Revista AV Notas, N°19
ISSN: 2529-8577
Julio, 2026

ESTUDIO ANALÍTICO Y PRÁCTICO DE *CAMINO* PARA FLAUTA SOLA DE VIOLETA GIL GARCÍA

ANALYTICAL AND PRACTICAL STUDY OF CAMINO *FOR SOLO FLUTE, BY VIOLETA GIL GARCÍA*

Greta Lafuente Gil
Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

El presente artículo expone un estudio teórico y práctico de la obra *Camino* para flauta sola, compuesta por Violeta Gil García. Se realiza una propuesta interpretativa de la pieza, basada en un análisis formal e interpretativo de la misma, atendiendo a cuestiones derivadas de su estudio. La revisión bibliográfica de fuentes relevantes, complementada con la entrevista directa a la compositora, aporta información sobre el proceso creativo y los aspectos compositivos de la obra. Este enfoque se amplía con un estudio autoetnográfico que integra la experiencia interpretativa de la autora durante el proceso de preparación e interpretación de la pieza. Asimismo, el proyecto contempla la incorporación de una obra de autoría española contemporánea como vía para ampliar el repertorio disponible en los programas de estudio de las enseñanzas superiores de música, planteando su inclusión en guías didácticas y aplicando una necesaria perspectiva de género.

Palabras clave: Violeta Gil, *Camino,* Flauta sola, Interpretación musical, Análisis musical

ABSTRACT

This article constitutes a theoretical and practical study of the piece *Camino* for solo flute, composed by Violeta Gil García. It offers an interpretative proposal based on a formal and performance analysis of the piece, addressing issues arising from its in-depth study. A review of relevant literature, complemented by a direct interview with the composer, provides insights into the creative process and compositional aspects of the work. This approach is further enriched by an autoethnographic study that integrates the author's interpretative experience during the preparation and performance of the work. The project also considers the inclusion of a contemporary Spanish composition as a means to expand the repertoire available in higher music education curricula, proposing its inclusion in didactic guides and applying a necessary gender perspective.

Keywords: *Camino*, Violeta Gil, Solo flute, Musical performance, Musical analysis

1.INTRODUCCIÓN

El presente artículo expone un estudio teórico-práctico e interpretativo de la obra Camino para flauta sola compuesta por Violeta Gil García (Gil García, 2022). La elección de esta pieza se fundamente en su valor artístico, las exigencias técnicas que la hacen idónea para el repertorio de las enseñanzas superiores y su temprano reconocimiento a nivel internacional. Desde su publicación, la obra ha experimentado una rápida popularización, siendo interpretada en recitales fin de grado y elegida como repertorio en certámenes. El objetivo principal de este trabajo es ofrecer una propuesta interpretativa fundamentada tras realizar un análisis formal y estético de la composición, así como visibilizar la creación musical femenina dentro del panorama contemporáneo y promover su inclusión en las guías didácticas académicas.

Para lograr estos fines, la investigación se apoya en una metodología cualitativa que combina la revisión bibliográfica, una entrevista directa con la compositora (Gil, 2025) y un enfoque autoetnográfico centrado en la experiencia interpretativa y el proceso de estudio de la obra. El estado de la cuestión del análisis de la partitura original y de la grabación en directo de la final del *Carl Nielsen International Competition* (Gil García, 2022).

Asimismo, el marco de referencia se sustenta en bibliografía especializada sobre la evolución e interpretación del instrumento, destacando aportaciones como *The Flute Book* (Toff, 2012) e *Historias de la flauta* (Arias, 2014). Dado el lenguaje contemporáneo de la obra, el abordaje de los recursos técnicos se fundamenta en tóricos pioneros en la investigación sonora del instrumento, como Robert Dick (Dick, 1986,1989). Por último, la investigación asume una perspectiva sociológica amparada en estudios recientes sobre género e historia de la música, los cuales analizan el papel histórico y actual de las mujeres creadoras (García Godoy, 2017; Salas, 2011; Soler, 2019).

2. CONTEXTUALIZACIÓN

Para abordar de manera integral la interpretación de *Camino,* resulta indispensable comprender el contexto en el que surge la obra, las motivaciones de la compositora y su vinculación directa con el panorama flautístico de competición internacional.

2.1. Violeta Gil y el Carl Nielsen International Competition

Violeta de los Ángeles Gil García (Jerez de la Frontera, 1996) es una destacada intérprete española que compagina su labor orquestal como ayudante de solista en la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM) con una activa labor docente en centros de enseñanzas superiores y una gran presencia divulgativa en redes sociales (Urrutia Martín, 2023). Es fundamental señalar que la composición de *Camino* no surgió de una vocación compositiva inicial, sino como un requisito para participar en la final del prestigioso *Carl Nielsen International Competition* en la edición de 2022, donde la flautista fue galardonada con el premio a la mejor composición en la categoría *Playing Around Nielsen.*

Las bases de este certamen exigían a los aspirantes de la segunda fase la creación de un *collage* musical para flauta sola de entre 10 y 15 minutos de duración. Dicha obra debía estar conformada en un 50% por fragmentos preestablecidos del compositor danés Carl Nielsen (extraídos de un dossier facilitado por la organización que incluía sinfonías, piezas de violín y clarinete), mientras que el porcentaje restante debía integrar obras libres del repertorio flautístico histórico y contemporáneo. La necesidad exigida por el jurado de mostrar una amplia variedad de colores, expresiones y sonidos del instrumento condicionó directamente la estética de la pieza y la inclusión sistemática de diversas técnicas extendidas a lo largo de toda la estructura.

2.2. Contexto musical y perspectiva de género

Camino se inscribe de lleno en las corrientes de la música contemporánea para flauta sola de siglo XXI, un formato que históricamente ha sido un vehículo privilegiado para la experimentación tímbrica, la expansión de los límites técnicos y la demostración de virtuosismo. En este contexto, la obra plantea un diálogo constante entre la tradición y la vanguardia,

combinando extractos de referentes históricos como Telemann o C.P.E. Bach, con el lenguaje impresionista de Debussy y recursos de la cultura musical popular española, como el flamenco.

Paralelamente, el estudio y difusión de esta composición debe enmarcarse dentro de una necesaria perspectiva de género. Históricamente, el relato dominante del canon musical ha tendido a excluir e invisibilizar a las mujeres creadoras, relegando su obra a un segundo plano (Salas, 2011). A pesar de los avances recientes proporcionados por los movimientos feministas y los estudios sociológicos, las autoras contemporáneas siguen enfrentando obstáculos para alcanzar una representación equitativa (Soler, 2019). Por tanto, la investigación e inclusión de obras como *Camino* en proyectos académicos, recitales y guías docentes de los conservatorios superiores (García Godoy, 2017) trasciende lo puramente analítico, constituyendo una acción directa para combatir la desigualdad y enriquecer el repertorio flautístico actual.

3. ANÁLISIS

La obra *Camino* para flauta sola de Violeta Gil García, fue compuesta con motivo de la *Carl Nielsen International Competition*, es por eso que se ajusta a las características que describen las bases del concurso.

Compositivamente, se trata de un *collage*. Tal y como sucede en otras ocasiones, las técnicas de las artes plásticas se extrapolan a lo musical. En este caso el *collage* como técnica compositiva consiste en la yuxtaposición de fragmentos extraídos de diferentes obras ya existentes, dando como resultado nuevas composiciones en las que conviven variados estilos y contextos musicales.

Acotando las normas establecidas por la organización del concurso, *Camino* se compone de obras de flauta de Debussy, Roussel, P.O. Ferroud, Telemann, C.P.E. Bach; y por obras de Carl Nielsen, los fragmentos a utilizar del compositor danés debían escogerse de una selección previamente expedida a los concursantes.

Por esta condición, abordar el análisis de la obra resulta un trabajo meticuloso y extenso, en el cual, además de realizar un análisis "común" de la obra, es necesario identificar y clasificar los diferentes extractos que conforman la pieza.

> De empezar fuera de escena con un motivo corto, a ir caminando para ponerme en el centro del escenario y acabar la obra con el taconeo [...] dije: *Camino*, porque estoy caminando, pero es que además refleja mi camino en mi vida musical; tocando música jerezana que he escuchado desde pequeña en Jerez, también música de Nielsen [...] y utilizando obras del repertorio de flauta que he trabajado durante toda mi carrera. Al final representa todo el camino que yo he vivido (V. Gil, comunicación personal, 2025).

3.1. Análisis formal y estético de Camino

Según Molina en Tripiana y Vela (2020) el análisis sitúa a la persona que interpreta en el interior de la obra y le ayuda a avanzar y a decidir fraseos, matices, pedales, digitaciones, arcadas, respiraciones, ataques, dinámicas, agógicas… con el criterio que proporciona el conocimiento. El análisis debe afrontarse como un recurso beneficioso y complementario a la práctica instrumental, suponiendo una parte indispensable en el proceso del estudio del intérprete.

En este apartado se elabora un detallado análisis de la obra. Planteado de manera deductiva, se recogen aspectos como la forma, melodía, estilos, armonía, textura, ritmo, compás, tempo, carácter, dinámicas, técnicas extendidas, etc.

Al tratarse de un collage podría realizarse el análisis formal tomando como referencia los extractos de las diferentes piezas que aparecen insertos en *Camino.* Sin embargo, se ha optado por realizar el análisis de la manera más útil para su posterior aplicación a la interpretación, esto es priorizando la unidad de la obra y la línea melódica de esta.

La compositora incluye diez letras de ensayo a lo largo de la pieza. En varias ocasiones las secciones del análisis están relacionadas con la división que crean las letras de ensayo, en otras no coincide con dichas marcas. Esto se justifica mediante aspectos como: influencias, anticipaciones, cómo influye en el proceso de estudio o incluso la visión personal de la autora.

Estructuralmente se trata de una forma libre, en la que se diferencian seis grandes secciones: A (cc.1-24), B (cc.25-86), C (cc.87-137), D (cc.138-153), E (cc.154-175) y F (cc.176-206).

- Sección A

La sección A actúa a modo de introducción, es de carácter libre, casi cadencial. La indicación *Lento. Senza Mesura. Libre* deja a voluntad del intérprete la velocidad y organización de las frases, esto junto a la ausencia de un compás fijo y las barras de separación de compases no establecidas, fomentan el carácter libre. Al ser la presentación de la obra, es la sección mayor número de citas de otras piezas, aparecen casi todas las influencias que se utilizarán más tarde. En tan solo 24 compases se encuentran extractos de Nielsen, Debussy, Roussel, Telemann. También introduce una frase con influencia del flamenco, imitando el rasgueo de una guitarra. Estas citas e influencias se desarrollan y aparecen de nuevo en otras secciones de la pieza.

Tal y como se indica en el margen superior izquierdo de la partitura, se deberá empezar fuera de escena e ir caminando hacia el centro del escenario hasta el compás 14, por tanto, la manera de organizar las frases, calderones y pausas deberán coordinarse con el recorrido y los pasos del intérprete. La primera frase, presenta el motivo de dos corcheas con mordente, extraído de la *Sinfonía nº3* de Carl Nielsen. El cual va a aparecer en numerosas ocasiones a lo largo de la pieza y variado de diversas formas, se denominará motivo S3.

Tras este primer motivo se introduce un *accelerando* en la grafía al que se recurre en varias ocasiones, creando un *accelerando* rítmico que dota de velocidad a los finales de frase justo antes de las pausas.

- Sección B

La sección B abarca desde el compás 25 (con anacrusa), hasta el 86. En contraste con A, B es una sección mucho más fija y estable, de carácter barroco. Posee un compás y tempo fijo, está escrito en compás de 3/8 y mantiene un pulso estable de negra con puntillo a 60 durante toda su extensión. La sección B puede dividirse en dos grandes subsecciones: B1 (cc.24-52) y B2 (cc.53-86). Ambas comparten similitudes y su diferenciación se lleva a cabo teniendo en cuenta la diferente melodía de cada fragmento; B2 presenta una nueva frase creada con la fusión de C.P.E. Bach y Nielsen.

- Sección C

La sección C de la pieza comienza en el compás 87, introduce una nueva frase jugando con las sincopas y los acentos, dos recursos que aparecen repetidamente a lo largo de la sección. Además de los acentos, incorpora otros recursos de articulación como tenutos y *staccato*, destacan, además, los constantes cambios de compás, utilizando hasta siete compases distintos (3/8, 2/4, 4/4, 5/16, 3/4, 7/16, 5/4). Nuevamente se decide separar la sección en dos, C1 (cc.87- 101) y C2 (102-137).

Los nexos[1] de C (cc.101 y cc.133-137), juegan con una pareja de notas, estas se transforman y evolucionan mediante diferentes técnicas extendidas.

- Sección D

La sección D transcurre entre los compases 138 y 153 y en ella se introducen nuevos colores y texturas. Internamente, se divide en D1 (cc.138-147) y D2 (cc.147-153) y cada una se construye alrededor de un fragmento de Nielsen.

D1 se crea en torno a la *Romanza* para oboe de Nielsen, modificada mediante el uso de técnicas extendidas. *Bisbigliando* y cantar y tocar, aparecen por primera vez en la obra, presentando una melodía dos veces, la primera con *bisbigliando* y la segunda tocada con voz, creando efecto eco.

D2 toma como motivo la melodía de violín, creando una sección breve y ligera, en la que destaca la variedad de articulación (acento, *stacccato* y *slap*), así como el uso del *frullato*, principal elemento de unión entre D1 y D2.

[1] Se opta por la denominación nexo ya que carecen de peso e importancia melódica, cumplen la función de fusionar una sección con otra creando una unión progresiva.

- Sección E

La penúltima sección E (cc.154-175) inaugura el sector flamenco de la pieza en *Carácter rítmico de bulerías, color de alegrías* tal y como señala sobre el compás 154. E conserva la melodía de D2, pero ajustada al compás de bulerías, además va acompañada de voz la mayor parte del tiempo. La parte vocal, además de añadir una nueva textura, es usada como elemento armónico, funciona como pedal y en ocasiones se comporta como la dominante de la melodía tocada. Otro elemento que incluye por primera vez es la percusión con el pie, una alusión al taconeo en el baile flamenco que complementa el carácter de la sección.

- Sección F

Sexta y última sección de la pieza (cc.176-206), mantiene el compás de bulerías de E, lo aplica a una melodía nueva y retira la pedal cantada. Los ritmos percutidos con el pie, que presenta en la sección anterior, tienen más relevancia en esta parte. El "taconeo" refuerza y acompaña el compás de bulería, la mayoría marcan la parte fuerte en los grupos de corcheas de cada compás. La sección F crea un gran contraste con el resto de la pieza, es enérgica y sorpresiva, reservando el clímax para el final.

De manera más esquemática y muy a grandes rasgos, *Camino* podría dividirse en tres partes: introducción (A); desarrollo, B,C,D; y final, E y F. Esta división más simple y generalizada puede resultar útil para conseguir una visión de la obra más uniforme a la hora de abordar su estudio o interpretación. Un análisis extenso y detallado como el que se ofrece anteriormente es necesario para comprender la obra en todos sus aspectos, pero puede despistar o perjudicar a la hora de la interpretación. Es por eso que se propone de manera complementaria esta versión simplificada.

3.2. Identificación de extractos de otras obras

Tal y como se explica con anterioridad, *Camino,* se trata de un *collage* en el que conviven piezas de seis compositores: Claude Debussy, Albert Roussel, Pierre- Octave Ferroud, Georg Philipp Telemann, Carl Philip Emmanuel Bach y Carl Nielsen. En este apartado se identifican los fragmentos con las obras de las que se extraen, así como un análisis de su aparición en la composición.

3.2.1. Debussy

Claude Achille Debussy (St.Germain-en-Laye, 1862 - París, 1918), reconocido compositor francés del s. XX y máximo representante del impresionismo. En 1913 compone *Syrinx* para flauta sola, de inspiración mitológica, en ella destaca el uso de la escala de tonos enteros y la combinación entre tonalidad y atonalidad. Este entre otros factores convierten a la obra de Debussy en un referente y punto de inflexión en el repertorio flautístico.

El fragmento de *Syrinx* que aparece inserto en *Camino*, es el característico motivo descendente con el que comienza la obra de Debussy. Este motivo (S.D.) aparece en dos ocasiones cc.3-4 y 19-21. La principal modificación que realiza la compositora consiste en reorganizar el motivo en grupos de cuatro fusas, añadiendo una nota.
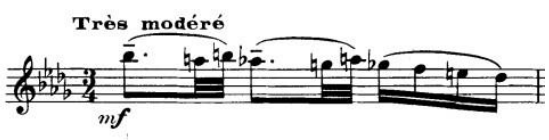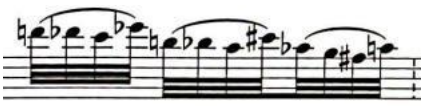
	
Syrinx compás 1	*Camino* compás 4

Tabla 1. Comparativa Syrinx Debussy y Camino. Elaboración propia

En ambas ocasiones, aparece el motivo primero a modo de anticipación, posteriormente completo. En el caso de la primera aparición, la anticipación del tercer compás presenta el motivo acortado, únicamente cinco notas, con *frullato* y una octava por debajo con respecto al siguiente compás. En la segunda aparición (cc.19-21), la anticipación presenta el motivo nuevamente acortado, en esta ocasión toma doce notas y las reparte en diferentes grupos rítmicos (cuatro semicorcheas, quintillo de semicorcheas, tresillo de corcheas y negra). Posteriormente aparece el motivo S.D. duplicado (con respecto a la primera ocasión), pasa de tres grupos de fusas a seis. De esta manera el motivo de *Syrinx* aparece cuatro veces en total, bien a modo anticipación o bien como motivo al completo.

3.2.2 Roussel

Albert Charles Paul Marie Roussel (Tourcoing, 1869 - Royan, 1937), compositor francés del que destaca su lenguaje libre, el interés por elementos rítmicos y el uso de modos hindúes e influencias orientales. En 1924 compone *Joueurs de Flûte* para flauta y piano Op.97, cuatro piezas breves con influencias mitológicas, religiosas y literarias, dedicadas a flautistas francesas de la época.

En *Camino* aparece el primer movimiento de *Joueurs de Flûte, Pan.* Movimiento inspirado en el dios Pan y su flauta (al igual que en la ya mencionada, *Syrinx*). El fragmento utilizado en el *collage* es el motivo del primer compás. Aparece entre los compases 6 y 11, transportado y variado, es modificado rítmicamente y con notas de adorno sobre el motivo principal. La segunda vez que aparece el motivo, realiza un floreo a la nota superior con cada una de las notas principales, además, el motivo es dividido, incluyendo únicamente la bajada; rítmicamente se reparte el motivo en tresillo, dos seisillos y quintillo. La tercera aparición del motivo se realiza en una octava inferior, rítmicamente es similar a los anteriores, en fusas y con acelerando en la grafía.
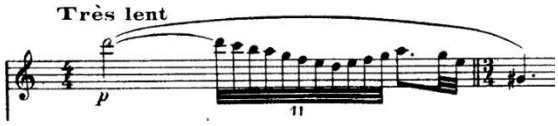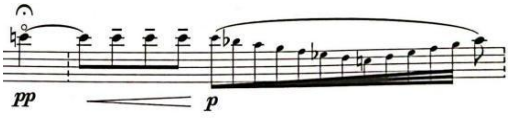
	
Joueurs de Flûte, compás 1.	*Camino,* compás 7 con anacrusa

Tabla 2. Comparativa Roussel y Camino. Elaboración propia

3.2.3. Ferroud

Pierre-Octave Ferroud (Chasselay, 1900 - Debrecen, Hungría, 1936), compositor francés no muy prolífico ni conocido, en parte por su muerte prematura. En su obra destaca el lenguaje francés de la época, así como rasgos impresionistas y neoclásicos, además muestra fascinación por lo oriental. Entre 1920 y 1921 compone *Trois Pièces por flûte seule* tres piezas breves (*Bergère Captive, Jade* y *Toan-Yan*), de las cuales nos centraremos en la segunda. *Jade*, de influencia oriental e inspirada en la flauta de jade, destacada por el uso de la escala pentatónica, glissandos y patrones rítmicos repetitivos.

Jade aparece en *Camino* en la sección F (cc.176-185), toma la melodía del compás 25 de este segundo movimiento de Ferroud, y la ajusta al compás de bulerías.
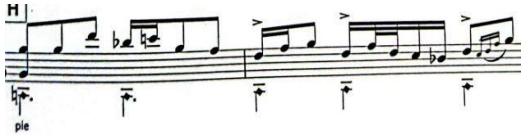
	
Jade compás 25	*Camino* compás 176

Tabla 3. Comparativa Ferroud y Camino. Elaboración propia

3.2.4. Telemann

Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 – Hamburgo, 1767), compositor alemán del periodo barroco, fue extremadamente prolífico. Su estilo combina elementos del barroco italiano, francés y alemán. Entre su amplio corpus de obras encontramos las *12 fantasías para flauta sola TWV* (1732-1733), conjunto de doce piezas breves para flauta sin bajo continuo.

El fragmento que forma parte del collage es un motivo breve perteneciente al segundo movimiento vivace, de la *Fantasía nº2 en La menor* y podemos encontrarlo en los compases 16 y 17, aunque aparece en más ocasiones a lo largo del movimiento. En *Camino* se haya únicamente en los compases 18 y 19. Los principales cambios son la interválica y la octava en la que se realizan los saltos de octava repetidos. Además, entremezcla el motivo de Telemann con los mordentes característicos del motivo S.3. En la segunda parte del fragmento (compás 19) tan solo se mantiene el motivo rítmico, creando un diseño ascendente.

3.2.5. C.P.E. Bach

Carl Philipp Emanuel Bach (Weimar, 1714 – Hamburgo, 1788), hijo del compositor alemán Johann Sebastian Bach y discípulo del mismo. Como compositor fue muy prolífico y precursor del estilo galante. En 1747 compone la *Sonata en La menor para flauta sola*, obra en la que se aprecia un gran dominio en la escritura para un instrumento a solo, así como rasgos del estilo propios de J.S. Bach. La sonata consta de tres movimientos: *Poco Adagio, Allegro* y *Allegro*.

Es de este último movimiento del que se vale la compositora para *Camino*, escoge dos fragmentos distintos. El primero corresponde con los compases 1-4 del movimiento y se encuentra en la sección B2 del collage (cc.54-57), varía la melodía modificando las alturas, estas no son aleatorias, la sucesión: re - fa - la – si bemol – la; pertenece a la *Sinfonía nº 3* de Nielsen.
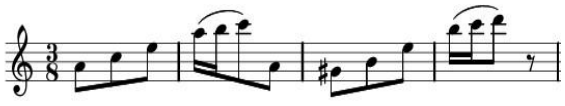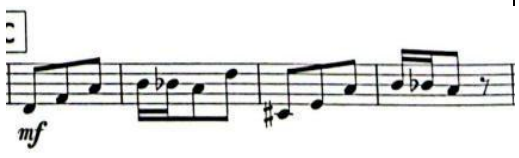
	
Sonata en La menor (III Allegro), cc.1-4	*Camino* cc.54-57

Tabla 4. Comparativa C.P.E. Bach y Camino. Elaboración propia

El segundo fragmento que extrae de la sonata es la melodía de los compases 45 al 52, es posible identificarlo entre los compases 64 y 71, la melodía aparece transportada una segunda menor por debajo al original, además varía el último compás para enlazarlo con una progresión también en escritura barroca. De manera más indirecta, sin ser citas literales, se pueden ver

influencias del Allegro de la *Sonata en La menor* de Carl Philipp a lo largo de toda la sección B, de esta manera logra una sección más uniforme, compuesto siguiendo el estilo barroco.

3.2.6. Nielsen

Carl August Nielsen (Sortelung, Odense, 1865 – Copenhague, 1931), compositor, director y músico danés. Nielsen tiene un especial protagonismo en *Camino*, la obra se crea con motivo del concurso creado en honor al músico danés, además, según las bases, entre un 10 y un 20% de la totalidad del *collage* debía ser extraído del material de Nielsen. Los fragmentos elegidos pertenecen a: la *Sinfonía No. 3 - Espansiva*; *Sinfonía No.2 - Los cuatro temperamentos*; *Sinfonía No.5*; *Polka para violín*; *Aladdin Suite Op.34*; *Fantasy Pieces Op.2.* para oboe y piano.

3.2.6.1. Sinfonía No.3

La *Sinfonía No.3 - Espansiva* (1910-1911) marca un punto de inflexión en el estilo del compositor; es enérgica y contrastante de esta obra se seleccionan dos fragmentos del primer movimiento, *allegro espansivo*. El primer fragmento es una melodía de negras extraída de la voz de los oboes primero y segundo. Gil ajusta la melodía variándola de diferentes maneras e incluso combinando las notas de la melodía con fragmentos de otras obras. Se reconoce el motivo en varias ocasiones en el *collage*: compás 6; compases 15 al 17; compases 46, 50, 54-59, 83-85 combinados con el motivo de C.P.E. Bach.
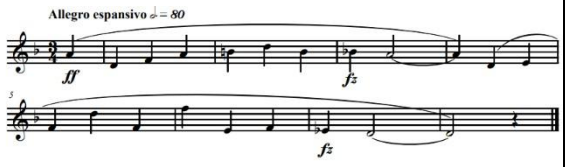
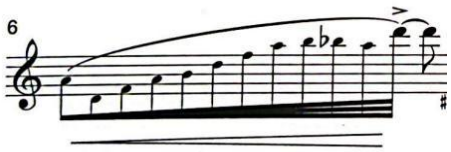
	
Sinfonía No.3 Nielsen	*Camino* (c. 6, primera aparición del motivo)

Tabla 5. Comparativa Sinfonía No.3 y Camino. Elaboración propia

El segundo fragmento pertenece a una melodía de la Sinfonía No. 3 de Nielsen. De este fragmento se extrae el motivo S3 ya mencionado en el análisis, y que encontramos a lo largo de toda la obra. Además de las apariciones del motivo, se incluye el fragmento al completo en la sección B. Entre los compases 25 y 28 presenta el extracto modificando la tonalidad y ajustado al compás 3/8; posteriormente, entre los compases 28 a 33, ornamenta el motivo arpegiando los dos primeros compases de mordente, unificándolo todo en semicorcheas.

3.2.6.2. Sinfonía No.2

Sinfonía No.2 - Los cuatro temperamentos (1901-1902). El motivo que aparece en el *collage* se extrae del segundo movimiento *Allegro comodo e flemmatico*, un vals lento que representa el carácter lento, sereno del movimiento. El fragmento coincide con el comienzo del movimiento y pertenece a la melodía que realizan los violines. Este extracto aparece en dos ocasiones (cc.87-100 y cc.103-107) completamente transformado. La compositora mantiene las notas que forman la melodía, pero añade notas repetidas, lo adapta a un ritmo de semicorcheas en 3/8, y crea una hemiolia añadiendo acentos en las semicorcheas 1 y 4 de cada compás.

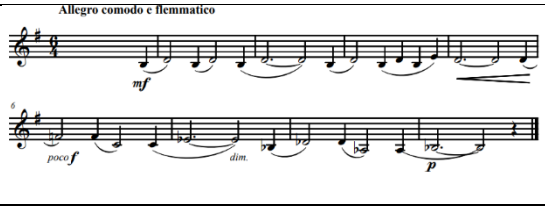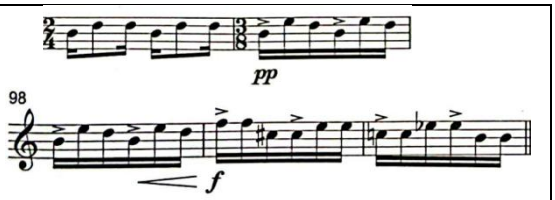
	
Sinfonía No.2, Nielsen	*Camino,* cc.96-100

Tabla 6.Comparativa Sinfonía No.2 y Camino. Elaboración propia

3.2.6.3. Sinfonía No.5

Sinfonía No.5 (1920-1921). El fragmento que escoge Violeta Gil es un solo de clarinete en el *tempo giusto*. Este se encuentra entre los compases 114 y 132, aparece apenas modificado, está transportado y cambia la figuración rítmica. Además, del solo de clarinete, la compositora incorpora elementos que realiza el resto de la orquesta durante la sinfonía. El compás 117 recrea el motivo en *ostinato* de violas, violonchelos y contrabajos acompañando el solo de clarinete.

3.2.6.4. Polka para violín

La *Polka CNW 44 en La Mayor*, es una composición breve para violín. Es posible identificar la *Polka para violín* en la sección D2 de *Camino*, entre los compases 148 y 153. Se presenta el extracto transportado, en 4/4 en vez del 2/4 original, e incorpora las técnicas extendidas del *frullato* y *slap*. En la sección E continúa intercalando motivos extraídos de la polka, ajusta la melodía al compás de bulerías y añade la nota pedal cantada.
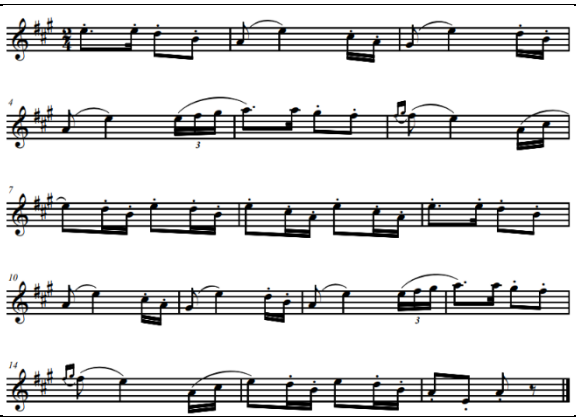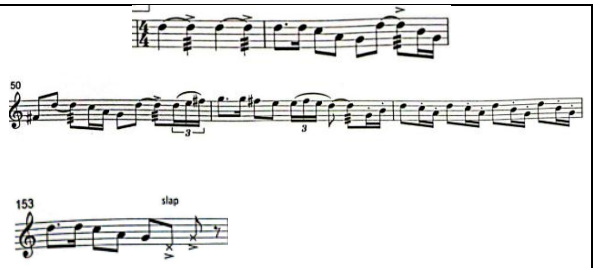
	
Polka para violín, Nielsen	*Camino,* primera aparición de la polka (cc.148-153)

Tabla 7. Comparativa Polka para violín y Camino. Elaboración propia

3.2.6.5. Marcha de Aladdin

La *Suite de Aladdin Op.34* (1919). Violeta Gil inserta el motivo de la marcha en la sección F. Aparece transportado y adapta la figuración rítmica al compás de 6/8 de la sección, acompaña el motivo con la percusión con el pie característica de esta sección final de la obra, además añade *slap* y acentos para ajustar el motivo al carácter flamenco de la sección.

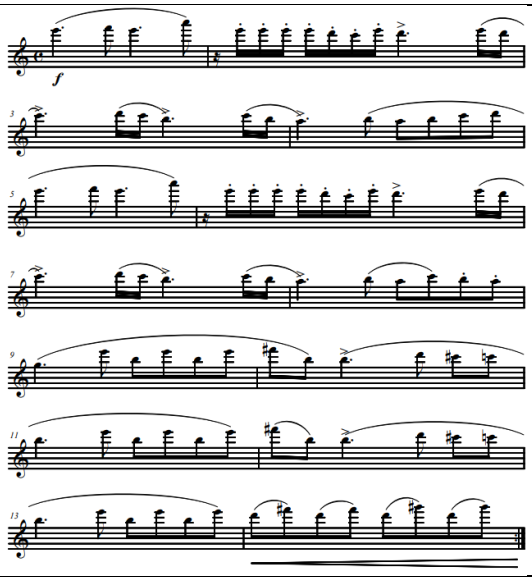
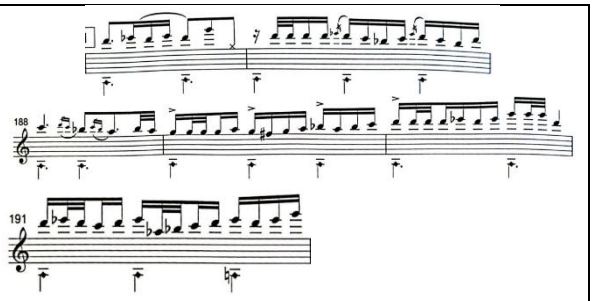
	
Marcha de Aladdin, Nielsen	*Camino* (cc.186-191)

Tabla 8. Comparativa Marcha de Aladdin y Camino. Elaboración propia

3.2.6.6. Romance Oboe

Fantasy Pieces Op.2. para oboe y piano (1889). El fragmento que aparece en el *collage* pertenece a la melodía del oboe con el que comienza el primer movimiento. Es el motivo principal de D1, en ese punto, la compositora da velocidad a la melodía cambiando la figuración rítmica, además la modifica con el uso de técnicas extendidas: *frullato*, *slap*, *glissando*, *bisbigliando* y cantar y tocar.

3.3. Análisis auditivo

En este apartado del análisis se realiza una comparativa entre la interpretación de Violeta Gil y lo escrito en la partitura. La grabación de la que disponemos pertenece a una actuación en directo durante el desarrollo del concurso, publicada en el canal de YouTube de la propia compositora (Gil García, 2022). A continuación, se detallan las principales diferencias observadas entre la partitura y dicha grabación:

- **Articulación y ligaduras**

En el compás 10, la partitura especifica articulado, mientras que en la grabación se interpreta ligado. El mi bemol con calderón del compás 14 figura ligado con la escala siguiente; sin embargo, respira tras el calderón, rompiendo la ligadura escrita. El segundo seisillo del compás 16 está todo ligado, pero rompe la ligadura en tres partes: articula el grupo de 6 en 1+2+3+ (articula la 3 por separado, las dos siguientes ligadas entre sí, y crea una nueva ligadura para las últimas tres). En el compás 17 (seisillo ligado), realiza reposo y pausa en la 3, uniendo la segunda parte del seisillo al trino.

- **Tempo y agógica**

Las secciones B y C cuentan con indicaciones metronómicas sin indicaciones de *rubato*, *accelerando* o *ritardando*. No obstante, toma un tempo más libre, crea y resuelve tensión ayudándose de la agógica.

- **Estilo barroco**

El trino del compás 66 resuelve en el compás 67 en un re 4. Comienza el trino por la nota superior para adecuarlo a las características del barroco, de igual forma redobla la resolución, en vez de un re 4 en el compás 67, hace dos seguidos (manera característica de resolver los trinos en este periodo).

- **Técnicas extendidas**

En los glissandos del compás 101 (primer trémolo y glissando de si 3 a re bemol 4, segundo trémolo y glissando de si bemol 3 a re 4), ejecuta un glissando continuo mientras se realizan los trémolos. Respecto al *slap* en tresillo, realiza la primera nota del tresillo con *frullato* pero con sonido (según la escritura no debería ser con sonido). El *slap* tampoco lo ejecuta de manera

convencional: articula con "ch" o "tsch" una nota sin sonido, solo aire y esa articulación. En los compases 145-147 de cantar y tocar, además de lo escrito añade *bisbigliando* al igual que en la frase anterior. En el compás 186, en lugar de *slap* en la última corchea, toca un sol 4 con sonido convencional.

- **Modificaciones de figuración y notas**

En la anacrusa de los compases 134-136 figuran doce notas (parejas de re 3 y fa 3) progresivamente menos sonido, pero interpreta solo ocho notas (cuatro grupos de re 3 – fa 3). En el compás 153 une las corcheas del segundo y tercer pulso con un floreo. En el compás 182, suprime el mi bemol 3 con *slap* e incluye una respiración. Finalmente, en los compases 205-206, las tres últimas corcheas están escritas como sol 3 con acento, pero ejecuta sol 4. Puede ser deliberadamente, o quizá accidental, al realizar los acentos el aumento de aire puede producir el armónico de la octava superior.

- **Otras alteraciones de articulación**

En la sección D2 (*Polka para Violín*), donde figura todo articulado excepto los tresillos de semicorchea ligados, cambia algunas articulaciones: segundo pulso del compás 149 ligado, semicorcheas de ese compás ultimo pulso ligadas; semicorcheas segundo pulso compás 150 ligadas; compás 152 articulación 1-2 (corchea articulada y semicorcheas ligadas) . En los compases 181 y 183 añade *frullato* a la primera semicorchea. En los compases 202 y 203, que tienen la misma articulación que en los compases anteriores (108-201), realiza una pausa antes del compás 202, y además liga los grupos de notas de seis en seis (en lugar de 5-1).

3.4. Técnicas extendidas

La incorporación de técnicas extendidas en la composición viene marcada por las bases del concurso *Carl Nielsen Internacional Competition*. Violeta Gil incluye en su obra ocho técnicas extendidas.

Para la elaboración de este apartado se han consultado diferentes fuentes específicas dedicadas a las técnicas extendidas (Artaud, 1991; Dick, 1986; FluteXpansions, 2014; Muela Mora, 2022).

3.4.1. Frullato

"El frullato o *flatterzunge:* etimológicamente, este vocablo alemán significa «ligero temblor de la lengua»" (Artaud, 1992). La técnica extendida del *frullato* supone una interrupción del sonido en intervalos cortos, el resultado es similar a un trémolo o trino, pero sin cambiar de nota. El *frullato* puede producirse con la lengua, reproduciendo el movimiento que se hace al pronunciar la letra "R"; o bien con la garganta, produciéndose la vibración en la laringe.

Esta técnica es de las más tempranas en introducirse en el repertorio flautístico. La compositora incluye esta técnica en varias ocasiones. Aparece por primera vez al comienzo de la sección A, más tarde vuelve a utilizar el *frullato* en los compases previos a la sección D, en esta sección y en E el *frullato* tiene gran protagonismo. Para indicar el uso del *frullato* recurre a la notación más común: tres líneas tachando la plica de la nota a la que debe aplicarse la técnica. En ocasiones el símbolo va acompañado de la abreviatura de *frullato* (*frull., flatz.,* etc.), aunque en este caso no aparece.

3.4.2. Armónicos

Los armónicos como técnica extendida aportan variedad tímbrica a la composición. Se ejecutan con la digitación de una nota fundamental y variando la presión de aire para conseguir la altura indicada.

La compositora incluye esta técnica en el compás 6, en el que debe interpretarse un do 5 desde la posición de do 3 o fa 3. Usa la notación más aceptada y extendida en este tipo de lenguaje, un círculo sobre la nota que debe ser realizada mediante sonido armónico.

3.4.3. Glissando

El *glissando* es una técnica mediante la cual se conectan dos notas entre sí, de manera ascendente o descendente, produciendo un número indeterminado de notas que se encuentren entre ambas alturas. En la flauta puede realizarse glissando de llaves, con cambios en la digitación; o glissando de embocadura, produciendo las diferentes alturas mediante el ángulo de soplo. En el caso de *Camino*, ha de realizarse en ambas ocasiones glissando de embocadura.

3.4.4. Slap

El *slap* o pizzicato es un efecto percusivo, se consigue al articular bruscamente con la lengua. Al retirar la lengua tras articular, se libera de manera abrupta el aire que sale con gran presión, ya que ha sido retenido en la cavidad bucal. Según Violeta Gil (comunicación personal, 2025), en su obra, el *slap* es tratado de dos maneras diferentes en función del contexto en el que aparece. Introduce el *slap* en la sección D, desde ese momento aparece en varias ocasiones en E y F. Para indicar el *slap*, sustituye la cabeza de la nota con una equis, lo acompaña de la indicación *slap* sobre el pentagrama.

3.4.5. Solo aire

En esta técnica, también denominada sonidos eólicos, el resultado sonoro es únicamente el de la exhalación del aire, sin llegar a producir el sonido convencional de la flauta.

En *Camino* se encuentra esta técnica una sola vez, en la sección D. Para indicar el sonido de aire sustituye la cabeza convencional de la nota por la que puede observarse a continuación:
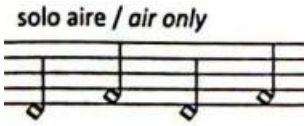


Figura 1.Solo aire. Fuente: partitura Camino

3.4.6. Sobresoplido/ Overblow

La técnica del *overblow* o sobresoplido, consiste en emitir mayor cantidad de aire del necesario para producir una nota, esto resulta en una sobresaturación, consiguiendo producir los armónicos superiores de la nota indicada. La compositora recurre una única vez a esta técnica, en la sección D. En esta ocasión la propia autora indica que el *overblow* debería llegar a producir hasta una octava por encima de lo escrito.
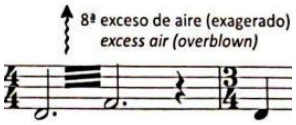


Figura 2.Overblow. Fuente: partitura Camino

3.4.7. Bisbigliando

La palabra *bisbigliando* proviene del italiano y su traducción literal es "susurrando". Este efecto susurrante consiste en un trino tímbrico o de color, se trina alternando digitaciones de una misma nota. Esta técnica aparece en la sección D de la obra, entre los compases 143 y 145. La compositora no indica la digitación con la que debe realizarse el *bisbigliando* (algunos compositores si indican unas digitaciones concretas), por lo que queda a voluntad del intérprete. Para indicar esta técnica añade una barra por debajo del pentagrama acompañado de la abreviatura *bissbig.*
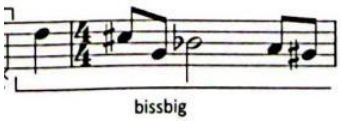


Figura 3.Bissbigliando. Fuente: partitura Camino

3.4.8. Cantar y Tocar

La técnica extendida de cantar y tocar consiste en producir sonido convencional con la flauta y simultáneamente cantar una nota con la voz. Esta técnica ofrece un amplio abanico de posibilidades, ya que la nota cantada puede ser igual a la tocada, puede realizar la melodía cantada manteniendo una nota tocada o a la inversa, armonizar la melodía tocada con la voz haciendo la octava, etc.

En *Camino* el uso de voz aparece en diferentes ocasiones y de dos maneras distintas: octavando la melodía tocada, o como nota pedal acompañando a la melodía. En cuanto a la notación, en este caso la nota que debe producir la voz es escrita sustituyendo la cabeza de la nota con una equis, acompañado de la indicación voz/ *voice* al comienzo del pasaje.
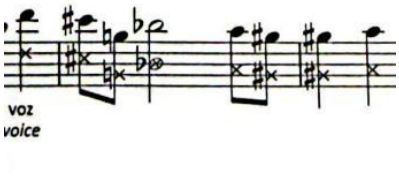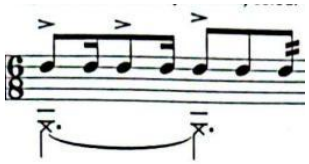
	
Camino, cc.145-147. Voz realizando la melodía una octava por debajo.	*Camino,* compás 154. Voz realizando una nota pedal como acompañamiento.

Tabla 9. Cantar y Tocar. Fuente: partitura Camino

4. ESTUDIO INTERPRETATIVO

Como parte central del trabajo se elabora un estudio interpretativo sobre la obra *Camino*. El estudio consta de una sección de identificación de dificultades y una investigación autoetnográfica, en la cual la autora registra su experiencia en el proceso de estudio y las decisiones interpretativas tomadas. Se han tenido en cuenta parámetros técnicos (articulación, coordinación, flexibilidad, técnicas extendidas) y musicales (fraseo, dinámicas, adecuación al estilo).

4.1. Identificación de dificultades y resolución técnica

Para estructurar este apartado se seguirá la división del análisis formal. Las dificultades y puntos a trabajar dependen de la experiencia propia, siendo esta una guía basada en la experiencia de la autora:

- **Sección A**

Los principales desafíos atienden a cuestiones de articulación, coordinación, sonido y flexibilidad. Para los mordentes del motivo S.3., que recuerdan al canto de un pájaro, se deben ejecutar lo más ligeros posible; se propone aislar el motivo centrándose en un ataque limpio que resuelva en la nota siguiente sin romper la línea de aire. Para las notas repetidas, es vital plantear una división por grupos teniendo en cuenta el número de plicas para organizar el *accelerando*. Además, rearticular una nota varias veces puede suponer una dificultad en el registro medio; la rearticulación no debe cortar la línea del aire. Para trabajar este aspecto se propone realizar el

siguiente ejercicio de elaboración propia, pasando progresivamente de articulación simple a doble:
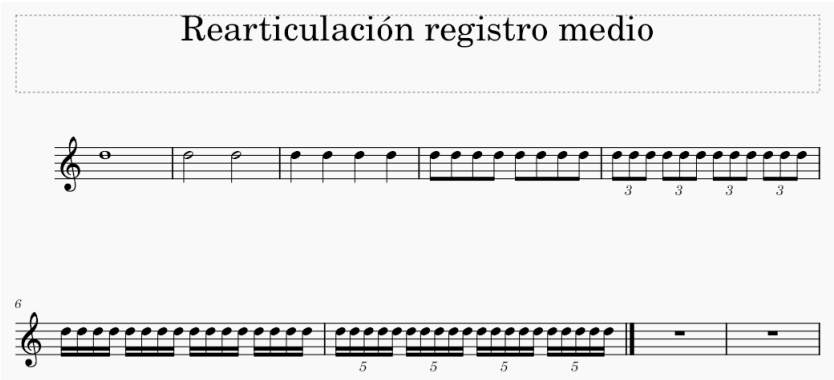


Figura 4. Ejercicio de rearticulación en el registro medio. Elaboración propia

El *frullato* exige mayor soporte y velocidad de aire para mantener una columna estable; se recomienda practicarlo primero sin instrumento. En cuanto a coordinación de dedos y flexibilidad, se propone dividir los pasajes complejos en grupos pequeños, estudiando lentamente y enlazando progresivamente. Finalmente, para igualar la afinación de los armónicos y asegurar los ataques en el registro sobreagudo, se aconseja practicar con escalas y notas tenidas controlando el ángulo de soplo.

- **Secciones B y C**

La sección B exige una estricta adecuación estilística siguiendo los parámetros de Quantz (1752), requiriendo variedad en la articulación, ornamentación expresiva y un *rubato* moderado. Por su parte, la sección C destaca por la inestabilidad rítmica y la articulación, que ayuda a diferenciar las voces orquestales de las sinfonías de Nielsen.

Especial atención requieren los nexos de técnicas extendidas (cc.101 y 134-137). En el caso del primer nexo, la dificultad radica en organizar el *accelerando* hasta llegar al trémolo y ejecutarlo mientras se combina con un *glissando*. Para abordarlo, se propone trabajar descomponiendo los elementos según el siguiente esquema:
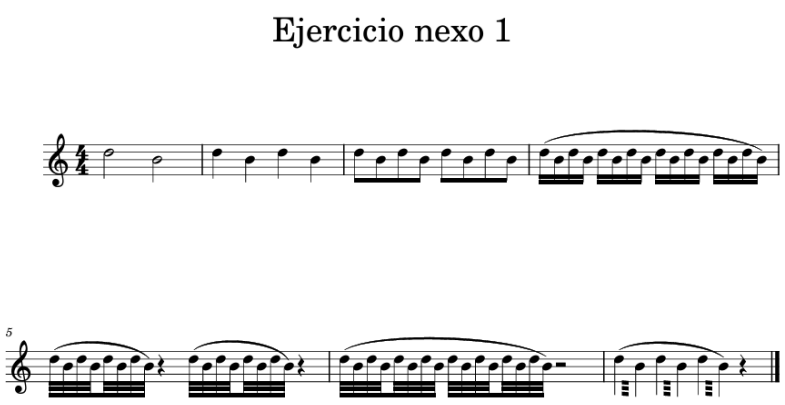


Figura 5. Ejercicio propuesto para la resolución del Nexo 1. Elaboración propia

De manera similar, el segundo nexo (cc.134-137) genera un efecto en el que el sonido va desapareciendo hasta convertirse en solo aire. El intérprete deberá establecer previamente la relación aire-sonido en cada parte de la progresión, el resultado debe ser progresivo desde 100% sonido a 100% aire. Para lograr estas proporciones, se propone comparar ambas notas del motivo (Re 3 y Fa 3): primero con sonido convencional (100% sonido); después consiguiendo un sonido muy aireado (60% sonido – 40% aire aprox.); posteriormente más aire que sonido (70% aire – 30% sonido); y finalmente solo aire (100% aire).

- **Secciones D, E y F**

En estas secciones finales se concentran las técnicas extendidas más complejas. Al no indicarse digitaciones concretas para el *bisbigliando*, el intérprete debe establecer aquellas que resulten efectivas y tratar el efecto como asimilable al punto máximo de un vibrato. El mayor reto lo presenta la técnica de *cantar y tocar* como nota pedal (sección E), donde se debe mantener la altura inalterable de la nota cantada mientras la melodía tocada varía, cumpliendo una estricta función armónica. Para mantener la afinación, se propone la siguiente guía de elaboración propia: primero cantar la nota prolongadamente, luego añadir la flauta tocando una escala de Re menor, y finalmente reproducir el pasaje real:

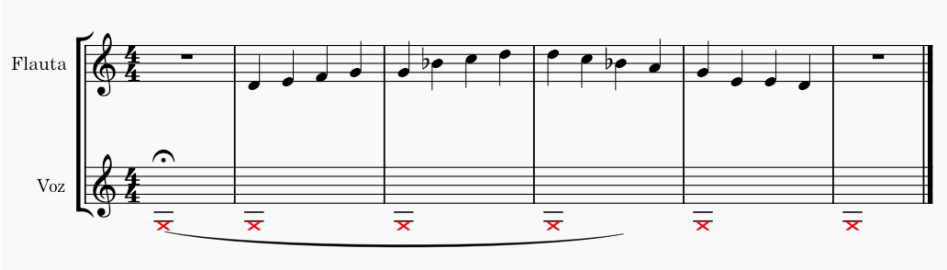


Figura 6. Ejercicio Cantar y Tocar. Elaboración propia

Finalmente, la sección F introduce el *taconeo* en compás de bulerías; para resolver los problemas de coordinación motriz, se propone practicar la parte percusiva de manera independiente mientras se solfea la melodía, para luego integrarlo con una articulación de flauta corta, ligera y con acentos marcados.

4.2. Estudio autoetnográfico

El proceso autoetnográfico se basó en un estudio introspectivo, documentado sistemáticamente para registrar el acercamiento a la interpretación de la obra. Este proceso se estructuró de manera progresiva, abordando las dificultades técnicas, la adecuación estilística y la direccionalidad del discurso musical a lo largo de varias fases de trabajo.

En una fase inicial, se realizó una lectura de la partitura sin instrumento acompañada de la escucha activa de la grabación de Violeta Gil (2022) para trazar un esquema estructural. Las primeras etapas de trabajo con el instrumento se dedicaron a la resolución técnica por secciones. Para la Sección A, de marcado carácter libre y construida sobre citas impresionistas y clásicas, se optó por una estrategia de inmersión estilística: además de escuchar los audios, se interpretaron los extractos originales de *Syrinx* (Debussy), *Joueurs de Flûte* (Roussel) y la *Fantasía nº2* (Telemann). Las sensaciones extraídas de la interpretación de los originales fueron recreadas al tocar *Camino*, dotando de autenticidad a cada motivo.

El abordaje de las secciones centrales (B y C) requirió un estricto control del tempo y del fraseo. La sección barroca se trabajó primero con metrónomo riguroso para asegurar la estabilidad del pulso (negra con puntillo a 60). Una vez interiorizado, se retiró el metrónomo para aplicar flexibilidad agógica, emulando la práctica interpretativa de la época. Para superar la falta de direccionalidad en los pasajes de progresiones y la gestión del aire, se integró en la rutina el ejercicio de respiraciones cortas de Peter-Lukas Graf (1992), logrando respiraciones rápidas y profundas que no interrumpieran la línea melódica. Por su parte, la complejidad rítmica sincopada de la Sección C y la diferenciación de las voces orquestales se trabajó mediante la escucha activa de la *Sinfonía No. 5* de Nielsen, aislando los motivos de los diferentes instrumentos de la orquesta para reproducir sus caracteres específicos en la flauta.

Las secciones D y E, donde se concentran las técnicas extendidas, exigieron metodologías de estudio específicas. El mayor reto se encontró en mantener inalterable la nota pedal en la técnica de *cantar y tocar*. Para asegurar una correcta afinación y colocación de la garganta sin afectar a la emisión del sonido de la flauta, el estudio se apoyó en el uso de *drones* orquestales y afinadores, creando una referencia armónica continua sobre la que poder variar la melodía tocada.

La última fase del estudio se enfocó en el compás de bulerías de la Sección F, la memorización y la consolidación del carácter flamenco. Para resolver la coordinación motriz del

taconeo, se aisló la parte percusiva practicando los golpes con el pie simultáneamente al solfeo cantado de la melodía. Finalmente, para evaluar objetivamente la evolución, la direccionalidad del fraseo y la limpieza de los *slaps* y armónicos, se implementó la autograbación en audio durante las sesiones finales, utilizándola como herramienta crítica para pulir la interpretación y conformar la versión definitiva.

4.2.1. Decisiones interpretativas

El análisis formal y la experiencia práctica durante estas sesiones fundamentaron las siguientes decisiones interpretativas por parte de la autora:

- Organización de notas repetidas: Se agrupan los motivos de la sección A en subdivisiones menores para repartir y controlar progresivamente el *accelerando*.
- Armónico del compás 6: Por cuestiones de resultado tímbrico, se opta por ejecutar el armónico digitando do 3, en lugar de fa 3.
- Compás 10: Se decide imitar la versión de la compositora y ligar el motivo, pese a figurar articulado en la partitura original.
- Tempo en B y C: Se propone una versión intermedia, acorde a la indicación metronómica pero asumiendo cierta libertad agógica en momentos puntuales para dar direccionalidad.
- Trino compás 66: Se comienza por la nota superior y se dobla la resolución en el compás siguiente (dos re 4 seguidos), adecuándose a la práctica común del periodo barroco.
- Slap: En las secciones E y F, a diferencia de la sección D, se ejecuta entremezclado con sonido aireado para aportar el carácter flamenco y "sucio" requerido.
- Pausa compás 201: Se separan con un reposo los compases 201 y 202, creando tensión dramática antes del clímax final.

5. PERSPECTIVA DE GÉNERO

Tal y como se introdujo en la contextualización de la obra, la incorporación de esta perspectiva en el presente artículo posibilita un diálogo crítico con las tensiones de género que atraviesa el panorama musical actual, más específicamente en España. Aplicar la teoría feminista y de género brinda un enfoque de interés al estudio, dando voz a composiciones y perfiles femeninos en la música, ya sean del pasado o de la actualidad, como es el caso.

Durante la entrevista con la compositora (V. Gil, comunicación personal, 2025), se dedica un espacio a abordar la cuestión de género, para conocer su experiencia y visión en este ámbito, tanto como intérprete como compositora. Gil se muestra optimista; admite que queda trabajo por hacer en este sentido, pero que ella misma vive en primera persona en su labor en la ORCAM cómo progresivamente son más las composiciones de mujeres que se incluyen en la programación. Con su composición espera estar contribuyendo en alguna medida con la causa; es interpretada en conciertos de visibilización de mujeres compositoras, necesarios para resaltar este tipo de obras, así como muchas otras que fueron silenciadas o menospreciadas por la naturaleza de sus autoras. Aunque esta no sea la realidad de *Camino*, contribuye a dar voz y dar pie a indagar sobre las compositoras que la anteceden.

Como parte de este proceso de visibilización, la autora participa en el concierto comentado "Ellas cuentan", el 28 de mayo de 2025, organizado por la coordinación del Plan de Igualdad del CSM "Andrés de Vandelvira" de Jaén. En este evento se relacionan obras de mujeres de diferentes épocas con la teoría feminista de cada momento. En este caso, la obra de Violeta Gil forma parte de las representantes de la situación actual, junto con composiciones de Ana Sánchez, *Saudade* (2021) y Nani R. Pavón, *3 de mayo* (2025).

Otro de los objetivos que se pretende alcanzar en este proceso es el de incluir en las guías docentes de los conservatorios superiores de España un mayor número de obras de mujeres compositoras. Siempre que reúnan las características que requieren este tipo de enseñanzas, como es el caso de *Camino*, que por sus exigencias técnicas y musicales podría ser beneficiosa para estudiantes de esta etapa. Tras una breve consulta y comparación de las guías docentes de

los Conservatorios Superiores de Andalucía, son dos las mujeres compositoras que se repiten: Cécile Chaminade y Katherine Hoover. Ambas forman parte desde hace unos años del repertorio flautístico aceptado y extendido; se espera que estudios como este propicien la inclusión de más creadoras a los "clásicos" del repertorio

6. CONCLUSIONES

En el presente artículo se ha establecido como objetivo principal la realización de una propuesta interpretativa de la obra para flauta sola *Camino*, de Violeta Gil, a partir de un estudio profundo que incluyó su contextualización y análisis. Para este fin, se han llevado a cabo diversas acciones metodológicas, entre ellas el análisis formal de la partitura, el estudio de técnicas instrumentales específicas empleadas en la obra, una revisión bibliográfica, así como una entrevista directa con la compositora, lo que ha permitido obtener información de primera mano sobre su proceso creativo y sus intenciones expresivas.

Como resultado de este proceso, se han alcanzado los objetivos planteados, obteniendo una visión completa de la obra y su interpretación desde una perspectiva técnico-artística. La propuesta interpretativa final se sustenta en una comprensión profunda de los elementos musicales, expresivos y estilísticos que definen la obra, concluyendo en una interpretación en la que se materializan las decisiones fruto del trabajo analítico y reflexivo desarrollado a lo largo del estudio.

A través del análisis, se ha podido desentrañar la estructura interna de la pieza, comprendiendo de manera más detallada sus recursos expresivos y formales. Además, se ha constatado la adecuación del *collage* a las bases del concurso, conformado por obras de flauta sola entre el siglo XVIII y la actualidad; en este caso Telemann, C.P.E. Bach, Debussy y Ferroud, y el resto constituido por material de Nielsen, incluyendo hasta siete extractos del compositor danés.

El conocimiento del contexto en el que se compone la obra y los antecedentes que dan pie a su creación ha resultado clave para una comprensión con mayor perspectiva. Esta aproximación ha ofrecido una visión más amplia de aquello que rodea a la pieza, desde la compositora y el *Carl Nielsen International Competition*, hasta el origen y evolución de las composiciones para flauta sola y la reivindicación de la mujer en la música. De este modo, se consigue visibilizar y dar a conocer la figura de Violeta Gil y su obra, integrando la perspectiva de género como herramienta fundamental; un enfoque que no solo contextualiza la pieza, sino que destaca la importancia de otorgar reconocimiento a las creadoras en el repertorio contemporáneo.

En lo que respecta a la inclusión de *Camino* en las guías docentes de los conservatorios superiores, tras la realización del estudio se confirma su absoluta validez académica. La obra requiere el nivel técnico exigido por estas enseñanzas, enriqueciendo el proceso de aprendizaje del alumnado al ofrecer una gran variedad estilística y desarrollar la expresividad musical.

En cuanto a las perspectivas futuras, esta investigación podría ampliarse en varias direcciones. Por un lado, sería de gran interés realizar un análisis comparativo entre *Camino* y otras obras de naturaleza similar, como piezas contemporáneas compuestas por mujeres o aquellas que incorporan elementos de la música popular española. Un ejemplo pertinente podría ser la obra *Guadiana* de María Ramos para saxofón soprano, la cual, además de presentar afinidades estéticas y temáticas, podría dar lugar a una propuesta interpretativa conjunta.

De este modo, el trabajo no solo contribuye al conocimiento y comprensión de la obra, sino que ofrece recursos prácticos y teóricos para su incorporación en programas educativos de flauta, ampliando así el repertorio disponible y promoviendo una perspectiva de género real y efectiva en la enseñanza musical.

REFERENCIAS

Arias, A. (2014). Historias de la flauta: Autores y obras (2.ª ed.). Tiento.

Artaud, P.-Y. (1991). La flauta (C. Lleixà Arribas, Trad.). Editorial Labor.

Carl Nielsen International Competition. (s.f.). Carl Nielsen International Competition 2022. Recuperado de https://carlnielsencompetition.com/

Dick, R. (1986). Tone development through extended techniques. Zimmermann.

Dick, R. (1989). The other flute: A performance manual of contemporary techniques. Lauren Keiser Music Publishing.

García Godoy, M. C. (2017). Compositoras españolas: Repertorio musical para flauta travesera desde 1915 hasta la actualidad [Tesis doctoral, Universidad de Jaén].

Gil García, V. (2022). Camino [Partitura]. Sonata Ediciones.

López Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música: Problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos. Fonca-Esmuc.

Martínez González, M. J., & de Moya Martínez, M. V. (2024). Estética sonora de la flauta travesera en el flamenco: Catálogo de ejemplos y elaboración de ejercicios para su puesta en práctica. Revista de Investigación sobre Flamenco 'La Madrugá', (21), 97–112.

Moyse, M. (1934). De la sonorité: Art et technique. Éditions Alphonse Leduc.

Quantz, J. J. (1990). Instrucción para tocar la flauta travesera (C. Baroni, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1752).

Salas, G. (2011). Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad. Revista de Musicología, 34(1), 353-357.

Soler, S. (2019). Mujeres músicas. Dificultades, avances y metas a alcanzar en el siglo XXI. Universitat Jaume I.

Toff, N. (2012). The flute book: A complete guide for students and performers (3.ª ed.). Oxford University Press.

Tripiana Muñoz, S., & Vela González, M. (2020). Análisis musical aplicado a la interpretación como estrategia de práctica instrumental. Revista Internacional de Educación Musical, 8.

Vela González, R. B. (2020). La flauta en el flamenco: Principales intérpretes y análisis de estilo. Todo Flauta, (22), 44-52.