Foro de Investigaciones Musicales, vol. II, nº 3 (2026), pp. 24-38
ISSN 3101-3600

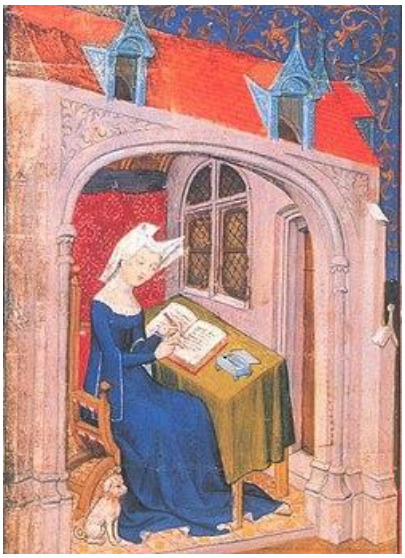
En primera persona: reflexiones sobre el proceso creativo

La formación musical recibida por cantantes e instrumentistas suele transmitirnos un concepto de texto musical cerrado y concluido. Así, respecto de la partitura, existe cierta certeza de que esta contiene la versión definitiva de quien compuso la obra. Sin embargo, la partitura no explicita las dudas, las variantes, las dificultades del proceso compositivo.
Ya que uno de los objetivos de este Foro de Investigaciones Musicales es que las diversas instancias del quehacer musical dialoguen entre sí, y se enriquezcan en el proceso, hemos propuesto a las compositoras programadas en COMA'26 que reflexionaran, con un formato libre, acerca del proceso creativo de la obra que había sido programada.

Reproducimos a continuación los textos enviados por aquellas que aceptaron la invitación.

Marisa Manchado Torres

La cité des dames, o cómo construir un discurso sonoro a partir de un texto de 1405



Christine de Pizan (1364-1430), primera mujer que interviene en la *querelle des femmes*[1].

Para empezar he de decir que el texto de Christine de Pizan, libro concluido en 1405, está escrito en lo que se denomina francés medio (*le moyen français*), que es una división histórica del idioma francés entre los años 1340 y 1611, siendo este un período de transición en el que el francés empezó a diferenciarse de las otras lenguas de *oïl,* se impuso como

[1] *La querella de las mujeres,* (*querelle des femmes)*, fue el debate literario y académico que tuvo lugar a lo largo de varios siglos en Francia, desde finales del siglo XIV, en la Europa medieval, hasta la Revolución francesa en el siglo XVIII, y surgió como defensa de la capacidad intelectual y el derecho al acceso a la universidad y a la política de las mujeres, en confrontación a la misoginia de los autores de la época.

lengua oficial del reino de Francia en lugar del latín y las otras lenguas de oïl y occitanas, y el desarrollo literario anticipó el vocabulario y la gramática del francés clásico (*le français classique*) que se hablaría durante los siglos XVII y XVIII.

Esta introducción o, más bien, aclaración o justificación es porque el texto, en obras para voz, induce y dirige al sonido, máxime cuando se trata de un texto poético, como es el caso. Esto significa, desde mi punto de vista, que la palabra, su sonoridad, conduce el discurso sonoro. Esto puede realizarse de dos maneras: o bien se sigue la dirección de la sonoridad del texto o por el contrario se altera totalmente la semanticidad y los giros tímbricos se convierten en gestos, de forma que sean los fonemas y los acentos los que rigen el discurso.

Pues bien, en el caso de la selección de textos escogidos por mí para esta pieza para solistas (soprano y mezzo), coro femenino y piano, la cualidad del significado del lenguaje, era parte nuclear de la estructura; el valor conceptual era tan importante como el valor sónico. Desde esta premisa, no me quedó más remedio que utilizar una versión en francés moderno, al no ser lingüista ni especialista en la lengua francesa histórica.

La cité des dames había sido -desde que pude leerlo en francés, en los años 90 del pasado siglo- una idea recurrente para una ópera. La obra de Pizan, obra clave de la querella de las mujeres, construye contundentes contraargumentos mediante una ciudad alegórica, en la que aloja a mujeres ilustres y virtuosas que van a servir para combatir los razonamientos misóginos de obras de renombrados autores. Así, Pizan va construyendo su ciudad, citando a estas insignes damas, siendo cada una de ellas el pretexto para la réplica y refutación de la hostilidad y desprecio que estos autores muestran hacia las mujeres.

El tiempo pasó y la ópera no fue posible, pero lo que sí pudo ser fue una obra para coro femenino, en principio concebida sin piano, *a capella*, aunque siempre con esa alternancia *antifonal.* Al final el piano, orquesta concentrada, es muy útil para la continuidad, la organización interna del material y finalmente la cohesión del discurso.

Por tanto, el lenguaje utilizado es subsidiario del lenguaje hablado: no hay espectralidad, ni microtonalidad, ni bruitismo. Existe un desarrollo tensional a partir de la semanticidad de los diálogos, sirviendo el piano de nexo, puente y síntesis. Las alturas derivan de la lengua francesa y los ritmos se construyen siguiendo una estricta acentuación a partir de la prosodia. Esa orquesta sintetizada que es el piano, condensa lo mencionado y sirve para contrastar volúmenes que, paradójicamente, son más densos en el instrumento que

en la masa coral, siendo esta sutil y ligera, casi etérea y evanescente, igual que las intervenciones a solo de soprano y mezzo.

La Cité des dames es una obra que podríamos denominar protofeminista y fue estrenada en el Ciclo Satélites de la OCNE, el 13 de marzo de 2023, dirigida por Patricia Kleinman.

A continuación, los textos tal cual han sido utilizados, en francés moderno:

Ainsi, ma chère enfant, c'est à toi entre toutes les femmes que revient le privilège de faire et de bâtir la Cité des Dames. Et, pour accomplir cette œuvre, tu prendras et puiseras l'eau vive en nous trois, comme en une source claire ; nous te livrerons des matériaux plus durs et plus résistants que n'est le marbre massif avant d'être cimenté. Ainsi ta Cité sera d'une beauté sans pareille et demeurera éternellement en ce monde.

L'histoire t'enseigne que le royaume d'Amazonie fut autrefois établi grâce à l'initiative de nombreuses femmes fort courageuses qui méprisaient la condition d'esclave. Elles le maintinrent longtemps sous l'empire successif de différentes reines : c'étaient des dames très illustres qu'elles élisaient et qui les gouvernaient sagement en conservant l'État dans toute sa puissance.

Mais l'édifice de la Cité que tu as la charge de construire, et que tu bâtiras, sera bien plus fort ; d'un commun accord, nous avons décidé toutes trois que je te fournirais un mortier résistant et incorruptible, afin que tu fasses de solides fondations, que tu lèves tout autour les grands murs hauts et épais avec leurs hautes tours larges et grandes, les bastions avec leurs fossés, les bastides artificielles et naturelles, ainsi qu'il convient à une place bien défendue.

◈◈◈

Consuelo Díez
Llama de amor viva

Llama de amor viva es una obra que he escrito en 2026, para flauta, clarinete, saxo, percusión y piano. Me la encargó Flores Chaviano, fundador y director artístico del grupo Nuevo Ensemble de Segovia (NESG), director y grupo que conozco desde hace más de 30 años; ambos han interpretado obras mías en múltiples ocasiones y diversos países de varios continentes. Incluso Flores, como solista de guitarra, también ha interpretado obras mías en varios lugares de Europa y América.
Los estrenos de esta pieza han tenido lugar, D.m., en primer lugar dentro del 39 Festival de Música Española de León, en el Centro Cultural Unicaja de León capital, en septiembre de 2026, y poco después en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, en el mes de octubre, durante el Festival COMA 2026, que organiza la Asociación Madrileña de Compositores cada año.

En *Llama de Amor Viva* utilizo varios instrumentos de las familias de viento. En el viento madera, uso flauta en Sol y clarinete bajo en Si bemol en la primera sección, y flauta en Do y clarinete en Si bemol, en la segunda parte. En cuanto al saxofón, también utilizo dos de los instrumentos de la familia, primero el grave, como en el resto de instrumentos de viento, el saxo barítono en Mi bemol en esta ocasión, y posteriormente el saxo alto, también en Mi bemol. Esto sucede porque al comienzo quiero un ambiente de sonidos graves, quieto, íntimo, sereno y cálido, junto con un estudio de duraciones en los vientos.

El título, *Llama de Amor Viva*, proviene de un poema de San Juan de la Cruz que está dentro de su obra "Cántico espiritual", donde aparecen muchas referencias al amor y al alma.
Esta pieza está basada en diversos aspectos de la vida y obra de San Juan de la Cruz. Por ejemplo, utilizo fechas importantes en su vida, como su nacimiento, muerte, su apresamiento y cautiverio, etc., que están relacionadas con la organización de alturas, tanto melódica como armónicamente. Asimismo, la obra está dividida en dos secciones, sin solución de continuidad, igual que ocurre con la producción poética de San Juan, que suele encontrarse organizada en dos periodos por parte de los especialistas.
El número ocho, por otro lado, estuvo muy presente en la vida de San Juan, y aquí cobra mucha importancia en algunos parámetros de la primera sección.

Compuse la obra en un lugar frente al mar, lleno de gaviotas. Anoté el ritmo de los sonidos que ellas hacen y que, sorprendentemente, se parece mucho a lo que yo llamo "latido" en mi obra, que es una sucesión de corcheas agrupadas de 3 en 3 o de dos en dos o mezclando 3 y 2, dentro de un ritmo base de un compás de 8 por 8. Los sonidos que ellas emiten son de una misma duración y más o menos periódicos, los hacen 6, 11, 12 o 13 veces seguidas, pero en muchas ocasiones durante 11 veces. Me pareció curioso que yo estuviera pensando en esas combinaciones, y que coincidieran, aunque no estrictamente, con lo que ellas hacen. No sé descifrar si esto ha podido ser consciente o estar en el subconsciente y salir en un momento determinado sin que se sepa por qué, como pasa con muchas cosas y decisiones que uno toma cuando está componiendo. La parte consciente y la subconsciente se entremezclan y quizá es difícil deslindar cuándo actúa una o la otra.

En otro orden de cosas, se pueden encontrar usos anafóricos en la música, de la misma manera que él hacía en su poesía. Así, algunos instrumentos, a veces, hacen "comentarios" de lo que han realizado otros, o de lo que lleva a cabo el instrumento que protagonice el discurso musical en ese momento, igual que San Juan escribió comentarios a su propia obra en verso.
En el compás 32 comienza una zona de creciente violencia que culmina en el compás 49, cifra que corresponde a la edad en la que él murió.

En *Llama de amor viva* aparecen dos breves citas reconocibles de obras mías anteriores, de "Ligeramente se curva la luz", y de "Nada te turbe", obra, esta última, que enlaza con la que aquí comento en su concepto originario, ya que está basada en un poema de Teresa de Jesús, del mismo título, siendo ella y el autor que nos ocupa, los más grandes místicos de la historia del mundo occidental.

Terminé la obra dos días después de que se cumpliera el primer centenario, como Doctor de la Iglesia, de San Juan de la Cruz. El 24 de agosto de 1926, el Papa Pío XI proclamó a San Juan de la Cruz Doctor de la Iglesia, con el título de Doctor Mysticus.
Llama de Amor Viva está dedicada a Flores Chaviano.

◈◈◈

Alicia Díaz de la Fuente
Umbrales

No resulta sencillo hablar de la propia creación artística. El arte tiene elementos observables derivados de sus cualidades estrictamente sonoras (frecuencias, duraciones, dinámicas...), pero hay otros que no resultan fáciles de definir, si bien seguramente es esa inefabilidad la que le otorga su particular hondura.
Son tantos los caminos que ha recorrido el arte en las últimas décadas que, inevitablemente, los lenguajes se han multiplicado, acogiendo voces de muy diversa naturaleza. Entre la creación más intuitiva y la más estricta formalización, existen infinitos modos de acercarse a él. En mi caso, el espectralismo ha sido el punto de partida, sin dejar de visitar, de modos diversos, el universo de la formalización, como en *Los acantilados de Jaizkibel*, donde la modelización del perfil de los acantilados que recorren la costa vasca de Pasaia a Hondarribia estructura la obra. Pero es el espectralismo el que sirve de hilo conductor a toda mi producción musical, manifestado, bien es cierto, de modos muy distintos.
En el caso de la obra para vibráfono *Umbrales*, el espectro del sonido fa sirve de impulso al inicio de la obra, que se desarrolla a través de seis secciones ininterrumpidas en las que oscilan los niveles de tensión y distensión en función de la transformación del espectro inicial. Por otra parte, el material evoluciona tanto en su naturaleza interna como en las relaciones contextuales establecidas con los diversos elementos del discurso. La penúltima sección, de carácter más colorista y cierto sentido lúdico, proporciona una peculiar relectura del material de partida, exigiéndose del intérprete el empleo de algunos instrumentos de pequeña percusión como crótalos, maracas y cuenco tibetano. La última sección,
presto-furioso, proporciona el mayor grado de tensión y conduce al clímax dinámico de la pieza.
El título hace alusión a los límites del sonido: límites dinámicos, tímbricos, tensionales... que permiten transiciones sutiles entre categorías sonoras distintas.
La música nos permite hablar de lo inefable y por eso el arte en general y la música en particular acompañan al ser humano desde el inicio de los tiempos. Quizás hoy, más que nunca, necesitamos de la música para reencontrarnos con la esencia más pura de nuestra condición humana.

◈◈◈

María Calahorra
El cumpleaños de la infanta

La obra que se interpretará es una adaptación instrumental para orquesta de cámara que resume el primer acto de los tres que conformarán la pequeña ópera "El cumpleaños de la Infanta". La música nos habla de la profunda melancolía del Rey, que vive obsesionado por el recuerdo de la Reina, muerta en plena juventud. Paralelamente nos presenta figuras de autoridad como el Gran Inquisidor de Granada y Don Pedro de Aragón, hermano del Rey, que discuten las implicaciones políticas del pertinaz duelo del monarca. La conversación entre ambos deja entrever que la Reina, francesa, fue víctima de un envenenamiento; y que este rumor también corre entre las gentes del pueblo.

El proceso creativo de esta obra tiene su origen en el último año de mis estudios de composición, cuando tuvimos que componer un primer acto de ópera. Inmediatamente pensé para construir "mi ópera" en el cuento de Oscar Wilde "El cumpleaños de la Infanta". Era un cuento que conocía bien: comprendía a sus personajes y entendía las situaciones que atravesaban. Por otro lado, era una narración con una plástica bellísima, que permitiría una puesta en escena realmente atrayente; y, tal vez, lo más importante de todo, con un contenido ético de gran altura. Escribí el libreto en un par de meses; componer la música requería de una situación personal y circunstancias muy concretas: hace relativamente poco tiempo que ambas cosas han coincidido.

Desde el primer momento no concebí otro marco formal que el operístico. La obra necesita a sus personajes, y esos personajes necesitan explicarse, expresar sus sentimientos, y hacerse entender: la ópera les ofrece todos los recursos para que puedan hacerlo.
En cuanto a la adaptación a la plantilla orquestal con la que he contado, ha sido un trabajo interesante: he intentado reflejar en la medida de lo posible la esencia de lo que el futuro oyente de la ópera encontrará en el primer acto.

◈◈◈

Beatriz Arzamendi
Quorum/ Quorum II-Interferences

QUORUM fue compuesta en el año 2008. Se trata de una obra que refleja la gran versatilidad de la viola, cuyo mundo sonoro se presta a las técnicas instrumentales más avanzadas y atractivas.
En cuanto al título, QUORUM, del latín praesentia sufficit, representa la presencia suficiente para constituir una asamblea, una toma de acuerdo. He querido expresar así la suficiencia del instrumento para tener presencia per se, haciendo innecesaria ninguna otra colaboración instrumental para llegar a construir una expresión musical contundente.
La viola como objeto sonoro con todas sus posibilidades musicales, expresivas y tímbricas.

He sentido la necesidad de completar esta obra con una segunda parte.
QUORUM II Interferences. (estreno mundial en el Festival COMA-2026) Nace del principio profundo que atraviesa tanto el arte como la naturaleza: nada existe plenamente aislado. Toda creación contiene en sí misma una tensión hacia su complemento, hacia aquello que la equilibra, la responde o la transforma. Del mismo modo que el yin y el yang representan la coexistencia de fuerzas opuestas pero inseparables, QUORUM reclamaba una "parte segunda" para alcanzar su plenitud expresiva.
Esta dualidad se manifiesta, no simplemente como una continuación cronológica, sino como la aparición de la otra mitad de la experiencia, una pulsión esencial: la búsqueda de equilibrio.
El proceso creativo parte de un germen, de una primera intuición que no responde a un plan cerrado. El material inicial se convierte en el punto de partida de una exploración del instrumento que, va revelando nuevas posibilidades.
Explorar la viola significa adentrarse en sus diferentes registros, articulaciones, resonancias y colores, pero también en sus posibilidades extremas, allí donde el sonido puede perder estabilidad y convertirse en materia, tensión o silencio.
Me interesa trasladar al lenguaje musical determinadas propiedades: la regularidad, la repetición, la acumulación, la precisión. Y, al mismo tiempo, explorar aquello que las contradice: la confusión, la ruptura, la incertidumbre y el caos. Entre ambos extremos surge un espacio cambiante, en permanente equilibrio inestable.

Mi propósito ha sido llevar la viola hasta sus límites expresivos, dejándome seducir por la riqueza de un timbre que puede ser al mismo tiempo íntimo y poderoso, luminoso y oscuro. Una voz capaz de transitar entre la tensión y la calma, la claridad y la sombra, el caos y el equilibrio.
Si la primera parte representa una identidad pura —una voz inicial, una emoción definida o un estado de equilibrio aparente—, *QUORUM II- Interferences* encarna el momento en que esa realidad entra en contacto con otra fuerza y se transforma.
El concepto de "interferencia" posee una dimensión profundamente física y filosófica. En la naturaleza, la interferencia ocurre cuando dos ondas se cruzan: pueden amplificarse mutuamente o anularse.
La música refleja así la arquitectura misma del universo: un tejido de vibraciones que se cruzan constantemente, creando momentos de expansión, colisión, vacío y unión. QUORUM II- simboliza ese instante en que dos mundos se encuentran y ninguno vuelve a ser el mismo.

◈◈◈

Foro de Investigaciones Musicales, vol. II, nº 3 (2026), pp. 24-38
ISSN 3101-3600

Ana Silva

AMOR: promesas, odio, deseo, traición, sátira, dolor y duelo

Es una obra compuesta en el año 2026, para una plantilla de coro mixto y piano, estrenada por el Coro de la Comunidad de Madrid el día 26 de septiembre a las 12:00 horas en la Sala Roja de los Teatros del Canal.

La obra se construye sobre una selección de textos de Catulo, con los que se han querido mostrar las múltiples facetas del amor. Aunque en este caso, por cuestiones de longitud del programa, se interpretarán 3 partes (y por tanto tres facetas del amor), la obra completa tiene una mayor extensión. Las tres partes serán:

1. Odi et amo

Sobre el famoso texto *Odi et amo*. *quare id faciam fortasse requiris nescio, sed fieri sentio et excrucior* (Odio y amo. Si me preguntas por qué lo hago, no lo sé, pero siento que sucede y me atormento).

Refleja los dos extremos que se pueden tocar: el odio y el amor. La pieza se construye sobre una primera frase musical vacilante e introspectiva que acompaña a la reflexión, con poca densidad y efectos de *glissandi* en las voces.

Como contraste, en la segunda frase (en sintonía con el tormento del que se está hablando) interviene un *tutti* coral acompañado de un piano más rítmico.

Finalmente, se vuelve al verso reflexivo *Odi et amo*.

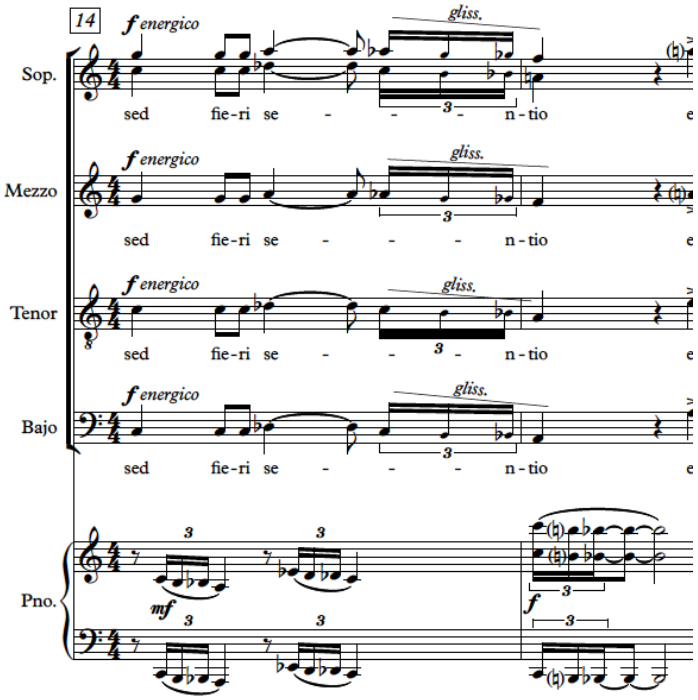


Figura 1: *Odi et amo.* Frase 2.

2. Iucundum, mea vita

Esta pieza, que trata sobre las promesas de amor, se construye sobre dos capas horizontales e independientes.

Por un lado, el piano interpreta un patrón isorrítmico que se repite varias veces.

Por otro, las voces van cantando el texto de forma declamada y libre.

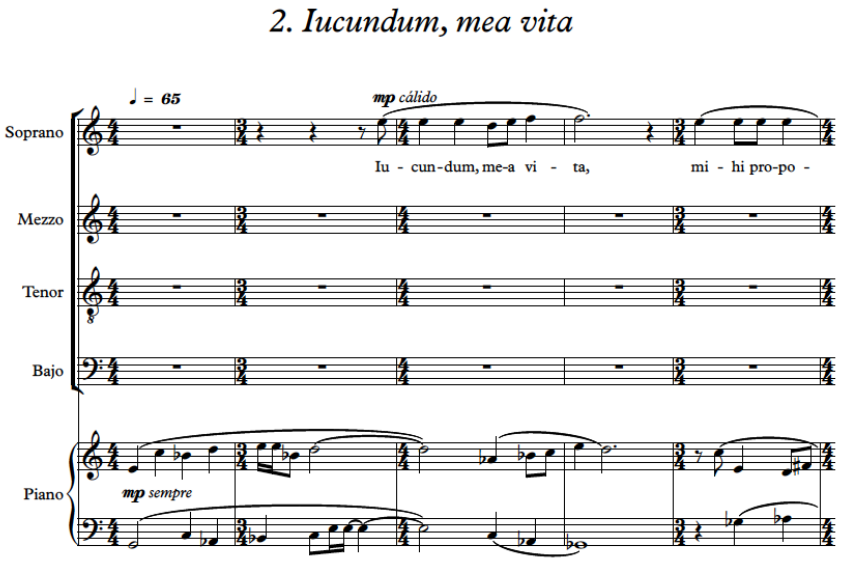


Figura 2: *Iucundum, mea vita.* Escritura isorrítmica.

3. Ille mi par ese deo videtur

Una pieza que juega con el contraste: la ligereza de un piano en *staccato* junto a pasajes muy *legato* en las voces; contrastes de texturas homofónicas y de carácter enérgico con pasajes estilo *fugato* en contrapunto imitativo para finalizar con dos compases a modo de *organum* en las voces graves.

En toda la pieza todos los elementos de la música -texturas, dinámica, interválica, etc.-, están al servicio de los cambios emocionales que suceden en el texto. La sonoridad general de la obra navega entre la modalidad, la tonalidad extendida y los centros tonales, combinado con escalas modales y octatónicas.

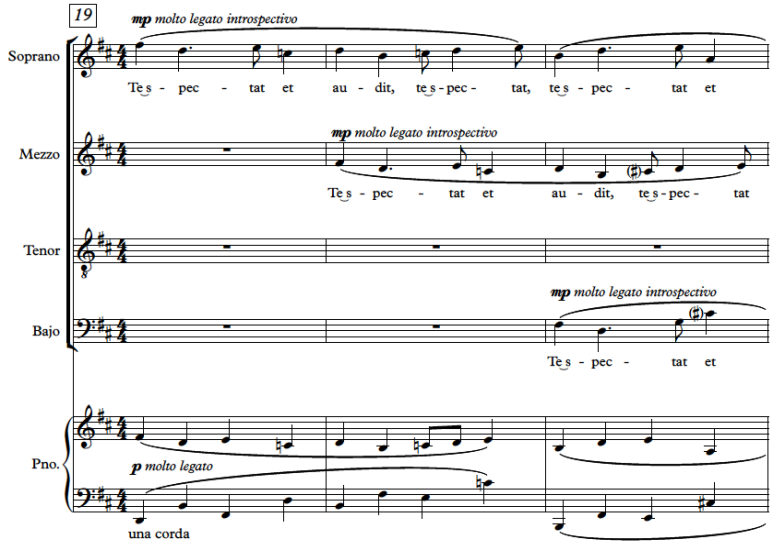


Figura 3: *Ille mi par ese deo videtur.* Contrapunto imitativo.

◈◈◈

Cruz Rego
Vital (2010)[2]

Vivimos en un tipo de sociedad, sobre todo en las grandes ciudades, en la que rara vez puede una persona encontrar cierta tranquilidad auditiva, no es posible. Siempre hay ruidos, músicas o similares que complementan nuestra existencia sin necesitarlo y a nuestro pesar. Probablemente, de nuestros cinco sentidos, el oído es el más maltratado por nuestro entorno. Al resto de los sentidos podemos darles descanso cuando queremos: cerrando los ojos descansa la vista; no comiendo, el gusto; no tocando, el tacto y huyendo de ciertas agresiones descansa nuestro olfato. Sin embargo, a los constantes ataques acústicos a los que estamos sometidos durante la mayoría de las horas del día, es imposible esquivarlos.
Ese sistemático ataque a nuestro derecho a disfrutar de cierta tranquilidad auditiva es el punto de partida de esta obra. No he buscado ninguna inspiración extramusical y con esta obra no he pretendido transmitir ningún tipo de mensaje, ni idea, ni pensamiento ni nada que no fuera la música sin más.
Antes de empezar a escribir esta obra, tenía en mente la idea de escribir una obra que fuera un constante fluir de notas y ritmos en la que no hubiera ningún momento de reposo, a ser posible hasta llegar al final. Algo trepidante, sin descansos ni paradas en ningún momento de los siete u ocho minutos que pretendía que durara. Quería escribir algo cuya escucha provocara en el oyente cierto creciente malestar. Pensé que, mediante una verborrea incesante de sonidos rápidos y rítmicos, el aluvión de notas podría llegar a molestar y que eso llevaría a desear o necesitar que la música parara o que transcurriera de forma más tranquila. Quería provocar con música de concierto, es decir hecha con cierto gusto y habilidad, esa misma sensación de molestia o pesadilla en la que el hilo musical nos sume a las personas con cierto refinamiento auditivo, cuando al acudir a cualquier lugar, por no se sabe bien qué extraños motivos, creen que necesitamos que se nos distraiga con las peores versiones actualizadas del repertorio musical.

La obra está editada por Periferia Music: http://www.periferiamusic.com/es/

◈◈◈

Rebeca Santiago Martínez
La Paradoja de Teseo

Plutarco cuenta que, para honrar la hazaña de Teseo, los atenienses conservaron su barco durante siglos, sustituyendo cada pieza deteriorada por otra idéntica hasta que ninguna de las

[2] Tomado de *15 Compositoras españolas de hoy*, de la editorial Piles, pp. 1-2

partes originales permaneció. Y, sin embargo, la nave seguía siendo reconocida como el barco de Teseo.

La paradoja plantea una pregunta que sigue resultándome profundamente actual: ¿qué permanece cuando todo cambia? Si nuestro cuerpo, nuestra memoria y nuestras experiencias se transforman continuamente, ¿dónde reside aquello que nos permite seguir reconociéndonos como nosotros mismos?

En *La paradoja de Teseo* esta pregunta atraviesa distintos niveles de la obra: la materia, la memoria, el relato y la identidad. Escrita para flauta, clarinete bajo, saxofón barítono, percusión y piano, la pieza explora distintas formas de transformación de la materia sonora. En los vientos se desdibuja la frontera entre aire, ruido, altura y voz. La percusión ocupa un lugar especialmente significativo en este proceso: el punto de ataque, la fricción, la resonancia o el recorrido sobre las superficies transforman internamente el sonido. Distintas formas de activar un mismo objeto revelan así identidades sonoras diferentes, aunque la materia que las origina permanezca. El piano establece un vínculo entre ambos territorios, ampliando su identidad tímbrica a través de la preparación, los apagados y distintas formas de intervención directa sobre las cuerdas.

Me interesa que estas transformaciones no borren por completo aquello que las precede. Los materiales se deforman, se fragmentan y se recombinan, pero mantienen rastros que permiten reconocerlos. La identidad musical aparece así no como algo fijo, sino como una continuidad construida a través del cambio.

Esa misma idea se extiende a la memoria y al relato. Nuestra identidad no depende únicamente de la materia que permanece, sino también de cómo recordamos y narramos lo vivido. De ahí la presencia de fragmentos de texto que interrogan la relación entre mito, fábula, razón e historia. Las palabras participan del mismo proceso: se fragmentan, se susurran, se superponen y circulan entre los intérpretes.

Más que ofrecer una respuesta a la paradoja, la obra propone permanecer en esa pregunta, en el espacio incierto que se abre entre aquello que cambia y aquello que, de algún modo, seguimos reconociendo.

◈◈◈

Katrina Penman

To Andalusia and Beyond

La obra que vamos a interpretar en el festival COMA será la versión para flauta y cuerdas de mi pieza, "To Andalusia and Beyond". Estrené esta obra en su forma original con piano en 2017 y en 2025 completé la versión para flauta y cuerdas bajo petición de la flauta solista de

la Orquesta Sinfónica de Madrid, Pilar Constancio. Pilar estrenó esta versión, con sus compañeros de la OSM, durante el ciclo Domingos de Cámara del Teatro Real, en junio del año pasado, y les estoy muy agradecida, a ella y a todos ellos, por la iniciativa y por la preciosa interpretación que realizaron.

Esta pieza nació tras mi primer viaje a Andalucía en 2015. El viaje me despertó la curiosidad por conocer formas musicales de esta comunidad, y las encontré entre las páginas de los cancioneros de Felipe Pedrell. A continuación, empecé a elaborar las diferentes secciones de la pieza, combinando melodías, armonías o ritmos andaluces con mis ideas propias. La flauta pretende hacer el papel de la voz, explorando sus límites tímbricos y expresivos, mientras con el acompañamiento tomé como referencia la guitarra, para llevar estos componentes folclóricos hacia el terreno de la música clásica.

La obra empieza con una frase de una malagueña, un cante que expresa añoranza y dolor, sentimientos íntimos, la vida misma. Sigue una soleá, expresando y liberando la soledad y la tristeza, que desemboca en una rumba, bailable y llena de alegría. Tras la fiesta, aparece una nana con compás aparentemente libre, para dormir a los niños, para luego recapitular la malagueña y la soleá. Escribiendo de noche, sentada entre las camas de mis hijos mientras encontraban el sueño, llegué a sentirme identificada con estos estilos musicales y de alguna manera hacerlas mías.

◈◈◈

Elena G. Tofiños
Espacio sin tiempo

El proceso compositivo de *Espacio sin tiempo* nació de una inquietud más que de una idea musical concreta. Diversas lecturas científicas en torno a la pregunta «¿qué es el tiempo?», unidas a una reflexión acerca de cómo lo percibimos y qué ocurriría si pudiéramos concebir un espacio en el que este no existiera, supusieron el punto de partida de la obra. Más que intentar representar una idea científica, mi intención fue explorar cómo podía trasladar esta reflexión al propio comportamiento del sonido, que, paradójicamente, existe y se desarrolla en el tiempo.

Desde el principio me interesó trabajar con un material reducido. La utilización de pocos elementos me permitía observar con mayor claridad el comportamiento de un evento sonoro que tiende a repetirse, pero nunca lo hace exactamente de la misma manera. Así surgió uno de los principios fundamentales de la obra: la repetición como punto de partida para la transformación.

Cada nuevo ciclo introduce pequeñas modificaciones que alteran progresivamente el discurso, generando una sensación de crecimiento continuo y dando lugar, poco a poco, a una mayor riqueza y variedad del material sonoro.
Durante el proceso descubrí que trabajar sobre la idea de un mundo sin tiempo no significaba eliminar el movimiento, sino plantear otra forma de experimentarlo. La obra terminó convirtiéndose, de este modo, en una reflexión sobre la transformación: sobre cómo incluso aquello que aparentemente permanece estático puede estar cambiando de manera constante e imperceptible.

◈◈◈

Ana Beyron
El canto de las sirenas mudas

El canto de las sirenas mudas explora la idea de una escucha situada entre lo visible y lo que no es perceptible para el ser humano, tomando como punto de partida el universo de las Sirenas de la Odisea. La obra busca construir un paisaje sonoro de carácter submarino a través de sonoridades sutiles, respiraciones, resonancias, fricciones y pequeños acontecimientos acústicos, donde los instrumentos y objetos se transforman en metáforas de un mundo sumergido.
El movimiento de los músicos por el espacio amplía la escucha y convierte el sonido en una presencia móvil, que se acerca, se aleja y desaparece.
Las burbujas funcionan como una metáfora de comunicación bajo el agua: mensajes frágiles y efímeros que ascienden sin llegar nunca a convertirse en palabras. Los fragmentos de Homero, pronunciados en griego antiguo: "*Seirḗnōn akoúsēi phthóngon*", «Escuchar la voz de las Sirenas.» , aparecen como vestigios de una lengua perdida, integrándose en la propia materia sonora de la obra. Además de representar el mar o las Sirenas, la pieza propone imaginar cómo sería escuchar aquello que no puede ser escuchado, creando un espacio poético en el que sonido, movimiento, silencio y memoria se confunden.

Desde el punto de vista armónico y melódico, la obra toma como punto central la nota Fa, que actúa como centro de referencia y cuyo eje se desplaza progresivamente hacia otros ámbitos, entre ellos Do, mediante procesos microtonales que se desarrollan a lo largo del tiempo. En este recorrido están presentes, como materiales de referencia y transformación, el tetracordo cromático de la tradición griega antigua, (1/2, 1t y 1/2, 1/2), y la escala acústica, cuyas relaciones interválicas son ampliadas y transformadas microtonalmente y contribuyen a configurar el particular espacio armónico de la pieza.
El uso de materiales como la caracola de mar, las botellas y el cubo de agua, junto con los efectos de la flauta deslizante, el tambor oceánico y la percusión preparada, contribuye a recrear un mundo sonoro orgánico y acuático, evocando la materia, el movimiento y las resonancias del mar.

◈◈◈

Foro de Investigaciones Musicales, vol. II, nº 3 (2026), pp. 24-38
ISSN 3101-3600

María José Arrillaga

Limen

para clarinete bajo en Sib, dedicada a Lara Díaz

El proceso de composición de *Limen* comenzó con una idea extramusical, la de **umbral:** aquello que está entre dos estados sin pertenecer del todo a ninguno. Llevaba tiempo dándole vueltas a esa y, desde el principio, me propuse no ilustrarla, sino buscar un material sonoro que participara en esa ambigüedad. Esa búsqueda me llevó al uso del clarinete bajo como instrumento principal, capaz de transitar por una zona grave con gran cuerpo y resonancia y con una amplia gama de sonidos agudos y medios que se pueden mover entre lo afinado y lo ruidoso. Así, la elección del mismo formó parte de la formulación de la idea.

La obra está dedicada a Lara Díaz, clarinetista integrante del Trío Contrastes. Conocer y tener presente su manera de abordar los recursos extendidos orientó mi escritura desde el comienzo. Me permitió trabajar con una notación exigente con la confianza de una interpretación precisa. A partir de ahí, seleccioné un conjunto reducido de recursos: *frullati* apenas perceptibles, notas con aire y *key clicks*, y descarté los multifónicos, dado que estos implican la emisión simultánea de varias alturas a la vez y, por tanto, sugerían un estado de superposición, más que de tránsito.

Con ese material organicé la pieza como una sucesión de estados tímbricos que oscilan desde la tranquilidad y la resonancia a lo mecánico y fluido. El trabajo más largo fue construir el paso de unos a otros: quería que el cambio se percibiera con fluidez, sin llegar a ser una ruptura. Para ello, recurrí a agrupaciones irregulares, variaciones graduales de intensidad y un *tempo* flexible e incluso sin mesura en algunos momentos. Una vez realizada la obra, la colaboración con Lara resultó fundamental para pulir la escritura idiomática del clarinete bajo, garantizando que cada recurso técnico respondiera con precisión a las exigencias expresivas de la partitura.

Durante el proceso tuve presentes dos referentes fundamentales: por un lado, a Salvatore Sciarrino, por su atención al sonido en el límite de lo audible, explorado en el uso del *frullato* apenas perceptible, los soplos y los *key clicks* y, por otro lado, a Kaija Saariaho, por su manera de jugar con la dinámica y el color para lograr una sonoridad sensorial antes que discursiva.

Más allá de la idea del umbral, *Limen* alude también al comienzo del conocimiento y de la comprensión de una materia. En el marco de la creación musical, entiendo la composición como proceso de indagar, desentrañar y comprender profundamente la esencia de los elementos musicales con los que se trabaja, así como su significado. En ese punto me sitúo como creadora actual, entendiendo esta obra como documento estético y humano de investigación sobre el color y las posibilidades expresivas del clarinete bajo.

◈◈◈

Laura de las Heras
Silencio

En mi obra *Silencio* me baso en mi poema homónimo, en el cual trato de plasmar las dos caras del silencio. Por un lado, hablo de este como una fuente de paz, de conocimiento, como algo sanador y lleno de futuro y esperanza, mientras que, por otro lado, trato de adentrarme en su parte más oscura, aquella en la que el silencio se presenta como un personaje totalmente desgarrador, doloroso y amargo.
El poema plasma estas dos caras del silencio a través de sus versos, dejando ver referencias, mediante distintos recursos literarios, a diferentes paisajes de acantilados del norte de España, un lugar que, sin duda, supone una gran inspiración para mí.
Trato de reflejar estas dos caras del silencio a nivel musical a través de los diferentes recursos tímbricos que el saxofón, un instrumento de gran riqueza, ofrece. En un determinado pasaje de la obra, esa dualidad del silencio se ve representada por el uso de dos saxofones al mismo tiempo, tocados por la misma persona. Ambos saxofones interactúan, a veces de manera más tranquila, plasmando la parte positiva del silencio, y otras veces de manera más tensa y disonante, representando así el lado más agresivo del mismo. De esta forma, se va construyendo poco a poco un proceso de evolución tensiva hasta llegar a un punto culminante para, finalmente, volver a la calma. Además, la retórica musical está presente durante toda la obra. La unión entre música y palabra y la manera en la que los distintos parámetros de ambas disciplinas se entrelazan es algo realmente importante en mi estilo compositivo.

◈◈◈

Yvonne Freckmann
The Flood (El Diluvio)

The Flood, para mezzosoprano, violín, clarinete (viola), violonchelo y piano, es una llamada a la compasión y a la humanidad compartida: una respuesta musical al auge del miedo, el odio y el rencor. Parte de la inspiración proviene de las imágenes y los vídeos que vi de la inundación histórica, «la Dana», en Valencia, España, en octubre de 2024, imágenes que estaban muy presentes en mi mente mientras escribía. Los tenía muy presentes mientras escribía la primera versión que luego revisé en la primavera de 2026. Para entonces, un diluvio histórico había también devastado la zona de la «Texas Hill Country». El poder y la destrucción de ambos fueron impactantes y me hicieron reflexionar sobre la vulnerabilidad, la mortalidad y las consecuencias de nuestros actos. Este tipo de catástrofe nos hace replantearnos nuestra forma de vida, tanto como individuos como colectivamente. En definitiva, la letra que escribí, que describe una terrible inundación, es una alegoría del aluvión de actos odiosos e inhumanos que se cometen hoy en día. Estos también causan una ola de daño a nuestra sociedad, pero a diferencia de un desastre natural, existe la esperanza de domarlos mediante la compasión y la comprensión.