadas, plantea una integración orgánica entre gesto escénico y materia sonora. Las tijeras no funcionan únicamente como recurso tímbrico, sino como elemento dramático; el piano deja de ser un instrumento cerrado para convertirse en un espacio expandido de resonancias; la voz, por su parte, no se limita a desplegar una línea melódica, sino que se manifiesta como cuerpo que respira, que corta el aire (y las frases musicales) y que convoca imagen y símbolo. La incorporación de aluminio en el interior del piano evoca el batir de alas sobre el campanario, generando un eco acústico que dialoga con el movimiento de las hojas de papel que la soprano manipula en determinados pasajes, en una sutil imitación sonora del ave. El motivo principal se construye a partir de la superposición de breves ataques pianísticos que se prolongan en el vibrato de la voz, mientras el pedal sostiene una resonancia que dilata el tiempo sonoro. A su vez, el sonido de las tijeras, combinado con las cuerdas silenciadas del piano, recrea el gesto del cierre del pico y su característico crocoteo, transformando un elemento natural en materia musical. Estas sonoridades —extraídas de gestos cotidianos y resignificadas en el espacio escénico— se convierten en trazos de vida que sostienen una mirada poética sobre lo real. La obra no se limita a ilustrar una imagen, sino que la construye desde dentro, haciendo del sonido un espacio donde convergen naturaleza, símbolo y teatralidad. En la obra galardonada, Beyron concibe la palabra poética de Machado como materia susceptible de transformación sonora: la musicalidad interna del verso, su métrica y la densidad simbólica del poema se convierten en puntos de partida para la construcción del discurso musical. El desafío no radica únicamente en adaptar un poema al ámbito sonoro, sino en establecer una correspondencia orgánica entre su sentido profundo y las posibilidades expresivas de la voz y el piano.



Ana Beyron, ganadora del VIII  
Concurso Internacional de  
Composición María de Pablos

Desde esta perspectiva, la compositora afirma concebir las artes como ámbitos permeables entre sí. Su pensamiento creativo se articula en torno a la idea del artista —o incluso del artesano— de la música: alguien que modela la materia sonora con la misma conciencia material con la que un escultor trabaja la piedra o el metal. Componer implica, para Beyron, esculpir sonidos y trazar colores acústicos; del mismo modo que la elección de un material plástico puede contener ya una dimensión sonora latente. Este desplazamiento en la forma de mirar —o de escuchar— abre nuevos horizontes perceptivos. La experiencia artística se asemeja entonces a oír lo que sucede al otro lado de un cristal sin necesidad de atravesarlo, o a contemplar el reflejo de un bosque sobre la superficie de un lago, donde la imagen no es duplicación sino transformación.

La joven ganadora de este certamen tiene una agenda nutrida para los próximos meses. En abril llega el estreno de *Another Day* en el Museo del Prado de Madrid, obra para soprano, piano preparado, vídeo y fotografías. En esta ocasión la acompañarán la soprano Pilar Lorente y (nuevamente) la pianista Isabel Puente, con fotografías de Alejandra Beyron. En esta composición, que se desarrolla en torno a una conversación telefónica, la cantante interactúa con los objetos que hay en la pantalla como si fueran parte del escenario musical, explorando de esta forma los límites de la cuarta pared. En junio de este año también se prevé el estreno, en Eslovenia, de “*Coelecanthus fossils*” en el marco del Festival de Bled Contemporary Music Week, que forma parte del programa *precept.concept.percept XII*. Se trata de una obra para ensamble de instrumentos, electrónica y vídeo. Para *Il Suono Contemporary Music Week Academy*, que se llevará a cabo durante el mes de julio en Italia, Beyron está preparando una obra para saxofón, contrabajo, un robot y electrónica.

El reconocimiento obtenido en el concurso premia a una compositora que logró integrar originalidad, claridad expresiva y coherencia estilística en una propuesta que dialoga con la tradición sin quedar subsumida en ella. Su obra evidencia una comprensión del texto poético, al tiempo que lo reinterpreta desde la creación musical contemporánea.

### Enlaces a obras de Ana Beyron

 [The Celebes Megaliths - Ana Beyron](#)

 [Susurro de primavera - Ana Beyron](#)

 [Ashes](#)

## **Dos miradas, múltiples posibilidades: estéticas compositivas de María José Cordero López y Carolina Méndez Herrera en torno a la obra de Machado**

Con su obra *Campanas del alba y tres epígrafes*, María José Cordero López demostró una vez más su confirmada mano compositiva que privilegia el diálogo orgánico entre música y literatura. En su universo creativo, el texto poético emerge como núcleo generador del discurso musical, configurando un lenguaje expresivo que prioriza la inteligibilidad, la atmósfera y la profundidad emocional. *Campanas del alba y tres epígrafes* logró valorizar en todo momento la palabra, colocándola en el centro estructural de la composición, pero acompañada por una escritura pianística que se configuró como un coprotagonista permanente. Con pasajes de rítmica atractiva, mantuvo sin embargo siempre una densidad adecuada para la transmisión y la claridad vocal.

*Yo soy*, de Carolina Méndez Herrera destacó por la exploración tímbrica y una sensible construcción de atmósferas. El piano mostró un tratamiento idiomático de texturas clavecinísticas, sustento de una dimensión espacial del sonido basada en la distribución, la resonancia y el diálogo con la voz cantada. El discurso formal respetó e integró la estructura original del texto poético, que emergió con claridad durante la representación.

**Idoris Duarte** nació en Madrid en el seno de una familia de músicos y compositores cubanos. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y Titulado superior en Canto por la Escuela Superior de Canto de Madrid en el 2008, con Mención Honorífica. Su versatilidad vocal le permite abordar desde roles del repertorio lírico hasta el jazz y la música contemporánea. Sus composiciones han sido estrenadas por el ensemble vocal de *Proyecto Compositoras*, así como por su *Idoris Duarte Project*.

## **Recepción de artículos: instrucciones**

Ejes temáticos:

1. Compositoras actuales que reflexionen acerca de problemáticas de la creación musical, de la actividad profesional, de la catalogación y la grabación de sus obras.
2. Músicas que puedan difundir su actividad discográfica y concertística, resultado del trabajo sobre este *corpus* compositivo en constante crecimiento y recuperación.
3. Musicólogas, que quieran publicar su trabajo de investigación, centrado en los siguientes ejes temáticos:
  - a. ediciones críticas de música de compositoras
  - b. artículos sobre compositoras:
    - i. análisis de sus trayectorias vitales y profesionales, así como de su producción musical
    - ii. *performance practice* de sus obras
    - iii. Estudios sociales y culturales relacionados con la problemática de género en la composición e interpretación musical.
4. Profesionales de otros ámbitos ligados a la música (salud mental, fisioterapia, finanzas y contabilidad aplicada a la actividad musical), siempre en relación a especificidades de las mujeres,
5. Pedagogas que desarrollen actividades de normalización del repertorio compuesto por mujeres.

### **Envío de artículos**

Los trabajos se deben enviar por correo electrónico a [proyecto@compositoras.com](mailto:proyecto@compositoras.com)

La Revista acepta artículos inéditos pero también aquellos que, sin serlo, no hayan sido publicados en español, de manera de poder acercar dicho trabajo a un público diferente. De la misma manera, acepta ponencias cuyas actas no hayan sido publicadas.

La Revista no tiene un idioma oficial, pero sugiere enviar los trabajos en idiomas que puedan ser aprovechados por la mayoría de las lectoras y lectores. En todos los casos se sugiere acompañar el artículo de un resumen en un segundo idioma, por el mismo motivo.

Los permisos de publicación de documentación e imágenes deben haberse solicitado y conseguido previamente al envío. En caso de reclamos por utilización indebida de dichas imágenes o documentos, será la autora o el autor quien deba responder por ello.

Tanto los artículos (sometidos a evaluación por pares externos) como los libros, grabaciones, podcasts, festivales y objetos para ser reseñados serán asimismo **valorados en términos de su adecuación con los objetivos y alcance de los ejes temáticos explicitados en esta Revista (compositoras históricas y actuales, músicas/os que desarrollan actividades**

**musicales en relación a este *corpus* compositivo, investigaciones musicológicas acerca de compositoras históricas y actuales, así como intérpretes femeninas que hayan constituido un referente profesional y artístico, pedagogía musical orientada a la visibilización de las mujeres profesionales, salud mental, y otras ramas no necesariamente musicales pero que estén relacionadas con este eje temático.)**

En todos los casos, la dirección de la Revista podrá solicitar cambios y correcciones al material enviado, cuya aceptación será condición para su publicación.

### **Principios generales de estilo**

- Las compositoras serán nombradas con su nombre completo o con su apellido. Nunca con su nombre de pila a secas.
- El lenguaje será siempre académico y se evitará el registro coloquial gramatical u ortográfico.
- Los artículos que contengan material plagiado serán descartados.

