



Universidad de Valladolid



**PROGRAMA DE DOCTORADO EN
INVESTIGACIÓN TRANSDISCIPLINAR EN EDUCACIÓN**

TESIS DOCTORAL:

**Catalogación, estudio y propuesta didáctica de interpretación del repertorio para
oboe de compositores valencianos entre el año 1950 y 2020**

Presentada por **Anabel Querol Reverte**

para optar al grado de doctora por la Universidad de Valladolid.

Dirigida por:

Dra. María del Rosario Castañón Rodríguez

Dra. Inés María Monreal Guerrero

Dr. Paulino Capdepón Verdú

2024

DEDICATORIA

A mis Padres y Hermana.

Agradecimientos

Al llegar al final de este proyecto de investigación, quiero detenerme un momento para agradecer a quienes han sido mi apoyo incondicional: mis seres queridos y personas que desempeñaron un papel crucial en cada etapa de este estudio. Al escribir estas reflexiones, me embargan una mezcla de emociones, recordando con gratitud cada uno de los momentos vividos en estos últimos años. Recuerdos que se han grabado en mi memoria, y espero que perduren por siempre. Cada persona que puede estar leyendo estas líneas en este momento tiene un lugar especial en mi mente, siendo parte esencial de este último tramo antes de dar por concluido este trabajo. A todos, mi más sincero agradecimiento por haber compartido este viaje conmigo.

En mi trayectoria profesional, me considero profundamente afortunada por haber tenido la oportunidad de estar bajo la dirección y guía de Inés, Charo y Paulino. Su dedicación diaria, manifestada a través de enseñanzas valiosas, correcciones oportunas, explicaciones detalladas y una paciencia infinita, ha sido fundamental en el desarrollo de este proyecto. Sin embargo, mi sentimiento hacia vosotros trasciende la mera admiración; siento una profunda gratitud por la empatía, el cariño y respeto que habéis demostrado a lo largo de este prolongado y enriquecedor viaje, tanto hacia mí como hacia el tema que he abordado. Vuestra ayuda y apoyo incondicional en los momentos más desafiantes de este camino han sido un faro de luz. Gracias por depositar vuestra confianza en mí, por brindarme el impulso y los conocimientos necesarios para llevar a cabo esta tesis. Vuestra influencia ha sido un regalo invaluable en mi vida profesional y personal.

Mi profundo agradecimiento a Dña. Katarina Gurska por su valiente apuesta por la cultura y la música. Mis estudios y formación después del grado han estado estrechamente ligados a la institución y fundación que llevan su nombre. Admiro notablemente su dedicación, tanto personal como profesional.

No puedo pasar por alto la generosidad y colaboración de los compositores Andrés Valero, Santiago Quinto, Paco Valero, Ferrer Ferran, Javier Martínez, Óscar Navarro, David Penadés y Óscar Senén. Todos ellos accedieron con amabilidad a las entrevistas correspondientes, sin poner ningún obstáculo, y su contribución ha sido fundamental para el desarrollo de este trabajo. Agradezco sinceramente el significativo papel que han desempeñado en este proyecto.

No considero imprescindible mencionar los nombres de cada una de las personas que han formado parte de este camino. Vosotros conocéis vuestra contribución. A aquellos que me brindaron su apoyo cotidiano, los que me alentaron y aquellos que entendieron que “no podía” porque estaba inmersa en la tesis, mi agradecimiento. A todos aquellos que estuvieron presentes de cualquier forma, con un simple mensaje o con gestos de cariño, los cuales, en estas circunstancias, se perciben como un regalo invaluable.

A quienes decidieron no acompañarme también les expreso mi gratitud. Han allanado mi camino, enseñándome que la vida nos presenta y retira a las personas en el momento adecuado.

Al poco de empezar este camino, y gracias a él, encontré a un compañero de vida que me ha respaldado y valorado durante todo este desafiante camino. Quiero reconocer y agradecer su paciencia infinita, su empatía sin límites y su capacidad para escuchar y ofrecer palabras de aliento en los momentos más críticos. Gracias por creer en mí incluso cuando yo misma dudaba, por celebrar cada pequeño avance como un triunfo compartido, y por recordarme la importancia de mantener el equilibrio entre la dedicación a este proyecto y el bienestar personal. Por todos los momentos buenos que aún nos aguardan por vivir juntos.

Siento la necesidad profunda de expresar mi más sincero agradecimiento a mis padres y hermana. Su paciencia inquebrantable y su apoyo constante han sido el pilar fundamental desde el primer día de este desafiante trayecto, siendo mi mayor sostén tanto en este empeño como en la travesía de la vida. Han allanado mi camino, ofreciendo su presencia cuando la carga parecía abrumadora y alentándome siempre a continuar. A mi padre, cuya tenacidad para alcanzar cualquier objetivo se ha convertido en un ejemplo a seguir para mí. Él siempre está ahí, tendiéndome la mano en los momentos más complicados. A mi hermana Noelia, por su comprensión y sus palabras de ánimo en este viaje de investigación, pero, sobre todo, por mostrarme siempre el camino correcto. Y, en especial, a mi madre. Su amor, su delicadeza y su incansable dedicación han sido mi faro en el mundo de la música, la educación y en todos los retos que he enfrentado en la vida. Ella es el pilar de nuestra familia, siempre desbordando bondad y acierto en cada paso que da. Familia, si hoy he llegado hasta aquí es gracias a vosotros, por ser mi fuente de inspiración y apoyo incondicional, gracias por tanto y por todo.

En este momento de reconocimiento, no quiero pasar por alto a mi fiel y leal compañera, Summer, quien estuvo a mi lado de manera incondicional hasta su último día en agosto de 2023. Con su presencia y compañía se redactó gran parte de este trabajo, y con su ausencia, se hizo más cuesta arriba el último tramo de esta investigación.

Finalmente, pero no menos importante, quiero mostrar mi reconocimiento y gratitud al tribunal evaluador, el cual ha dedicado parte de su tiempo para leer este humilde trabajo de investigación.

A todos y cada uno de ellos, gracias.

Índice De Tablas

Tabla 1: Objetivos de la entrevista	p.54
Tabla 2: Guion de preguntas para la entrevista	p.54
Tabla 3: Estructura bloque 2 de preguntas entrevista	p.55
Tabla 4: Cronología de las entrevistas	p.56
Tabla 5: Resumen de datos de las entrevistas	p.59
Tabla 6: Ficha catalográfica El mito de la caverna	p.155
Tabla 7: Ficha catalográfica Impromptu II	p.158
Tabla 8: Ficha catalográfica Pastoral	p.160
Tabla 9: Ficha catalográfica Concierto, Op.3	p.162
Tabla 10: Ficha catalográfica El bosque mágico	p.164
Tabla 11: Ficha catalográfica Cliffs of moher	p.166
Tabla 12: Ficha catalográfica Legacy	p.169
Tabla 13: Ficha catalográfica Oboe concerto	p.171
Tabla 14: Ficha catalográfica Concerto	p.173
Tabla 15: Ejemplo de codificación de las entrevistas semiestructuradas	p.176

Índice De Figuras

Figura 1. Proceso de investigación	p.41
Figura 2. Andrés Valero Castells	p.154
Figura 3. Santiago Quinto Serna	p.157
Figura 4. Francisco José Valero Castells	p.161
Figura 5. Ferrer Ferran	p.163
Figura 6. Javier Martínez Campos	p.165
Figura 7. Óscar Navarro	p.168
Figura 8. David Penadés-Fasanar	p.171
Figura 9. Óscar Senén Orts	p.173
Figura 10. Escala de seis sonidos	p.202
Figura 11. Ejercicio 1	p.203
Figura 12. Compases 26-27 y 31-32 respectivamente	p.204
Figura 13. Ejercicio 2, 3 y 4. Saltos de octava y saltos en la obra	p.206
Figura 14. Ejercicios 5, 6 y 7	p.208
Figura 15. Compás 92 y compases 93-96	p.209
Figura 16. Ejercicio 8	p.209
Figura 17. Ejercicio 9. Octavas subiendo	p.210
Figura 18. Ejercicio 9b. Octavas bajando	p.211
Figura 19. Ejercicio 10, 11 y 12	p.212
Figura 20. Ejercicio 13, 14 y 15	p.213
Figura 21. Motivo que se repite durante toda la obra	p.215
Figura 22. Progresión de las ocho notas de agudo a grave	p.217

Figura 23. Ejercicio 1, 2 y 3	p.219
Figura 24. Ejercicio 4	p.220
Figura 25. Trozo número 54	p.220
Figura 26. Ejercicio 5	p.222
Figura 27. Ejercicios 6, 7 y 8	p.224
Figura 28. Ejercicio 1a	p.228
Figura 29. Ejercicio 1b	p.229
Figura 30. Ejercicio 1c	p.229
Figura 31. Ejercicio 1d	p.230
Figura 32. Ejercicio 1e	p.230
Figura 33. Ejercicio 1f	p.231
Figura 34. Ejercicio 1g	p.231
Figura 35. Ejercicio 2	p.232
Figura 36. Ejercicio 3	p.233
Figura 37. Extracto del principio del ejercicio 5	p.234
Figura 38. Ejercicio 1a	p.239
Figura 39. Ejercicio 1b	p.240
Figura 40. Ejercicio 1c	p.240
Figura 41. Ejercicio 1d	p.241
Figura 42. Compases 74 y 75	p.241
Figura 43. Ejercicio 2a	p.242
Figura 44. Ejercicio 2b	p.243
Figura 45. Ejercicio 2c	p.243
Figura 46. Ejercicio 2d	p.244
Figura 47. Compases 27 y 28	p.248

Figura 48. Ejercicio 1a	p.249
Figura 49. Ejercicio 1b	p.250
Figura 50. Compases 94-97	p.251
Figura 51. Ejercicio 2a	p.252
Figura 52. Ejercicio 2b	p.253
Figura 53. Ejercicio 3	p.254
Figura 54. Extracto del principio del tercer movimiento de El bosque mágico de Ferrer Ferran	p.255
Figura 55. Compases 47 y 48	p.257
Figura 56. Ejercicio 1	p.258
Figura 57. Página 33 del guion de la obra	p.258
Figura 58. Posición para conseguir el bisbigliando de la bemol	p.259
Figura 59. Frullatos de la página 33	p.259
Figura 60. Trinos de cuarto de tono, página 32	p.260
Figura 61. Trinos de cuarto de tono, página 33	p.260
Figura 62. Trinos de cuarto de tono, página 52	p.260
Figura 63. Ejercicio 1	p.265
Figura 64. Continuación ejercicio 1	p.266
Figura 65. Extracto compases obra Legacy	p.267
Figura 66. Ejercicio 2	p.268
Figura 67. Ejercicio 1	p.272
Figura 68. Ejercicio 2	p.273
Figura 69. Extracto de la cadencia de oboe del Oboe concerto	p.274
Figura 70. Ejercicio 1a	p.277
Figura 71. Ejercicio 1b	p.278

Figura 72. Ejercicio 1c	p.278
Figura 73. Extracto del estudio número 7	p.280
Figura 74. Ejercicio 2a	p.281
Figura 75. Ejercicio 2b	p.282
Figura 76. Extracto compases 9-13 del segundo movimiento del Concerto for oboe and orchestra	p.284
Figura 77. Extracto compases 43-46 del segundo movimiento del Concerto for oboe and orchestra	p.284
Figura 78. Extracto compases 99-116 del segundo movimiento del Concerto for oboe and orchestra	p.285

Índice de la Tesis

Antecedentes y fundamentación teórica.....	19
1. Plan inicial de investigación del proyecto de Tesis Doctoral.....	19
2. Justificación del tema.....	20
3. Estado de la cuestión (antecedentes).....	22
4. Objetivos.....	25
5. Estructura de la tesis doctoral.....	28
Capítulo 1 Diseño y metodología del estudio de investigación.....	33
1.1.Introducción a la metodología utilizada.....	33
1.2.Diseño de la investigación y metodología.....	37
1.2.1. Preguntas de la investigación.....	43
1.2.2. Tipo de diseño: fenomenológico.....	45
1.3.Objetivos propuestos y metodología empleada.....	46
1.4.Fuentes de investigación.....	49
1.5.Construcción de entrevistas.....	51
1.5.1. Entrevistas.....	56
1.5.2. Metodología para el análisis de datos.....	61
Capítulo 2 Contextualización histórica de la música en España.....	64
2.1.Período de guerra.....	66
2.2.De 1950 a 1975.....	76
2.3.La democracia.....	84
2.4.Siglo XXI.....	89
Capítulo 3 La música en la Comunidad Valenciana.....	98

3.1 La música en la Comunidad Valenciana.....	99
3.2 El papel del oboe en las diferentes agrupaciones musicales.....	106
3.3 Compositores valencianos.....	110
3.3.1 Principales compositores valencianos desde 1950.....	112
3.3.2 Compositores de COSICOVA con obras para oboe.....	135
3.3.3 Compositores valencianos con obras para oboe no pertenecientes a COSICOVA.....	141
Capítulo 4 La catalogación de las obras para oboe y banda/orquesta de compositores valencianos de 1950 a 2020.....	148
4.1.Compositores valencianos con obras para oboe solo.....	152
4.1.1. Andrés Valero Castells.....	154
4.1.2. Santiago Quinto Serna.....	157
4.2.Compositores valencianos con obras para oboe solo y banda/orquesta.....	159
4.2.1. Santiago Quinto Serna.....	160
4.2.2. Francisco José Valero Castells.....	161
4.2.3. Ferrer Ferran.....	163
4.2.4. Javier Martínez Campos.....	165
4.2.5. Óscar Navarro.....	168
4.2.6. David Penadés-Fasanar.....	171
4.2.7. Óscar Senén Orts.....	173
4.3.Análisis de las entrevistas.....	175
4.3.1. Actividad profesional.....	176
4.3.2. Estilo compositivo.....	178
4.3.3. Formación.....	181
4.3.4. Inicios en la actividad compositiva.....	183

4.3.5. Número de obras.....	186
4.3.6. Opinión premios.....	188
4.3.7. Música en la educación actual.....	190
4.3.8. La obra musical para oboe.....	193
Capítulo 5 Estudio, análisis y propuesta didáctica de las obras	199
5.1.Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra <i>El Mito de la Caverna</i> de Andrés Valero Castells.....	199
5.2.Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra <i>Impromptu II</i> de Santiago Quinto Serna.....	213
5.3.Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra <i>Pastoral, danzas bucólicas para oboe y orquesta</i> de Santiago Quinto Serna.....	225
5.4.Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra <i>Concierto op.3</i> de Francisco José Valero Castells.....	234
5.5.Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra <i>El Bosque Mágico</i> de Ferrer Ferran.....	244
5.6.Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra <i>Cliffs of Moher</i> de Javier Martínez Campos.....	255
5.7.Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra <i>Legacy</i> de Óscar Navarro.....	261
5.8.Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra <i>Oboe concerto</i> de David Penadés-Fasanar.....	268
5.9.Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra <i>Concerto for oboe and orchestra</i> de Óscar Senén.....	274
Capítulo 6 Resultados y conclusiones.....	288
6.1.Conclusiones en base a los objetivos específicos.....	289

6.2.Lo que nos cuentan los compositores.....	292
6.2.1. Actividad profesional.....	294
6.2.2. Estilo compositivo.....	295
6.2.3. Formación.....	297
6.2.4. Inicios actividad compositiva.....	298
6.2.5. Número de obras.....	299
6.2.6. Opinión premios.....	301
6.2.7. La música en la educación actual.....	302
6.2.8. La obra musical para oboe.....	303
Capítulo 7 Conclusiones.....	306
7.1. Limitaciones del estudio y propuestas de futuro.....	309
Referencias bibliográficas.....	313
Anexos.....	328

ANTECEDENTES Y FUNDAMENTACIÓN

TEÓRICA

1. Plan inicial de investigación del proyecto de tesis doctoral

El presente trabajo de indagación doctoral se aboca en la exploración y ampliación del repertorio para oboe acompañado por ensambles de orquesta o banda, focalizándose con particular interés en las contribuciones de compositores pertenecientes a la Comunidad Valenciana. El cometido esencial de este escrutinio radica en una inmersión profunda y exhaustiva en el conocimiento y discernimiento del repertorio preexistente, resaltando la peculiaridad y singularidad del oboe en su rol de solista dentro de estas agrupaciones.

Pese a la relevancia intrínseca de este corpus específico, se ha percibido una atención investigadora limitada hacia él en los ámbitos académicos y musicales valencianos. El propósito de este empeño académico es, por tanto, confrontar y suplir esta carencia mediante un análisis meticuloso y detallado de las obras destinadas a este formato. Dicho análisis trasciende la mera normalización y sistematización de la catalogación de estas piezas; su aspiración se extiende a promover su inclusión y reconocimiento en el entramado musical valenciano, y ulteriormente, en un contexto más expansivo y global.

Este proyecto doctoral no se limita a la reestructuración catalográfica y a la formulación didáctica; desde sus albores, adopta una perspectiva eminentemente interpretativa. Se prevé la ejecución práctica de las obras, cimentada en una comprensión holística de las mismas. Se sostiene que una interpretación tanto informada como sensible

es aquella que alcanza una comprensión profunda y rigurosa de todos los elementos constitutivos, tanto estructurales como estilísticos, de una obra musical. Esta metodología no solo reinterpreta las partituras desde una óptica textual renovada, sino que también provee al intérprete de herramientas esenciales para insuflar vitalidad y pertinencia contemporánea a estas composiciones. En consecuencia, la implementación de esta dimensión interpretativa se erige como un componente crucial e insoslayable para la cabal apreciación y valoración del repertorio para oboe en conjunción con banda u orquesta en el panorama musical valenciano.

2. Justificación del tema

La esfera musical de la Comunidad Valenciana se distingue por su profundo arraigo y preeminencia en el entramado sociocultural de la región. Esta área geográfica se enorgullece de su rica herencia musical, evidenciada a través de una amplia gama de bandas, orquestas, ensambles de cámara, compositores e intérpretes que jalonan su paisaje cultural. Sin embargo, en este contexto surgen cuestiones fundamentales: ¿Es factible compilar una lista exhaustiva de todos los compositores que han creado obras para oboe desde 1950 hasta 2020? ¿Cuáles son las características distintivas preponderantes de su estilo compositivo? ¿Cómo promueven las instituciones culturales la difusión e interpretación de las obras de compositores valencianos contemporáneos? Estos interrogantes forman el núcleo central de la presente investigación, impulsados por el afán de la autora de profundizar en el tema y fundamentar la información recopilada.

Se ha tornado imprescindible emprender una investigación meticulosa y pormenorizada para abordar de manera exhaustiva este segmento del repertorio valenciano para oboe. Este trabajo, por tanto, aspira a aportar un análisis riguroso y hasta ahora inédito en la historiografía musical valenciana.

En el desarrollo de esta investigación, se ha llevado a cabo un sondeo general de las obras de los compositores valencianos más destacados, lo cual ha facilitado el descubrimiento de otros compositores menos conocidos. Este proceso ha generado diversas líneas de indagación, todas orientadas a consolidar un estilo analítico auténtico, eficaz y holístico que sirva de base sólida para alcanzar el objetivo principal del estudio:

1. Contextualización de la música en España, desde 1950 hasta 2020: Examinar el marco histórico y cultural que enmarca la producción musical.
2. La música en la Comunidad Valenciana: Estudiar la particularidad y evolución de la música en este contexto regional.
3. Compositores valencianos: Investigar la vida y obra de los compositores relevantes en el período estudiado.
4. El papel del oboe en las diferentes agrupaciones musicales: Analizar la función y relevancia del oboe en distintos ensambles.
5. Biografías de compositores: Documentar las trayectorias de los compositores implicados.
6. Fundamentación de la composición de las obras: Explorar las motivaciones y circunstancias que inspiraron estas composiciones.
7. Trascendencia histórico-musical de las composiciones: Evaluar el impacto y la importancia de estas obras en el contexto histórico y musical.
8. Difusión de las obras: Investigar los canales y el alcance de la difusión de estas composiciones.

Dado que la investigadora es profesora de oboe, ha enfocado su interés en el repertorio de oboe de los compositores valencianos. El objetivo principal de esta investigación es catalogar y estudiar exhaustivamente todas las obras para oboe de

compositores valencianos existentes entre 1950 y 2020, a través de un trabajo de campo que compendie todas las fuentes primarias pertinentes para, posteriormente, efectuar una catalogación de todas las obras identificadas.

Tras el análisis de fuentes primarias y secundarias y su estudio en dos niveles – teórico y empírico – se ha constatado que el número de investigaciones científicas en esta área es notablemente escaso. Por consiguiente, se considera que sería de gran interés para los oboístas, especialmente los valencianos, conocer, a partir de la catalogación proporcionada por esta investigación, todas las obras “contemporáneas” existentes para oboe de compositores valencianos, facilitando así sus estudios a través de la propuesta didáctica y propiciando un incremento en la interpretación de estas obras para preservar la cultura y la tradición musical.

Dada la extensa variedad del repertorio encontrado para oboe solo, oboe con banda, oboe con orquesta, así como obras para ensambles de cámara, se ha considerado prudente centrar el estudio en las obras para oboe solo, oboe con banda y oboe con orquesta, postergando las composiciones para ensambles de cámara para futuras investigaciones. Este enfoque permite una indagación más concentrada y detallada en las áreas seleccionadas.

3. Estado de la cuestión

El presente estudio, inspirado por la perspectiva de Malbrán (2006) sobre la investigación como una fuente incesante de ideas innovadoras, emprende una revisión metódica de antecedentes académicos, con un enfoque particular en trabajos previos que guardan relación directa con nuestra área de interés. Este proceso de revisión crítica tiene como objetivo principal la acumulación de conocimiento sobre metodologías

previamente adoptadas en la identificación y catalogación de obras, la selección y análisis de repertorios, y otros aspectos afines, permitiendo así una valoración más precisa del estado actual de la investigación en este campo específico.

En el proceso de selección de trabajos pertinentes para enriquecer la actual investigación, se ha prestado especial atención a estudios que tratan sobre temáticas instrumentales, investigaciones centradas en el repertorio de compositores españoles y valencianos, estudios musicológicos avanzados, y proyectos de investigación que resaltan la importancia de rescatar, conservar y difundir obras del patrimonio musical español, prestando especial atención a las propuestas interpretativas que estos conllevan.

La erudita contribución de Dunn (2001) en su tesis doctoral argumenta persuasivamente que la catalogación y la organización meticulosa del repertorio son recursos indispensables y de inmenso valor para una amplia gama de profesionales y académicos en el campo de la música, incluyendo, pero no limitándose a, educadores, intérpretes, compositores, investigadores y bibliotecarios especializados.

Ante la importancia de esta premisa, y como preludeo al desarrollo de nuestra investigación, se llevó a cabo una exploración exhaustiva de la literatura existente en relación con nuestro tema de estudio. Nuestro punto de partida fue una base de datos interna, que reveló una cantidad limitada de información directamente relacionada con nuestro enfoque de estudio. Esta circunstancia nos llevó a ampliar nuestro espectro de búsqueda, recurriendo a fuentes en línea, donde se revisaron diversas tesis, artículos y publicaciones. Entre los estudios más relevantes y que han tenido una influencia significativa en nuestra investigación, se encuentran:

1. El análisis pionero de Llimerá Dus (2006), que desvela la existencia de la primera obra didáctica para oboe en España, datada en 1870 y creada por Enrique Marzo i Feo, eminente oboísta y profesor de la Orquesta del Teatro Real de Madrid.
2. El trabajo innovador de Pérez Mestre (2004), que, aunque se centra en el fagot, ofrece una visión pedagógica y didáctica que es tremendamente valiosa para nuestra investigación.
3. La investigación de Mira Chorro (2006) sobre la didáctica instrumental en el saxofón, que se utiliza como modelo para el desarrollo de una propuesta didáctica dentro de nuestro campo de estudio.
4. La tesis de Blasco Yepes (2013), "Influencias en la percepción sonora y en la interpretación del rebajado de la lengüeta doble", que explora los aspectos acústicos relacionados con el oboe, proporcionando un enfoque único sobre el instrumento central de este estudio.

Además, se han identificado otras publicaciones, artículos y tesis de gran relevancia, incluyendo "Performance Studies" de Richard Schechner (2002), "Investigação em performance e a fractura epistemológica" de Jorge Salgado Correia (2013), "Performance studies: interventions and radical research" de Dwight Conquergood (2002), "Estética de lo performativo" de Erika Ficher-Lichte (2004), "Material Thinking" de Paul Carter (2004) y "Estudios avanzados de performance" de Diana Taylor (2011), que han aportado perspectivas valiosas para el análisis y comprensión del tema.

A pesar de la abundancia de literatura sobre aspectos musicales a nivel internacional, se ha considerado de vital importancia contextualizar específicamente el desarrollo musical en España y, más concretamente, en la Comunidad Valenciana. Este

enfoque se alinea con los objetivos y la naturaleza de la presente tesis, asegurando que las características y peculiaridades de este contexto geográfico y cultural sean debidamente consideradas y analizadas.

Las fuentes digitales han demostrado ser un recurso primordial para la recolección y análisis de datos en esta investigación. A través de ellas, se logró establecer contacto con la mayoría de los compositores que son objeto de estudio en esta tesis, lo cual ha proporcionado información de primera mano sobre sus composiciones. Del mismo modo, las editoriales musicales, en particular aquellas situadas en la Comunidad Valenciana, han sido un canal esencial para el acceso a información técnica, el descubrimiento de nuevos compositores y la adquisición de partituras.

Uno de los desafíos más importantes a los que se ha enfrentado esta investigación ha sido la identificación y compilación de repertorio no catalogado previamente y la toma de decisiones sobre su inclusión en el estudio. Este proceso ha requerido un análisis detallado y una valoración cuidadosa para asegurar que la selección final de obras y repertorios refleje adecuadamente los objetivos y el alcance de la tesis.

4. Objetivos

La presente investigación se distancia del tradicional paradigma hipotético-deductivo, optando en cambio por una metodología orientada hacia la formulación de interrogantes, tal como postula Alzina (2004). Este enfoque no pretende corroborar ni invalidar hipótesis preconcebidas, sino más bien propiciar una exploración abierta y flexible del dominio temático. Las preguntas formuladas han desempeñado un papel cardinal a lo largo de la recolección de datos, actuando como categorías organizativas y

ejes rectores que han moldeado y estructurado tanto la evolución como la indagación de nuestro estudio.

El propósito primordial de esta tesis es investigar y catalogar de manera exhaustiva las composiciones para oboe creadas por músicos valencianos en el lapso temporal de 1950 a 2020. Este estudio no solo se circunscribe a la mera acumulación de obras musicales, sino que también procura conferir a la investigación una significativa dimensión social y pedagógica. Este esfuerzo se cimienta en un análisis exhaustivo de las partituras para oboe, su accesibilidad, y su examen en contextos tanto contextuales como performativos.

En este marco conceptual, se han establecido objetivos específicos con la intención de delimitar y precisar de manera exacta las metas y aspiraciones del estudio. Cada uno de estos objetivos se ha delineado con el fin de abordar de manera integral las diversas facetas de la investigación, intentando sintetizar y entrelazar elementos heterogéneos para construir una visión unificada y coherente del repertorio para oboe de compositores valencianos en el periodo estipulado.

Los objetivos específicos se detallan a continuación, reflejando un enfoque meticuloso y de rigor académico:

1. **Objetivo 1:** Localizar y recopilar las partituras para oboe de compositores valencianos, comprendidas entre 1950 y 2020. Este objetivo implica la identificación y acopio de partituras para oboe compuestas en dicho período, estableciendo así una base de datos fundamental para el estudio.

2. **Objetivo 2:** Catalogar las obras recopiladas. Tras su recolección, se procederá a una catalogación detallada de todas las obras, facilitando un análisis organizado y sistemático.
3. **Objetivo 3:** Contextualizar y evaluar el entorno social, histórico y educativo de los compositores, apreciando su impacto, influencias y relevancia en el panorama musical contemporáneo valenciano.
4. **Objetivo 4:** Examinar los fundamentos estéticos y las técnicas compositivas. Se extraerán conclusiones sobre las peculiaridades estéticas y técnicas en las composiciones, proporcionando una perspectiva distintiva sobre el estilo y la metodología de los autores.
5. **Objetivo 5:** Elaborar una propuesta didáctica. Con base en el análisis precedente, se formulará una propuesta educativa para el estudio de estas obras, facilitando así su aprendizaje y comprensión.
6. **Objetivo 6:** Proponer una interpretación innovadora. Este objetivo se centra en la creación de una propuesta interpretativa novedosa, buscando aportar nuevas perspectivas y enfoques en la ejecución de estas obras.

Cada uno de estos objetivos se encuentra intrínsecamente vinculado y contribuye al desarrollo de un entendimiento integral del repertorio para oboe de compositores valencianos en el período examinado, permitiendo no solo un análisis histórico y técnico, sino también la formulación de nuevas propuestas didácticas y performativas. La estructura de estos objetivos proporciona un esquema claro y detallado para el desarrollo de la investigación, garantizando que cada faceta del tema sea explorada de manera exhaustiva y contribuya significativamente al acervo de conocimiento en el área de estudio, con aplicaciones tanto en contextos educativos como interpretativos.

5. Estructura de la tesis doctoral

En pos de abordar eficazmente los propósitos enunciados en el presente estudio, la arquitectura de la disertación ha sido concebida meticulosamente articulándose en siete capítulos distintivos, cada uno de ellos encarnando fases diferenciadas y claramente delimitadas. Dicha estructuración es un reflejo fiel de la naturaleza evolutiva inherente a la metodología cualitativa adoptada, donde la comprensión y el esclarecimiento del problema, objeto de investigación, se intensifican y perfeccionan conforme el contexto se desenvuelve y se expande.

La fase inaugural de esta indagación se despliega a través de los tres primeros capítulos, los cuales se hallan enfocados en la consolidación de las bases metodológicas y el diseño investigativo de manera exhaustiva y detallada. Esta etapa primordial establece el marco teórico y la estructura metodológica que servirán de cimientos para el análisis subsiguiente.

En el capítulo inicial, se expone detalladamente la metodología adoptada, fundamentando la elección de métodos y técnicas de investigación específicos. Se detalla cómo dichos métodos propician una indagación rigurosa y sistemática de las obras para oboe de compositores valencianos, garantizando la objetividad y fiabilidad de los resultados obtenidos. Además, se esboza el diseño de la investigación, especificando las etapas, los procesos de recolección y análisis de datos, y los criterios empleados para la selección y evaluación de las fuentes. Se recurre a una metodología detallada que examina las particularidades de la música valenciana y su contexto socio-político y económico, empleando la triangulación para la validación de los hallazgos. Incluye análisis de fuentes primarias y secundarias, resaltando las entrevistas a compositores valencianos de obras

para oboe entre 1950 y 2020, con el fin de profundizar en el impacto y evolución de estas obras en el panorama musical valenciano.

El segundo capítulo se dedica a una contextualización exhaustiva de la historia de la música en España, con un enfoque particular en la evolución y características distintivas de la música en la Comunidad Valenciana. Este análisis histórico-cultural es indispensable para comprender las obras estudiadas en su marco temporal y geográfico específico. Se examinan las influencias, los movimientos y los acontecimientos clave que han moldeado la música valenciana, proporcionando así una base sólida para la interpretación de las tendencias observadas en la composición para oboe en la región. Se centra en tres etapas clave: el periodo de guerra, la era de 1950 a 1975 caracterizada por una apertura y cambios políticos, y la transición hacia la democracia a partir de 1975. La tesis analiza cómo estos periodos reflejan los cambios sociales, políticos y culturales, resaltando la naturaleza contrastante y los continuos cambios en España, más allá de lo puramente musical, incluyendo los albores del siglo XXI.

El tercer capítulo se centra en el papel del oboe dentro de las distintas agrupaciones musicales valencianas, analizando cómo su uso y función han evolucionado a lo largo del tiempo. Se realiza una evaluación detallada de la contribución de los compositores valencianos al repertorio del oboe, considerando tanto las obras bien establecidas como aquellas menos conocidas o descubiertas recientemente. El texto enfatiza la música como un elemento crucial en la cultura de la Comunidad Valenciana, señalando su papel como un fenómeno sociocultural ampliamente territorializado. Se reconoce la existencia de una extensa red de práctica y aprendizaje musical, donde la música actúa como un nexo de unión social, ligando a las personas con las tradiciones, la cultura y los valores humanos. Se menciona la diversidad de formaciones musicales

presentes en la Comunidad Valenciana, y el papel de las escuelas e instituciones en la formación de músicos y en la promoción de la música como seña de identidad valenciana.

Juntos, estos tres capítulos constituyen una base sólida y coherente para la investigación, proporcionando las herramientas teóricas y contextuales necesarias para un análisis profundo y significativo de las obras para oboe de compositores valencianos entre 1950 y 2020.

La segunda fase de esta investigación, comprendida por los capítulos cuarto y quinto, representa el núcleo empírico del estudio. Esta etapa es crucial, ya que se centra en la aplicación práctica de las bases metodológicas previamente establecidas y en la obtención de datos empíricos concretos.

En el cuarto capítulo, se ejecuta una catalogación exhaustiva de las obras para oboe compuestas por músicos valencianos. Este proceso implica no solo la identificación y el registro de las composiciones, sino también un análisis meticuloso de las mismas. Se presentan los resultados de las entrevistas cualitativas realizadas a los compositores, analizadas mediante el software Atlas.ti. Esta exploración detallada busca proporcionar una comprensión integral de las características y particularidades de este repertorio, que, junto a los testimonios directos, aporta una profundidad y una dimensión adicional al análisis, facilitando una comprensión más rica y matizada de las composiciones.

El quinto capítulo de esta tesis se dedica a la profundización y elaboración de una propuesta didáctica meticulosamente diseñada, fundamentada en las obras para oboe de los compositores valencianos que fueron objeto de análisis en el capítulo precedente. Este capítulo es esencial, ya que trasciende la simple catalogación y análisis musicológico, abordando las aplicaciones pedagógicas concretas de las obras estudiadas. Por ese

motivo, representa un aporte significativo al campo de la educación musical, vinculando el análisis académico con aplicaciones prácticas y pedagógicas, y brindando así nuevas herramientas y perspectivas para la enseñanza y el aprendizaje del oboe.

En conjunto, estos dos capítulos constituyen una contribución esencial al entendimiento de la música para oboe en el contexto valenciano, abordando tanto los aspectos teóricos como prácticos de estas composiciones y ofreciendo nuevas perspectivas para su interpretación y estudio.

Finalmente, la tercera fase comprende los dos últimos capítulos de la tesis, en los cuales se analizan y discuten las implicaciones y conclusiones derivadas del estudio.

El sexto capítulo se centra en la síntesis de los hallazgos y en su interpretación en el contexto más amplio de la música valenciana y de la música para oboe a nivel global. Se examinan las tendencias, estilos y características identificadas, y se establecen comparaciones con desarrollos similares en otras regiones y épocas. Este capítulo es crucial para entender las contribuciones y el impacto de los compositores valencianos en el repertorio global para oboe, así como para situar sus obras dentro de un marco histórico y cultural más amplio.

El séptimo y último capítulo presenta las conclusiones generales de la investigación, resumiendo los principales descubrimientos y sus implicaciones tanto para el campo de la música para oboe como para la musicología en general. Además, se sugieren líneas de investigación futuras y se discuten las limitaciones del estudio actual. Este capítulo cierra la tesis, proporcionando una reflexión integral sobre el significado y la importancia de las obras para oboe de compositores valencianos en el contexto de la música contemporánea y la educación musical.

En resumen, la estructura de esta tesis refleja un enfoque holístico y multidimensional hacia el estudio de las obras para oboe de compositores valencianos, abarcando aspectos históricos, teóricos, analíticos, empíricos y pedagógicos. Cada capítulo contribuye de manera significativa a la comprensión integral de este corpus musical, estableciendo un marco robusto para futuras investigaciones en este ámbito.

CAPÍTULO 1

DISEÑO Y METODOLOGÍA DEL ESTUDIO DE INVESTIGACIÓN

1.1. Introducción a la metodología utilizada

La presente disertación académica se erige con el objetivo primordial de subrayar la trascendencia de una meticulosa catalogación de las obras para oboe de compositores valencianos. Tal esfuerzo se emprende no solo con la intención de facilitar su ulterior difusión y estudio en los institutos educativos de la Comunidad Valenciana, sino también para fomentar la exaltación y preservación de su inestimable cultura y patrimonio autonómico.

En el marco de esta investigación doctoral, se ha optado por la adopción de una metodología cualitativa en el espectro de la investigación educativa. Este enfoque metodológico se fundamenta en la capacidad inherente de la metodología cualitativa para propiciar una comprensión exhaustiva y matizada de los fenómenos bajo estudio. Dicha elección se sustenta en la premisa de que la metodología cualitativa, como postulan Buendía et al. (1998), se orienta primordialmente hacia la elucidación de los procesos intrínsecos a la investigación, más que a la mera cuantificación de datos.

Esta metodología se distingue por su habilidad para adaptarse y evolucionar en respuesta al desarrollo del contexto de estudio. En el ámbito de la investigación educativa, este enfoque demuestra ser particularmente valioso, permitiendo una exploración detallada y contextualizada de los fenómenos educativos. En nuestro caso específico, el

enfoque cualitativo se enfoca en entender el mundo social desde una perspectiva interna, es decir, buscamos comprender las obras para oboe de compositores valencianos como un conjunto musical, social, cultural y educativo intrincado y multifacético.

La adopción de un enfoque cualitativo nos permite sumergirnos en las complejidades y matices de nuestro campo de estudio. Esto nos faculta para emplear una variedad de principios y prácticas, como señalan Clark y Williamon (2011), que enriquecen nuestra investigación de manera significativa.

Por ende, la metodología cualitativa se erige como piedra angular en nuestro estudio, ya que nos permite capturar la riqueza y complejidad del fenómeno musical en estudio, situándolo dentro de su contexto social y educativo más amplio. Nos brinda la flexibilidad y profundidad necesarias para abordar nuestro objeto de estudio de una manera integral y significativa.

Para una óptima realización del análisis de datos cualitativos, se requiere que el investigador ejerza una organización meticulosa y una interpretación exhaustiva de extensos volúmenes de información, los cuales pueden manifestarse tanto en formatos textuales como visuales. Este proceso, inherentemente prolijo y detallado, se orienta hacia la captación de significados comunes y compartidos con el propósito de elucidar fenómenos complejos y multifacéticos, características propias de las manifestaciones humanas, según lo plantea Urraco (2007).

Dentro del espectro de técnicas de recolección de datos cualitativos, las entrevistas —estructuradas, no estructuradas o semiestructuradas— se presentan como herramientas fundamentales. Estas facilitan un intercambio rico y dinámico de información entre el entrevistado y el entrevistador. Las entrevistas semiestructuradas, en particular, ofrecen

una flexibilidad singular, permitiendo al investigador guiar la conversación en función de sus objetivos específicos relacionados con el contenido, la formulación de preguntas y la profundidad del diálogo, tal como lo señalan Hernández et al. (2010).

Para la identificación de los compositores más relevantes para nuestro campo de estudio, se partió de una base cultural y científica sólida. Era imperativo, para obtener una perspectiva completa de esta investigación, una implicación académica profunda y un exhaustivo estudio de campo para realizar el trabajo personal con los compositores. El objetivo final de la investigación cualitativa, según Montero (1993), es “representar e interpretar la cultura tal y como es vista por los partícipes de esa cultura” (p.494).

En el contexto de esta tesis, la entrevista semiestructurada se revela como la herramienta más idónea para la recopilación de datos pertinentes. Esta metodología se ajusta óptimamente a los requisitos del estudio, brindando un equilibrio entre la dirección temática previamente definida y la flexibilidad necesaria para explorar en profundidad las perspectivas y experiencias de los participantes. Posteriormente, en secciones subsiguientes de la tesis, se abordará con mayor detalle el desarrollo y la implementación de esta técnica de entrevista, así como el análisis de los datos recogidos a través de la misma, subrayando su relevancia y contribución al corpus general del estudio.

Un pilar teórico y fundamental en la metodología cualitativa, especialmente en el ámbito de la educación, es la fenomenología. Este enfoque, crucial en nuestra investigación, se centra en describir cómo los participantes experimentan los fenómenos en su vida cotidiana, enfatizando la comprensión de estas experiencias desde sus propias perspectivas. La fenomenología busca capturar la esencia de las vivencias de los sujetos de estudio, lo que requiere que el investigador interprete y describa la estructura y el significado de estas experiencias desde el punto de vista del participante, tal como lo

articulan De los Reyes Navarro et al. (2019). Paralelamente, nos adherimos a la perspectiva de Stake (1998), quien subraya la importancia del uso del lenguaje cotidiano en cualquier tipo de investigación cualitativa, ya sea etnográfica, naturalista, hermenéutica y holística, al mismo tiempo que valora la interpretación subjetiva del investigador.

Esta metodología se seleccionó con el propósito de explorar en profundidad las obras para oboe de compositores valencianos. A través de la recopilación y análisis detallado de datos, aspiramos a transformar la información recabada en conocimiento significativo y compartir los hallazgos obtenidos. Los datos para este estudio se recogen principalmente a través de documentos y materiales variados, observación, biografías y, de manera destacada, entrevistas, que constituyen la fuente principal de información.

Gurdián-Fernández (2007) sostiene que la fenomenología no presupone nada previamente, ni el sentido común, ni las realidades naturales, ni las proposiciones científicas, ni las experiencias psicológicas. Se posiciona antes de cualquier creencia o juicio, con el objetivo de explorar lo que se presenta de manera directa y evidente. Este enfoque, que pone de relieve la intuición y la intersubjetividad, resulta especialmente eficaz para la comprensión de fenómenos socioeducativos, ya que permite adentrarse en las profundidades de la experiencia humana, captando su esencia y significado.

En este sentido, la fenomenología se presenta como un marco teórico y metodológico sumamente eficiente para abordar nuestro objeto de estudio. Con un enfoque que prioriza la experiencia vivida y su interpretación, esta metodología nos permitirá capturar la esencia de las obras para oboe de compositores valencianos y la influencia de estas en la educación musical. De este modo, se pretende enriquecer el

campo de la investigación educativa con perspectivas frescas y profundas que destaquen la relevancia de este patrimonio musical valenciano.

Finalmente, como una reflexión metodológica concluyente, debemos enfatizar la relevancia de una aproximación cualitativa, fenomenológica en particular, para abordar la complejidad inherente a las obras musicales y su entorno sociocultural y educativo. Este enfoque proporciona las herramientas y la flexibilidad necesarias para comprender de manera holística y significativa el impacto y la importancia de las obras para oboe de compositores valencianos en la educación y en la cultura en general.

A través de este estudio, se aspira no solo a catalogar y analizar dichas obras, sino también a ofrecer una comprensión más profunda de su valor intrínseco y su potencial para enriquecer la educación musical, así como para preservar y promover el patrimonio cultural valenciano. La metodología cualitativa, en especial la fenomenología, emerge como un instrumento clave en esta empresa, permitiéndonos explorar y documentar las riquezas de este ámbito musical con una perspectiva única y enriquecedora.

1.2. Diseño de la investigación y metodología

A fin de conferir una credibilidad y robustez metodológica incontestable a la presente indagación académica, se ha optado por la implementación del principio de triangulación como eje vertebrador y estrategia cardinal en la validación de la hipótesis propuesta. Dicha técnica, de esencial importancia en el ámbito de la investigación cualitativa, conlleva la adopción de una pluralidad de métodos, fuentes y teorías, convergiendo en un refuerzo sustancial de la coherencia y veracidad de los resultados emergentes. En el contexto de este estudio, se han implementado dos modalidades primordiales de triangulación: la de métodos y técnicas, y la de datos.

La triangulación de datos se ha manifestado primordialmente en los segmentos iniciales del estudio, que se dedican a la contextualización, abarcando un espectro que va desde lo sociopolítico hasta lo cultural, enfocándose específicamente en el ámbito musical, tanto a nivel de la nación española como de la Comunidad Valenciana. Posteriormente, se ha procedido hacia la triangulación de métodos y técnicas, etapa en la cual se ha fusionado la observación minuciosa de las composiciones para oboe de autores valencianos con un análisis histórico y biográfico de profunda rigurosidad de dichos compositores. Este proceso ha evolucionado hacia la realización de entrevistas, cuyas transcripciones han sido analizadas con meticulosidad, permitiendo, mediante un retorno a la triangulación de datos, la confirmación y consolidación de los descubrimientos finales y sus conclusiones asociadas, conforme a lo planteado por Gurdíán-Fernández (2007).

El objetivo ulterior de esta investigación es inmiscuirse en la complejidad de los eventos reales, examinándolos con la libertad y flexibilidad que demandan dichos contextos. En este empeño por desentrañar las experiencias individuales de los compositores y los aspectos educativos vinculados, el estudio se alinea con las perspectivas de eminentes autores en el campo de la metodología cualitativa, como Creswell (1998), Alvarez-Gayou (2003) y Mertens (2005). Dichos académicos subrayan la imperiosidad de considerar los elementos fenomenológicos, fundamentales para una comprensión exhaustiva y profunda de las vivencias subjetivas.

En consecuencia, en este corpus investigativo se han integrado componentes fenomenológicos de relevancia para captar la esencia de las vivencias de los compositores y educadores musicales. Ello comprende una exploración detallada de las percepciones, emociones y contextos que circundan tanto la creación como la interpretación de las obras

para oboe de compositores valencianos, así como su impacto en el ámbito educativo y cultural. Estos elementos fenomenológicos aportan una riqueza y profundidad esenciales al estudio, posibilitando una comprensión más matizada y exhaustiva de los fenómenos investigados.

La metodología fenomenológica adoptada en este estudio persigue como objetivo principal describir y comprender los fenómenos musicales y educativos desde la perspectiva de cada uno de los participantes involucrados. Tales fenómenos abarcan:

- El proceso creativo de los compositores valencianos: indagamos en cómo estos artistas conciben y desarrollan obras para oboe, enfocándonos en sus fuentes de inspiración, desafíos enfrentados y la evolución de su estilo musical a través del tiempo.
- La interpretación musical y su didáctica: examinamos cómo los intérpretes y educadores musicales abordan dichas obras, incluyendo aspectos técnicos y expresivos, y la integración de estas composiciones en contextos educativos.

Para alcanzar una comprensión profunda, basamos nuestro análisis en temas específicos como:

- Estilos y tendencias compositivas: Examinamos las características estilísticas definitorias de las obras para oboe de compositores valencianos, identificando tendencias y cambios a lo largo del período estudiado (1950-2020).
- Influencias culturales y sociales: Analizamos cómo factores culturales, históricos y sociales han influenciado en la música para oboe en la Comunidad Valenciana, y la manera en que estas obras reflejan la identidad cultural valenciana.

La contextualización de las experiencias se realiza en tres dimensiones:

- Temporal: Se estudia la evolución de las obras para oboe y su interpretación a lo largo del tiempo.
- Espacial: Se examina la relevancia del entorno geográfico y cultural valenciano en la creación e interpretación de estas obras.
- Corporal: Se considera la relación física y ergonómica entre el intérprete y el oboe, y cómo esto impacta en la interpretación y enseñanza de las obras.

Las entrevistas, junto con la recolección de documentos y materiales, se han enfocado en descubrir temas inéditos relacionados con:

- Nuevas perspectivas sobre obras conocidas: Buscamos comprender aspectos poco explorados o desconocidos de obras ya establecidas.
- Descubrimiento de obras menos conocidas o inéditas: Nos centramos en identificar y analizar obras que no han sido ampliamente reconocidas o que son inéditas, contribuyendo así a la expansión del repertorio para oboe.
- Experiencias personales y profesionales de los compositores: Indagamos en las historias personales y trayectorias profesionales de los compositores para entender cómo estas han influenciado en su producción musical.

Así, esta investigación busca proporcionar una visión holística y detallada de la música para oboe de compositores valencianos, abarcando desde la creación hasta la interpretación y su rol en la educación musical, enmarcada en un contexto cultural, histórico y social específico.

Para el diseño de este trabajo de investigación hemos tenido en cuenta el modelo de Arnal et al. (1994), siguiendo la siguiente figura:

Figura 1

Proceso de investigación



Nota. Fuente: Arnal et al. (1994)

En el ámbito de la presente indagación académica, se ha procedido a la elaboración de un discurso exhaustivo y detallado que aborda las singularidades inherentes a la música española y, de manera más específica, a la música valenciana destinada al oboe, conjuntamente con un análisis riguroso de sus creadores. Esta exploración se ha extendido a la correlación de dichas particularidades musicales con diversas facetas contemporáneas, abarcando desde el estado socioeconómico y político hasta las tendencias culturales prevalentes en el panorama general.

Dicha investigación se ha centrado en el repertorio para oboe compuesto en la Comunidad Valenciana, en un periodo que se extiende desde mediados del siglo XX hasta el año 2020. Para ello, se ha recurrido a una metodología basada en la compilación y examen exhaustivo de múltiples fuentes de datos.

Un pilar fundamental de nuestra recopilación de datos ha sido el privilegio de entablar comunicación directa con los compositores implicados. Esta interacción directa nos ha brindado la oportunidad de analizar su obra desde una perspectiva informada y exenta de conjeturas. En consecuencia, como investigadores, hemos adoptado un enfoque interpretativo que parte de los problemas planteados (Stake, 1998), permitiendo que los eventos observados nos guíen hacia conclusiones dinámicas que definen el carácter inductivo de nuestra metodología y, por ende, del informe final de esta investigación fenomenológica, sustentada en entrevistas semiestructuradas.

El método inductivo, de uso extendido en la investigación cualitativa, se distingue por su aproximación sistemática y secuencial en el análisis de datos. Este proceso implica cuatro etapas fundamentales:

1. **Observación:** La fase inicial consiste en una recopilación meticulosa y detallada de datos, abarcando desde la examinación de partituras y actuaciones musicales hasta el análisis del comportamiento y prácticas de los compositores e intérpretes. Esta observación se realiza de manera inmersiva y sin preconcepciones, posibilitando que los patrones emergentes orienten el proceso investigativo.
2. **Registro y Clasificación:** Posteriormente, los datos recopilados se registran y clasifican. En esta fase, la organización de los datos observados se efectúa de tal manera que se facilita su análisis subsiguiente. Esta etapa es crucial para la definición de categorías y temas que serán objeto de análisis más profundo.
3. **Análisis de los Datos:** Una vez clasificados los datos, se procede a un análisis exhaustivo para identificar tendencias, patrones y relaciones. En el contexto de nuestra investigación, esto podría involucrar el examen de la influencia de los contextos históricos y culturales en las obras estudiadas.

4. **Contrastación y Formulación de Hipótesis:** La fase final comprende la contrastación, donde se examinan críticamente los patrones y relaciones identificados, y se formulan hipótesis. Estas hipótesis emergen directamente de los datos recabados y buscan explicar los fenómenos observados.

Este enfoque inductivo es esencial para la generación de teorías y conclusiones que se fundamentan en la observación empírica, facilitando una comprensión más enriquecida y fundamentada del objeto de estudio.

1.2.1 Preguntas de la investigación

En el marco de la presente tesis doctoral, es imperativo destacar que nuestra metodología investigadora ha sido guiada por una estrategia interrogativa, tal como lo sugiere Alzina (2004), en lugar de la tradicional formulación hipotética. Esta orientación interrogativa ha sido fundamental en la estructuración del proceso investigativo, sirviendo como eje conductor a lo largo de todas las etapas de recolección de datos e información, y moldeando el desarrollo evolutivo de nuestro estudio.

Al inicio de nuestra indagación, se planteó una pregunta fundamental que, a lo largo del proceso de investigación, dio lugar a una serie de interrogantes adicionales intrínsecamente vinculadas al objeto de estudio. Estas preguntas emergentes, que se detallarán subsecuentemente a la exposición de los objetivos, no fueron concebidas en un momento específico, sino que se fueron articulando y refinando a lo largo de toda la investigación, conforme a Rodríguez et al. (1996).

Las preguntas de investigación, que surgieron posteriormente a la articulación de los objetivos investigativos, buscan esclarecer y alcanzar los fines propuestos en este estudio. Los objetivos planteados son los siguientes:

1. Recopilar y localizar las partituras compuestas para oboe por autores valencianos en el período comprendido entre 1950 y 2020.
2. Catalogar exhaustivamente todas las obras identificadas.
3. Obtener una contextualización social, histórica, formativa, entre otras, evaluando las contribuciones, influencias y relevancia de los autores en el escenario musical contemporáneo valenciano.
4. Establecer conclusiones en relación con las particularidades de los fundamentos estéticos y las técnicas de composición.
5. Desarrollar una propuesta didáctica orientada al estudio de las obras identificadas.
6. Formular una propuesta performativa innovadora.
7. Elaborar conclusiones específicas y generales derivadas de los hallazgos de esta investigación.

A lo largo de este proceso investigativo, surgieron diversas preguntas relacionadas con nuestro objeto de estudio, las cuales incluyen:

- ¿Cuál es el número total de obras compuestas para oboe por autores valencianos en los últimos 70 años?
- ¿Por qué estas obras no se incluyen habitualmente en el repertorio de estudios reglados?
- ¿Qué motivaciones impulsaron a estos compositores a escribir para el oboe en lugar de optar por otros instrumentos?

Estas interrogantes no solo han enriquecido la profundidad de nuestra investigación, sino que también han brindado una dirección más enfocada y específica a nuestra indagación académica.

1.2.2 Tipo de diseño: fenomenológico

La esfera académica ha sido testigo de un profundo y extenso escrutinio en lo que respecta a la metodología cualitativa y, más específicamente, a la fenomenología, por parte de un consorcio de investigadores a lo largo de los años. Este campo ha sido abordado en un amplio espectro de referencias bibliográficas que avalan y profundizan en dichas temáticas, destacándose autores como Hernández-Sampieri (2018), Creswell (1998), Álvarez-Gayou (2003), Mertens (2005), Stake (1998), Taylor y Bogdan (1987), Gurdíán-Fernández (2007), Cibangu y Hepworth (2016), Flores Macías (2018), Moran (2011), Ramos (2022), Aspers (2009) y Husserl (1997), entre otros.

La elección de la fenomenología como paradigma metodológico para esta investigación requiere una elucidación detallada de su naturaleza y alcance. En nuestra exploración de definiciones de la fenomenología, hemos identificado varias que resuenan con los propósitos y orientaciones de nuestro estudio:

1. Ramos (2022, p.76) describe la fenomenología como una ciencia humana cuyo objetivo es describir el significado que los individuos atribuyen a fenómenos comunes y comprender las estructuras vividas en relación con dicho significado. Esta perspectiva resalta que las experiencias humanas vividas constituyen el epicentro de la investigación fenomenológica.
2. Según Cibangu y Hepworth (2016, p. 157), la fenomenología se caracteriza por aspectos y corrientes de pensamiento capaces de transformar la visión del mundo en la investigación. Las ramificaciones de la fenomenología, como la hermenéutica, realista, existencial, constitutiva, histórica y encarnada, proporcionan a los investigadores perspectivas más precisas sobre los fenómenos informacionales.

3. Husserl (1997, p.182) concibe la fenomenología como un método descriptivo y filosófico de nueva cuña, establecido desde finales del siglo anterior como una disciplina psicológica a priori y una filosofía universal. Esta concepción propone la fenomenología como un instrumento para la revisión metódica de todas las ciencias.

No obstante, la definición que más afinidad presenta con nuestro enfoque investigativo es la propuesta por Flores Macías (2018, p. 18):

Flores Macías articula que la fenomenología, enraizada tanto en sus fundamentos filosóficos como en su actitud, constituye una base para abordar la investigación con una cosmovisión fenomenológica. Esta perspectiva sostiene que los conceptos de 'deber ser' y 'normalidad' varían significativamente entre comunidades. Así, la actitud fenomenológica, en su rol de marco epistemológico, debe permear no solo el diseño de la investigación, sino también la recopilación, interpretación, análisis y conclusiones de los datos obtenidos.

1.3 Objetivos propuestos y metodología empleada

Para lograr una comprensión exhaustiva y profunda de los objetivos propuestos en este corpus investigativo, la metodología adoptada debe ser rigurosa y meticulosamente delineada, tal y como Fuentes Navarro (2012, p. 62-72) enfatiza. Este enfoque metodológico no solo requiere la adhesión a los protocolos consagrados de la investigación científica, con el fin de garantizar la verificación empírica y la precisión conceptual, sino también, tal como Eco (1988) sugiere, debe aspirar a una contribución significativa, innovadora y práctica al corpus del conocimiento existente.

Este estudio, orientado por los objetivos previamente establecidos, se sitúa firmemente dentro del paradigma cualitativo. Esta preferencia metodológica se manifiesta en la utilización de técnicas abiertas y adaptables, la acumulación de datos narrativos, y la aplicación de un análisis temático basado en un corpus de datos diverso y rico, en consonancia con la metodología propuesta por Hernández-Sampieri (2018).

La investigación se desglosa en varios objetivos fundamentales. El primero, centrado en "Recopilar y localizar las partituras escritas para oboe de compositores valencianos entre 1950 y 2020", y el segundo, enfocado en la "Catalogación de dichas obras", se han abordado con un enfoque meticuloso y minucioso.

Para el logro del primer objetivo, hemos implementado una estrategia de observación directa, que ha implicado una búsqueda detallada y sistemática de partituras a través de diversas fuentes. Este proceso ha requerido la exploración de referencias bibliográficas especializadas, el examen de archivos históricos y la inspección de bibliotecas musicales tanto regionales como nacionales. La meticulosidad de este enfoque ha sido crucial para la identificación y recolección de partituras, demandando un análisis minucioso de catálogos, bases de datos y colecciones, tanto físicas como digitales.

Además, la realización de entrevistas con compositores ha proporcionado un medio alternativo y enriquecedor para la localización de partituras. Estas entrevistas han servido no solo para acceder a partituras que a menudo no estaban disponibles a través de canales tradicionales, sino también para obtener perspectivas valiosas sobre el contexto y la historia detrás de cada composición.

Con respecto al segundo objetivo, la catalogación de las obras se ha llevado a cabo con un enfoque riguroso y estructurado. Cada pieza musical ha sido sometida a un examen

detallado, clasificada y registrada de acuerdo con criterios preestablecidos en concordancia con los preceptos establecidos por Charles Ammi Cutter, autor de las “reglas para la disposición de catálogos”, facilitando así su posterior análisis y comparación. Este proceso meticuloso ha sido fundamental para la creación de una base de datos coherente y accesible, que sirve como un recurso invaluable para futuros estudios del repertorio para oboe de los compositores valencianos en el período estudiado.

Para abordar el tercer objetivo, centrado en la contextualización y evaluación de las obras identificadas, se ha optado por un enfoque basado en la observación analítica de un amplio espectro de referencias bibliográficas. Este enfoque ha implicado un escrutinio detallado y crítico de textos relevantes, incluyendo monografías, artículos de revistas especializadas y otros materiales académicos. Este proceso ha permitido no solo la contextualización histórica y cultural de las obras, sino también una evaluación profunda de su relevancia y contribución al panorama musical.

Los objetivos 4, 5 y 6 se han abordado con un enfoque igualmente detallado y riguroso. El objetivo 4 se ha basado en un análisis meticuloso del material recopilado y las entrevistas realizadas. Para el objetivo 5, que implica la elaboración de una propuesta didáctica para el estudio de las obras, se ha emprendido una revisión exhaustiva de publicaciones especializadas en técnica de oboe. Este enfoque ha permitido abordar tanto los aspectos generales como los específicos de cada obra. Por último, el objetivo 6 se ha enfocado en la implementación práctica de la propuesta didáctica y en los estudios detallados de las obras en cuestión.

Como se ha delineado en secciones anteriores, hemos implementado la metodología de triangulación, combinando el uso de diversos métodos y técnicas de investigación. La triangulación de datos, métodos y teorías ha sido crucial para garantizar

la validez y fiabilidad de los hallazgos. Este enfoque ha permitido un tratamiento integral y multifacético de los datos, asegurando la profundidad y la amplitud en la comprensión de los temas investigados.

En conclusión, la metodología adoptada en este estudio, guiada por la rigurosidad, la exhaustividad y la flexibilidad, ha sido fundamental para lograr los objetivos de investigación propuestos. Este enfoque ha permitido no solo una comprensión profunda del repertorio para oboe de los compositores valencianos entre 1950 y 2020, sino también ha ofrecido contribuciones significativas tanto en el campo de la musicología como en el de la educación musical. La investigación ha establecido una base sólida para futuros estudios y ha proporcionado recursos valiosos para educadores y músicos interesados en este rico y diverso cuerpo de obras musicales.

1.4 Fuentes de investigación

La presente investigación académica se ha erigido sobre una meticulosa y rigurosa exploración de fuentes tanto primarias como secundarias, abordadas a través de una bifurcación metodológica que distingue entre el marco teórico del estudio y las investigaciones de índole empírico. Este enfoque bifurcado ha permitido una comprensión holística y multidimensional de los temas abordados. Se ha efectuado una indagación exhaustiva de fuentes digitales a través de motores de búsqueda académicos de alta reputación y bases de datos eruditas, tales como Google académico, SciELO, Academia.edu, Redalyc, Teseo, Dialnet, Web of Science (Wos), Scopus, TDX, ERIC, y World Wide Science, lo cual ha garantizado una cobertura extensiva y diversificada de la literatura relevante.

En el proceso de contextualización histórica de la investigación, que se enfoca en el análisis del estado de la sociedad, la política y la economía, se ha recurrido a una meticulosa revisión bibliográfica. Obras fundamentales como "La España del siglo XX" de Juliá (2007), han sido pilares en la provisión de una visión exhaustiva del panorama socio-político y económico español, crucial para el período temporal relevante de este estudio.

En lo concerniente a la contextualización musical, se ha adoptado un enfoque que transita de lo general a lo particular, comenzando por el ámbito musical español en su conjunto y, posteriormente, focalizando la atención en la Comunidad Valenciana. En este tenor, la obra "La música en los siglos XX y XXI" de Joseph Auner (2017) ha sido un recurso fundamental para comprender las tendencias y evoluciones en el panorama musical contemporáneo a nivel nacional. Además, "La música y los músicos de España e Hispanoamérica" de González-Lapuente (2012) ha sido crucial para obtener una perspectiva detallada y rigurosa del desarrollo musical en España. Para una inmersión específica en el ámbito valenciano, se ha recurrido a "Historia de la música catalana, valenciana y balear" de De la Vega (2002). Estas obras han sido claves en la comprensión de la singularidad y la evolución de la música en la Comunidad Valenciana, lo que ha permitido una aproximación más precisa y detallada al estudio de las obras para oboe de compositores valencianos.

El papel de Internet en esta investigación ha sido crucial, como herramienta de búsqueda y recolección de datos, en línea con lo afirmado por Rocco (2010), quien señala la creciente importancia de este medio en el ámbito académico y de mercado para llevar a cabo investigaciones en el campo de las Ciencias Sociales. La utilización estratégica de operadores booleanos en las búsquedas avanzadas ha facilitado la obtención de

información específica y relevante. Internet no solo ha sido una fuente de información, sino también un medio esencial para establecer comunicación con la mayoría de los compositores involucrados en este estudio. Exceptuando dos compositores con los que ya existía un contacto regular debido a la faceta interpretativa de la investigadora, la conexión con el resto se ha establecido principalmente a través de este medio digital. La interacción directa con los compositores ha enriquecido significativamente esta investigación, permitiendo un acercamiento auténtico y fundamentado a sus obras.

Como investigadores, hemos adoptado un enfoque interpretativo, partiendo de los problemas identificados por Stake (1998), pero permitiendo que los acontecimientos observados nos guíen hacia hechos cambiantes que determinan el carácter inductivo de la presente metodología y, por ende, del informe final del estudio. Según Carr y Kemnis (1988), "el método interpretativo de convalidación del conocimiento implica que la teoría afecta a la práctica exponiendo a la autorreflexión el contexto teórico que define la práctica" (p.106). Este enfoque interpretativo en las ciencias sociales y educativas busca "transformar las conciencias, diferenciar los modos de aprehensión e iluminar la acción"(p.108). La adopción de este enfoque ha permitido un análisis profundo y reflexivo de los datos y fenómenos observados, garantizando así la integridad y la relevancia académica de los hallazgos de esta investigación.

1.5 Construcción de entrevistas

En el marco de esta investigación doctoral, se ha empleado como herramienta de investigación la realización de entrevistas profundas y detalladas a un conjunto selecto de ocho compositores, cuyas obras para oboe han marcado el panorama musical valenciano entre 1950 y 2020. Esta metodología se erige como un pilar fundamental en la obtención

de datos primarios de inestimable valor. A continuación, se desglosará con meticulosidad el proceso investigativo y la metodología empleada en el desarrollo de estas entrevistas.

Siguiendo las directrices de Enzin y Lincoln (2005), quienes conciben la entrevista como “una conversación, el arte de formular preguntas y escuchar respuestas” (p. 643), y apoyándonos en la definición de Rodríguez et al. (1996), para quienes la entrevista “es una técnica donde una persona (entrevistador) solicita información a otra o un grupo (entrevistados, informantes) para recabar datos sobre un problema específico” (p. 167), se ha optado por la implementación de entrevistas individuales de carácter semi-estructurado. Esta elección se fundamenta en la observación de Vallés (1997), que subraya la capacidad de las entrevistas semi-estructuradas para generar un caudal de información descriptiva y detallada, vital para la riqueza informativa de la investigación.

Para garantizar la efectividad de las entrevistas y su alineación con los más altos estándares académicos, se adoptó la perspectiva de Wengraf (2001), quien sostiene que “la entrevista cualitativa es una conversación profesional, con un propósito y diseño orientados a la investigación social, que requiere del entrevistador una preparación exhaustiva, habilidades conversacionales y capacidad analítica” (p. 4-5). En consecuencia, se diseñaron las entrevistas en dos bloques distintivos: el primero, abarcando 22 ítems enfocados en aspectos personales, académicos y profesionales; y el segundo, incluyendo 9 ítems orientados a temas más sensibles y de cierre.

La formulación de las preguntas se basó en las recomendaciones de Patton (1980), quien aboga por preguntas simples, centradas en una única idea para evitar confusiones y que sean directamente pertinentes al tema de investigación. Ejemplos de tales preguntas incluyen: “¿Cuál es su formación académica musical?”, “¿Qué le inspiró a componer obras para oboe?” o “¿Qué elementos musicales caracterizan sus composiciones?”.

Siguiendo esta línea, se empleó un lenguaje claro y comprensible, evitando la necesidad de aclaraciones adicionales (Patton, 1980). Además, en línea con Taylor y Bogdan (1987), se evitó emitir juicios de valor sobre las respuestas de los entrevistados, permitiendo una comunicación fluida y respetuosa.

El proceso de elaboración de las entrevistas implicó inicialmente la redacción de un conjunto de preguntas, las cuales fueron evaluadas y validadas por un comité de expertos compuesto por seis doctores y músicos eminentes. Tras la aprobación y siguiendo las recomendaciones de mejora sugeridas por este comité, se procedió a la realización de las entrevistas, su posterior transcripción íntegra y codificación.

En concordancia con las observaciones de Hernández-Sampieri (2018), las entrevistas semiestructuradas se fundamentan en una guía predefinida de temas o preguntas, otorgando al entrevistador la flexibilidad de incorporar interrogantes adicionales para clarificar, profundizar y expandir la información recopilada, enriqueciendo así la investigación con perspectivas detalladas y contextualizadas.

Tabla 1*Objetivos de la entrevista*

Objetivo general	Objetivos específicos
Profundizar en las particularidades de los fundamentos estéticos y técnicas compositivas de los compositores valencianos.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Valorar las aportaciones, influencias y trascendencia de los compositores en el panorama musical contemporáneo valenciano.
	<ol style="list-style-type: none"> 2. Construir una propuesta didáctica para el estudio de las obras.

Nota. Elaboración propia.

Tabla 2*Guion de preguntas para la entrevista*

BLOQUE DE PREGUNTAS 1.	GUÍA DE LAS PREGUNTAS BLOQUE 1.
1. PREGUNTAS PERSONALES, ACADÉMICAS Y LABORALES	<ul style="list-style-type: none"> - Inicio en el mundo de la música. - Antepasados en la familia que fueran músicos. En caso afirmativo, papel que desempeñaron. - Persona de referencia, orientación y guía en la música. - Formación artística musical reglada. - Inicio compositivo y expectativas. - Trabajo actual. - Obras totales compuestas. - Obra propia de mayor relevancia personal. - Estilo compositivo.

-
- Formaciones que componen su catálogo.
 - Proceso creativo en una nueva composición.
 - Proceso de recopilación de ideas para componer.
 - Estilo compositivo propio.
 - Opinión premios.
 - Motivo de componer la obra para oboe.
 - Nivel de la obra.
 - Consejos para interpretar la obra.
 - Manera en que compuso esa obra.
 - Características del oboe para componer.
-

Nota. Elaboración propia

Tabla 3

Estructura bloque 2 de preguntas entrevista

BLOQUE DE PREGUNTAS 2.	GUÍA DE LAS PREGUNTAS BLOQUE 2.
2. PREGUNTAS SENSIBLES, DELICADAS Y DE CIERRE	<ul style="list-style-type: none"> - Aportación de la música a la educación. - Objetivos pedagógicos en la carrera de composición. - Definir qué es ser compositor. - Panorama actual de las bandas y orquestas de España. - Qué agrupación, entre banda u orquesta, tiene mejor repertorio tímbrico.

- Contribución de la música festera al repertorio bandístico.
- Valoración del papel de compositor.
- Estilos de música que le gusta escuchar.
- Compositor de referencia.
- Proyectos presentes.

Nota. Elaboración propia

1.5.1 Entrevistas

Tabla 4

Cronología de las entrevistas

PRIMERA FASE		Toma de contacto con los compositores que se quiere entrevistar. Planificación del día, hora, lugar/plataforma online que se realizará la entrevista.
SEGUNDA FASE	Junio-octubre de 2022	Realización de las entrevistas.
TERCERA FASE	Julio-noviembre de 2022	Transcripción de las entrevistas.
CUARTA FASE	Diciembre 2022-abril 2023	Análisis de las entrevistas Elaboración del subcapítulo 4.3., correspondiente al análisis de las entrevistas.

Nota. Elaboración propia

El proceso de recolección de datos para esta investigación se extendió desde el ciclo académico 2019/2020 hasta el otoño de 2023, con un enfoque particularmente intensivo durante el período comprendido entre junio y octubre de 2022. Esta fase crítica se caracterizó por la realización de entrevistas exhaustivas, seleccionando cuidadosamente a los informantes clave para alcanzar los objetivos de este estudio. Dichas entrevistas se llevaron a cabo en diversas modalidades, tanto presenciales como virtuales, en la Comunidad Valenciana, Murcia y Madrid.

Previamente a la implementación de las entrevistas, se efectuó una labor proactiva meticulosa, involucrando la identificación, el contacto y la preparación logística con cada uno de los entrevistados. Este proceso se fundamentó en un enfoque tradicional, abarcando la grabación, documentación, y gestión de archivos, así como la posterior transcripción de los materiales recolectados a soporte digital. Durante esta etapa, se mantuvo una disponibilidad plena para ajustarse a las preferencias temporales y de modalidad (presencial u online) de los entrevistados.

Este trabajo doctoral incluye no solo la recolección de datos, sino también la selección cuidadosa de las obras y de los informantes (compositores), el análisis minucioso de los datos recabados, y la formulación de propuestas didácticas basadas en los resultados obtenidos. Siguiendo los objetivos iniciales de esta investigación, y para la selección de informantes, se adoptó el enfoque de "muestreo intencional u opinático" propuesto por Goetz y Le Compte (1988), en contraposición al muestreo probabilístico. Basándonos en Tejada (1997, p. 92), se establecieron criterios específicos para determinar qué compositores serían los más idóneos para este estudio. Estos criterios incluyeron:

- Ser compositores valencianos de nacimiento.

- Haber compuesto al menos una obra para oboe solista, con o sin acompañamiento de banda u orquesta.
- Mostrar predisposición para ser entrevistados en el contexto de esta investigación.

Cada entrevista se inicia con una introducción informativa sobre el propósito de la investigación, asegurando la confidencialidad de datos personales (como contacto y domicilio), y comunicando la intención de grabar la sesión en soporte digital, específicamente utilizando una cámara Sony HDR-MV1. Se garantizaba a los entrevistados la libertad de realizar consultas o aclaraciones sobre las cuestiones planteadas. En consonancia con las recomendaciones de Kvale (2011), se optó por no tomar notas durante las entrevistas para evitar distracciones o interrupciones en el flujo natural de la conversación.

Tras la realización de la última entrevista a finales de octubre de 2022, y habiendo ya transcrito y analizado parcialmente las otras siete entrevistas, se observó un patrón consistente en las respuestas, corroborando la afirmación de Pratt (2009) acerca de que en la investigación cualitativa no existe un "número mágico" de entrevistas necesarias para alcanzar la saturación de datos.

A continuación, se presenta una tabla que resume de manera concisa los datos esenciales de cada entrevista realizada, incluyendo la fecha y hora de realización, el lugar, la duración de cada sesión y, finalmente, el número total de palabras transcritas para cada entrevista.

Tabla 5*Resumen de datos de las entrevistas*

Compositor entrevistado	Fecha	Hora de inicio	de Lugar de realización	Duración	Número de palabras
1. Ferrer Ferrán	14 de junio de 2022	15:00h	Online (Zoom)	40'	5.932
2. Fco. José Valero	15 de junio de 2022	10:30h	Online (Zoom)	1h 40'	17.992
3. Andrés Valero	30 de junio de 2022	16h	Torrent (Valencia)	1h 50'	19.525
4. David Penadés	19 de julio de 2022	11h	Llamada telefónica	49'	8.111
5. Óscar Navarro	22 de julio de 2022	12:30h	Online (Skype)	57'	9.189
6. Javier Martínez	6 de septiembre de 2022	11:15h	Online (Skype)	39'	5.315
7. Óscar Senén	21 de septiembre de 2022	10h	Online (Skype)	1h 35'	10.756
8. Santiago Quinto	25 de octubre de 2022	10:30h	Online (Meet)	1h 40'	12.254
TOTAL				9h 50'	89.074

Nota. Elaboración propia

La decisión de circunscribir nuestra metodología a la realización de una única entrevista por compositor, en lugar de adherirnos a la propuesta de efectuar entrevistas secundarias como sugieren Glaser y Strauss (1967), se sustenta en razones específicas y

meticulosamente justificadas. Esta elección metodológica radica esencialmente en la amplia experiencia y el conocimiento especializado de los compositores seleccionados como participantes. En el dominio de la composición musical, estos individuos ostentan una comprensión excepcionalmente profunda y matizada, lo cual nos ha permitido obtener información exhaustiva, específica y minuciosa sobre el campo de estudio mediante una única interacción.

Nuestro enfoque ha probado su eficacia, dado que la profundidad y calidad del conocimiento experto de los compositores han posibilitado una comprensión holística de los temas abordados, obviando la necesidad de realizar entrevistas adicionales para satisfacer los objetivos de nuestra investigación. Además, la decisión de limitar el número de entrevistas por compositor se fundamenta en consideraciones logísticas y metodológicas minuciosamente ponderadas. Este enfoque se justifica en parte por la dispersión geográfica de los compositores, una circunstancia que impone restricciones prácticas y que podría, si no se maneja adecuadamente, comprometer la calidad y profundidad de los datos obtenidos.

Siguiendo las pautas establecidas por Rodríguez et al. (1996), hemos adoptado una estrategia que prioriza la profundidad y el rigor en el contenido por encima de la frecuencia de las interacciones. Al limitar nuestra investigación a una entrevista por compositor, hemos logrado enfocarnos en establecer diálogos más profundos y significativos, esenciales para adquirir perspectivas detalladas y matizadas.

Este método también promueve una comparación y contraste más eficientes de los resultados obtenidos, permitiendo una interpretación más enriquecida y contextualizada de los datos. Al reducir el número de entrevistas, hemos podido asignar más recursos al análisis y la síntesis de la información recopilada, garantizando así que

cada interacción contribuya de manera sustancial al corpus de conocimiento generado por nuestra investigación.

1.5.2 Metodología para el análisis de datos

La incorporación de herramientas informáticas en el ámbito de la investigación educativa, específicamente en el análisis de datos cualitativos, representa una progresión significativa hacia la cristalización de una mayor transparencia y rigor metodológico. Esta evolución, como subrayan Richards y Richards (1994), es fundamental para el despliegue analítico contemporáneo. En este contexto, Strauss y Corbin (2002) enfatizan la imperiosa necesidad de una disección profunda del texto para desentrañar los conceptos subyacentes, descubriendo así las ideas, pensamientos y significados intrínsecos (p. 111).

Nuestro procedimiento analítico se inicia con la transcripción detallada de las entrevistas, un paso crucial para desglosar, comparar y comprender la información recopilada. Esta fase primaria, que se alinea con los planteamientos de Cárcel y Roldán (2013), sienta las bases para un análisis más sistemático y comparativo. En esta etapa, seleccionamos el software Atlas.ti en su versión 8.4.24.0, destacado por su versatilidad en la comparación de datos según Flick (2007), y por su eficiencia en la gestión, búsqueda y exposición de datos y códigos. A pesar de la capacidad de Atlas.ti de procesar archivos de audio, optamos por la transcripción manual de las entrevistas, siguiendo las recomendaciones de Gibbs (2012). Esta elección metodológica asegura una revisión exhaustiva y una interpretación más precisa del contenido grabado, evitando la omisión de cualquier segmento conversacional.

La transcripción individualizada de cada entrevista permitió un análisis simultáneo y profundo de los datos, facilitando la emergencia de nuevas ideas y

perspectivas (Gibbs, 2012). Atlas.ti, descrito por Urraco (2007) como un "software desarrollado para el análisis de material de naturaleza cualitativa mediante el empleo de un ordenador" (p. 116), ha sido instrumental en este estudio para fundamentar los procedimientos analíticos y profundizar en la comprensión del objeto de estudio, aportando así a la construcción de una base teórica sólida en la investigación educativa. Este software admite la integración de datos en múltiples formatos, facilitando la conceptualización y teorización en el campo de la investigación educativa.

Para el análisis de datos a través de Atlas.ti, se identificaron nueve códigos esenciales, alineados con los aspectos más relevantes de las entrevistas. Estos códigos abarcan desde la actividad profesional de los compositores, sus consejos para oboístas, hasta su estilo compositivo, formación, y su visión sobre la música en la educación formal. Este enfoque, orientado por las directrices de Charmaz (2006), buscó que cada código reflejara de manera precisa y exhaustiva el contenido de los datos, aunque, como indican Blismas y Dainty (2003), no siempre se logró un título completamente representativo de la rigurosidad de la información.

El uso de Atlas.ti se centró en el análisis textual (Smit, 2002), examinando preguntas de bloques validados y otras cuestiones adicionales, cuyas respuestas se incluyen en los anexos. Esta metodología contribuye a la formulación de resultados y conclusiones detalladas, tal como se expone en el capítulo correspondiente de esta investigación. De acuerdo con Amezcua y Gálvez (2002), el análisis cualitativo se conceptualiza como un proceso espiral, que requiere una revisión constante de los datos para incorporar elementos necesarios hasta alcanzar una teoría coherente y concluyente.

Para garantizar la credibilidad de los resultados, y siguiendo las recomendaciones de Bowen (2015), las entrevistas fueron revisadas minuciosamente para prevenir

interpretaciones erróneas (Martínez, 2006). Este meticuloso proceso atiende a los objetivos 3 y 4 de la investigación, enfocados en valorar las contribuciones e influencias de los autores, y en establecer conclusiones sobre las particularidades de los fundamentos estéticos y técnicas compositivas de los compositores estudiados.

Para ello, se adoptaron dos de las cuatro formas de análisis categorizadas por Riessman (2001):

1. Análisis temático: Prioriza el contenido de lo expresado, destacando lo que se dice más que la forma en que se dice.
2. Análisis interaccional: Subraya la relevancia del diálogo entre entrevistador y entrevistado, considerando la co-construcción del significado en la narrativa.

Este enfoque dual, enmarcado en una metodología cualitativa rigurosa, permite una exploración detallada y contextual de los datos, proporcionando perspectivas valiosas y contribuyendo significativamente al campo de la investigación educativa.

CAPÍTULO 2

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA

(1950-2020)

La evolución de la difusión musical en España a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se configura como un fenómeno de intrincada complejidad y múltiples facetas. Dicha era, demarcada por una serie de transformaciones políticas de magnitud considerable y una tendencia creciente hacia la asimilación de influencias internacionales, desempeñó un rol cardinal en la reconfiguración del entramado cultural y musical de la nación. En la etapa que siguió a la Guerra Civil Española, tal como analiza Gan-Quesada (2012), se inauguró un período que, a pesar de su inicial impronta caracterizada por el aislamiento pronunciado y una censura rigurosa, experimentó progresivamente una transición hacia una fase de liberalización y modernización. Este fenómeno, de manera acentuada, se plasmó en el ámbito cultural.

El ímpetu hacia la creación musical, inherente a la esencia misma de la condición humana y a la estructura social en su conjunto, ha sido un factor constante y perenne a lo largo de la historia en la totalidad de las culturas. Hormigos-Ruiz (2012) enfatiza que la universalidad de la música se revela a través de su constante evolución y su adaptación a los distintos contextos socioculturales de cada época. En el contexto específico de España, este proceso evolutivo se manifestó de manera particularmente dinámica y evidente a lo

largo del siglo XX, reflejando así las fluctuaciones sociales y políticas experimentadas por el país.

En el plano de la difusión, la prensa escrita, la creación de revistas musicales, así como los canales audiovisuales, jugaron un papel preponderante en la promoción y el esparcimiento de la cultura musical a lo largo del siglo XX. Siguiendo a Pliego (2012), las reseñas y críticas musicales en medios impresos no solo suministraban información y detalles sobre eventos y programaciones musicales, sino que también proporcionaban valoraciones y contextualizaban la actividad musical de la época, abarcando además tendencias de vanguardia. La mayoría de estos críticos, dotados de un profundo saber técnico derivado de su experiencia como músicos, enriquecían sus análisis y brindaban perspectivas esclarecedoras al público lector.

Para una comprensión cabal de este segmento de la historia musical española, resulta imperativo contextualizarla dentro de tres fases principales: la posguerra, el periodo comprendido entre 1950 y 1975 —caracterizado por una apertura gradual y una evolución política significativa—, y finalmente, la transición hacia un régimen democrático. Cada una de estas etapas se erige como un marco histórico y cultural diferenciado, dotado de características y desafíos propios, que ejercieron una influencia directa en el desarrollo y la propagación de la música en España.

Esta investigación se propone analizar con detenimiento estos tres periodos cruciales para ofrecer una comprensión profunda y detallada de la evolución de la música en el escenario español, considerando los múltiples factores políticos, sociales y culturales que incidieron en dicho proceso. Tal enfoque histórico permitirá una apreciación más rica y matizada de cómo la música, en sus diversas manifestaciones, ha

reflejado y contribuido a los cambios en la sociedad española a lo largo de este periodo de significativa turbulencia y trascendencia.

2.1. Periodo de guerra

El escenario musical que se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XX se caracterizó por un fenómeno notable de cambio generacional, un proceso que se inscribe en un contexto histórico y sociocultural de gran trascendencia. Este relevo generacional no fue un evento aislado, sino el resultado de una serie de factores interconectados que reflejaban el estado evolutivo de la sociedad española de la época. Entre las causas más significativas de este cambio se encuentran la creciente distanciamiento temporal con respecto a la Guerra Civil Española, una apertura internacional aún tímida pero progresiva en el panorama político y, sobre todo, un avance en las condiciones sociales que propiciaron un cambio gradual, aunque firme, en las estructuras de difusión musical.

En este entramado evolutivo, la música clásica, en particular, se encontraba en una posición singular hacia mediados del siglo XX. Como incisivamente expone Marco (1989):

Si la historia de la pintura, de la escultura y de la arquitectura española tienen su lugar concreto y bien ganado en el marco de la cultura occidental, la de la música se ha visto siempre en una situación de inferioridad, a la que han contribuido innumerables factores de todo tipo cuya sola enumeración nos llevaría a veces a rozar lo caricaturesco, cuando no lo dramático (p.11).

Este género musical, pese a su rica herencia y profundidad artística, se enfrentaba a desafíos sustanciales en comparación con otras formas de arte. Esta situación se debía,

en parte, a la dinámica cultural del momento, que favorecía una mayor experimentación y apertura en disciplinas como las artes visuales y la literatura, mientras que la música clásica se percibía a menudo como anclada en tradiciones más rígidas y, por ende, menos adaptada a los impulsos innovadores y transformadores que marcaban el espíritu de la época.

Esta perspectiva de Marco revela un panorama en el que la música clásica no solo competía por la atención y el aprecio del público en un ambiente cada vez más diversificado y saturado de estímulos culturales, sino que también luchaba internamente por redefinir su identidad y su relevancia en un mundo en constante cambio. La interacción entre estos factores creó un contexto en el que las generaciones emergentes de músicos, compositores y aficionados se encontraban en un proceso de búsqueda y experimentación, intentando equilibrar el respeto por las tradiciones heredadas con la necesidad de innovar y responder a las nuevas realidades sociales y culturales.

En este escenario de transición y metamorfosis, las estructuras de difusión musical, tradicionalmente centradas en instituciones como conservatorios, salas de conciertos y círculos elitistas, comenzaron a experimentar una transformación. La influencia de medios de comunicación más modernos, la globalización cultural y la democratización del acceso a la cultura jugaron roles fundamentales en la remodelación del paisaje musical. Este proceso no solo amplió los horizontes de la música clásica, sino que también propició el surgimiento de nuevos géneros y estilos musicales, reflejando así las cambiantes dinámicas sociales y culturales de la España de posguerra.

Por lo tanto, al analizar el panorama musical de la segunda mitad del siglo XX en España, es esencial considerar no solo los cambios generacionales en términos de artistas y audiencias, sino también comprender cómo estas transformaciones estuvieron

intrínsecamente ligadas a los movimientos sociales más amplios, las tendencias políticas y los avances tecnológicos. Esta intersección de factores configuró un período de notable efervescencia y renovación en el mundo de la música clásica, marcando un capítulo decisivo en la historia cultural del país.

La comparativa entre generaciones de literatos y músicos en España, como lo plantea Marco, revela una sincronía notable en los movimientos culturales del país. Se destaca, por ejemplo, la existencia de una Generación musical del 98, paralela a la generación literaria homónima, con figuras preeminentes como Manuel de Falla, quien, junto a compositores de la talla de Conrado del Campo, Óscar Esplá y Julio Gómez, conformaron un conjunto de artistas que trascendieron la mera composición musical para abrazar una dimensión más amplia de intelectualidad. Este fenómeno implicó una evolución significativa en la percepción del compositor, que dejó de ser visto únicamente como un artífice de melodías para convertirse en un compositor-intelectual, integrando así sus creaciones en un contexto cultural y social más extenso. Esta transformación es crucial para entender cómo la música en el siglo XX, en España, se alejó de una integración plena en la sociedad y cultura del país, lo que, a su vez, influyó en su desarrollo. Este aspecto se alinea con uno de los objetivos generales de nuestro estudio: comprender el contexto en el que se desarrollaron estos compositores.

Sin embargo, como apuntan autores como Aviñoa (2002), González-Lapuente (2012) o Ruvira (1992), existe una carencia de estudios documentados y criteriosamente independientes que profundicen en el impacto de la Guerra Civil en la vida cultural y musical española post-1939. Se observa que la victoria de las fuerzas centralistas de derecha desarticuló, al menos temporalmente, la efervescencia musical que había caracterizado a España en los años anteriores al conflicto. Este declive se atribuye en gran

medida a la supresión de los movimientos culturales impulsados por las fuerzas de izquierda, derrotadas en la guerra. Así, la etapa posbélica representó no solo la superación del trauma y el miedo, sino también la reconstrucción del tejido asociativo musical dentro de un nuevo orden político y social que veía con recelo cualquier forma de agrupación, incluso aquellas destinadas a fomentar la actividad musical.

Paralelamente, la crisis económica de 1929 inauguró un periodo de adversidades económicas que facilitó el surgimiento de regímenes políticos totalitarios con consecuencias desastrosas. Este contexto de crisis capitalista, junto a la respuesta ideológica de la revolución bolchevique, coincidió con un auge de las vanguardias artísticas. Estos movimientos vanguardistas, como señala Piñeiro (2004), representaron una ruptura radical con el academicismo prevaleciente en todas las disciplinas artísticas. En este entorno de cambio y agitación, la música, al igual que otras formas de arte, se vio profundamente influenciada y transformada, reflejando las turbulencias y los desafíos de una época marcada por conflictos políticos, sociales y económicos de gran envergadura.

La evolución de la creación musical en el siglo XX, intensamente marcada por los vaivenes políticos de la época, constituye un fenómeno de notable complejidad y profundidad. En este siglo, los conflictos ideológicos y sociales adoptaron un papel preponderante en las manifestaciones artísticas, una función que en eras pasadas había sido desempeñada predominantemente por instituciones religiosas o monárquicas. Según Pliego (2012), el Estado, progresivamente a lo largo del siglo XX, asumió el papel de mecenas de la música clásica, un rol históricamente atribuido a la burguesía.

La dictadura franquista en España representó un periodo de significativo atraso económico y cultural, exacerbado por el aislamiento del país del resto de Europa tras la derrota del nazismo. Durante esta época, la política cultural del régimen se caracterizó

por una censura rigurosa que afectó a diversos medios de comunicación y expresión artística como la prensa, la literatura, la radio, el cine y el teatro, lo que, según Alonso y Furió (2007), repercutió negativamente en la enseñanza y, por ende, en el desarrollo de las profesiones intelectuales. En este contexto, la posguerra se presentó como una etapa de bloqueo económico, social y artístico, con repercusiones severas en el ámbito musical del país.

Pliego (2012) también señala que, a lo largo del siglo XX, se sucedieron transformaciones sociales, artísticas y tecnológicas que fomentaron la aparición de nuevos géneros musicales, estrechamente vinculados a la cultura de masas. Estas nuevas formas musicales emergieron como protagonistas en la historia social de la centuria. En este panorama, la música clásica, aunque permanente y trascendental en el tiempo, se vio relativamente marginada frente a la música de masas. No obstante, gracias a los medios de comunicación y las grabaciones, la difusión de la música clásica alcanzó niveles antes inimaginables.

La ideología y la moral imperantes en la España franquista condicionaron notablemente la percepción de la música. El catolicismo, en particular, ejerció una influencia decisiva en la vida cultural, generando una actitud de desconfianza hacia la interpretación de música religiosa fuera de los templos sagrados, considerándola inapropiada o incluso reprobable.

Por otro lado, las vanguardias musicales de la primera mitad del siglo, especialmente el serialismo y la indeterminación, requirieron del oyente un grado cada vez más elevado de preparación y comprensión. Estos movimientos cuestionaron las concepciones previas sobre la esencia de la música y provocaron un alejamiento progresivo del público general respecto a las nuevas creaciones, particularmente aquellas

de carácter atonal. Esto condujo a una aproximación casi reverencial hacia las grandes obras del pasado, especialmente aquellas pertenecientes al repertorio de los siglos XVIII y XIX, en un intento de reencontrarse con las raíces clásicas y más arraigadas de la expresión musical.

En el período posbélico, la nación española se vio sumida en un encierro estético notable, marcando el ocaso de la Generación musical del 27, también conocida como Los Ocho, quienes habían labrado durante la preguerra una estética y lenguaje innovadores con el objetivo de revitalizar la perspectiva musical española. Este fenómeno desencadenó un vacío interpretativo que repercutió negativamente en la creación musical y en la praxis docente en el país. Según el estudio de Miravet (2017), en la Comunidad Valenciana, la enseñanza musical experimentó una paralización durante la guerra civil, con el cierre del Conservatorio de Música y Declamación (Conservatorio de Valencia) a la educación regular y estructurada. No obstante, la actividad musical, aunque mínima, se mantuvo. La Banda Municipal de Valencia y la Orquesta Sinfónica de Valencia persistieron en su labor, aunque la profesión musical experimentó una notable disminución, evidenciada en la reducción de las actuaciones musicales durante el conflicto. Entre 1935 y 1940, se registraron un total de 219 conciertos, de los cuales solo 87 tuvieron lugar durante los tres años de guerra.

Este aislamiento tuvo consecuencias casi irremediables en el público y las instituciones musicales españolas. Marco (1989) refiere que las instituciones fueron las más afectadas, necesitando ser reconstruidas o redirigidas hasta la aparición de la Generación del 51, que marcó un quiebre con la persistencia anterior, iniciando un nuevo capítulo en la investigación musical española.

En el contexto español, el nacionalismo influyó de manera singular en la música, especialmente en el ámbito del teatro musical, manifestándose en dos corrientes distintas: aquellos que defendían la zarzuela como expresión autóctona frente a la ópera, considerada extranjera, y los que abogaban por la creación de una ópera nacional que contrarrestara la dominante influencia italiana. Hasta los años sesenta, la asistencia a la ópera estaba mal vista para mujeres solteras, niños y religiosos, debido a sus temáticas intensas y a menudo escandalosas. La zarzuela, por otro lado, con argumentos aparentemente inocuos y a menudo satíricos, gozaba de mayor aceptación. En los primeros años del siglo XX, compositores como Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo y Felipe Pedrell, entre otros, llevaron a su apogeo la música nacionalista.

Posteriormente, y hasta bien entrados los años cuarenta, la escena musical española permaneció relativamente estancada debido a las secuelas de la guerra. Fue en esta década cuando comenzó una reorganización de la vida musical, con la creación de la Orquesta Nacional, la reforma del conservatorio de música de Madrid y la fundación del Instituto Nacional de Musicología. La atmósfera artística en la que trabajaron los compositores de la posguerra estuvo marcada por una amalgama de ambiciones frustradas y sueños deshechos, que encontraron su redención en una ola de gran iniciativa, diversidad y agrupaciones minoritarias. Así como los desastres no impidieron la creación artística, las estéticas personales de los compositores de los años cincuenta se desarrollaron sin eludir el compromiso histórico y social que los motivó a innovar en cada una de sus obras.

Las instituciones educativas musicales, herederas directas de las academias de bandas del siglo XIX, surgieron como respuesta a los cambios sociales, políticos y

económicos que marcaron la sociedad decimonónica. Este fenómeno propició una democratización cultural que favoreció especialmente a las clases más humildes, como señala Asensi (2010). Sin embargo, con la culminación de la dictadura y durante el proceso de transición hacia la democracia en España, otras prioridades eclipsaron la atención sobre la educación musical.

En el marco de nuestro estudio, centrado en la música posterior a 1950, se evidencia la necesidad de adoptar un enfoque analítico y representativo diferente al aplicado a la música preexistente. Este periodo se caracteriza por la actividad continuada de muchos compositores, cuyas obras pasadas todavía influyen en sus creaciones actuales, tal como expone Michels (1994).

La segunda mitad del siglo XX fue testigo de múltiples rupturas. En lo político y moral, se inauguró una nueva era postbélica; estéticamente, se expandieron las concepciones de música y arte, así como la percepción auditiva. Estilísticamente, este periodo marcó el fin del Neoclasicismo y el nacimiento del Serialismo, mientras que en el ámbito técnico emergió la música electrónica, abriendo un nuevo universo sonoro. Los compositores de esta época, comprometidos con la búsqueda de un mundo más justo y humano, eran plenamente conscientes de los abusos e injusticias prevalentes en la sociedad.

La vanguardia de 1950 se inclinó hacia una total determinación de los sonidos individuales, alejándose de la elaboración tradicional de temas y motivos. Con la invención de la cinta magnética, la música electrónica se estableció como un nuevo género, seguido de otros estilos emergentes gracias a los avances tecnológicos, como la música por ordenador, la composición espacial, o la música intuitiva, entre otros.

Según Gan-Quesada (2012), hacia mediados de los cincuenta, la composición en España se bifurcó en dos grandes corrientes estéticas: una que abogaba por la tradición y el uso de lenguajes de filiación tonal, y otra que promovía una música innovadora basada en las estructuras de la vanguardia.

Hacia finales de los años cincuenta, emergió en España una nueva generación de compositores en torno a la fundación del Grupo Nueva Música en Madrid, en 1958. Este grupo introdujo en el país las tendencias más vanguardistas del momento, dando lugar al florecimiento de la música experimental, abierta, flexible, así como a las partituras gráficas y textuales, el minimalismo y la música sobre músicas, tal como describe González-Lapuente (2013). Estas corrientes fueron aceptadas por los jóvenes compositores, aunque no universalmente, ya que muchos decidieron que su música solo podía mantener su vitalidad y conexión con el mundo circundante reanudando el diálogo con el pasado.

En el contexto posbélico, adentrándonos en la segunda mitad del siglo XX, las primeras generaciones de compositores, objeto de nuestro estudio, se hallaban imbuidas de la firme convicción de que los avances musicales significativos solo podían lograrse mediante un desprendimiento del pasado y un inicio renovado. Estos compositores, tal como expone Auner (2017), se inclinaron por adoptar metodologías científicas en su experimentación, se sometieron a regímenes compositivos rigurosos o al azar, y exploraron nuevas formas de abordar tanto el sonido como la textura musical. Todo ello se emprendió con el objetivo de crear una música liberada de las cargas de la historia, la memoria y la tradición.

Muchos de estos compositores expresaron la necesidad de reconectar con el público, un desafío considerable dadas las limitadas infraestructuras de difusión musical

de la época, incluyendo la escasez de intérpretes, orquestas y salas de concierto, además de la obsolescencia en los criterios de programación. Paralelamente, las denominadas vanguardias artísticas de estos años estaban impregnadas de un fuerte componente ideológico, enmarcado en las circunstancias políticas del final de la dictadura franquista en España y los acontecimientos internacionales que polarizaban el pensamiento artístico hacia posturas críticas y en contra del sistema. Previamente, la única disrupción en la monotonía musical en España fue la emergencia de la llamada “generación del 51”, integrada por figuras como Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Mestres Quadreny, quienes lograron integrarse en el panorama musical español, según Ruvira (1992).

No obstante, este grupo, formado en el contexto descrito, adoptó postulados distintivos, que incluían, en muchos casos, convertirse en intérpretes de su propia música, la fundación de sus propias agrupaciones instrumentales, así como el desarrollo de sus propios circuitos de difusión, como festivales e intercambios internacionales, operando en esferas artísticas interdisciplinarias y al margen de los públicos musicales convencionales, tal como detalla Ruvira (1992).

Esta panorámica se ve complementada por el contexto de la Guerra Civil española, cuando el Gobierno se estableció en Valencia, provocando una migración significativa de músicos hacia la Comunidad Valenciana. En este ambiente, la Consejería de Cultura del Consejo Provincial de Valencia instigó un concurso de nuevas obras musicales, lo que incentivó el surgimiento de nuevos compositores en la región levantina, hasta convertirla en una de las áreas con mayor densidad de compositores en el país, como destaca De la Ossa (2009).

2.2 De 1950 a 1975

En el transcurso del período que se extiende desde 1950 hasta 1956, se observa una consolidación significativa de las bases para una renovación tanto intelectual como musical. Esta etapa se caracterizó por dar continuidad a prácticas, técnicas y estéticas que ya se habían establecido en años anteriores. Sin embargo, el lapso que más idóneamente explica la música española contemporánea, marcado por el desarrollo de corrientes de modernidad que aún persisten, corresponde al intervalo entre 1956 y 1972.

En la Comunidad Valenciana, foco de nuestro análisis, fue especialmente relevante la creación de la Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales en 1968, hoy conocida como Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana. Esta asociación jugó un papel crucial en el desarrollo de las bandas de música valencianas, proporcionando una intensa labor de orientación y asesoramiento, tal como señala Astruells (2003).

Después de este período de transformación, se considera, según Marco (1989), que en España la tradición compositiva no experimentó una continuidad lineal, sino que fue más bien un proceso de “tejer y destejer” (p.16), es decir, una convivencia de múltiples estéticas musicales que, en muchas ocasiones, tenían una existencia efímera y eran rápidamente olvidadas. En este sentido, Barber (1978) apunta que los compositores españoles de los años setenta compartían un punto de partida común: un enfoque autorreferencial, partiendo de cero y sin recuerdos.

España, inmersa en un profundo cambio socioeconómico impulsado por el Plan de Estabilización de 1959 y enfrentando notables secuelas políticas, vivió en el cambio de década una importante reconstrucción en el ámbito cultural. Los compositores de esta

era asumieron la responsabilidad de explotar técnicas vanguardistas y contribuir con un estilo renovado a la música contemporánea española, como lo detalla Gan-Quesada (2012).

Un aspecto común a todos los compositores de esta década fue la adopción de presupuestos realistas que guiaron su madurez creativa y una apertura hacia nuevos lenguajes, en los cuales ya no se percibía el peso de la tradición. Un ejemplo notable es el compositor valenciano Francisco Llácer Pla, quien mostró un temprano interés por la música de vanguardia, siendo uno de los primeros compositores valencianos en alinearse con las propuestas contemporáneas y vanguardistas de la música europea, según De la Vega (2002).

En la década de 1950, subsecuente al levantamiento del bloqueo que había relegado a España a un aislamiento prolongado, se inició un período de creciente interacción con la Escuela de Darmstadt, liderada por autores pertenecientes a la célebre Generación del 51. A partir de este momento, se intensificó el contacto de los compositores españoles con las corrientes vanguardistas internacionales, como observa Marco (1989).

Dentro del contexto de las décadas de los sesenta y setenta, un número considerable de compositores se vio en la necesidad de experimentar con revoluciones estéticas e ideológicas, particularmente aquellas de corte vanguardista, siguiendo la estela de sus predecesores de la década de los cincuenta. En este periodo, y específicamente en España, a pesar de una constante evolución, la música mostraba una tendencia a la endogamia y una resistencia a las crisis y revoluciones que afectaban a otras manifestaciones artísticas. Se sucedieron ciertas circunstancias que dieron forma a una

generación caracterizada por su generalizado disenso hacia las formas precedentes de expresión y difusión musical, tal como señala González-Lapiente (2012).

El panorama social y musical de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX estuvo marcado por crisis en diversos ámbitos, atribuibles en gran medida a las consecuencias de la Guerra Civil. En este contexto, las escuelas de música desempeñaron un papel trascendental desde una perspectiva social. Su existencia no solo fomentaba la excelencia en la práctica musical, sino que también aseguraba la renovación generacional de músicos, como apunta Galbis (1998). La presencia de estos centros educativos tuvo una importancia social destacada, facilitando la difusión de la música en numerosas localidades.

Con la llegada de la mitad del siglo XX, se comenzaron a implementar métodos activos en la enseñanza del Lenguaje Musical. Estos métodos priorizaron la Práctica Musical sobre la Teoría Musical, emplearon las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) como herramientas fundamentales, e introdujeron modificaciones en las programaciones didácticas y mejoras en las leyes educativas, según Sánchez-Parra y Gétrudix-Barrio (2020).

El plan de estudios de 1966 reafirmó la necesidad de profesionalizar los conservatorios, estructurando la enseñanza musical en tres niveles: grado elemental, grado medio y grado superior.

Es relevante recordar que, hasta no hace mucho, Europa no estaba tan integrada con España en términos musicales. La Sociedad Internacional para la Educación Musical (ISME) se fundó en 1953 con el objetivo de reconocer diversas manifestaciones musicales, pero en España, no fue sino hasta la implementación de la LOGSE cuando se

introdujo la interculturalidad en el currículo. Por lo tanto, las diferentes propuestas metodológicas del siglo XX tardaron considerablemente en llegar a España en comparación con el resto de Europa.

En el ámbito de la enseñanza obligatoria, la música también ha experimentado fluctuaciones significativas. Un repaso por las distintas leyes educativas de nuestro periodo de investigación revela que, con la Ley General de Educación de 1970, la música fue incluida por primera vez en todas las etapas educativas, aunque la práctica no siempre reflejaba la intención legislativa, como señala Martos Sánchez (2013).

En 1965 se fundó la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, con el propósito de promover la música clásica entre el público español, seguida por la creación de la Orquesta Ciudad de Barcelona en 1970.

Los festivales musicales han desempeñado un papel preeminente desde la segunda mitad del siglo XX, incrementando progresivamente su presencia en la vida cultural de las ciudades.

Además de las sociedades filarmónicas, es imprescindible reconocer la contribución de otras instituciones como el Instituto Francés, el Instituto Alemán, el Ateneo de Madrid, el Club 49 en Barcelona, la Casa Cervantes o la Residencia de Estudiantes en el mantenimiento de la actividad musical en España. Más recientemente, cabe destacar las actividades musicales organizadas por la Fundación Juan March, la Fundación Miró, Juventudes Musicales o el Círculo de Bellas Artes, entre otras fundaciones dedicadas a la promoción, apoyo y difusión de la música clásica.

El Club 49 de Barcelona, mencionado anteriormente, se erigió como un importante promotor de la divulgación del jazz en Barcelona, organizando una amplia

gama de conferencias y conciertos relacionados con la música contemporánea (Gan-Quesada, 2012). A partir de esta entidad surgieron iniciativas como el ciclo de conciertos de Música Oberta en 1960 y el grupo Diabolus in Música entre 1964 y 1986. La aparición de estas instituciones, grupos y festivales facilitó a compositores y críticos españoles el acceso al repertorio de vanguardia internacional (Gan-Quesada, 2012).

En el ámbito de la difusión cultural y musical, la Fundación Juan March, constituida en el año 1955, ha desempeñado un papel preeminente en la promoción de la música española contemporánea. Esta institución ha canalizado sus esfuerzos en dos vertientes principales: hasta 1975, focalizándose en la asignación de becas y ayudas económicas para el fomento de talentos emergentes; y, posteriormente, orientándose hacia la organización y programación de eventos culturales en diversas comunidades autónomas. Por otro lado, Juventudes Musicales de España, fundada en 1952, se ha erigido como una entidad cultural de renombre en España, desempeñando una labor crucial en la promoción y difusión de la música a nivel nacional.

En cuanto a la finalidad de los festivales, estos se han concebido como plataformas para la difusión y promoción de la música. Ejemplos notables incluyen el Festival Internacional de Santander, inaugurado en 1948 con el objetivo de exponer la riqueza cultural española, especialmente en folklore, música y teatro, a un público universitario internacional; y el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, establecido en 1952 con la aspiración de enriquecer culturalmente a España en la posguerra. Además, el Festival Perelada, predominantemente centrado en la música clásica y que se celebra desde 1987, se cuenta entre los numerosos festivales surgidos en el país a mediados del siglo XX.

Posterior a 1960, emerge el teatro musical experimental, una forma de arte que explora las capacidades musicales y expresivas hasta sus límites, entrelazándose con otras disciplinas artísticas. Este movimiento representa una evolución más allá del realismo, marcando el inicio de una nueva vanguardia teatral. Caracterizado por su humor absurdo, crítica social aguda, innovación técnica, personajes y tramas simbólicas, y un uso intensivo de símbolos no verbales, este tipo de teatro refleja la disconformidad de la población con el sistema establecido en España. Sus temas abarcan la realidad contemporánea, la injusticia social, la pobreza, la soledad y la alienación en el mundo moderno.

El estado de los teatros durante décadas, marcado por un notable abandono, simboliza la situación general de la actividad cultural en España, un fenómeno explicado en parte por las complejas circunstancias políticas y económicas vividas en la primera mitad del siglo XX (Pliego, 2012). A mediados de los años cincuenta, comenzaron las transmisiones regulares de Televisión Española, aunque el interés por la música en este medio ha sido notablemente fluctuante, a excepción de las emisiones dominicales de conciertos.

En la esfera de la música, las últimas décadas del siglo XX fueron testigo de una crisis en el sistema tradicional de notación, propiciada por el advenimiento de nuevas corrientes y pensamientos musicales. Según Cox (2004), la introducción de la cinta magnética y la música electrónica en la década de 1950 demandaron innovaciones en las técnicas de notación. Estas nuevas formas de notación se caracterizaron por su diversidad, como señala Lanza (1986), quien apunta a la proliferación de signos inéditos y códigos semiográficos en la década de los setenta, a menudo vinculados al contexto específico de composiciones individuales. La música, por tanto, ha experimentado una continua

evolución desde las vanguardias más históricas, lo que, unido a las nuevas perspectivas en los procesos de comunicación y a la aparición de nuevos sonidos e instrumentos, ha facilitado la creación de un amplio repertorio de lenguajes arbitrarios y sistemas de notación innovadores.

En el período que abarca mediados del siglo XX, los compositores de géneros tanto vocales como instrumentales comenzaron a incorporar citas y elementos musicales provenientes de una diversidad de estilos y obras, con el objetivo de involucrarse activamente en las cuestiones políticas y sociales de la época, y así expandir su influencia a un público más amplio y diverso.

Entre las décadas de 1960 y 1970, el Minimalismo emergió como una de las corrientes más influyentes en el panorama de la composición contemporánea. Esta tendencia enfrentó una resistencia significativa, tanto por parte del público general como de numerosos músicos y compositores vinculados a otras corrientes contemporáneas.

En el contexto español, la década de 1960 marcó un período de significativa transformación en los ámbitos económico, político, cultural y social. A pesar de cierto aislamiento respecto a los acontecimientos globales, este tiempo fue caracterizado por Ben (1980) como una era de gran prosperidad, mientras que Aizpurúa (1999) subrayó el cambio sustancial experimentado por España en esta década.

El avance económico condujo a un cambio en la concepción de vida de los españoles, orientándose hacia el consumismo y las comodidades proporcionadas por los avances tecnológicos, lo que a su vez generó una mayor flexibilidad y permisividad en la sociedad. Este cambio también se reflejó en la evolución de valores tradicionales, incluyendo las concepciones clásicas sobre la familia, la educación, el rol de la mujer en

la sociedad y las relaciones sexuales, aunque cabe destacar que muchos valores relacionados con la moralidad pública persistieron.

Todos estos cambios tuvieron un impacto profundo en la cultura española, que se tornó más liberal y se convirtió en un vehículo para la transmisión de ideas innovadoras. Los jóvenes, en particular, desempeñaron un papel crucial en la creación y difusión de estas nuevas ideas, y según Gómez (2011), fueron fundamentales en la revolución que afectó no solo el ámbito estético, sino también los modos de vida y las costumbres sociales.

En este contexto, la música asumió un rol esencial como principal vehículo de estas nuevas ideas, transformándose en el símbolo de los jóvenes y su representación como un ente social activo. Ellos fueron los encargados de determinar qué valores debían ser adoptados en la nueva sociedad y cuáles debían ser relegados al olvido.

Entre 1958 y 1963, se realizó un esfuerzo considerable para incrementar la visibilidad internacional de los compositores españoles, culminando en la fundación del primer laboratorio español de música electroacústica en 1966 (Gan-Quesada, 2012).

Los años sesenta en España se caracterizaron por una notable transformación, progreso y modernización, con mejoras sociales, cambios en la educación y en el nivel cultural del país, propiciados por los avances económicos e industriales.

Durante los años sesenta, con la creciente tolerancia del público, se observó una importante ampliación de horizontes en el campo musical. Esto se evidenció en la fundación del Festival Internacional de Música de Barcelona en 1963 y el festival SIMC en Madrid en 1965, que se convirtieron en importantes puntos de encuentro para

intérpretes, compositores, críticos y el público en general, centrados en la creación musical más reciente (Gan-Quesada, 2012).

Las instituciones públicas encargadas de la dirección de la música en España tienen su origen en la Comisaría de la Música, creada en 1940. Esta comisaría fue posteriormente sustituida por una Comisaría Técnica, pero a principios de los años setenta se recuperó como Comisaría de la Música. Con el Real Decreto 2258/1977 de 27 de agosto sobre la estructura orgánica y funciones del recién creado Ministerio de Cultura, en 1977 se transformó en la Dirección General de Música. El Ministerio de Cultura, creado en 1977, se convirtió en la principal institución reguladora de la vida cultural del país, incluyendo la música y, por ende, la Dirección General de Música. En 1978 se creó el Centro Nacional de Documentación Musical (CNDM), dedicado a la recopilación de documentación musical. Otras instituciones relevantes que surgieron en los años setenta fueron la Asociación de Compositores Sinfónicos y la Sociedad Española de Musicología.

2.3. La democracia

La instauración de la democracia en España a partir del año 1978 marcó un hito trascendental en los ámbitos social, económico y artístico. Este proceso de transformación socio-política tuvo repercusiones notables en el panorama musical, beneficiándose considerablemente del cambio en la política cultural impulsada inicialmente por el Ministerio de Cultura y, posteriormente, a través de las diversas comunidades autónomas. Durante este periodo, se observó una experimentación prolífica en múltiples estéticas, incluyendo vanguardias y técnicas extendidas electrónicas. Además, la democratización y descentralización propiciaron un auge y diversificación de las actividades musicales a lo largo de todo el territorio nacional, superando la concentración previa en ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia, como señala Pliego (2012).

Con la consolidación de la democracia, se inició un proceso sistemático de construcción de auditorios, reemplazando así los usos previos de teatros y salas de menor formato pertenecientes a sociedades filarmónicas y asociaciones musicales. Paralelamente, comenzaron a emerger los denominados centros culturales, en su mayoría promovidos por ayuntamientos y cajas de ahorros, equipados con salas de concierto y conferencias (Pliego, 2012).

Carles y Palmese (2004) argumentan que los planes de creación y rehabilitación del patrimonio histórico representan un renacimiento para los sectores artísticos, incluyendo el teatro, la danza y la música. Estos proyectos no solo revitalizan las artes, sino que también actúan como paradigmas en las políticas de descentralización y democratización cultural.

Históricamente, la radio ha sido un medio clave en la difusión de la música clásica en España. En los años sesenta, se produjo un notable incremento en la difusión y calidad de la señal radiofónica. En 1965, el lanzamiento del segundo Programa de Radio Nacional de España por Enrique Franco fue determinante para la posterior creación de Radio 2 en 1981 (Marco, 1989). Es crucial destacar la creación del Programa Clásicos Populares en 1976 por Fernando Argenta, Carlos Tena, José Manuel Rodríguez “Rodri” y Araceli González Campa. Según Mainer y Julià (2000), este programa radiofónico y posteriormente televisivo constituyó el evento propagandístico musical más significativo en España, contribuyendo de manera decisiva a la formación y expansión del público español. Sin embargo, la consolidación de la televisión y otras tecnologías en la vida cotidiana española revolucionó los patrones de consumo musical, relegando la radio a un rol más secundario.

Con la consolidación de la democracia, se fortalecieron los movimientos de postvanguardia que surgieron en los años 70. Entre 1970 y 1980, el postmodernismo se infiltró en la conciencia popular, manifestándose en la música como una fusión extravagante de estilos. Durante estos años, se produjo un avance imparable en el consumo de diversos géneros musicales, desde la copla o la rumba catalana hasta el flamenco, sin olvidar el pop y el rock (Gan-Quesada, 2012).

Desde finales de los setenta, emergió una corriente musical que se caracterizaba por su desconfianza hacia métodos, sistemas y soluciones establecidas, enfocándose en una subjetividad más sintética, sincrética y, a veces, ecléctica (González-Lapuente, 2012). Además, como apunta González-Lapuente (2012), en España comenzó a utilizarse el término "arte sonoro" para referirse a aquellas obras visuales que incorporan elementos sonoros.

En la década de los ochenta, la música experimentó una transformación significativa en su evolución estilística, adoptando una gama de estructuras sonoras más flexibles y variadas que resultaron ser fácilmente identificables. Esto facilitó una mejor comprensión y accesibilidad a las obras musicales. Es destacable que numerosos compositores, cuyas carreras se habían caracterizado por una rigurosa disciplina estructural en décadas anteriores, en las etapas de madurez de sus carreras optaron por adoptar enfoques retóricos más variados durante estos años, como señala González-Lapuente (2012). Esta tendencia refleja una evolución en la práctica compositiva, inclinándose hacia un lenguaje musical que amalgama tanto la disciplina como la innovación.

El desarrollo de nuevas orquestas autonómicas y la construcción de infraestructuras musicales dedicadas en España fueron en gran medida consecuencia de

la creación de las comunidades autónomas. Este fenómeno se vio reforzado por la transferencia de competencias culturales a dichas autonomías, lo que llevó a la fundación de otras instituciones musicales significativas. En este contexto, el año 1985 fue testigo de la creación del Instituto de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), un organismo autónomo establecido por el Real Decreto 565/1985 de 24 de abril. El INAEM, como entidad vinculada a la Secretaría del Estado de Cultura, asumió la responsabilidad de articular y desarrollar programas en las áreas del teatro, la danza, la música y el circo.

A principios de los años ochenta, se lanzó el Plan Nacional de Auditorios, una iniciativa promovida por el Ministerio de Cultura en colaboración con las Comunidades Autónomas y las corporaciones locales. No obstante, no fue hasta finales de esa misma década cuando se empezó a observar un resurgimiento notable de orquestas españolas que habían desaparecido en años anteriores. A pesar de que el Estado de las Autonomías había jugado un papel importante en la fundación de nuevas orquestas, aún existían comunidades donde la regulación de estas instituciones no estaba completamente establecida (Marco, 1989).

Históricamente, las orquestas han sido percibidas con mayor prestigio que las bandas musicales. Sin embargo, durante el siglo XX, España se caracterizó por tener una inclinación más hacia las bandas que hacia las orquestas, hasta el auge orquestal experimentado con la llegada de la democracia. Desde los últimos años del siglo XX, el número de orquestas en España ha continuado incrementándose significativamente. En este escenario, la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS), fundada en 1993, ha jugado un rol crucial. Esta asociación, que agrupa a una treintena de orquestas profesionales, se creó con varios objetivos, entre los cuales se incluyen facilitar la vida orquestal en el país, fomentar la difusión del patrimonio musical a nivel nacional y

promover la creación musical contemporánea (<https://www.aeos.es/>). La AEOS representa un esfuerzo concertado para fortalecer y consolidar la presencia y el impacto de las orquestas sinfónicas en el panorama cultural español.

La reforma educativa de 1990 en España marcó un hito en la enseñanza musical, connotando una especialización significativa en los estudios superiores de música y la equiparación de los títulos obtenidos en estos estudios con las licenciaturas universitarias. Esta equiparación no solo revalorizó el estatus académico de los programas de música, sino que también elevó la categoría laboral de los profesores de música, reconociendo su labor educativa y artística en un plano de mayor prestigio. Esta reforma incidió de manera notable en la mejora y enriquecimiento de los contenidos lectivos de las guías docentes, incorporando elementos prácticos de la música que se complementaban con el estudio histórico ya existente, como bien señala Pliego (2012).

La evolución de las escuelas de música refleja un cambio paradigmático, pasando de ser entidades que respondían exclusivamente a las necesidades de la comunidad musical a instituciones comprometidas con la formación integral de la sociedad. Este reconocimiento se formalizó en 1992 con la promulgación de la Ley Orgánica de Ordenación del Sistema Educativo (LOGSE), la cual contemplaba dos modalidades de iniciación en los estudios musicales: los Conservatorios, para enseñanzas regladas, y las Escuelas de Música, para enseñanzas no regladas. Según la Orden de 30 de Julio de 1992, las escuelas de música no otorgan titulaciones con validez académica y profesional, sino que su finalidad es formar aficionados de una manera flexible, asumiendo un rol dual como centros formativos y de difusión cultural¹.

¹ <https://www.boe.es/boe/dias/1992/08/22/pdfs/A29396-29399.pdf>

En el ámbito de la interpretación musical, Mínguez-Bargues (2015) en su tesis doctoral titulada "Bernardo Adam Ferrero en el mundo de las bandas de música valencianas", destaca que, hasta las últimas décadas del siglo XX, las bandas de música en España solían interpretar programas de concierto compuestos principalmente por transcripciones de obras orquestales. Estos arreglos, cabe subrayar, eran de una calidad excepcional y jugaron un papel crucial en la divulgación de las grandes obras del repertorio clásico orquestal entre un público más amplio.

Finalmente, en las postrimerías del siglo XX, se observó un fenómeno cultural trascendental en el que las fronteras entre las diferentes formas de arte se hicieron cada vez más difusas, dando lugar a un campo fértil de creatividad interdisciplinaria. Las obras resultantes de esta sinergia artística, integrando sonido, imagen, texto y movimiento, fueron creadas por artistas que no se identifican necesariamente como compositores tradicionales. Estas piezas se presentaban frecuentemente fuera de los espacios convencionales de conciertos y estaban dirigidas a un público que quizás no percibía estas expresiones como música en el sentido tradicional. Este movimiento artístico refleja una expansión en la comprensión y apreciación de lo que constituye la música, desafiando y ampliando los límites convencionales de la expresión musical.

2.4. Siglo XXI

Al adentrarnos en la aurora del milenio, el año 2000 no presagia una revolución significativa en el panorama musical, sino más bien inaugura un periodo de amalgama sonora. Esta etapa se caracteriza por un fenómeno de resonancia nostálgica, inducido por un paisaje acústico global que facilita el acceso indiscriminado a repertorios tanto históricos como contemporáneos. No obstante, este acceso universal no está exento de controversia y espejismos de novedad. En el contexto español, como apunta González-

Lapuente (2012), nos encontramos ante un paradigma en el que la proliferación de compositores, dotados de una formación técnica y profesional de alto calibre, engendra una producción de calidad excepcional en la mayoría de los casos.

González-Lapuente (2012) profundiza en la disertación de que la música de los albores del siglo XXI se despliega a través de diversas perspectivas. Desde una escritura arraigada en la tradición, que se nutre y se enriquece con las innovaciones tecnológicas, hasta las configuraciones más intrincadas de las obras multimedia, donde la composición asistida por ordenador juega un papel primordial en la interacción de diversas disciplinas artísticas.

Este período también es testigo de la expansión de las obras musicales para abarcar un espectro sensorial completo, donde la composición contemporánea sigue su evolución, fusionando música, tecnología y ciencia. Se observa un florecimiento en la investigación en ámbitos tales como la cognición musical, la musicoterapia y las interrelaciones entre la música y el lenguaje.

La técnica compositiva, en este contexto, ha experimentado una evolución vertiginosa, planteando desafíos significativos tanto para el público como para los creadores. A pesar de estas innovaciones, muchos compositores continúan anclados en los paradigmas armónicos del siglo XIX, mostrando una resistencia a abandonar los cánones establecidos.

En cuanto a las corrientes de vanguardia que han marcado el siglo XX, estas han recibido diversas denominaciones en función de sus características distintivas. Así, emergen movimientos como el expresionismo, el nacionalismo neoclásico, el dodecafonismo, el serialismo integral, la música estocástica, aleatoria o concreta. Estas

corrientes, pese a su diversidad, comparten un denominador común en su rechazo a las estructuras musicales tradicionales. El pensamiento serial y la experimentación con los elementos del sonido en laboratorios de electrónica han propiciado enfoques radicales en la composición, buscando redefinir la estructura sonora y la forma de las obras musicales, como sugiere Michels (1994). Este periodo de transición y transformación en la música contemporánea se presenta como un crisol de innovaciones, donde el pasado y el futuro convergen en un presente en constante redefinición.

En el contexto de la historia cultural española, se observa un fenómeno de reconocimiento público notoriamente limitado hacia la creación musical autóctona, un fenómeno que ha desembocado en una merma de la popularidad y visibilidad de la figura del compositor. Esta situación, como consecuencia de déficits históricos en nuestra cultura musical y distorsiones inducidas por circunstancias políticas excepcionales, ha relegado a muchos compositores a una existencia de precariedad económica. La realidad del compositor contemporáneo en España se caracteriza por un aislamiento significativo respecto al público general, lo cual es una reflexión de la situación sociocultural más amplia.

Los compositores y músicos, enfrentados a la exigencia de una remuneración económica inmediata, se ven frecuentemente compelidos a relegar su labor compositiva a un segundo plano. Esta situación se debe a que la composición, en sí misma, no suele generar ingresos sustanciales de manera directa. Por consiguiente, los compositores se ven obligados a compatibilizar su carrera artística con el desempeño de actividades profesionales alternativas, muchas de las cuales están relacionadas con el ámbito musical, como la enseñanza o la interpretación, según señala Pliego (2012). En nuestro capítulo cuarto, examinaremos cómo los compositores entrevistados suelen desempeñar otras

labores profesionales, además de la composición, con el objetivo primordial de asegurarse una estabilidad económica.

Se observa que aquellos compositores que pueden dedicarse exclusivamente a la creación musical suelen tener un enfoque hacia la música cinematográfica o publicitaria. El repertorio clásico tradicional es notablemente limitado en comparación. Esto se debe a los cambiantes gustos del público y al desarrollo del lenguaje musical, lo que ha llevado a muchos compositores a enfocarse en la industria cinematográfica, un sector que actualmente ofrece mayores oportunidades de empleo. Los compositores en el ámbito audiovisual suelen oscilar entre el modernismo tonal y el vanguardismo atonal, con una producción musical relativamente abundante en ambos estilos. La música de carácter clásico, por otro lado, depende en gran medida de subvenciones, premios y encargos oficiales para su supervivencia, como también indica Pliego (2012).

Desde una perspectiva social, es interesante observar que la composición musical, al igual que otras profesiones liberales, a menudo se transmite dentro de las familias, con un fuerte componente de herencia social. Rodríguez-Morató (1996) argumenta que la profesionalidad artística comprende varias dimensiones, tanto subjetivas como objetivas, incluyendo factores como la reputación y el ámbito ocupacional. Estos elementos están intrínsecamente interconectados e imbricados en la dinámica general de la actividad creativa, que abarca desde el acto compositivo hasta su manifestación en una producción musical específica.

En lo que respecta a la profesionalización de los compositores, tradicionalmente la interpretación ha servido como un punto de partida laboral. Sin embargo, este rol del compositor-intérprete ha ido decreciendo con el tiempo. Actualmente, la enseñanza se ha convertido en el pilar principal de la profesionalización de los compositores, un fenómeno

que es tanto persistente como cada vez más pronunciado. Rodríguez-Morató (1996) constata que la formación musical de estos compositores suele ser extremadamente ortodoxa, en gran parte procedente del sistema de conservatorios, donde posteriormente muchos se desempeñan como docentes. Por ende, la enseñanza emerge como el sector preferente de ocupación para los compositores, una tendencia que es tanto inequívoca como generalizada y que se ha intensificado recientemente.

De acuerdo con el análisis sociológico de Rodríguez-Morató (1996), el colectivo de compositores se distribuye de manera relativamente equilibrada entre las distintas categorías estilísticas. Sin embargo, se puede afirmar que la formación tradicional ejerce una influencia conservadora notable, la cual se ve aún más acentuada en ausencia de cualquier otro tipo de enseñanza complementaria. El contraste entre la formación musical y la formación extra musical proporciona una perspectiva adicional sobre el divorcio estético entre el Conservatorio y una cultura artística de raíz más intelectual y contemporánea.

En el ámbito de la educación musical, las escuelas de música desempeñan una función crucial y democratizadora, al facilitar el acceso a la formación musical a individuos de todos los estratos sociales, sin distinción alguna. Estas instituciones, emergentes a raíz de una demanda social creciente, ofrecen un abanico extenso de modalidades formativas, convirtiéndose así en pilares fundamentales para el desarrollo social, cultural y educativo de las comunidades. Tal como señalan Fernández y Vázquez (2010), un estudio efectuado por la Federación Española de Municipios y Provincias junto con el Ministerio de Educación revela la existencia de más de mil escuelas de música distribuidas a lo largo de la geografía española.

Con la implementación de la LOGSE, se estableció un marco curricular autónomo para la enseñanza de la música, la cual se impartiría de manera obligatoria u optativa en las distintas etapas educativas. Posteriormente, la LOE, promulgada en 2006, enfatizó la importancia de la calidad y la equidad en la educación, fomentando un esfuerzo compartido y un compromiso con los estándares de la Unión Europea. Bajo estos principios, la música en la etapa secundaria busca vincular el aprendizaje con el mundo real. Más adelante, la LOMCE, Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa, introducida en 2013, relega la música a una asignatura optativa, acarreado una disminución en las horas lectivas dedicadas a esta disciplina.

Paralelamente, el dominio de la radio musical ha experimentado una disminución significativa, especialmente debido al surgimiento de un entorno digital en el cual internet facilita el acceso a novedades musicales, el intercambio de archivos, su almacenamiento, así como la creación de listas de reproducción personalizadas, que pueden ser fácilmente descargadas en dispositivos móviles, asegurando así su portabilidad, como destaca O'Grady (2005). Los jóvenes se han adaptado rápidamente a este entorno digital, explotando sus múltiples posibilidades. De acuerdo con un estudio realizado por Ràdio Catalunya, aproximadamente un 25% de los jóvenes evidencian un desinterés notable hacia la radio como medio de comunicación. Aquellos que sí la escuchan, lo hacen brevemente y de manera poco atenta. No obstante, la programación musical de la radio continúa siendo una referencia en la conformación de sus playlists digitales (Gutiérrez, Ribes y Monclús, 2011).

En conclusión, y conforme a lo expuesto en el Informe sobre la Ràdio Catalunya (2009), el consumo musical de los jóvenes se orienta hacia la gratificación inmediata, prefiriendo escuchar lo que desean, cuándo y dónde lo deseen, poniendo a la radio en una

posición de desventaja. Este fenómeno tiene implicaciones en las trayectorias profesionales musicales contemporáneas. Cada vez más jóvenes se inclinan hacia carreras digitales, como la creación de sonido, la edición de audio o la actuación como disc-jockeys, campos en los cuales la mayoría no posee una formación musical formal (Gutiérrez, Ribes y Monclús, 2011).

En un contexto diametralmente opuesto al ámbito digital predominante, se ha observado en la contemporaneidad una resolución significativa del problema de infraestructuras que anteriormente aquejaba a España. Esta solución se ha materializado tanto mediante la construcción de nuevas edificaciones como a través de la recuperación y restauración de teatros históricos. Con la implementación de estas infraestructuras renovadas, y bajo el auspicio del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), se ha conformado una estructura denominada “Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de titularidad pública”. Esta red desempeña un papel crucial en la gestión de una significativa porción de la actividad cultural en España. Paralelamente, el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) ha emergido como un ente gestor y programador vital, catalizando la actividad musical y manteniendo un dinamismo notable en varios puntos del territorio nacional. Adicionalmente, han sido diversas iniciativas individuales las que han incentivado a los compositores contemporáneos, tales como Alea en Madrid, Música Abierta en Barcelona o los Encuentros en Pamplona, entre otros. La estabilidad y solidez de esta infraestructura cultural se verá puesta a prueba en el contexto de la postpandemia, siendo su comportamiento un indicador clave para el futuro inmediato de la música en España (Larráyo, 2016).

En una indagación realizada en la base de datos del Centro de Difusión de Música y Danza (CDMD), específicamente en lo concerniente a los recursos musicales, se

identificó, bajo el término “orquesta” y limitando la búsqueda a formaciones orquestales profesionales, tanto de cámara como sinfónicas, la existencia de 134 entidades distribuidas por Comunidades Autónomas de la siguiente manera en septiembre de 2020: 18 en Andalucía, 3 en Aragón, y así sucesivamente en otras comunidades, destacando la ausencia de entidades en Cantabria y Ceuta según los registros del CDMD.

En lo que atañe a la Comunidad Valenciana, y subrayando su relevancia como objeto de estudio en este contexto, cabe destacar que la Diputación Provincial de Valencia impulsó en 1980 la música autóctona mediante subvenciones otorgadas a las bandas de música que interpretaban obras de compositores valencianos, según consta en el Acta de la sesión del 17 de julio de 1980 de la Comisión de Cultura y Patrimonio Artístico de la Diputación Provincial de Valencia, conservada en el Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València (Martínez, 2019). Dada la escasez de ediciones musicales en esa época, se dio origen a un proyecto editorial bajo el nombre de *Retrobem la Nostra Música*. Este proyecto engloba una colección de estilos variados surgidos en la década, abarcando desde el folclore a principios de los años ochenta, como son las jotas, hasta la música pragmática hacia finales de la misma década (Martínez, 2019).

Enfocándonos meticulosamente en los propósitos de nuestra investigación, cabe destacar que, en el seno de la Comunidad Valenciana, emergió en el año 1988 un programa radial denominado "Nuestras Bandas de Música". Tal como su nomenclatura sugiere, este programa se consagró a la difusión de contenidos relacionados con las bandas de música valencianas, incluyendo la transmisión de diversos festivales de bandas de la Comunidad Valenciana y del prestigioso Certamen Internacional de Bandas “Ciudad de Valencia”, entre otras emisiones. A partir del año 2001, este programa experimentó una metamorfosis, expandiéndose a formatos televisivos, de prensa escrita y

discográficos. En el año 2007, culminó su evolución hacia una plataforma multimedia con la creación de su propio portal web (https://www.nuestrasbandasdemusica.com/inicio/nuestras-bandas-de-musica/historia-del-programa.html#!historia_programa_01).

Esta era, como hemos podido discernir, se caracteriza por una amalgama de contrastes y cambios continuos, que trascienden lo meramente musical. La exhaustiva contextualización de la situación nacional, desarrollada en este capítulo y vinculada a los últimos párrafos enfocados en la Comunidad Valenciana, proporciona un fundamento crucial para ahondar en la situación musical específica de esta comunidad autónoma, que constituye el objeto central de nuestro estudio, en el capítulo subsiguiente.

En conclusión, el presente capítulo ha indagado con minuciosidad en el proceso dinámico de evolución de la música en España a lo largo de los siglos XX y XXI, una era demarcada por transformaciones sociales, políticas y culturales de gran calado. La segmentación analítica de este estudio ha facilitado no solo la contextualización de la evolución musical, sino también la comprensión de cómo los cambios en el panorama social y político han ejercido influencia en la creación y percepción de la música en España.

Este capítulo revela que la música actúa como un fiel reflejo de la sociedad, evidenciando sus tensiones, transformaciones y aspiraciones. La relevancia de la música, no solo como documento histórico y cultural, sino también como elemento clave en la configuración de la identidad colectiva y la memoria histórica de España, queda manifiestamente destacada.

CAPÍTULO 3

LA MÚSICA EN LA COMUNIDAD

VALENCIANA

La música, trascendiendo cualquier tópico superficial, emerge como el auténtico catalizador diferenciador en el panorama cultural de la Comunidad Valenciana. Se observa la existencia de una intrincada y densa red de prácticas y procesos de aprendizaje musical, que posicionan a la música como el fenómeno sociocultural de mayor arraigo territorial y difusión en dicha comunidad. Este fenómeno musical, más allá de su mera existencia artística, actúa como un puente vinculante entre individuos, amalgamando la sociedad con sus tradiciones, su cultura intrínseca y sus valores humanísticos fundamentales.

Las raíces de la música valenciana se extienden en un abanico amplio y diverso, abarcando desde el canto de estilo, pasando por las polifonías religiosas, las rondallas, los mayos, hasta las canciones de trilla, entre otros. Estos géneros constituyen los pilares sobre los cuales se erige la rica tradición musical de la región.

En el año 1968, se erige un hito crucial con la constitución de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana. Esta entidad, de relevancia capital en el ámbito bandístico, asume roles de orientación, asesoramiento, gestión y apoyo a las bandas y sociedades musicales asociadas, constituyendo un bastión en la promoción y conservación de la tradición musical valenciana (Astruells, 2003).

Desde el inicio del siglo XIX, las bandas de música valencianas comenzaron a formarse con el propósito específico de acompañar actos populares en los pueblos y ciudades, dando lugar al desarrollo de una música de ocio, afición y de profunda vinculación con el municipio. El patrimonio musical valenciano, en este contexto, no solo forma una parte integral de la historia y la cultura de la Comunidad Valenciana, sino que también se destaca por el papel activo de sus entidades musicales. Las bandas de música participan en certámenes, premios, intercambios y actividades diversas, contribuyendo significativamente al tejido cultural (González de Bustos, 2014). Un ejemplo paradigmático de esta dinámica es el Certamen Internacional de Bandas de Música de la Feria de Julio de Valencia, concebido originalmente para reforzar la afición musical en toda la geografía valenciana. A lo largo de las últimas décadas, este certamen ha jugado un papel crucial en la promoción y difusión de la música compuesta específicamente para el concurso, atrayendo a compositores tanto nacionales como internacionales, y reflejando así el esfuerzo y el entusiasmo de los valencianos por mantener y enaltecer su música como un referente cultural de primer orden.

3.1. La música en la Comunidad Valenciana

España se distingue en el concierto de las naciones por su rica tradición en bandas de música, particularmente notoria en las comunidades autónomas de Galicia, Murcia y, sobre todo, la Comunidad Valenciana. Este fenómeno tiene sus raíces históricas en el período de transición entre los siglos XIX y XX, época en la cual las bandas militares comenzaron a integrarse en el tejido social civil, desempeñando un papel crucial en la oferta de actividades musicales y culturales (Querol, 2017). La genealogía y simbiosis entre las bandas militares y las municipales se remonta a la era decimonónica, influenciada significativamente por los conflictos bélicos de la época. En este proceso de

adaptación, las bandas municipales asimilaron varios elementos de sus contrapartes militares, incluyendo la indumentaria, el instrumental, el repertorio y hasta la modalidad de desfile. Aunque inicialmente estas agrupaciones civiles no surgieron con un propósito festivo, sino más bien por necesidades de índole religiosa y política, su evolución ha estado marcada por un creciente enlace con las festividades locales. Esta tendencia emergió de la imperiosa necesidad de difundir la música culta en los ámbitos rurales, ofreciendo así una oportunidad única para acceder al repertorio clásico, a menudo en forma de transcripciones para banda de obras sinfónicas o escénicas, debido a la falta de un repertorio original para estas formaciones (Asensi Silvestre, 2010).

La situación económica de la España posbélica, caracterizada por su precariedad, relegó la música a un segundo plano, excluyéndola de las necesidades primarias de la sociedad. No obstante, hacia finales de la década de 1950, con la recuperación gradual de la crisis económica arrastrada desde el final de la Guerra Civil, se observó un renacimiento de las asociaciones culturales, incluyendo las bandas de música. Este renacer de las bandas musicales en las postrimerías del siglo XX se vio impulsado, en parte, por la creciente tendencia de los compositores a escribir música exclusivamente para este tipo de agrupaciones. Como resultado de este florecimiento, en 1991 España contaba con más de ochocientas bandas civiles y veintiséis militares, siendo la Comunidad Valenciana responsable del 40% del total (Astruells, 2003).

En el contexto de la Comunidad Valenciana, se ha forjado un estereotipo en torno a su inherente naturaleza musical. Sin embargo, las iniciativas, tanto de carácter público como privado, no siempre han priorizado la explotación, conservación y difusión de esta identidad distintiva. La Comunidad Valenciana se distingue por su singular modelo bandístico, una faceta cultural profundamente enraizada en su identidad regional. Se

estima que en esta comunidad existen más de quinientas bandas de música, dispersas a lo largo y ancho del territorio, lo que refleja la rica tradición musical de la región (Pérez García, 2019). A pesar de que la integración de estas bandas en las políticas culturales ha presentado ciertos desafíos, su influencia en el discurso cultural valenciano resulta indiscutible.

Las bandas en esta comunidad tienen la particularidad de acompañar las festividades de cada localidad, una tradición que tuvo su génesis en la ciudad de Alcoy. Allí, las festividades de Moros y Cristianos eran amenizadas con música de corte militar, influencia derivada de la ocupación de tropas francesas, que aportaron las fanfarrias típicas de sus ejércitos. De esta fusión entre la música militar y las fanfarrias francesas emergieron las primeras marchas diseñadas específicamente para acompañar las festividades de Moros y Cristianos.

Consecuentemente, el rol de las bandas de música trascendió la mera interpretación, evolucionando hacia centros de educación musical. Así, surgieron las primeras escuelas de música dentro de las propias sociedades bandísticas, promoviendo la enseñanza y el aprendizaje musical entre la ciudadanía. Esta tradición educativa ha perdurado, transmitiéndose de generación en generación y contribuyendo significativamente al patrimonio cultural de la Comunidad Valenciana (García Ruiz, 2020).

En el contexto de la transición democrática española, la promulgación de la Constitución de 1978 marcó un punto de inflexión crucial, propiciando que las comunidades autónomas buscaran trascender los límites de una mera descentralización administrativa. En este panorama, la Comunidad Valenciana, en su búsqueda de

consolidar y fomentar su identidad cultural, estableció el Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música (Ivaecm), el cual inició sus funciones en el año 1987.

La fundación en 1998 de un organismo musical dentro del Ivaecm, como el Instituto Valenciano de la Música (en adelante IVM), constituyó un hito sin precedentes en la región, con la creación de una biblioteca pública especializada en música, ubicada en su sede en Valencia. Este espacio se erigió como un bastión para la recuperación, preservación y difusión del patrimonio musical documental valenciano. En la actualidad, desde 2012, el IVM, hoy en día bajo el nombre de Instituto Valenciano de Cultura (IVC) se integra dentro del conglomerado CulturArts, entidad encargada de la gestión de archivos, colecciones y fondos documentales, asumiendo responsabilidades notables en la localización y adquisición de fondos pertenecientes al patrimonio cultural, con un enfoque particular en la salvaguarda de la cultura valenciana. Conforme a uno de los objetivos primordiales de nuestra investigación, el IVM promueve, a través de sus diversas iniciativas, la investigación, interpretación, conocimiento y divulgación de la colección musical valenciana (García-Ruiz, 2006).

En la década de los años cincuenta, las bandas de música comenzaron a desempeñar una función pedagógica, en un rol paralelo al de los Conservatorios. Como se analizará más detalladamente en el capítulo cuarto de este estudio, casos emblemáticos como los de Salvador Chuliá o Ferrer Ferran evidencian que numerosos compositores iniciaron la creación de obras musicales destinadas exclusivamente para estas agrupaciones.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, las bandas de música se consolidaron como entidades musicales de gran relevancia, donde, además de la actividad bandística tradicional, se impulsó la creación de escuelas de música y la proliferación de bandas

juveniles. Estas últimas, con el propósito definido de formar a los futuros miembros para su integración en las bandas principales, ofrecen un espacio donde la práctica instrumental colectiva se convierte en un medio para experimentar y aplicar los conocimientos adquiridos. En el ámbito de las agrupaciones musicales juveniles, se facilita la ejecución de un amplio repertorio que abarca múltiples estilos (Oriola, Gustems y Filella, 2019).

La pedagogía musical intrínseca a las bandas de música de la Comunidad Valenciana representa un paradigma ejemplar de educación no formal, distinguida tanto por su influencia significativa en la esfera de la habilidad musical e instrumental, como por su contribución al desarrollo de competencias socioemocionales. Las academias musicales adscritas a estas bandas se estructuran en diversas secciones, cuyo propósito es instruir y capacitar a los estudiantes para su eventual integración en la banda correspondiente. Este proceso educativo, que culmina con la participación en la banda, abarca lecciones en instrumentación, teoría musical, y prácticas de conjunto, incluyendo música de cámara, corales y la formación de bandas juveniles, así como otras materias optativas específicas de cada escuela. Estas instituciones también desempeñan un papel crucial en proporcionar una educación más holística para aquellos aspirantes a ingresar en estudios reglados (Oriola, Gustems y Filella, 2019).

Cada municipio dentro de la Comunidad Valenciana posee una identidad cultural distintiva, en la cual la música desempeña un papel central. En las últimas décadas, ha surgido un movimiento, liderado principalmente por músicos valencianos, enfocado en la composición de piezas especialmente diseñadas para las bandas de música, adaptadas a sus características y capacidades (Hernández-Chávez, 2012). El repertorio de estas bandas es extenso y diverso, incluyendo géneros tales como:

- Música tradicional: pasodobles, marchas moras y cristianas, entre otros.

- Música de baile y recreativa: arreglos de piezas de grupos vocales y géneros bailables como tangos, valsos, boleros, etc.
- Música institucional y militar: himnos, incluido el himno a la Comunidad Valenciana, y otras composiciones de carácter identitario, habitualmente interpretadas en celebraciones como las fiestas falleras y eventos religiosos.
- Música clásica adaptada: transcripciones de obras orquestales, zarzuelas, etc.
- Música original para banda: muchas composiciones han sido escritas específicamente para bandas, y el movimiento previamente mencionado ha incentivado la creación y publicación de obras nuevas, como es el caso de las composiciones para oboe y banda. Esta proliferación de obras ha coincidido con el establecimiento del Instituto Valenciano de la Música a principios del siglo actual.

Las bandas de música siempre han estado vinculadas con esferas sociales, religiosas, culturales, políticas y militares, integrándose como elementos clave en la identidad de las diferentes comarcas. Con el tiempo, el repertorio para estas agrupaciones de viento y percusión se ha expandido, gracias al esfuerzo y dedicación de los compositores para este formato, y estimulado por la creación de obras originales a través de concursos y encargos (Mínguez-Bargues, 2015).

Este contexto ha favorecido a las bandas de música, donde muchos compositores han dedicado su talento a la creación de obras para estas formaciones, resultando en un repertorio original cada vez más variado y extenso, que abarca desde poemas sinfónicos, oberturas, sinfonías, suites, conciertos, hasta obras para solista y banda.

En lo que respecta a los estilos musicales, en Valencia existe una tradición particular en la fusión del jazz, la música de banda y el canto de estilo, un género musical

folclórico autóctono de la Comunidad Valenciana, caracterizado por ser interpretado por una voz solista y un solo instrumento o coro (Csa.Arts., 2018). Como apunta Reig (2010), la música tradicional y folclórica valenciana se transmite de manera oral y anónima, o sin autor conocido.

La música tradicional valenciana, emanada de un linaje popular y perpetuada a través de la tradición oral, se erige como pilar fundamental del patrimonio cultural y artístico de la humanidad. En el contexto de la Comunidad Valenciana, la normativa legal, específicamente la Ley 4/1998 de 11 de junio del Patrimonio Cultural Valenciano, articula que:

“...integran el patrimonio cultural valenciano, en su condición de entidades inmateriales del patrimonio etnológico, las creaciones, saberes y prácticas inherentes a la cultura tradicional valenciana. De igual forma, son considerados parte de este patrimonio inmaterial las expresiones de las tradiciones del pueblo valenciano en sus manifestaciones musicales, artísticas, gastronómicas o lúdicas, y en particular aquellas que han sido vehículo de transmisión oral y aquellas que fomentan y fortalecen el uso del valenciano...” (BOE, 1998, p.12).

En este periplo analítico, hemos constatado que en la Comunidad Valenciana confluyen diversas formas musicales, conformando un mosaico cultural musical profundamente enraizado en el territorio valenciano. Esta riqueza musical no solo se manifiesta en la labor de las escuelas de música, las cuales juegan un papel crucial en la formación de músicos en facetas diversas como la interpretación, pedagogía y composición, sino también en la creación de instituciones y programas exclusivamente dedicados a la música. Este entramado institucional y educativo busca perpetuar la música

como emblema identitario de los valencianos, incrustándola en el tejido social y cultural de la comunidad.

En conclusión de este análisis, nos encaminamos ahora a explorar el rol específico de un instrumento en particular, el oboe, dentro de las distintas agrupaciones musicales que hemos investigado hasta el momento en los apartados anteriores.

3.2. El papel del oboe en las diferentes agrupaciones musicales

En el ámbito de la musicología, una plétora de eruditos y expertos (entre los que se cuentan Sanz Martín, Romero Nieto, Philip Bate, Llimerá Galuf, y otros) han delineado al oboe como un instrumento musical de estructura interna cónica, fabricado tradicionalmente en madera, aunque en la contemporaneidad se observa el uso de materiales sintéticos como plásticos o compuestos diversos. Este instrumento se caracteriza por su mecanismo de emisión sonora a través de una doble lengüeta, confeccionada a partir de un tubo de caña de la especie *Arundo Donax*.

Según postula Llimerá Dus (2006), el oboe moderno es fruto de un proceso evolutivo que se intensificó durante el siglo XIX con la introducción de avances mecánicos. Estas innovaciones perseguían la consecución de una afinación más precisa, una sonoridad más uniforme y la capacidad de adaptarse a diversas tonalidades, superando así las limitaciones de los sistemas previos, restringidos a tonalidades con un máximo de cuatro alteraciones en la armadura.

A pesar de su presencia en las principales formaciones musicales, el oboe se ha mantenido como un instrumento relativamente menos popular, en gran medida debido a su elevado coste de adquisición y mantenimiento. Su trascendencia, más allá del ámbito

sinfónico, ha sido moderadamente limitada. No obstante, este análisis se centrará en las singularidades del oboe dentro de diversos contextos y formatos de agrupación musical.

En la segunda mitad del siglo XX, se observó un renovado interés en la composición para oboe, particularmente en el ámbito de la música tradicional. Compositores de diversas nacionalidades han enriquecido el repertorio para oboe en este género. Además del concierto para oboe y la sonata, el oboe ha experimentado un renacimiento en la música de cámara, destacando especialmente en el formato del quinteto de viento. Ejemplos notables incluyen las "Danzas húngaras" de Farkas (1951), "Three Shanties para quinteto de viento" de Malcolm Arnold (1952), y las "Seis bagatelas" de Ligeti (1953). En el contexto de este estudio, también se expondrán obras para quinteto de viento de compositores valencianos, como "Llevantines" de Bernardo Adam Ferrero (1979) o "Sinapsis" de José Vicente Egea Insa (1986). De finales de los años noventa, se destacan "Ictus" y "Tríptico" de los hermanos Francisco José Valero Castells y Andrés Valero Castells, compuestas en 1996 y 1995 respectivamente.

Gradualmente, se ha cristalizado un repertorio estándar para el oboe, cuyos contornos se pueden apreciar en los requerimientos de los prestigiosos concursos internacionales de oboe. El concurso anual del Conservatorio Superior de Música de París se mantiene como un epicentro significativo en la generación de nuevas composiciones oboísticas. Numerosas obras de este repertorio, enraizadas en la tradición predominante, han sido asimiladas en los programas de recitales a nivel global.

La segunda mitad del siglo XX representa una era distintiva en el panorama oboístico, marcada por dos corrientes divergentes, pero igualmente fundamentales. Por un lado, se observa una revalorización de la música de épocas pretéritas interpretada con

instrumentos de la época; por otro, surge un interés creciente en explorar las posibilidades sonoras en los extremos del repertorio oboístico.

La peculiar sonoridad del oboe ha servido de musa inspiradora para numerosos compositores, quienes han recurrido a él frecuentemente para emular la articulación de textos poéticos en sus composiciones.

En cuanto al jazz, la relación del oboe con este género ha sido históricamente fluctuante. A partir de 1950, el jazz experimentó una expansión y diversificación notables. Dentro de este espectro, emergió el Cool jazz, caracterizado por sus ritmos pausados y timbres nítidos, donde a menudo se incorporaban elementos de la música clásica. El oboe, debido a su limitada capacidad de proyección acústica, requiere de amplificación, especialmente en interpretaciones al aire libre o en espacios modernos que demandan un volumen sonoro elevado. No obstante, aunque constituye una minoría, existen múltiples grabaciones de jazz con oboe y músicos que se han especializado en este género, como Jean-Luc Fillon, Yoran Lachisch o Kathy Halvorson (Everett, 2016).

Si bien el oboe no ha logrado una presencia prominente en el jazz puro, su participación es más notable en estilos de fusión. En la música posmoderna, frecuentemente asociada con un retorno a técnicas tonales y a la repetitividad del minimalismo, el oboe ha tenido una inserción limitada. Esto se debe, en parte, a que, en los Estados Unidos, donde el minimalismo tiene sus raíces, la interpretación oboística tiende a ser conservadora, contribuyendo de manera modesta al repertorio oboístico contemporáneo.

Como apunta Burgess, el cual parafrasea lo que Kurt Birsak escribió sobre el clarinete:

La idea de que cada una de las diferentes formas de tocar el oboe tiene un significado en su propia época y contexto es una parte integral de nuestro pensamiento. Así, en lugar de resignarnos a la afirmación de que la historia del oboe en el siglo XX no tiene nada que ofrecernos, deberíamos apreciar que por fin nos hemos dado cuenta de todo el alcance del instrumento. (Burgess y Haynes, 2004, p.300)

En la segunda mitad del siglo XX, un notable cúmulo de compositores se aventuró en la creación de obras para oboe, incursionando en la exploración y aplicación de técnicas extendidas. Este período se caracteriza por una prolífica innovación en las composiciones para oboe, como lo ejemplifica el Concierto para oboe de Bernd Alois Zimmermann (1952), que destaca por su extraordinario rango de tesitura, ascendiendo hasta un La5, una proeza en la literatura oboística. Otras notables incursiones en el uso de microtonalidad y multifónicos se manifiestan en obras como *Dmaathen* (1976) de Iannis Xenakis y *Siebengesang* (1967) de Heinz Holliger. Estas composiciones no solo expanden los límites técnicos del instrumento, sino que también desafían y enriquecen su expresividad sonora.

Este período se ve marcado también por la creciente prevalencia de estilos híbridos, que amalgaman elementos de la música popular contemporánea con otras tradiciones musicales, incluyendo aquellas no occidentales y corrientes de la música artística occidental de épocas pasadas. Este fenómeno es identificado como posmodernismo, caracterizado por un retorno a los procedimientos tonales y a las estructuras repetitivas del minimalismo, según lo sugieren Burgess y Haynes (2004). Este enfoque posmoderno ha fomentado una era de experimentación y fusión, rebasando las

fronteras tradicionales entre los géneros musicales y expandiendo el repertorio y las posibilidades interpretativas del oboe.

Centrándonos en la región valenciana y basándonos en nuestra exhaustiva investigación del repertorio, es evidente que el oboe ha encontrado un terreno fértil principalmente en el género de la música de cámara. En este ámbito, el oboe se ha destacado especialmente en formaciones reducidas, como tríos y quintetos de viento, donde su timbre único y su capacidad expresiva pueden ser apreciados en plenitud. La música de cámara, con su enfoque en el diálogo íntimo y la interacción entre instrumentos, ofrece un espacio ideal para explorar las cualidades únicas del oboe, desde su rica paleta tonal hasta su agilidad y versatilidad en diferentes contextos musicales. En Valencia, esta preferencia por pequeñas agrupaciones ha permitido al oboe brillar, ofreciendo una contribución significativa a la rica tradición musical de la región.

3.3. Compositores valencianos

A partir de la segunda mitad del siglo XX, los compositores valencianos experimentaron una notoria metamorfosis en su paradigma creativo, distanciándose de la arraigada tradición zarzuelista para dirigirse hacia géneros más eclécticos como el ballet, la ópera y diversas manifestaciones de obras escénicas. Este cambio de orientación, minuciosamente documentado en investigaciones como la llevada a cabo por Ferrer (2017), denota una adaptación a las corrientes musicales globales y una búsqueda de nuevas formas de expresión más alineadas con las sensibilidades contemporáneas.

Es imperativo resaltar que la participación de un compositor en una corriente musical específica durante este periodo no conllevó necesariamente la formación de escuelas homogéneas en términos estilísticos. Conforme a las meticulosas pesquisas de

Sánchez (2018), en la Comunidad Valenciana se ha registrado una escasez de corrientes escolares que congregaran a compositores con estéticas afines. Este fenómeno denota una diversidad y riqueza en la producción musical, caracterizada por la singularidad de cada creador y una constante propensión hacia la experimentación.

Las escuelas de música en Valencia, intrínsecamente ligadas a las sociedades musicales, emergieron en respuesta a la imperante necesidad de democratizar la educación musical. Martínez (2019) enfatiza que estas instituciones se han erigido como bastiones de accesibilidad, erradicando obstáculos vinculados a la edad, el idioma, las aptitudes o el origen geográfico. El desenvolvimiento de estas entidades no solo refleja la evolución histórica de la educación musical en España, sino también la consolidación de estas escuelas con atributos distintivos que las distinguen en el panorama educativo y musical de la región.

La irrupción de la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA) en el escenario musical data de su fundación en 1988, emergiendo como un actor de relevancia insoslayable en la promulgación de la música autóctona valenciana. Según COSICOVA (2020), su membresía, que sobrepasa la cifra de cincuenta integrantes mayoritariamente vinculados a la región, engloba una diversidad de géneros que abarca desde composiciones para bandas hasta obras sinfónicas y música de cámara. El cometido de esta asociación se articula en torno al fortalecimiento de la seriedad artística y el enriquecimiento del panorama musical regional mediante la implementación de diversas iniciativas y actividades.

En el ámbito educativo, destaca la influencia de la Berklee College of Music, establecida en Valencia en 2012, frente a la Ópera en el Palau de les Arts. De acuerdo con la exposición de Moreno (2020), esta institución ofrece programas de estudio en

disciplinas como composición, música para cine, televisión y videojuegos, producción musical, musicoterapia y gestión de la industria musical. Su ubicación estratégica y la amplitud de su oferta académica contribuyen significativamente al florecimiento y la diversificación de la formación musical en la región.

En paralelo, la Escuela de Composición y Creación Artística (ECCA), cuyo establecimiento data de 1987 en Alcoy, se erige como un bastión enfocado en la gestación de la música contemporánea. Conforme a la perspicaz evaluación de Cortés (2010), la ECCA se propone como objetivo abordar un amplio espectro de generaciones y corrientes musicales presentes en la rica tesitura del panorama musical español, consolidándose así como un epicentro formativo en sintonía con las expresiones más vanguardistas y evolutivas del arte musical.

3.3.1. Principales compositores valencianos desde 1950

Con este primer subepígrafe nos adentramos a una lista exhaustiva de compositores, que seguirá, también, en los dos siguientes subepígrafes. Destacar que nombramos exclusivamente a los compositores que siguen o seguían con vida durante los años comprendidos en nuestro estudio, pues de otra manera no habiéramos podido realizar la entrevista.

Agustí Alamán Rodrigo (Algemesí, 1912-1994). Compositor, pianista y director de música, además de abogado. Compuso y adaptó varias obras corales y sinfónico-corales. Recibió varios premios, uno de ellos fue por su dedicación al fomento de la música coral.

Arturo Alberó (Alicante, 1987). Compositor de música valenciano, compagina su faceta compositiva con la de informática. Ha compuesto para orquesta, banda y otras

formaciones. Alberola se dedica a la docencia como profesor de armonía, composición y análisis musical.

Vicente Alberola Baviera (Paiporta, 1970). Trompetista profesional y compositor. Vicente compagina su labor docente con la de autor, por su curiosidad investigativa e innovadora. Durante varios años ha formado a multitud de docentes para la elaboración, desarrollo y exposición del temario de oposiciones.

Enrique Alborch Tarrasó (Castelló de Rugat, 1976). Titulado superior en trompeta, ha asistido a varios cursos de composición y arreglos para banda sinfónica. Ha sido premiado en diferentes concursos de composición y tiene casi todas sus obras registradas en varios cd. Es miembro de la SGAE desde 1999 y de la ACMMIC (Asociación de Compositores de Música para los Moros y Cristianos) desde su fundación.

Miguel Alonso Tomás (Llíria, 1927-2012). Sacerdote y músico valenciano. Autor de más de 350 composiciones musicales. Tenía una extraordinaria labor musical, tanto en la investigación como en la composición e interpretación. Entre sus composiciones destacan misas, motetes y antífonas.

Perfecto Artola Prats (Benasal, 1904-1992). Músico y compositor. Como compositor, compuso más de 500 obras para banda, orquesta, piano, coro, etc. Es especialmente recordado por sus marchas de procesión, ya que compuso alrededor de 40 marchas.

Vicente Asencio Ruano (Valencia, 1908-1979). Compositor. Se inició en la composición con el género del ballet, aunque lo más destacable es, posiblemente, su producción de obras para guitarra. Formó la corriente del Grupo de los Jóvenes y en su manifiesto declaraba sus ganas por formar un arte musical valenciano vigoroso y rico y una escuela donde se diesen todos los géneros.

Miguel Asins Arbó (Barcelona, 1916-1996). Compositor, que pese a nacer en Cataluña, se inscribe en la tradición musical valenciana. Compuso en multitud de géneros, tanto de orquesta como de banda, música de cámara, para cine y canciones. Ganó varios premios.

Julián Ávila (Valencia, 1982). Desarrolla su actividad artística alrededor de la composición electroacústica aplicada a proyectos multidisciplinares, considerando el espacio como un elemento compositivo más. Graduado en composición y saxofón por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha recibido diversos premios nacionales e internacionales.

Josep Bágüena i Soler (Valencia, 1908-1995). Compositor y musicólogo valenciano. Compuso obras para varios instrumentos solistas, tríos y cuartetos de cuerda y para orquesta. Asimismo, compuso poemas orquestales, ballets, obras para coro, lieder y misas.

Llorenç Barber (Aielo de Malferit, 1948). Músico, compositor, teórico, musicólogo y artista sonoro español. Introdutor del minimalismo musical en España. Ha llevado a cabo una importante labor como creador de colectivos en torno al arte de vanguardia y la música posmoderna.

Arnau Bataller (Alzira, 1977). Compositor de cine y televisión, ha realizado una amplia gama de proyectos que van desde largometrajes hasta programas de televisión dramáticos y conciertos de música. Es un compositor que se esfuerza por elegir el mejor color musical para la imagen. Siempre explora nuevos mundos sonoros, desde instrumentos étnicos o sintetizadores, siempre buscando una paleta sonora única para cada proyecto en el que trabaja. Ha recibido varios premios y nominaciones por sus trabajos.

María José Belenguer Dolz (Onda, 1983). Compositora y arreglista. Trabaja en la realización de proyectos de composición propios y como arreglista con la que realiza arreglos de todo tipo de repertorio adaptándolo para orquesta sinfónica. Asimismo, ha trabajado como editora, asistente de orquestación y copista.

Enrique Belenguer Estela (Valencia, 1913-1993). Director de orquesta, compositor y docente. Como compositor destaca en la música eclesiástica con sus misas para voz solista y órgano, para varias voces y órgano o para voces solistas, coro y órgano.

Rafael Beltrán Moner (Villarreal, 1936). Compositor y pianista. En su vertiente como creador musical en el ámbito audiovisual, Beltrán ha sido autor de las sintonías de televisión más conocidas, así como también ha sido compositor de bandas sonoras de varias series y películas. Además de su actividad laboral, como inspirado compositor contemporáneo, tienen un gran catálogo de piezas de música de cámara y música sinfónica. También ha compuesto partituras para acompañar textos teatrales y música incidental para espectáculos, además de composiciones corales.

Rafael Benedito Vives (Valencia, 1885-1963). Compositor, pedagogo y director. Dedicó su vida a impulsar la cultura musical desde varias facetas, desde impulsar colectividades corales a formar orquestas de alumnos, conciertos matinales o desempeñando misiones culturales en los cursos para extranjeros.

José Luis Berenguer (Alicante, 1967). Guitarrista y compositor. Compuso música contemporánea y puso en funcionamiento el laboratorio de música electroacústica. Asimismo, Berenguer inventó varios instrumentos para enriquecer el sonido de la guitarra y de las bandas tipo pop de su época.

Manuel Berná García (Albatera, 1915-2011). Compositor y director de banda y orquesta. Su producción musical como compositor abarca varios géneros como canciones

para bailar en los años 60, habaneras, marchas de procesión, marchas de moros y cristianos, pasodobles y música militar para banda.

Daniel Blanco Albert (Moncada, 1993). Compositor, intérprete y director. Ha trabajado para producciones teatrales e instalaciones artísticas en toda Europa. Además, colabora como orquestador y arreglista con conjuntos profesionales y solistas. Trabaja habitualmente en la recuperación del patrimonio musical de Valencia, promovido por el Festival de Música de Cámara de Godella.

Luis Blanes Arques (Alcoy, 1929-2009). Compositor y musicólogo. Perteneció a la generación de compositores valencianos de los años 30. Autor de 200 obras aproximadamente, destacan las composiciones para agrupaciones corales, composiciones instrumentales, canciones y obras para órgano.

Gonzalo Blanes Colomer (Alcoy, 1882-1963). Compositor, violinista, violista y médico. Se dedicó a la profesión de médico, pero entre sus composiciones destaca su repertorio de marchas de moros y cristianos.

Amando Blanquer Ponsoda (Alcoy, 1935-2005). Compositor y pedagogo musical. Su obra abarca muchos géneros, aunque tenía especial devoción por las composiciones para banda y conjuntos reducidos de instrumentos de viento. Ha sido reconocido por varias instituciones. Fue profesor de contrapunto y composición.

Lluís Brines Selfa (Simat de Valldigna, 1930-2011). Trompista y compositor. En su faceta compositiva instrumentaba para banda diversas obras. Tuvo rotundo éxito el pasodoble que compuso para su pueblo natal, el cual se ha convertido en una especie de himno.

Miguel Brotons Pérez (Alicante, 1965). Intérprete, director, docente y compositor. En su faceta compositiva, Brotons tiene una música impregnada estéticamente de un

lenguaje sonoro de claras reminiscencias neoclásicas y postrománticas. Estilos que trata en su esencia creadora desde una perspectiva contemporánea, la fusión de las influencias estético-culturales atlánticas y mediterráneas. Ha escrito obras de diferentes géneros, destacando la música de cámara, el lied y el poema sinfónico.

Ferran Campos Valdés (Biar, 1990). Compositor alicantino que, pese a su juventud, ya tiene en su currículum diversos premios. Estudió composición en el Conservatorio Superior de Música de Alicante.

Ximo Cano García (La Nucia, 1963). Tubista y compositor, estudió en el Conservatorio Superior de Música de Alicante. Ha escrito obras de diverso tipo, desde música tonal hasta música experimental. Dentro de su vertiente más experimental, su preocupación por normalizar los recursos de la música autóctona, junto con la formación científica, le llevan a conjugar el substrato folclórico con un tratamiento matemático, siempre en la búsqueda de sonoridades mediterráneas.

Manuel Castelló Rizo (Agost, 1947). Titulado superior en trompeta, fiscorno, trompa y percusión y armonía, contrapunto, fuga y composición. Ha compuesto infinidad de música festera para las fiestas valencianas. Ha ganado varios premios y actualmente es trompista en la Banda Municipal de Alicante.

José Luis Castillo Rodríguez (Valencia, 1967). Director y compositor valenciano, afincado en México. Sus obras han sido interpretadas en prestigiosos festivales y focos de música contemporánea de todo el mundo. Es considerado uno de los especialistas en el repertorio moderno y contemporáneo, desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.

José M^a Cervera Lloret (Alboraig, 1910-2002). Compositor, director de orquesta y pedagogo. Obtuvo varios premios de composición. Su repertorio de obras incluye

diversos géneros, como música para banda, para voz y acompañamiento, música de cámara, himnos, coros y marchas.

Oscar Chàfer Serrano (Benigánim, 1995). Saxofonista, compositor y maestro de música de primaria, ha compuesto obras de música festera, especialmente pasodobles y marchas moras y cristianas.

Josep Climent Barber (Oliva, 1927-2017). Sacerdote, organista, director, compositor y musicólogo. Fue galardonado con varios premios. Publicó sobre todo cantos corales, como villancicos o cancionero diocesano, además de varias publicaciones musicológicas.

Frank J. Cogollo (Valencia, 1977). Licenciado en dirección musical en la especialidad de orquesta de vientos. Sus composiciones se interpretan por todo el mundo y aparecen grabadas en diferentes cd y tiene varios premios en el campo compositivo, tanto nacionales como internacionales.

Francisco Coll (Valencia, 1985). Compositor y trombonista. Sus obras han sido interpretadas a nivel mundial. En cuanto a premios, Coll ha ganado diversos premios, tanto a nivel nacional como internacional. Sus obras abarcan varios tipos de agrupaciones, desde obras para piano solo a obras para orquesta grande, ensembles de 8 a 10 intérpretes, solista y orquesta, voz y ensemble y música de cámara.

Jaime Enguádanos Royo (Llíria). Compositor, director de orquesta y clarinetista. Ha sido elegido con asiduidad miembro de jurado en diferentes concursos de composición. En el campo profesional, ingresa en 1996 en la Escala de Suboficiales del Cuerpo de Músicas Militares y en 2005 en la de Oficiales (Directores Músicos). Desde 2009 desempeña el cargo de Director Titular y artístico de la Unidad de Música del Tercio de Levante de Infantería de Marina de Cartagena. Como compositor ha arreglado y

transcrito numerosas obras, pero destaca su música de pasodobles y marchas y para grupos de cámara.

Víctor Enguídanos Royo (Llíria). Licenciado en composición, dirección de orquesta y clarinete Víctor obtuvo en 2014 la plaza por oposición de Oficial Director Militar de las Fuerzas Armadas del Cuerpo de Músicas Militares. Como compositor tiene obras para banda sinfónica, grupos de cámara y pasodobles y marchas.

Domingo Escribá Bonafé (Benifayó, 1927). Ingeniero de caminos y compositor. Ha compuesto varias piezas musicales, así como también ha dirigido la Banda Musical de la Cruz Roja.

Oscar Esplá Triay (Alicante, 1886-1976). Compositor principalmente autodidacta. Tenía varias carreras universitarias. Muchas obras de él se han perdido a causa del exilio del compositor. Su catálogo de obras abarca diferentes géneros, como obras para piano, cámara, orquesta, conciertos, vocal, ópera o ballet.

Esteban Esteve Jorge (Sot de Chera, 1937-2006). Músico, director y compositor valenciano. Destacó en el campo de la dirección, pero como compositor es autor de varias obras, sobre todo del género del pasodoble. También escribió marchas de procesión e himnos y marchas solemnes.

Francisco Esteve Pastor (Muro de Alcoy, 1915-1989). Compositor valenciano reconocido por su dedicación al género de música festera para las fiestas de moros y cristianos. Su catálogo es íntegramente de obras para banda, como pasodobles, marchas moras y marchas cristianas.

José Miguel Fayos Jordan (Valencia, 1980). Compositor valenciano. Ha asistido a numerosos cursos de composición a nivel nacional con diferentes compositores. Ha ganado diversos premios de composición y sus obras han sido interpretadas en auditorios

nacionales e internacionales. Se dedica a la docencia como profesor de armonía, análisis, fundamentos de composición, orquesta e historia de la música.

Xavier Ferrer Garrigues (Manuel). Director, compositor y pedagogo musical. Sus obras son composiciones de tipo sinfónico, inspiradas en la música folclórica y las tradiciones musicales de la Comunidad Valenciana. Ha ganado algunos premios con sus pasodobles compuestos.

Juan Bautista Francés Parra (Beneixama, 1983). Titulado superior en oboe y composición. Como compositor ha escrito y editado varias piezas para diferentes formaciones. Asimismo, ha participado en proyectos de creación escénico-musical con carácter multidisciplinar en el sector del cine. Actualmente se dedica a la docencia como profesor de composición.

Pedro Joaquín Francés Sanjuan (Beneixama, 1951). Director de orquesta y compositor. Es autor de más de 60 composiciones para banda, sobre todo música festera. Ganó diferentes premios en composición y efectuó trabajos de investigación histórica, recopilando canciones y temas populares valencianos.

José Vicente Fuentes (Manises, 1986). Licenciado en composición, ha recibido numerosos encargos por lo que su catálogo presenta obras para solista, banda sinfónica, óperas, grupos de cámara, orquesta y coro, entre otras. Posee varios premios nacionales e internacionales.

Vicente Garcés Queralt (Benifairó de les Valls, 1906-1984). Compositor. Formó parte del grupo de los jóvenes para crear un arte valenciano rico en géneros y del grupo de los seis en Francia, donde vivió durante diez años. La obra de Garcés se vio interrumpida por el estallido de la Guerra Civil.

Vicente García Julbe (Vinaroz, 1903-1997). Maestro de capilla, compositor, director de coro y musicólogo. La catalogación de sus obras explicita el paralelismo entre las obras y las directrices por donde pasó, como Roma y los obispados. Hizo una gran labor transcribiendo e investigando sobre la recuperación de la polifonía de los siglos XV y XVII.

Ramón García Soler (Atzaneta d'Albaida, 1971). Como compositor ha escrito más de 80 obras, de diferentes estilos y géneros musicales, como son la música para imagen, orquesta, grupo instrumental, cámara y banda. Ha recibido las influencias del neoclasicismo ruso, del nacionalismo musical español y del neorrealismo italiano. Los principales elementos estéticos de sus obras son el lirismo melódico con el uso de cromatismos, la utilización del tritono, constantes cambios en la textura, armonía con tensiones y notas pedal y un contrapunto estrictamente funcional. En general, compone sus obras con claridad, tanto en la forma como en el discurso.

Rafael Garrigós (Enguera, 1966). Realiza los estudios superiores de trompa, piano, composición, dirección de coros y dirección de orquesta. Es autor de publicaciones pedagógicas, las cuales forman parte de programas de estudio de diferentes conservatorios y ha compuesto obras para diferentes agrupaciones musicales.

José María Gomar Moll (Carcaixent, 1916-1982). Compositor. Perteneció al cuerpo de directores de banda de música civiles. Gomar compuso obras de diferentes géneros, como obras para orquesta, para coro, canciones, obras para guitarra y música religiosa.

Juan Gonzalo Gómez Deval (Benisanó, 1955). Compositor valenciano de reconocido prestigio. Sus obras se interpretan tanto a nivel nacional como internacional. Posee numerosos premios y es conferenciante sobre su música en congresos,

conservatorios y cursos de composición. Su faceta más relevante es la de compositor de música para banda. Su obra, eminentemente tonal, sigue un estilo descriptivo con un melodismo que sigue las tradiciones populares.

David Sebastián Godos Bonafé (Quartell, 1990). Especializado en trombón y piano, es licenciado en magisterio musical. Ha escrito y registrado varias obras cortas y una obra coral, para coro y banda. David se enfoca en el perfil investigador sobre nuevas formas musicales.

Saúl Gómez Soler (Ontinyent, 1982). Graduado en percusión, composición y dirección de orquesta. Como compositor ha recibido numerosos encargos y ha sido galardonado con diferentes premios y distinciones. Es miembro de la Academia de Música de Valencia, de COSICOVA y también pertenece a la Academia de los Grammy de Los Ángeles. Actualmente centra su carrera compositiva a la música sinfónica y música para el sector audiovisual.

José Grau Benedito (Alzira, 1964). Compositor y director valenciano. Ha escrito obras para banda y orquesta de cámara principalmente. Tiene los títulos de profesor superior de música en las especialidades de dirección de orquesta, dirección de coros, tuba, profesor de armonía, contrapunto, composición e instrumentación y profesor de solfeo, teoría de la música, transposición y acompañamiento. Como compositor pertenece a la SGAE y tiene diversas obras para grupos de cámara, banda y coro, algunas de ellas premiadas en concursos de composición, editadas y registradas en grabaciones.

Francisco Grau Vergara (Bigastro, 1947-2019). Músico y militar. Fue autor de más de 700 obras, tanto sinfónicas como militares. Francisco es el arreglista del Himno Nacional de España. Fue condecorado con muchas distinciones, tanto civiles como militares, a nivel nacional e internacional.

Ernesto García Climent (Busot, 1976). Músico y compositor que estudió de forma autodidacta, realizando varios cursos de formación. Es miembro de la Asociación de Compositores de Música de Moros y Cristianos (ACMMIC) desde su fundación. Entre sus composiciones es necesario reseñar obras para banda sinfónica. Su música ha sido divulgada en varios programas de radio y televisión e interpretada por varias formaciones bandísticas.

Ramón Ibars Monsell (Burjasot, 1909-2003). Músico y compositor. Dedicó gran parte de su vida a la profesión de violinista, pero como compositor estrenó gran parte de sus obras. Fue miembro numerario de la SGAE y en sus días formó parte de la Comisión de Inspección y Comprobación de Programas en la Delegación de Valencia de la SGAE. También perteneció a COSICOVA. Su catálogo de obras se divide en obras para orquesta de cuerda y banda principalmente.

José Iturbi Báguena (Valencia, 1895-1980). Pianista, compositor y director de orquesta. Se dedicó en gran parte en su faceta como pianista, pero como compositor arregló varias obras para piano y compuso pequeñas piezas de marcado carácter español.

José Manuel Izquierdo Romeu (Catarroja, 1890-1951). Músico, compositor y profesor. En su vertiente compositiva, transcribió varias piezas de música clásica para banda. Compuso zarzuelas, música religiosa, música de cámara y obras para banda.

Juan D. Jover (Fortaleny, 1980). Licenciado en música y diplomado en magisterio musical. Actualmente es profesor de tuba y conjunto. Como compositor ha obtenido diversos premios.

Ricardo Lafuente Aguado (Torrevieja, 1930-2008). Compositor y director de coro. Destacó por su catálogo de obras para música coral, sobre todo habaneras, género predilecto del cual recopiló unas 200 aproximadamente, también compuso música sacra.

Manuel Lillo Torregrosa (San Vicente del Raspeig, 1940). Compositor clásico, transcriptor y arreglista español, autor de numerosas obras sinfónicas y canciones populares. Tiene más de 600 obras musicales registradas en la SGAE. Sus obras han sido interpretadas en Europa, Asia, África y América. Lillo posee diversos premios y ha ejercido como jurado en varios concursos musicales.

Francisco Llácer Pla (Valencia, 1918-2002). Compositor principalmente autodidacta llevó la renovación del lenguaje musical de la música valenciana. Buscaba en sus obras nuevos lenguajes armónicos y melódicos, pero con un extraordinario dominio formal. Su catálogo de obras está formado por obras de todos los géneros.

Eduardo López Chávarri (Valencia, 1871-1970). Doctor en derecho y músico. Eduardo se dedicó a la escritura, principalmente como crítico musical. Su producción musical abarca gran variedad de géneros y formaciones, aunque destaca su música vocal.

Salva Luján (Valencia, 1975). Titulado superior en composición y orquestación, se centró en el objetivo de potenciar el valor emocional de la música. En sus obras predomina la música para banda sinfónica y han sido interpretadas en numerosos países. Luján ha ganado varios premios nacionales e internacionales. Compagina su faceta de compositor con la de docente y director. Es miembro de COSICOVA.

Leopoldo Magenti Chelvi (Alberique, 1894-1969). Pianista y compositor. Como compositor destacó con su música sinfónica y obras líricas. También se dedicó a ser cronista musical.

Raúl Martín Niñerola (Llíria, 1983). Compositor profesional, ha ganado varios premios y sus obras han sido interpretadas en numerosos auditorios a nivel nacional. Es miembro de la Asociación Galega de Compositores y se dedica a la docencia como profesor de armonía.

Juan Martínez Báguena (Valencia, 1897-1986). Compositor dedicado a la música teatral principalmente, con más de 20 obras de este género. Compuso también obras para coro, canciones y obras instrumentales.

Francisco José Martínez Gallego (San Antonio, Requena, 1969). Clarinetista y compositor. En su faceta compositiva ha ganado diferentes premios. Compone, sobre todo, música para banda como poemas sinfónicos o música para escena, así como también de género festero, para las fiestas de moros y cristianos de la Comunidad Valenciana. Su estilo no renuncia a la tonalidad, pero le añade los efectos vanguardistas necesarios al servicio de su forma de expresión. Dedicado preferentemente a la escritura de música descriptiva para banda sinfónica, a pesar de haber compuesto diversos conciertos para orquesta sinfónica. Es miembro de la SGAE y COSICOVA y se dedica a la docencia como profesor de armonía, análisis y fundamentos de composición.

Emilio Martínez Lluna (Aldaya, 1913-1986). Contrabajista y compositor. Su catálogo de obras presenta numerosas piezas menores para orquesta de música ligera. También fue compositor de música cinematográfica.

Manuel Mas Devesa (Alicante, 1972). Compositor y doctor en ciencias de la educación, destaca por un estilo que se aproxima a lenguajes pertenecientes a una estética neoclásica, aunque también se aprecian gestos musicales propios del impresionismo y del levantismo musical. Ha compuesto para diversas formaciones y se dedica a la docencia impartiendo, además, cursos y charlas y publicando artículos.

Rafael Mira Fornés (Argel-Pedreguer, 1951). Compositor y arquitecto. Su catálogo de obras integra todas las características y parámetros musicales, además de los elementos que configuran un cuerpo musical diferenciado. Destacan de su repertorio las obras para orquesta.

Juan Manuel Molina Millá (Agost, 1940-2018). Trompetista y compositor. Estudió además armonía, contrapunto y fuga. Su labor como compositor es amplia y diversa; compone himnos, marchas de procesión, pasodobles, música vocal o para coros, etc. Molina ha ganado diversos premios a nivel nacional.

Eduardo Montesinos Comas (Valencia, 1945). Compositor y pedagogo de música contemporánea. Ha escrito varias obras de gran envergadura para banda, interpretadas internacionalmente.

Manuel Morales Martínez (Valencia). Titulado superior en oboe, solfeo, teoría de la música, transporte y repentización. Se dedica a la docencia como profesor de lenguaje musical. Como compositor destaca en el género musical de pasodobles.

Manuel Morcillo García (Burjassot, 1963). Compositor que a lo largo de su trayectoria ha compuesto de forma autodidacta, tanto piezas sinfónicas como camerísticas. También hace una gran labor reconstruyendo e instrumentando partituras antiguas, como el himno de una falla de Denia (Valencia).

José Moreno Gans (Algemesí, 1897-1976). Compositor que fue becado diversas veces durante su carrera profesional. Su creación musical tiene música para orquesta, música para voz y acompañamiento, música de cámara y música para piano.

Rafael Mullor Grau (Alcoy, 1962). Titulado superior en armonía, contrapunto, fuga, composición e instrumentación, dirección de coros y dirección de orquesta. Ha obtenido diversos premios y sus obras se han interpretado a nivel nacional e internacional. Tiene un gran catálogo de obras, en las que destacan las de banda. Es miembro numerario de la Academia de la Música Valenciana y se dedica a la docencia como profesor de fundamentos de composición, armonía, análisis y orquesta.

Abel Mus Sanahuja (Burriana, 1907-1983). Violinista, pedagogo y compositor. Destacó principalmente en su faceta de violinista, pero en su vertiente compositiva tiene algunas obras, para piano y para orquesta principalmente.

Eduardo Nogueroles (Meliana). Tubista, director y compositor. Como compositor ha recibido numerosos encargos, tanto para grupos como para solistas y su música ha sido grabada en su gran mayoría. Dedicó gran parte de su actividad a las obras de música para banda, sin renunciar a la música de cámara y obras para instrumento solista. Nogueroles compaginó la docencia con la composición y dirección.

Pablo Olivas Marco (Alicante, 1989). Licenciado en composición. Posee diferentes trabajos en los que abarca piezas sinfónicas, tanto de banda como orquesta, música para cortometrajes y documentales y transcripciones para banda de música festera. Se dedica a la docencia como profesor de solfeo, conjunto instrumental, piano y flauta.

María Teresa Oller Benlloch (Valencia, 1920-2018). Estudió composición, dirección de coros y orquesta, musicología y pedagogía musical. Se dedicó al estudio del folclore musical valenciano, transcribiendo gran cantidad de materiales musicales populares.

Ricardo Olmos Canet (Massamagrell, 1905-1986). Compositor, músico pedagogo y musicólogo. En su vertiente compositiva destacan sus obras vocales y música para piano.

Vicente Ortiz Gimeno (Vall d'Uixó). Titulado superior en clarinete y composición audiovisual y dirección de orquesta. Sus composiciones han sido reconocidas en concursos nacionales e internacionales. Ha trabajado en más de 40 proyectos de cine y televisión.

José Antonio Orts (Meliana, 1955). Artista plástico y compositor. Como compositor sus obras han sido estrenadas y difundidas por prestigiosos intérpretes en multitud de lugares. Además, ha recibido numerosos encargos y ha ganado diversos premios. Está reconocido como uno de los artistas sonoros españoles con mayor reconocimiento internacional.

Carlos Palacio García (Alcoy, 1911-1997). Compositor valenciano exiliado a Francia después de la Guerra Civil. Puso música a numerosos poemas de autores. Compaginaba su actividad compositiva con las colaboraciones en prensa como crítico musical.

Manuel Palau Boix (Alfara del Patriarca, 1893-1967). Compositor y director de orquesta. En su faceta compositiva se recalca una gran influencia impresionista y ciertos procedimientos compositivos que provienen de la lírica popular de la Comunidad Valenciana. Obtuvo diferentes premios a lo largo de su carrera.

José Rafael Pascual Vilaplana (Muro, 1971). Compositor y director. Es compositor de diversas obras para banda y conjunto instrumental y participa habitualmente como jurado de diferentes concursos de composición para banda. Es miembro de la SGAE, miembro fundador de la Asociación de Compositores ACMMIC (*Associació de Compositors de Música de Moros i Cristians*), miembro de WASBE (*World Association for Symphonic Bands and Ensembles*) y de COSICOVA.

Ramón Pastor (Alicante, 1956). Pianista, compositor y filósofo. En su faceta compositiva tiene su propio estilo, basado en la tradición clásica sin estar supeditado a sus principios, un personal estilo neoclásico. Su catálogo de obras es numeroso y comprende obras para orquesta, música de cámara, para piano y para diversos instrumentos más.

Jordi Peiró Marco (Valencia, 1965). Trombonista y compositor. Tiene obras para música de cámara, pero es en el campo sinfónico donde se aprecia su mayor producción. Sus obras han sido interpretadas en muchos festivales internacionales. Peiró compone además música de cine, género del cual tiene varios cortometrajes y largometrajes en su catálogo. Es miembro de la SGAE, de la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana y de la MUSIMAGEN (Asociación de compositores de música para audiovisual).

Carlos Pellicer Andrés (Benigánim, 1977). Director de orquesta y compositor. Como compositor ha escrito obras sinfónicas, música de cámara y música festera. Ha ganado diversos premios y es miembro de la Asociación de Compositores de Música de Moros y Cristianos (ACMMIC).

Antonio Pérez Aleixandre (Valencia, 1882-1959). Músico, compositor y pedagogo. Se ganó la vida tocando en diferentes grupos de cámara. Es por ello que compuso numerosas obras para este género.

Pascual Pérez Choví (Carlet, 1889-1953). Compositor y director de orquesta. Como compositor destacó en los pasodobles.

Antonio Pérez Moya (Valencia, 1884-1964). Músico, compositor y director de coral. En su vertiente compositiva tiene una producción numerosa, sobre todo en obras para coro y música religiosa. Asimismo, armonizó muchas canciones tradicionales.

Juan Pérez Ribes (Montroy, 1931). Compositor, profesor de música, director de orquesta, clarinetista y pianista. Es miembro fundador de la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA). Como compositor ha escrito obras para orquesta, banda, ópera y música de cámara para los coros. Ha recibido numerosos premios, así como también ha tenido numerosos encargos compositivos, destacan las más de 150 obras que tiene a su nombre. Pérez es miembro del Cuerpo Nacional de Directores de Bandas

de Música Civiles de 1ª Categoría y ha sido director en varias bandas de música de toda la geografía española.

Ernesto Pérez Rosillo (Alicante, 1893-1968). Compositor. Tenía una gran facilidad melódica y su catálogo de obras contiene una larga lista de zarzuelas y operetas.

Roberto Pla Sales (Valencia, 1915-2004). Compositor, director y musicólogo. Hizo una importante labor transcribiendo música antigua española.

Ramón Ramos Villanueva (Alginet, 1954-2012). Compositor y pedagogo. Tiene registradas más de 80 obras, de géneros variados.

Joaquín Rodrigo Vidre (Sagunto, 1901-1999). Compositor. Supo representar las diferentes culturas de España en sus obras De carácter tradicional pero original, su música predominaba por su melodía y armonía. Recibió gran cantidad de premios a lo largo de su trayectoria.

Rafael Rodríguez Albert (Alicante, 1902-1979). Finalizó los estudios de piano, composición y filosofía y letras. Su obra compositiva abarca todos los géneros musicales. Recibió varios premios y compaginó su faceta compositiva con la de docente.

Mario Roig Vila (Albaida, 1972). Trombonista y compositor. Mario ha compuesto varias piezas para banda y música de cámara principalmente. Ha recibido diferentes premios nacionales de composición.

Josep Ros García (Sumacàcer, 1983). Composición, pedagogía, percusión y dirección. Es autor de varias obras para banda, música de cámara y material didáctico. Ha recibido varios premios por sus obras y ha estrenado algunas de ellas en importantes escenarios de la geografía española. Es miembro de la SGAE, COSICOVA y ACMMIC (Asociación de Compositores de Música de Moros y Cristianos).

Jaime Ripoll Martins (Altea, 1967). Compositor y director musical. Además, es titulado superior en clarinete, profesor de solfeo y teoría de la música, dirección de coros, armonía, composición e instrumentación y de pedagogía musical. Como compositor tiene en su catálogo más de 40 obras de diferentes estilos.

Omar Sala (Tavernes de Valldigna). Titulado superior en composición. Su catálogo de obras abarca distintas formaciones musicales, tanto para banda, como para orquesta, música para solista o diferentes grupos de cámara. Su música se ha interpretado a nivel nacional e internacional. Sala se dedica a la docencia como profesor de armonía, análisis y fundamentos de composición.

Matilde Salvador Segarra (Castellón de la Plana, 1918-2007). Compositora y pianista. Considerada una de las figuras más representativas de la música y la cultura valenciana. En su faceta compositiva destacó en el ámbito de la canción.

Luis Sánchez Fernández (Valencia, 1907-1957). Compositor y médico. Formó parte del grupo de los jóvenes para renovar la situación musical y cultural de la Comunidad Valenciana. Sus obras compositivas son variadas y ricas en lenguaje. Escribió obras de diferentes géneros.

Pablo Sánchez Torrella (Paterna, 1940). Es compositor y director de banda y orquesta. Como compositor ha transcrito varias piezas, es miembro numerario de la Sociedad General de Autores de España (SGAE) y de la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA). Es el autor del himno “Amunt València” del Valencia CF y su faceta compositiva se destaca en las formas de pasodoble, marchas y conciertos, principalmente.

José Sanchis Cuartero (Puerto de Sagunto, 1926-2012). Músico y compositor. Autor de más de 200 obras, tanto para coros como para bandas. Recibió varios premios a lo largo de su trayectoria.

Javier Santacreu Cabrera (Benisa, 1965). Compositor y director. Es miembro de la Escuela de Composición y Creación de Alcoy (ECCA). Ha ganado varios premios a nivel nacional.

Jesús Santandreu (Carcaixent, 1970). Arreglista y compositor experto en diferentes medios como música de cámara, big band, orquesta sinfónica y orquesta de vientos. Ha estrenado sus obras a nivel mundial. Se dedica a la docencia en las especialidades de armonía, arreglos, big band, auditiva y composición.

Carles Santos Ventura (Vinaroz, 1940-2017). Artista polifacético, pianista, compositor y escritor. Recibió varios encargos a lo largo de toda su trayectoria, también muchos premios y condecoraciones.

Enrique Sanz-Burguete (Valencia, 1957). Titulado en composición, musicología, pedagogía musical, solfeo y teoría de la música y piano. También realizó estudios de dirección de orquesta y ciencias matemáticas. Su música abarca una producción de diferentes géneros y sus obras se han interpretado a nivel nacional e internacional. Enrique se dedica a la docencia como profesor de composición.

Ximo Sanz Caffarena (Valencia, 1952). Músico dedicado a la música tradicional, especialmente el folclore valenciano, cantautor, compositor, arreglista, instrumentista de flauta, guitarra, percusión y saxofón, escritor y profesor de música y de dibujo. Tiene experiencia en las áreas musicales de jazz, rock, salsa, flamenco y tradicional. Ximo compagina sus conciertos con la labor de profesor de técnicas de armonía moderna, composición y arreglos.

Miguel Ángel Sarrió (Ontinyent, 1964). Licenciado en dirección de orquesta y trompeta y diplomado en educación musical y educación infantil. Su música, escrita exclusivamente para formaciones de vientos y percusión, ha obtenido diversos premios en diferentes concursos nacionales e internacionales.

Salvador Sebastià López (Burriana, 1972). Director y compositor. Se dedica a la docencia como profesor de orquesta. Tiene en su currículum siete titulaciones superiores, destacando la de composición, de la que obtuvo el premio extraordinario de fin de carrera.

Dolores Sendra Bordes (Pego, 1927-2019). Compositora, pianista, musicóloga y soprano. Destacó por su faceta investigativa sobre la música tradicional valenciana. En su catálogo de obras tiene más de 60 composiciones, de géneros variados.

Luis Serrano Alarcón (Valencia, 1972). Compositor y director. Sus obras se han interpretado por todo el mundo y ha recibido numerosos premios internacionales además de nacionales. Es docente en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Su repertorio abarca obras para banda, música de cámara y musical.

Eduardo Soler Pérez (Valencia, 1895-1967). Compositor, organista, profesor y maestro de capilla español. Sus composiciones son principalmente de género religioso.

Vicente Soler Solano (Benaguasil). Titulado superior en dirección de orquesta y coros. En su registro de obras destacan los pasodobles y las transcripciones para banda y orquesta. A lo largo de su trayectoria le han otorgado numerosos títulos honoríficos.

Pedro Sosa López (Requena, 1887-1953). Compositor, profesor de armonía y trombonista. Como compositor se dedicó principalmente a la música para banda y tuvo un estilo clásico muy marcado.

José Suñer Oriola (El Puig de Santa María, 1964). Percusionista profesional y compositor. Es miembro de la SGAE, WASBE y M.I. Academia de la Música Valenciana. Ha ganado diversos premios a nivel internacional. Sus obras se interpretaron por todo el mundo. Suñer es uno de los autores europeos más importantes por sus composiciones escritas para banda.

Rafael Talens Pelló (Cullera, 1933-2012). Compositor y pedagogo. Principalmente arreglista de varias obras. Recibió numerosos premios y como compositor es autor de más de 80 obras.

Azael Tormo Muñoz (Manuel). Titulado superior en trompeta, ha realizado distintos cursos de composición. En el campo compositivo posee numerosos premios. Como arreglista, realiza adaptaciones para banda y orquesta sinfónica de espectáculos de reconocidos artistas.

Lidia Valero (Alicante, 1954-2000). Compositora y docente. Compuso obras para varias formaciones de música de cámara e instrumentales.

Carlos Vallés Donate (Vinalesa, 1993). Titulado superior en composición, ha realizado varias obras por encargo y ha recibido varios premios.

Luis Valls Bosch (Valencia, 1916-1983). Autor muy prolífico, compuso más de 500 obras, entre canciones de copla, canción moderna y frívolas.

Juan Vercher (Tavernes de la Valldigna, 1940-2012). Clarinetista profesional y compositor. Algunas de sus composiciones muestran raíces musicales del pueblo valenciano, pasodobles y marchas. Destaca su obra didáctica compuesta por varios métodos.

Pedro José Viso (Valencia, 1974). Saxofonista profesional, ha realizado cursos de composición, faceta con la que ha estrenado numerosos pasodobles, marchas moras, marchas de procesión y música para grupos de cámara.

3.3.2. Compositores de COSICOVA con obras para oboe

En la presente investigación, hemos emprendido una meticulosa exploración de la escena compositiva valenciana con el propósito específico de identificar aquellos maestros de la pluma musical que han conferido al oboe un papel protagónico en sus creaciones. Este desglose atiende a una variedad de manifestaciones, desde composiciones exclusivas para oboe hasta aquellas que integran este instrumento con acompañamiento orquestal o de banda, así como aquellas que lo emparejan con el piano o se inscriben en el ámbito de la música de cámara. A la fecha de esta investigación, hemos identificado a más de un centenar de compositores valencianos activos, abarcando un espectro diverso de géneros compositivos.

En lo que respecta a aquellos creadores que han trascendido a la inmortalidad, y que han plasmado su destreza en composiciones acordes a los parámetros del oboe en el período temporal comprendido entre 1950 y 2020, objeto central de nuestro análisis, hemos catalogado a un número superior a las cincuenta personalidades.

Esta sección de nuestro trabajo se avoca a exponer de manera detallada las características fundamentales inherentes a cada obra para oboe concebida por los compositores que integran la ilustre COSICOVA. Cabe destacar que aquellas composiciones destinadas exclusivamente al oboe o a configuraciones que involucran al oboe y a conjuntos orquestales o de banda serán objeto de un análisis más minucioso en el cuarto capítulo de nuestra indagación, ya que constituyen la pieza central de nuestro estudio.

José Alamá Gil (Llíria, 1952) incluye en su repertorio de composiciones una obra de música de cámara con papel para oboe. La obra es *Díptic Edetà* para quinteto de viento clásico, escrito en el año 2000. Alamá se forma en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y tiene un gran catálogo de composiciones de piezas populares y de música de cámara, así como transcripciones y arreglos para grupos instrumentales. Es miembro de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y COSICOVA y en la actualidad compagina su labor compositiva con la de Profesor de la Banda Municipal de Valencia.

Pablo Anglés Galindo (Benicarló, 1967) incluye también en su sección de música de cámara la obra *Enfoque opuesto* para oboe, violonchelo y piano, del año 1994. Pablo estudió en los Conservatorios Superiores de Valencia y Zaragoza las titulaciones de profesor de piano, clarinete, solfeo, repentización y transposición, dirección de coros, dirección de orquesta, armonía y contrapunto, composición e instrumentación. Es miembro de la SGAE, miembro de la ACMMC (Asociación de Compositores de Música de Moros y Cristianos) y socio de COSICOVA. Como compositor ha escrito obras de cámara para agrupaciones muy diversas y obras para agrupaciones mayores como coro mixto, orquesta sinfónica o banda sinfónica.

Teo Aparicio Barberán (Enguera, 1967) tiene dos piezas camerísticas con papel para oboe, *Simetrías I* para oboe, fagot y clarinete, de 1997; y *Estructuras Piramidales*, de 1999, para oboe, flauta clarinete, fagot, trompa y percusión. Aparicio es compositor y director. En la actualidad es uno de los autores de música de banda de mayor proyección internacional. Ha estudiado saxofón, contrabajo, piano, armonía, contrapunto, fuga, composición y dirección de orquesta. En el año 2016 se doctoró en Humanidades, con la tesis “Puntos de referencia en la obra del compositor Luis Blanes: Tradición y Modernidad”. En su catálogo de obras hay más de 150 trabajos, su gran mayoría son para banda. Es miembro de la WASBE (*World Asociation Symphonic Bands and Ensembles*)

y de COSICOVA. Además, es miembro numerario de la Ilustre Academia de la Música Valenciana. En la actualidad compagina la composición con su labor como docente.

Salvador Chuliá Hernández (Catarroja, 1944) ha escrito estudios técnicos para oboe, como son *Lecturas* de 1991, la cual se trata de una obra pedagógica de repentización y transposición en la que se recopilan varias composiciones; y *Estudio para saxofón y oboe* de 1998. En su sección de música de cámara, tiene varias obras en las que el oboe está presente. Estas obras son *Melodía* de 1972, para oboe y piano, el cual se conserva como manuscrito autógrafo en el archivo familiar; *Adagio Sentimental* de 1981, para oboe y piano, es una obra que se estrenó en Catarroja, interpretada por Francisco Salanova (oboe) y Perfecto García Chornet (piano), está editada por la editorial Piles; *Amorettes* de 1982, también para oboe y piano. Esta obra en un principio se titulaba *Páginas de amor*, la obra fue dedicada el día de los enamorados de 1982 de tal manera: “A mí esposa María del Carmen Ramiro en el día de los enamorados 14-2-1982”. En la partitura editada se ve escrito: “Con esta fantasía creo contribuir a llenar el vacío existente de obras españolas escritas para oboe y piano”. Para oboe, contralto y bajo está *Fuguetta* de 1975, que se conserva su manuscrito autógrafo en el archivo familiar; *Plegaria*, de 2002, es una obra para oboe, trompeta y marimba. Se estrenó en la Iglesia de San Miguel Arcángel de Catarroja el 16-02-2002. Al oboe tocaba Arturo Chuliá Raga, Ernesto Chuliá Ramiro a la trompeta y a la marimba Vicente Fco. Chuliá. Se encuentra el manuscrito autógrafo en el archivo familiar y se encuentra una nota que pone: “Regalo de boda a Vicenta del Carmen Chuliá Raga”. *Navajas 2006*, compuesta en 2006 es para oboe, trompeta, y órgano. Se encuentra en manuscrito autógrafo en el archivo familiar y la estrenaron José Vicente Giner (órgano), Nicolás André (trompeta) y Beatrice André (oboe); *Cuarteto Breve* de 1965 es para oboe, clarinete, trompa y fagot y se encuentra el manuscrito autógrafo en el archivo familiar. Una composición para oboe, clarinete, trompa y saxofón tenor es

Imitaciones de 1971, la cual se encuentra en manuscrito autógrafo en el archivo familiar; *Movimientos disonantes más calma* es una obra de 1982 para quinteto de viento clásico, la cual también se encuentra su manuscrito autógrafo en el archivo familiar. *Euterpe*, en 1993, es una composición para oboe, flauta, clarinete, fagot y trompa; se estrenó en el Palau de la Música de Valencia el 31-05-1994, por el quinteto de viento “José Iturbi” y está editada por la editorial Piles. Finalmente, tiene un *Octeto para instrumentos de viento* para oboe, flauta, clarinete, fagot, trompeta, trompa, trombón y tuba, de cuatro movimientos (1 Adagio-Allegro non troppo, 2 Largo-Misterioso, 3 Tiempo de danza y 4 Scherzo-Final), se encuentra el manuscrito autógrafo en el archivo familiar y, en notas, destaca el compositor que se hizo para un concurso y no se acabó a tiempo. Asimismo, hay una indicación que pone “Lema: estirpe levantino”. Es autor de más de cuatrocientas obras del más variado estilo y carácter, se puede definir como música tonal, de inspiración y con un fuerte arraigo armónico-contrapuntístico. Tiene obras vocales, camerísticas y sinfónicas. Es autor de diferentes artículos en los que aborda la música y distintas facetas de la Cultura Valenciana, así como también es autor de Tratados de Composición, Contrapunto y Fuga, Armonía y Repentización. Es miembro, desde su fundación, de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música, ha sido Presidente de COSICOVA y Académico Numerario de la RACV (Real Academia de Cultura Valenciana). Su labor compositiva se ha visto multiplicada en los últimos años, ya que desde su jubilación enfoca toda su energía y pasión al oficio y vocación de compositor.

José Vicente Egea Insa (Cocentaina, 1961) tiene dos obras de música de cámara, para quinteto de viento que son *Los jueces de los infiernos* de 1988, de la suite *Europa* y *Sinapsis* de 1986. Graduado en trompeta, composición, dirección de coros y dirección de orquesta, Egea ha ganado numerosos premios como compositor y ha recibido encargos

de varias instituciones. Su música, totalmente innovadora, ha llenado nuevas páginas en la historia musical del género música para la fiesta de moros y cristianos, principalmente.

José Lázaro Villena (Valencia, 1941) dispone de dos obras para música de cámara con papel de oboe, *Juego n°1* de 2015 para once instrumentos de viento; como indica Lázaro en su página web: “Esta obra, cercana a la música de cámara, abre la colección de juegos. Son trabajos en los que, con un planteamiento experimental, pretendemos evadirnos, en ocasiones, del sistema tradicional, pero sin perder el norte que marca el sentido común traducido, en estos casos, como la vivencia interna de la música impuesta por la experiencia del propio individuo”. Presenta también *Juego n°9* de 2012, para quinteto de viento, homenaje al “Equipo Crónica”. Tal y como apunta el compositor en su propia página web: “...me surgió la idea de rendir un modesto homenaje musical a aquellos cuadros que, ciertamente, me impresionaron. Con él, quise plasmar mi reconocimiento al talento de aquellos magníficos pintores”. Esta obra está editada por la editorial Piles. Tras un período dilatado de tiempo en el que trabaja la composición de forma autodidacta, reinicia la disciplina académica bajo la supervisión de dos compositores y catedráticos. Gran parte de su producción es para guitarra, su instrumento, ya que es guitarrista profesional. En 2007 se doctora con su tesis: *La guitarra clásica y su contexto dentro de la comunidad valenciana en el siglo XX*.

José Vicente Mas Quiles (Llíria, 1921) tiene una obra camerística para quinteto de viento, titulada *Danza de los oficios*. Compositor y director de bandas de música y orquestas, José Vicente tiene en su campo compositivo obras para banda, himnos, música coral y tres obras infantiles. Además, ha hecho numerosas transcripciones para banda. Formó parte del cuerpo de directores de música del Ejército, razón por la cual recibió el premio “Ejército” en 1973 por sus contribuciones a la entidad.

Juan Bta Meseguer Llopis (Alberic, 1959) posee tres obras para oboe y piano, *Esamore*, *Melodismo* y *Obo-Etum*; para quinteto de viento tiene *Quintetum*. Es autor de música escrita para banda, orquesta y cámara, con un total de más de 200 composiciones. Es miembro de la SGAE, de COSICOVA y miembro de número de la M. I. Academia de la Música Valenciana.

Juan Pons Server (Alicante, 1941) tiene varias piezas con papel de oboe. *Aire de danza* de 1984, para oboe y piano, *Aria en MibM* de 2008, para oboe y piano, *Barcarola* de 1993, para oboe y piano, *Berceuse* de 2011, es una canción de cuna para violín u oboe o flauta y piano; *Día de festa, homenatge al poble de l'Atzúbia* de 2015, es para oboe o flauta o violín y piano; *Evocación* de 2009, para oboe y piano; también para oboe y piano es otra obra de 2009, *Momento musical*; *Plegaria a Santa Cecilia*, de 2014, para oboe o flauta o violín y órgano (o piano); *Romanza en Mim* de 2014, para violín u oboe o flauta y piano; *Secuencias* de 2012, para oboe y piano y, finalmente, *Tres piezas para oboe y piano* de 2005. Es titulado superior en piano, composición y dirección de orquesta. Su catálogo de obras abarca diferentes estilos y géneros musicales, siendo publicada y estrenada gran parte de su producción. Pertenece a la SGAE y a COSICOVA, de la cual es socio fundador.

Fco. José Valero Castells (Silla, 1970). Oboísta profesional, aunque también ha realizado la carrera de composición, al igual que la de piano, solfeo, repentización, transporte, acompañamiento y dirección de coros. En su faceta compositiva tienen compuestas y editadas varias obras. Es miembro de la SGAE, COSICOVA y de la Academia de la Música Valenciana. Escribió el *Concierto, op.3* en 1996, para oboe y orquesta, como repertorio sinfónico, la cual detallaremos en el siguiente capítulo. En cuanto al repertorio de música de cámara, tiene la *Sonata a tres, op.2* de 1994, que se trata de un trío de oboe, fagot y piano; *Ictus*, de 1996, que es para quinteto de viento madera;

8 para música, op.11 de 2001, para grupo de dobles cañas; *Los 11 en punto, op.12* de 2004 es para doble quinteto de viento y directo y *Hobojo, op.21* de 2018 es para oboe y electrónica.

3.3.3. Compositores valencianos con obras para oboe no pertenecientes a COSICOVA

En los segmentos precedentes, se ha procedido a la exposición detallada de las obras que ostentan una participación destacada del oboe, elaboradas por los miembros de la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA). No obstante, el panorama musical valenciano abarca también a distinguidos compositores que no forman parte de esta asociación, pero que, según nuestras pesquisas, han contribuido al repertorio oboístico con composiciones relevantes. En esta fase, nos proponemos abordar la semblanza de estos creativos, privilegiando inicialmente a aquellos que continúan activos en el ámbito compositivo hasta la fecha de corte establecida en diciembre de 2020.

Bernardo Adam Ferrero (Algemesí, 1942) tiene varias piezas de música de cámara en las que presenta papel para oboe. Compuso *Dúos flauta y oboe* en 1976. En 1979 *Llevantines* para quinteto de viento; *Formas caleidoscópicas* es una obra para doble quinteto de viento, de 1988. También para doble quinteto de viento tiene *En el barrio del Carmen* de 1992. *Camerata Mid West* de 1993 también es para doble quinteto de viento, así como *Divertimento giocoso* de 2003. Compositor y director de orquesta y musicólogo. Compone música para cine principalmente. Es Presidente de Honor de la M. I. Academia de la Música Valenciana. Bernardo entiende el concepto de la música al servicio de la propia personalidad del compositor, creando música expresionista. Busca constantemente la riqueza tímbrica en cada una de sus obras, ofreciendo la personalidad de cada instrumento. Otro elemento esencial en su música es el folclore valenciano, como ya ocurre en otros compositores del siglo XX. Para él, el público siempre ha sido importante

a la hora de componer, por su inquietud divulgadora, haciendo música más comprensible y accesible al público al que va destinado.

José Ignacio Blesa Lull (Llíria, 1984) tiene una obra con papel de oboe bajo el título *Five miniatures* para quinteto de viento madera. Licenciado en composición, dirección, pedagogía, musicología y clarinete. Ha recibido numerosos premios de composición y sus obras han sido interpretadas a nivel nacional e internacional.

César Cano (Valencia, 1960) dispone de repertorio de música de cámara muy variado, con papel de oboe. *Letanías de Tlön*, op.7 de 1986 es una obra compuesta para soprano, flauta, oboe, clarinete, percusión, piano, violín y violonchelo; *Glasperlenspiel II*, op.18 de 1989 es para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, percusión, piano, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo; *Wind quintet*, op.59 de 2004 es para una formación de flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot. Finalmente, *Sextet*, op.65 de 2006 es para flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot y piano. César cursa los estudios de composición y piano, además de dirección de orquesta. Es Académico de Número de la Real Academia de las Bellas Artes de San Carlos. Ha recibido numerosos encargos y tiene un catálogo muy variado de más de 80 obras, que han sido interpretadas a nivel internacional. Ha escrito obras de música escénica y ha impartido diferentes cursos sobre composición y música contemporánea.

Oscar Colomina Bosch (Valencia, 1977) tiene en su repertorio una obra para corno inglés solo, el cual no es objeto de nuestro trabajo, pero merece su mención para saberlo en futuras investigaciones o trabajos. Como repertorio de música de cámara, ha escrito *Suite* en 2012, para quinteto de viento; *The ruinous circles* en 2003, para oboe y cuarteto de cuerdas; *Dis-* en 2006, para oboe, flauta, violonchelo, contrabajo y percusión de mano; *La muerte y la doncella*, también de 2006, para soprano, oboe, guitarra y violonchelo. Destacar su obra *Yellow light* de 2006, para soprano, violín, viola, corno inglés,

contrafagot y dos arpas. La cuál no entraría en nuestro campo de estudio, pero merece su mención por la razón antes comentada. Oscar es compositor y director, al cual le han encargado obras a nivel nacional e internacional y ha orquestado diferentes piezas. Nombrado en el año 2020 decano de la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

Enrique De Tena (Corbera, 1960) posee una obra para oboe y piano, bajo el nombre de *Expressive oboe*. Es un compositor de referencia en el mundo de las bandas y de la música de cámara. Sus obras se han interpretado a nivel nacional e internacional y ha obtenido varios premios. Actualmente compagina su labor compositiva con la de profesor solista de saxofón de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid.

Amparo Edo (Valencia, 1987) es compositora de *Niño duende*, una obra para conjunto de flauta, oboe, dos clarinetes, fagot, trompa, dos violonchelos y dos de percusión. Amparo, trompista, compositora y directora. Trabaja como músico, compositora y orquestadora en la música de conciertos y para proyectos audiovisuales. Su catálogo de música de concierto incluye varias obras para trompa, así como piezas de cámara y obras sinfónicas para orquesta y banda.

Fernando Ferrer, popularmente conocido en el mundo de la música como Ferrer Ferran (Valencia, 1966), escribió el *Bosque Mágico* en 2001, para oboe y banda, la cual detallaremos también en el capítulo 4. En cuanto a su repertorio camerístico, está *Horus* de 2007, para oboe y trío de cuerdas y *Durcali* de 2008, para quinteto de viento. Ferrer Ferran es director y compositor. Ha recibido multitud de premios y reconocimientos en todo el mundo, tanto en composición como en dirección. Su principal entrega está en crear música para hacer feliz. En la actualidad, Ferrer Ferran compone su música, motivado por peticiones y encargos, tratando de hacer llegar la felicidad mediante su obra, bajo su principal lema “emocionar y hacer soñar con su sueño de compositor”.

José María Ferrero Pastor (Ontinyent, 1926-1987), el cual compuso el *Quinteto de Viento*, se trata de una obra transcrita de su *Boceto Sinfónico*, compuesto en 1975. Compositor y trompista, ganó diversos premios sobre su música de pasodobles y marchas moras y cristianas, de cual se le considera como una figura clave dentro de la composición de este tipo de música. Compuso más de 400 obras y es, en su pueblo natal, uno de los músicos más ilustres.

Enrique Hernandis Martínez (Cárcer, 1977) tiene en su repertorio *Qui no perdona* de 2005, para quinteto de viento. Es titulado en composición y percusión. Ha obtenido diferentes premios, tanto nacionales como internacionales. Actualmente se dedica a la docencia como profesor de composición y de fundamentos de composición.

Javier Martínez Campos (Valencia, 1989) escribió en 2010 *Cliffs of Moher* para oboe y orquesta, que detallaremos en el siguiente capítulo. En la vertiente de música de cámara, compuso *Oryza Sativa* en 2008, para quinteto de viento madera; *Ekleipsis* en 2011, para quinteto de viento, con opción de dos bailarinas de ballet; finalmente, en 2012, presenta *Am Ufer des Rheins* para conjunto de diez instrumentistas (flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, percusión, violín I, violín II, viola y violonchelo). Javier es compositor y violonchelista. En su faceta como compositor, Martínez ha recibido encargos de varias instituciones musicales y sus obras se han interpretado por todo el mundo. Asimismo, ha ganado diversos premios internacionales.

Llorenç Mendoza (Paiporta, 1964) tiene una obra para quinteto de viento, titulada *Vent de Llevant*. Director, compositor y pedagogo. Ha sido galardonado por diferentes instituciones. En la actualidad se dedica a la docencia como profesor de orquesta, análisis y armonía.

Óscar Navarro (Novelda, 1981) compuso en 2015 una obra para oboe y orquesta sinfónica, bajo el nombre de *Legacy*, transcrita también para oboe y banda y que detallaremos en el siguiente capítulo. Como repertorio de música de cámara, con papel para oboe, tiene *Juego de ladrones* que es para quinteto de viento. Además, *Osanna in Excelsis* de 2009, que se trata de una obra transcrita por él para cualquier instrumento solista y piano. Óscar es compositor, director y clarinetista. Especializado en composición para cine y televisión. Posee numerosos premios nacionales e internacionales. Es invitado asiduamente para realizar charlas y clases magistrales sobre su música en diferentes Festivales y Universidades a nivel mundial.

David Penadés Fasanar (Canals, 1978) tiene *Oboe concerto* de 2016, para oboe y banda, obra de la cual hablaremos en el capítulo 4 con más detalle. En música de cámara estrenó en 2019 el *Trío para oboe, fagot y piano*, op.30 b. David es compositor y director. Es uno de los grandes compositores del panorama bandístico. Ha ganado diferentes concursos de composición, tanto nacionales como internacionales. Su compromiso con el mundo de las bandas le ha llevado a ser jurado en concursos de composición, así como de certámenes y concursos de interpretación.

Santiago Quinto (Albatera, 1971) posee *Pastoral, danzas bucólicas* de 1985, para oboe y orquesta; *Impromptu II* para oboe solo, de 2001; de estas dos obras hablaremos con más detalle en el siguiente capítulo. Además, en 1986 compuso *Tres pequeñas piezas* para oboe y piano. Profesor superior de piano, violonchelo, dirección de orquesta y composición, Quinto tiene especial interés por la composición. Entre su producción musical ocupan un lugar destacado las obras dedicadas a la banda sinfónica. Ha recibido premios nacionales e internacionales. En la actualidad se dedica a la docencia como profesor de armonía y análisis.

Luis Sanjaime Meseguer (Montroy, 1944) tiene en su repertorio *Tres piezas valencianas* para quinteto de viento. Titulado superior en clarinete, piano, armonía, contrapunto, fuga, composición, folclore, dirección de coro y dirección de orquesta. Sanjaime es en la actualidad compositor e investigador, miembro de la SGAE y de COSICOVA. Además, imparte clases magistrales y conferencias y es profesor de clarinete.

Òscar Senén (Vinarós, 1985) estrenó en 2017 el *Concierto para oboe y orquesta*. Haremos un análisis detallado en el capítulo 4. Senén es compositor, director y orquestador, especializado en música para cine, televisión y videojuegos. Durante las últimas décadas, ha trabajado en más de 70 películas. Actualmente participa en varias producciones de películas, televisión y videojuegos, con sedes en diferentes partes del mundo como Europa, EE. UU. Y China.

Andrés Valero Castells (Silla, 1973) tiene en su catálogo de obras *El mito de caverna metáfora sobre metáfora*, de 1993, para oboe solo, que detallaremos en el siguiente capítulo. Además, el *Tríptico* de 1995, para quinteto de viento. Andrés es titulado en ocho especialidades y ha recibido importantes premios y distinciones. Sus obras han sido interpretadas por todo el mundo. Pertenece a la M.I. Academia de la Música Valenciana y su gran versatilidad le ha llevado a abordar proyectos singulares, como es la grabación de un DVD con el grupo de rock Barón Rojo junto con el CIM de Mislata (Valencia).

Francisco Zacarés Fort (Albal, 1962) tiene *Atárgatis*, una composición para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trompa, trombón y tuba. Zacarés realiza los estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y se titula en armonía, contrapunto, composición e instrumentación, solfeo y teoría de la música, transposición y acompañamiento, dirección de orquesta, dirección de coros, trombón, pedagogía

musical y musicología. Como compositor ha recibido numerosos premios, nacionales e internacionales. Posee un catálogo de más de 100 obras para los más diversos grupos instrumentales y solistas. Polifacético estéticamente, ya que compone tanto de forma tonal como atonal, pasando por lo modal. Es socio numerario de la SGAE.

Xavier Zamorano (Moncada, 1987) tiene en su repertorio *Overture for a quartet* para flauta, oboe, clarinete y fagot. Xavier es graduado en magisterio en educación primaria, -música e inglés-. Diplomado en ingeniería técnica en diseño industrial y titulado superior en composición. Como compositor ha recibido varios encargos y ha sido galardonado en diferentes premios. Es miembro de COSICOVA y se dedica, dentro de la composición, a la música sinfónica y a la música para el sector audiovisual.

En síntesis, este capítulo ha proporcionado una panorámica comprehensiva de la música en tanto fundamento axial de la cultura en la Comunidad Valenciana, resaltando su función singular en la configuración de la identidad regional. La música, lejos de constituir meramente un componente de entretenimiento, desempeña un papel de vinculación social de gran relevancia, estableciendo conexiones profundas entre los individuos y sus tradiciones, cultura y valores humanos. Asimismo, hemos observado cómo la densa trama de prácticas y enseñanza musical en la región no solo enriquece el talento autóctono, sino que también sustenta la vigencia de la riqueza cultural intrínseca al territorio.

En virtud de todo lo expuesto, el presente capítulo reitera la música como una fuerza vital en la Comunidad Valenciana, configurándose como elemento esencial de su patrimonio cultural y constituyendo un hilo conductor que entrelaza la historia y el porvenir de la región.

CAPÍTULO 4

LA CATALOGACIÓN DE LAS OBRAS PARA OBOE SOLO Y OBOE Y BANDA/ORQUESTA DE COMPOSITORES VALENCIANOS DE 1950 A 2020

El presente capítulo se consagra al análisis detallado del repertorio específico para el oboe, contemplando tres modalidades distintas: oboe solo, oboe con acompañamiento de banda y oboe con orquesta. Este análisis se centra particularmente en las obras de compositores valencianos durante el lapso temporal que abarca desde 1950 hasta 2020. Para llevar a cabo esta clasificación, se ha optado por un enfoque metodológico de índole cualitativa, propiciando así una inmersión profunda y rigurosa en el estudio de estas composiciones.

El proceso de identificación de los compositores valencianos implicados en este repertorio requirió de una investigación amplia y meticulosa, abarcando una diversidad de fuentes. Se realizaron consultas en bibliotecas, hemerotecas y archivos digitales, incluyendo páginas web especializadas, periódicos, programas de conciertos y portales web de compositores. Resultaron especialmente fructíferas las contribuciones obtenidas de sitios como COSICOVA, editoriales reconocidas como Tot per l'aire, GTE música, Musicvall y Editorial Piles, además de portales como Nuestras bandas de música y la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana.

Esta búsqueda exhaustiva culminó en la compilación de un directorio compuesto por 189 compositores, quienes, de acuerdo con nuestros criterios selectivos, debían haber mantenido una actividad compositiva desde al menos 1950 y ser originarios de la Comunidad Valenciana. De este conjunto, 66 han fallecido (datos actualizados hasta 2020), dejando un total de 123 compositores en activo. Una vez consolidada esta lista, el siguiente paso de nuestra indagación consistió en determinar cuáles de estos compositores habían generado obras para oboe, ya sea en solitario o en ensemble, para comprender de manera más cabal su aportación en este espectro particular.

Entre los 66 compositores ya fallecidos, identificamos a 6 cuya información disponible resultó ser escasa o no del todo verificable, impidiéndonos su inclusión en nuestro estudio. Estos compositores son: Rafael Alcaraz Ramir, Lluís Brines Selfa, Humberto Martínez Aguilar, José M. Sanchis Carretero, José Sanchis Cuartero, Dolores Sendra Bordes y Luis Valls Bosch.

En relación con los 60 compositores restantes, se constata la ausencia de identificación de obras destinadas al oboe como instrumento solista, ya sea con acompañamiento orquestal o de banda. No obstante, se ha discernido que 7 de estos compositores han concebido composiciones dentro del ámbito de la música de cámara, integrando en sus creaciones al oboe. A continuación, se presenta un resumen pormenorizado de las contribuciones de estos destacados músicos:

1. Manuel Berná García: En 2004, dio origen a "Intentos para quinteto de viento".
2. Amando Blanquer Ponsoda: Destacan sus creaciones camerísticas, "Divertimento giocoso" (1972) y "Tema i variacions" (1994), ambas concebidas para quinteto de viento.

3. Luis Blanes Arques: En 2007, compuso "Cuatro poemas por la paz", obra destinada a quinteto de viento y piano.
4. José María Ferrero Pastor: Se distingue por "Boceto sinfónico para quinteto de vientos" (1975), contando con una versión transcrita titulada "Quinteto de viento".
5. Francisco Llácer Pla: Presenta dos composiciones, "Invenciones para seis instrumentos" (1979), que incluye oboe en su formación, y "Liturgia" (1996), creada para quinteto de viento.
6. Ramón Ramos Villanueva: Exhibe un notable repertorio en el ámbito de la música de cámara con oboe, destacando obras como "Este tren para en cada estación" (1976), "Ritorno" (1980), "Arcano" (1983), "Ricercare" (1986), "Gestalt" (1987), "Verwirrung" (1992), y "SGAEvarius" (1998).
7. Luis Sánchez Fernández: En 1956, concibió "Allegro trágico: a lo Brahms", una obra destinada a quinteto de viento con piano.

Asimismo, es pertinente mencionar la contribución de Óscar Esplá Triay, quien compuso una obra camerística titulada "Confines" para una combinación no especificada de instrumentos. Dado que la instrumentación no se encuentra claramente definida, no se puede confirmar la inclusión del oboe en dicha composición.

En el contexto de la presente indagación, se ha configurado una lista que comprende a 123 compositores que aún están vivos. Se destaca que la última actualización de dicha lista data del año 2020, por lo que el estado actual de algunos compositores podría haber experimentado variaciones desde entonces. Estos compositores han sido categorizados en dos segmentos: aquellos que integran COSICOVA y aquellos que no, tal y como se detalló en el capítulo precedente.

Ambas listas, tanto la de compositores vivos como la de fallecidos, junto con sus respectivas obras (cuando procede), se encuentran accesibles en los Anexos 2 y 3 respectivamente. El propósito primordial de esta catalogación radica en brindar un conocimiento minucioso del repertorio que satisface las características anteriormente mencionadas y fomentar la visibilidad de numerosas obras que, por diversas razones, han permanecido en la penumbra (bien sea porque no han sido objeto de edición, no han sido estrenadas o no han alcanzado la repercusión anticipada tras su estreno). Este empeño aspira a facilitar su conocimiento y, eventualmente, propiciar su interpretación o ejecución.

Además, se busca proporcionar una síntesis informativa sobre cada obra y la perspectiva adoptada por su respectivo compositor en el proceso creativo de la obra destinada al oboe. Con este propósito, se presentará una descripción detallada de cada obra en el repertorio, incluyendo el nombre del autor, información relevante sobre él (fotografía, lugar y año de nacimiento, formación, actividad profesional, premios y/o reconocimientos obtenidos), así como una ficha técnica de la obra que abordará: título, otros títulos o subtítulos (si los hubiera), siglo, año de composición, ubicación actual de la obra, signatura del catálogo (cuando sea pertinente), género, instrumentación, tonalidad, movimientos, duración aproximada, detalles del estreno (en caso de que haya tenido lugar), un breve íncipit musical y otras observaciones pertinentes.

Igualmente, se incorporarán las entrevistas realizadas a los compositores de estas obras, con el propósito de analizarlas de forma sistemática y proporcionar información significativa acerca de los autores. Conforme a lo expuesto en el capítulo 3, nuestro estudio ha sido centrado en un amplio espectro de obras que incorporan el oboe como instrumento. Este capítulo se desglosará en tres subsecciones, donde se detallarán las

obras de manera cronológica desde 1950 hasta 2020, estructuradas según la fecha de composición. Este enfoque permitirá discernir las disparidades compositivas a lo largo del tiempo y contextualizar las técnicas empleadas en cada período.

4.1. Compositores valencianos con obras para oboe solo

Este subepígrafe está dedicado al examen de obras destinadas al oboe en formato solista. En el curso de la investigación preliminar para la formulación de este segmento, se han identificado diversas composiciones relevantes, si bien no todas se ajustan al enfoque específico delineado por nuestro estudio.

Dentro de este conjunto, se destaca la obra "Nothing that we know", confeccionada en 2010 por Óscar Colomina Bosch para corno inglés solista. Asimismo, Salvador Chuliá Hernández aporta al corpus en consideración una serie de lecturas que comprenden diversas composiciones para oboe, datadas en 1991, así como un estudio concebido para saxofón u oboe, compuesto en 1998. Otra contribución de notable relevancia proviene de Andrés Valero Castells, cuyo repertorio incluye "El mito de la caverna", una obra destinada al oboe solista compuesta en 1993. A su vez, Santiago Quinto Serna enriquece el acervo con "Impromptu II", destinada al oboe en solitario, compuesta en 2001.

Con todo, en consonancia con el enfoque definido en nuestra investigación, que se circunscribe a obras para oboe solista, oboe y banda, y oboe y orquesta, hemos optado por excluir del presente subcapítulo las dos obras de Salvador Chuliá Hernández y la composición de Óscar Colomina Bosch. Aunque apreciamos la valía de estas piezas, no concuerdan con las características específicas que orientan nuestra indagación.

Por ende, en esta sección, nos abocaremos a detallar y analizar de manera específica la obra de Andrés Valero Castells, "El mito de la caverna", e "Impromptu II" de Santiago Quinto Serna, ambas seleccionadas conforme a los criterios específicos de nuestro estudio.

4.1.1 Andrés Valero Castells. Obra: *El mito de la caverna*

Figura 2

Andrés Valero Castells



Nota. Fuente: <https://andresvalero.com/biografia/>

Nacido en el año de 1973 en Silla, Valencia, este distinguido músico presenta una formación profesional de notable amplitud y profundidad. Ostenta titulaciones superiores en una diversidad de disciplinas musicales, incluyendo trompeta, piano, solfeo, musicología, pedagogía, composición, así como en dirección de orquesta y dirección coral, obtenidas bajo el rigor de programas académicos reglados. Adicionalmente, su trayectoria formativa se ve enriquecida por su participación en un extenso número de cursillos, programas de postgrado y cursos de perfeccionamiento, focalizándose particularmente en las áreas de trompeta y composición.

En el ámbito profesional, su carrera se extiende y diversifica en tres esferas principales. Como educador, ejerce la docencia en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, impartiendo sus amplios conocimientos y experiencia a las futuras generaciones de músicos. Paralelamente, desempeña un rol destacado como compositor, faceta en la que ha sido laureado con numerosos premios y reconocimientos, entre los que se destaca la beca-encargo otorgada en el marco del I Concurso de Composición de

Música Contemporánea “Oïda” en Valencia, acontecido en el año 2001. Su talento y habilidad también se manifiestan en su labor como director, siendo solicitado para dirigir una variedad de formaciones, que abarcan desde orquestas y bandas hasta agrupaciones de música de cámara.

Esta tríada de roles —docente, compositor y director— no solo evidencia su versatilidad y compromiso con el arte musical, sino que también subraya su contribución significativa al panorama musical contemporáneo, tanto a nivel nacional como internacional.

Tabla 6

Ficha catalográfica El mito de la caverna

COMPOSITOR: Andrés Valero Castells
TÍTULO: <i>El mito de la caverna</i>
OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULOS: Un pequeño homenaje al insigne filósofo griego, Platón (“Metáfora sobre metáfora”)
SIGLO: XX
AÑO: 1993
ARCHIVO/BIBLIOTECA: Se encuentra en su propia página web
SIGNATURA DEL CATÁLOGO: AV14
GÉNERO: Podría ser considerada como un estudio de virtuosismo técnico
PLANTILLA: Oboe
TONALIDAD: Modo de seis sonidos (Do, Re, Mi, Fa#, Sol# y La#)
MOVIMIENTOS: Un movimiento con tres secciones
DURACIÓN TOTAL (Aproximada): 5 minutos
ESTRENO: 22 de noviembre de 1993. Conservatorio Superior de Música “Manuel Massotti

INCIPIT MUSICAL:

Adante cadencial Andrés Valero Castells

mf cresc. e accel. poco a poco

f rit

OTRAS OBSERVACIONES: Obra compuesta entre octubre y noviembre de 1993, dedicada a Pedro A. Juliá.

Nota. Elaboración propia

4.1.2 Santiago Quinto Serna. Obra: *Impromptu II*

Figura 3

Santiago Quinto Serna



Nota. Fuente: red social (Facebook)

Santiago Quinto, distinguido músico y pedagogo, vio la primera luz en 1971 en la localidad de Albuera, Alicante. Su educación académica es de una envergadura considerable, abarcando títulos superiores en violonchelo, piano, composición y dirección de orquesta. En la actual etapa de su carrera profesional, Quinto se dedica a la enseñanza, ejerciendo como catedrático en las disciplinas teóricas de armonía y análisis musical, así como en la conducción de la orquesta de cuerdas en el Conservatorio Profesional de Música de Orihuela, Alicante.

Su trayectoria en el ámbito de la composición musical es particularmente notable, habiendo sido laureado con múltiples premios de índole nacional, especialmente en el género de la música festera, una faceta que realza su identidad como compositor. Entre sus logros más destacados, cabe mencionar el premio "Villa de Benidorm" en la categoría de música festera, obtenido en 1996. Asimismo, obtuvo el segundo premio y un accésit del público en el V Concurso de Música Festera de Callosa d'en Sarrià en 1999, y el primer premio en el II Concurso de Composición de Música Festera de Petrel en 2002.

Su obra también fue reconocida en las celebraciones de San Fermín en Pamplona, donde ganó el premio de composición en 2008. Más adelante, en 2010, su talento fue nuevamente recompensado con el primer premio en el III Concurso Internacional de Composición Sinfónica “Villa de Muro”. Además, en 2011, obtuvo el primer premio de la Asociación de Moros y Cristianos Sant Jordi de Alcoy, entre otros reconocimientos.

Estos logros no solo reflejan la maestría técnica y la creatividad de Quinto, sino que también subrayan su importante contribución al patrimonio cultural y musical de España, consolidándose como una figura clave en la perpetuación y evolución de la tradición musical festera.

Tabla 7

Ficha catalográfica Impromptu II

COMPOSITOR: Santiago Quinto Serna
TÍTULO: <i>Impromptu II</i>
OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULOS: Para oboe solo
SIGLO: XXI
AÑO: 2001
ARCHIVO/BIBLIOTECA: Personal, inédita
SIGNATURA DEL CATÁLOGO:
GÉNERO: Estudio de virtuosismo técnico
PLANTILLA: Oboe solo
TONALIDAD: libre
MOVIMIENTOS: Un movimiento con diferentes secciones
DURACIÓN TOTAL (Aproximada): 7'45 minutos
ESTRENO: Sin estreno

INCIPIIT MUSICAL:

The image displays a handwritten musical score for oboe and band/orchestra, consisting of four staves. The notation includes various dynamics such as *f*, *p*, *pp*, *sf*, *espz.*, *cresc.*, *sost.*, *larga*, and *molto*. Performance markings include *calando*, *tr.*, *acc.*, and *enh.*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation is written in black ink on white paper.

OTRAS OBSERVACIONES: Firmada por el compositor, en Albaterra 7 de Feb/ 6 de abril 2001

Nota. Elaboración propia

4.2 Compositores valencianos con obras para oboe y banda/orquesta

En esta sección del análisis, se procede a destacar siete composiciones notables en el ámbito de las obras destinadas a oboe con acompañamiento de banda u orquesta. Entre los destacados compositores en este contexto, figura nuevamente Santiago Quinto Serna, quien comparte este reconocimiento con Francisco José Valero Castells, Ferrer Ferran, Javier Martínez Campos, Óscar Navarro, David Penadés-Fasanar y Óscar Senén Orts.

En concordancia con la metodología previamente delineada, hemos dispuesto estas obras en un orden cronológico, fundamentando esta disposición en las fechas de composición. Este enfoque sistemático posibilita una evaluación más organizada y facilita el análisis comparativo de las tendencias compositivas y estilísticas a lo largo del

tiempo. A continuación, procedemos a desentrañar las características particulares y la significancia de cada una de estas obras, destacando su relevancia en el repertorio destinado al oboe.

4.2.1 Santiago Quinto Serna. Obra: *Pastoral*

Véase su biografía en el apartado anterior, 4.1.2.

Tabla 8

Ficha catalográfica Pastoral

COMPOSITOR: Santiago Quinto Serna
TÍTULO: <i>Pastoral</i>
OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULOS: Danzas bucólicas para oboe y orquesta
SIGLO: XX
AÑO: 1985
ARCHIVO/BIBLIOTECA: Personal, inédita
SIGNATURA DEL CATÁLOGO:
GÉNERO: Danza
PLANTILLA: Oboe solista y orquesta (piccolo, flautas 1-2, oboe 1-2, clarinete en sib 1, clarinete en sib 2, fagots 1-2, trompa en fa 1-3, trompa en fa 2-4, trompeta en sib 1, trompeta en sib 2, trombón 1, trombón bajo, timbales, percusión, arpa, violín I, violín II, viola, violonchelo y contrabajo)
TONALIDAD: la eólico, re eólico
MOVIMIENTOS: Un movimiento con 5 secciones
DURACIÓN TOTAL (Aproximada): 6 minutos
ESTRENO: Sin estreno
INCIPI MUSICAL:
<p>Muy moderado, $\text{♩} = 120$</p>
OTRAS OBSERVACIONES:

Nota. Elaboración propia

4.2.2 Francisco José Valero Castells. Obra: *Concierto, op.3*

Figura 4

Francisco José Valero Castells



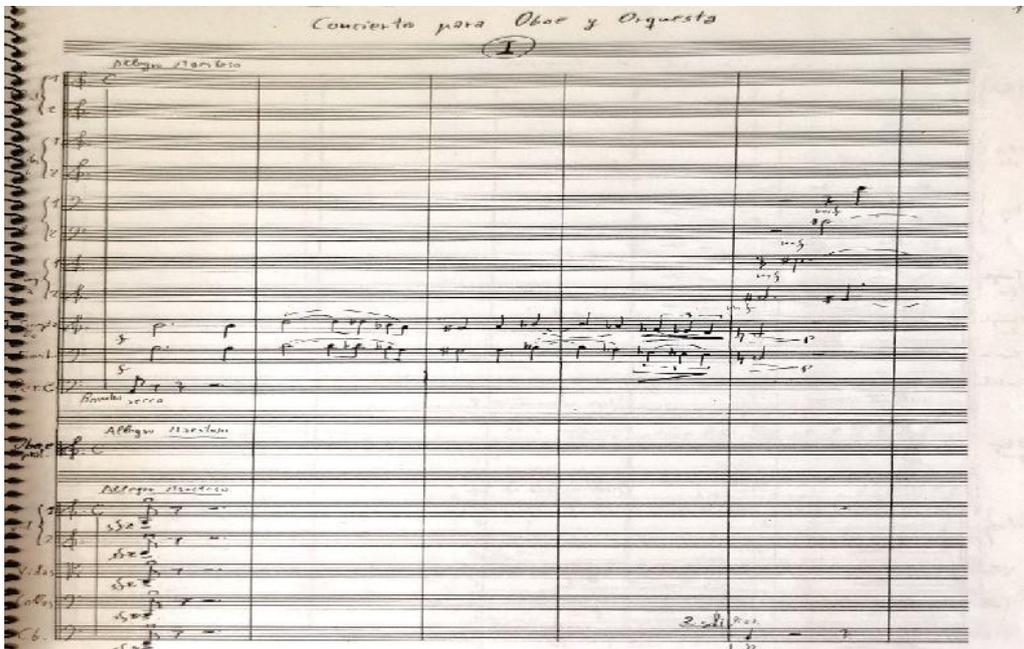
Nota. Fuente: <https://pacovalero.jimdofree.com/sobre-m%C3%AD/>

Nacido en 1970 en Silla (Valencia), este distinguido músico ostenta una formación académica de alcance superior que abarca disciplinas como oboe, solfeo y teoría musical, piano, dirección coral y composición. Su compromiso profesional con la música es absoluto, desempeñándose a tiempo completo como docente de oboe en el Conservatorio Superior de Música de Murcia. Fuera de sus horas dedicadas a la enseñanza, su compromiso con la música se manifiesta en diversas facetas, ya sea a través de la composición, grabación o práctica musical.

En cuanto a las distinciones que ha recibido, se destaca en el ámbito del oboe, mientras que su incursión en la composición se ha regido por el deleite hacia la expresión musical. Entre sus reconocimientos se encuentran el Premio de Honor de Fin de Grado Elemental, Medio y Superior de Oboe. Adicionalmente, ha sido merecedor del prestigioso Premio Mercedes Massí al mejor expediente académico del Grado Superior, durante el curso 86-87, así como el segundo Premio Nacional de Juventudes Musicales de España.

Tabla 9

Ficha catalográfica Concierto, Op.3

COMPOSITOR: Francisco José Valero Castells
TÍTULO: <i>Concierto, Op.3</i>
OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULOS:
SIGLO: XX
AÑO: 1996
ARCHIVO/BIBLIOTECA: Personal
SIGNATURA DEL CATÁLOGO: Registro de la Propiedad Intelectual: 1997/6979, V-6063. SGAE: 3164433
GÉNERO: Música clásica
PLANTILLA: Oboe solista y orquesta sinfónica reducida (2 flautas -cambio a flautín-, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 1 trompeta, 1 trombón, percusión - timbales y pequeña percusión-, violines 1, violines 2, violas, cellos y contrabajos).
TONALIDAD: no tonal, aunque en torno al eje de si becuadro como punto de partida.
MOVIMIENTOS: 3 movimientos, 1º Allegro maestoso-Allegro, 2º Lento, 3º Rondó.
DURACIÓN TOTAL (Aproximada):
ESTRENO: Sin estreno
INCIPIT MUSICAL:

OTRAS OBSERVACIONES: Está dedicada a mi maestro, D. Francisco Salanova.

Nota. Elaboración propia

4.2.3 Ferrer Ferran. Obra: *El bosque mágico*

Figura 5

Ferrer Ferran



Nota. Fuente: <https://www.ferrerferran.com/composers-dream/>

Fernando Ferrer Martínez, conocido artísticamente como Ferrer Ferran, nace en Valencia en 1966, y emerge como una figura destacada en el panorama musical. Su sólida formación profesional se ve reflejada en la obtención del título superior en disciplinas como piano y percusión, así como en los campos de composición y dirección.

La rica diversidad de sus actividades profesionales se manifiesta en su rol como profesor de composición en el Conservatorio Superior de Castellón, donde comparte su vasto conocimiento y experiencia con las generaciones emergentes de músicos. Además, se destaca como compositor, desplegando su creatividad y destreza en la elaboración de obras musicales que han ganado reconocimiento y aprecio.

Su conexión con el mundo musical se expande aún más, ya que asume la dirección de diversas agrupaciones que lo invitan, contribuyendo así a la interpretación y difusión de su propio repertorio, así como de obras de otros compositores.

Tabla 10

Ficha catalográfica El bosque mágico

COMPOSITOR: Ferrer Ferran
TÍTULO: <i>El Bosque Mágico</i>
OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULOS: <i>Concerto for oboe and wind band</i>
SIGLO: XXI
AÑO: 2001
ARCHIVO/BIBLIOTECA: Página web del compositor. Editada por IberMúsica
SIGNATURA DEL CATÁLOGO: IB 002-140
GÉNERO: Concierto
PLANTILLA: Oboe solista y banda de música (Flautín, flauta 1 y 2, oboe 1 y 2, fagot 1 y 2, clarinete principal, clarinete 1, clarinete 2, clarinete 3, clarinete bajo, saxofón contralto 1 y 2, saxofón tenor, saxofón barítono, trompeta 1, trompeta 2 y 3, trompa 1 y 3, trompa 2 y 4, fliscorno 1 y 2, trombón 1, trombón 2 y 3, bombardino, tuba, timbales, teclados, percusión 1, percusión 2 y percusión 3)
TONALIDAD: 1º movimiento en Mib M; 2º movimiento en Do M, Sib M y Reb M; 3º movimiento en Sib M, Do M, Fa M y Sib M.
MOVIMIENTOS: I. Los Elfos II. Las Hadas III. Los gnomos
DURACIÓN TOTAL (Aproximada): 16:40 minutos
ESTRENO: 17 de febrero de 2002, en el Palau de la Música de Valencia. Interpretada por la Banda Municipal de Valencia, dirigida por su director titular D. Pablo Sánchez Torrella y siendo el solista de oboe, el concertista D. Jesús Fuster
INCIPIT MUSICAL: 
OTRAS OBSERVACIONES: <i>Al concertista Jesús Fuster porque es capaz de convertir la “música” en sentimiento</i>

Nota. Elaboración propia

4.2.4 Javier Martínez Campos. Obra: *Cliffs of Moher*

Figura 6

Javier Martínez Campos



Nota. Fuente: <https://www.javiermartinezcamos.com/biografia>

Natural de Valencia, en 1989, emerge como una figura excepcional en el ámbito musical, destacando tanto en la interpretación como en la composición. Su formación profesional abarca una doble titulación, con el título superior en violonchelo y composición, ampliando su horizonte artístico y técnico.

Su compromiso con la excelencia se manifiesta en la obtención del Máster de solista de violonchelo, realizado en la prestigiosa Robert Schumann Hochschule de Düsseldorf, Alemania. En el terreno de la composición, ha cursado el Máster de creación e interpretación en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, consolidando así su dominio en ambos campos.

En su destacada actividad profesional, ocupa el rol de violonchelo ayuda de solista en la Orquesta y Coro Nacional de España, deslumbrando con su destreza interpretativa. Paralelamente, ha florecido como compositor, consolidándose como una fuerza creativa notable en el panorama musical. A pesar de su juventud, su talento ha sido reconocido

con más de 30 premios internacionales en campos tan diversos como la composición, el violonchelo y la música de cámara.

En el ámbito de la composición, ha cosechado éxitos notables, incluyendo el primer premio en el VIII Concurso de Composición Coral “Ciudad de Getafe” en 2007, el segundo premio en el Concurso de Composición de Marchas Moras “150 Aniversari del Moros Grocs” de Castalla (Alicante) en 2008, y el primer premio en el II Concurs de Composició de Música Festera “Ciutat de València” en 2009. Su trayectoria continúa acumulando logros recientes, como el primer premio en el III Concurso de Composición de Música Festera de Almoradí (Alicante) en 2019 y el segundo premio en el International Composition Competition of the Vienna Classical Music Academy 2021 en Austria.

Tabla 11

Ficha catalográfica Cliffs of moher

COMPOSITOR: Javier Martínez Campos
TÍTULO: <i>Cliffs of Moher</i>
OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULOS: <i>Concertino para oboe y orquesta</i>
SIGLO: XXI
AÑO: 2011
ARCHIVO/BIBLIOTECA: Aún no se encuentra en ninguna biblioteca, no está editada/publicada
SIGNATURA DEL CATÁLOGO:
GÉNERO: Concertino
PLANTILLA: Oboe solista y orquesta (cuerda completa, dos percusionistas, timbales y viento madera y metal a dos (dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas y dos trombones))
TONALIDAD:
MOVIMIENTOS: Un único movimiento
DURACIÓN TOTAL (Aproximada): 15 minutos
ESTRENO: enero de 2013, en el Palacio de la Ópera de A Coruña, con la Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG), dirigida por Josep Pons e interpretada por el solista Casey Hill.

INCIPIT MUSICAL:

Andante profundo ♩ = 72

The image shows a musical score for woodwinds, including Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in Bb 1 and 2. The tempo is marked 'Andante profundo' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody with dynamic markings such as *mp* and *mf*. The woodwinds play a similar melodic line, with the flutes and oboes having a more active role than the clarinets.

OTRAS OBSERVACIONES: *Obra premiada en el IX Concurso de composición
“Andrés Gaos” 2011 de la Diputación de A Coruña*

Nota. Elaboración propia

4.2.5 Óscar Navarro. Obra: *Legacy*

Figura 7

Óscar Navarro



Nota. Fuente: https://www.onavarro.com/web/concert/es/js_photo_albums/fotos-estudio/

Óscar, oriundo de Novelda (Alicante), vino al mundo en 1982, emergiendo como una prominente figura en el ámbito musical. Su formación profesional se encuentra anclada en el título superior de clarinete, constituyendo el pilar de su destreza instrumental. En paralelo, sus inquietudes intelectuales se expandieron hacia la composición, materializándose en estudios llevados a cabo en la escuela privada de Valencia, conocida como Allegro.

En busca de una comprensión más profunda y especializada, emprendió un traslado a Los Ángeles, donde se sumergió en el estudio de música para cine y televisión. Su dedicación exclusiva a la composición ha marcado su carrera, consolidándose como un talento singular en el panorama musical contemporáneo.

El prestigio de Óscar se refleja en la acumulación de numerosos premios y nominaciones a lo largo de su trayectoria. Entre los destacados reconocimientos se encuentran los "Hollywood Music in Media Awards" en Los Ángeles, el "Premio

BUMA" en Holanda al mejor compositor internacional, y la prestigiosa nominación a los Premios Goya de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España por la banda sonora de la película "La Mula", entre otros galardones significativos. Su habilidad para fusionar la técnica del clarinete con la maestría compositiva ha contribuido a forjar una identidad artística distintiva y reconocida en el ámbito musical internacional.

Tabla 12

Ficha catalográfica Legacy

COMPOSITOR: Óscar Navarro
TÍTULO: <i>Legacy</i>
OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULOS: <i>Concerto for oboe and symphony orchestra</i>
SIGLO: XXI
AÑO: 2015
ARCHIVO/BIBLIOTECA: En la editorial OscarNavarro, en su propia página
SIGNATURA DEL CATÁLOGO:
GÉNERO: Concierto
PLANTILLA: Oboe solista y orquesta sinfónica: flauta 1, flauta 2/piccolo, oboe 1-2, clarinete sib 1-2, fagot 1-2, trompa 1-2-3-4, trompeta sib 1-2-3, trombón 1-2, trombón bajo, tuba, violín I, violín II, viola, violonchelo, contrabajo, arpa, piano, timbales, mazos (glockenspiel, xilófono), percusión 1 (platillo suspendido, claves, caja, castañuelas, pandereta, crócalos, caja china), percusión 2 (bombo, platillos, tabla de madera, triángulo)
TONALIDAD: Do M con distintas posibilidades
MOVIMIENTOS: Un movimiento con varias secciones
DURACIÓN TOTAL (Aproximada): 21 minutos
ESTRENO: 17 de abril de 2015, en Herford con la Nordwestdeutsche Philharmonie, dirigida por Manuel Gómez López y siendo el solista de oboe, el concertista Ramón Ortega Quero.

INCIPIT MUSICAL:

Andante misterioso $\text{♩} = 70$

16 *mf*

20 3

27

OTRAS OBSERVACIONES: *for Ramón Ortega*

Nota. Elaboración propia

4.2.6 David Penadés-Fasanar. Obra: *Oboe concerto*

Figura 8

David Penadés-Fasanar



Nota. Fuente: <https://www.radiobanda.com/el-canalense-david-penades-fasanar-estrena-nueva-composicion-en-oviedo/>

Oriundo de Canals (Valencia) y dado a luz en 1978, este erudito artista ha inmerso sus horizontes académicos en el estudio del clarinete, la composición y la dirección de orquesta. Su carrera se distingue por su eminente desempeño como educador de música en el ámbito de la educación secundaria, desempeñando con maestría las responsabilidades inherentes a esta función pedagógica. A su vez, amalgama esta labor con su devoción por la composición y la dirección de diversas agrupaciones musicales, contribuyendo de manera significativa a la esfera artística y educativa.

Tabla 13

Ficha catalográfica Oboe concerto

COMPOSITOR: David Penadés-Fasanar
TÍTULO: <i>Oboe concerto</i>
OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULOS: <i>Concierto para oboe y banda</i>
SIGLO: XXI
AÑO: 2016
ARCHIVO/BIBLIOTECA: Biblioteca Nacional de España (Sala Barbi)
SIGNATURA DEL CATÁLOGO: V 11149-2017
GÉNERO: Concierto

PLANTILLA: Oboe solista y banda de música
TONALIDAD:
MOVIMIENTOS: Un movimiento dividido en diferentes secciones claramente identificables
DURACIÓN TOTAL (Aproximada): 13 minutos
ESTRENO: 7 de mayo de 2017, en el Auditorio Municipal de Albacete, con la Banda Municipal de Albacete, dirigida por su director titular Miguel Vidagany Gil e interpretada por el solista Daniel Ibáñez.
INCIPIT MUSICAL:
<p><i>Al meu amic Daniel Ibáñez Martínez, amb molt d'afecte i estima.</i></p> <p>Oboe Concerto (concerto for Oboe & Piano) (2016, Op.25) David Penadés-Fasanar (*1978)</p> <p>Andante Expresivo ♩ = 60</p> 
OTRAS OBSERVACIONES: <i>Al meu amic Daniel ibañez Martínez, amb molt d'afecte i estima</i>

Nota. Elaboración propia

4.2.7 Óscar Senén Orts. Obra: *Concerto*

Figura 9

Óscar Senén Orts



Nota. Fuente: Red social (Facebook)

Originario de Vinarós (Castellón), en el año 1986, este distinguido profesional ha cursado estudios superiores especializándose en tuba, complementando su educación académica con una profunda inmersión en el campo de la composición para videojuegos y cine, así como en la dirección de orquesta, en la prestigiosa Universidad de Berklee, en Boston. Dicha institución es reconocida mundialmente por su programa de Filmscoring, en el cual ha destacado notablemente. Su trayectoria profesional se caracteriza por una dedicación absoluta y exclusiva a la composición y orquestación, ámbitos en los cuales ha desarrollado una habilidad y sensibilidad artística de alto calibre.

Tabla 14

Ficha catalográfica Concerto

COMPOSITOR: Óscar Senén Orts
TÍTULO: <i>Concerto</i>
OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULOS: for oboe and orchestra
SIGLO: XXI
AÑO: 2017
ARCHIVO/BIBLIOTECA:
SIGNATURA DEL CATÁLOGO:
GÉNERO: Concierto

PLANTILLA: Oboe solista y orquesta sinfónica (flauta 1, flauta 2 y piccolo, oboe 1, oboe 2, clarinete en sib 1, clarinete en sib 2, fagot 1, fagot 2, trompa en fa 1-2, trompa en fa 3-4, trompeta en sib 1, trompeta en sib 2, trombón 1-2, trombón bajo, tuba, timbal, percusión 1, percusión 2, violín 1, violín 2, viola, violonchelo, contrabajo)

TONALIDAD: DoM ambos movimientos

MOVIMIENTOS: Andante y Allegro vivo

DURACIÓN TOTAL (Aproximada): 18 minutos

ESTRENO: 30 de septiembre de 2017, en Palacio de Congresos de Peñíscola, con la Orquesta Sinfónica de Peñíscola, dirigida por el compositor Óscar Senén e interpretada por Marc Borràs.

INCIPIT MUSICAL:

Andante ♩=76

1 2 3 4 5 *f* 6 7

8 9 *p* 10 11 *f* 12 13

14 15 16-17 18 *f* 19

OTRAS OBSERVACIONES: *Al meu bon amic Marc Borràs Castell, amb estima i admiració*

Nota. Elaboración propia

4.3 Análisis de las entrevistas

En este segmento presentaremos los resultados derivados del análisis cualitativo de las entrevistas realizadas a cada uno de los compositores previamente mencionados. Este análisis se ha llevado a cabo empleando el software *Atlas.ti*, subdividiendo las entrevistas en ocho ítems para una mejor organización y posterior evaluación. Los códigos asignados a cada ítem son los siguientes: Actividad profesional; Estilo compositivo; Formación; Inicios en la actividad compositiva; Número de obras; Opinión de los premios; Música en la educación actual; y la Obra de oboe.

Para facilitar la lectura y garantizar la trazabilidad de los datos en la presente tesis, hemos optado por una codificación específica en la identificación de los documentos. La letra inicial de esta codificación es la “E”, seguida de las siglas correspondientes al nombre y primer apellido del compositor entrevistado. A continuación, se incluyen la letra “P” para indicar que se trata de una transcripción de la entrevista y el número correspondiente al párrafo. Es fundamental destacar que la letra “P” se ha utilizado para transcripciones en orden numérico, independientemente de si el discurso es de la investigadora o del entrevistado.

Este enfoque metodológico permite una organización sistemática de los datos, facilitando su análisis y la identificación precisa de las fuentes documentales en el contexto del estudio. La adopción de esta codificación específica contribuye a la transparencia y la coherencia en la presentación de los resultados, garantizando la integridad y la trazabilidad de la información extraída en las entrevistas con los compositores.

Tabla 15

Ejemplo de codificación de las entrevistas semiestructuradas.

Entrevista	Siglas del nombre y primer apellido del entrevistado. Ejemplo	Párrafo y numeración	Ejemplo de código	Ejemplo de transcripción
E	AQ	P y numeración	EAQP1-4	Entrevista a Anabel Querol. Párrafo del 1 al 4.

Nota. Elaboración propia

En la concreción de los objetivos 3 y 4 de esta investigación, se abordarán distintos puntos cruciales relacionados con la valoración de las contribuciones, influencias y trascendencia de los compositores bajo estudio, así como la formulación de conclusiones respecto a las particularidades de los fundamentos estéticos y técnicas compositivas. La estructura de este apartado se desglosará en ocho subapartados, cada uno dedicado a los ítems específicos mencionados en las entrevistas, tal como se detalló en el párrafo inicial de esta sección.

4.3.1. Actividad profesional

En el marco de este subapartado, nos proponemos profundizar en la actividad profesional actual de cada uno de los compositores entrevistados, con el objetivo de realizar un análisis exhaustivo sobre su dedicación de manera exclusiva a la composición o si, por el contrario, la combinan con otras facetas profesionales.

La respuesta a este ítem permite centrar la dualidad entre la dedicación a tiempo completo a la composición y la posibilidad de integrar esta práctica con otras

responsabilidades laborales. Este análisis nos permite obtener una visión más completa y matizada de la realidad laboral de los compositores que tratamos.

Una vez examinados los resultados de este ítem, concluiremos este apartado con las observaciones extraídas durante el análisis. Esto ofrecerá una perspectiva sobre las características de la vida profesional de los compositores entrevistados.

Tanto Andrés Valero, como David Penadés y Javier Martínez comparten la opinión de que son escasos los compositores que pueden afirmar dedicarse en exclusiva a la creación musical. Los tres destacan que, a excepción de aquellos involucrados en la música más orientada hacia lo industrial, como la composición para medios audiovisuales, bandas sonoras o anuncios, la mayoría de los compositores se ven forzados a compaginar su labor creativa con otras funciones profesionales. Esta coincidencia de opiniones se fundamenta en los desafíos económicos y lo impredecible que es la industria musical, lo cual ha llevado a la mayoría de compositores a explorar diferentes vertientes, ya sea impartiendo clases, dirigiendo bandas u orquestas o siendo intérpretes. Este consenso muestra la realidad multifacética y dinámica que caracteriza la vida profesional de los compositores en la actualidad.

“Desde hace muchos años tengo una triple actividad, mis clases en el conservatorio, director y luego componer. En mi caso, digamos que lo que me da seguridad es la docencia, es decir, el ser funcionario”. (EAV P19-20).

“Yo soy docente, me saqué el funcionariado de carrera de la Generalitat Valenciana, me saqué mi plaza y bueno, también compongo y también dirijo. Pero lo que me sustenta económicamente es la docencia”. (EDP P17).

“Yo estoy en el conservatorio”. (EFF P22).

“Me dedico a tiempo completo a la música. Después, la música, el día que tienes clase, que tienes cursillo o lo que sea, pues ese día es oboe. El día que estás en casa, que tienes que hacer una grabación, pues ese día grabar. El día que estás componiendo, pues a lo mejor te pasas una temporada descuidando, entre comillas, el tocar...” (EFJV P31).

“Compagino las dos cosas (cellista en la orquesta y composición)”. (EJM P23).

“En el conservatorio de Orihuela yo enseñé teóricas, enseñé armonía, análisis, llevo la orquesta de cuerda...” (ESQ P16).

Mientras que Óscar Navarro y Óscar Senén si dedican su tiempo completo a la composición, asegurando que incluso les faltan horas para ello.

Resulta intrigante observar que únicamente dos de los ocho compositores entrevistados han logrado dedicarse de manera exclusiva a la composición. Curiosamente, ambos compositores han encontrado su lugar en la música para medios audiovisuales principalmente, enfocada en la creación sonora para películas, anuncios publicitarios o videojuegos. Este hecho particular resalta la conexión entre la dedicación a tiempo completo a la composición y la especialización en áreas de la industria musical que demandan de manera constante composiciones originales para complementar sus producciones visuales.

4.3.2. Estilo compositivo

Con este ítem queremos explorar la perspectiva de los compositores en relación con la preferencia por un determinado estilo musical al llevar a cabo el proceso creativo. Esta indagación constituye un componente esencial de nuestro tercer objetivo, que se centra en examinar las influencias contemporáneas en el contexto musical abarcado desde 1950 hasta 2020.

Al indagar sobre sus preferencias de estilo, pretendemos esclarecer la complejidad y diversidad de las fuentes de inspiración que han marcado el desarrollo de la música a lo largo de las últimas siete décadas. Los compositores nos proporcionan aquí una visión más detallada de cómo han navegado a través de las corrientes musicales cambiantes y han integrado diversas influencias en sus propias creaciones:

“Yo hago lo que hago, procuro no repetirme y en lo que hago hay un grado admisible de eclecticismo, mezclo cosas, no me importa recurrir desde el folclore, de heavy, hasta hacer homenajes a compositores clásicos, o sea, dentro de ese eclecticismo caben muchas cosas, pero luego ya cuando escribo, tengo mis propias maneras de hacer las cosas y mis propios sonidos [...]. Yo siempre he dicho que busco equilibrio, entre tradición y modernidad [...] Yo defino la composición como el arte de la suprema libertad [...]. Entonces en mi obra puedes encontrar una...puedes encontrar variedad [...]. Me gusta tener sistemas complejos, pero luego me gusta desobedecerlos a veces desde el punto de vista de mi propia intuición. Entonces ese equilibrio de intuición y técnica [...]. *Borrowing*, em...sí, yo me identifico con eso y he citado absolutamente desde, como te decía antes, desde cantos gregorianos y compositores renacentistas, hasta heavy, hasta rock duro”. (EAV P50-60).

“Más que un estilo tengo varios estilos y no renuncio a ningún estilo, pero sí que tengo un estilo que es un poco de música descriptiva, pues poemas sinfónicos [...]. Luego tengo otro estilo que me baso un poco en el folclore musical de diferentes regiones [...]. Luego hay otro estilo que puede ser el de conciertos para solista, e incluso, algo puramente musical, es decir, nada descriptivo. Tampoco considero que sea yo una persona ecléctica, pero bueno, sí que tengo diferentes estilos musicales”. (EDP P31).

“El éxito de mi música es la fusión de estéticas, igual estoy haciendo algo muy romántico y de repente meto un clúster ahí contemporáneo”. (EFF P32).

“Mi estilo sería pues todos los estilos a mi alcance [...] ya que dispongo de todas técnicas [...]. La palabra que se podría acoplar es eclecticismo”. (EFJV P55-57).

“Yo tengo mi estilo [...] mi estilo pues ha bebido y bebe de muchos estilos [...]. Yo me considero que tengo ya, o voy creando mi sello personal, pero que obviamente siempre está influenciada”. (EON P48).

“Puede ser que sí que tenga un estilo o algo que sí que me gusta, por ejemplo, no es algo característico mío, pero un poco en las entradas generales me gusta la música, por decirlo de alguna manera, tonal, o sea, no contemporánea, con temas súper disonantes, de acordes con muchos intercambios modales”. (EOS P44).

“Mi estilo está ahí [...]. Abarco muchos estilos, sí. Desde música serial, tonal, todo lo uno en uno y me gusta hacer así”. (EJM P46).

“Mi tipo de escritura es ecléctica, o sea, yo no me puedo desvincular de lo tonal [...]. Mi estilo es el del eclecticismo”. (ESQ P28).

Como observamos, durante nuestras conversaciones con los compositores, la mayoría de ellos emplean la palabra “eclecticismo” al describir y caracterizar su enfoque compositivo. Este término, que implica la incorporación y fusión de diversas influencias estilísticas, emerge como un elemento central en la autodefinición de su obra musical.

La observación de este ítem en las entrevistas radica en el reconocimiento compartido por todos los compositores respecto a la diversidad intrínseca en sus enfoques musicales. Todos admiten una paleta amplia de estilos con los cuales interactúan y se involucran activamente. Destaca el hecho que ninguno de los compositores entrevistados

se limita a adherirse exclusivamente al estilo contemporáneo característico de nuestro periodo de investigación, de 1950 a 2020.

Aunque cada uno destaca elementos propios que perviven en su obra, la unanimidad entre los entrevistados reside en la aceptación de influencias provenientes de múltiples estilos. Por tanto, la flexibilidad y apertura hacia diversas corrientes musicales emergen como características fundamentales en la práctica compositiva de estos artistas.

4.3.3. Formación

Este subapartado está dedicado al análisis detallado de la formación profesional que han adquirido los compositores entrevistados. El propósito fundamental radica en comprender el itinerario formativo que han recorrido para convertirse en compositores, considerando que esta disciplina no se enseña de manera integral desde los primeros años del grado elemental en música. Por el contrario, la composición se consolida como una especialización que se aborda de manera más profunda a partir del nivel superior en educación musical.

Es relevante señalar que la composición no suele formar parte del currículo académico desde los primeros niveles de la educación musical, lo que plantea interrogantes sobre cómo los compositores entrevistados descubrieron y cultivaron su pasión por esta disciplina:

“Yo empecé con la trompeta, mi primer sueño era ser trompetista. Entonces esa fue la primera carrera de superior que terminé [...]. Hice la trompeta, luego el piano, luego hice el superior de solfeo, el superior de musicología, el de pedagogía...por supuesto el de composición [...]. Luego la dirección de orquesta, la dirección de coro...La formación en el conservatorio me formé todo lo que pude. Paralelamente pues cursillos, incluso en el extranjero y cursos de postgrado

[...]. Luego vino el estudio de la universidad del máster, el máster de la época se llamaba DEA, Diploma de Estudios Avanzados”. (EAV P14).

“Mi formación artística, en principio, la formación reglada, grado medio, superior...luego haces un máster, luego un doctorado...bueno, investigación y tal. Y luego, paralelamente a eso, dado cursos y cursillos [...]. Estudié composición, estudié dirección de orquesta y un poco, mi formación va por ese camino”. (EDP P9-11).

“Hice el grado elemental Plan 66, el anterior de bombardino [...] cogí la percusión, continuaba con el piano, el piano terminé toda la carrera y la de percusión también [...]. Yo hacía todas las asignaturas del conservatorio, pues armonía, contrapunto, no sé qué, composición, dirección, hice todo”. (EFF P14).

“La carrera de oboe [...], la carrera de piano [...]. Cuando había acabado oboe estaba...bueno, seguía haciendo contrapunto, composición también, ...después hice dirección de coro, dirección de orquesta”. (EFJV P26).

“Estudié toda la carrera de clarinete, hasta el grado superior. Después hice también muchos cursos de perfeccionamiento. Por otro lado, empecé composición en la escuela internacional *Allegro* de Valencia [...], marché a Estados Unidos, a Los Ángeles, a hacer los estudios de cine y televisión, de música para cine y televisión, ahí obtuve un graduado-certificado”. (EON P24).

“Hice el superior de tuba y también hice algo de composición [...]. Hice la carrera de *Filmscoring*, que es la carrera de composición para videojuegos, cine y un poco de dirección de orquesta”. (EOS P14).

“Hice el elemental, el medio y luego ya el superior en el Superior de Madrid hice cello y composición, las dos [...]. Estudié el máster de cello y luego estudié el

Koncert Exam, que es el máster así de solista, de cello también [...]. Hice el máster de creación e interpretación musical en la Rey Juan Carlos, uno de *management* y bueno, ahora con la tesis también”. (EJM P14).

“Me centré en el piano [...] Y en el violonchelo me lie tanto que saqué la carrera, junto con la de piano [...] Y luego me quedé concentrado en la composición [...] También hice la carrera de dirección”. (ESQ P8y16).

Si observamos las trayectorias formativas de los compositores entrevistados, todos presentan un denominador común: cada uno de ellos ostenta la obtención de un grado superior, no solo en composición sino también en al menos un instrumento.

Asimismo, observamos que la decisión de embarcarse en el mundo de la composición no fue predestinada en la infancia, sino que se forjó como una respuesta evolutiva a medida que exploraban todo el universo musical. La historia de cada compositor, en este contexto, se convierte en un testimonio de la capacidad del aprendizaje y la exposición a la música para abrir puertas inesperadas y revelar vocaciones creativas latentes. En el siguiente ítem observaremos más detalles sobre esta afirmación.

4.3.4. Inicios en la actividad compositiva

Cada compositor compartió de manera directa y sincera sus inicios en la composición, detallando qué les motivó a elegir este camino y qué recuerdan de sus primeras creaciones.

Las narrativas sobre sus inicios en la composición brindaron una visión pragmática y auténtica de los comienzos de sus carreras, resaltando los factores tangibles que moldearon sus elecciones y los desafíos enfrentados en sus primeros intentos creativos.

Muchos destacan influencias específicas, ya sea por sus experiencias personales, la orientación de maestros o simplemente el deseo innato de expresarse a través de la música. Los motivos para querer ser compositores variaron desde la necesidad de explorar nuevas formas de expresión hasta la búsqueda de una identidad sonora única:

“Fue una cosa natural [...]. El último tramo de tiempo que dedicaba a estudiar el piano, me gustaba apartar los libros y tocar algo que a mí se me ocurriera en ese momento [...]. Entonces, esas sesiones de premio, de improvisar, improvisar en el sentido de tocar algo que surgiera, pues se convirtieron en anotar las ideas, porque si no luego corría el riesgo de que no me acordara. Entonces empecé a tomar...tenía mi libreta de notas musicales, sabes, de ideas, ideas compositivas, no pensando en composición ni en ser compositor en absoluto, simplemente eran mis ideas musicales que quería anotarlas. Y bueno, y de ahí surgió un poco mi primera obra, porque pasó tiempo y en un momento dado dije: a ver, tengo suficientes notas como para escribir una obra y como veía a mi hermano componer y él que ha hecho un nocturno de piano, pues yo también quiero hacer un nocturno de piano”. (EAV P16).

“Yo empecé a componer cuando tenía unos 18-19 años, todavía no había empezado a estudiar composición y recuerdo que fue un pasodoble [...]. Vi que funcionó, como lo estrenamos que me gustó muchísimo [...] Y fue entonces que me planteé cosas y dije bueno, por qué no tirar por este camino [...]. Siempre he ido formándome al mismo tiempo que he ido componiendo”. (EDP P15).

“Jef Penders [...] él es el que me enseñó a ser disciplinado con la música [...]. Así es como yo comienzo con la composición para banda, empiezo a componer cosas para banda, que las primeras me las revisa él. Enseguida las editoriales extranjeras se interesan por mí, Molenaar y después De Haske y bueno, a partir de ahí, el

pelotazo fue cuando compongo *La Passió de Crist*, mi segunda sinfonía”. (EFF P14).

“La primera obra fue un dúo para trompetas, entonces claro, como yo en mi cabeza me decía hacer notas y ponías una línea y otro y veías que sonaba bien y la tocabas y te gustaba, o sea, fabricabas algo, ¿no? [...]. Esa primera obrita que, claro, la hice para dos trompetas porque mi hermano Andrés ya tocaba la trompeta y mi padre fiscorno [...]. Entonces claro, mi primera obra fue en el año 1984-1985 para dos trompetas”. (EFJV P30).

“Empecé con muchos arreglos. Cuando tenía yo, a lo mejor, 12 o 13 años, ya empezó a picarme la curiosidad del tema de la composición, entonces lo que hacía yo eran arreglos para mis grupitos de cámara que teníamos dentro de la banda [...]. Entonces a raíz de ahí hice un cuarteto para clarinetes [...]. Después de eso, yo empecé con mi primer pasodoble, etcétera, etcétera, etcétera”. (EON P28).

“Siempre me había gustado la composición y había hecho alguna obra para banda, con 16 o 17 años. Estrené alguna en Vinarós y claro, era un sueño, me gustaba mucho componer, no tenía mucha formación, pero sobre todo me gustaba mucho la música para bandas sonoras de John Williams, musicales y todo eso [...]. Los primeros programas de ordenador que tenía fue un secuenciador, de hace casi 20 años, súper sencillo, una demo que no podía ni grabar, cada día lo tenía que hacer de nuevo. Me acuerdo que copiaba la partitura nota por nota a ver porqué sonaba así [...]. Aprendí un poco así sabes”. (EOS P14y22).

“Cuando empecé en el grado medio con armonía, ya la primera clase dije ostras, cómo mola esto, tal. Y ya empecé ahí a crear cositas. Y entonces pues, más y más y más y ya dije bueno, pues voy a hacer el superior”. (EJM P22).

“A partir del primer contacto con la banda, se fue abriendo ese interés, esa necesidad, de descubrir el misterio de cómo funcionaban las obras musicales, de cómo se podía componer, y entonces yo empecé a componer muchísimo sin prácticamente, sin nociones de armonía”. (ESQ P12).

Observamos un patrón común entre la mayoría de los compositores al rastrear sus inicios en la composición, y este patrón se caracteriza por la curiosidad y experimentación musical. Muchos de ellos dieron sus primeros pasos en este ámbito debido al genuino interés de desentrañar el funcionamiento interno de las obras musicales, un interés que floreció durante sus primeras experiencias en la banda de su pueblo.

A través de la exploración y la experimentación práctica, se encontraron casi por casualidad, sumergidos en el mundo de la composición. La necesidad de entender y manipular la música se convirtió en el catalizador para su incursión en la composición.

4.3.5. Número de obras

En la búsqueda por obtener una perspectiva más amplia de la producción compositiva de cada entrevistado, les planteamos la pregunta relativa al número de obras que han compuesto hasta el momento. Esta indagación nos proporcionó una valiosa referencia aproximada de la diversidad en sus respectivos catálogos.

En este rango diverso de respuestas, emergieron historias individuales que arrojaron luz sobre las diferentes etapas de sus carreras y cómo la cantidad de composiciones ha evolucionado con el tiempo. Este ítem de la entrevista proporcionó una perspectiva esclarecedora de la diversidad de enfoques y experiencias que caracterizan la producción compositiva de cada uno de los entrevistados:

“Ahora mismo estoy componiendo la que será mi obra número 100, que es mi séptima sinfonía [...]. O sea, a nivel de número de opus estoy en la 100, pero

número de trabajos tengo más [...]. O sea, eso de estar componiendo ahora la obra cien, no es que he hecho cien obras, he hecho más de cien obras, contando además con las versiones, como te digo, de... pero bueno, al final ¿sabes qué pasa? Que la cantidad no es algo importante [...], la cantidad ahí está, es un dato, pero no es un dato objetivo”. (EAV P28).

“Yo en estos momentos llevo un catálogo de 40 obras”. (EDP P21).

“He perdido la cuenta, pero ahora mismo estoy haciéndome un catálogo de todo [...]. Y a lo mejor estoy por 300 o 400 obras, de todo eh, pasodobles, música de cámara, todo, toda la, toda la obra digamos”. (EFF P26).

“Las obras, como decía, las que cuento de verdad, pues pueden ser unas 22/23. Y aparte tengo otras, pues eso, un par de nocturnos de piano muy clásicos, alguna cosilla para trompeta, cosas muy...un quinteto muy jovencito de arpeggios, de pasajes, como un poco aprendiendo, ¿no? [...] alrededor de 25, 25 obras o por ahí”. (EFJV P49).

“Tengo muchas, no sé decirte un número, parece mentira, pero no podría decirte un número exacto, a lo mejor te voy a decir una horquilla entre, no sé, entre 60-70”. (EON P38).

“Es muy relativo en mi caso. Mira, ayer acabé un pasodoble que me pidieron...mira, cinco pasodobles, un concierto de clarinete y otro de oboe, tres o cuatro obras para banda estrenadas [...] archivos aquí en Sibelius, si una película son 70 archivos...pues a lo mejor he hecho cinco mil, sabes”. (EOS P32).

“A ver, pues para orquesta más o menos unas siete. Luego, más banda, quince. Más o menos unas 76”. (EJM P32).

“Yo no las numero, pero sí que llevo un catálogo, porque hay que llevar un catálogo, un control de lo que vas haciendo y pues tiene alrededor de cien...ciento diez quizás”. (ESQ P20).

La variabilidad en la cantidad de obras entre los compositores es notable y revela una diversidad fascinante en sus enfoques creativos. Se destaca particularmente la disparidad entre aquellos que se dedican a la docencia de asignaturas vinculadas a la composición y aquellos que tienen otros roles.

Un caso que resalta en este panorama es el de Óscar Senén, cuya producción musical sobrepasa con más de cinco mil obras. Sin embargo, es fundamental tener en cuenta el contexto específico de su trabajo en bandas sonoras para películas, donde cada proyecto puede generar aproximadamente 70 archivos musicales diferentes. Esta explicación contextualiza y justifica el asombroso número de obras asociado a su nombre, revelando la naturaleza única de su contribución al mundo de la composición musical.

4.3.6. Opinión sobre los premios a la composición y su influencia

La cuestión relacionada con los premios se reveló como un punto de interés clave durante nuestras entrevistas, ya que indagamos en la percepción que tienen los compositores respecto a estos reconocimientos y su influencia en el prestigio de un creador musical.

La exploración de la percepción de los compositores sobre los premios abrió una ventana a la complejidad de esta dinámica en el ámbito musical. La variedad de opiniones refleja la diversidad de enfoques y valores dentro de la comunidad compositiva, y destaca la necesidad de considerar múltiples perspectivas al evaluar el impacto de los premios en el prestigio de un compositor:

“No, si te digo la verdad, con el tiempo, la gente, de un compositor, recuerda las obras, no de si esa obra fue premiada [...]. Yo creo que los premios son necesarios para iniciar una carrera [...], esto te da currículum y te da visibilidad. Y luego, normalmente, gracias a un premio, la obra se estrena, se edita, se graba y es difusión”. (EAV P66).

“Los premios siempre son de buena ayuda, porque hacen un reconocimiento y hacen que te des a conocer. Pero los premios, al final, como todo en esta vida, no es lo único que un compositor puede tener [...]. El mayor premio de un compositor es que su obra esté en los atriles [...]. Es importante los premios, sí, claro, te dan a conocer, te da publicidad, somos realistas, sales en muchos sitios y te dan a conocer”. (EDP P37).

“No deberían existir los premios de nada, los concursos no deberían existir [...], lo de la música creo que no se puede medir [...]. Creo que no sirve de nada para la carrera musical”. (EFF P48).

“Al final el tiempo yo creo que pone a todos en su sitio [...]. Hay que partir de unos límites y un punto de partida para que eso se dé, sino no tiene sentido”. (EFJV P65).

“Los premios te dan mucha visibilidad y credibilidad [...]. Es verdad que te dan mucha más visibilidad, mucho más caché, incluso más presencia. Entonces es importante, claro”. (EON P62).

“No, yo creo que, para nada, porque hoy en día...sobre todo porque hay muchos premios que incluso quitan esa...o sea, que hoy en día hay premios donde se juntan cuatro amigos, alquilan un auditorio y le llaman el súper premio del compositor del año”. (EOS P60).

“Yo creo que sí. Y sobre todo sí que es verdad que muchos concursos, cuando ganas un premio, lo bueno es que luego te tocan la obra. Entonces es una manera de estrenar y que se conozca”. (EJM P73).

“Debería decir que sí, pero voy a decir que no, porque también se trata de los jurados [...]. Son importantes para el compositor en el momento en que lo está haciendo, pues se lleva el premio, y es un acto de recompensa [...]. Pero basarlo todo en los premios que te hayas presentado no es todo, diría yo”. (ESQ P44).

En el trascurso de las entrevistas se ha observado un consenso entre los compositores en relación con la percepción de los premios y su impacto en sus carreras musicales. Una conclusión que ha emergido de manera consistente es que los premios pueden desempeñar un papel crucial en la visibilidad y en el proceso de darse a conocer, proporcionando un reconocimiento externo que contribuye a la promoción y al establecimiento de la reputación artística.

No obstante, los compositores han expresado una preferencia por que su música adquiriera notoriedad a través de su propia validez intrínseca, independientemente de la obtención de premios. Esta posición subraya la importancia que atribuyen a la calidad propia de su obra como factor primordial para su difusión y apreciación.

4.3.7. Música en la educación actual

En el presente segmento de la investigación, se abordó una indagación específica dirigida a los compositores que desempeñan roles docentes, con el propósito de explorar las percepciones acerca de la contribución de la música en el ámbito educativo. Esta línea de interrogantes fue concebida con el objetivo de recabar respuestas detalladas que posibilitaran la construcción de una perspectiva global sobre las opiniones de los compositores respecto a la función educativa de la música.

Es pertinente señalar que, en este subapartado particular, se excluyó la participación de dos compositores específicos, a saber, Javier Martínez y Óscar Senén. Esta exclusión obedece a la circunstancia de que, en la actualidad, estos artistas no se dedican a la docencia, por lo que sus aportaciones respecto a la relación entre la música y la educación se consideraron inaplicables al objetivo específico de este segmento de la investigación:

“La música es necesaria absolutamente para todo, es una fuente de sensibilidad, es una fuente de hermandar pueblos, es una fuente de mover sensibilidades, de hacer llorar, de hacer reír, de hacer saltar...la música es absolutamente mágica. Entonces la música es importante en la educación, muchísimo, en la medida que es importante para la vida [...]. La MÚSICA, así en mayúsculas, como global, es básica para la vida. Es uno de los hechos de las manifestaciones que mejor aúna la capacidad intelectual de una persona a base de conocimiento, de lucubración, de abstracción, que aúna eso con aquello más [...]. La música, más que nada, es arte y ciencia al mismo tiempo [...]. Considero un grave error los últimos recortes que está habiendo”. (EAV P100).

“La música aporta mucho más de lo que la sociedad está viendo [...]. Estamos en una sociedad, yo creo, muy tecnológica pero muy poco humana. Y creo que las artes, bien entendidas, ese es el problema, que la gente no entiende para qué es el arte, puede cambiar todo esto [...]. Las artes en general, la música en particular, aporta al ser humano justamente eso, ser humano [...]. Las personas tenemos sentimientos y nos movemos por sentimientos. Y las únicas disciplinas que aportan esos sentimientos son las artes [...]. Entonces es una pena que nos estén reduciendo tantas horas de arte”. (EDP P55).

“La música es sensibilidad [...], ahora que quieren quitar con todas estas nuevas normas y tal, pues eso un gran error, porque la música sensibiliza el corazón de las personas humanas y además hace que estemos más juntos, más unidos [...] lo cual es necesario”. (EFF P72).

“La música es la educación, o sea, la música está en la vida, está en nosotros [...]. Todos han conocido y han vivido la música [...]. La música es la persona, o sea, la persona sin música no puede existir. Ya lo decía Platón y toda esta gente que la música es necesaria [...], todo lo que sea quitar música de los centros de las escuelas, los institutos, de la enseñanza, todo eso es a peor”. (EFJV P91).

“Quitar la asignatura de música, una asignatura artística, donde al final estás jugando con la sensibilidad, estás abriendo la mente a los alumnos, estás enseñándoles un lenguaje que para mí es el lenguaje de las emociones, la música la tenemos presente todos los días, o sea, que la quiten del instituto no va a hacer que los alumnos dejen de escuchar música”. (EON P89).

“Todo eso es un desastre [...]. La música pues es una parte de la cultura que todo el mundo, los que saben se dan cuenta de que no es solo tocar un instrumento o componer, sino que hay una cantidad de capas en la música que se puede [...] conectar con otras áreas de la cultura”. (ESQ P70).

La música desempeña un papel fundamental en el ámbito educativo al contribuir significativamente a nuestro desarrollo integral como individuos. Esta convergencia de opiniones se sustenta en la convicción de que la música, al fusionar la capacidad intelectual inherente al arte con los principios fundamentales de la ciencia, emerge como una herramienta esencial para la formación de individuos que trascienden las fronteras disciplinarias.

La música se convierte en un catalizador para la unión y la cohesión social. Al participar en actividades musicales, se fomenta la colaboración y se establecen lazos que trascienden las barreras culturales y lingüísticas. Este sentido de comunidad contribuye a la formación de individuos que valoran la diversidad y reconocen la importancia de trabajar en conjunto para alcanzar objetivos comunes.

4.3.8. La obra musical para oboe

Este segmento de la entrevista aborda una indagación crucial relativa al proceso motivacional que ha impulsado la composición de la obra específica para oboe. La finalidad de este interrogante radica en obtener datos estadísticos que arrojen luz sobre los impulsos subyacentes que llevan a la creación musical para este instrumento particular. La información recabada a partir de este subapartado no solo nutrirá nuestro entendimiento de las dinámicas creativas en el ámbito musical, sino que también nos permitirá extraer conclusiones significativas respecto a los motivos predominantes detrás de la composición para el oboe, un instrumento que, si bien no ostenta una posición preeminente en muchos conjuntos musicales, mantiene una presencia artística y expresiva notable.

El interrogante se orienta hacia la distinción entre las diversas motivaciones que podrían haber impulsado la creación de la obra en cuestión, dividiéndolas en categorías que abarquen desde la pura preferencia artística y el gusto personal hasta la realización de encargos específicos o la participación en competiciones y premios:

“Esta obra, el motivo de hacerla, fue cuando yo estuve terminando la carrera de trompeta en Murcia, como alumno, fui compañero de estudios de un oboísta, que fue alumno de mi hermano, Pedro Antonio Juliá [...]. Y entonces él ganó el premio de honor y para el recital del premio de honor tenía que tocar, y entonces me dice:

escribeme una obra para oboe [...]. El objetivo de esta obra fue, por una parte, el encargo del amigo que quería tocar, por otra parte, el practicar el modo, o sea, la escala, hacer música con la escala de tonos enteros y sin mezclar con nada más [...]. Luego, por otra parte, conceptualmente, a mí siempre me ha gustado mucho la filosofía y me apetecía mucho hacer algo sobre el Mito de la Caverna [...]. Platón siempre fue una referencia para mí [...], lo que Platón dice sobre la música es una base importante para la defensa de la propia música en la sociedad”. (EAV P84).

“Él y yo siempre hemos ido cogidos de la mano en cuanto a formación, cursillos musicales, y tal, hasta que un día oye, a ver cuando hacemos algo juntos, algo juntos y algo serio. Entonces apareció la idea de hacer una composición, él se encargó de estrenarla con la Banda Municipal de Albacete”. (EDP P43).

“Jesús estaba dando clase en una escuela que estaba yo, y pues eso, me lo propuso y...accedí, evidentemente [...] ¿Cuál es el mensaje que yo quería ofrecer con esa obra, con esa partitura? Pues ese mensaje de emoción, de...de diversión, en este caso el tercer movimiento, ...de técnica más revesada, la fusión que te hablaba del primer movimiento, la dulzura del segundo”. (EFF P58 y 62).

“Cuando antes estudiabas la composición, pues hacías primero, segundo, tercero y cuarto, y en cuarto tenías que hacer una obra grande, ¿no? Entonces claro, esa obra la fui preparando y claro, qué mejor que despedirme de composición con un concierto de orquesta grande para oboe que es lo que toco yo, además podía experimentar las cosas [...]. Un concierto de oboe, grande, que soy el único alumno que hasta el momento he sido el único compositor de los alumnos de Salanova y tal”. (EFJV P83).

“Él realmente me hizo este encargo porque él conectó mucho, hablando de la conexión con, sobre todo, con mi segundo concierto para clarinete [...]. Directamente me buscó por internet [...]. Me nombró mucho eso, el estilo mío, la música que yo hacía, como crear una obra nueva moderna, sabes, pero con un lenguaje que siga conectando con el público, él iba buscando eso”. (EON P72).

“Fue un concierto para un gran amigo mío y que nos conocemos de hace 35 años, vamos, de toda la vida. La trabajamos juntos durante todo el proceso [...]. Con el oboe pues pensé un motivo para el oboe y lo desarrollé, luego hice el acompañamiento para una sección...por otra parte, pensé una estructura armónica más o menos que sirviese para acompañar una melodía, y luego yo qué sé, fui repitiendo, haciendo mayor...la melodía del oboe pues la haces con la orquesta mientras el oboe hace...claro, un poco pura técnica de composición [...]. Con el concierto de oboe, por ejemplo, pues intenté extrapolar un poco todo eso de que no suene del todo bonito, sino intentar apurar los extremos del registro, la velocidad del picado o lo que sea”. (EOS P36 y 38).

“Esta obra era porque estaba en tercero de superior creo que era, sí, y ahí como parte del curso, una de las obras que había que hacer era para solista y orquesta [...]. Me encontré un folleto por el suelo y miré y dije ah y esto, pues a ver, tal, mira, aceptan solistas, de orquesta tal, la enviaré y a ver qué pasa”. (EJM P91 y 97).

“El Impromptu II es una especie de encargo, porque esto fue una obra que nació de un oboísta que se iba a presentar a unas oposiciones y quería tocar algo nuevo completamente [...]. Yo saqué una serie para instrumentos a solo, donde desarrollan un motivo. Hay un motivo que aparece en todas ellas [...]. El intento es hacer que, con esa especie de semilla, hacer un material que sea para el

instrumento, que haga nacer la obra. Por ejemplo, hay un elemento de exclusión y es que me limité a no utilizar las técnicas extendidas”. (ESQ P54).

“La Pastoral tiene múltiples versiones. La Pastoral, el material inicial de la Pastoral nació de un movimiento de una sonatina para dos trompetas, que yo escribí con no sé, 11 o 12 años [...]. Acompañada de orquesta, pero también hay una versión para banda [...]. La Pastoral sale de un interés que yo tengo por la mitología, me gusta todo lo relacionado con los mitos, de la Antigua Grecia, la antigua Roma, ese carácter legendario de la astrología [...]. Vinculo esta Pastoral como una especie de reminiscencia de esos tiempos. Esta obra también tiene un subtítulo que se llama Danzas Bucólicas, entonces las danzas bucólicas son remitirnos a ese pasado mítico, de oro, de la edad feliz, para ponerlo en el oboe”. (ESQ P56).

El análisis de los antecedentes y motivaciones subyacentes en la creación de obras para oboe revela un panorama diversificado, donde las influencias contextuales y personales desempeñan un papel fundamental en el proceso creativo de los compositores.

La tendencia preponderante, según nuestras constataciones, sugiere que la mayoría de las obras examinadas surgen como resultado de solicitudes específicas de amigos o conocidos para diversos proyectos. Este enfoque refleja la interconexión entre la creación artística y las relaciones sociales, indicando que las oportunidades de composición a menudo surgen en el contexto de redes personales y profesionales.

Un elemento destacado en esta constatación es la obra de Francisco José Valero, cuyo origen se sitúa en la culminación de su trabajo final de carrera. Este caso ilustra la convergencia de objetivos académicos y creativos, evidenciando cómo la creación

musical puede ser intrínsecamente ligada a los requerimientos académicos, al mismo tiempo que representa una oportunidad para la expresión artística individual.

Contrastando con esta norma, la obra de Javier Martínez se revela como un componente esencial en la programación de estudios de la carrera, destacando la formalización de la composición como parte integral del proceso educativo.

Un caso peculiar en nuestro análisis es la obra de Santiago Quinto, *La Pastoral*, cuya génesis se encuentra en su interés personal y la transformación de material previo. Este ejemplo subraya la autonomía del impulso creativo, resaltando cómo la motivación propia y la reinterpretación personal de material existente pueden resultar en obras que trascienden las convenciones y emergen como expresiones genuinas del artista.

Al concluir este capítulo dedicado al análisis del repertorio para oboe en tres variantes -oboe solo, oboe con banda y oboe con orquesta- centrado en compositores valencianos entre 1950 y 2020, podemos destacar varias conclusiones significativas:

1. Amplitud y profundidad de la investigación: la compilación de una lista de 189 compositores valencianos, desglosada entre 66 fallecidos y 123 vivos (hasta 2020), evidencia un profundo compromiso con la exhaustividad y la precisión metodológica. Este enfoque ha permitido un amplio espectro de análisis y ha asegurado una cobertura representativa del repertorio valenciano para oboe.
2. Desafíos en la recopilación de datos: la dificultad encontrada al intentar recabar información fiable sobre 6 de los 66 compositores fallecidos resalta los retos inherentes a la investigación musical histórica. Esta situación subraya la importancia de la conservación documental y el acceso a fuentes fidedignas para el estudio de la historia musical.

3. Descubrimientos significativos en música de cámara: Aunque no se identificaron obras para oboe solista entre los compositores fallecidos, el hallazgo de composiciones de música de cámara con presencia de oboe entre 7 compositores refleja una tradición camerística. Este descubrimiento amplía el panorama de la contribución valenciana en este ámbito musical.
4. Relevancia de COSICOVA en el panorama actual: la clasificación de los compositores vivos en función de su asociación con COSICOVA proporciona una perspectiva valiosa sobre la estructura organizativa y la influencia de esta entidad en la música contemporánea valenciana.
5. Visibilización de obras desconocidas: Este estudio ha revelado obras poco conocidas o no ejecutadas, contribuyendo significativamente a la recuperación y promoción de piezas valiosas que, de otro modo, podrían haber permanecido en el olvido.
6. Potencia para futuras interpretaciones y estudios: La catalogación de estas obras no solo sirve como una herramienta académica, sino también como un recurso práctico para intérpretes y educadores. La disponibilidad de este repertorio ampliado ofrece nuevas oportunidades para su interpretación y estudio.

En resumen, este capítulo no solo ha enriquecido el conocimiento del repertorio para oboe de compositores valencianos, sino que también ha sentado las bases para futuras investigaciones y actuaciones en este campo. Al revelar y documentar la diversidad y riqueza del repertorio, este trabajo contribuye sustancialmente al entendimiento y apreciación de la música valenciana para oboe.

CAPÍTULO 5

ESTUDIO, ANÁLISIS Y PROPUESTA

DIDÁCTICA DE LAS OBRAS

5.1. Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra *El Mito de la Caverna* de Andrés Valero Castells

El mito de la caverna es una obra para oboe solo de Andrés Valero Castells, la cual representa un homenaje musical al filósofo griego Platón y su alegoría de la caverna. Dedicada al oboísta Pedro A. Juliá, esta obra es fruto específicamente para su interpretación en los premios final de carrera, teniendo su estreno en 1993 en la ciudad de Murcia.

Esta composición se caracteriza por su estructura modal, fundamentada en una escala hexátona, es decir, una escala que se compone de seis tonos distintos. Esta elección de escala modal juega un papel crucial en la expresión de diferentes estados emocionales a lo largo de la pieza. Según reveló el propio compositor en la entrevista, la composición se articula alrededor de la nota central Do, carece de armonía y tiene un motivo principal recurrente durante toda la obra.

Un aspecto singular de *El mito de la caverna* es su adherencia estricta a las seis notas de la escala hexátona empleada en toda la obra, con la notable excepción de la última nota. Esta nota final, un La natural, no forma parte de la escala hexátona establecida, lo que confiere un carácter distintivo y posiblemente simbólico al cierre de la pieza. Esta desviación de la escala predeterminada podría interpretarse como una manifestación musical de la temática platónica de la obra, sugiriendo un escape o una

revelación más allá de los límites percibidos, en paralelo con la alegoría de Platón sobre la iluminación y el descubrimiento de la realidad fuera de la caverna.

La obra puede ser analizada y categorizada formalmente en tres secciones distintas, cada uno incorporando subsecciones que enriquecen su estructura y contenido. Esta división formal facilita la comprensión y el análisis de la composición desde una perspectiva musical.

En la primera sección, que abarca desde el compás 1 hasta el 30, el compositor introduce el tema central de la obra. Esta subsección se subdivide en dos partes: el andante cadencial y el andante rubato. Esta parte de la obra es esencial para establecer el marco temático y emocional.

La segunda sección comienza en el compás 31 y se extiende hasta el compás 91. Esta parte, marcada por un tempo *allegro*, retoma el tema principal introducido en la primera sección, pero lo enriquece con contrastes rítmicos y melódicos significativos. Esta sección no solo mantiene el tema central, sino que también desafía las habilidades técnicas del intérprete, culminando en una cadencia que actúa como puente hacia la sección final de la obra.

La tercera y última sección, que va desde el compás 92 hasta el final en el compás 121, se caracteriza por su demanda técnica, siendo la más rápida de la obra. Aquí, el compositor, hace alusiones al tema principal y concluye con una nota que rompe con la escala hexátónica utilizada a lo largo de la composición, un detalle que añade un elemento sorpresivo y posiblemente simbólico al final de la pieza.

El propio compositor describió la obra como una especie de lucubración, no es tanto descriptiva ni narrativa, porque no va describiendo pasos concretos, momentos de

la caverna, pero sí un ambiente general de estar dentro de ese ambiente y luego en un momento dado descubrir otra cosa. (EAV P84).

En el ámbito de la interpretación y estudio avanzado del oboe, *El mito de la caverna* de Andrés Valero Castells se erige como una obra de notable complejidad técnica y musical. Esta composición no solo explora la riqueza expresiva y melódica inherente al oboe, sino que también desafía al intérprete con variados aspectos técnicos, incluyendo ritmo, cambios de registro, dinámicas, y un nivel de virtuosismo mecánico elevado.

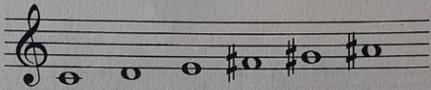
La pieza manifiesta un uso exhaustivo de las capacidades técnicas del oboe, exigiendo del intérprete un alto grado de habilidad y un control refinado del instrumento. Es precisamente esta demanda de destreza técnica y musical lo que justifica la recomendación de su inclusión en los programas avanzados de música, particularmente en los últimos años de estudios superiores y en programas de máster especializados en oboe. La supervisión de un docente calificado es esencial para abordar adecuadamente los retos que plantea esta obra.

Uno de los aspectos fundamentales para la interpretación exitosa de *El mito de la caverna* es el dominio de la escala hexátona, la cual constituye un pilar central en toda la composición. Para alcanzar un control absoluto sobre esta escala, es imprescindible una práctica enfocada y metódica, que incluya ejercicios en segundas, terceras, cuartas, etc. Esta aproximación sistemática no solo es crucial para dominar las particularidades de la escala hexátona, sino también para desarrollar una comprensión más profunda de las sutilezas interpretativas y expresivas que Andrés Valero Castells incorpora en su obra.

La escala viene representada en la partitura, antes de empezar la obra. Se trata de la siguiente escala:

Figura 10

Escala de seis sonidos



Esta obra está basada íntegramente en este modo de seis sonidos por tonos enteros,, por lo que se prescinde de colocar los # en todos los FA, SOL y LA.

Nota. Partitura de Andrés Valero

Para facilitar el manejo de la escala hexátona, central en *El mito de la caverna*, hemos diseñado un ejercicio específico. Este se centra en la práctica de la escala en su forma básica, complementada con variaciones que incluyen intervalos de terceras y cuartas. Este enfoque no solo mejora la familiaridad del intérprete con la escala hexátona, sino que también amplía su habilidad técnica y expresiva, vital para abordar esta obra.

Figura 11

Ejercicio 1

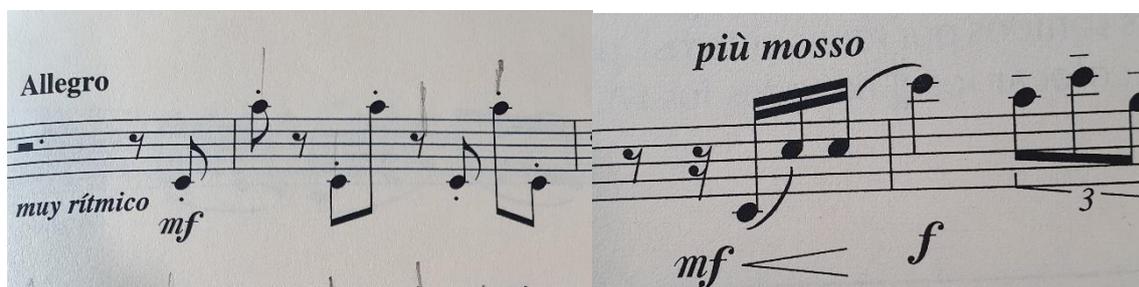
The image displays a musical score for an oboe exercise, consisting of four staves. The first staff is labeled 'Oboe' and contains a single melodic line with a long slur over it. The second staff is labeled 'Ob.' and starts with a measure number '6' above it, continuing the melodic line. The third staff is also labeled 'Ob.' and starts with a measure number '10' above it, showing a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is labeled 'Ob.' and starts with a measure number '14' above it, continuing the complex rhythmic pattern. All staves are in treble clef and feature various accidentals (sharps and naturals).

Nota. Elaboración propia

La obra demuestra una notable utilización de amplios saltos de octava, lo cual es evidente en varios pasajes. Un ejemplo destacado se encuentra en el compás 26, donde la partitura atraviesa los tres Do (Do3, Do4 y Do5) en el registro del oboe, explorando así una extensa gama tonal del instrumento. Esta técnica es particularmente significativa en la primera parte de la segunda sección, iniciando en el compás 31, donde se observa una sucesión de cambios de registro, alternando entre notas graves, agudas y hasta sobreagudas. Estos saltos no solo exigen del intérprete una habilidad técnica considerable, sino que también aportan a la obra una rica textura sonora y un carácter dinámico.

Figura 12

Compases 26-27 y 31-32 respectivamente



Nota. Partitura de Andrés Valero

En la partitura, los mencionados saltos de octava y cambios de registro son inicialmente presentados con articulación de *staccato*. No obstante, para una comprensión y ejecución más efectiva de estos elementos, se recomienda abordarlos mediante una metodología progresiva y diversificada.

El primer paso en este proceso consiste en practicar estos saltos con notas sostenidas, enfocándose en la estabilidad del sonido y la precisión de la afinación. Esta aproximación permite al intérprete centrarse en los fundamentos de la producción del tono en diferentes registros, estableciendo una base sólida para una ejecución más compleja.

Posteriormente, se sugiere incrementar gradualmente el tempo, añadiendo así un nivel adicional de dificultad técnica y mejorando la fluidez en la transición entre los registros.

Un aspecto crucial en la profundización de esta técnica es la experimentación con diversas dinámicas y estilos de articulación. Practicar los saltos de octava y cambios de registro con variaciones en la intensidad (piano y fuerte, fuerte y piano) y en la articulación (picado, ligado, picado con acento, picado corto) es fundamental. Este

enfoque multidimensional no solo enriquece la expresividad musical, sino que también asegura un equilibrio más refinado de las notas en los diferentes registros del oboe.

Esta estrategia pedagógica, al abarcar tanto los aspectos técnicos como los expresivos, es esencial para el desarrollo de una interpretación más completa y matizada de la obra.

Figura 13

Ejercicio 2, 3 y 4. Saltos de octava y saltos en la obra

The image displays a musical score for the Oboe part, consisting of ten staves. The first staff is labeled 'Oboe' and contains measures 1 through 5. The second staff is labeled 'Ob.' and contains measures 6 through 10. The third staff is labeled 'Ob.' and contains measures 10 through 11. The fourth staff is labeled 'Ob.' and contains measures 12 through 13. The fifth staff is labeled 'Ob.' and contains measures 14 through 18. The sixth staff is labeled 'Ob.' and contains measures 19 through 24. The seventh staff is labeled 'Ob.' and contains measures 25 through 30. The eighth staff is labeled 'Ob.' and contains measures 31 through 36. The ninth staff is labeled 'Ob.' and contains measures 37 through 41, with the text 'Ahora con los saltos que se representan en la obra' written above the staff. The tenth staff is labeled 'Ob.' and contains measures 42 through 46. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are primarily quarter and eighth notes, often beamed together, with various accidentals (sharps and naturals) indicating the specific pitches. The exercises focus on octaves and leaps, as indicated by the title.

Nota. Elaboración propia.

Desde el compás 92 en adelante, la obra requiere del intérprete un picado rápido, breve y preciso, lo cual implica un reto único considerable. Para abordar eficazmente esta

demanda, se sugiere un ejercicio específico que destaca la variedad en la articulación del picado y la adaptabilidad a diversas velocidades.

Este ejercicio propuesto se centra en la escala hexátona utilizada en la obra, permitiendo al músico trabajar intensamente en los aspectos requeridos. De esta forma, la práctica incluye la ejecución del picado corto en diferentes ritmos y combinaciones.

Figura 14

Ejercicios 5, 6 y 7

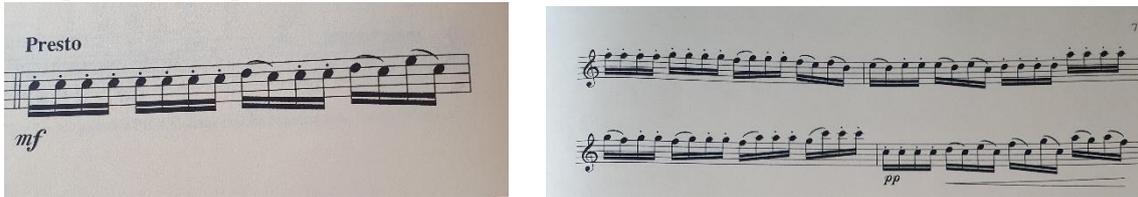
The image displays a musical score for Oboe, consisting of nine staves of music. The first staff is labeled 'Oboe' and contains the beginning of the piece. The subsequent staves are numbered 3, 5, 6, 8, 10, 11, 13, and 15, indicating specific measures or sections of the exercise. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with a double bar line at the end of the ninth staff.

Nota. Elaboración propia

Para ofrecer una mayor claridad y especificidad, se detalla a continuación el pasaje en cuestión:

Figura 15

Compás 92 y compases 93-96



Nota. Partitura de Andrés Valero

Para mejorar la coordinación entre la articulación del picado y la digitación precisa de las notas, se sugiere implementar un ejercicio específico. Este ejercicio está diseñado para incrementar progresivamente la velocidad, facilitando así una evolución gradual y eficaz en la habilidad del intérprete para manejar con destreza tanto la técnica del picado como la precisión en la digitación.

Figura 16

Ejercicio 8



Nota. Elaboración propia

Para optimizar la interpretación de los momentos expresivos en la obra, es crucial enfocarse en el desarrollo de la sonoridad, el legato y el vibrato. Estos aspectos son fundamentales para realzar la expresividad musical. Para ello, recomendamos la incorporación del siguiente ejercicio específicamente diseñado para mejorar estas habilidades técnicas y expresivas:

Figura 17

Ejercicio 9. Octavas subiendo

The image displays a musical score for an Oboe exercise titled "Ejercicio 9. Octavas subiendo". The score is written in treble clef and consists of ten staves, each representing a measure of music. The first staff is labeled "Oboe" and shows a single measure with a whole note and a slur. The subsequent nine staves are labeled "Ob." and show measures with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings. The exercise involves ascending octaves, as indicated by the title and the increasing pitch of the notes across the staves. The notes are primarily whole notes, and the slurs indicate that they are to be played as a single phrase. The dynamic markings include accents and hairpins, suggesting a crescendo and decrescendo. The exercise starts on a middle C and ascends through several octaves, ending on a high C. The notation includes various accidentals (sharps and naturals) and slurs to indicate phrasing and articulation.

Nota. Elaboración propia

Figura 18

Ejercicio 9b. Octavas bajando

2

Ob. 73

Ob. 81

Ob. 88

Ob. 96

Ob. 103

Ob. 111

Ob. 118

Ob. 126

Ob. 133

Ob. 141

Ob. 148

Ob. 153

Nota. Elaboración propia.

Siguiendo el enfoque utilizado por el oboísta Eric González en su interpretación del solo de la *Scala di Seta*, proponemos una metodología similar para trabajar el legato en la obra en cuestión. Esta técnica implica unir cuidadosamente cada una de las notas de la escala hexátona empleada en la composición, abordándolas a través de diversas combinaciones.

Figura 19

Ejercicio 10, 11 y 12

The image shows a musical score for Oboe exercises. It consists of seven staves, each labeled 'Ob.' and starting with a measure number: 1, 5, 7, 13, 19, 25, and 30. Each staff contains a melodic line with slurs and accents, representing exercises for legato technique. The exercises are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Nota. Elaboración propia

Finalmente, con el objetivo de incrementar la velocidad de ejecución, sugerimos la implementación del siguiente ejercicio estructurado:

Figura 20

Ejercicio 13, 14 y 15

The image displays a musical score for Oboe, consisting of seven staves. The first staff is labeled 'Oboe' and contains measures 1 through 2. The second staff is labeled 'Ob.' and contains measures 3 through 4. The third staff is labeled 'Ob.' and contains measures 5 through 6. The fourth staff is labeled 'Ob.' and contains measures 7 through 8. The fifth staff is labeled 'Ob.' and contains measures 9 through 10. The sixth staff is labeled 'Ob.' and contains measures 11 through 12. The seventh staff is labeled 'Ob.' and contains measures 13 through 14. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is written in a single system with a common key signature and time signature.

Nota. Elaboración propia

5.2. Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra *Impromptu II* de Santiago Quinto Serna

Impromptu II es una composición de Santiago Quinto Serna creada en 2001, la cual constituye una parte integral de una serie de obras dedicadas a instrumentos solistas. Aunque esta pieza aún no ha sido publicada, se sitúa dentro de un contexto más amplio que incluye también *Impromptu I*, *Impromptu III*, *Impromptu IV*, *Impromptu V* e *Impromptu VI*, abarcando una diversidad de instrumentos como el clarinete, el oboe, el piano, el bombardino, la guitarra y el contrabajo.

Estas obras, a pesar de su individualidad y adaptación específica a cada instrumento, comparten una célula melódica central que actúa como eje estructural. Esta célula se va desplegando y evolucionando a lo largo de las distintas piezas, permitiendo una exploración profunda de las posibilidades melódicas inherentes a cada instrumento. Sin embargo, es notable que esta exploración se realice sin recurrir a técnicas extendidas, tales como el uso de multifónicos, enfocándose en cambio a la expresión melódica tradicional y en la riqueza tímbrica de cada instrumento.

La obra está compuesta de forma lineal, es decir, se va desarrollando de principio a fin sin tener una estructura clara y definida, tal como nos indicó Santiago Quinto: Es la idea de principio y luego desarrollarla, desarrollarla y desarrollarla, en ese sentido es una forma de construir más contemporánea podríamos decir. Donde no se repiten elementos de una forma reiterada, no se repiten estructuras, sino que es, más bien, un crecimiento orgánico. Buscando todas las posibilidades, de una forma lineal a la composición y, en el momento que se dice que se ha agotado, ... (ESQ P68).

Con el fin de realizar una explicación formal y detallada de la obra, hemos optado por segmentarla en tres secciones principales, basándonos en características distintivas de la melodía y el ritmo. Dado que la composición está escrita para un instrumento melódico solista, no incorpora elementos armónicos tradicionales. Esta ausencia enfatiza la importancia de analizar y comprender la obra a través de su contenido melódico y rítmico, que constituyen los pilares fundamentales de su estructura y expresión.

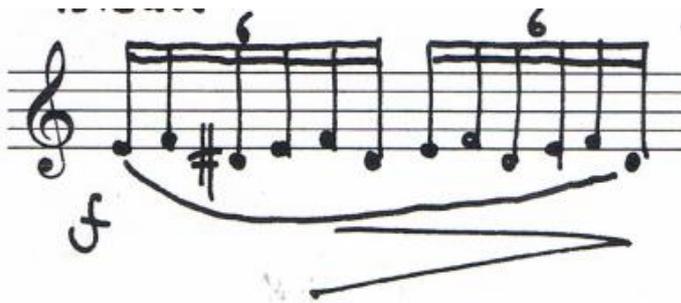
Esta obra no presenta líneas divisorias de compás, pero sí líneas divisorias discontinuas dibujadas por el propio compositor. Así, no hablaremos de compases, sino de trozos, con el fin de respetar la autoría del compositor. La primera parte va hasta el trozo número 71, inclusive. En esta primera sección de la obra, se introduce un motivo

recurrente que desempeña un papel central a lo largo de toda la composición. Esta secuencia melódica, que se repite con notable frecuencia, parece ser la célula melódica común a todas las obras de la serie *Impromptu* del compositor.

En esta primera parte, el motivo en cuestión aparece 21 veces, lo que subraya la importancia del motivo como núcleo temático de la obra. Su análisis detallado es crucial para comprender la naturaleza de la obra y su relación con las otras composiciones de la serie.

Figura 21

Motivo que se repite durante toda la obra



Nota. Partitura Santiago Quinto

Esta primera sección de la obra puede ser analizada bajo el prisma de una estructura ternaria, donde cada subsección aporta elementos distintivos y contribuye al desarrollo temático general.

En la subparte A, que constituye la introducción de la obra, se nos presenta la célula rítmico-melódica fundamental. Esta sección explora intervalos extensos, con saltos de más de una octava, culminando en una elaborada progresión de notas que, mediante transición, llega a la subparte B en el trozo número 27. La subparte B introduce un contraste marcado, caracterizado por acentuaciones, articulaciones picadas y dinámicas

intensas, elementos que aún no habían sido explorados. A partir del trozo número 34, una serie de escalas ascendentes y descendentes nos guían hacia la subparte A', iniciando en el trozo número 44.

En esta parte A' se introduce un nuevo motivo que, según las indicaciones del compositor y las referencias en la partitura del *Impromptu I* para clarinete, establece un vínculo intertextual con otra obra de la serie. Tras un breve calderón y una doble barra, la sección concluye con una reexposición de la subparte A, cerrando así la primera sección de la obra con una referencia directa a su apertura. Esta reexposición no solo refuerza el tema inicial, sino que también subraya la cohesión y la continuidad temática dentro de la estructura ternaria de la sección.

La segunda parte de la composición, comprendida entre los trozos número 72 y 94, se distingue por ser la sección más melódica y lírica de la obra. Caracterizada por su carácter sereno y una predominación de pasajes legato, esta parte proporciona un contraste marcado respecto a las secciones precedentes.

Durante esta sección, la partitura explora una serie de saltos interválicos significativos, incluyendo séptimas y novenas, entre otros. Estos saltos contribuyen a la expresividad y al perfil melódico de la sección, mientras la escritura rica en alteraciones le añade complejidad y profundidad a la textura musical.

En la transición hacia la conclusión de esta segunda parte, específicamente desde el trozo número 86 hasta el 94, se inicia una progresiva introducción de elementos y motivos que anticipan y preparan el terreno para la tercera y última sección de la obra.

La tercera y última sección de la obra, que se extiende desde el trozo número 95 hasta el 213, marca una evolución significativa en términos de estructura y notación. Por primera vez en esta composición, las líneas divisorias de compás se hacen explícitas,

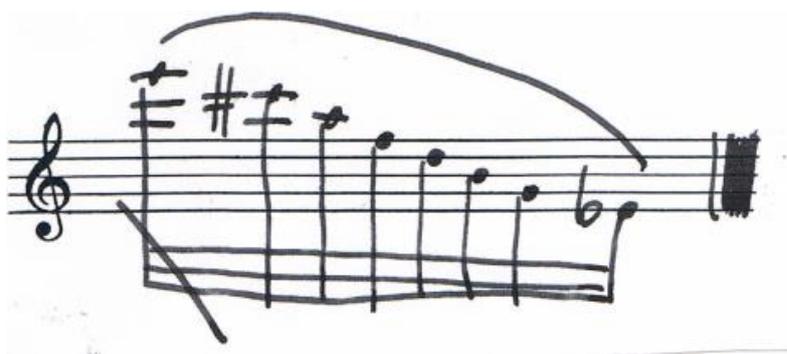
delimitando claramente cada unidad rítmica. Además, se introduce el uso del compás de 2/4, lo que supone un cambio notable en la organización rítmica.

A pesar de estos cambios, la sección mantiene la esencia característica de los grandes saltos interválicos y la escritura enriquecida con alteraciones. En esta parte, se hace un especial énfasis en la técnica del picado, aplicado a notas cortas y marcas, particularmente en el registro grave del instrumento. Esto establece un contraste dinámico y textual con las notas legato y suaves que predominan en el registro agudo.

La conclusión de la obra es dramática y enfática, caracterizada por el uso intensivo de acentos y dinámicas fuertes, particularmente mediante la repetición de una misma nota aguda. Esto da paso a una progresión final de ocho notas que descienden desde el registro agudo al grave, cerrando la obra una sensación de resolución y culminación.

Figura 22

Progresión de las ocho notas de agudo a grave



Nota. Partitura de Santiago Quinto.

La obra analizada es un estudio profundo de las capacidades técnicas y expresivas del instrumento, enfatizando su amplio rango y versatilidad, tal como lo destacó el propio compositor. La melodía, presentada con un *legato* que la hace expresiva, se combina con constantes cambios de registro, retando la agilidad y el control del intérprete. Se destacan

también los matices extremos, desde pianos delicados a *fortes* intensos, que añaden dramatismo y exigen gran sensibilidad y adaptabilidad por parte del músico.

Además, la obra plantea desafíos significativos en técnica mecánica y lectura musical, especialmente por las numerosas alteraciones. Esta composición, en su conjunto, representa un despliegue completo de las habilidades del intérprete, aprovechando al máximo las capacidades del instrumento.

El *Impromptu II* de Santiago Quinto es una obra de considerable exigencia técnica, demandando al oboísta un elevado grado de control y precisión. El mismo compositor enfatiza la dificultad de la obra, calificándola como muy difícil, de nivel superior. (ESQ P62).

En el marco de este análisis, proponemos una serie de ejercicios didácticos, inspirados en prácticas pedagógicas efectivas, con el objetivo de facilitar una interpretación clara y brillante de la pieza. Estos ejercicios están diseñados para abordar específicamente los desafíos técnicos presentes en la obra, permitiendo a los intérpretes desarrollar las habilidades necesarias para una ejecución exitosa de esta composición.

Impromptu II de Santiago Quinto inicia con una serie de saltos de quintas que se originan en una misma nota base, lo cual ofrece una ventaja pedagógica significativa para el estudio y la práctica de la obra. Esta característica particular permite enfocar los ejercicios en la mejora de la transición entre notas y registros, optimizando así la ejecución de estos saltos de intervalos.

Los ejercicios que sugerimos para abordar eficazmente estos aspectos son los siguientes:

Figura 23

Ejercicio 1, 2 y 3

The musical score for Figure 23 is presented in four staves. The first staff, labeled 'Oboe', shows measures 1 through 5. The second staff, labeled 'Ob.', shows measures 6 through 9. The third staff, also labeled 'Ob.', shows measures 10 through 13. The fourth staff, labeled 'Ob.', shows measures 14 through 17. The music is written in 4/4 time and features a sequence of notes in the upper register of the oboe, with various articulations and dynamics.

Nota. Elaboración propia

La obra hace un uso extensivo del registro sobreagudo, una característica que requiere atención especial para lograr una emisión sonora plena y brillante, alineada con la calidad tímbrica de los otros registros del instrumento. Para facilitar la adaptación a este registro, proponemos un ejercicio específico basado en la secuencia de notas presentes en el trozo número 54 de la composición.

Inicialmente, se recomienda abordar este pasaje a un tempo moderado, con el objetivo de garantizar una articulación precisa y una calidad tonal óptima en cada nota. Posteriormente, se deberá incrementar progresivamente la velocidad de ejecución, manteniendo el enfoque en la claridad y la consistencia del sonido en el registro sobreagudo. Esta aproximación metódica permitirá al oboísta desarrollar no solo agilidad técnica en este registro exigente, sino también una integración sonora coherente con el resto de la obra.

optado por utilizar las escalas mayores como base para la elaboración de escalas naturales. Esta decisión metodológica explica la ausencia de escalas enarmónicas con bemoles en nuestros ejemplos. Sin embargo, es importante destacar que los ejercicios pueden ser adaptados para incluir escalas con bemoles, permitiendo así un estudio más exhaustivo de las variaciones tonales.

Figura 26

Ejercicio 5

$\text{♩} = 100-160$

Oboe

Ob.

Ob.

Ob.

Ob.

Ob.

Ob.

Ob.

Nota. Elaboración propia

Para concluir nuestra propuesta didáctica referente a esta obra, recomendamos la adaptación de los ejercicios de articulación de *staccato* previamente sugeridos para *El mito de la caverna* de Andrés Valero. Específicamente, sugerimos una modificación del

ejercicio número 6, presentado en la figura 5, con el objetivo de lograr una ejecución precisa y nítida del inicio de la tercera sección de la obra. Esta adaptación busca perfeccionar la claridad y la concisión en la articulación, elementos cruciales para interpretación efectiva de este segmento.

Figura 27

Ejercicios 6, 7 y 8

The musical score consists of eight staves of music for Oboe, arranged in a single column. The first staff is labeled 'Oboe' and the subsequent seven are labeled 'Ob.'. The music is in 4/4 time. The exercises are as follows:

- Staff 1 (Oboe): Four measures of eighth-note patterns. Measure 1: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 2: eighth notes D5, C5, B4, A4. Measure 3: eighth notes G4, F4, E4, D4. Measure 4: eighth notes C4, B3, A3, G3.
- Staff 2 (Ob.): Measure 1: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 2: eighth notes D5, C5, B4, A4. Measure 3: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 4: eighth notes D5, C5, B4, A4.
- Staff 3 (Ob.): Measure 1: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 2: eighth notes D5, C5, B4, A4. Measure 3: eighth notes G4, F4, E4, D4. Measure 4: eighth notes C4, B3, A3, G3.
- Staff 4 (Ob.): Measure 1: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 2: eighth notes D5, C5, B4, A4. Measure 3: eighth notes G4, F4, E4, D4. Measure 4: eighth notes C4, B3, A3, G3.
- Staff 5 (Ob.): Measure 1: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 2: eighth notes D5, C5, B4, A4. Measure 3: eighth notes G4, F4, E4, D4. Measure 4: eighth notes C4, B3, A3, G3.
- Staff 6 (Ob.): Measure 1: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 2: eighth notes D5, C5, B4, A4. Measure 3: eighth notes G4, F4, E4, D4. Measure 4: eighth notes C4, B3, A3, G3.
- Staff 7 (Ob.): Measure 1: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 2: eighth notes D5, C5, B4, A4. Measure 3: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 4: eighth notes D5, C5, B4, A4.
- Staff 8 (Ob.): Measure 1: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 2: eighth notes D5, C5, B4, A4. Measure 3: eighth notes G4, F4, E4, D4. Measure 4: eighth notes C4, B3, A3, G3.

Nota. Elaboración propia

5.3. Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra *Pastoral* de Santiago

Quinto Serna

Pastoral, una composición de Santiago Quinto, fue creada en 1985. Esta obra, aún no publicada, se caracteriza por ser una danza estructurada en un movimiento único, subdividido en cinco secciones distintas. Lo notable de esta pieza es su exploración armónica centrada en torno a las tonalidades de La eólico y Re eólico, lo que confiere a la obra una atmósfera única y una identidad tonal coherente a lo largo de su desarrollo. La obra nació de un movimiento de una sonatina para dos trompetas (ESQ P56), la cual adaptó para el oboe acompañado por la orquesta, aunque también hay versión para banda. La *Pastoral* lleva por subtítulo Danzas bucólicas, buscando siempre el interés del compositor por la mitología, la Antigua Grecia, la Antigua Roma y el carácter legendario de la astrología.

La pieza se distingue por su estructura formal, la cual se alinea con los principios de la forma sonata. Esta composición se presenta en un movimiento singular, subdividido en cinco secciones claramente diferenciadas. Estas secciones se distinguen entre sí no solo por sus características musicales intrínsecas, sino también por los cambios de tempo que marcan cada una de ellas. Un aspecto notable es la presencia de un elemento de reexposición, que emerge hacia el final de la pieza, retomando y desarrollando los materiales temáticos introducidos al principio, lo que proporciona una cohesión y unidad temática a toda la composición.

La primera sección de la *Pastoral* se extiende desde el inicio hasta el compás 27. Esta sección, escrita sobre la tonalidad de La eólico, introduce el tema que será objeto de desarrollo a lo largo de toda la composición. La escritura temática se centra principalmente en la dominante de la tonalidad, evidenciando una predilección por la construcción sobre este grado armónico.

En términos de registro, la sección comienza con el oboe posicionándose en un registro agudo y evoluciona progresivamente hacia una progresión ascendente. Esta evolución culmina en la octava sobreaguda. La naturaleza cantáble de esta sección se destaca significativamente, atribuyéndose a la voz solista un carácter distintivo mediante el uso de mordentes. Este recurso estilístico no solo enriquece la textura melódica, sino que también aporta un matiz expresivo particular a la línea musical del oboe.

La segunda sección de la obra inicia en el compás 28, marcada por una transición a un tempo ligeramente más rápido (*poco più mosso*), y se extiende hasta el compás 62. Esta parte de la obra perpetúa el desarrollo del tema introducido en la primera sección, manteniendo la tonalidad de La eólico. Se caracteriza por su naturaleza cantáble y el empleo continuado de *legato* y mordentes, así como la incorporación de trinos.

Desde una perspectiva de análisis formal, las dos primeras secciones podrían considerarse como la sección A, dentro de una estructura de forma sonata, tal como lo sugiere el propio compositor. Esta interpretación se ve reforzada por los contrastes introducidos en la tercera sección, que comienza en el compás 63. Esta sección parece marcar el inicio de la sección B de la forma sonata, evidenciada por cambios sustanciales en el material temático y la estructura armónica.

Esta tercera sección introduce un cambio de tonalidad hacia Re eólico, junto con una alteración en la escritura musical que se manifiesta en un ritmo distintivo. Hasta el final de esta sección, en el compás 119, se observa una progresión de notas consistentemente ascendente, que juega con diversas alteraciones. El ritmo predominante en esta sección es el de los tresillos de corchea, y el tema presentado se distingue claramente de los expuestos en las secciones anteriores, lo que refuerza su identidad como una parte diferenciada dentro de la estructura global de la obra.

La tercera y cuarta sección de la obra abarcan desde el compás 120 al 139 y del 140 hasta el final, respectivamente y marcan un retorno al tema inicial y a la tonalidad de La eólico. En estas partes el tema se reintroduce sobre la tónica de la tonalidad, conservando elementos rítmicos y de progresión similares a los presentados al inicio, incluyendo el uso distintivo de mordentes.

La cuarta sección culmina con una cadencia delicada ejecutada por el oboe solista. Posteriormente, en la quinta y última sección el tema vuelve a aparecer, esta vez en un tempo más lento, ofreciendo una conclusión reflexiva y meditativa a la obra. Un rasgo distintivo de esta sección final, y de la obra en su conjunto, es la presentación de dos finales opcionales, dejando al intérprete la libertad de elegir el cierre que prefiera.

A través de este análisis detallado, se puede confirmar que la obra adopta una forma sonata A-B-A', que puede subdividirse aún más detalladamente en A-A'-B-A''-A''', siguiendo la disposición de las cinco secciones de la obra.

La obra, como su título y subtítulo sugieren, se distingue por su enfoque en melodías que son suaves y delicadas, articuladas con una fluidez poética. Estas melodías son apoyadas por una armonía consonante proporcionada por la orquesta, la cual crea un entorno sonoro que transmite un sentido de equilibrio y tranquilidad. En esta composición, los ritmos tienden predominantemente hacia patrones relajados, contribuyendo a la atmósfera serena y pastoral que evoca la pieza. Aunque también presenta un ritmo enérgico en algunas progresiones que hemos visto y representado también con trinos y mordentes.

Santiago Quinto nos decía que el carácter del oboe tiene muchas posibilidades, nostálgico, mordiente, ...Entonces en esas danzas de la *Pastoral*, pues ese aspecto que

rememora la antigüedad, pues me parecía que era perfecto. Entonces el oboe creo que le da el toque que la obra pide. (ESQ P56).

Dada la naturaleza de la obra, se hace imprescindible enfocarse en el desarrollo de habilidades técnicas que permitan alcanzar un equilibrio sonoro, manteniendo una calma expresiva mientras se abordan los ritmos más exigentes y vivaces de la obra.

Para ello proponemos una estrategia didáctica detallada, empezando con el trabajo de escalas diatónicas en las tonalidades relevantes de la pieza, La eólico y Re eólico. Recomendamos practicar estas escalas enfatizando la fluidez, la precisión en la entonación y el control dinámico. Es vital que el estudiante logre una ejecución fluida y expresiva, para reflejar adecuadamente el carácter pastoral de la obra.

Do Mayor:

Figura 28.

Ejercicio 1a

♩ = 100

Oboe

Ob.

Ob.

Nota. Elaboración propia

Re Mayor:

Figura 29

Ejercicio 1b

Musical score for Ob. in Re Mayor, Ejercicio 1b, measures 19-32. The score consists of three staves. The first staff (measures 19-25) features a melodic line with a long slur over measures 19-25. The second staff (measures 26-31) features a melodic line with a long slur over measures 26-31. The third staff (measures 32-32) features a melodic line with a long slur over measures 32-32. The key signature is one sharp (F#).

Nota. Elaboración propia.

Mi Mayor:

Figura 30

Ejercicio 1c

Musical score for Ob. in Mi Mayor, Ejercicio 1c, measures 37-50. The score consists of three staves. The first staff (measures 37-43) features a melodic line with a long slur over measures 37-43. The second staff (measures 44-49) features a melodic line with a long slur over measures 44-49. The third staff (measures 50-50) features a melodic line with a long slur over measures 50-50. The key signature is two sharps (F# and C#).

Nota. Elaboración propia.

Fa Mayor:

Figura 31

Ejercicio 1d

Musical score for three oboes (Ob.) in F major. The score consists of three staves. The first staff starts at measure 55 and features a melodic line with a long slur. The second staff starts at measure 62 and features a harmonic accompaniment with a long slur. The third staff starts at measure 68 and features a melodic line with a long slur. The key signature has one flat (Bb).

Nota. Elaboración propia.

Sol Mayor:

Figura 32

Ejercicio 1e

Musical score for three oboes (Ob.) in G major. The score consists of three staves. The first staff starts at measure 73 and features a melodic line with a long slur. The second staff starts at measure 80 and features a harmonic accompaniment with a long slur. The third staff starts at measure 86 and features a melodic line with a long slur. The key signature has two sharps (F# and C#).

Nota. Elaboración propia.

La Mayor:

Figura 33

Ejercicio 1f

Ob. 91

Ob. 98

Ob. 103

The image shows three staves of music for oboe, labeled 'Ob.', in the key of La Major (three sharps: F#, C#, G#). The first staff starts at measure 91 and ends at measure 97. The second staff starts at measure 98 and ends at measure 102. The third staff starts at measure 103 and ends at measure 106. The music consists of a series of eighth and quarter notes, with long slurs spanning across multiple measures. The key signature changes to three sharps at the end of the third staff.

Nota. Elaboración propia.

Si Mayor:

Figura 34

Ejercicio 1g

Ob. 107

Ob. 114

Ob. 120

The image shows three staves of music for oboe, labeled 'Ob.', in the key of Si Mayor (four sharps: F#, C#, G#, D#). The first staff starts at measure 107 and ends at measure 113. The second staff starts at measure 114 and ends at measure 119. The third staff starts at measure 120 and ends at measure 126. The music consists of a series of eighth and quarter notes, with long slurs spanning across multiple measures. The key signature changes to four sharps at the end of the third staff.

Nota. Elaboración propia.

El ejercicio siguiente se centra en el perfeccionamiento de la velocidad de ejecución técnica, utilizando semicorcheas en el marco de la escala. Tomaremos como ejemplo la tonalidad de Do Mayor; sin embargo, este ejercicio debe aplicarse a todas las tonalidades mayores dentro de la escala diatónica de do, siguiendo la metodología

establecida en la primera parte del ejercicio anterior. Este enfoque tiene como objetivo incrementar la agilidad y la precisión en la interpretación desde pasajes rápidos, esencial para la ejecución fluida y técnica de la obra.

Figura 35

Ejercicio 2

$\text{♩} = 120-140$

Oboe

Ob.

Ob.

Nota. Elaboración propia.

Para una mayor eficacia en el abordaje de las notas específicas presentes en la obra, centraremos nuestra atención en el estudio de las escalas de La eólico y Re eólico. Esta aproximación sigue la metodología empleada en el ejercicio 1, pero se restringe exclusivamente a estas dos escalas. Esta focalización permitirá una comprensión y un manejo más profundo de las particularidades tonales y las características melódicas que estas escalas aportan a la pieza, facilitando así una interpretación más precisa y matizada.

Figura 36

Ejercicio 3

The image displays a musical score for Oboe, Exercise 3, consisting of five staves. The tempo is marked as quarter note = 40. The first staff is labeled 'Oboe' and starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff is labeled 'Ob.' and starts with a treble clef. The third staff is labeled 'Ob.' and starts with a treble clef. The fourth staff is labeled 'Ob.' and starts with a treble clef. The fifth staff is labeled 'Ob.' and starts with a treble clef. The music is written in a single melodic line with various intervals and accidentals, including flats and naturals. The score is divided into measures by bar lines, and the staves are numbered 1, 5, 9, 16, and 20.

Nota. Elaboración propia.

Para culminar la preparación técnica, es recomendable abordar el ejercicio número 5 de los *Seis estudios* de Gilles Silvestrini, denominado *Scène de plage-Ciel d'Orage*. Este estudio es particularmente pertinente, ya que se enfoca en el manejo de las alteraciones en bemoles, una característica técnica predominante en la *Pastoral*. La inclusión de este estudio en el régimen de práctica no sólo mejorará la destreza técnica del intérprete en el manejo de las alteraciones, sino que también proporcionará una comprensión más profunda y una aplicación práctica de estas en el contexto de la obra de Santiago Quinto, reforzando así la conexión entre los ejercicios técnicos y la interpretación musical de la obra.

Figura 37

Extracto del principio del ejercicio 5

V
Scène de plage - Ciel d'orage
Eugène BOUDIN (1864)

Prestissimo $\text{♩} = 144-152$

mf

f

dim.

p *crescendo* *poco*

a *poco*

Nota. Seis estudios de G. Silvestrini.

5.4. Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra *Concierto op.3* de Francisco José Valero Castells

El *Concierto op.3* para oboe y orquesta, obra compuesta por Francisco José Valero Castells en 1996, representa el proyecto culminante de sus estudios de composición. Esta

composición, que aún no ha sido estrenada pese a estar debidamente registrada, es un homenaje a su profesor de oboe, Francisco Salanova Alfonso.

La obra se estructura en tres movimientos, cada uno con un carácter distintivo y una aproximación innovadora a la composición. Aunque el concierto se aleja de la tonalidad tradicional, se centra alrededor del eje de Si bemol, que funciona como un punto nodal a lo largo de la pieza.

El primer movimiento se distingue por su estructura, que evoca la tradicional forma sonata, pero infundida con una perspectiva neoclásica. Esta fusión de lo clásico y lo moderno permite la innovación y la incorporación de técnicas contemporáneas.

El segundo movimiento se distingue por su naturaleza exploratoria y vanguardista, marcada por el uso extensivo de multifónicos en el oboe. Se caracteriza por una búsqueda audaz de nuevas texturas y sonoridades, expandiendo los límites convencionales del oboe.

Por último, el tercer movimiento es eminentemente rítmico, tanto en la parte solista como en la orquestación. Se establece un diálogo continuo entre el oboe y la orquesta, destacando la interacción y la interdependencia entre ambos. Según palabras del propio compositor, este diálogo es como una conversación musical en la que ambos elementos se entrelazan de manera orgánica y equitativa, cada uno contribuyendo de manera significativa al desarrollo y la expresión de la obra.

El análisis formal de la obra, dividida en tres movimientos, lo enfocamos en su estructura y desarrollo temático. El primer movimiento se inicia con una introducción orquestal en *allegro*, extendiéndose hasta el compás 9, estableciendo así el tono y el contexto para la entrada del oboe solista en el compás 10. El intercambio temático entre

el oboe y la orquesta, que se prolonga hasta el compás 17, es un ejemplo destacado de diálogo musical, donde el tema es compartido y desarrollado de manera conjunta.

En el compás 24, tras una breve cadencia del oboe, emerge un nuevo tema que, según el compositor, adopta un carácter más orquestal, diluyendo la distinción entre solista y acompañamiento. En este segmento, el motivo musical circula fluidamente entre los diferentes instrumentos, creando una textura rica y colaborativa que se mantiene hasta el compás 73. Este punto marca un cambio significativo tanto en el tema como en el tempo, pasando a *meno mosso*, donde el oboe asume un rol más prominente, liderando melódicamente mientras es apoyado por un acompañamiento rítmico de la orquesta.

Desde el compás 74 hasta el 170, el oboe se destaca, exhibiendo una amplia gama de habilidades técnicas y expresivas. Durante este segmento, el solista navega por complejas técnicas como trinos, frullatos, y armónicos, junto con escalas cromáticas, articulaciones variadas como picado largo y *staccato*, acentos y una rica paleta de dinámicas. Este despliegue culmina en el compás 171 con un pasaje expresivo que reintegra el diálogo entre el oboe y la orquesta, preparando el escenario para la cadencia final del oboe en el compás 193, que conduce al cierre del primer movimiento.

El segundo movimiento se distingue por una naturaleza cadencial y su capacidad para realzar la expresividad del oboe. Este movimiento es el más breve de la obra, abarcando aproximadamente 65 compases, aunque esta medida es aproximada debido a la inclusión de secciones *ad libitum* que carecen de barras divisorias convencionales en la partitura.

En cuanto al tercer movimiento, este comienza con pausas prolongadas, creando un ambiente tenso y expectante. La cuerda y los timbales establecen acordes de diferentes duraciones, meticulosamente anotados en la partitura, que varían en segundos. La

orquesta introduce el tema principal, dominando el discurso musical hasta la entrada del oboe en el compás 35, que se extiende hasta el compás 50. Este segmento es crucial para la presentación y desarrollo del tema principal.

A partir del compás 68, el oboe toma un papel más prominente, exhibiendo técnicas avanzadas como armónicos y notas sobreagudas, así como cambios abruptos en la dinámica. En el compás 84, se observa un interesante giro en la estructura de la obra: el oboe se integra en la textura orquestal, perdiendo momentáneamente su carácter solista y fundiéndose con el conjunto.

Retomando su rol principal en el compás 96, el oboe emerge nuevamente como la voz líder, aunque en esta ocasión se acompaña de intervenciones esporádicas de la cuerda y los instrumentos de viento madera. Este diálogo musical continúa hasta el compás 130, donde comienza la cadencia del oboe, un pasaje que destaca tanto por su técnica como por su expresividad. La obra concluye con un dramático trino de nueve compases en sol sobreagudo y fortísimo, culminando así este movimiento con un impactante final.

El compositor, en su valoración de la obra, ha señalado la presencia de pasajes de considerable complejidad, lo que justifica su clasificación como una pieza adecuada para estudiantes avanzados, al nivel de conclusión de estudios superiores. La obra incorpora elementos técnicos desafiantes, tales como multifónicos, patrones rítmicos complejos, octavas, trinos y otros, que demandan un elevado nivel de habilidad y un estudio técnico meticuloso y continuo para su dominio efectivo. En respuesta a estos desafíos, se han diseñado una serie de ejercicios didácticos específicos. Estos ejercicios están orientados a facilitar el control técnico necesario y a asegurar una ejecución precisa y articulada, permitiendo así a los intérpretes abordar con éxito las exigencias de esta composición.

El *Concierto op.3* se distingue por sus numerosos cambios de octava, los cuales plantean un desafío técnico significativo para el intérprete. Para abordar esta dificultad y lograr una transición fluida y precisa entre las octavas, proponemos un ejercicio específico, estructurado en cuatro partes, cada uno enfocado en un ritmo distinto. Este ejercicio abarca todas las notas de la escala cromática junto con sus octavas correspondientes. Las subdivisiones rítmicas propuestas son: negras, corcheas, semicorcheas y tresillos. Estos patrones rítmicos están diseñados para mejorar la agilidad y precisión en los saltos de octava, así como para fortalecer la coordinación y el control sobre la dinámica y el timbre en cada registro. Al practicar estos ejercicios de manera consistente, el músico podrá desarrollar una técnica más refinada y versátil, esencial para la interpretación efectiva de las demandantes transiciones de octava presentes en la obra.

Figura 38

Ejercicio 1a

The image displays a musical score for Oboe and Ob. (Oboe) with six systems of music. The first system is labeled 'Oboe' and includes a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Each system consists of two measures of music, with a double bar line separating them. The notes are connected by long horizontal lines, indicating a continuous melodic line. The key signature changes from one system to the next: the first system is in B-flat major (one flat), the second in D major (two sharps), the third in B-flat major (one flat), the fourth in D major (two sharps), the fifth in F major (one sharp), and the sixth in D major (two sharps). The notation includes various note values, accidentals, and phrasing slurs.

Nota. Elaboración propia

Figura 39

Ejercicio 1b

Ob. 37 $\text{♩} = 40$

Ob. 41

Ob. 45

The score consists of three staves for oboes. The first staff (measures 37-40) starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 40. It features a melodic line with slurs and accents. The second staff (measures 41-44) continues the melodic line with similar phrasing. The third staff (measures 45-48) continues the piece, showing a change in key signature to one sharp (F#) in the final measure.

Nota. Elaboración propia.

Figura 40

Ejercicio 1c

Ob. 2 49 $\text{♩} = 40$

Ob. 52

Ob. 55

Ob. 58

The score consists of four staves for oboes. The first staff (measures 49-51) starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 40. It features a melodic line with slurs and accents. The second staff (measures 52-54) continues the melodic line with similar phrasing. The third staff (measures 55-57) continues the piece, showing a change in key signature to one sharp (F#) in the final measure. The fourth staff (measures 58-60) continues the piece, showing a change in key signature to one sharp (F#) in the final measure.

Nota. Elaboración propia

Figura 41

Ejercicio 1d

The image displays four staves of musical notation for an Oboe (Ob.). Each staff begins with a measure number: 61, 64, 67, and 70. The notation is complex, featuring numerous triplets (indicated by a '3' below the notes) and slurs. The key signature changes throughout the piece, with flats and sharps appearing on various notes. The notes are often beamed together in groups, and some are marked with 'acc' (accents). The overall style is technical and challenging.

Nota. Elaboración propia.

La obra incorpora de manera prominente el uso de notas sobreagudas, un aspecto técnico desafiante y poco convencional que no siempre se encuentra en los métodos tradicionales de enseñanza. Para ilustrar, tomamos como referencia los compases 74 y 75 de la obra, donde se presentan ejemplos notables de estas notas sobreagudas.

Figura 42

Compases 74 y 75

The image shows two staves of musical notation for an Oboe (Ob.), labeled with measure numbers 74 and 75. The notation is highly technical, featuring complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The notes are often beamed together in groups, and some are marked with 'acc' (accents). The overall style is technical and challenging.

Nota. Partitura de Francisco José Valero Castells.

Dada la naturaleza poco común de estas notas en el repertorio estándar, se hace esencial incorporar ejercicios específicos en la rutina de práctica para dominarlas. Estos ejercicios deben estar enfocados no solo en alcanzar estas notas altas, sino también en controlar su calidad tonal, su afinación y su integración fluida dentro del contexto musical.

Para mejorar la habilidad y limpieza en la ejecución de los sonidos sobreagudos, es fundamental enfocarse en ejercicios que desarrollen control y precisión en este registro. A continuación, se presenta un ejercicio estructurado, diseñado para este propósito. Comenzamos con notas largas, para pasar a un ejercicio de octavas, y finalizamos con el paso entre notas sobreagudas.

Es importante no forzar el sonido y mantener siempre una técnica buena de respiración y embocadura.

Figura 43

Ejercicio 2a

Oboe

Ob.

Nota. Elaboración propia.

Figura 44

Ejercicio 2b

Ob. 11 $\text{♩} = 40$

Ob. 18

Ob. 25

Nota. Elaboración propia.

Figura 45

Ejercicio 2c

Ob. 31

Ob. 38

Ob. 43

Nota. Elaboración propia.

Figura 46

Ejercicio 2d

2
48 $\text{♩} = 60$
Ob.
52
Ob.
55
Ob.

Nota. Elaboración propia.

Para optimizar la preparación técnica de cara a la interpretación de la obra, es crucial enfocarse en técnicas específicas que se destacan en la obra. Entre estas, el *visbiliando*, el *frullato* y los trinos son particularmente relevantes, especialmente en las notas fa, fa sostenido, do, do sostenido y la sostenido.

5.5. Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra *El bosque mágico* de Ferrer Ferran

El bosque mágico es una obra para oboe y banda sinfónica compuesta por Ferrer Ferran, dedicada al oboísta Jesús Fuster, en reconocimiento a su habilidad excepcional de transformar la música en emoción pura, como lo expresa el propio compositor en la partitura de la obra. Esta composición se estrenó en el año 2002 en el Palau de la Música de Valencia, siendo el propio Jesús Fuster el oboe solista y Pablo Sánchez Torrella el director de la Banda Municipal de Valencia.

El bosque mágico se estructura en tres movimientos, cada uno evocando el aura de criaturas mitológicas: elfos, hadas y gnomos. Ferrer Ferran, con su narrativa vívida, sumerge al oyente en un universo donde la música y la mitología se entrelazan de manera excepcional.

El primer movimiento, titulado *Los Elfos*, es descrito por el compositor como una representación de estas criaturas traviesas y juguetonas, a menudo asociadas con travesuras y conocimientos ocultos sobre tesoros escondidos. Ferrer Ferran señala la dualidad de los elfos, presentándolos como asistentes de magos y, en una interpretación más contemporánea, como ayudantes del legendario Santa Claus.

El segundo movimiento, dedicado a *Las Hadas*, se inspira en el folclore y los relatos románticos, donde las hadas son retratadas como seres diminutos, alados y mágicos. El compositor hace una analogía fascinante entre las habilidades mágicas de las hadas y la inteligencia artificial, comparando la capacidad de crear ilusión y emoción con la magia de las hadas.

En el tercer movimiento, *Los Gnomos*, el compositor describe a estos seres como extraordinariamente pequeños, dotados de poderes mágicos y desligados de la racionalidad humana. Subraya la antigüedad de sus tradiciones y su búsqueda del ascenso espiritual, lo que sugiere un movimiento con una profundidad mística y un sentido de antigua sabiduría.

En el análisis formal del primer movimiento, *Los Elfos*, se identifica una estructura ternaria que se puede clasificar como A-B-A'. La sección A, que se extiende desde el comienzo hasta el compás 81, está marcada como *allegro leggiero* en la partitura. Esta sección encapsula la esencia juguetona y ligera de los elfos, a través de ritmos

rápidos, articulaciones de picado corto, y una fluidez en los cambios de registro, imitando la agilidad y la naturaleza escurridiza de estas criaturas mitológicas.

La transición a la sección B, que va desde el compás 83 hasta el 111, representa un cambio dramático en el tempo y el carácter. Esta sección está designada como *adagio* misterioso, sugiriendo una inmersión en un ambiente más enigmático y reflexivo.

Finalmente, la sección A', que abarca desde el compás 112 hasta el final del movimiento, retoma los motivos principales de la sección A. Esta recapitulación refuerza el carácter lúdico y dinámico de los elfos.

El segundo movimiento, *Las Hadas*, presenta una estructura formal dividida en tres secciones, siguiendo también la disposición de A-B-A'.

La sección A, que abarca desde el comienzo hasta el compás 41, se caracteriza por un tempo de *larghetto* misterioso. Esta parte de la composición permite al oyente sumergirse en un mundo de fantasía y magia, típico de estos seres mitológicos.

A continuación, la sección B, que se extiende desde el compás 42 hasta el 67, ofrece un cambio notable en comparación con el primer movimiento. Mientras que en *Los Elfos* se pasaba de un tempo rápido a uno más lento, en *Las Hadas* ocurre lo contrario. Aquí, la música se acelera ligeramente, adoptando un tempo de vals lento.

Finalmente, la sección A', que va desde el compás 68 hasta el final del movimiento, retoma la melodía de la sección A, pero con una variante tonal significativa. Mientras que la melodía original en la sección A se centra en la dominante de Do mayor, en la A' la melodía se traslada a la dominante de Re bemol mayor.

El último movimiento, *Los Gnomos*, sigue una estructura similar a los movimientos anteriores, A-B-A'. Sin embargo, este movimiento se distingue por su

enfoque único en la diferenciación de sus secciones, no tanto a través de cambios de tempos, sino mediante una clara variación en la escritura musical y las texturas rítmicas.

La sección A, que se extiende desde el inicio hasta el compás 36, se distingue por sus estructuras rítmicas intrincadas, las cuales son principalmente compuestas por figuras de corchea seguida de dos semicorcheas. Esta característica rítmica, junto con constantes cambios de compás alternando entre 4/4 y 7/8, proporciona un sentido de imprevisibilidad y vivacidad que desafía tanto al intérprete como al oyente con su complejidad rítmica y sus cambios abruptos de métrica.

La parte B, que abarca desde el compás 37 hasta el 82, sigue destacando por sus ritmos cortos y marcados. Esta continuidad en el compás proporciona una base más estable, pero la persistencia de ritmos agudos y enfáticos sigue manteniendo la atención y el interés.

Finalmente, la sección A', desde el compás 83 hasta el final, actúa como un recordatorio del inicio del movimiento. Esta parte es casi una réplica exacta de la sección A, tanto en las notas como en los patrones rítmicos.

Es una obra difícil, ya que el propio compositor nos dijo que, si los niveles van del 1 al 5 y el 5 es el más difícil, pues en un 5 pondría esa obra (EFF P60). Con esta obra, el mensaje que Ferrer Ferran quería ofrecer era ese mensaje de emoción, de diversión [...], de técnica más revesada, la fusión que te hablaba del primer movimiento, la dulzura del segundo movimiento [...], que sean capaces de ver eso para interpretarlo y transmitirlo al público, más que tocarla. (EFF P62).

Para abordar con eficacia la interpretación de *El bosque mágico* de Ferrer Ferran, es esencial desarrollar una técnica refinada y versátil, dada la complejidad de la obra. Los compases 27 y 28 son ejemplares en este sentido, presentando desafíos técnicos

significativos. Este pasaje se caracteriza por su ritmo de corchea seguida de cuatro fusas, una multitud de alteraciones, notas sobreagudas y transiciones que demandan gran agilidad.

Para dominar estos elementos, se recomienda un enfoque metódico y progresivo en el estudio. Una estrategia efectiva, respaldada por pedagogos como Paul Harris en su libro *The Virtuoso Teacher*, consiste en practicar inicialmente a un tempo lento, lo cual facilita la memorización de la digitación y la búsqueda de un sonido estable y limpio en los cambios. Posteriormente, se incrementa el tempo progresivamente hacia la velocidad deseada. Este enfoque gradual es crucial para desarrollar la agilidad necesaria sin sacrificar la precisión o la calidad sonora.

Un enfoque pedagógico que combine la práctica específica del pasaje con ejercicios técnicos generales, aplicado de manera gradual y sistemática, es clave para lograr una interpretación precisa y expresiva de esta obra.

Figura 47

Compases 27 y 28



Nota. Partitura Ferrer Ferran

Figura 48

Ejercicio 1a

The image displays a musical score for an oboe exercise titled 'Ejercicio 1a'. The score is written for ten staves, numbered 1 through 10. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The music is a continuous melodic line with various rhythmic patterns and articulations. The tempo markings are as follows: Staff 1: $\text{♩} = 60$; Staff 3: $\text{♩} = 75$; Staff 5: $\text{♩} = 90$; Staff 7: $\text{♩} = 100$; Staff 9: $\text{♩} = 120$. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The exercise concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Nota. Elaboración propia

De la indicación de corchea a 60, pasamos a la negra a 70 y seguiremos aumentando progresivamente la velocidad hasta alcanzar la de negra a 120.

Para abordar este desafío, es crucial que cada intérprete ajuste el ritmo de incremento de velocidad según su propio nivel y habilidades técnicas. Siguiendo a Robert

Duke, el objetivo es lograr un equilibrio entre técnica y expresión musical, asegurando que el aumento de la velocidad vaya de la mano con una interpretación musicalmente significativa (Duke, R., 2005).

Figura 49

Ejercicio 1b

2

11 $\text{♩} = 70$

12

13 $\text{♩} = 80$

14

15 $\text{♩} = 90$

16

17 $\text{♩} = 100$

18

19 $\text{♩} = 120$

20

Nota. Elaboración propia

El pasaje del compás 94 al 97 en el primer movimiento presenta un desafío notable debido a sus variaciones rítmicas y las alteraciones accidentales, que incluyen tanto sostenidos como bemoles. Estos elementos pueden causar confusión en la lectura y en la interpretación, lo que exige una atención meticulosa durante el estudio.

Alcanzar la velocidad final indicada por el compositor, negra a 76 en este caso, debe ser el resultado de un proceso gradual y constante. Es crucial no apresurarse para evitar errores y asegurar que la calidad musical no se vea comprometida.

Figura 50

Compases 94-97



Nota. Partitura Ferrer Ferran.

Figura 51

Ejercicio 2a

Oboe

Ob.

Ob.

Ob.

Ob.

Nota. Elaboración propia

Figura 52

Ejercicio 2b

2

The image shows a musical score for an Oboe (Ob.) part, labeled 'Ejercicio 2b'. It consists of six staves of music, numbered 13 through 26. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as quarter note = 60. The music features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and frequent octave jumps. The score is divided into two sections: measures 13-20 and 21-26. The first section (measures 13-20) has a tempo of quarter note = 60. The second section (measures 21-26) has a tempo of quarter note = 66. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (accents, slurs). The score ends with a double bar line and repeat signs.

Nota. Elaboración propia

Para abordar de manera eficiente los saltos interválicos de octava en el segundo movimiento, especialmente aquellos que requieren una transición suave y uniforme en el color tonal a pesar del cambio brusco de registro, es recomendable adaptar un ejercicio similar al propuesto en la obra de Andrés Valero.

En este caso, adoptaremos el ejercicio 2, mostrado en la figura 4, utilizando las notas específicas que Ferrer Ferran emplea en su composición.

Figura 53

Ejercicio 3

The image shows a musical score for Exercise 3, consisting of three staves. The first staff is labeled 'Oboe' and is in 4/4 time with a tempo marking of ♩=40. It contains three measures of music, each with a slur over a pair of notes. The second staff is labeled 'Ob.' and starts at measure 7, featuring a long slur over a sequence of notes. The third staff is also labeled 'Ob.' and starts at measure 10, containing three measures of music with slurs over pairs of notes.

Nota. Elaboración propia.

Para abordar eficazmente el tercer movimiento, es crucial adoptar un enfoque pedagógico basado en el estudio detallado y progresivo de la partitura. Este método está respaldado por teorías pedagógicas de educadores musicales como Edwin E. Gordon, que en su libro *Learning Sequences in Music: a contemporary music learning theory* subraya la importancia de comprender la música antes de su ejecución, y Paul Rolland, el cual destaca la importancia de un movimiento controlado y consciente durante el aprendizaje, en su libro *The teaching of action in string playing*.

Figura 54

Extracto del principio del tercer movimiento de *El bosque mágico* de Ferrer Ferran

III.- LOS GNOMOS

Allegro Vivo e Humoresco

mf *leggiero*

f

9

Nota. Partitura de Ferrer Ferran

5.6. Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra *Cliffs of Moher* de Javier Martínez Campos

Cliffs of Moher, un concertino para oboe y orquesta de Javier Martínez Campos, es compuesta en 2011 como parte integral de su formación académica en el grado superior de composición.

La obra fue presentada en el IX concurso de composición “Andrés Gaos”, organizado por la Diputación de A Coruña, donde obtuvo el máximo reconocimiento como obra ganadora. Resultado de ello, se estrenó en enero de 2013 en el Palacio de la Ópera de A Coruña, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia, bajo la batuta de Josep Pons y con Casey Hill como solista de oboe.

Musicalmente, la obra es una composición de un solo movimiento, clasificada como concertino debido a su duración y estructura. El compositor busca en ella evocar la majestuosidad y el carácter imponente de los acantilados. La obra adopta una forma

similar a la sonata, sin embargo, Javier Martínez introduce una innovación en la reexposición. En esta sección, se invierte el orden de aparición de los temas principales, comenzando primero con el tema B seguido del tema A, una desviación sutil pero significativa de la estructura clásica de la forma sonata.

Desde una perspectiva técnica, la obra representa un desafío significativo para los intérpretes de oboe, exigiendo un alto grado de habilidad y destreza técnica. Dada la complejidad y la avanzada técnica requerida, esta obra se recomienda especialmente para los estudiantes en las etapas finales del grado superior de estudios musicales.

La pieza se caracteriza por exigir al intérprete una amplia gama de habilidades técnicas, incluyendo el manejo de cambios de registro frecuentes y complejos, así como la ejecución de saltos interválicos considerables que abarcan quintas, sextas, octavas e incluso novenas.

Para facilitar el estudio y la preparación de esta obra, se sugiere la incorporación de una serie de ejercicios técnicos específicos diseñados para mejorar la capacidad del intérprete en los aspectos más desafiantes de la pieza. Estos ejercicios deben enfocarse en fortalecer la agilidad en los cambios de registro, la precisión en los saltos interválicos, y la fluidez en las transiciones entre notas de gran separación.

Figura 55

Compases 47 y 48



Nota. Obra de Javier Martínez.

Para abordar de manera efectiva la obra de Javier Martínez, es esencial prestar especial atención a la técnica de articulación, dada la presencia de elementos como el *staccato*, *marcato* y *legato* en el repertorio. Estas técnicas, que implican respectivamente la ejecución de notas cortas y separadas, notas con acento y enfatizadas, y notas largas y ligadas, son fundamentales para interpretar con precisión y expresividad la partitura.

Teniendo en cuenta las exigencias técnicas de la obra, y basándonos en nuestra experiencia previa con saltos de octava y cambios de registro, proponemos un conjunto de ejercicios específicos orientados a mejorar la habilidad en estas técnicas de articulación. Estos ejercicios deben incorporar las notas y frases específicas que aparecen en la obra, permitiendo así un trabajo directo y focalizado en los pasajes más desafiantes de la obra.

Figura 56

Ejercicio 1

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Oboe' and the bottom staff is labeled 'Ob.'. Both staves are in 4/4 time and feature a sequence of eighth notes with various accidentals (flats and naturals). The sequence is repeated four times, indicated by 'x4' above each measure. The final measure of the 'Ob.' staff is enclosed in a box labeled 'Pasaje real'.

Nota. Elaboración propia

Cliffs of Moher se caracteriza por su complejidad técnica y su lectura exigente, lo cual demanda un enfoque pedagógico meticuloso para su correcta interpretación, especialmente en lo que respecta a las técnicas extendidas. Estas técnicas incluyen:

- 1- *Bisbigliando*:

Figura 57

Página 33 del guion de la obra

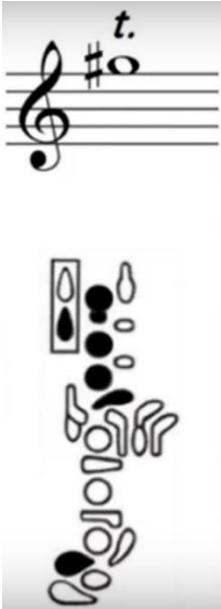
The image shows a close-up of musical notation on a staff. It features a circled asterisk followed by the number 8 (*8) above a note. Below the staff, the dynamic marking 'fp' (fortissimo piano) is written, followed by a wedge-shaped hairpin indicating a crescendo.

Nota. Obra de Javier Martínez.

Este efecto se logra en la nota La bemol agudo (sol sostenido) mediante la manipulación de la llave de Do grave. El ejercicio consiste en alternar la presión sobre esta llave para crear un bisbigliando efectivo.

Figura 58

Posición para conseguir el bisbigliando de la bemol



Nota. Fuente: youtube.

2- Frullatos:

Figura 59

Frullatos de la página 33



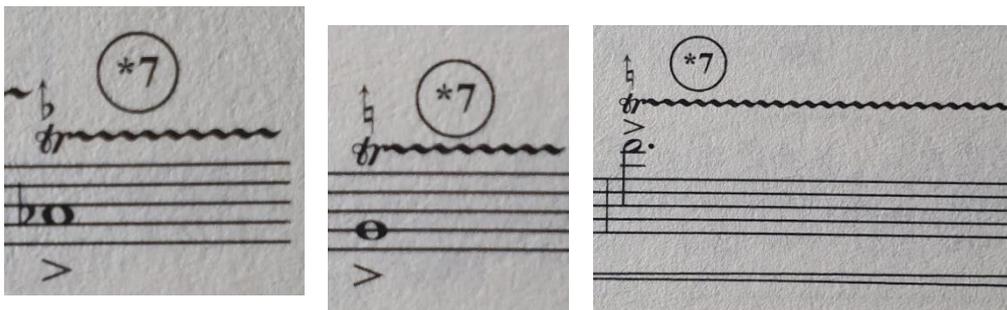
Nota. Obra de Javier Martínez

Para desarrollar esta técnica se sugieren varios ejercicios progresivos:

- a) Practicar gárgaras con agua para familiarizarse con el movimiento de la garganta, necesario para el frullato.
 - b) Repetir el mismo ejercicio sin agua.
 - c) Implementar el movimiento de garganta al tocar la caña y, posteriormente, el oboe. Esto resultará en un frullato suave.
 - d) Para un frullato más marcado, se recomienda practicar el sonido “tr” con la lengua, añadiendo progresivamente aire y una correcta embocadura del oboe.
 - e) Finalmente, aplicar este ejercicio al tocar con la caña y luego con el oboe.
- 3- Trinos de cuarto de tono ascendente:

Figura 60, 61 y 62

Trinos de cuarto de tono, página 32, 33 y 52 respectivamente



Nota. Obra de Javier Martínez.

Estos trinos requieren técnicas específicas de dedo:

- Para la bemol: alternar la llave de mi bemol manteniendo la posición de la bemol.
- Para sol natural: usar la llave de si bemol grave, alternándola con la posición de sol.
- Para re sobreagudo: modificar ligeramente la posición del índice izquierdo.

Además de estos ejercicios técnicos, es fundamental abordar la obra con una lectura inicial lenta, incrementando gradualmente el tempo. Esta progresión permite al intérprete asimilar las demandas técnicas y expresivas de la obra.

Por tanto, el estudio detallado y la práctica metódica de estas técnicas extendidas, junto con una aproximación gradual al tempo de la obra, son esenciales para una interpretación exitosa y matizada de la obra.

En este apartado hemos tomado referencias del oboísta Heinz Holliger, para entender y aplicar los cuartos de tono en el oboe; y, para trabajar los frullatos y bisbigliandos hemos recurrido al libro de Martin Schuring *Oboe art and method* en el cual incluye la ejecución de esos efectos.

5.7. Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra *Legacy* de Óscar Navarro

Legacy, es una obra de Óscar Navarro, la cual fue compuesta originalmente para oboe solista y orquesta, pero posteriormente adaptada para oboe y banda sinfónica, así como también en versión reducida para oboe y piano. Es una composición dedicada y estrenada por el oboísta Ramón Ortega en 2015, junto con la Nordwestdeutsche Philharmonie, bajo la batuta del director Manuel López Gómez.

La estructura de *Legacy* se caracteriza por su división en cinco secciones distintas y un final, diferenciadas entre sí por cambios marcados en el tempo. Estas secciones, según describe el propio Óscar Navarro en la partitura, representan un viaje a través de distintas eras musicales, cada una con su identidad y carácter únicos:

Comenzamos desde la Edad Antigua, simbolizada en el principio por unas líneas melódicas de carácter improvisado, misterioso, etéreo y con un suave toque étnico [...], hacemos un salto o transición a un período donde la música nacionalista

española será la protagonista. Un período representado por un canto gitano liderado por el oboe y acompañado por un enérgico taconeo [...]. Tras esta mirada a nuestras raíces españolas, una nueva sección nace tras una transición nuevamente con pinceladas que recuerdan el inicio de la obra y que esta vez nos transportan a un periodo romántico protagonizado por las grandes líneas melódicas, la pasión y emoción en estado puro [...]. Esta última sección de carácter fresco y rítmico nos lleva a una música actual con carácter y color cinematográfico y con sugerentes colores orquestales [...]. Finalmente, no podía concluir esta obra sin una mirada al periodo por excelencia del oboe, el Barroco. Una cadencia dedicada a este gran periodo de la historia de la música [...]. Un reloj completamente acelerado y caótico nos arrastra hasta un final acelerado y muy vivo en el cual el oboe explota todas sus posibilidades técnicas hasta el final de la obra, donde nuestro reloj nos muestra el final del viaje. (Navarro, 2015).

Para abordar de manera efectiva y coherente la obra de Óscar Navarro, adoptaremos una metodología estructurada que sigue las divisiones propuestas por el propio compositor. La obra se segmenta en cinco secciones distintas y un final, cada una con características únicas y retos técnicos específicos. Esta aproximación nos permitirá enfocarnos en los aspectos singulares de cada sección, facilitando un estudio más detallado y una interpretación más afinada.

La primera sección, que se extiende desde el inicio hasta el compás 141, se distingue por su variada gama de figuras rítmicas, culminando en una cadencia expresiva para oboe. Esta parte de la obra demanda una atención especial a las transiciones y cambios rítmicos, así como a la expresión melódica en la cadencia.

La segunda sección, abarcando los compases 142 a 294, se caracteriza por su ritmo y melodía reminiscentes del canto gitano español. Aquí, la obra introduce apoyaturas

entre las notas reales y un uso extenso de tresillos, especialmente en figuras de corcheas, lo que requiere una técnica de articulación precisa y un sentido rítmico agudo.

Del compás 295 al 393, la tercera sección nos remite al carácter romántico del inicio de la obra, marcado por líneas melódicas largas en legato. Esta parte exige sensibilidad en el fraseo para mantener la continuidad y la expresividad de las líneas melódicas.

La cuarta sección, desde el compás 394 hasta el 578, evoca el paso del tiempo con un ritmo “tic-tac” que simula un reloj. Esta sección requiere una interpretación rítmicamente precisa y una atención meticulosa al detalle.

La quinta sección, que comprende los compases 579 a 642, presenta una extensa cadencia que nos transporta al Barroco, con ornamentaciones basadas en fusas, apoyaturas y largas frases ligadas. Aquí el intérprete debe demostrar habilidad en la ornamentación y en el mantenimiento de una línea fluida y coherente.

Finalmente, a partir del compás 643, la obra entra en un tempo rápido, con ritmos de corcheas picadas, semicorcheas, tresillos de corchea y grupo de cinco semicorcheas, poniendo a prueba toda la gama técnica del oboe. Esta sección final exige una técnica virtuosística, con un enfoque en la precisión, la agilidad y la claridad.

Dado la dificultad técnica de la obra, proponemos ejercicios técnicos y didácticos específicos para cada sección. Estos ejercicios se enfocarán en desarrollar las habilidades necesarias para una interpretación precisa y expresiva. A diferencia de otras obras, *Legacy* requiere un enfoque holístico, por lo que recomendamos trabajar la obra en su totalidad, integrando las secciones en un flujo coherente, para captar plenamente la esencia y el mensaje de esta composición.

Para abordar el complejo compás 31 de la obra, se recomienda enfocarlo paso a paso. Iniciaremos descomponiendo el compás en elementos rítmicos básicos, comenzando con un ritmo de corchea para facilitar la transición entre el seisillo y el grupo de 8 fusas. Por supuesto, utilizaremos el metrónomo, comenzando a un ritmo lento correspondiente a la negra y aumentando progresivamente la velocidad a medida que se adquiera comodidad y precisión en el pasaje.

Este método permite una asimilación progresiva y precisa del ritmo, adaptando la velocidad de práctica según la habilidad individual.

Figura 63

Ejercicio 1

Compás real

The image shows a musical score for Oboe (Ob.) in 4/4 time, labeled 'Compás real'. It consists of ten staves, numbered 1 to 10. The first staff (labeled 'Oboc') is the original piece, marked with a '6' below the first measure. The subsequent staves (2-10) are variations of the same piece, each with a different tempo indicated by a quarter note followed by a number: 80, 90, 100, 120, 80, 90, 100, 120, and 120. Each variation starts with a '6' below the first measure. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The final measure of each staff is followed by the instruction 'Repetir las veces necesarias' (Repeat as many times as necessary).

Nota. Elaboración propia.

Figura 64

Continuación ejercicio 1

The image displays four staves of music for oboe (Ob.), numbered 11, 12, 13, and 14. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. Exercise 11 is marked with a tempo of ♩=130 and includes a fermata over the first measure. Exercise 12 is marked with a tempo of ♩=60. Exercise 13 is marked with a tempo of ♩=66. Exercise 14 is marked with a tempo of ♩=70. Each exercise consists of a sequence of notes, followed by a fermata, and then the instruction "Repetir las veces necesarias" (Repeat as many times as necessary).

Nota. Elaboración propia.

Para lograr una interpretación precisa de los compases 159 a 164, es crucial enfocarse primero en la estructura rítmica subyacente. Comenzaremos practicando estos compases sin incluir las apoyaturas, con el objetivo de establecer y afianzar un pulso rítmico claro y consistente.

Una vez que el pulso rítmico esté bien asentado y se sienta seguro en su ejecución, procederemos a integrar las apoyaturas en la práctica. Es esencial incorporar estas ornamentaciones sin alterar el pulso establecido previamente. Para ello, prestaremos atención especial en mantener la regularidad rítmica, evitando cualquier tipo de irregularidad o fluctuación en el tempo.

En particular, la obra presenta desafíos significativos en términos de cambios de octava efectuados a ritmos rápidos. Para mejorar en este aspecto, se sugiere aplicar técnicas similares a las utilizadas en ejercicios de obras previamente estudiadas en este trabajo de investigación. Se propone trabajar toda la escala cromática hasta la nota mi⁵, que representa la nota más aguda en los saltos presentes en la obra. Aunque la partitura alcanza hasta sol⁵, esta nota no se presenta en contextos de saltos rápidos. No obstante, se deja a discreción del intérprete la decisión de extender el ejercicio hasta sol⁵ si así lo considera beneficioso para su desarrollo técnico.

Figura 66

Ejercicio 2

The image shows a musical score for an oboe exercise. It consists of four staves of music, each labeled with the instrument name and a measure number. The first staff is labeled 'Oboe' and starts with a tempo marking of ♩=80-100. The second staff is labeled 'Ob.' and starts with measure 7. The third staff is labeled 'Ob.' and starts with measure 13. The fourth staff is labeled 'Ob.' and starts with measure 19. The music is written in 4/4 time and features a chromatic scale with slurs and accents. The key signature changes from one flat to one sharp between the second and third staves.

Nota. Elaboración propia.

5.8. Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra *Oboe concerto* de David Penadés-Fasanar

Oboe concerto es una obra de David Penadés-Fasanar compuesta en 2016, dedicada *amb molt d'afecte i estima* (con cariño y aprecio) a su amigo y oboísta Daniel Ibáñez. La obra fue concebida originalmente para oboe y banda de música y su estreno

tuvo lugar el 7 de mayo de 2017, con el mismo Daniel Ibáñez de solista, acompañado por la Banda Municipal de Albacete bajo la dirección de Miguel Vidagany Gil.

Además de la versión original para oboe y banda, el compositor también creó la versión reducida para oboe y piano, la cual también fue estrenada por Daniel Ibáñez. Asimismo, existe una tercera versión para oboe y orquesta, aunque aún no ha sido estrenada.

Desde una perspectiva formal, la obra de David Penadés-Fasanar se presenta como una pieza de un solo movimiento, una estructura aparentemente continua que desafía las convenciones tradicionales. Sin embargo, el propio compositor aclara que, internamente, la composición se articula en lo que podría considerarse como tres movimientos distintos (EDP P53). Esta subdivisión se basa en las variaciones de tempos y en los cambios estilísticos que demarcan cada sección, proporcionando una narrativa interna más compleja y matizada.

Además de estas tres secciones principales, la obra se enriquece con dos elementos adicionales que añaden profundidad y variedad a la estructura general. Primero, encontramos una cadencia de oboe, un momento en el que el solista tiene la oportunidad de exhibir su habilidad técnica y expresiva en un pasaje virtuoso. Esta cadencia no solo sirve como un punto culminante técnico y emocional, sino que también actúa como un puente entre las diferentes secciones de la obra.

El segundo elemento adicional es una breve recapitulación o retorno al material temático del segundo movimiento hacia el final de la obra. Este recurso compositivo no solo proporciona cohesión y unidad a la pieza, sino que también permite una resolución emocional y temática, cerrando el círculo iniciado al principio de la obra.

Oboe concerto se articula en una estructura interna sofisticada y multifacética. La primera sección, que se extiende desde el inicio hasta el compás 102, se caracteriza por su andante expresivo seguido de un *allegro*. Esta parte se distingue por su uso del *legato*, creando melodías profundas y evocadoras que exploran toda la gama del oboe, aprovechando sus capacidades rítmicas y su amplio rango tonal.

La segunda sección, que abarca desde el compás 103 hasta el 168, se define por un *allegro vivace*, marcando un contraste notable con la primera. Esta parte pone a prueba las habilidades técnicas del oboísta, destacándose por su rapidez y complejidad rítmica. Además, incorpora cambios frecuentes y desafiantes tanto en el compás como en la tonalidad, transitando desde un 3/4 a un 1/4 o un 4/4, y modulando desde Mi menor a Si bemol mayor, y finalmente a Sol mayor.

La tercera sección, que se extiende desde el compás 169 hasta el final en el compás 269, puede subdividirse en tres subsecciones distintas, cada una reflejando un aspecto diferente de la obra. La primera subsección, del compás 169 al 193, evoca la primera parte del concierto, reintroduciendo su expresión emotiva y su carácter nostálgico. La segunda subsección está dedicada a la cadencia del oboe, un pasaje solista escrito en la partitura que permite al intérprete demostrar su habilidad técnica y expresiva. Finalmente, la última subsección, que va del compás 220 al 269, retoma y celebra el carácter rítmico y el tempo rápido de la segunda parte de la obra culminando en un *allegro vivace*.

A pesar de la afirmación del compositor quien asegura que una persona que está terminando un grado medio bien, principio del superior, lo puede hacer sin problema (EDP P45), el *Oboe concerto* presenta desafíos técnicos que requieren atención y práctica específica. Para facilitar una interpretación eficaz y afinada de esta obra, proponemos una serie de ejercicios didácticos centrados en el desarrollo de un *legato* expresivo, una técnica fundamental en este repertorio.

Un enfoque efectivo para mejorar el *legato* y la expresividad en el oboe implica la práctica de vocalizaciones basadas en arpegios de las tonalidades presentes en la obra. Estos ejercicios deben enfocarse en las armaduras de clave que aparecen en el concierto, abarcando tanto las tonalidades mayores como menores correspondientes. En este caso, se sugiere trabajar sobre Re mayor y Si menor, Mi bemol mayor y Do menor, así como Sol mayor y Mi menor.

Estas vocalizaciones deben realizarse con un enfoque en la suavidad de la transición entre notas, manteniendo un sonido continuo y uniforme a lo largo de los arpegios. Este tipo de práctica no solo mejora la habilidad de producir un *legato* efectivo, sino que también ayuda a familiarizarse con las tonalidades y modulaciones que el intérprete encontrará en la obra.

Figura 67

Ejercicio 1

The image displays a musical exercise for the oboe, consisting of six staves. Each staff begins with a measure containing a half note and a fermata, followed by a melodic line. The staves are labeled with fingering techniques: 'ReM' (first staff), 'Sim' (second staff), 'MibM' (third staff), 'Dom' (fourth staff), 'SolM' (fifth staff), and 'Mim' (sixth staff). The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) between the second and third staves, and back to one sharp (F#) between the fifth and sixth staves. The exercise is written in 4/4 time.

Nota. Elaboración propia

El manejo adecuado del registro sobreagudo en el oboe es crucial, especialmente en obras como esta, donde se alcanzan notas exigentes como el La bemol 6 en la cadencia. Lograr un sonido claro y controlado en este registro alto requiere un enfoque específico y una práctica dedicada.

Para mejorar en este aspecto, proponemos un ejercicio enfocado en el registro sobreagudo, diseñado para desarrollar tanto la calidad del sonido como la precisión en la digitación.

Figura 68

Ejercicio 2

The image shows three staves of musical notation for Exercise 2. The top staff is labeled 'Oboe' and features a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a tempo marking of quarter note = 40. It contains six measures of music, each with a slur over a pair of notes. The middle staff is labeled 'Ob.' and also has a treble clef, two flats, and a tempo marking of quarter note = 40. It contains four measures, each with a slur over a triplet of notes. The bottom staff is labeled 'Ob.' and has a treble clef, two flats, and a tempo marking of quarter note = 40. It contains four measures, each with a slur over a quartet of notes. All staves end with a double bar line.

Nota. Elaboración propia.

El manejo eficaz de pasajes exigentes en el registro sobreagudo del oboe es una habilidad que requiere una atención meticulosa al control del sonido, la riqueza tonal y la afinación. Este enfoque se refleja en las enseñanzas y métodos de varios pedagogos y músicos reconocidos en el ámbito oboístico.

Por ejemplo, Geoffrey Burgess, en su libro *Oboe technique* (1956) enfatiza la importancia de un estudio cuidadoso y metódico de los pasajes técnicamente desafiantes. Burgess aconseja desglosar los pasajes difíciles en fragmentos más manejables, practicándolos lentamente para asegurar una ejecución precisa y una afinación correcta.

También Heinz Holliger, oboísta, que en sus clases magistrales sugiere que los oboístas se centren en la calidad del sonido, especialmente en los registros extremos del instrumento.

Figura 69

Extracto de la cadencia de oboe del Oboe concerto



Nota. Partitura de David Penadés-Fasanar

5.9. Estructura formal y estudio técnico y pedagógico de la obra *Concerto for oboe and orchestra* de Óscar Senén

El *Concerto for oboe and orchestra* de Óscar Senén es una obra dedicada a Marc Borrás, un amigo cercano al compositor. Fue estrenada en 2017 en el Palau de Congressos de Peñíscola. En esta ocasión, Marc Borrás asumió el rol de solista de oboe, mientras que el propio compositor ejerció las funciones de director. La participación directa del compositor en la dirección de la obra le añadió una dimensión de autenticidad y profundidad interpretativa, ofreciendo al público una visión única de la intención original detrás de la composición.

La obra se erige como una composición caracterizada por su abordaje tonal incluido de matices modales. Según el propio compositor, la obra se desenvuelve en un marco tonal que podría conceptualizarse como un pedal de Do (EOS P90), aunque se observan frecuentes y variadas modulaciones a lo largo del primer movimiento, dando paso en el segundo a una exploración en torno al Si bemol menor.

Estructuralmente, el concierto se divide en dos movimientos principales, cada uno con sus propias características y demandas técnicas. El primer movimiento, un andante,

se subdivide en cinco secciones: la introducción (compases 1-29), el tema A (compases 30-78), un puente (compases 79-95), una reexposición (compases 90-105) y el tema B (compases 106-154). Este segmento de la obra pone énfasis particular en los legatos y en la explotación del registro agudo del instrumento.

Por otro lado, el segundo movimiento, un *allegro vivo*, inicia con un tema A que se extiende hasta el compás 85, seguido de una destacada cadencia de oboe. Posteriormente, en el compás 87, emerge el tema B, que conduce hasta la conclusión de la obra en el compás 231. Este movimiento contrasta notablemente con el primero, centrándose en el picado, el ritmo y la exploración del registro medio del oboe.

Dicha dualidad en la partitura exige del intérprete un dominio técnico exhaustivo, capaz de abarcar desde la melodía y la expresividad hasta los cambios de ritmo, registro y matices dinámicos. La pieza, por tanto, se sitúa como un desafío apropiado para estudiantes avanzados, cercanos a la culminación de sus estudios superiores.

Para asistir al abordaje de esta composición, se han desarrollado una serie de ejercicios didácticos específicos. Estos ejercicios están diseñados para mejorar las habilidades técnicas necesarias, facilitando así una interpretación más efectiva y matizada de la composición de Óscar Senén.

La repetición de motivos en una composición musical, como es el caso de la obra que nos ocupa, plantea desafíos únicos para el intérprete. Para abordar dichos desafíos de manera efectiva, es esencial desarrollar una técnica que permita maximizar el potencial expresivo de estos motivos. Siguiendo esta línea, se ha diseñado un ejercicio específico que aborda los motivos repetitivos mediante la variación rítmica, con el objetivo de realzar su expresividad y técnica interpretativa.

El ejercicio propuesto se estructura en tres fases, que gradúan la dificultad desde una velocidad más lenta hacia una más rápida. Esta progresión se logra mediante la transición rítmica de blancas a corcheas y, finalmente, a semicorcheas, complementada con un incremento paulatino en la pulsación del metrónomo. Este enfoque no solo facilita el desarrollo del legato y la transición limpia entre las notas, sino que también mejora la precisión en la digitación, elementos cruciales para la interpretación efectiva de los motivos repetitivos.

En la primera fase del ejercicio, denominado ejercicio 1a, el enfoque se centra en las notas largas. Este aspecto es fundamental para asegurar una calidad sonora óptima. Al trabajar con notas largas, el oboísta tiene la oportunidad de concentrarse en la producción de un tono consistente y en la respiración controlada.

Cabe señalar que esta metodología de trabajo encuentra respaldo en las prácticas pedagógicas de reconocidos pedagogos musicales. Por ejemplo, el que hemos comentado unas líneas más arriba, Paul Rolland, el cual enfatiza la importancia de variar patrones rítmicos para mejorar la habilidad técnica (Rolland, 1974). También Marcel Moyse, que, aunque hayan pasado casi noventa años de su trabajo, aun se puede seguir su filosofía, el cual destaca la relevancia de las notas largas para el control del tono y la calidad sonora, en su trabajo titulado *De la sonorité* (Moyse, 1934).

Figura 70

Ejercicio 1a

The musical score for Exercise 1a consists of three staves for Oboe. The first staff is labeled 'Oboe' and has a tempo marking of quarter note = 50. It contains a sequence of notes: G4 (flat), A4 (flat), B4 (flat), C5 (flat), D5 (flat), E5 (flat), F5 (sharp), G5 (flat), A5 (flat), B5 (flat), C6 (flat), D6 (flat), E6 (flat), F6 (flat), G6 (flat), A6 (flat), B6 (flat), C7 (flat). The second staff is labeled 'Ob.' and starts at measure 8. It contains the same sequence of notes as the first staff. Dynamics are indicated as *pp* (pianissimo) for the first four measures, *ff* (fortissimo) for the next four measures, and *pp* for the final four measures. The third staff is labeled 'Ob.' and starts at measure 15. It contains the same sequence of notes. Dynamics are indicated as *ff* for the first four measures and *pp* for the final four measures. All notes are connected by slurs.

Nota. Elaboración propia.

El ejercicio 1b desempeña un papel crucial como transición entre el 1a y el 1c, enfocándose en la integración de la calidad sonora alcanzada en el ejercicio anterior con el desarrollo de habilidades rítmicas. Este ejercicio actúa como un puente, donde se amalgaman los aspectos sonoros trabajados anteriormente con un incremento gradual en la complejidad rítmica.

Este método de progresión gradual en la complejidad rítmica, manteniendo al mismo tiempo un alto nivel de calidad sonora, es una técnica bien establecida en la pedagogía musical, ya que se alinea con las prácticas sugeridas por educadores como Suzuki, quien enfatiza la importancia de construir habilidades musicales paso a paso, asegurando una base sólida antes de avanzar a técnicas más complejas. (Suzuki, 1969).

Figura 71

Ejercicio 1b

Musical score for Exercise 1b, Ob. part, measures 22-26. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 60. The music consists of two systems of two staves each. The first system (measures 22-25) is marked *ff* (fortissimo). The second system (measures 26-29) is marked *pp* (pianissimo). The melody is a continuous eighth-note pattern with various accidentals (flats and sharps).

Nota. Elaboración propia

El ejercicio 1c representa la culminación del trabajo iniciado en los ejercicios 1a y 1b, enfocándose principalmente en el perfeccionamiento de la habilidad rítmica. Este ejercicio mantiene el mismo motivo musical utilizado anteriormente, pero introduce una complejidad rítmica significativamente mayor. El desafío es sostener la calidad sonora y el legato desarrollados en los ejercicios previos, a pesar del incremento en la dificultad rítmica.

Figura 72

Ejercicio 1c

Musical score for Exercise 1c, Ob. part, measures 30-32. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 80. The music consists of two systems of two staves each. The first system (measures 30-31) is marked *pp* (pianissimo). The second system (measures 32-33) is marked *ff* (fortissimo) for the first half and *pp* (pianissimo) for the second half. The melody is a continuous eighth-note pattern with various accidentals (flats and sharps).

Nota. Elaboración propia

La pieza en cuestión presenta la particularidad de incluir pasajes en bemoles, lo que podría percibirse inicialmente como un desafío en términos de lectura y ejecución. Para abordar esta dificultad de manera efectiva, es esencial enfocarse en mejorar la habilidad de leer y tocar música con bemoles. En este contexto, el estudio número 7 de

los *Estudios para la enseñanza superior de oboe* de Fernand Gillet emerge como una herramienta pedagógica valiosa.

Este estudio específico es idóneo por varias razones. Primero incorpora bemoles de manera integral, lo que permite al oboísta familiarizarse con esta notación y superar cualquier posible incomodidad asociada. Segundo, el estudio exige cambios de registro, lo que contribuye a desarrollar la flexibilidad y el control en todo el rango del instrumento. Finalmente, se caracteriza por su ritmo vivo, un elemento que desafía y mejora la precisión y la agilidad rítmica del músico.

A continuación, se presenta el inicio del estudio, proporcionando un punto de partida práctico para esta fase del aprendizaje.

Figura 73

Extracto del estudio número 7

Nº 7

Andantino sostenuto. (63 = ♩)

mf

f

mf

p

p

mf

f

p

p

Nota. Libro Estudios para la enseñanza superior de oboe de Fernand Gillet.

Para optimizar la interpretación del segundo movimiento, que se caracteriza por su énfasis en varios estilos de articulación y picados, es fundamental enfocarse en el trabajo rítmico. La propuesta metodológica consiste en comenzar con la práctica de un

ritmo predominante en este segmento, utilizando una nota única. Este enfoque permite centrar la atención exclusivamente en la precisión rítmica, eliminando la complejidad adicional que podría introducir la variación de notas.

La elección de la nota si bemol para este ejercicio no es casual: esta nota no solo es cómoda en términos de digitación y posición, sino que también es una tonalidad central en este movimiento. El enfoque en una sola nota también ayuda a mantener la coherencia y facilita el enfoque en la precisión rítmica.

El ritmo seleccionado para este ejercicio es una representación fidedigna del desafío rítmico presente en la obra. Se recomienda practicarlo en diferentes tempos, aumentando gradualmente la velocidad del metrónomo para alcanzar la indicación de negra con punto igual a 140, tal como lo especifica el compositor.

El ejercicio 2a lo trabajamos a corchea:

Figura 74

Ejercicio 2a

The image displays five staves of musical notation for Exercise 2a. Each staff is labeled with an instrument: the first is 'Oboe' and the others are 'Ob.'. The notation is in 12/8 time and features a single melodic line on each staff. The exercises are numbered 1, 3, 5, 7, and 9. Above each staff is a tempo marking: a quarter note followed by '=170', '=190', '=210', '=220', and '=230' respectively. The rhythmic pattern consists of eighth notes, quarter notes, and quarter notes with accents, all in a single melodic line. The exercises are arranged in a descending order of tempo.

Nota. Elaboración propia

El ejercicio 2b lo estudiamos a negra con punto:

Figura 75

Ejercicio 2b

2

11 ♩ = 90

Ob. 

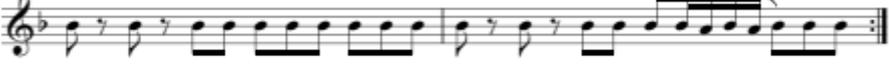
13 ♩ = 106

Ob. 

15 ♩ = 112

Ob. 

17 ♩ = 118

Ob. 

19 ♩ = 124

Ob. 

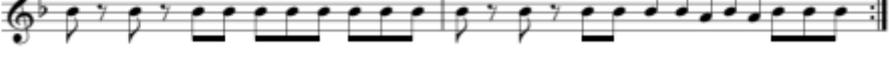
21 ♩ = 130

Ob. 

23 ♩ = 134

Ob. 

25 ♩ = 138

Ob. 

27 ♩ = 140

Ob. 

Nota. Elaboración propia

Para desarrollar la destreza requerida en el manejo del motivo real del segundo movimiento, es esencial adoptar un enfoque metódico y progresivo en la práctica. El objetivo principal es lograr una ejecución clara y precisa del pasaje, manteniendo la coherencia rítmica y la calidad del sonido, incluso a velocidades altas.

El proceso comienza estableciendo un punto de partida con una velocidad moderada, marcada por el metrónomo en negra en punto igual a 90.

Una vez que el pasaje se ejecuta con fluidez y precisión a esta velocidad inicial, se recomienda incrementar gradualmente el tempo.

Es importante reconocer que el progreso en el aumento de velocidad puede variar de un individuo a otro, dependiendo de su nivel técnico y experiencia. Por lo tanto, las indicaciones de metrónomo proporcionadas son sugerencias y deben adaptarse a las habilidades, competencias y el ritmo de aprendizaje de cada oboísta.

El objetivo final es lograr que el pasaje suene limpio, comprensible y controlado, incluso a la velocidad más rápida. La clave es avanzar de manera gradual, asegurándose de que cada incremento de velocidad no comprometa la calidad de la interpretación.

Figura 76

Extracto compases 9-13 del segundo movimiento del Concerto for oboe and orchestra

Allegro Vivo ♩=140

8

A

1-8

9 *mp stacc.*

10

11

12

13

14

15

Nota. Partitura de Óscar Senén

El mismo motivo varía su ritmo a lo largo del movimiento. Por ello, en caso de considerarse necesario, se pueden ir extrayendo esas variaciones y estudiarse como en el ejercicio precedente. Un ejemplo lo tenemos del compás 43 al 46.

Figura 77

Extracto compases 43-46 del segundo movimiento del Concerto for oboe and orchestra

43

44

45

46

47 *cantabile*

Nota. Partitura de Óscar Senén

en este capítulo demuestran la profunda conexión entre la composición musical y la cultura literaria, filosófica y mitológica, ilustrando cómo los compositores han utilizado el oboe como un medio para explorar y expresar una amplia gama de emociones, ideas y narrativas.

En la presente investigación, se observa cómo obras notables como *El mito de la caverna* de Andrés Valero Castells, que encapsula la profundidad filosófica de Platón, y *El bosque mágico* de Ferrer Ferran, que evoca el renio de la fantasía y el folclore, evidencian la capacidad intrínseca del oboe para conjurar universos tanto introspectivos como externos. De manera similar, composiciones como *Legacy* de Óscar Navarro y el *Concierto para oboe* de David Penadés-Fasanar, se distinguen por su intrincada complejidad técnica y estilística, presentando desafíos enriquecedores y estimulantes para los intérpretes debido a sus singulares demandas.

Estas composiciones no solo rinden homenaje a la rica tradición musical española, sino que también expanden las fronteras de las posibilidades en la música para oboe, amalgamando técnicas consagradas y avances modernos. Los compositores han alcanzado una simbiosis entre la expresión individual y la accesibilidad, elevando estas piezas a un plano significativo tanto para la interpretación concertística como para la pedagogía musical avanzada.

En última instancia, el compromiso de estos compositores con la creación de obras que resultan desafiantes pero gratificantes para los ejecutantes, unido a su habilidad para urdir narrativas ricas y emotivas a través de sus composiciones, garantiza que el repertorio para oboe en la Comunidad Valenciana siga siendo un manantial esencial de inspiración y deleite tanto para músicos como para audiencias en el futuro. Esta dimensión de la música valenciana para oboe revela un entramado fascinante de técnica refinada,

expresión emotiva y narrativa compleja, contribuyendo de manera sustancial y perdurable al canon musical y educativo no solo a nivel nacional, sino también en un contexto global.

CAPÍTULO 6

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En la presente sección de esta tesis doctoral, procederemos a desplegar y sintetizar, de manera exhaustiva y meticulosa, los resultados y deliberaciones emanados de nuestra indagación académica. El objetivo primordial de este escrutinio ha sido el de responder a una serie de interrogantes meticulosamente articuladas en la fase inicial del proyecto investigativo, las cuales han servido como una brújula direccional en el análisis y la discusión de los datos recopilados. Los pilares fundamentales de este análisis, intrínsecamente imbricados con el núcleo de la investigación, han propiciado una reflexión meditada sobre los enigmas generales que han constituido el motor propulsor del proceso investigativo completo:

1. La viabilidad de compendiar un corpus exhaustivo de obras para oboe creadas por compositores valencianos en el periodo comprendido entre 1950 y 2020.
2. La identificación y elucidación de los atributos distintivos y definatorios en la escritura para oboe de estos creadores musicales.
3. La indagación de las causas por las cuales las entidades musicales no han priorizado o incentivado de manera más enfática la ejecución de estas composiciones.

La búsqueda de respuestas a estas cuestiones, abarcando un espectro temporal y conceptual amplio, ha sido esencial no solo para determinar las aportaciones principales de este estudio sino también para reconocer las limitaciones encontradas durante su ejecución. Estas reflexiones, cuidadosamente articuladas, constituyen el cimiento sobre

el cual se cimentarán futuras investigaciones. Dichas exploraciones subsecuentes aspirarán a profundizar, enriquecer y debatir los descubrimientos alcanzados hasta la fecha, con el propósito de continuar la expansión del conocimiento en esta esfera.

Además, es imperativo destacar la trascendencia del componente pedagógico que ha sido el punto central de esta investigación, así como la invaluable aportación de los compositores entrevistados, quienes han participado de manera activa en este estudio. El objetivo ha sido entrelazar las narrativas personales y profesionales de estos artistas con análisis fundamentados en el contexto sociocultural, institucional e histórico que los circunda. La perspectiva así obtenida pretende establecer un vínculo sinérgico entre una base sólida y veraz de conocimiento, los testimonios de los compositores entrevistados, la investigadora, y el conjunto de circunstancias que han envuelto y moldeado el proceso investigativo en su integridad.

Este capítulo se ha estructurado con meticulosidad en torno a las preguntas orientadoras que han guiado la investigación, desplegando los resultados a través de un análisis detallado de las respuestas obtenidas. En cada segmento de esta sección, se ha procurado no solo revelar descubrimientos, sino también tejer una narrativa que refleje el nivel académico y la profundidad analítica que han caracterizado este estudio desde su génesis hasta su consumación.

6.1. Resultados en base a los objetivos específicos

En el contexto de esta investigación académica, hemos emprendido una travesía analítica a través del desarrollo de la música para oboe en la Comunidad Valenciana, abarcando un periodo temporal crítico que se extiende desde 1950 hasta 2020. Este arco temporal está marcado por transformaciones sociopolíticas y culturales de magnitud

considerable en España. Nuestra exploración en las obras de compositores valencianos ha iluminado no sólo las peculiaridades estilísticas y técnicas inherentes a sus composiciones, sino que también ha facilitado entrelazar estas características con el intrincado y vasto entramado social, histórico y político de la época, proporcionando así una comprensión más holística y matizada del fenómeno musical en estudio.

El riguroso proceso de contextualización histórica y social que hemos implementado nos ha brindado una aproximación para comprender la evolución de la música en España durante el siglo XX, un periodo caracterizado por una serie de cambios dramáticos y transformadores. Este estudio demuestra cómo el escenario postbélico, impregnado de intensidad histórica y social, constituyó un terreno propicio para una transformación musical, reflejando las realidades y desafíos de aquellos tiempos. La era comprendida entre 1950 y 1975, marcada por una evolución política significativa, proporcionó un contexto favorable para el surgimiento de nuevas formas y expresiones musicales, marcando una fase de experimentación y diversificación que resultó crucial en la configuración del panorama musical contemporáneo. La transición a la democracia abrió aún más las vías para la libertad de expresión, permitiendo que la música evolucionase como medio de crítica y reflexión sobre los cambios sociales.

A través del prisma de estos objetivos, hemos podido constatar la interconexión entre la música y la sociedad de una manera más profunda, revelando cómo la práctica compositiva de los autores valencianos refleja un compromiso con su contexto, una manifestación de su tiempo y espacio. Este nexo entre la música y su entorno se ha revelado como una constante, proporcionando una rica fuente de inspiración y un punto de referencia crítico para la comprensión de las obras en cuestión.

En lo que respecta a los fundamentos estéticos y técnicas compositivas, nuestro estudio ha revelado que los compositores valencianos adoptan mayoritariamente un enfoque ecléctico, lo cual se ha evidenciado en la integración de una diversidad de influencias estilísticas. Esta flexibilidad y apertura hacia distintas corrientes musicales destacan como elementos distintivos en su praxis compositiva. Los compositores no se circunscriben a un estilo contemporáneo exclusivo, sino que manifiestan una predisposición a la experimentación y fusión de géneros y técnicas, lo que denota una búsqueda constante de nuevas formas de expresión y el deseo de trascender las barreras estilísticas tradicionales.

El análisis de las obras para oboe ha revelado que éstas no sólo constituyen ejemplos de habilidades técnicas y estéticas, sino también vehículos para la exploración y expresión de un amplio espectro de emociones, ideas y narrativas, entrelazándose con elementos de la cultura literaria, filosófica y mitológica. Esta multidimensionalidad evidencia el papel del oboe no sólo como instrumento musical, sino también como un medio expresivo capaz de reflejar y dialogar con la complejidad de la experiencia humana.

La elaboración de propuestas didácticas para cada una de las obras estudiadas ha sido un paso fundamental hacia la comprensión y el aprendizaje de estas composiciones. La integración de contribuciones de los compositores y de una amplia gama de recursos pedagógicos, junto con la consulta de una extensa bibliografía, ha posibilitado la adopción de técnicas y métodos eficaces para abordar los pasajes más complejos de estas obras, facilitando así el desarrollo de ejercicios prácticos específicos que abordan las composiciones de manera integral.

6.2.Lo que nos cuentan los compositores

En el contexto de la presente tesis doctoral, hemos pretendido proceder con meticulosidad y rigor académico en la fase crítica de análisis de un corpus de ocho entrevistas semiestructuradas, realizadas a un grupo selecto de compositores valencianos, todos varones, cuyas contribuciones al repertorio para oboe son de significativa relevancia. La selección de estos compositores no fue arbitraria, sino que respondió a criterios meticulosamente definidos, destacando entre ellos la relevancia sustancial de su obra para el citado instrumento. Este análisis constituye el eje central de nuestra investigación, cuyo propósito es desentrañar y comprender en profundidad las dinámicas, motivaciones y contextos subyacentes que han influido en la creación de estas obras.

Las entrevistas, diseñadas con un enfoque semiestructurado, no solo siguieron una línea de indagación coherente y sistemática, sino que también brindaron a los entrevistados el espacio necesario para expresar sus pensamientos y experiencias de manera abierta y reflexiva. Se estructuraron en torno a ejes temáticos primordiales, cuidadosamente elegidos para abordar los aspectos más relevantes y enriquecedores tanto de la práctica compositiva como de la vida profesional de estos creadores musicales. Los ejes temáticos incluyeron:

A) La trayectoria profesional de los compositores: Se exploró el desarrollo profesional, las influencias, los hitos significativos en sus carreras y cómo estos han influenciado su obra para oboe.

B) Sus estilos compositivos únicos: Se indagó sobre las características estilísticas distintivas, la evolución estilística y cómo estas se reflejan en su repertorio para oboe.

C) Su formación académica y musical: Se centró en entender el trasfondo educativo, incluyendo formación académica, influencias pedagógicas y su impacto en su enfoque compositivo.

D) Los inicios de su actividad compositiva: Se indagó sobre los orígenes de su interés y dedicación a la composición, con especial atención a los factores que orientaron su enfoque hacia la música para oboe.

E) La extensión de su repertorio para oboe: Se examinó la amplitud y diversidad de su obra para oboe y las motivaciones detrás de la elección de este instrumento.

F) Sus perspectivas sobre los premios en el ámbito musical: Se exploraron opiniones y experiencias respecto a reconocimientos y premios musicales, y su influencia en su carrera y obra para oboe.

G) Sus opiniones acerca del papel de la música en la educación: Se investigó su visión del papel de la música, especialmente en el contexto educativo obligatorio.

H) Análisis detallado de sus obras para oboe: Se profundizó en el análisis de sus composiciones para oboe, examinando aspectos técnicos, estéticos y expresivos.

Este enfoque integral, que amalgama las entrevistas con el análisis de documentos y partituras pertinentes, ha posibilitado una inmersión profunda y polifacética en las obras objeto de estudio. Las conversaciones con los compositores no solo han enriquecido la comprensión de sus creaciones, sino que también han proporcionado un contexto valioso, desvelando detalles cruciales sobre el proceso creativo, la evolución de sus composiciones y su inserción en el panorama musical contemporáneo. En consecuencia, resulta imperativo destacar en este capítulo los resultados sintetizados emergentes de cada

uno de los interrogantes planteados en las entrevistas. Estos resultados ofrecen una visión panorámica, a la vez que detallada, que no solo completa el corpus de la investigación, sino que también lo enriquece, brindando una comprensión holística y profunda de la creación musical para oboe en el contexto valenciano contemporáneo.

6.2.1. Actividad profesional

En el marco de esta indagación doctoral, se ha procedido a un análisis pormenorizado y reflexivo que ha culminado en la obtención de resultados relevantes en el ámbito del estudio en cuestión. De acuerdo con los relatos narrados por los compositores entrevistados, se ha revelado una tendencia preponderante, la cual evidencia limitaciones sustanciales en la capacidad de estos artistas para consagrarse exclusivamente a la composición como su principal fuente de ingresos económicos. Esta realidad, emergente de un patrón claro y recurrente en las narrativas de los compositores, enfatiza la premisa de que, de manera general, la labor compositiva, per se, no suele generar los recursos financieros necesarios para sustentar de forma íntegra y autónoma la vida profesional de un compositor.

Dicho fenómeno, identificado mediante el análisis de los testimonios y experiencias compartidas por los compositores participantes, no solo ilustra los desafíos económicos intrínsecos a la profesión compositiva, sino que también destaca la imperiosa necesidad de una diversificación en sus actividades profesionales. Esto implica que los compositores, para garantizar una estabilidad financiera en el entorno musical contemporáneo, se ven frecuentemente obligados a asumir una variedad de roles y compromisos profesionales. Estas actividades pueden variar desde la docencia musical, la elaboración de arreglos musicales, hasta la dirección de orquestas y otros proyectos

afines al ámbito musical, y en algunos casos, incluso extendiéndose a sectores ajenos al universo musical.

La plena comprensión de esta realidad, lejos de constituir una simple observación académica, resulta esencial para una apreciación exhaustiva de los retos multifacéticos que enfrentan los compositores en el siglo XXI. Esta circunstancia subraya la necesidad urgente de proporcionar apoyo y reconocimiento al trabajo de los compositores, no únicamente en el plano artístico, sino también en las dimensiones económica y profesional. Por ello, la presente investigación, al iluminar esta situación prevalente, contribuye de manera significativa al entendimiento de las intrincadas dinámicas profesionales y financieras que imperan en el ámbito de la composición contemporánea, aportando así un marco referencial indispensable para futuras investigaciones y políticas culturales orientadas a fortalecer y respaldar la labor compositiva en nuestra sociedad.

6.2.2. Estilo compositivo

En el contexto de la presente disertación doctoral, se ha llevado a cabo un escrutinio meticuloso, cuyos resultados han permitido descubrir uno de los aspectos más significativos y reveladores de nuestra investigación: la constatación de la polivalencia creativa intrínseca a los compositores objeto de estudio. Este hallazgo trasciende la mera identificación de una destreza; representa un entendimiento profundo y matizado de la naturaleza dinámica y evolutiva de la creación musical contemporánea. Estos artistas, distanciándose de un encasillamiento en un único paradigma estilístico, exhiben una habilidad extraordinaria para transitar y asimilar un espectro amplio y heterogéneo de formas expresivas, adaptándose con destreza a las exigencias inherentes y características peculiares de cada composición.

Al entremezclar elementos de diversas tendencias estilísticas, estos compositores no solo trascienden las barreras tradicionalmente asociadas a géneros o periodos específicos; en cambio, configuran una expresión artística distintiva y profundamente personal. Esta capacidad de fusión, lejos de constituir un mero ejercicio superficial, revela una comprensión sofisticada y un aprecio por la pluralidad de voces y contextos que configuran el mosaico de la música contemporánea.

La inclinación hacia el eclecticismo, manifiesta en estos compositores, no debe interpretarse únicamente como un rasgo de su método compositivo. Representa, en un sentido más amplio, un reconocimiento profundo de la diversidad y la experimentación como motores esenciales en la evolución de la música contemporánea. Esta aproximación polifacética no solo enriquece el espectro musical de nuestra época, sino que también desafía y amplía los límites de lo que convencionalmente se acepta y se espera en el ámbito de la música clásica. La disposición a integrar influencias variadas no es solamente una manifestación de habilidad técnica y estilística; refleja un espíritu abierto y un compromiso con la innovación constante, elementos cruciales para el progreso y enriquecimiento del arte musical.

Este estudio doctoral aporta una comprensión integral de cómo la versatilidad y el eclecticismo en la composición no solo son indicativos de la maestría técnica y creativa de los compositores, sino también de su papel como pioneros en un ámbito artístico en constante transformación. La facultad para amalgamar influencias diversas, fusionar estilos y crear obras que son simultáneamente únicas y respetuosas de una rica tradición musical, es emblemática del espíritu innovador que impulsa y define la música contemporánea. Así, estos descubrimientos no solo resaltan la relevancia de la diversidad

estilística, sino también enfatizan la necesidad de adoptar un enfoque más inclusivo y expansivo en la apreciación y el estudio de la música en el siglo XXI.

6.2.3. Formación

La obtención simultánea de titulaciones superiores en ámbitos tan intrínsecamente ligados y complementarios como son la composición y la interpretación instrumental, constituye un testimonio elocuente de la excepcional dedicación y compromiso de estos compositores hacia el ámbito musical. Este logro trasciende la mera demostración de habilidad técnica, revelando una comprensión profunda y un aprecio por la música en su más amplia expresión.

La educación avanzada en composición, armonizada con la maestría en un instrumento musical, no solo ofrece una panorámica integradora y enriquecedora, sino que también promueve un diálogo sinérgico entre la teoría musical y su aplicación práctica. Esta interacción, arraigada en un conocimiento tanto técnico como expresivo, propicia una comprensión más holística y matizada de las complejas dinámicas que intervienen en la creación y ejecución musical.

Además, la consecución de una formación dual en composición e interpretación denota una dedicación incansable al aprendizaje y al perfeccionamiento constante. Esta continua evolución y profundización en diversas facetas de la música no solo es indicativa de una perseverancia excepcional, sino también de un compromiso con la excelencia y la innovación en el dominio artístico. Los atributos inherentes a esta formación dual son fundamentales para propiciar un desarrollo artístico integral y sostenido.

Esta amalgama de habilidades y conocimientos garantiza una contribución distintiva y enriquecedora al repertorio musical y a la práctica interpretativa. La capacidad

de los compositores para entrelazar la teoría compositiva con la ejecución instrumental no solo enriquece su obra individual, sino que también contribuye de manera significativa al panorama musical contemporáneo. Por consiguiente, la relevancia de esta doble capacitación en composición e interpretación instrumental radica en su potencial para expandir los horizontes del arte musical, fusionando la comprensión teórica con la expresión práctica en una simbiosis que realza y enriquece el campo de la música.

6.2.4. Inicios actividad compositiva

La mayoría de los compositores participantes en este estudio académico narraron que sus inicios en el dominio de la composición musical se originaron en sus experiencias formativas dentro de las agrupaciones musicales locales de sus respectivas localidades. Este ambiente inicial actuó como un agente catalizador esencial para el surgimiento de su interés en las dinámicas y estructuras inherentes a las obras musicales. Esta fase primigenia se distinguió por un enfoque predominantemente exploratorio y lúdico, en el cual los compositores, motivados por una curiosidad innata y un impulso por la indagación, comenzaron a experimentar con una diversidad de elementos musicales. Esta etapa exploratoria se manifestó principalmente en sus primeros esfuerzos de modificación y adaptación de arreglos en partituras preexistentes, con el objetivo de adecuarlas a diferentes conjuntos instrumentales y contextos acústicos.

Este proceso, percibido inicialmente como un juego de experimentación, evolucionó gradualmente hacia un compromiso más profundo y enfocado en el ámbito de la composición. Este tránsito desde una curiosidad lúdica hacia una dedicación más formal y sistemática a la composición musical evidencia un patrón recurrente en el desarrollo profesional de numerosos compositores. A través de la manipulación y adaptación de partituras, no solamente descubrieron las interacciones y sinergias entre los

diversos elementos y texturas sonoras dentro de una obra musical, sino que también comenzaron a percibir las sutilezas y complejidades inherentes al proceso compositivo.

Este proceso experimental, en sus etapas iniciales casi fortuito, actuó como el motor impulsor de una pasión más intensa y un entendimiento más profundo del arte de la composición. Al enfrentar los desafíos y satisfacciones inherentes a la adaptación y creación de música para diversas formaciones instrumentales, estos compositores fueron desarrollando gradualmente sus estilos y técnicas distintivos. Esta etapa de experimentación lúdica resultó ser un período fundamental en su desarrollo artístico, proporcionando una base sólida y esencial para su posterior carrera profesional en el ámbito de la composición musical. La transición desde este entorno inicial, caracterizado por la experimentación y el juego, hacia una práctica compositiva más depurada y consciente, refleja una trayectoria evolutiva de gran relevancia que subraya la importancia de las experiencias formativas en la conformación del perfil y la identidad creativa de los compositores contemporáneos.

6.2.5. Número de obras

El estudio de la variabilidad en el volumen de composiciones generadas por los compositores participantes en esta investigación despliega una panorámica reveladora sobre la naturaleza intrincada y polifacética del ámbito laboral en el cual los compositores ejercen su profesión. La disparidad observada en el número de obras originadas por cada individuo trasciende la nueva manifestación de divergencias idiosincráticas, sugiriendo en cambio una metodología distintiva y adaptativa inherente a la praxis compositiva. En este contexto, cada compositor, inmerso en su ecosistema laboral particular y sujeto a sus propias constelaciones de circunstancias personales y profesionales, se ve compelido a orquestar un delicado equilibrio entre su oficio artístico y las exigencias concurrentes de

su vida laboral, un proceso que inexorablemente moldea y configura su producción creativa.

Esta heterogeneidad en el volumen de obras creadas se erige como un indicativo crucial de una realidad más amplia, donde las responsabilidades laborales, las oportunidades accesibles y las vicisitudes personales juegan un papel preponderante en la capacidad y el tiempo que los compositores pueden consagrar a su arte. Se observa que algunos individuos pueden disponer de una mayor cantidad de recursos y tiempo para dedicarse íntegramente a la composición, en contraposición a otros que deben conciliar esta vocación con una multiplicidad de obligaciones profesionales y personales.

Es imperativo reconocer que la variación en la producción compositiva trasciende la dimensión de un mero dato estadístico, enriqueciendo de manera significativa nuestra comprensión sobre la naturaleza dinámica, rica y adaptable de la expresión artística en el contexto de la composición música contemporánea. Esta diversidad, lejos de constituir un paisaje sonoro más rico y variado, ofrece un espectro estilístico que refleja la pluralidad de experiencias y perspectivas intrínsecas al campo de la composición.

En consecuencia, el fenómeno de variabilidad en la producción compositiva subraya la necesidad imperativa de adoptar un enfoque holístico y contextual en el análisis de la práctica compositiva contemporánea. Al explorar las múltiples influencias que configuran la producción artística de los compositores, este estudio enfatiza la importancia de trascender un enfoque meramente cuantitativo y abordar las dimensiones cualitativas y contextuales que definen la esencia del arte compositivo en la contemporaneidad. Esta comprensión multifacética es crucial para apreciar en su totalidad la diversidad y la riqueza del panorama compositivo actual, y para reconocer la

gama de factores, tanto personales como profesionales, que inciden en la evolución y el legado artístico de los compositores en la modernidad.

6.2.6. Opinión premios

Los compositores entrevistados, al abordar reflexivamente la temática del papel y la significación de los galardones en sus trayectorias profesionales, han reconocido la valía estratégica inherente a estos lauros en términos de potenciar su visibilidad y prestigio dentro del espectro musical. En este contexto, los premios asumen la función de catalizadores, proporcionando la expansión del alcance de sus obras y brindando vehículos mediante los cuales sus creaciones pueden ser difundidas y valoradas por un auditorio más extenso. No obstante, en un plano paralelo, estos creadores manifiestan con convicción la creencia de que la esencia y el valor intrínseco de su arte debe poseer la capacidad de superar el ámbito de los reconocimientos y afirmarse autónomamente, independientemente de la consecución de galardones o la ratificación institucional.

Esta perspectiva bifocal revela una búsqueda constante de equilibrio entre el anhelo de reconocimiento externo y la aspiración de preservar la independencia creativa. Por una parte, los premios son contemplados como instrumentos propicios para la promoción y la exaltación de su labor; por otra se percibe un deseo inconfundible de que la música se exprese por sí misma y sea apreciada por su calidad, originalidad y resonancia emocional, más allá de cualquier logro obtenido.

Esta dialéctica entre la ansiada validación externa y la defensa de la integridad artística subraya la complejidad que caracteriza la intersección entre el reconocimiento institucional y la autenticidad creativa en el dominio de la composición musical. Aunque los premios y reconocimientos pueden desempeñar un papel crucial en el desarrollo

profesional de un compositor, la esencia verdadera de su arte yace en su habilidad para establecer una conexión, comunicar y resonar con su audiencia, trascendiendo así la necesidad de aprobación externa. En última instancia, es la integridad artística y la lealtad a una visión creativa personal lo que los compositores buscan como fundamentos para exigir y preservar su legado musical.

6.2.7. La música en la educación actual

En el ámbito de la educación, la música se erige no meramente como una disciplina artística, sino que trasciende para constituirse en un agente catalizador del desarrollo integral humano. Su integración en los programas educativos no se limita a fomentar el crecimiento intelectual y artístico de los educandos, sino que además actúa como un mecanismo primordial en la promoción de valores fundamentales como la empatía, la cohesión social y el despertar de una conciencia cultural profunda.

En este paradigma pedagógico, la música se reconoce como un conducto potente para la ampliación cognitiva y el enriquecimiento de la experiencia humana. Con su carácter intrínsecamente abstracto y emotivo, la música invita a los educandos a una reflexión que desafía los patrones de pensamiento lineal, estimulándolos a expresarse en modalidades que sobrepasan los confines del lenguaje verbal.

La educación musical se presenta, entonces, como una puerta hacia un aprendizaje genuinamente transdisciplinar, en el cual los saberes musicales se entretajan con otras disciplinas, tales como matemáticas, ciencias, historia y literatura. Esta interrelación no solo enriquece la perspectiva global de los estudiantes, sino que también propicia el desarrollo de un pensamiento crítico y analítico más refinado, preparándolos para abordar los retos inherentes a un mundo cada vez más interconectado y multifacético.

Finalmente, se hace imperativo reconocer y enaltecer la música no únicamente como una expresión artística, sino como un elemento crucial en la conformación de individuos integralmente formados- seres capaces, reflexivos y empáticos- que están equipados para contribuir de manera significativa y positiva en la sociedad. La música, en este sentido, no solo educa el sentido estético, sino que configura el pensamiento, la sensibilidad y la comprensión de los educandos, facilitando así la construcción de una ciudadanía más ilustrada, tolerante y comprometida.

6.2.8. La obra musical para oboe

Las indagaciones efectuadas en el marco de nuestra investigación han desentrañado un abanico extenso y heterogéneo de incentivos que propician la creación de composiciones musicales para oboe, entendiéndose desde comisiones específicas y requisitos académicos hasta manifestaciones de índole personal profundamente arraigadas. El escrutinio riguroso de las motivaciones que subyacen en la creación de piezas musicales para este instrumento, no solamente ilumina sobre la diversidad de elementos catalizadores del acto creativo, sino que también proporciona aportaciones sustanciales para una comprensión más exhaustiva y matizada de las dinámicas que fundamentan la praxis de la composición musical contemporánea.

Las comisiones específicas, provenientes habitualmente de entidades institucionales, conjuntos musicales o solistas, constituyen un pilar relevante en la trayectoria profesional de numerosos compositores. Estas instancias se erigen como catalizadores de la innovación y experimentación en el ámbito musical, instigando a los creadores a rebasar las fronteras establecidas y aventurarse en la exploración de nuevas esferas artísticas.

Por otro lado, los imperativos académicos desempeñan un papel significativo en la motivación para la generación de obras. Tales imperativos pueden emanar de la necesidad de satisfacer requisitos para la obtención de títulos académicos, la participación en proyectos de investigación o el anhelo de contribuir al corpus académico de saberes en el ámbito musical.

Además, la autoexpresión se revela como una fuerza motriz poderosa en la composición de música para oboe. Innumerables compositores se ven impulsados por el deseo de plasmar emociones, ideas o vivencias personales a través de su arte. Este modo de expresión personal confiere a los compositores la posibilidad de establecer una conexión íntima y profunda con su trabajo, convirtiendo el acto de componer en una experiencia altamente personal y cargada de emotividad. A través de este medio, la música se transforma en un vehículo para la exploración y la necesidad de compartir facetas de la identidad y cosmovisión del compositor.

En su conjunto, la elucidación de estas variadas motivaciones brinda una perspectiva enriquecida y completa de los factores impulsores detrás de la creación musical en el contexto contemporáneo, siendo el oboe la elección particular de la autora de este trabajo. Esta elección se fundamentaba en el deseo de profundizar en el repertorio disponible para dicho instrumento, así como en la búsqueda de mayores oportunidades tanto interpretativas como pedagógicas. La intención no sólo era expandir el conocimiento musical y técnico asociado al oboe, sino también explorar nuevas vías para la expresión artística y la enseñanza, enriqueciendo así su comprensión y contribución al ámbito musical.

Este conocimiento no solo realza la valoración de las obras per se, sino que también ofrece una ventana invaluable hacia los procesos creativos y las condiciones en

las que los compositores se desenvuelven en el mundo actual. Al abordar estas motivaciones, se facilita el reconocimiento de la complejidad y de las múltiples facetas inherentes a la labor compositiva, resaltando la importancia de considerar tanto los elementos externos como los internos que influyen en el quehacer artístico.

CAPÍTULO 7

CONCLUSIONES

En la actual sección del documento académico, se emprende la tarea de articular una visión de la investigación realizada, con el fin de discernir hasta qué punto los propósitos preestablecidos al inicio de este estudio han sido alcanzados. Estos propósitos han constituido la piedra angular en el análisis y la interpretación crítica de los datos recolectados.

La confección de este estudio ha posibilitado la inmersión profunda en el conocimiento de las composiciones para oboe de autores valencianos, revelando así un espectro considerablemente amplio de compositores y eventos culturales de relevancia dentro de la Comunidad Valenciana. Este proceso ha sido fundamental en la ampliación y enriquecimiento del repertorio musical valenciano, un legado cultural de incalculable valor.

El itinerario investigativo ha permitido una apreciación más profunda de la heterogénea y rica cultura musical de la Comunidad Valenciana, y ha abierto el horizonte hacia la contemplación de futuras indagaciones académicas, cuya delineación se abordará en subsecuentes secciones.

Con respecto al objetivo principal de la tesis, concerniente a la exploración y catalogación de las obras para oboe compuestas por músicos valencianos entre 1950 y 2020, los hallazgos del estudio indican la existencia de 5 obras para oboe solista y orquesta, 2 para oboe solista y banda, y 2 para oboe solo, siendo estas 9 obras el eje central de nuestro estudio. Adicionalmente, se identificaron 15 obras de cámara que incorporan

el oboe, compuestas por autores fallecidos, destacando entre ellos Ramón Ramos Villanueva con 7 contribuciones. En lo concerniente a compositores vivos (información recabada en 2020), además de las 9 obras ya mencionadas, se descubrieron 82 obras para agrupaciones de cámara, una lectura de varias composiciones y un estudio para saxofón u oboe, ambas de Salvador Chuliá Hernández, y una obra para corno inglés solo de Oscar Colomina Bosch.

Abordando los objetivos específicos, el primero, relacionado con la recopilación y localización de partituras, se vincula intrínsecamente al objetivo principal, pues ambos comparten la misma metodología en la búsqueda de información. Para este fin, se elaboraron dos tablas distintivas, adjuntas en los anexos 2 y 3 respectivamente, una enfocada en compositores vivos y otra en aquellos fallecidos pero activos desde 1950 en adelante, potenciales autores de obras para oboe.

El segundo objetivo específico, estrechamente ligado al primero, consistió en catalogar las obras identificadas. La realización del primer objetivo fue una condición sine qua non para la consecución del segundo. Con el desarrollo de las tablas y la inclusión de los nombres de los compositores identificados, se añadieron dos columnas adicionales, una referente a obras para oboe solista con o sin acompañamiento y la otra, a las composiciones de cámara de cada autor. Así, un objetivo nutría al otro en un proceso simbiótico.

Para el tercer objetivo, enfocado en contextualizar y evaluar el entorno social, histórico y formativo de los compositores, se observa en los capítulos iniciales una contextualización histórica exhaustiva de la música, cubriendo tanto el panorama nacional como el autonómico, atravesando diversas eras para dilucidar el contexto social, histórico y educativo de los compositores en estudio. Se analiza su impacto, influencias

y relevancia en el ámbito musical, destacando cómo las circunstancias políticas y sociales de cada época ejercieron influencia en la música. Las obras para oboe de épocas anteriores se orientaban principalmente hacia agrupaciones de cámara, evolucionando hacia composiciones solistas con acompañamiento orquestal y, en última instancia, hacia piezas para solista y banda. Aunque la Comunidad Valenciana ha sido históricamente reconocida por sus bandas, en el pasado predominaban la música de cámara y orquestal, reservándose la música compuesta para banda para eventos festivos y ceremoniales.

Una vez realizada la contextualización y localizados los compositores y sus obras, se procedió a entrevistar a aquellos compositores que habían creado obras para oboe con las características buscadas, con el fin de completar el cuarto objetivo relativo a analizar los fundamentos estéticos y técnicas compositivas. Mediante la realización de entrevistas, su posterior transcripción y análisis, se logró alcanzar este objetivo, permitiendo obtener conclusiones significativas. En el apartado 6.2.2 se discute detalladamente el estilo compositivo de los autores, resaltando su identificación con el eclecticismo, un profundo reconocimiento de la diversidad y la experimentación como elementos esenciales en la evolución de la música contemporánea. La capacidad para integrar influencias diversas, fusionar estilos y crear obras que son al mismo tiempo únicas y respetuosas de una tradición musical rica, es característica del espíritu innovador que impulsa y define la música contemporánea.

Posteriormente, se abordó el quinto objetivo, consistente en el desarrollo de una propuesta didáctica. Las obras fueron examinadas tanto a nivel de análisis teórico como interpretativo, con el propósito de elaborar una propuesta didáctica concreta que facilitara el aprendizaje y comprensión de cada pieza, a través de ejercicios técnicos específicos para cada una de las obras.

No obstante, el sexto objetivo, orientado a proponer una actuación innovadora, no pudo concretarse debido a restricciones temporales ocasionadas por la pandemia de SARS-CoV-2. Este inesperado giro en el curso de la investigación no solo pone de manifiesto la vulnerabilidad del quehacer académico frente a crisis globales, sino que también subraya la importancia de la resiliencia y adaptabilidad en la investigación. Este objetivo pendiente de realización abre un abanico de posibilidades para futuras líneas de investigación, sugiriendo la oportunidad de retomar este aspecto bajo condiciones más favorables.

7.1. Limitaciones del estudio y propuestas de futuro

Antes de proceder a esbozar las perspectivas futuras y las potenciales vías de investigación que se desprenden del presente estudio, resulta imperativo reflexionar sobre las limitaciones inherentes a nuestro trabajo. Estas limitaciones no solo contextualizan nuestra investigación dentro de un marco específico, sino que también delimitan el alcance y las posibles áreas para futuras indagaciones. Se destacan tres limitaciones principales:

1. **Limitaciones Inherentes a la Singularidad y Especificidad del Estudio:** El presente trabajo se inscribe dentro de un marco geográfico y temático específico, circunscrito a la Comunidad Valenciana. Si bien esta región ostenta una riqueza musical incontestable, el foco del estudio se ha acotado aún más, centrándose exclusivamente en el oboe. Esta elección representa una doble especificidad: por un lado, la localización geográfica y, por otro, la elección de un instrumento que, pese a su riqueza sonora y su relevancia en el repertorio orquestal, no figura entre los más prominentes en el espectro de la praxis musical contemporánea. Esta delimitación, si bien aporta profundidad y detalle al análisis, restringe inevitablemente la generalización de nuestras conclusiones.

2. **Limitaciones Relacionadas con la Escasez de Literatura Específica:** Esta investigación se ha topado con una notable escasez de estudios previos que aborden de manera integral la didáctica de instrumentos específicos en relación con obras de música contemporánea. La falta de un corpus bibliográfico consolidado en este ámbito ha impuesto restricciones significativas a la hora de establecer comparativas y referencias académicas. A su vez, esta carencia subraya la relevancia y la necesidad de ampliar la investigación en esta área, destacando el carácter pionero de nuestro estudio.
3. **Limitaciones Derivadas del Contexto Pandémico:** La irrupción de la pandemia de SARS-CoV-2 coincidió con la fase crítica de recopilación de datos de nuestro estudio. Este evento sin precedentes en la historia contemporánea alteró drásticamente el acceso a fuentes primarias y secundarias, ya que muchas bibliotecas, archivos y otras fuentes de información clave se encontraban inaccesibles. Esta situación no solo restringió la amplitud de la recogida de datos, sino que también impuso una reconfiguración metodológica en la investigación. La necesidad de adaptarse a un escenario cambiante y a menudo restrictivo puso de manifiesto la capacidad de resiliencia y flexibilidad del proceso investigativo.

Es pertinente destacar que, si bien estas limitaciones han delimitado el alcance de nuestra investigación, también han brindado un enfoque más concentrado y específico. Asimismo, abren un panorama para indagaciones futuras, proponiendo la expansión del campo de estudio tanto en términos geográficos como instrumentales, y subrayando la necesidad de una mayor producción de literatura académica en áreas hasta ahora poco exploradas.

Este estudio no solo ha proporcionado una comprensión enriquecida de la música para oboe en el contexto valenciano durante un período de notable cambio y evolución, sino que también ha sentado las bases para futuras investigaciones que puedan profundizar en la compleja relación entre música, sociedad y política, explorando sus manifestaciones en distintos contextos y tiempos. La investigación ha demostrado ser un ejercicio fructífero y revelador, no solo en términos de la comprensión musical específica, sino también en lo que respecta a su capacidad para reflejar y dialogar con el amplio espectro de la experiencia humana y cultural.

La consumación de esta tesis doctoral, enfocada en el escrutinio de las composiciones para oboe de compositores valencianos, inaugura un espectro vasto de perspectivas para indagaciones futuras que podrían diversificarse y profundizarse en múltiples aristas del ámbito musical. A continuación, se proponen algunas direcciones investigativas emergentes de este escudriñamiento académico.

Inicialmente, se postula como crucial la transición de lo teórico a lo práctico mediante la implementación de las interpretaciones sugeridas en este tratado. Este paso implicaría no únicamente la realización práctica de las obras examinadas, sino también la corroboración y refinamiento de las metodologías y enfoques teóricos propugnados. Sería de especial provecho fomentar la sinergia entre oboístas, conjuntos de cámara, agrupaciones sinfónicas y orquestales interesadas en la incorporación de estas piezas a su repertorio. Adicionalmente, la integración de estas composiciones en los currículos de conservatorios superiores no solo expandiría el repertorio accesible a los aprendices, sino que también enriquecería su experiencia formativa y les proporcionaría una inmersión más vasta en la heterogeneidad de la música contemporánea española.

Una segunda dirección investigativa de valor sería la ampliación del estudio para incluir un espectro más amplio de obras de música de cámara de los compositores identificados, así como la realización de entrevistas adicionales con dichos artistas. La compilación y análisis de estas obras adicionales y sus perspectivas contribuirían a enriquecer nuestra comprensión del panorama musical contemporáneo, ofreciendo nuevas vistas y profundizando en la comprensión de los procesos compositivos, las motivaciones y las influencias estilísticas de estos autores.

Además, dada la amplitud y profundidad del estudio actual, una progresión natural sería la expansión de la investigación a una escala nacional. Tal enfoque permitiría la creación de un catálogo más completo de obras para oboe compuestas por músicos españoles, abarcando desde piezas solistas hasta composiciones para grandes ensembles y formaciones camerísticas. Este catálogo actuaría como un recurso invaluable para intérpretes, educadores y eruditos, facilitando el acceso a datos sobre la diversidad y riqueza del repertorio español para oboe. Igualmente, podría contribuir de manera significativa a la promoción y difusión de estas obras, tanto a nivel nacional como internacional, robusteciendo la identidad cultural y el legado musical de España.

En su conjunto, estas direcciones investigativas no solo continuarían enriqueciendo el ámbito de la musicología y la práctica interpretativa, sino que también reafirmarían el compromiso con la preservación, estudio y promoción de la música como un baluarte de identidad cultural y artística.

Referencias bibliográficas

- Adam-Ferrero, B. (1986). *Las bandas de música en el mundo*. Sol editorial.
- Aguirre-García, J. C., & Jaramillo-Echeverri, L. G. (2012). Aportes del método fenomenológico a la investigación educativa. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (Colombia)*, 8(2), 51–74.
- Aizpurúa, J.P. (1999). *Un siglo de España: la cultura* (Vol.3). Marcial Pons Historia.
- Almeria, J.F. (2014). El moviment associatiu de les societats musicals de la Comunitat Valenciana al segle XXI. *Espai Despuig*, (8), 35-44.
- Alonso-Pérez, M., & Furió-Blasco, E. (2007). *La transformación cultural en la España contemporánea: La cultura, la industria cultural y la industria de la lengua*. HAL.
- Álvarez-Gayou, J.L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Paidós Educador.
<http://mayestra.files.wordpress.com/2013/03/bibliografc3ada-de-referencia-investigacic3b3n-cualitativa-juan-luis-alvarez-gayou-jurgenson.pdf>
- Alzina, R. B. (2004). *Metodología de la investigación educativa*. Editorial La Muralla.
- Amezcu, M., & Gálvez, A. (2002). Los modos de análisis en investigación cualitativa en salud: perspectiva crítica y reflexiones en voz alta. *Revista española de salud pública*, 76(5), 423–436.
https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1135-57272002000500005
- Arnal, J. et al. (1994). *Investigación educativa. Fundamentos y metodología*. Labor.
- Asensi, E. (2010). Origen y persistencia de las bandas de música valencianas. En *Las Bandas de Música de la Comunitat Valenciana* (pp.16-18). Ed. Gules.
- Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos. (1990). *Compositores valencianos*. Conselleria de cultura, Educació i Ciència.

- Aspers, P. (2009). Empirical phenomenology: A qualitative research approach (the cologne seminars). *The Indo-Pacific Journal of Phenomenology*, 9(2), 1–12. <https://doi.org/10.1080/20797222.2009.11433992>
- Astruells Moreno, S. (2003). Origen del fenómeno bandístico en la Comunitat Valenciana. En *Las Bandas de Música de la Comunitat Valenciana* (pp.19-21). Ed. Gules.
- ATLAS.ti Scientific Software Development GmbH. (2020). ATLAS.ti Windows (versión 8.4.24.) [Software de análisis de datos cualitativos]. <https://atlasti.com>
- Auner, J. (2017). *La música en los siglos XX y XXI*. Ediciones Akal.
- Auslander, P. (2006). Musical personae. *TDR: The Drama Review*, 50(1), 100-119.
- Aviñoa, X. (2002). *Historia de la música catalana, valenciana i balear*, 7. Edicions 62.
- Aviñoa, X. (2002). *Historia de la música catalana, valenciana i balear*, 5. Edicions 62.
- Babiloni, D. M. (2020). Ediciones de Retrobem la Nostra Música (Diputación Provincial de Valencia). Una aproximación en torno a cuatro ejes: folclorismo, música programática, descriptivismo y cultura asociativa. *Estudios bandísticos Wind Band Studies*, 4, 189–211. <https://www.estudiosbandisticos.com/journal/index.php/estudiosbandisticos/article/view/154>
- Badenes, G. (1992). *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Editorial Prensa Valenciana.
- Baines, A. (1988). *Historia de los instrumentos musicales*. Taurus Ediciones.
- Barber, J. C. (1978). *Historia de la música contemporánea valenciana*. Del Cenia al Segura.
- Bate, P. (1975). *The oboe: An outline of its history, development, and construction*. E. Benn.
- Ben Amí, S. (1980). España: la revolución desde arriba (1939-1979). *Barcelona: Ríopiedras*.

- Blasco, C. (2013). *Influencias en la percepción sonora y en la interpretación del rebajado de la lengüeta del oboe* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València.
- Blismas, N. G., & Dainty, A. R. J. (2003). Computer-aided qualitative data analysis: panacea or paradox? *Building research and information*, 31(6), 455–463. <https://doi.org/10.1080/0961321031000108816>
- Bowen, G. (2015). Preparing a qualitative research-based dissertation: Lessons learned. *The Qualitative Report*. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2005.1846>
- Buendía, L. et al. (1998). *Métodos de investigación en psicopedagogía*. McGraw Hill.
- Bueno, G. (2016). Filosofía y Música. *Codalario (la revista de música clásica)*. https://www.codalario.com/filosofia/opinion/filosofia-y-musica.-por-gustavo-bueno_4389_32_12680_0_1_in.html
- Burgess, G., & Haynes, B. (2004). *The Oboe*. Yale University Press.
- Cárcel Carrasco, F.J., y Roldán Porta, C. (2013). Los métodos de investigación cualitativa enfocados al mantenimiento industrial. *Técnica industrial*, 303, 40-48. https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/51866/C%C3%A1rcel%20Carrasco%20FJ%20Rold%C3%A1n-Porta%20Carlos_Los%20m%C3%A9todos%20de%20investigaci%C3%B3n%20cualitativa....pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Carles, J.L. y Palmese, C. (2004). Identidad sonora urbana. *Revista Digital. Escuela Universitaria de Música. Universidad de Montevideo. Uruguay*. <http://www.eumus.edu.uy>
- Carr, W., & Kemmis, S. (1988). *Teoría crítica de la enseñanza: La investigación-acción en la formación del profesorado*. Martínez Roca.
- Carreclano, C., & Eli, V. (2015). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 8: La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Fondo de cultura económica de España.

- Carreras, J. J. (2018). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 5: La música en España en el siglo XIX*. Fondo de cultura económica de España
- Carter, P. (2004). *Material thinking: the theory and practice of creative research*. Melbourne University Publishing.
- Casares, E. et al. (2006). *Diccionario de la música valenciana*. SGAE y Fundación Autor.
- Casares Rodicio, E. (Dir. Y Coord.) (2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana: vol.10*. Sociedad General de Autores y Editores.
- Charmaz, K. (2006). *Constructing Grounded Theory: A practical guide through qualitative analysis*. SAGE.
- Cibangu, S. K., & Hepworth, M. (2016). The uses of phenomenology and phenomenography: A critical review. *Library & Information Science Research*, 38(2), 148–160. <https://doi.org/10.1016/j.lisr.2016.05.001>
- Clark, T., & Williamon, A. (2011). Evaluation of a mental skills training program for musicians. *Journal of Applied Sport Psychology*, 23(3), 342–359.
- Conde Gutiérrez, F. (2002). Encuentros y desencuentros entre la perspectiva cualitativa y la cuantitativa en la Historia de la Medicina. *Revista Española de Salud Pública*, 76(5). <https://doi.org/10.1590/s1135-57272002000500003>
- Conquergood, D. (2002). Performance studies: interventions and radical Research. *TDR: The Drama Review* 46(2), 145-156.
- Cortés, F. (2010). *ECCA: Vanguardia en la creación musical*. ECCA Publications.
- COSICOVA (2020). *Panorama de la composición sinfónica en Valencia*. COSICOVA Publications.
- Cox, C. (2004). *Visual Rounds: On Graphic Scores*". En *Audio Culture, Revised Edition: Readings in Modern Music*. Continuum.
- Creswell, J. W. (1998). *Qualitative Research Inquiry and Research Design. Choosing among Five Traditions*. Sage Publications Ltd.

- Dalia, G. y Pozo, Á. (2006). *Una introducción a la psicología de la interpretación musical*. Mundimúsica ediciones.
- De La Ossa, M. A. (2009). *La música en la guerra civil española*. [Tesis doctoral. Universidad de Castilla la Mancha].
- De los Reyes-Navarro, H. R. et al. (2019). La fenomenología: un método multidisciplinario en el estudio de las ciencias sociales. *Revista científica Pensamiento y Gestión*, 47.
<https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/pensamiento/article/view/12554>
- De La Vega, M. C. (2002). Compositors del 50: innovació i experimentació. En *Història de la música catalana, valenciana i balear. 5. De la postguerra als nostres dies*. Edicions 62.
- Duke, R.A. (2005). *Intelligent music teaching: Essays on the core principles of effective instructions*. Austins, Tx: Learning and Behavior Resources.
- Dunn, S. (2001). *Trumpet and percussion chamber music for two or three players: an annotated bibliography*". A research paper presented in partial fulfillment of the requirements for the degree doctorate of musical arts in solo performance. Arizona State University.
- Eco, U. (1998). *Cómo se hace una tesis*. Fundación FICA.
- Enzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2005). *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Sage.
- Everett Ganong, K. K. (2016). *A History and Discography of the Oboe in Jazz*. [Tesis doctoral, University of Miami]
<https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/A-History-and-Discography-of-the/991031447172802976>
- Fernández-Cid, A. (1963). *La música y los músicos de España en el siglo XX*. Cultura Hispánica.
- Fernández-Coronado, M. & Vázquez, M. (2010). *Guía de las escuelas municipales de música*. Ministerio de Educación.
- Ferran, F. (2001). El bosque mágico. [Partitura musical]. Ibermusica (Hal Leonard).

- Ferrer, M. (2017). *Evolución de la música valenciana en el siglo XX*. Universidad de Valencia.
- Ferrero, A. (1986). *Las bandas de música en el mundo*. Sol editorial.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Abada editores.
- Flick, U. (2007). Preguntas de Investigación. En *Introducción a la Investigación Cualitativa*, (pp. 61-66). Ediciones Morata.
- Flores Macías, G. (2018). Metodología para la investigación cualitativa fenomenológica y/o hermenéutica. *Revista latinoamericana de psicoterapia existencial*, 17, 17-23.
- Fontal-Merillas, O. & Ibáñez-Etxeberria, A. (2015). Estrategias e instrumentos para la educación patrimonial en España. *Educatio siglo XXI*, 33(1), 15. <https://doi.org/10.6018/j/222481>
- Fuentes-Navarro, R. (2012). La formación de investigadores en ciencias sociales y humanas: agencia y estructura socioeducativa en la periferia de la sociedad del conocimiento. *Signo y Pensamiento*, 31(60), 62–72.
- Galbis, V. (1998). *Història de la Música catalana, valenciana i balear*. 4. Edicions 62.
- Gan-Quesada, G. (2012). A la altura de las circunstancias...Continuidad y pautas de renovación en la música española. *Historia de la música en España e Hispanoamérica* 7, 169-231.
- García-Ruiz, J. (2020). Educación musical y bandas de música: un vínculo generacional en la Comunidad Valenciana. *Revista de estudios musicales valencianos*, 7, 88–104.
- Gibbs, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa*. Ediciones Morata.
- Glaser, B. Y., & Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research [El descubrimiento de la teoría fundamentada. Estrategias para el análisis cualitativo]*. Aldine.
- Goetz, J. P., & Lecompte, M. D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa I*. Morata.

- Gómez-Ferrer, G. (2011). *Historia de las mujeres en España: siglos XIX y XX*. (Vol.114). Arco Libros.
- González de Bustos, L. (2014). La cultura musical en Banyeres de Mariola como exponente del patrimonio local. *Bignerres*, (9), 19-23.
- González Lapuente, A. (Ed.) (2012). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 7: La música en España en el siglo XX*. Fondo de cultura económica de España.
- Gordon, E. (2007). *Learning sequences in music: A contemporary music learning theory*. Gia Publications.
- Gurdián-Fernández, A. (2007). El Paradigma Cualitativo en la Investigación Socio-Educativa. <https://web.ua.es/en/ice/documentos/recursos/materiales/el-paradigma-cualitativo-en-la-investigacion-socio-educativa.pdf>
- Gutiérrez, M., Ribes, X., & Monclús, B. (2011). La audiencia juvenil y el acceso a la radio musical de antena convencional a través de internet. *Comunicación y Sociedad*, 2, 305–331.
- Harris, P. (2017). *The virtuoso teacher: the inspirational guide for instrumental and singing teachers*. Faber Music Ltd.
- Hernández-Chávez, A. (2012). *La música y su concepción filosófica*. El Tiempo, suplemento Semana. <https://www.udep.edu.pe/hoy/2012/10/la-musica-y-su-concepcion-filosofica/>
- Hernández-Sampieri, R. & Mendoza, C. (2018). *Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. Ciudad de México.
- Hernández, C. & Universidad Libre. (2017). *Metodología de la investigación jurídica*. Universidad Libre Sede Principal.
- Hernández, R., Fernández-Collado, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Hormigos-Ruiz, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 14, 75–84. <https://doi.org/10.20932/barataria.v0i14.102>

- Husserl, E. (1997). *Psychological and Transcendental Phenomenology and the Confrontation with Heidegger (1927-1931)*. Kluwer Academic Publishers.
- Informe sobre la música de cámara en la Comunidad Valenciana. (2018). Consell Valencià de Cultura.
- Informe sobre las Sociedades Musicales, Conselleria de Governación, Generalitat Valenciana.
www.justicia.gva.es/documents/.../Las+bandas+de+música+en+la+Comunitat.pdf
- JAVIER DARIAS compositor. Blogspot.com. <http://lepsis-darias.blogspot.com/p/ecca.html>
- Jiménez, S. (2008). *El desarrollo de la pericia en los entrenadores expertos de baloncesto. Etapas en la formación del entrenador a partir del estudio de su itinerario vital*. [Tesis doctoral] Universidad Politécnica de Madrid.
- Juliá, S. (2007). *La España del siglo XX*. Marcial Pons.
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en la investigación cualitativa*. Ediciones Morata.
- Lanza, A. (1986). *Historia de la música. El siglo XX-3ª parte*. Ediciones Turner, S.A.
- Larráyo, A. (2016). *La situación de la música clásica en España: de la transición a la actualidad*. [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid.
- “Las Sociedades Musicales Valencianas y la FSMCV, un caso de éxito”, *Las bandas de música de la Comunidad Valenciana*. (2014). ed. Gules.
- Llimerá, A. (2017). *Estudio y análisis comparado del Concierto para oboe y orquesta KV314 (285d) de W. A. Mozart*. [Tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Valencia.
- Llimerà Dus, V. (2006). *El mètode d'Enrique Marzo i feo (1870)*. Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.
- Llorente-Etxebarria, J. (2006). Las escuelas de música: osadía o desafío. *Eufonía: Didáctica de la música*, 37. 95–104.
- Luño-Guzmán, P. (1995). La escuela de música, un nuevo modelo de educación musical. *Eufonía*, 1. 58-64

- Macías, G. F. (2018). Metodología para la investigación cualitativa fenomenológica y/o hermenéutica. *Revista latinoamericana de psicoterapia existencial*, 17, 17-23.
- Mainer, J.C. & Julià Díaz, S. (2000). *El Aprendizaje de La Libertad, 1973-1986: La Cultura de La Transición*. Alianza Editorial.
- Malbrán, S. (2006). *La Investigación Musical Cuantitativa: Un Recorrido Desde La Práctica*. En M. Díaz (Coord.), *Introducción a la investigación en Educación musical*, 31-59. Encuadre creativo.
- Marco Aragón, T. (1989). *Historia de la música española, 6: Siglo XX*. Alianza Editorial.
- Marías, D. & Ribagorda, Á. (1977). *Viajes en la década de 1930*. Dykinson.
- Marinkovic, O. & José, M. (2016). *Hacia una interpretación de la notación de la música contemporánea*. [Tesis de postgrado, Universidad de Chile]. Repositorio institucional de la Universidad de Chile.
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145332>
- Martín-Butragueño, P. (2017). Amparo Tusón Valls, Análisis de la conversación. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 47(1), 151–154.
<https://doi.org/10.24201/nrfh.v47i1.2086>
- Martín-Sáez, D. (2009). Platón. La ciencia y la música a través de tres diálogos fundamentales. *Revista Sinfonía Virtual*, 13. 1.
http://www.sinfoniavirtual.com/revista/013/platon_ciencia_musica.php
- Martínez, A. (2019). *Educación musical en Valencia: un enfoque democrático*. Ediciones musicales valencianas.
- Martínez, M. (2006). La investigación cualitativa (síntesis conceptual). *Revista de Investigación en Psicología*, 9(1), 123–146.
- Martínez-Campos, J. (2011). Cliffs of moher. [Partitura musical]. TPL Ediciones
<https://www.javiermartinezcamos.com/orquesta>

- Martos Sánchez, E. (2013). La normativa legal sobre la educación musical en la España contemporánea. *Espiral Cuadernos del Profesorado*, 6(12), 4.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4991678>
- Mertens, D. M. (2005). *Research and evaluation in education and psychology: Integrating diversity with quantitative, qualitative, and mixed methods*. Sage publications.
- Michels, U. (1994). *Atlas de música, Vol. 1*. Alianza.
- Millet, J. M. (2012). Una perspectiva sobre la filosofía de la música. *Teorema*, 31(3), 5–24. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4247071>
- Mínguez-Bargues, R. (2015). *Bernardo Adam Ferrero en el mundo de las bandas de música valencianas*. [Tesis doctoral, Universidad de Valencia] Repositorio institucional de la Universidad de Valencia <https://roderic.uv.es/items/cd0d3ddc-e838-499b-986b-c920ad857004>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN y CIENCIA (s/f). *I. Disposiciones generales*. Boe.es. Recuperado el 6 de enero de 2024, de <https://www.boe.es/boe/dias/1992/08/22/pdfs/A29396-29399.pdf>
- Mira-Chorro, I. (2006). *Didáctica musical para saxofón en grado elemental: una propuesta de enseñanza-aprendizaje*. [Tesis doctoral, Universidad de Alicante] Repositorio institucional de la Universidad de Alicante <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/11230>
- Miravet, J. (2017). *La vida musical en Valencia durante la Guerra Civil (1939-1936): Percepción de la vida musical valenciana a través de la prensa y otras fuentes documentales*. [Tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Valencia.
- Montero-Sieburth, M. (1993). Corrientes, enfoques e influencias de la investigación cualitativa para Latinoamérica. *La educación: Revista Interamericana de Desarrollo Educativo*, 116, 491–517.
- Moran, D. (2011). *Introducción a la fenomenología*. Editorial Anthropos.

- Moreno, J. (2020). Berklee Valencia: Un puente hacia la innovación musical. *Revista de estudios musicales*, 28(4), 54–70.
- Moyse, M. (1934). *De la sonorité*. Alphonse Leduc.
- Navarro, O. (2015). Legacy. [Partitura musical] Óscar Navarro
https://www.onavarro.com/web/onlinestore/es/shop/orquesta_sinfonica/orquesta_sinfonica_cat/legacy-concierto-para-oboe-y-orquesta-sinfonica/
- Nieto, J. P. R. (2015). *Estudio de durabilidad de cañas de oboe a partir de parámetros de calidad sonora*. [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia] Repositorio institucional de la Universidad Politécnica de Valencia
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/59383/ROMERO%20-%20ESTUDIO%20DE%20DURABILIDAD%20DE%20CA%C3%91AS%20DE%20OBOE%20A%20PARTIR%20DE%20PAR%C3%81METROS%20DE%20CALIDAD%20SONORA.pdf?sequence=1>
- O’Grady, W. (2005). *How Children Learn Language*. Cambridge University Press.
- Opazo, M. J. (2016). *Hacia una interpretación de la notación de la música contemporánea* [Tesis de postgrado, Universidad de Chile]. Repositorio institucional de la Universidad de Chile
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145332>
- Oriola, Salvador, Gustems, J. & Filella, G. (2019). Las bandas juveniles de la Com. Valenciana: medio siglo promoviendo la educación musical no formal y desarrollando competencias socioemocionales. *Artseduca*, 23, 36–51.
<https://doi.org/10.6035/artseduca.2019.23.2>
- Patton, M.Q. (1980) *Qualitative evaluation methods*. Beverly Hills: Sage
- Penadés, D. (2017). Oboe concerto. [Partitura musical]. TPL Ediciones.
- Pérez, J. R. (2004). *Schola de fagot. Una metodología para la enseñanza de los estudios de fagot*. Editorial Zasmusic.
- Pérez-García, L. (2019). *Historia de las bandas de música en la Comunidad Valenciana*. Editorial Música Valenciana.

- Piñeiro Blanca, J. (2004). La música como fuente para el análisis histórico del siglo XX. *Historia actual on-line*, 5, 155–169. <https://doi.org/10.36132/hao.v0i5.70>
- Pliego, V. (2012). El papel de la música en la España del siglo XX. *Capítulo 5, la sociedad musical. Del libro Historia de la música en España e Hispanoamérica 7*. Fondo de cultura económica.
- Pratt, M. G. (2009). From the editors: For the lack of a boilerplate: Tips on writing up (and reviewing) qualitative research. *Academy of Management Journal*, 52(5), 856–862. <https://doi.org/10.5465/amj.2009.44632557>
- Querol, A. (2017). *Origen y evolución de las bandas amateurs. Estudio de casos sobre la banda de Benicarló*. [Tesis de postgrado] Centro Superior Katarina Gurska de Madrid.
- Quinto, S. (1985). Pastoral, danzas bucólicas. [Partitura musical].
- Quinto, S. (2001). Impromptu II. [Partitura musical].
- Ramos, F. (2013). *La música del siglo XX: una guía completa*. Turner.
- Ramos, K. P. (2022). Percepciones de los docentes sobre el modelo pedagógico incluyendo sus prácticas de aula, un estudio fenomenológico. *Revista Espacios*, 05, 2739–0071.
- Reig Bravo, J. (2010). La música tradicional valenciana: un llenguatge particular. *Quadrivium*, 1, 13–19. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3922170>
- Richards, T., & Richards, L. (1994). *Using computers in qualitative research* (E. N. Denzin & Y. Lincoln, Eds.). Handbook of Qualitative Research. Sage.
- Riessman, C. K. (2001). Analysis of Personal Narratives. En *Handbook of Interview Research*, 695–710. SAGE Publications, Inc.
- Ritchhart, R., Church, M. & Morrison, K. (2014). *Hacer visible el pensamiento. Cómo promover el compromiso, la comprensión y la autonomía de los estudiantes*. Editorial Paidós.

- Ritchie, L., & Williamon, A. (2011). Measuring distinct types of musical self-efficacy. *Psychology of Music*, 39(3), 328–344.
- Rocco, L. (2010). Características metodológicas de la investigación social en Internet. *Revista Electrónica Gestión de las Personas y Tecnología*, 3(9), 68–75. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=477847122007>
- Rodríguez-Gómez, G., Flores, J.G., & Jiménez, E.G. (1996). *Metodología de investigación cualitativa*. Ediciones Aljibe.
- Rodríguez-Morató, A. (1996). *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Rolland, P., & Mutschler, M. (1974). *The teaching of action in string playing: Development and remedial techniques [for] violín and viola*. (Vol.1). Illinois String Research Associates.
- Ruvira, J. (1992). La música desde 1950 hasta la actualidad. Las nuevas tendencias musicales. En *Historia de la música de la Comunidad Valenciana* (pp.401-420). Ediciones Levante, el mercantil valenciano.
- Salgado, J. (2013). Performance research and the epistemological fracture. *El oído pensante*, 1(2), 12.
- Sánchez, P. (2018). Diversidad musical en la Comunidad Valenciana. *Revista Valenciana de Musicología*, 30, 76–89.
- Sánchez-Parra, M. J., Gértrudix-Barrio, F., & Gértrudix-Barrio, M. (2020). Perspectiva del docente ante el proceso de enseñanza-aprendizaje del Lenguaje Musical en los Conservatorios Profesional de Música de España. *Profesorado (Granada)*, 24(2), 324–345. <https://doi.org/10.30827/profesorado.v24i2.14087>
- Schechner, R. (2002). *Performance studies: an introduction*. Routledge.
- Schuring, M. (2009). *Oboe art and method*. Oxford University Press.
- Senén-Orts, Ó. (2017). Concerto. [Partitura musical].
- Small, C. (1989). *Música, sociedad y educación: un examen de la función de la música en la cultura occidental, oriental y africana, que estudia su influencia sobre la sociedad y su uso en la educación*. Alianza.

- Smit, B. (2002). Atlas.ti for qualitative data analysis. *Perspectives in Education*, 20 (3), 65-76.
- Stake, R. E. (1998). *Investigacion con estudio de casos*. Ediciones Morata.
- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la Teoría Fundamentada*. Universidad de Antioquía.
- Swartz, R. J. et al. (2008). El aprendizaje basado en el pensamiento. En *Cómo desarrollar en los alumnos las competencias del siglo XXI*. Ediciones SM.
- Taylor, D. (2011). *Estudios Avanzados de Performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, S. J., y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Grupo Planeta.
- Tejada, J. (1997). *La evaluación*. En: Gairín (J. y Ferrández, Ed.). Praxis.
- Ulrich, M. (1992). *Atlas de la música, II. Parte histórica: del Barroco hasta hoy*. Alianza Editorial.
- Urraco, M. (2007). La metodología cualitativa para la investigación en Ciencias Sociales. Una aproximación “mediográfica”. *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, 1(1), 99–126.
- Valero Castells, A. (1993). *El Mito de la Caverna*. [Partitura musical]. Editorial Piles.
- Valero, F.J. (1996). *Concierto, op.3*. [Partitura musical].
- Vallés, M. (1997). For the lack of a boilerplate: Tips on writing up (and reviewing) qualitative research. *Academy of Management Journal*, 52(5), 856–862.
- Verneaux, R. (1982). *Platón. El mito de la caverna*. (s/f). Filosofia.net. Recuperado el 7 de enero de 2024, de http://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/hf/soff_10.html
- Vides, G. (2012). Método Suzuki: El método de la lengua materna. *Plurentes*, 1.
- Vilo, K. C. (2012). Rodríguez Gómez, G. e Ibarra Sáiz, M. S. (Eds.) (2011). e-Evaluación orientada al e- Aprendizaje estratégico. Madrid: Narcea, 160 pp.

Estudios sobre educación, (22), 246-248.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5148988>

Wagner, H. R. et al. (1968). The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research. *Social forces; a scientific medium of social study and interpretation*, 46(4), 555. <https://doi.org/10.2307/2575405>

Wengraf, T. (2001). *Qualitative research interviewing: Biographic narratives and semi-structured method*. Sage.

Anexos

Anexo 1. Transcripciones de las entrevistas.

Anexo 2. Listado compositores vivos.

Anexo 3. Listado compositores fallecidos.