

Vol. II
Nº 2,
2026

FORO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

ISSN 3101-3600

PROYECTO COMPOSITORAS

© Proyecto Compositoras, 2026

Ediciones Eppure, una editorial de Proyecto Compositoras
www.eppure.net

Reservados todos los derechos de esta edición

Lugar de edición: Madrid, España
Datos de la entidad editora:
Ediciones Eppure

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

CONTENIDOS

Prefacio

Investigación sobre compositoras del siglo XX

Margaret Bonds: una revisión crítica de su vida, obra y activismo (p. 1)

John Michael Cooper

Percepción musical: la práctica como investigación

El fenómeno de la sinestesia musical (p. 48)

Isabel Paulo Selvi

Reseña discográfica

Isabel Dobarro's *Kaleidoscope, Contemporary Piano Music*
by *Female Composers from Around the World*:

Towards a Politics of Listening (p. 64)

Manuel García-Orozco

Trabajos de recuperación musical

Expandiendo el canon musical: compositoras en la
Antología de la Canción de Arte Chilena (p. 69)

Patricia Kleinman

Tesis Doctorales

La producción electroacústica de Marisa Manchado (1981-1996):
una propuesta analítica (p. 77)

Daniel Román Rodríguez

Perfiles artísticos

Las márgenes #1. Marisa Tornello (p. 86)

Sonia Megías

Referentes Profesionales

María Luz González Peña (p. 101)

Patricia Kleinman, con testimonios de Nieves Hernández Romero, Elisa Rapado,
Patricia García Sánchez, Adriana Viñuela, Noelia Álvarez y Héctor Sánchez (Dúo Ecos)

Concursos y Premios

Concurso Internacional de Canto “Martín y Soler” 2026
María Mendes gana el Premio “Claudia Montero” (p. 107)

Noticias

Five Spanish Songs by Pauline Viardot-García is featured as a masterclass
for the Spanish and Latin American Vocal Music Program
at the Escuela Superior de Canto in Madrid (Spain)- July 2026 (p. 111)
Anna Tonna

Proyectos e Iniciativas

Lindsay Donat y The Raindove Project (p.113)

Recepción de artículos: instrucciones (p. 115)

Prefacio

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

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

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

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

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

proyecto@compositoras.com

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

Patricia Kleinman
Directora de Proyecto Compositoras

Margaret Bonds: una revisión crítica de su vida, obra y activismo

John Michael Cooper

Professor emeritus of Music

Southwestern University

Traducción: Patricia Kleinman ¹

Abstract

African American composer, pianist, and teacher Margaret Bonds (1913-72) was one of the most unflaggingly original composers of the entire twentieth century – male or female, Black or white. By the time of her sudden death at age 59 she was internationally renowned as a *virtuosa* pianist, the composer of more than 400 works, and a musical activist whose portfolio of social-justice-related compositions was without peer. Yet even though the memory of her name was kept alive by a select group of *dévotés* and some of her compositions (such as the spiritual “He’s Got the Whole World in His Hand”) never lost their popularity, within a decade of her death Margaret Bonds had been marginalized to the point of obscurity in the eyes of the public as well as scholarly narratives – a casualty of the prejudice and the power of the white- and male-dominated industries of music publishing, musical performance, and academia. Her reputation has subsequently been further eroded in scholarly and popular literature alike by unfounded but ubiquitous sexist and racist stereotypes. This article offers a fresh look at the life and work of Margaret Bonds. To do so, it draws on extensive archival research and integrates representative musical compositions into a new narrative of her life that aspires to do justice to her inexhaustible genius and her tireless efforts to use her art for the betterment of society. A concluding section offers a glimpse of recent and forthcoming developments in Bonds performance and scholarship.

Keywords: Margaret Bonds; Langston Hughes; Harlem Renaissance; Chicago Black Renaissance; African American music; spirituals; piano music; orchestral music; biography; Civil Rights movement

¹ Esta es una traducción autorizada al español realizada por Patricia Kleinman. El texto corresponde al manuscrito inédito original en inglés “*Knowing Margaret Bonds today*”, propiedad de John Michael Cooper (2026).

Las siguientes páginas están dedicadas a una de las compositoras más notables de la música del siglo XX (ya sea negra o blanca, hombre o mujer), y de una originalidad inquebrantable: Margaret Jeanette (Allison) Bonds (1913-72).² Compositora, pianista, oradora y luchadora por la justicia social, muy conocida en su época, Bonds fue marginada hasta la invisibilización en las décadas posteriores a su muerte. En los últimos años se ha evidenciado un importante incremento del interés por su biografía y por su producción musical, tanto en el ambiente académico como entre el público en general: cabe destacar el capítulo que Helen Walker-Hill (2002) le dedicara en su libro *From Spirituals to Symphonies: African American Women Composers and Their Music* (no traducido aún al español), la publicación de varias disertaciones y tesis doctorales años más tarde,³ así como dos libros en inglés y numerosas grabaciones de algunas de sus obras, como el *spiritual* *He's Got the Whole World in His Hand*, el ciclo de canciones *Three Dream Portraits* (sobre textos de Langston Hughes), y el virtuoso *Troubled Water* para piano solo. El nombre de Margaret Bonds ya resulta conocido en varios círculos, al igual que algunas pocas de sus más de 450 obras.

Sin embargo, resta aún mucho trabajo por hacer para que Margaret Bonds logre la fama que merece, y que jamás se le habría negado si no fuera por su sexo y su raza. La tarea de restauración de su nombre y su música a la posición que merecen se puede analizar bajo tres facetas: (1) la publicación de sus cientos de obras aún inéditas en ediciones académicas rigurosas; (2) la integración de dichas obras en el repertorio habitual de músicos solistas y ensembles una vez que sus partituras estén publicadas y sean accesibles; y (3) el desarrollo de un *corpus* robusto de literatura académica, firmemente asentada en las abundantes pero aún bastante inexploradas fuentes primarias (cartas, diarios, programas, fotografías, rastros en la prensa de la época, y memorabilia) que documentan la vida, la obra y el compromiso social

²A pesar de que Margaret Bonds a veces firmaba e incluso registraba los derechos de autora de su música con el nombre “Margaret Allison Bonds” o “Margaret A. Bonds,” su segundo nombre (“Allison”) y su inicial carecen de fundamento legal, ya que su nombre de nacimiento era “Margaret Jeanette.” Es posible que Bonds adoptara este segundo nombre inventado (“Allison”) para continuar con la tradicional “Margaret A.” de su familia materna, reflejada tanto en el nombre de su abuela materna como en el de su tía materna (ambas llamadas “Margaret Ann Bonds”).

³ Ofrecer un inventario razonablemente completo de estas aportaciones académicas excedería las limitaciones de este estudio. La mayor parte de las partituras publicadas y disponibles de la música de Bonds están en los catálogos de ClarNan Editions, la Margaret Bonds Signature Series de Hildegard Publishing Company, Theodore Presser Music, y Videmus Music. Un recurso fundamental para los académicos, aunque algo desactualizado, es el capítulo sobre Bonds escrito por H. Walker-Hill (2002). Algunas publicaciones más recientes y suficientemente extensas son: J. M. Cooper (2023); J. M. Cooper (2025). El presente estudio abreva de material de estos dos libros. Otros recursos notables del ámbito académico incluyen las escritas por R. A. Dilworth (2003); A. N. Kilgore (2013); A. J. Jackson (2014); A. Harwell Celenza (2016); A. Martin (2019); S. Ege (2020); M. L. A. Garrett (2020); M. J. Merriweather (2020); S. Ege (2024) y J. Smith (2025).

de Margaret Bonds, así como la infinidad de personajes contemporáneos con los que interactuó.

Este artículo está dedicado a la tercera de las facetas enunciadas. El análisis se dividirá en dos secciones principales: en la primera se realiza un breve resumen de una serie de falsedades interconectadas, así como de otras ideas erróneas que circulan habitualmente y que, a fuerza de repetirse de manera constante a lo largo del tiempo, impiden que se produzcan avances significativos en el conocimiento veraz y fidedigno que tenemos de Margaret Bonds. La segunda sección ofrece un compendio de su vida y obra, utilizando algunas de sus composiciones más representativas como instantáneas musicales del capítulo biográfico al que pertenecen. Por último, en una breve sección final se sintetizan las principales enseñanzas que nos deja la trayectoria musical de Margaret Bonds.

I. Conocimiento convencional versus veracidad biográfica

Muchas de las interpretaciones académicas y divulgativas actuales sobre la biografía de Margaret Bonds siguen una narrativa que mezcla libremente hechos, ficción y estereotipos infundados. Esta narrativa se puede resumir de la siguiente manera:

La compositora afroamericana Margaret Bonds nació en la zona sur de Chicago de la época de la segregación racial y se transformó en el símbolo de la música clásica del Renacimiento Negro de esta ciudad. Sus padres se divorciaron cuando Bonds tenía cuatro años y fue criada por su madre en un hogar que funcionaba como punto de encuentro de artistas y otras personalidades de la cultura afroamericana. A los cinco años, Bonds ya había compuesto su primera canción, y su prodigioso talento le permitiría, más tarde, obtener una beca para estudiar en la Northwestern University, donde se graduó en Música en 1933 y donde obtuvo su Máster en Música en 1934. En esta Universidad teóricamente no segregada⁴ Bonds tuvo que enfrentar un gran racismo; por fortuna, durante el segundo año de carrera halló el poema *The Negro Speaks of Rivers* de Langston Hughes en el

⁴ Si bien Northwestern University nunca tuvo una política formal de segregación escrita en sus estatutos, implementó un sistema *de facto* que excluía sistemáticamente a los estudiantes afroamericanos de la vida universitaria. Así, la Universidad prohibía explícitamente a los estudiantes negros (especialmente a las mujeres) vivir en los dormitorios oficiales del campus, y fue cómplice en la aprobación de los pactos restrictivos de vivienda (*restrictive covenants*), que impedían a los afroamericanos alquilar apartamentos cerca del campus, obligándolos a confinarse en zonas segregadas de la ciudad o a largas horas de transporte diario. También existían restricciones en cuanto al acceso a áreas recreativas compartidas, incluyendo la prohibición estricta de entrar a las piscinas de la Universidad. (Stokes, s.f.)

sótano de la Evanston Public Library, y este hallazgo “la ayudó a salvarse”. Cuando conoció finalmente al poeta, en 1936, este la animó a mudarse a Nueva York, y ella siguió este consejo. En la primavera de 1940, el día en que cumplía veintisiete años, se casó con un agente del área de libertad condicional llamado Larry Richardson. Durante los siguientes veintiocho años, Bonds colaboró con Hughes en numerosos proyectos, como por ejemplo *The Ballad of the Brown King* (1954, revisada en 1960), *Three Dream Portraits* (1959), *Shakespeare in Harlem* (1960), y *Simon Bore the Cross* (1962-63). Cuando Hughes murió en 1967, la pérdida fue devastadora. Se dejó persuadir para mudarse a California, dejando atrás a su esposo y a su hija con una obstinada independencia, con la esperanza de lograr el acceso al mundo de la composición de música para cine en Hollywood. Estos planes nunca se concretaron, así que consiguió trabajo como profesora de piano en el Inner City Cultural Center de Los Ángeles. Sin embargo, su carismática personalidad tenía cierta tendencia a sufrir brotes de depresión, a la que sucumbió cada vez más a raíz de la muerte de Hughes. En sus últimos años Bonds, según esta narrativa, tuvo una existencia errática, cayó en la depresión y en la bebida y no compuso ninguna obra de importancia. Murió el 26 de abril de 1972 y su cuerpo fue encontrado en su apartamento dos días después.

Este relato biográfico contiene algunos datos verídicos, pero también está plagado de errores y tergiversaciones. Por ejemplo:

1. Margaret Bonds nació en 1913 y es cierto que fue fruto del emergente Renacimiento Negro de Chicago, pero emigró de esta ciudad con rumbo a Nueva York en octubre de 1939, y nunca volvió a vivir en su ciudad natal, ni consideró la posibilidad de volver a hacerlo. Solo visitó la ciudad cinco veces durante el resto de su vida (vivió treinta y tres años más), de las cuales actuó solamente en tres ocasiones. Por lo tanto, considerar a Margaret Bonds como la personificación del Renacimiento Negro de Chicago, cuando desarrolló su carrera entera en otros centros culturales de importancia (Nueva York y Los Ángeles) constituye una mala interpretación de la geografía de su obra.
2. Bonds fue criada por su madre, Estella Bonds, y es verdad que su hogar fue meca de las personalidades destacadas de la cultura negra. Sin embargo, Estella Bonds y el padre de Margaret, el Dr. Monroe Majors, anularon su matrimonio (en vez de divorciarse), cuando la futura compositora tenía seis

años. La narrativa habitual omite además casi por completo el rol del Dr. Majors en la vida de Bonds. Aunque no se puede afirmar que ambos tuvieran una relación cercana, Margaret Bonds aparentemente heredó de él al menos algo de su pasión por el activismo. Las cartas que se conservan sugieren que padre e hija tuvieron una relación cercana durante varios años, entre comienzos de la década de 1950 hasta mediados de esta misma década, y su sobrina nieta, Eleanor Boswell-Raine, atestigua que la personalidad de la compositora se parecía mucho a la del Dr. Majors, a pesar de que se veían poco.⁵

3. No hay evidencia de que Hughes⁶ le insistiera a Bonds para que se mudara a Nueva York: en realidad, en la época en que ella se mudó allí desde Chicago (octubre de 1939), él estaba viviendo en Los Ángeles y pasando bastante tiempo en Cleveland. Recién se enteró de su mudanza a Nueva York varios meses después.
4. A pesar de que Bonds y Hughes eran amigos y colaboradores cercanos, y de que ella quedó devastada por la muerte de él, la decisión de mudarse de Nueva York a Los Ángeles en noviembre de 1967 no tuvo nada que ver con la muerte de Hughes: en realidad Bonds comenzó, a principios de 1966 (más de un año antes de la muerte de Hughes) a aligerar la agenda de alumnos de piano, así como las numerosas obligaciones que suponía su cargo de Directora Musical de la New York's Mt. Calvary Baptist Church. Su motivación real para mudarse de Nueva York a Chicago en noviembre de 1967 no tuvo nada que ver ni con Hughes ni con cierta esperanza de trabajar en Hollywood, sino con la devastación que asoló Los Ángeles durante La Rebelión de Watts, la creación de una nueva e imponente institución interdisciplinaria en esa misma

⁵ Comunicación personal al autor, 19 de abril de 2026.

⁶ Langston Hughes (1902-1967) fue uno de los escritores más conocidos de Estados Unidos, asociado con el Renacimiento de Harlem, un movimiento que llevó la cultura afroamericana al centro de la vida cultural estadounidense. Comenzó su carrera como poeta en la década de 1920. Su novela *Not Without Laughter* (1930) ganó el Premio de Oro de Literatura de la Fundación Harmon, aunque sentía una mayor pasión por el teatro, donde escribió obras y musicales que desafiaban y transformaban las convenciones del género. La más famosa de estas obras, *Black Nativity*, se ha representado todos los años desde su estreno en 1961. Al mismo tiempo, Hughes creó el personaje de Jesse B. Semple, conocido como "Simple": un afroamericano común, emblemático, divertido y muy popular, cuyas aventuras y reflexiones revelan verdades fundamentales sobre la experiencia de los afroamericanos en Estados Unidos. Langston Hughes vivió lo suficiente para presenciar la aprobación de la Ley de Derechos Civiles de 1964 y es recordado como una voz influyente y destacada que contribuyó a dar visibilidad y reconocimiento a los intelectuales afroamericanos. (Official Langston Hughes, s.f.)

zona (el Inner City Cultural Center) y la vibrante vida cultural, sumada a la política progresista de California.

5. La afirmación, tan extendida, de que Bonds cayó cada vez más en el alcoholismo y la depresión durante sus últimos años en California carece de fundamento. Es cierto que una conocida de Bonds de aquellos años recuerda que “transmitía una sensación de tristeza”, derivada de su frustración por no recibir el reconocimiento que se merecía, y que en ocasiones bebía en exceso,⁷ Lo mismo podría decirse de muchísimas personas que no sufren depresión ni son alcohólicas. Más aún, la sobrina nieta de Bonds, Eleanor Boswell-Raine, que pasó mucho tiempo con ella durante aquellos años, niega rotundamente cualquier rastro de alcoholismo, y afirma que eso habría sido contradictorio con su personalidad. Por otra parte, tampoco existe constancia de comportamientos erráticos o depresivos, ya fuera en espacios públicos o privados. En definitiva, tanto el alcoholismo como la depresión constituyen afecciones de carácter médico y psiquiátrico; sin embargo, no se conoce ningún diagnóstico al respecto emitido por un profesional cualificado. De hecho, las decenas de cartas de Bonds que se han preservado de aquella época transmiten un ánimo alegre y optimista, y su gran productividad a lo largo de estos últimos años concuerda con la actitud positiva que se desprende de su correspondencia.
6. En definitiva, el último período californiano de Bonds no puede calificarse de falta de rumbo ni de artísticamente improductivo. Como veremos en cambio, fue el origen de nuevos proyectos y de creación musical de extraordinaria calidad, aunque es probable que la razón principal por la que dichos proyectos sigan siendo desconocidos es que las interpretaciones historiográficas predominantes sobre aquellos años hayan tendido a disuadir a los investigadores interesados en Bonds de tenerlos en cuenta.

Los últimos cuatro puntos también destacan otra cuestión importante que no puede ser soslayada: la narrativa tradicional de la vida y la obra de Margaret Bonds constituye un tropo recurrente de un modelo de construcción biográfica de las mujeres, que les niega iniciativa en

⁷ Comunicación personal al autor, diciembre de 2025. El anonimato de esta persona se mantiene a petición suya.

sus propias vidas, obra y destino, al acoplar su vida y obra a un hombre (preferiblemente famoso, en este caso, Langston Hughes).

Tales narrativas interpretan al hombre en cuestión como inspirador, mentor y guía, presentando aquello que queda fuera de la inspiración masculina como algo de menor importancia, o ignorándolo por completo, para luego relatar la triste historia de un declive creativo y profesional una vez que dicho hombre (por el motivo que fuera) abandona la vida de la mujer.

En definitiva, simulan ser biografías empáticas con un personaje femenino, cuando en realidad son todo lo contrario: retratos de mujeres como meros exponentes de los hombres, y por lo tanto, afirmaciones de la autonomía masculina y la dependencia femenina.

Lo que se expone a continuación demostrará que el sesgo a favor de los hombres en el que se basa esta narrativa tradicional ha oscurecido la visión histórica de una potencia creativa prodigiosamente original y de una enorme fuerza productiva en el ámbito de la música de mediados del siglo XX :una personalidad que trabajó asidua y exitosamente para utilizar lo que ella consideraba un talento otorgado por Dios, así como la oportunidad que le brindó la herencia matrilineal de (para usar sus propias palabras) “llegar más lejos” que aquellos que la habían precedido; para utilizar su arte como herramienta de celebración y defensa de las voces de aquellos oprimidos por el omnipresente racismo y sexismo de aquel mundo (y del nuestro); y, en cada una de sus obras, desde comienzos de la década de 1930 hasta su muerte en 1972, para desafiar las tradiciones que construyen muros invisibles, pero poderosos, entre las vidas y la experiencia, los miedos, las esperanzas y los sueños, y la expresión artística, cultivada y popular, de tanto hombres como mujeres a cada lado de los que W.E.B. Du Bois⁸ denominó “la línea mundial de color”. Si dejamos a un lado la narrativa

⁸ W. E. B. Du Bois (1868–1963) fue uno de los intelectuales afroamericanos más influyentes de la historia de Estados Unidos. Fue sociólogo, historiador, escritor, editor y activista por los derechos civiles. Nació en Great Barrington, Massachusetts; estudió en la Fisk University y posteriormente en Harvard, donde obtuvo una licenciatura, una maestría y un doctorado, convirtiéndose en uno de los primeros afroamericanos en lograr este nivel de formación académica. También estudió en la Universidad de Berlín, donde amplió sus conocimientos en historia, economía y ciencias sociales. Du Bois fue pionero de la sociología moderna. Su obra *The Philadelphia Negro* (1899) se considera uno de los primeros estudios científicos sobre la vida de la población afroamericana. A lo largo de su carrera combinó la investigación académica con el activismo político. Entre sus obras más importantes se encuentra *The Souls of Black Folk*, donde analizó la experiencia de los afroamericanos y criticó las políticas conciliadoras de Booker T. Washington. Du Bois defendía la igualdad plena de derechos civiles y políticos para la población negra. Fue uno de los fundadores de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) en 1909 y editor de su revista *The Crisis*, desde la cual promovió la lucha contra la segregación, el racismo y la discriminación. Además, fue una figura central del movimiento panafricanista, participando en numerosos congresos internacionales destinados a promover la unidad y la liberación de los pueblos africanos, así como de dicha diáspora. Se opuso al colonialismo y apoyó la independencia de los países de África. Con el tiempo, sus ideas evolucionaron hacia posiciones más radicales. Mostró interés por el marxismo y criticó el imperialismo y las desigualdades económicas. Durante la Guerra

tradicional, veremos que la perseverancia y la visión de Margaret Bonds a la hora de trabajar para dismantelar aquellas barreras no tienen igual en el mundo de la música clásica del siglo XX.

II. La vida y la música

La vida de Margaret Bonds se comprende mejor si se la aborda en cuatro períodos profesionales y creativos:

- (1) La etapa de Chicago (1913 – octubre de 1939);
- (2) Un nuevo comienzo, centrado en Nueva York (pero con una estadía importante en California del Sur) que se extendió desde octubre de 1939 hasta la finalización de la primera versión de su emblemática cantata navideña *The Ballad of the Brown King* en diciembre de 1954;
- (3) Una serie de proyectos y éxitos internacionales en diversos ámbitos, conseguidos mientras Bonds residía en Nueva York, entre enero de 1955 y noviembre de 1967; y
- (4) Un período final en California, breve pero muy fructífero e intenso, entre fines de noviembre de 1967 hasta su muerte a fines de abril de 1972.

Chicago, marzo de 1913 – octubre de 1939

Margaret Bonds nació en el seno de una familia ilustre (Fig. 1). Su padre, Monroe Alpheus Majors (1864-1960), nació en Waco, Texas, y era doctor en medicina, periodista, activista político y escritor; por ejemplo, del famoso libro *Noted Negro Women: Their Triumphs and Activities* (Chicago: Donohue & Henneberry, 1893). Se vio obligado a huir de Texas en más de una ocasión por haber sido víctima de grupos racistas. También fundó la primera asociación profesional para doctores negros en Texas (una institución necesaria ya que la Asociación Americana de Medicina no admitía doctores negros) y fue asimismo el primero

Fría fue vigilado y perseguido por sus vínculos con movimientos pacifistas y de izquierda. En 1961 se trasladó a Ghana por invitación de Kwame Nkrumah para dirigir el proyecto de la Encyclopedia Africana. Ese mismo año se afilió al Partido Comunista de Estados Unidos y más tarde adoptó la ciudadanía ghanesa. Du Bois murió en Accra, Ghana, el 27 de agosto de 1963, un día antes de la histórica *March on Washington for Jobs and Freedom*. Su legado transformó el estudio de la raza, la historia afroamericana y la lucha por los derechos civiles, convirtiéndolo a Du Bois en una de las figuras intelectuales más importantes del siglo XX. (The Hutchins Center for African & African American Research, s.f.)

médico negro en trabajar al oeste de las Montañas Rocosas. Tuvo una hija, Giorgia Anne (Georgeanne) Green, de su primer matrimonio con Georgette Green. Esta hija se convertirá en una aliada muy cercana a Margaret Bonds desde la década de 1940 en adelante.

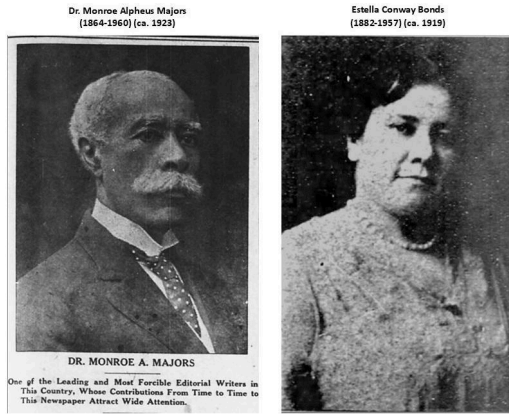


Figura 1. Los padres de Margaret Bonds: Dr. Monroe A. Majors (ca. 1923) y Estella Conway Bonds (ca. 1919).

En 1909, el Dr. Majors se casó con la persona que más tarde sería el ancla vital de Margaret Bonds hasta el fin de sus días: Estella Conway Bonds (1882-1957), una microscopista de origen neoyorquino residente en Chicago que había aprendido música con su propia madre, Margaret Ann Bonds (1860-1946). Hacia 1906, la vocación musical de Estella Bonds había prevalecido sobre su trabajo científico, y empezado a trabajar como organista y directora musical de la histórica Berean Baptist Church de Chicago, cargo que mantuvo durante la mayor parte del resto de su vida. Se casó con el Dr. Majors en 1909, y en 1913, el mismo año en que nació Margaret Bonds, ayudó a fundar la *Coleridge-Taylor Music School* de Chicago. También fue miembro fundador de la National Association of Negro Musicians (Asociación Nacional de Músicos Negros-NANM).

El matrimonio de Bonds y Majors no duró. Aunque a menudo se afirma erróneamente que la pareja se divorció cuando Margaret tenía cuatro años, en realidad el matrimonio terminó con una anulación (no un divorcio), y esto ocurrió a mediados de 1919, cuando Bonds tenía seis años. El 9 de junio de 1919, aproximadamente en la época de la anulación, la joven Margaret tocó en un recital de alumnos de Martha Broadus Anderson: fue su primera actuación pública de la que se tenga constancia. El semanario nacional afroamericano con sede en Chicago *The Broad Ax* le dedicó una mención especial en su reportaje sobre el evento:

La pequeña señorita Margaret Majors interpretó su parte extremadamente bien para su tierna edad y al terminar su actuación recibió un gran ramo de flores, de las cuales ofreció una hermosa flor a [quien] escribe. (*The Broad Ax*, 14 de junio de 1919)

Para Margaret Bond fue más importante que esta actuación, a largo plazo, otro suceso que tuvo lugar en 1919. Aquel verano, conocido como “Verano Rojo”, estuvo marcado por la violencia de blancos contra negros en los Estados Unidos. Entre esos actos de odio blanco tuvo lugar lo que luego se conocería como los “Disturbios raciales de Chicago”, que comenzaron el 27 de julio de 1919, cuando el joven Eugene Williams, de diecisiete años, ingresó en una zona reservada (de forma no oficial) a los blancos de la Playa de la Calle 31 del Lago Michigan, y murió ahogado luego de ser apedreado por blancos enfurecidos. La tensión fue en aumento y explotó en disturbios cuando los oficiales de policía blancos se negaron a arrestar a la persona que había arrojado las piedras que provocaron la muerte del joven. Dichos disturbios se saldaron con 87 muertos y 537 heridos durante los siguientes 13 días, dejando al menos a 1 000 familias negras sin hogar. Y se extendió por el barrio en el que estaba la vivienda familiar de los Bonds, por lo que Margaret Bonds, de 6 años, se vio expuesta (de no ser por la protección de su madre y su abuela materna) a un peligro racial que ningún niño debería vivir.

Además, el 29 de julio (es decir, dos días después del estallido de los disturbios) los músicos afroamericanos de todo el país se congregaron en ese mismo barrio para lo que se convertiría en el primer encuentro de la National Association of Negro Musicians (Asociación Nacional de Músicos Negros-NANM), y Estella Bonds era miembro de ese grupo fundacional. Dado que esta reunión histórica, a la que asistió su madre, tuvo lugar en medio de estos terribles disturbios, es muy probable que la joven Margaret Bonds oyera las conversaciones tensas y llenas de preocupación entre Estella Bonds y su abuela materna, y con toda seguridad tuvo consciencia del peligro afuera de su hogar. Más importante aún, la voluntad de su madre de enfrentarse a este grave peligro racial para contribuir a la fundación de la NANM le habría enseñado a Margaret Bonds que la NANM era una organización de vital importancia para la causa de la música negra, y que era fundamental asistir a sus reuniones, incluso si esto implicaba un gran sacrificio personal. Tal era la importancia del fomento y celebración de la música y los músicos negros que la sociedad blanca miraba con desdén.

Bonds compuso en aquella época sus primeras obras musicales. A pesar de que se repite con frecuencia que Margaret Bonds comenzó a componer alrededor de los 6 años, ella misma afirmó que empezó a escribir sus propias canciones a los 8 años (es decir, 2 años más tarde de lo que se afirma) y que comenzó a anotarlas unos 5 años después. (Bonds,

1935–1936; Fagans, 1964; Walker-Hill, 1993)⁹ En cualquier caso, a los 8 años también comenzó a tomar clases de piano en la Coleridge-Taylor Music School con Tom Theodore Taylor (1884 o 1885 –1965). Estella Bonds también se encargó, durante la década de 1920, de que su hija estudiara con William Levi Dawson (1899-1990), Florence B. Price (1887 o 1888 – 1953), y (algo especialmente importante en opinión de Bonds) con Will Marion Cook (1869-1944) y Abbie Mitchell (1884-1960).

Esta formación musical se combinó con una educación pública que le permitió a Bonds saltar dos cursos y entrar en 1926 a la Parker High School, una institución independiente y de pedagogía progresista. El anuario del último curso de esta joven de 16 años, muestra que estaba involucrada en el Club Femenino de Segundo Curso, el Club Femenino de Tercer Curso, el Club Femenino de Cuarto Curso, la Parker Civic League, el Song Committee, el club hípico, el club de francés y, por supuesto, la orquesta. Su foto de graduación lleva el lema “Me quito el sombrero ante Marg cuando toca el piano” (Fig. 2). Ya en diciembre de 1929 había causado tal impresión que la edición nacional del *Defender* de Chicago publicó una foto de una sonriente Margaret Bonds con un pie de foto donde se leía “PRODIGIO”. La autora de la nota, Nettie George Speedy (1928), explicó que varios profesores habían “hecho propia la causa de Margaret Bonds, un genio musical” y que “la harían presentarse en recitales, con la esperanza de conseguir becas que le permitieran continuar sus estudios musicales” (p.5).



Figura 2: Retrato de Margaret Bonds a los dieciséis años. The 1928 Parker Annual ([Chicago:] Senior Class of Parker High School, 1928).

Así fue como Margaret Bonds comenzó la última década de sus años de estadía en Chicago matriculándose en la Northwestern University, una institución que en teoría no segregaba, a la que se llegaba luego de un largo trayecto en un tren con dirección norte desde el hogar familiar en la parte sur, y segregada, de Chicago. En Northwestern, Bonds estudió piano con Emily Boettcher (1907-1992), quien se había graduado de la misma Universidad dos años antes. Durante esta etapa formativa, Bonds tocó un exigente recital en tercer año y uno aún más

⁹ La obra compuesta a los 14 años era probablemente la versión solista de *Sleep Song* (con texto de Joyce Kilmer) (Cooper, 2025).

difícil en su curso final. Actuó asimismo en conciertos de música de cámara y como solista fuera del campus (a pesar de que las reglas de la institución lo desaconsejaban) (Northwestern University, 1929, p. 549). Entre otras cosas, realizó el estreno de la Primera *Fantasia nègre* (en mi menor) de Florence Price, en la Noche Nacional de los Artistas de la Convención Nacional de la NANM en 1930. También trabajó como acompañante y compositora en la compañía de danza de la emergente Katherine Dunham (1909-2006) y en diciembre de 1932 colaboró con Price en una versión coreografiada con de aquella misma *Fantasia nègre*, a cargo de la citada compañía de danza, en la Gran Sala de Baile del lujoso Stevens Hotel de Chicago. (Ege, 2021, pp. 23–25).

Más importante aún, sin embargo, fue que la interpretación que realizara la joven de veinte años de la primera versión (1915) del Concertino para Piano y Orquesta de John Alden Carpenter en su recital de fin de carrera le abrió las puertas a una invitación a tocar nuevamente esta obra con Frederick Stock y la Chicago Symphony Orchestra en la Feria Mundial de Chicago el 15 de julio de 1933, sólo doce días después de su graduación (convirtiendo a Margaret Bonds en la primera pianista y mujer afroamericana en actuar como solista con una orquesta totalmente blanca y masculina). Mientras terminaba su Máster en Piano en la Northwestern (1933-34), se sucedieron más actuaciones dentro y fuera del campus, y luego de esto volvió a subirse a los escenarios para interpretar el *secondo* en el estreno de la versión para dúo de pianos del Concierto en un Movimiento de Price en la Convención Nacional de la NANM en agosto de 1934. También volvió a actuar en la Feria Mundial de Chicago de 1934, tocando, esta vez como solista, en la versión orquestal del Concierto de Price. (Brown, 1990, pp. 11–14) ¹⁰

A partir de este momento, Margaret Bonds participó en una serie de actuaciones como pianista colaborativa¹¹ por todo el país: primero, con el barítono John Greene (1901-1967), luego con la experta en teatro Elsie Roxborough (1914-49), y sobre todo, a continuación, con la gran soprano Catherine Van Buren (1907-2001), quien luego sería profesora de Leontyne Price (n. 1927). Estas actuaciones llevaron a Bonds, Roxborough, y Van Buren a los lugares

¹⁰ Este artículo publica una foto de Bonds al piano durante esta actuación (o durante el ensayo general), pero identifica erróneamente a la directora, creyendo que es Florence Price. En realidad la directora en aquella ocasión fue Ebba Sundstrom Nylander (1896-1963).

¹¹ En la actualidad se prefiere este término sobre el tradicional “pianista acompañante”. Este cambio refleja asimismo un giro en la perspectiva al interior de la música clásica, que revisa las tradicionales miradas jerárquicas, en la cual el pianista acompañante era considerado un “subordinado”. [N. de la Trad.].

más riesgosos de la segregación racial de la Jim Crow South¹² del Sur de Estados Unidos, donde los afroamericanos y especialmente las mujeres afroamericanas corrían grave peligro y carecían de derechos legales ante cualquier problema. Bonds también continuó creciendo como compositora, sobre todo gracias a una comisión recibida de la Works Progress Administration del Presidente Franklin Roosevelt¹³ para componer la banda sonora de la obra *Romey and Juley* (una adaptación libre de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, en la que los Montesco y los Capuletos estaban transformados en grupos rivales de afrocaribeños y afroamericanos del Sur de Estados Unidos). Esta obra, compuesta por Bonds a los 24 años, comprendía 14 números y se representó al menos 7 veces. Asimismo, compuso música para la boda de su tía materna, Helen St. Claire Bonds en junio de ese mismo año, aunque las partituras no se han conservado.¹⁴

Bonds descubrió además que le gustaba mucho enseñar. Siguiendo el ejemplo de sus profesoras y de su querida madre, ya impartía clases de piano de forma privada al terminar sus estudios en la Universidad (uno de sus primeros alumnos fue el joven Ned Rorem¹⁵), y en enero de 1938 fundó un instituto interdisciplinario en la zona sur de Chicago, llamado Allied Arts Academy. Se trataba de una iniciativa que, en el contexto de una ciudad profundamente marcada por la segregación espacial y racial, tenía como objetivo primordial facilitar a los jóvenes músicos afroamericanos el acceso a oportunidades de desarrollo artístico y realización personal a través de la música. Este compromiso con la promoción del talento afroamericano constituiría, además, un rasgo definitorio de la trayectoria y la identidad de Bonds hasta el final de su vida.

¹² Este término hace referencia al conjunto de leyes estatales y locales que imponían la segregación racial y la privación de derechos políticos en todo el sur de Estados Unidos, desde finales del siglo XIX hasta mediados de la década de 1960. [N. de la Trad.]

¹³ El plan para la creación de empleos más grande de la historia de los Estados Unidos. Creado por el Presidente Franklin D. Roosevelt en 1935 como parte del *New Deal*, dio trabajo a más de 8.5 millones de estadounidenses, especialmente en la construcción de edificios públicos, apoyo a las artes y estímulos a la economía durante la Gran Depresión. [N. de la Trad.]

¹⁴ El programa impreso que se conserva de la producción del *Romey and Julie* recoge actuaciones en dos fines de semana en Chicago. Sin embargo, Bonds le contó a Hughes que el *show* se representó durante cinco fines de semana. Es de suponer que esta última cifra incluye otras actuaciones en suburbios cercanos (“Chicagoland”), que no son tenidos en cuenta en los programas de Chicago mencionados. El único fragmento musical de *Romey and Julie* que se conserva hoy en día es la línea melódica de una canción (“Sin Weary”). Tampoco se ha conservado la música de la boda de Helen St. Claire Bonds.

¹⁵ En una entrevista realizada por James V. Hatch el 30 de diciembre de 1971, Bonds se refirió en detalle y de forma afectuosa al joven Rorem que estudió con ella. Rorem también habló y escribió sobre sus clases con Bonds, pero siempre en tono condescendiente y paternalista, que ponía de manifiesto el poder del privilegio masculino y blanco. (Cooper, 2025).

Pero la formación que recibió Bonds en Chicago le enseñó, además, dos lecciones imprevistas. En primer lugar, y aunque llevaba componiendo música desde hacía aproximadamente una década, es evidente que Bonds nunca se había considerado a sí misma una compositora. Esto cambió durante su segundo curso en Northwestern, cuando se matriculó en cursos de composición de canción lírica de concierto¹⁶ y composición vocal con Carl Milton Beecher (1883-1968) y descubrió que, en realidad, *ya era* una muy buena compositora. A corto plazo, aquellos estudios fructificaron en una obra musical sobre el conocido poema-parábola psicológico de Frank Dempster Sherman (1860-1916), titulado *The Sea Ghost* (1892), y que Bonds presentó al Rodman Wanamaker Contest in Musical

Composition for Composers of the Negro Race en 1932, y en otra hermosa canción, titulada *Two Flowers*, escrita evidentemente sobre un poema de la querida tía de la compositora, Helen St. Claire Bonds, obra desconocida hasta hace muy poco (Fig. 3).

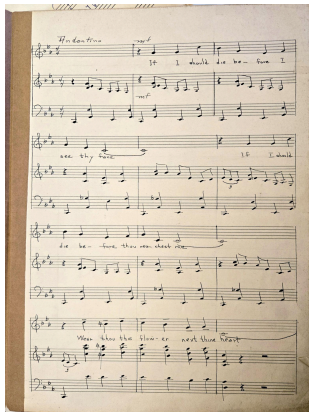


Figura 3. Margaret Bonds, Primera página de *Two Flowers*. Schomburg Center for Research in Black Culture, New York (shelfmark MG 873 Box 5, folder 2). El título y el pseudónimo de los autores de la música y del texto figuran en la portada.

The Sea Ghost ganó, lo que le valió a la compositora en ciernes una mayor repercusión en la prensa nacional afroamericana, así como una inyección de \$250 dólares en efectivo, muy necesaria para Bonds en aquel momento (el equivalente a unos \$6 000 dólares en la actualidad) (Bonds, 2025a, 2025b, pp. 23-27).

Durante su estancia en Northwestern, Bonds adquirió asimismo una comprensión profunda de una cuestión que marcaría su trayectoria vital y profesional hasta el final de su vida: la influencia estructural de la raza y del racismo en la sociedad estadounidense. En el entorno relativamente protegido de su hogar familiar, Bonds había contado con cierto apoyo para hacer frente a las persistentes y violentas expresiones del racismo antiafroamericano arraigadas en las prácticas sociales y en el ordenamiento jurídico de Estados Unidos. Su ingreso en Northwestern pudo haber alimentado la expectativa de que una institución formalmente “integrada” le garantizaría las condiciones de libertad e igualdad que

¹⁶ Original: “art song”. En habla hispana no se suele utilizar este término, sino “canción lírica”; “canción lírica de concierto” o “música de cámara vocal”. [N. de la T].

legítimamente le correspondían. Si albergaba tales expectativas, pronto comprendió que la realidad era muy distinta. En toda su carrera universitaria no tuvo ningún profesor afroamericano; los programas de estudio no incluían autores ni académicos negros; el currículo musical excluía a los compositores afroamericanos; y ella fue la única estudiante negra de cada una de las carreras académicas de las que se graduó. En realidad, los riesgos que había enfrentado en su infancia a causa de su condición racial constituían manifestaciones explícitas de una ideología antinegra profundamente deshumanizadora, arraigada en todos los ámbitos de su existencia como mujer afroamericana en Evanston. Hasta tal punto era así que, años más tarde, describiría a Northwestern como un “foco de supremacismo blanco, intolerancia y prejuicios”, y afirmaría que la ciudad de Evanston, en su conjunto, estaba “controlada” por sectores blancos de origen sureño (Cooper, 2025, pp. 181-183).

El elemento que articuló todas estas lecciones aprendidas fue la poesía, en particular los sonetos de carácter feminista de Edna St. Vincent Millay (1892-1950),¹⁷ así como la obra poética de Countee Cullen (1903-1946), Paul Laurence Dunbar (1872-1906), y de manera especial, de Langston Hughes (1901-1967). Durante su estancia en Northwestern, Margaret Bonds, que era todavía una compositora en ciernes, puso música al emblemático poema de Cullen *To a Brown Girl, Dead*¹⁸ y a *Sunset* (Bonds, 2025, pp. 8-11), la refinada reflexión de Dunbar sobre la belleza simbólica de la oscuridad. Sin embargo, según su propio testimonio, la poesía de Hughes, y en particular *The Negro Speaks of Rivers*, ejerció una influencia decisiva en su desarrollo artístico e identitario. Como Bonds recordaría en numerosas ocasiones a lo largo de su vida, *The Negro Speaks of Rivers* le había revelado la belleza inherente de su negritud, así como la fortaleza, dignidad y sabiduría del legado cultural afroamericano, corroborando de este modo las enseñanzas que había recibido de su abuela materna en torno al orgullo racial.¹⁹

¹⁷ Margaret Bonds declaró en una entrevista en diciembre de 1971 que había compuesto “algunas canciones” con textos de Millay mientras estaba en Northwestern, pero no especificó qué poemas utilizó. De los manuscritos de las seis canciones con textos de Millay que se conservan en su totalidad, el de *Women Have Loved Before As I Love Now* parece ser el que compuso primero (Bonds, 2020, pp. 1-5).

¹⁸ Bonds revisó a fondo *To a Brown Girl, Dead* en 1955 y lo publicó al año siguiente (Bonds, 1956; Bonds, 2021, pp. 112-115).

¹⁹Véanse, en particular, las palabras de Bonds con motivo de la conmemoración del cumpleaños de Langston Hughes, organizada por el Los Angeles Inner City Cultural Center en 1971 (Cooper, 2025, pp. 181-83).

La poesía condujo, a su vez, a más poesía. Casi de inmediato, Bonds se sintió impulsada a componer música para un poema de Hughes, *The Negro Speaks of Rivers*, y cuando finalmente conoció al poeta, a principios de 1936, le mostró la obra, que causó en Hughes una gran admiración (Fig. 4).



Figura 4. Bonds, Primera página de un manuscrito temprano de *The Negro Speaks of Rivers*, probablemente realizado a fines de la década de 1930. Georgetown University, Washington, DC, Margaret Bonds papers (shelfmark GTM 130530 Box 16, folder 4).

Entre 1938 y 1939 Bonds presentó esta composición en una gira por el Medio Oeste, la Costa Este y el Sur de Estados Unidos, junto a la destacada mezzosoprano Etta Moten Barnett (1901-2004). Aunque estas actuaciones no se materializaron de inmediato en la publicación de esta obra, la fuerza expresiva y la extraordinaria sensibilidad con que la compositora trasladaba a la dimensión musical el emblemático poema de Hughes, conectó emocionalmente con el público que tuvo ocasión de escucharla. De este modo, Margaret Bonds se convirtió en la voz musical de Langston Hughes.²⁰ En una carta sin fecha (aunque probablemente escrita ca. 1970) y conservada solo de forma fragmentaria, Bonds explica a su hija Djane Richardson el significado que el poema de Hughes había tenido para ella:

. . . un poema importante, (publicado en *The Crisis Magazine*)[.] Cuando yo era joven (más joven de lo que tú eres ahora), leí este poema en el sótano de la Evanston Public Library. Fue a través de este gran poema del tío Langston que hallé mi propia identidad y decidí ponerlo en música para que sirviera de inspiración a las personas negras (aunque en aquella época no empleábamos ese término) con sentimientos de valentía, orgullo y SUPERIORIDAD en lugar de INFERIORIDAD.²¹

Estos sentimientos no quedaron circunscritos al ámbito privado. En el manuscrito de un discurso pronunciado el 1 de febrero de 1971, Bonds evoca el poder simbólico del

²⁰ Bonds publicó *The Negro Speaks of Rivers* con W.C. Handy (St. Louis) en 1942. Existe una nueva edición (Bonds, 1942/2020, pp. 100–107).

²¹ La elipse al comienzo del pasaje citado es necesaria porque las páginas anteriores de la carta se han perdido. (Cooper, 2025, pp. 175-176).

individuo negro de la prehistoria, que contempla el río más caudaloso del mundo, y se sabe artífice de la construcción, en sus orillas, de uno de los símbolos más importantes de la civilización antigua: “*The Negro Speaks of Rivers* fue mi primer contacto con Langston Hughes. Su gran poema *corroboraba* [sic] todo aquello que ‘Mema’ me había enseñado sobre mi pueblo: ‘Contemplé el Nilo y erigí las pirámides sobre él’” (Cooper, 2025, 183) (Fig. 5).

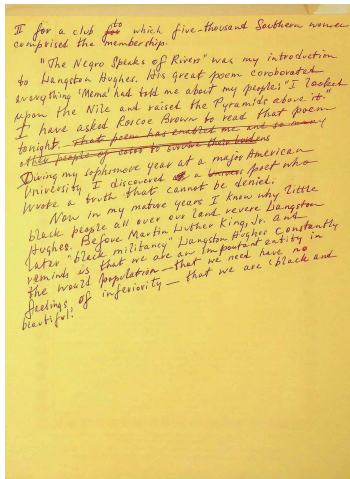


Figura 5. Margaret Bonds, Página 2 del Discurso pronunciado con motivo de la celebración del cumpleaños de Langston Hughes, en el Inner City Cultural Center, el 1 de febrero de 1971 (Booth Family Center for Special Collections, Georgetown University Libraries, Washington, D.C., shelfmark GTM 130530 Box 5, folder 12).

En una entrevista concedida al historiador afroamericano James V. Hatch apenas cuatro meses antes de su muerte, Bonds afirmó que el poema de Hughes, sobre “la grandeza del hombre negro”, que Bonds había leído unos cinco años antes de conocer personalmente al poeta, la había “ayudado a *salvarse*” del racismo del entorno en el que vivía.²²

En un plano más amplio, el compromiso de Hughes con la utilización del arte como instrumento para visibilizar las voces y las manifestaciones artísticas de la comunidad afroamericana, así como para impulsar la transformación social, reflejaba las propias convicciones de Bonds. Esta afinidad de principios animó a Margaret Bonds a formular lo que, siguiendo su propia terminología, denominó la “misión de Bonds”: una iniciativa interdisciplinaria y multifacética, desarrollada durante varias décadas, que desafió las restricciones racistas y sexistas impuestas por aquella sociedad a las personas no blancas y a las mujeres. Mediante la articulación de la interpretación musical, la composición y otras formas de expresión artísticas, y con un firme compromiso de intervención social, el proyecto apostó por la promoción de la justicia social y la ampliación de oportunidades para esta comunidad históricamente marginada.

Margaret Bonds se encontraba ahora preparada para dar el salto al ámbito nacional. Aunque a fines de la década de 1930 Hughes desarrollaba su actividad profesional principalmente entre Nueva York, Cleveland y Los Ángeles, ambos entablaron una asidua

²² En una entrevista de la compositora con James Hatch, 28 de diciembre de 1971, a partir del minuto 30 '20 (Cooper, 2025, p. 21).

correspondencia y trabajaron juntos en la composición de varias canciones de música popular, comenzando con la hermosa (y aún inédita) *That Sweet, Silent Love*.²³ Mientras tanto, a finales de 1937 o ya en 1938 Bonds comenzó también a colaborar con dos músicos radicados en Nueva York: Joe Davis (1896-1978), compositor vinculado a Columbia Records, y conocido en la actualidad por sus colaboraciones con Fats Waller, y con Andy Razaf (1895-1973), célebre por sus éxitos *Ain't Misbehavin* y *Honeysuckle Rose*. Estos trabajos colaborativos produjeron el primer éxito de Bonds en el ámbito de la música popular: *Peach Tree Street*, que se publicó en Nueva York en abril de 1939 y que fue grabada de forma memorable por el Milt Herth Trio, Woody Herman, Harry James, y otros intérpretes y agrupaciones.²⁴

Como resultado de estas actividades, a fines de la década de 1930 Margaret Bonds se encontraba en una posición privilegiada para ocupar un lugar destacado entre los talentos emergentes más prometedores de su generación, en el contexto del espectacular florecimiento de la vida cultural e intelectual afroamericana, conocida en su época como el New Negro Movement (Movimiento del Nuevo Negro). Bonds poseía una inteligencia, un talento y una energía excepcionales, además de una sólida formación académica; había interpretado tanto sus propias obras como las de otros compositores en buena parte de la franja oriental de los Estados Unidos; gozaba de una gran reputación como docente e intérprete, y se había consolidado como una emprendedora hábil y exitosa, incluso en el duro contexto de la Gran Depresión, y se desenvolvía con igual soltura tanto en el ámbito de la música clásica como en el de la música popular. Sin embargo, más allá de los retos planteados por el profundo racismo y el sexismo de su entorno, persistía un problema fundamental: Margaret Bonds aspiraba a desarrollar una carrera que abarcara la publicación de sus obras, y Chicago contaba con muy pocas editoriales musicales en aquella época.

Nueva York y California, octubre de 1939 – diciembre de 1954

Margaret Bonds se trasladó desde su Chicago natal a Nueva York en octubre de 1939, con una estrategia que, vista en retrospectiva, resulta plenamente coherente. Aprovechando la colaboración profesional con Davis y Razaf, su objetivo era introducirse en la industria editorial musical a través de la canción popular, un ámbito en el cual los editores tendían a

²³ Hay un fragmento de *That Sweet, Silent Love* en Cooper, 2025, p. 200.

²⁴ Bonds publicó *Peach Tree Street* con Georgia Music (New York) en 1939. Existe una edición moderna (Bonds, 1939/2021, pp. 212–218).

mostrar una actitud menos abiertamente racista que en el de la música clásica. Al mismo tiempo, se propuso aprovechar las oportunidades que ofrecía la escena musical neoyorquina para los intérpretes afroamericanos (ya que esta era algo menos segregada que otras ciudades), con el fin de dar a conocer sus canciones líricas de concierto y sus arreglos de *spirituals*. De este modo, una vez consolidada el potencial comercial de su nombre en el ámbito editorial (a través de la canción popular), y afianzado su prestigio como compositora de música clásica en el ámbito concertístico, podría asegurarse la publicación de sus canciones líricas de concierto y demás composiciones clásicas en la activa industria editorial musical de Nueva York.

Bonds comenzó también de inmediato a ejercer la docencia y a trabajar como copista musical, editora y arreglista. En ese contexto conoció a Lawrence (Larry) Richardson (1911-89), oriundo del Medio Oeste como ella, quien se desempeñaba como funcionario de prisiones y percibía unos ingresos modestos pero estables, incluso en las difíciles condiciones económicas de la era de la Gran Depresión. Contrajeron matrimonio el día en que ella cumplió los veintisiete años (el 3 de marzo de 1940), y para esa ocasión, Bonds reutilizaría su canción de 1939 titulada *Bound*, cuyo título constituía, por supuesto, un juego de palabras con su propio apellido materno, que conservaría en el ámbito profesional hasta el fin de sus días (Fig. 6). En 1946 la pareja tuvo una hija, Djane (1946-2011), y los tres (contrariamente a lo que suele afirmar la narrativa biográfica convencional sobre la vida de Bonds) mantuvieron una relación familiar muy estrecha y cohesionada hasta el final de la vida de Margaret Bonds.

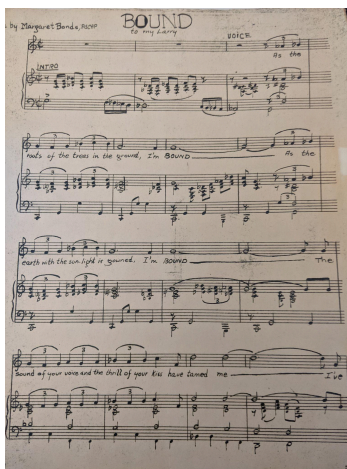


Figura 6. Primera página de una copia autógrafa posterior de *Bound* (Schomburg Center for Research in Black Culture, Margaret Bonds papers, shelfmark MG 873 Box 1, folder 5).

Su estrategia dio resultado. En noviembre de 1939, apenas un mes después de su mudanza a Nueva York, Bonds, Davis y Razaf publicaron otra canción de gran éxito, *Georgia*.²⁵ En abril de 1940, Hughes solicitó a Bonds que compusiera varios números para una obra de teatro musical titulada *Tropics after Dark*, que estaba escribiendo para la American Negro

²⁵ Bonds publicó *Georgia* con Georgia Music (New York). Existe una edición moderna (Bonds, 1939/2021, pp. 200-204, pp. 212-218).

Exposition, que tendría lugar en el Chicago natal de Bonds con motivo de la celebración del septuagésimo quinto aniversario de la abolición de la esclavitud en los Estados Unidos, tras el final de la Guerra Civil. (Cooper, 2025, pp. 66-70; Stevenson, 1983). En noviembre de 1940 Bonds compuso la primera contribución conservada de su catálogo del género de *spiritual* artístico: *Nebuchadnezzar*. Siguiendo el modelo de *Dry Bones* de James Weldon Johnson, se trataba de una obra de nueva creación en un estilo que combinaba elementos de la música popular con la utilización, característica de los *spirituals*, de figuras significativas del Antiguo Testamento para transmitir una enseñanza aplicable a la realidad actual (Bonds, 2024, pp. 28–37). Paralelamente a estas actividades, Bonds continuó ejerciendo la docencia y la actividad concertística. La prensa afroamericana informó con frecuencia de estas actuaciones, tanto en un rol de pianista colaborativa como solista, en programas diversos que abarcaban desde música en clubes nocturnos, espectáculos de ballet, y producciones de teatro musical, hasta una participación destacada en la Feria Mundial de Nueva York y conciertos de música clásica cuyos programas incluían obras de compositores como Bach, Brahms y Franck, junto con sus propias composiciones, tanto del ámbito clásico como de la música popular.

Un hito importante ocurrió en abril de 1941, cuando la soprano Hortense Love (1910-2001) invitó a Bonds a componer cinco *spirituals* que circulaban entre los denominados Creek-Freedmen²⁶ de Oklahoma, la tierra natal de dicha cantante. Estas composiciones, presentadas en uno de los escenarios de mayor prestigio de entre aquellos abiertos a compositores e intérpretes afroamericanos, suscitaron una notable atención (en contraste con la relativa invisibilidad de *Nebuchadnezzar*; protegida por derechos de autor(a) pero nunca publicada). La razón resulta evidente: los *Creek-Freedmen Spirituals* de Margaret Bonds constituían una excelente síntesis estilística entre las melodías tradicionales de los *spirituals*, los elementos del *gospel* contemporáneo, la canción lírica de concierto y la música popular: una combinación que se convertiría en la seña de identidad del estilo de Bonds durante el resto de su trayectoria artística.²⁷ El crítico y compositor Edward Boatner (1898-1981) alabó estas obras, calificándolas de “ultramodernas”, y la propia Bonds las consideró “revolucionarias en su estructura armónica”. Estas composiciones le valieron el

²⁶ Descendientes de personas esclavizadas de la Nación Creek. El Tratado de 1866 les concedió la ciudadanía.

²⁷ Más tarde, en 1967, Bonds atribuyó su inclinación por el poliestilismo a su profesor Will Marion Cook: “Incluso ahora, cuando escribo algo para coro y tiene elementos de jazz, blues, *spiritual* y de Tchaikovsky, todo en uno, me río y me digo: ‘Esto es Will Marion Cook’” (Bonds, 1967, p. 192).



primero de los tres premios que le concedió la American Society of Composers, Authors and Performers (ASCAP) entre 1961 y 1963. Se trataba de uno de los galardones más competitivos de aquella época (Boatner, 1941; Bonds, s.f.; Cooper, 2025, p. 73, pp. 212–216).

Ej. 1: Bonds, “You Can Tell the World,” de *Five Spirituals* (1941/1946): cc. 16-31 (Solo primera estrofa).

Durante la década de 1940 Margaret Bonds lograría afianzar su presencia en Nueva York en todos los ámbitos en los que desarrolló su actividad profesional. Sin embargo, el proceso hacia dicho éxito estuvo marcado desde el comienzo por la tragedia del bombardeo de Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941. Como es bien sabido, aquel ataque, que desencadenó la tardía entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, generó un aumento masivo de puestos de trabajo en la industria y en la fabricación de armamento, creando así oportunidades significativas para la población afroamericana, que encontró en el esfuerzo bélico un espacio desde el cual reafirmar su identidad como ciudadanos estadounidenses en igualdad de derechos que sus compatriotas de ascendencia europea, y luchar tanto por la victoria sobre el Eje en el plano internacional como contra los racistas en el ámbito interno. Esta consigna fue sintetizada en la llamada *Double V campaign* (“Campaña de la Doble V”). Más de un millón de afroamericanos se alistaron en el ejército segregado para pelear por su país, y otros millones más, junto a millones de trabajadores blancos, acudieron en masa a las fábricas para apoyar el esfuerzo de producción de armamentos. El resultado fue un auge económico en la Costa Oeste impulsado por el crecimiento de la población de afroamericanos ávidos tanto de contribuir al esfuerzo bélico, como de escapar a la opresión racial arraigada en otras regiones de Estados Unidos.

Bonds y Larry Richardson estuvieron de acuerdo en que ella debía sumarse a este esfuerzo. A instancias de su representante, residente en Nueva York, Bonds y Calvin Jackson (1919-85), un joven pianista que había conocido a la madre de Bonds desde su infancia, acordaron que, durante un periodo de unas ocho semanas desde comienzos de fines de

noviembre de 1942, ambos trabajarían en Los Ángeles, entreteniéndolos a los agotados y sedientos hombres y mujeres de las fuerzas armadas, así como a los numerosos trabajadores de las fábricas. Ambos artistas se labraron una sólida reputación en la Costa Oeste, y establecieron conexiones profesionales duraderas en la zona. Sin embargo, también constataron que la estructura política del sur de California estaba dominada por sectores blancos que recurrían a cláusulas discriminatorias de arrendamiento de vivienda (*housing covenants*), restricciones en el acceso y uso de instalaciones públicas, segregación escolar, y otras herramientas características del racismo sistémico de Estados Unidos, que garantizaba que la población afroamericana tuviera que luchar para conseguir cualquier avance en las condiciones efectivas de libertad y equidad.

Como consecuencia de esta experiencia, Margaret Bonds regresó a Nueva York en marzo de 1943, desalentada pero con más determinación que nunca a dedicar todo su talento y energía a luchar contra la desigualdad y a trabajar para mejorar la vida de los demás. A comienzos de la década de 1940 había empezado a estar insatisfecha con su técnica pianística, por lo que decidió estudiar durante seis temporadas con la renombrada pianista Djane Lavoie-Herz (1888-1982), que había sido discípula de Scriabin. Hacia 1950 Bonds pudo afirmar con orgullo que sus alumnos, a pesar de las dificultades económicas que enfrentaban por haberse criado en Harlem, se formaban con “la misma técnica” que utilizaban pianistas célebres como Solomon Cutner (1902-1988), Arthur Rubinstein (1887-1982), y Vladimir Horowitz (1903-1989). Bonds concluía que “los secretos que los grandes pianistas han aprendido deberían estar al alcance de todas las personas que tengan la voluntad de esforzarse por adquirirlos”, con independencia de su origen socioeconómico (Bonds, 1950, citado en Cooper, 2025, p. 98). Bonds participó además con frecuencia en conciertos, especialmente de carácter benéfico, entre los que cabe destacar uno llevado a cabo en el Town Hall de Nueva York, bajo el título *The Negro Salute to the Fighting Jews of Europe* (“Un saludo de los afroamericanos a los judíos combatientes de Europa”) (Cooper, 2025, pp. 86-87). Sin embargo, lo más trascendente de esta etapa fue la reanudación de su trabajo compositivo en el ámbito clásico, particularmente orientado a expresar con orgullo y autenticidad la voz de la herencia cultural afroamericana.

Los *Creek-Freemen spirituals* comisionados por Hortense Love en 1941 se publicaron finalmente en 1946, y refiriéndose a ellos, Bonds comparó hacia 1950 su esfuerzo por brindar una voz auténtica y contemporánea a las creencias y vivencias de la población afroamericana

con la manera en que J.S. Bach había abordado los corales que expresaban la identidad de los protestantes alemanes, o con las celebraciones musicales de los gitanos romaníes de Hungría en la obra de Liszt:

En lugar de limitarse a armonizar melodías con progresiones acórdicas propias del Romanticismo musical, el desafío consiste en desarrollar estas melodías como procedió Liszt con las melodías folklóricas húngaras, o Bach con las melodías folklóricas alemanas, para poder expresar las emociones del pueblo negro que vive, trabaja, y transita por las calles de la ciudad. El desafío consiste en tomar melodías de tiempos pasados y hacerlas resonar con las armonías del presente y del futuro, y expresar, al mismo tiempo, las experiencias que una ha vivido; en definitiva, expresar los estados de ánimo y la energía de toda la Humanidad (Cooper, 2025, pp. 86-87).

Estos esfuerzos dieron frutos significativos: Bonds tuvo más alumnos (entre veinte y treinta), y actuó como solista y como pianista colaborativa con los mejores cantantes afroamericanos de la época. Su música se interpretó en distintos puntos de los Estados Unidos (incluyendo el Sur más profundo) y en Europa. Compuso además tanto canciones populares como música clásica. En este ámbito destacan sus canciones líricas de concierto, *spirituals*, una sinfonía (hoy perdida, titulada *Peter and the Bells*, que fue interpretada y transmitida por radio en Luxemburgo), y las tres virtuosas fantasías para piano basadas en *spirituals* afroamericanos, que luego se convertirían en la *Spiritual Suite* para piano solo. Esta última dio lugar a una notable emisión de radio del programa *Voice of America*, comisariada por la propia Margaret Bonds a principios de la década de 1950. El programa incluía obras de Harry Burleigh, William Levi Dawson, R. Nathaniel Dett, William Grant Still, y “Ridoute”, además de una interpretación a cargo de la misma Margaret Bonds de lo que más tarde se convertiría en el movimiento “Valley of the Bones” de su *Spiritual Suite*.²⁸

El siguiente punto culminante de su trayectoria fue probablemente su debut solista en el Town Hall de Nueva York, el 7 de febrero de 1952. Este acontecimiento, sin embargo, fue tan solo uno más de una de una extensa serie de actuaciones solistas y colaborativas que

²⁸ Una copia digitalizada de esta grabación, de la que se ha quitado bastante del ruido de superficie gracias al Prof. David Asbury de la Southwestern University está accesible en formato audiovisual (Bonds, 1960). El álbum atribuye el *spiritual* “Move Mourner” a “Ridoute”, pero no se conoce a ningún compositor con ese nombre que haya compuesto ese ni ningún otro *spiritual*. Lo más probable es que se trate de Daniel L. Ridout, Jr. (1929-2013), quien sí hizo arreglos de *spirituals*, aunque no publicó este en concreto y por lo tanto, no se puede confirmar que sea el compositor.

Bonds llevó a cabo como parte de su *misión* frente al público musical, en las que siempre enfatizaba la integración de música de compositores negros y blancos. Igualmente significativa fue una conversación que tuvo lugar en algún momento del verano de 1954, cuando el barítono afroamericano Warren Coleman (1900-1968) invitó a Bonds a colaborar en la promoción de la presencia de personas afroamericanas en la televisión. Basándose tanto en su conocimiento previo de la poesía de Jean Le Seyeux (1894-1957) como en la colaboración que por entonces mantenía con el director coral George McClain, Bonds propuso a Langston Hughes la creación conjunta de una cantata navideña centrada en la figura de Baltasar, el rey mago negro. Este proyecto fue la segunda gran colaboración compositiva entre ambos desde *Tropics after Dark* (1940).²⁹ El resultado fue la primera versión de *The Ballad of the Brown King*, una obra cuyo estreno, el 12 de diciembre de 1954, con Margaret Bonds al piano, pasó a la historia. A pesar de que, como era de esperar, la prensa blanca ignoró el evento, la obra suscitó una considerable atención en la prensa afroamericana. Así, el pianista, compositor y crítico musical Carl Diton (1886-1962) destacó las “claras e iridiscentes armonías” de la cantata (Diton, 1954, p. 2) y la periodista Gladys P. Graham publicó un artículo difundido en diversos periódicos bajo el título *It Happened in New York* (“Ocurrió en Nueva York”) (Graham, 1954, p. 7).

Nueva York, 1955 – noviembre de 1967

The Ballad of the Brown King tuvo repercusiones decisivas en la carrera de Bonds. Además de proporcionar una plataforma de gran visibilidad para una serie de trabajos en conjunto con Hughes, entre las que cabe destacar *Three Dream Portraits* (Cooper, 2025, pp. 91, 116-17, 237) y la música incidental, aún inédita, para la obra de teatro en un acto *Shakespeare in Harlem* (Cooper, 2025, pp. 287-289; Cooper, 2023, pp. 28-31), esta obra acabaría conduciendo, a principios de la década de 1960, a la penúltima de estas colaboraciones entre Bonds y Hughes³⁰: la cantata de Pascua (recientemente publicada) titulada *Simon Bore the Cross*. Esta obra se centra en la figura de Simón de Cirene, el hombre de piel oscura que cargó la cruz de Cristo durante su recorrido por la Vía Dolorosa.³¹

²⁹ Bonds también había compuesto música para la obra de Hughes *Don't You Want to Be Free?* en 1938, pero esta música se ha perdido por completo.

³⁰ La última colaboración entre Bonds y Hughes fue el aún inédito ciclo de canciones para coro *Fields of Wonder* (1964) (Cooper, 2025, pp. 134-35).

³¹ Diversos estudios han abordado la cantata *Simon Bore the Cross*, incluyendo la edición de Frederick Binkholder (Bonds, 2020), el análisis de Martin (2019) y el trabajo de Cooper (2025, pp. 32-33).

Y esto no era sino un anticipo de lo que estaba por venir. El éxito obtenido inmediatamente con *The Ballad of the Brown King*, sumado a la reputación que ya había consolidado Margaret Bonds, logró convencer a la American Society of Composers, Authors and Publishers (Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores-ASCAP) de elegirla como miembro de pleno derecho. A raíz de esta elección, Bonds le escribió a su amiga Leontyne Price que, dado que había “pocas mujeres presentes” y ella era “la única mujer de color”, aquel reconocimiento le hacía sentir una “gran responsabilidad” (Cooper, 2025, pp. 32-33). De hecho, aunque incluso después de esta elección muchos espacios de poder dentro del mundo musical siguieron estándole vedados debido a su raza y a su sexo, su afiliación a la ASCAP sí le abrió nuevas oportunidades profesionales: al haber conseguido finalmente acceder a los circuitos de la industria editorial musical, Bonds pudo publicar a partir de este momento más arreglos de *spirituals*, canciones líricas de concierto, y canciones populares que en etapas anteriores de su carrera. Entre las piezas publicadas, destaca su obra de estilo folklórico *Rainbow Gold*, sobre un poema homónimo de Roger Chaney (Bonds, 1956), así como su reelaboración musical del poema de Cullen, *To a Brown Girl, Dead*, de extraordinaria belleza (Bonds, 1956).³²

La trayectoria ascendente de Margaret Bonds como compositora era ya innegable. Sin embargo, su progreso se vio interrumpido de forma abrupta y trágica por la muerte de su admirada madre, mentora y principal sostén afectivo, Estella Bonds, en febrero de 1957. Fue el golpe más devastador que la compositora había sufrido hasta entonces. Fiel a su carácter, no obstante, Bonds buscó consuelo en la creación artística. Por una parte, retomó los estudios, matriculándose en 1958 en clases de dirección coral y orquestación en la Juilliard School y continuando estos estudios de orquestación durante dos años más bajo la tutela privada de Robert Starer (1924-2001). Su dolor se canalizó, además, en otras vías creativas. Uno de estos proyectos, sin embargo, nunca llegó a materializarse: Bonds y Hughes habían estado considerando una obra basada en la figura del profeta Job, símbolo bíblico del sufrimiento y la aflicción, y tras la muerte de su madre la compositora redobló su esfuerzo por persuadir al poeta de que llevara a cabo su parte en dicho proyecto, afirmando: “yo misma, en este momento, he sufrido demasiado como para escribirla” (Bonds, 1957, citado en Cooper, 2021, p. 113).

³² Hay una nueva edición de “Rainbow Gold” en Cooper (2025, pp. 16-22); y una nueva edición de “To a Brown Girl, Dead” en Toppin (2021, pp. 112-115).

Sin embargo, este mismo periodo de profundo dolor personal produjo otras dos composiciones extraordinarias. Una de ellas fue una de sus obras maestras más apreciadas : su propia puesta en música del *spiritual He's Got the Whole World in His Hand*, que le comisionó su amiga de toda la vida, Catherine Van Buren, y que dedicó a la memoria de su madre:

. . . En realidad no me apetecía hacerlo, pero Cathereine [*sic*] lo necesitaba, y recuerdo haberle dicho “Quizás haga que alguien se sienta bien cuando lo escuche”. Fue con esa actitud que trabajé en ello, y se lo envié ayer. Se lo dediqué a mi madre, porque sé que ÉL la tiene a ella, y a todos, bajo su protección. Recuerdo haberle dicho, cuando se estaba muriendo “Madre, tengo FE y sé que todo va a salir bien”, Y ASÍ ES (Cooper, 2025, pp. 111-112).

El otro gran fruto creativo fue una de las composiciones más enigmáticas del catálogo de Bonds. En 1958 terminó de componer una obra que habría conseguido la aprobación de su madre (más conservadora desde el punto de vista musical), y que era diferente a todas sus composiciones anteriores: la Misa en re menor, una obra de la que en la actualidad sólo se conservan fragmentos. El estreno del *Kyrie* y del *Benedictus* de esta extraordinaria composición, el 15 de marzo de 1959, causó tal impacto en Langston Hughes, que este redactó un importante artículo para la edición nacional del *Chicago Defender*, en el que alababa la obra y la presentaba como ejemplo de las razones por las cuales las iglesias afroamericanas debían invertir en comisionar obras nuevas a compositores negros contemporáneos (Cooper, 2025, pp. 114–116, 258–262).

La Misa en re menor fue solo el comienzo de un gran impulso creativo que parece haber sido desencadenado por una combinación de factores: el duelo provocado por la muerte de su madre y la responsabilidad de convertir en propio su legado; su admisión como miembro de pleno derecho de la ASCAP; el estímulo intelectual y musical que encontró en su retorno al estudio en la Juilliard, y la escalada continua de acontecimientos vinculados al Movimiento por los Derechos Civiles a comienzos de la década de 1960. A todo ello le siguió un suceso ininterrumpida de obras notables compuestas en una asombrosa diversidad de géneros, como por ejemplo su hermosa puesta en música del *spiritual Hold On* y la orquestación de *He's Got the Whole World in His Hand*, que Leontyne Price incluiría en su álbum histórico de 1961; la culminación de los *Three Dream Portraits*, sobre textos de

Hughes, publicados por G. Ricordi (Nueva York) en 1959; dos canciones líricas de conciertos sobre poemas de Robert Frost (1874-1963);³³ y al menos otras cinco nuevas canciones líricas de concierto sobre poemas de Edna St. Vincent Millay. De entre ellas, las composiciones sobre poemas de Millay pueden considerarse con justicia hitos significativos tanto de la canción feminista como del repertorio de la canción lírica de concierto del siglo XX, ya que revelan no solo la extraordinaria sensibilidad de Bonds a los matices poéticos y a los poderosos mensajes feministas que emanan de los textos, sino también la notable afinidad feminista existente entre la compositora afroamericana y la poeta blanca, cuyas vidas transcurrieron por caminos separados en una sociedad profundamente segregada (Fig. 7).³⁴



Figura 7. Primera página del manuscrito autógrafo de o “What Lips My Lips Have Kissed” (Millay), de *Four Songs* (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, shelfmark JWJ 151 Box 8, folder 44).

En 1960 se estrenó la versión revisada y ampliada de *The Ballad of the Brown King*. Esta representación, que tuvo lugar el 11 de diciembre, se realizó en el marco de un *community sing* [canto comunitario]. La versión que se interpretó (hoy perdida) incluía una plantilla de voces solistas, coro y dúo de pianos, con la participación de Margaret Bonds y Evelyn Wallace y del Dr. Theodore (Teddy) Stent en la dirección musical. La producción corrió a cargo del Emergency Committee for the Southern Freedom Struggle (Comité de Emergencia para la Lucha por la Libertad del Sur), y fue dedicada al Dr. Martin Luther King. Jr. Bonds y Hughes habían dedicado varias semanas a elaborar listas de contactos y a enviar invitaciones a personalidades destacadas que pudieran estar interesadas en asistir; según los testimonios de la época, el auditorio alcanzó su aforo máximo. La obra se hacía eco de los ideales y reivindicaciones del movimiento por la libertad tal como este se configuraba a finales de 1960, y hasta tal punto fue exitosa su recepción, que la obra fue adquirida casi de inmediato por la Sam Fox Music, por entonces la segunda editorial musical más importante de los Estados Unidos. La misma editorial publicó asimismo una partitura de

³³ “Stopping by Woods on a Snowy Evening” y “The Pasture” se publicaron por primera vez en Toppin (2021, pp. 92–99, 108–111).

³⁴ Para profundizar en esta relación, véase el análisis en dos partes de Cooper (2021a, 2021b). Véase también Zavracky (2025) para un estudio detallado sobre *Four Songs*. Se incluyen enlaces a estos artículos dentro de las Referencias Bibliográficas.

Bonds recién compuesta para canto y piano en 1961, así como un extracto para canto y piano de *Mary Had a Little Baby* (en 1962), y la versión orquestada por Margaret Bonds, recién terminada, en 1963.³⁵

Aunque para entonces Margaret Bonds ya gozaba de reconocimiento nacional y de una notable proyección internacional, *The Ballad of the Brown King* (en parte por sus propias virtudes poéticas y musicales, y también por la atención mundial puesta en el Movimiento por la Libertad en los Estados Unidos) consolidó su prestigio en el ámbito internacional. Como consecuencia, la “misión de Bonds” adquirió en la década de 1960 una fuerza y una energía incluso mayor que en etapas anteriores. Una prueba elocuente de ello la constituyen otros dos hitos compositivos cuya existencia se conocía desde hace bastante tiempo, y que la propia compositora alcanzó a escuchar interpretados en vida, aunque permanecían inéditos al momento de su fallecimiento.

La primera de ellas es *The Montgomery Variations*, concebida por Bonds a partir de una experiencia que tuvo lugar durante una gira por el Sur Profundo de Estados Unidos en 1963. Esta obra, obra cumbre del catálogo orquestal conservado³⁶ de la compositora, se terminó de componer tras la aprobación de la histórica Ley de Derechos Civiles de 1964. Consiste en una serie de instantáneas musicales de diversos momentos clave del movimiento por los derechos civiles, desde el Montgomery Bus Boycott de 1955 (Boicot a los Autobuses de Montgomery) hasta la promulgación de la Ley de Derechos Civiles de 1964. A través de esta obra, Bonds rinde homenaje a sus contemporáneos pobres y negros, en su mayoría anónimos para la narrativa histórica, que asumieron la tarea de desafiar la segregación y el racismo sistémico de su época, y lograron conseguir cambios sociales significativos para millones de personas. Bonds escuchó la interpretación de la obra en San Francisco en 1967, pero luego esta cayó en el olvido durante más de medio siglo, hasta que finalmente fue publicada por Hildegard Publishing Company en el año 2020. En 2021 se realizó su primera grabación en vivo, realizada por una orquesta profesional (la *Minnesota Orchestra*, bajo la dirección de Scott Yoo) y en 2023 se lanzó al mercado la primera grabación comercial, en este caso con la Royal Scottish National Orchestra, dirigida por Kellen Grey. A estos hitos le

³⁵ Al momento de escribir este artículo, aún no existe ninguna grabación comercial de la versión de Bonds para canto y piano de *The Ballad of the Brown King* ni de su propia orquestación. La grabación comercial más conocida es de un arreglo preparado por Malcolm J. Merriweather (Bonds, 2019).

³⁶ El calificativo “conservado” es necesario porque Bonds compuso también tres sinfonías, todas ellas perdidas en la actualidad.

siguió, en 2025, una grabación nominada a los premios *Grammy*, a cargo de Yannick Nézet-Séguin y la Philadelphia Orchestra para Deutsche Grammophon.³⁷ En la actualidad, las interpretaciones de esta obra, que permaneció en el olvido durante unos cincuenta años después de su creación, se suceden con una frecuencia aproximada de una cada diecisiete días.³⁸

La otra obra de gran envergadura, (o quizás, una síntesis creativa de la “misión de Bonds”, tal como esta había llegado a configurarse a comienzos de la década de 1960) fue su puesta en música del magistral *Credo* de los Derechos Civiles, escrito por el destacado teórico social, reformador y pensador panafricanista W.E.B. Du Bois (1868-1963). El texto de Du Bois se publicó por primera vez en el periódico *The Independent* en 1904. Fue revisado en profundidad e incluido en el encabezamiento de su primera autobiografía, titulada *Darkwater: Voices from within the Veil* [Darkwater: Voces desde dentro del velo] aparecida en 1919-20.³⁹ A pesar de que hacia mediados de la década de 1950 el texto había adquirido un estatus de obra emblemática, Bonds fue la primera compositora en asumir la tarea de llevarlo al ámbito musical. Su puesta en música comienza con una poderosa proclama coral: “*I believe in God, who made of one blood all nations that on earth do dwell*” [Creo en Dios, que hizo de una misma sangre todas las naciones que habitan la tierra] y “*I believe that all men, black and brown and white, are brothers, varying through time and opportunity, in form and gift and feature, but differing in no essential particular, and alike in soul and the possibility of infinite development.*” [“Creo que todos los seres humanos, negros, morenos y blancos, son hermanos; varían a través del tiempo y de las circunstancias en forma, destreza y rasgos, pero no difieren en ningún aspecto esencial, y son similares en alma y en la posibilidad de un desarrollo infinito”]. A continuación, en una de las canciones *gospel* más exquisitamente bellas jamás compuestas, la obra expone “*Especially do I believe in the Negro Race: in the beauty of its genius, the sweetness of its soul, and its strength in that meekness which shall yet inherit this turbulent earth.*” [“Creo especialmente en la Raza Negra: en la

³⁷ La grabación de Scott Yoo y la Minnesota Orchestra está disponible solamente en formato audiovisual (Minnesota Orchestra & Yoo, 2021). Por su parte, la grabación dirigida por Kellen Gray con la Royal Scottish National Orchestra pertenece al álbum recopilatorio *African American Voices II* (Bonds, 2023) (Linn Records CKD 731, 2023), mientras que la versión de Yannick Nézet-Séguin y la Philadelphia Orchestra se encuentra integrada en el álbum *Still and Bonds, Symphonies & Variations* (Bonds, 2025). (Deutsche Grammophon, 2025).

³⁸ Sobre las *The Montgomery Variations*, véase el estudio crítico de Cooper (2023). La obra está accesible ahora en una partitura de estudio de bolsillo (Bonds, 2023).

³⁹ El texto analizado apareció originalmente como poema en prosa en *The Independent* (Du Bois, 1904, p. 787); posteriormente, el autor lo incluyó como capítulo de apertura en su antología *Darkwater: Voices from within the Veil* (Du Bois, 1920, sección “Credo”).

belleza de su genio, en la dulzura de su alma, y en su fuerza dentro de su mansedumbre que heredará algún día esta tierra turbulenta.”]. A continuación, condena la obra del “Diablo y sus ángeles“, y proclama (ante un mundo que era testigo, con horror, de la pérdida de miles de vidas en la guerra no declarada de Vietnam) que “*I believe that War is Murder,*” [“Creo que la Guerra es Asesinato”], que “*armies and navies are at bottom the tinsel and braggadocio of oppression and wrong,*” [“el ejército y la armada son, en el fondo, el oropel y la fanfarronería de la opresión y la injusticia”] y que “*the wicked conquest of weaker and darker nations by nations whiter and stronger but foreshadows the death of that strength.*” [“la perversa conquista de naciones más débiles y oscuras por parte de naciones más blancas y más fuertes solo presagia la muerte de esa misma fuerza”]. Y concluye con una visión de perseverancia que, algún día, conducirá a la felicidad ordenada por Dios en un mundo en el que el racismo, la maldad, la guerra y la explotación colonialista hayan cedido a la voluntad divina: “*I believe in Patience – patience with the weakness of the Weak and the strength of the Strong, the prejudice of the Ignorant and the ignorance of the Blind; patience with the tardy triumph of Joy and the mad chastening of Sorrow; – patience with God!*” [“Creo en la Paciencia, con la debilidad del Débil y la fuerza del Fuerte, el prejuicio del Ignorante, y la ignorancia del Ciego; paciencia con el triunfo tardío de la alegría y el castigo desenfrenado del dolor; paciencia con Dios!”]. Al igual que *The Montgomery Variations*, sin embargo, este extraordinario manifiesto en favor de la justicia social desapareció durante algún tiempo. La obra fue objeto de análisis en una importante tesis doctoral de Rollo Dilworth en 2003,⁴⁰ pero permaneció inédita durante diecisiete años más, hasta que finalmente Hildegard Publishing Company publicó sus versiones para piano y para orquesta en 2020. Desde entonces ha habido un notable incremento de su programación, tanto en los Estados Unidos como en Europa, y todo parece indicar que también el *Credo* de Margaret Bonds ha logrado consolidar su espacio dentro del repertorio habitual.⁴¹

⁴⁰ Para un análisis complementario sobre esta sección de la obra, véase el estudio de Dilworth (2003).

⁴¹ Véanse las dos ediciones críticas preparadas por Cooper para la obra de Bonds (2022, 2025). El estreno en tiempos modernos de la versión completa para canto y piano estuvo a cargo de Craig Hella Johnson y Conspirare el 15 de febrero de 2022 (Conspirare, 2022), mientras que el estreno en tiempos modernos de la versión orquestal fue obra de Jennaya Robison y el UMKC Conservatory Choirs and Orchestra el 6 de mayo de 2022 (UMKC Conservatory, 2022). Por otra parte, Malcolm J. Merriweather y los Dessoiff Choirs han publicado una grabación comercial de la edición presentada en la tesis doctoral de Rollo Dilworth de 2003, que se basa en un manuscrito que no procede de la propia biblioteca de Bonds y que contiene numerosos errores en comparación con los que se ha demostrado que eran suyos (Bonds, 2023).

California, noviembre de 1967 – abril de 1972

El capítulo final de la carrera de Margaret Bonds emergió de unas cenizas que llevaban ya dos años ardiendo silenciosamente en la Costa Oeste de los Estados Unidos, producidas por la brutalidad del fuego policial ejercida contra la comunidad afroamericana. A las siete de la tarde del 11 de agosto de 1965, un joven afroamericano de veintiún años, Marquette Frye, fue detenido en el barrio de Watts, en el centro de Los Ángeles, acusado de conducir en estado de embriaguez. Ante una multitud de curiosos, dio positivo en la prueba de alcoholemia, un policía blanco lo golpeó en la cara con una porra, haciéndolo caer al suelo, tras lo cual fue esposado e introducido por la fuerza en un coche policial. Cuando apareció su madre e intentó impedirlo, el policía la arrestó y la forzó a entrar al coche con su hijo. Y cuando el hermanastro de Marquette Frye pidió de forma pacífica a la policía que no detuvieran a su madre, fue esposado e introducido a la fuerza en otro vehículo. Todo esto ocurrió delante de una multitud cada vez más numerosa, mientras aumentaba también el número de agentes armados con escopetas y porras, así como el de sirenas y vehículos policiales, que atraían más gente a una confrontación que iba en aumento. Cuarenta y cinco minutos después, el levantamiento, que sería retransmitido por la televisión a nivel nacional, y que sería conocido como “La Rebelión de Watts” estaba plenamente en marcha. Durante los seis días siguientes los disturbios civiles dejaron un saldo de treinta y cuatro personas fallecidas, más de mil heridos y cuatro mil detenidos. Los daños materiales superaron los cuarenta millones de dólares de la época (equivalentes a casi cuatrocientos veinte millones de dólares en 2026) y se extendieron por una zona sometida al toque de queda que abarcaba más de cuarenta y cinco millas (unos 75,4 km), mientras más de catorce mil efectivos de la Guardia Nacional de California fueron movilizados con el objetivo de restablecer la calma.

Estos sucesos, retransmitidos a nivel nacional y ampliamente difundidos por la prensa, difícilmente pudieron dejar indiferente a Margaret Bonds, quien conocía de primera mano las prácticas policiales abusivas y corruptas, así como las consecuencias sociales de la pobreza, a partir de su propia historia personal: una infancia en la zona Sur de Chicago, y una vida adulta en Harlem. Así, Bonds, como cualquier persona de buena voluntad, debió haber sentido desconsuelo ante la pérdida de vidas humanas y medios de subsistencia producidas durante los disturbios. Dos semanas después del fin de la rebelión, recibió una postal de Langston Hughes, que se encontraba en California visitando a Harry Belafonte, en la que exclamaba: “Deberías ver Watts. ¡[Manzanas] enteras calcinadas!”. Al año siguiente, los

medios de comunicación nacionales se llenaron de reportajes que recordaban el derramamiento de sangre y mostraban cómo estaba Watts un año después. En muchos aspectos el barrio estaba prácticamente igual que antes, con una sola excepción: durante los meses transcurridos se había creado el Los Angeles Inner City Cultural Center, “la institución pionera, y la más influyente del país, dedicada a las artes visuales y escénicas; un espacio multicultural, multiétnico, multirracial y multidisciplinar, propiedad de minorías y gestionada por ellas.”⁴² La creación de este centro debió de haber entusiasmado a Margaret Bonds, pues representaba la concreción institucional a gran escala, de gran repercusión y financiada con fondos federales, de las mismas ideas e ideales que ella misma había hecho realidad tres décadas antes en la Allied Arts Academy (véase más arriba).

Estos acontecimientos parecen haber llevado a Margaret Bonds a darse cuenta de que su voz, su *misión*, la instaban a abandonar tanto la estabilidad asociada a su éxito profesional como la vida que había construido en Nueva York. Sin embargo, tras tres décadas en esta ciudad, dar ese paso era más fácil de decir que de llevar a cabo, por lo que a corto plazo, Bonds siguió disfrutando del éxito. Además de numerosas interpretaciones de sus canciones líricas de concierto, *spirituals* y obras para piano en Estados Unidos, Europa y su tierra natal africana,⁴³ en enero de 1967 se enfrentó a la tormenta de nieve más feroz de la historia para recibir el prestigioso Alumni Merit Award from Northwestern University (Premio al Mérito de Antiguos Alumnos de la Universidad de Northwestern). En marzo de 1967 fue la protagonista de un concierto monográfico celebrado en Washington D. C. que le estuvo dedicado íntegramente, en el que se interpretó el *Credo*: un concierto cuyo programa proclamaba públicamente que la exaltación y la emancipación de las voces afroamericanas constituía un objetivo indispensable de la experiencia musical contemporánea.

Más allá de estas victorias en el Este y el Medio Oeste, sin embargo, Bonds no podía ignorar la necesidad de sumar su voz y su proyecto al servicio de la continua migración de afroamericanos hacia el Sur de California. En agosto asistió a la reunión de la National Association of Negro Musicians (NANM) en Los Ángeles y, en noviembre, dio el paso. Tras recordarle a su esposo que conservara los recibos de los gastos de envío de todo aquello que

⁴² La información se encuentra en el sitio web oficial del Los Angeles Inner City Cultural Center (2026).

⁴³ Entre los defensores de Bonds en África se encontraban el compositor nigeriano Fela Sowande (1905-1987), quien en marzo de 1966 estrenó *The Ballad of the Brown King* en la Universidad de Ibadan, y la pianista Armenta Adams [Dumisani] (n. 1936), quien más tarde fundaría el Gateways Music Festival y que interpretó la música para piano de Bonds en una gira por África y Europa en 1966 (Cooper, 2025, pp. 140-141).

le enviara para poder deducirlos como gastos profesionales, Bonds se fue a Los Ángeles y, en un primer momento, se alojó temporalmente en casas de varios amigos de la zona, entre ellos la letrista, dramaturga y artista gráfica Janice Lovoos (1903-2007). Una vez que su situación económica se estabilizó, alquiló un pequeño apartamento situado a veinte minutos a pie (o a un breve trayecto de diez minutos en autobús) del Inner City Cultural Center, ubicado en el corazón del barrio de Watts, escenario de los violentos acontecimientos de agosto de 1965.

De este modo, Margaret Bonds inició, una vez más, una nueva etapa profesional. Se abrió así un periodo de intensa productividad creativa cuyas actividades y logros musicales han sido en gran medida ignorados por la musicología hasta hace muy poco, debido a los desafortunados estereotipos biográficos señalados al comienzo de este artículo. Algunas de las obras compuestas durante sus últimos años en California son, por elección propia, de escala pequeña y (en algunos casos) de carácter íntimo. Así, casi inmediatamente después de su llegada a California comenzó a colaborar con Janice Lovoos en la composición de tres breves piezas sacras, concebidas tanto para voz solista como para coro: *Bright Star* (una plegaria navideña por la paz, evidente protesta contra la guerra de Vietnam), *No Man Has Seen His Face* y *Touch the Hem of His Garment*.⁴⁴ También en colaboración con Lovoos compuso una nueva canción popular sobre el sector de Watts, en Bunker Hill, en la que denunciaba los peligros que el desarrollo y el deterioro urbano imponían de forma desproporcionada a las comunidades afroamericanas. A esta se sumó otra canción, *Don't Speak*, una delicada pieza de carácter romántico con toques de jazz. Ambas fueron escritas para la aclamada cantante de jazz Peggy Lee (1920-2002), quien formaba parte del círculo de Bonds en California.⁴⁵

En conjunto, sin embargo, los últimos años de Bonds en California estuvieron marcados por composiciones de gran formato que aspiraban a tender un puente entre temas históricos y atemporales, y problemáticas contemporáneas. Una de esas obras, también con textos de Lovoos, fue un ciclo de nueve canciones titulado *Diary of a Divorcée* (Diario de una divorciada), que abordaba explícitamente la denominada “revolución del divorcio”, que

⁴⁴Las versiones para solista de *Touch the Hem of His Garment* y *No Man Has Seen His Face* se recogen en la antología editada por Toppin (2021, pp. 32-35 y 36-41), mientras que la versión para solista de *Bright Star* aún no se ha publicado. Bonds publicó la versión coral de *Bright Star* en 1968 (Bonds, 1968). Las versiones corales de *Touch the Hem of His Garment* y *No Man Has Seen His Face* fueron publicadas en ediciones críticas de Cooper (Bonds, 2022).

⁴⁵ Véase la edición crítica de las partituras preparadas por Cooper y Washington (Bonds, 2025).

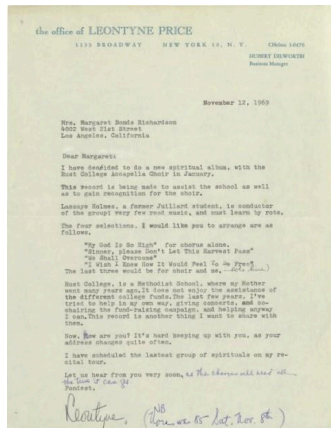
se extendió por Estados Unidos a finales de la década de 1960. Este ciclo, aún inédito, aborda los desafíos a los que se enfrentan las mujeres al labrarse una nueva vida tras el matrimonio, principalmente en el ámbito de las relaciones sentimentales. Así, una de las canciones narra un intento de violación durante una cita, mientras que otra presenta a un “caballero fanfarrón” de Texas que intenta convencer a la protagonista de que se vaya con él y se convierta en su “octava esposa”. En “Don't Speak”, por su parte, se explora la búsqueda de una identidad propia e independiente. Asimismo, y por fuera de este ciclo de canciones, Bonds compuso dos obras para orquesta. La primera fue un arreglo (hoy perdido) de *Troubled Water*, escrito para la Southeast Symphony Orchestra (una orquesta de propiedad y gestión afroamericana) y estrenado el 7 de febrero de 1971. La segunda fue *Scripture Reading*, para narrador y orquesta, basada en *spirituals* que hacen referencia a cuatro profetas del Antiguo Testamento cuyas palabras y mensajes de libertad de origen divino se identificaban de manera esencial con la experiencia de la comunidad afroamericana en sus propias luchas por la emancipación.

Esta última obra, compuesta por encargo de la San Francisco Symphony Orchestra sería su última composición orquestal. A ellas hay que añadir otras importantes incursiones en el género del *spiritual*, que había sido parte integral de su prestigio artístico desde la década de 1940. Varias de estas piezas fueron compuestas a instancias de la gran soprano Leontyne Price. El 23 de septiembre de 1968, la célebre soprano invitó a Bonds a poner música a *Run, Sinner, Run, This Little Light of Mine* y *Ev'ry Time I Feel the Spirit*, para un concierto que daría en el Philharmonic Hall de Nueva York (en la actualidad, David Geffen Hall),⁴⁶ y al año siguiente, el 12 de noviembre de 1969, le encargó a Bonds que adaptara la versión que había realizado para voz solista (1964) de *Sinner, Please Don't Let This Harvest Pass* de 1964 para voz solista y coro *a cappella*, así como otras versiones de *I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free*, *We Shall Overcome* y *My God Is So High* para esa misma plantilla (Bonds sustituyó la última de estas por *Standin' in the Need of Prayer*) (fig. 8).⁴⁷

⁴⁶Las canciones “Run, Sinner, Run” y “This Little Light of Mine” se publicaron en la antología de Toppin (2021, pp. 178–185, 188–193). Por su parte, “Ev'ry Time I Feel the Spirit” está disponible en la edición de Cooper y Toppin (Bonds, 2024, pp. 1–8).

⁴⁷Probablemente por razones de longitud y dificultad, Price solo incluyó “Sinner, Don't Let This Harvest Pass” en su álbum con el Rust College A Cappella Choir (Rust College A Cappella Choir & Price, 1970). Véase la edición de Cooper para *I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free* (Bonds, 2024), así como sus publicaciones de *We Shall Overcome* (Bonds, 2023) y la edición de *Sinner, Please Don't Let This Harvest Pass* (Bonds, en prensa).

Figura 8: Carta de Leontyne Price a Margaret Bonds, 12 de noviembre de 1969 (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, shelfmark JWJ 151 Box 12, folder 5).



Todos estos trabajos musicales amplían las ya de por sí notables contribuciones al *spiritual* como género musical, una labor que Margaret Bonds había iniciado veinticinco años antes. No obstante, quizá la manifestación más elocuente de la tendencia expansiva que caracterizó su producción durante los últimos años de su etapa californiana sea su extraordinaria puesta en música de *We Shall Overcome*, que abarca diez estrofas y se extiende a lo largo de 130 compases (fig. 9).

Verse	[X]	1-2	3-4	5-6	7-8	[X]	9	10
Key	V/B	B	C	D flat	D	V/E flat	E flat	E
Words	We will, we shall, we must! (X2)	We shall overcome / We'll walk hand in hand.	We are not afraid / We shall stand together	The truth will make us free / The Lord will see us through	We shall be like him / We shall live in Peace	We will, we shall, we must!	The whole wide world around	We shall overcome
Dynamic	<i>pp cresc. poco a poco al fine</i>	-----	-----	-----	-----	-----	-----	[ff]
mm.	1-6	7-22	23-40	41-58	59-90	91-94	95-110	111-30
E: V								I

Figura 9. Estructura de *We Shall Overcome*, de Margaret Bonds (S solo y coro SATB a cappella).

No obstante, quizás el fruto más significativo de los últimos años de Bonds en California fue *Bitter Laurel*, obra maestra indiscutible del catálogo conservado de la compositora, aunque ha pasado desapercibida casi por completo tanto para los académicos como para el público en general, a pesar de que consta de unos cincuenta y cinco minutos de música y dura, por lo tanto, casi el doble que *The Montgomery Variations* y que la versión musical del *Credo* de Du Bois. Al igual que *The Ballad of the Brown King* y *Simon Bore the Cross*, esta obra musical de gran formato continuó el proyecto de Margaret Bonds de homenajear, mediante un estilo musical de amplitud gestual, a figuras históricas referentes de la comunidad afroamericana que, en un contexto social en el que se transmitía de forma sistemática la noción de que la negritud era motivo de vergüenza y disculpa, ofrecía una visión revisionista destinado a inspirar en la comunidad negra un sentimiento de orgullo por su herencia racial. Esta composición musical dio, así, continuidad a la defensa de un mundo racialmente integrado articulada previamente en el *Credo*. Y quizás, de manera aun más significativa, al tratarse de un musical basado en la vida de Elizabeth Keckley (1818-1907), quien pasó de la esclavitud a convertirse en escritora, activista y la mejor amiga y confidente de Mary Todd Lincoln (1818-1882), primera dama de los Estados Unidos durante la

presidencia de Abraham Lincoln, la obra profundizó además en la perspectiva feminista a la que Bonds había dado voz en sus anteriores adaptaciones de los poemas de Millay. En efecto, *Bitter Laurel* tiene como protagonistas a dos personajes principales: una mujer negra y otra blanca, que (a diferencia de los de *The Ballad of the Brown King* y *Simon Bore the Cross*) eran mujeres, cuyas identidades y amistad les pertenecen y están puestas en primer plano, y aunque condicionadas por los hombres que las rodean, son independientes de ellos; se trata de mujeres con un control efectivo sobre sus propias vidas, sus relaciones y su futuro. Poco después de su llegada a California, Bonds reunió a un equipo de colaboradores para *Bitter Laurel* (Janice Lovoos y su hijo Edmund Penney (1926-2008) como letristas, y el dramaturgo Demetrios Vilan (1909-2000) como libretista). Fruto de esta colaboración fue la creación de un drama de dos horas de duración que conoció dos versiones completas e incluyó un total de veintidós números musicales. La obra se estrenó los días 18 y 19 de abril de 2026 en una lectura semiescenificada en la Queens University de Charlotte (Carolina del Norte), bajo la dirección de Margarette Joyner, la dirección musical de Justin Smith y la dirección vocal de Sequina DuBose, con Kellie Williams en el papel de Elizabeth Keckley. La partitura será publicada por Hildegard Publishing Company en 2026 o 2027.

Es evidente, por tanto, que los últimos años de Margaret Bonds en California distaron mucho de la narrativa establecida acerca de esta etapa vital, y que describen a una desdichada y desorientada Margaret Bonds, marcada por la depresión y el alcohol tras la muerte de Langston Hughes. Por el contrario, la calidad, la cantidad y la diversidad de proyectos que, con el apoyo de su marido, su hija y su círculo de amistades, llenaron la vida de Bonds en Los Ángeles revelan a una creadora cuya imaginación y genio artístico estaban en pleno auge, y no en declive. De haber vivido más tiempo, quién sabe qué nuevas obras o proyectos habría llegado a realizar.

Pero no vivió más: falleció de forma repentina a causa de un infarto el 26 de abril de 1972. Tenía cincuenta y nueve años. La voz y la lucidez de Margaret Bonds, irreductibles durante toda su vida, se extinguieron para siempre. Tras su muerte, su cuerpo fue trasladado desde Los Ángeles a Chicago. Allí fue sepultada junto a su querida madre en Mt. Glenwood Memorial Gardens. Su tumba permaneció sin lápida hasta marzo de 2026.

III. Conclusiones y reflexiones finales

La muerte de Margaret Bonds fue lamentada en distintas partes del mundo. En su hogar de adopción, el barrio de Watts, en Los Ángeles, el Inner City Cultural (donde había enseñado, compuesto y contribuido decisivamente al desarrollo de la actividad musical del teatro de repertorio) abrió sus puertas desde la medianoche hasta el amanecer del sábado siguiente a su muerte para que amigos y compañeros del ámbito artístico pudieran rendir homenaje a la compositora fallecida. Los periódicos de todo Estados Unidos se hicieron eco de su muerte, y se celebraron servicios conmemorativos en al menos once grandes ciudades, entre ellas Chicago, Nueva York y Los Ángeles. La Northwestern University, ese “antro de supremacismo blanco” de la década de 1930 que en 1967 le había concedido su prestigioso Alumni Merit Award (Premio al Mérito de Antiguos Alumnos), difundió un comunicado especial sobre su fallecimiento a los antiguos alumnos, y Theodore Charles Stone (1912-1998), presidente de la National Association of Negro Musicians (Asociación Nacional de Músicos Negros), envió una extensa carta en la que lamentaba la pérdida de una de sus integrantes más brillantes, comprometidas y distinguidas de la Asociación.

Las razones de esta oleada de duelo y homenajes son evidentes y, habida cuenta de que Margaret Bonds ha quedado prácticamente borrada de los Anales de la Historia de la Música desde su muerte, resultan muy reveladoras. Margaret Bonds no solo fue la primera mujer afroamericana en actuar con la Chicago Symphony Orchestra integrada entonces exclusivamente por hombres blancos. Tampoco fue únicamente la compositora de más de cuatrocientas obras que, a pesar de la economía política de la edición musical, dominada por hombres blancos, circularon ampliamente en forma manuscrita y fueron interpretadas en todo Estados Unidos desde mediados de la década de 1930 hasta principios de la de 1970. Tampoco fue solo una de las primeras mujeres afroamericanas cuya música emitió la radio europea, ni la primera mujer afroamericana cuya música fuera ampliamente interpretada en África. Ni fue solo la segunda mujer afroamericana en la música clásica en ser elegida miembro de pleno derecho de la American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP); y la primera mujer, ya fuera negra o blanca, en ganar tres premios en ese mismo lapso de años, otorgados por esa organización predominantemente blanca y masculina. Tampoco fue solo una compositora que, a lo largo de cuatro décadas, utilizó su música para derribar las barreras que separaban entre sí las categorías de lo “popular” y lo “clásico”, lo “masculino” y lo “femenino”, así como los lenguajes estereotípicamente negros y

estereotípicamente blancos; ni solo la voz musical de Langston Hughes; ni solo la profesora de otras figuras destacadas del siglo XX, entre ellas Ned Rorem.

Margaret Bonds fue mucho más que todo ello, por muy notables que sean. Y, sin embargo, esos logros que hicieron historia y el reconocimiento internacional que alcanzó Margaret Bonds en vida contrastan de manera rotunda con lo que nuestro mundo actual sabe y oye de su voz, su ideario y su proyecto. Aunque la música de Bonds es de una calidad comparable (o incluso superior) a la de otros compositores de mediados del siglo XX hoy plenamente incorporados al canon, como Bernstein y Copland, y aunque aborda con mayor persistencia que ellos temas sociales que siguen siendo de importancia central, e incluso decisiva, su música permanece en gran medida relegada a los márgenes. En cambio, la producción musical de aquellos es omnipresente y ningún estudio académico o divulgativo que trate sobre la música del siglo XX deja de analizarlos con cierto detalle. La situación de Bonds no es mucho mejor en los estudios dedicados específicamente a la música del siglo XX y a la música estadounidense en general: de hecho, las mismas estructuras de poder que durante su vida crearon y perpetuaron el privilegio de los compositores masculinos y blancos han trabajado continuamente desde su muerte tanto para consolidar el privilegio de dichos compositores como para marginar a Margaret Bonds, su proyecto y su legado. En consecuencia, Bonds aún no ha sido objeto de la misma atención académica seria y continua que el mundo musical suele dedicar a sus canónicos homólogos masculinos y blancos. Así, siguen pendientes la elaboración de una edición crítica exhaustiva de sus obras completas; la publicación de su voluminosa correspondencia con otras personalidades destacadas del siglo XX, como Langston Hughes; la localización y catalogación de materiales de archivo relativos a su vida, hoy dispersos en los fondos documentales de otros personajes contemporáneos y, sobre todo, la búsqueda de respuestas sobre su proceder compositivo y sobre las diversas facetas de su personalidad como compositora, entre ellas su manifiesta afinidad por las danzas de tradición de hispánica y latinoamericana (manifiesta en las obras recientemente publicadas *Tangamerican* y *Flamenco* o en *Bolero passione*, que se ha conservado de manera incompleta⁴⁸).

⁴⁸ “Tangamerican” se publicó junto con “Fugal Dance” en el volumen *Two Works for Piano Solo* (Bonds, 2021) y ha sido interpretada en numerosas ocasiones y grabada comercialmente por artistas como Lara Downes (2020) y Althea Waites (2022). Sin embargo, hasta ahora ha quedado al margen del debate académico. Por su parte, la obra “Flamenco”, actualmente en imprenta y ya grabada a partir de una edición previa por Waites (2022), saldrá a la venta integrada en la antología *Four Piano Pieces* (Bonds, en prensa) a finales de 2026.

Debemos señalar, por ende, que, aunque hoy en día conocer a Margaret Bonds de forma veraz es quizás más fácil que en cualquier otro momento desde su muerte, los problemas de acceso a las fuentes primarias y la persistencia de ideas preconcebidas infundadas siguen ocultando en gran parte quién era y cuál es su legado. Esto es así porque, casi inmediatamente después de su muerte, el mismo sistema que le había puesto innumerables obstáculos debido a su raza y su sexo durante su vida reanudó su labor con una eficiencia despiadada: las editoriales musicales dejaron que las obras que se habían publicado se descatalogaran; las circunstancias económicas y los prejuicios racistas y sexistas de quienes gestionaban bibliotecas y archivos imposibilitaron compilar su extenso y inestimable legado en una única colección organizada (o incluso en varias colecciones organizadas); la dispersión y desorganización de sus manuscritos y otras pertenencias supuso un gran obstáculo para los investigadores y otros músicos que hubieran querido acceder a ellos (como en cambio sí accedían a los documentos cuidadosamente conservados de otros músicos, especialmente de los que eran blancos y hombres); y los historiadores y teóricos de la música continuaron produciendo artículo tras artículo, volumen tras volumen, de escritos sobre música que omitían con indiferencia la existencia de una compositora de formidable imaginación como Margaret Bonds, que era negra y mujer. La indomable energía vital musical de esta compositora se había reducido a una minúscula parte de su obra en la década posterior a su muerte, a pesar del trabajo de un grupo de seguidores comprometidos, aunque relativamente pequeño, en su mayoría afroamericanos, cuyas voces e influencia como guardianes de su legado fueron restringidos (debido a su raza) en el contexto de un mundo musical racista y dominado por los blancos. En consecuencia, ni uno solo de los estudios generales de Historia de la Música ni de los libros de texto de teoría musical que sirven de base para todas y cada una de las titulaciones y especialidades musicales en Estados Unidos menciona siquiera a Margaret Bonds: ni uno solo.

Dicho esto, Margaret Bonds, fiel a su ideario, supo convertir su talento en una de las voces más potentes y originales de toda la música del siglo XX, ya fuera de hombres o mujeres, negros o no negros. Y, fiel a su credo, compartió su legado con todos aquellos que lo desearon. Es de esperar que el interés cada vez mayor por su vida, su obra y su voz (que ha caracterizado las dos últimas décadas) corrija el olvido al que la han condenado algunas fuerzas poderosas, para que algún día el mundo también pueda conocer de verdad a Margaret Bonds.

Post scriptum

Desde la escritura de este artículo, se han producido varios hitos de gran relevancia en la recepción póstuma de la obra de Margaret Bonds. Tres de ellos merecen una mención especial.

En primer lugar, *Troubled Water*, la última obra para piano publicada por Bonds (originalmente compuesta para la *Spiritual Suite*, y de extraordinaria exigencia virtuosística) ha sido grabada por Gare Osby, quien fuera el alumno de piano más destacado de Margaret Bonds durante su última etapa en California, y que actualmente graba con el nombre artístico “oz plays piano”. Retirado de la vida pública como intérprete debido al síndrome de Asperger, Oz estudió con Bonds cuando contaba con poco más de veinte años. Fue bajo su tutela cuando aprendió *Troubled Water*, y su interpretación difiere de manera radical de las versiones disponibles hasta la fecha. Entre otros aspectos, confirma la duración de la obra descrita por el crítico Raoul Abdul en su colección de ensayos *Blacks in Classical Music* (1977). Aunque su lectura incorpora, naturalmente, elementos propios, la experiencia de haber aprendido la obra directamente de Margaret Bonds constituye el fundamento de su enfoque interpretativo, por lo que su versión puede calificarse, con justicia, de reveladora. Los lectores interesados pueden encontrar esta y otras grabaciones en su canal de YouTube, *oz plays piano*.

En segundo lugar, la versión original de Bonds para soprano solista y piano de *He's Got the Whole World in His Hand* ha permanecido como una de las composiciones más apreciadas de esta compositora, y la versión de referencia a la que intérpretes y oyentes siguen recurriendo de forma constante, pese a la aparición posterior de otros arreglos. Como se ha señalado anteriormente, esta obra tuvo un significado especial para Bonds debido a su vinculación con la muerte de Estella Bonds en 1957 y a sus orígenes en la amistad de la compositora con Catherine van Buren. Por ello, Bonds volvió sobre esta partitura en dos ocasiones durante la década de 1960, realizando en 1966 un arreglo, hasta ahora desconocido, para coro masculino TTBB *a cappella* y, en 1969, una nueva versión para coro mixto SATB *a cappella* con soprano solista. Ambos arreglos corales, claramente basados en la conocida versión original, aunque enriquecidos con material musical inédito, fueron publicados por Theodore Presser Co. en julio de 2026, constituyendo el último testimonio del pensamiento de Bonds sobre una de sus composiciones más queridas.

En tercer lugar, la soprano Sequina DuBose ha concluido la grabación de *Bonds Unsung*, una antología que reúne nuevas e impactantes interpretaciones de los *spirituals* *Ev'ry Time I Feel the Spirit*, *Sinner, Please Don't Let This Harvest Pass* y *You Can Tell the World*, junto con quince obras que nunca antes habían sido registradas profesionalmente y que solo recientemente han sido publicadas por primera vez o se encuentran actualmente en proceso de edición. Entre estos primeros registros figuran los espirituales para voz solista *Nebuchadnezzar* y *Hand Me Down*; los espirituales corales *I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free* y *We Shall Overcome*; nueve números solistas y corales extraídos de *Bitter Laurel*; y dos obras que ponen de manifiesto la extraordinaria fluidez de Bonds en los lenguajes vernáculos afroamericanos: *Mist over Manhattan* (adaptada para conjunto vocal de jazz y piano a partir de un dúo perteneciente a la obra teatral *Midtown Affair*, escrita en colaboración por Bonds) y su última canción de concierto sobre un texto de Hughes, *Note on Commercial Theater*, una conmovedora obra impregnada de lenguaje bluesístico que constituye una penetrante crítica de la apropiación cultural. En conjunto, el álbum *Bonds Unsung* de Sequina DuBose representa un hito en la discografía dedicada a Margaret Bonds. Su publicación está prevista para noviembre de 2026, a cargo de la compañía estadounidense-checa Parma Recordings.

Estos constituyen solo tres ejemplos de un número ya considerable de estrenos absolutos de composiciones hasta ahora desconocidas de Margaret Bonds que han tenido lugar a lo largo de 2026 y que continuarán produciéndose durante 2027. Cabe esperar que estos acontecimientos, junto con el flujo constante de nuevas ediciones de la música inédita de Bonds publicadas por editoriales como ClarNan Editions, Hildegard Publishing Company, Theodore Presser y Videmus Music, adquieran y mantengan el impulso necesario para revertir la difícilmente justificable marginación de una de las voces más originales, diversas e inagotablemente creativas de la música del siglo XX.

Anexo: Audiciones sugeridas

-“You Can Tell the World” (from *Five “Creek-Freedmen” Spirituals*):

<https://youtu.be/9s2EYYd3fNw?si=wbYdXGXXUWiQIUyM>

(Karen Slack, soprano, and Michelle Cann, piano)

-“The Negro Speaks of Rivers” (poem: Langston Hughes)

<https://youtu.be/Zs6bxHMRLY4?si=wc0NT1Z1FoE6yXqu>

(Chrystal E. Williams, mezzo-soprano, and Laurent Philippe, piano)

-From *Spiritual Suite* for solo piano:

- Dry Bones, later retitled “Valley of the Bones”:

<https://youtube.com/shorts/7xybCV1b6BI?si=GEytcS91kHXPUAPK>

(Margaret Bonds, piano)

- *Troubled Water* https://youtu.be/qLxlw8kft_M?si=T1z1HUSU2q7OuBFc

(Maria Corley, piano)

-“What Lips My Lips Have Kissed” (poem: Edna St. Vincent Millay)

https://youtu.be/IM7Q5N8mYGY?si=LRQ0iM_qFlmj6OHI

(Lucy Fitz Gibbons, soprano, and Ryan McCullough, piano)

-The Montgomery Variations: <https://youtu.be/ereaXUDie-A?si=QrhLk6TFiwykCXIE>

(The Minnesota Orchestra, cond. Scott You)

- Credo (text by W.E.B. Du Bois)

- Version with piano accompaniment:

<https://youtu.be/3jWL65k5U2s?si=mcmIjFJ3-0WnIbYC>

(Conspirare, cond. Craig Hella Johnson)

- Version with orchestra: https://youtu.be/kAYLjUT2ovs?si=shumVF056KG-F8_U

(The University of Missouri at Kansas City Choirs and Orchestra, cond. Jennaya Robison)

-Flamenco: <https://youtu.be/bA-1RI6Jk7g?si=mu2137qKdgT5z-nm>

(Althea Waites, piano)

-Tangamerican: <https://youtu.be/lB-z9baGPJs?si=BBRDjo5H9z61W-UJ>

(Althea Waites, piano)

Referencias

- Abdul, R. (1977). *Blacks in classical music: A personal history*. Dodd, Mead & Co.
- An inicial conference of Negro musicians and artists. (1919, 14 de junio). *The Broad Ax*, p. 5.
- Boatner, E. (1941, 26 de abril). In the Realm of Music, *New York Age*, p 10.
- Bonds, M. (1935–1936). *Booking brochure for 1935–1936*. GU Bonds Papers (GTM-130530), Box 2, Folder 1. Georgetown University Library, Booth Family Center for Special Collections, Washington, DC.
- Bonds, M. (ca. 1934). Sunset [Partitura]. En J. M. Cooper (Ed.), *Three Early Songs* (pp. 8-11). Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (1942). *The Negro Speaks of Rivers* [Partitura]. W.C. Handy Brothers Music Co.
- Bonds, M. (1956a). *Rainbow Gold* [Partitura]. Chappell.
- Bonds, M. (1956b). *To a Brown Girl, Dead* [Partitura]. R. D. Rowe.
- Bonds, M. [Dr. John Michael Cooper]. (1960/2024, 25 de mayo). *MARGARET BONDS PLAYS MARGARET BONDS: VALLEY OF THE BONES from the SPIRITUAL SUITE #piano* [Video de Shorts]. YouTube. <https://www.youtube.com/shorts/7xybCV1b6BI>
- Bonds, M. (1967). A Reminiscence. En L. Patterson (Ed.), *The Negro in Music and Art* (pp. 190-193). Publishers Co.
- Bonds, M. (1968). *Bright Star* [Partitura coral]. Solo Music, Inc.
- Bonds, M. (2019). *The Ballad of the Brown King & selected songs* [Álbum grabado por The Dessooff Choirs & Orchestra. M. J. Merriweather, director]. Avie Records (AV 2413).
- Bonds, M. (2020a). *Simon bore the cross* (F. Binkholder, Ed.) [Partitura]. GIA Publications.
- Bonds, M. (2020b). *Six Songs on Poems of Edna St. Vincent Millay* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing.
- Bonds, M. (2021a). Two Flowers. [Partitura]. En J. M. Cooper y F. Binkholder (Eds.), *Twelve Art Songs and Spirituals by African American Composers* (pp. 23-27). ClarNan Editions.
- Bonds, M. (2021b). *Two works for piano solo: Tangamerican and Fugal Dance* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.

- Bonds, M. (2022a). Conspirare. (2022, 15 de febrero). *Margaret Bonds: Credo (Modern Premiere)* [Vídeo]. YouTube.
<https://youtu.be/3jWL65k5U2s?si=a1NKUQYh7hhNXiIM>
- Bonds, M. (2022b). *Credo, for Soprano, Baritone Solo, SATB Chorus and Piano* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (2022c). *Touch the Hem of His Garment; and, No Man Has Seen His Face: For SATB Chorus and Piano* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura coral]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (2023a). *Credo & Simon Bore the Cross* [Álbum grabado por The Dessooff Choirs; M. J. Merriweather, director]. Avie Records (AV2589).
- Bonds, M. (2023b). Montgomery Variations. En *African American Voices II* [Álbum grabado por la Royal Scottish National Orchestra; K. Gray, director]. Linn Records (CKD 731).
- Bonds, M. (2023c). *The Montgomery Variations* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura de estudio]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (2023d). *We shall overcome* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (2024a). *Five Spiritual Songs* (J. M. Cooper y L. Toppin, Eds.) [Partitura] (pp. 28-37) Videmus.
- Bonds, M. (2024b). *I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free: For Soprano Solo and SATB Chorus* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (2025a). *Credo, for SATB Chorus, Soprano and Baritone Soloists, and Orchestra: Study Score* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura de estudio]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (2025b). Montgomery Variations. En *Still & Bonds: Symphonies & Variations* [Álbum grabado por The Philadelphia Orchestra; Y. Nézet-Séguin, director]. Deutsche Grammophon (DG) .
- Bonds, M. (2025c). *Three Early Songs* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (en prensa). *Four piano pieces* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.

- Bonds, M. (en prensa). *Sinner, Please Don't Let This Harvest Pass* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.
- Brown, R. L. (1990). Florence B. Price and Margaret Bonds: The Chicago Years. *Black Music Research Bulletin*, 12 (2), 11– 14.
- Cooper, J. M. (2021a, 27 de febrero). Kindred Spirits: Margaret Bonds and Edna St. Vincent Millay, Part 1. *Women's Song Forum*.
<https://www.womensongforum.org/2021/02/27/kindred-spirits-margaret-bonds-and-edna-st-vincent-millay-part-1/>
- Cooper, J. M. (2021b, 28 de mayo). Kindred Spirits, Part 2: A Bonds-Millay Song Cycle. *Women's Song Forum*.
<https://www.womensongforum.org/2021/05/27/kindred-spirits-part-2-a-bonds-millay-song-cycle/>.
- Cooper, J. M. (2023a). *Margaret Bonds: The Montgomery Variations and Du Bois Credo*. Cambridge University Press.
- Cooper, J. M. (2023b). *Margaret Bonds: The Montgomery Variations and Du Bois Credo*. [Partitura coral]. Hildegard Publishing Company.
- Cooper, J. M. (2025). *Margaret Bonds*. Oxford University Press.
- Dilworth, R. A. (2003). *The Credo of Margaret Bonds: An Historical Commentary, Modern Performing Edition, and Conductor's Study*. [Tesis doctoral inédita]. Northwestern University.
- Diton, C. (1954, 24 de diciembre). Woman composer-pianist depicts Xmas with L. Hughes. *Alabama Tribune*, p. 2.
- Downes, L. (2020). *Some of these days* [Álbum]. Flipside Music.
- Du Bois, W. E. B. (1904, 6 de octubre). Credo. *The Independent*, 57, p. 787.
- Du Bois, W. E. B. (1920). *Darkwater: Voices from within the Veil*. Harcourt, Brace, & Howe.
- Ege, S. (2020). Composing a Symphonist: Florence Price and the Hand of Black Women's Fellowship, *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 24, 7– 27.
- Ege, S. (2021). Chicago, the “City We Love to Call Home!”: Intersectionality, Narrativity, and Locale in the Music of Florence Beatrice Price and Theodora Sturkow Ryder, *American Music* 39 (1), 1-40, 23-25.

- Ege, S. (2024). *Southside Impresarios: How Race Women Transformed Chicago's Classical Music Scene*. Urbana: University of Illinois Press.
- Fagans, S. (1964). Composer-Housewife, *Washington Afro-American*, 15, 21.
- Garrett, M. L. A. (2020). An Introduction to the Non-Idiomatic Choral Music of Black Composers. *Journal of the Association of Anglican Musicians* 29(9), 1, 4–9.
- George Speedy, N. (1928, 15 de diciembre). Society. *Chicago Defender* (National ed.), p. 5.
- Graham, G. P. (1954, 31 de diciembre). It happened in New York. *The Call*, p. 7.
- Harwell Celenza, A. (2016). *Margaret Bonds and Langston Hughes: A Musical Friendship*. Georgetown University Library.
- Jackson, A. J. (2014). *Margaret Bonds and The Ballad of the Brown King: An Historical Overview and Analysis*. [Tesis doctoral no publicada]. The Juilliard School.
- Kilgore, A. N. (2013). *The Life and Solo Vocal Works of Margaret Allison Bonds (1913–1972)*. [Tesis doctoral no publicada]. Florida State University.
- Los Angeles Inner City Cultural Center. (s.f.). *Los Angeles Inner City Cultural Center: The gateway to dreams*. <https://innercityculturalcenter.org/>
- Martin, A. (2019). *Expressions of African American identity in the cantata "Simon bore the cross" by Margaret Bonds and Langston Hughes*. [Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign]. IDEALS. <https://hdl.handle.net/2142/104805>
- Merriweather, M. J. (2020). Visions of a Master: Unveiling the Choral Orchestral Works of Margaret Bonds. *American Music Review*, 50(1), 1–7.
- Minnesota Orchestra & Yoo, S. (2021, 9 de octubre). *Margaret Bonds' Montgomery Variations (1964) | Minnesota Orchestra | Scott Yoo* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ereaXUDie-A?si=udqKvnhJNa39bGar>
- Northwestern University. (1929). *Northwestern University Bulletin: University Register, 1929–1930*. p. 549.
- Official Langston Hughes. (s. f.). *Langston Hughes, The People's poet*. <https://officiallangstonhughes.com/>
- Rust College A Cappella Choir & Price, L. (1971). *I wish I knew how it would feel to be free* [Álbum]. RCA Red Seal (LSC-3183).

- Smith, J. (2025). Especially Do I Believe: A Conductor's Guide to Margaret Bonds's *Credo*, *Choral Journal* 66(4), 6-19.
- Stephenson, J. (1995). *Tropics after Dark, Songs of the Seasons and Other Unpublished Works of Margaret Bonds to the Poetry of Langston Hughes as Found in the James Weldon Johnson Collection*. [Tesis doctoral no publicada]. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Stokes, M. (s.f.). *The Black student experience at Northwestern University tour*. [Audiotour] Northwestern University. <https://sites.northwestern.edu/blackexperiencetour/>
- The Hutchins Center for African & African American Research. (s.f.). *W. E. B. Du Bois*. Harvard University. <https://hutchinscenter.fas.harvard.edu/web-dubois>
- Toppin, L. (Ed.). (2021). *Rediscovering Margaret Bonds: Art songs, spirituals, musical theater and popular songs*. Videmus; Classical Vocal Reprints.
- UMKC Conservatory. (2022, 6 de mayo). *Margaret Bonds: Credo (Orchestral Premiere)* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/kAYLjUT2ovs?si=tcYqPoylwybytUH5>
- Waites, A. (2022). *Momentum* [Álbum/Vídeo]. Piano Spheres.
- Walker-Hill, H. (2002). "Margaret Bonds (1913-72)", *From Spirituals to Symphonies: African American Women Composers and Their Music*. Urbana: University of Illinois Press, 140-88.
- Zavracky, G.(2024). "Margaret Bonds' Four Songs: A Rediscovered Classic", *Journal of Singing* 81 (271-83).

El fenómeno de la sinestesia musical

Isabel Paulo Selvi

Investigadora independiente. Doctora en Historia, Cultura y Territorio.

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

ia.pauloselvi@edu.gva.es

Resumen

El artículo indaga sobre las posibilidades del fenómeno de la sinestesia. Se inicia con el marco teórico en la literatura científica y los enfoques interdisciplinarios, así como las líneas de investigación propuestas para la sinestesia. Seguidamente, se analizan las características principales del fenómeno sinestésico y las posibilidades que este ofrece en el ámbito musical. Finalmente, se recaba cierta información sobre la invisibilidad de las mujeres sinestésicas en el campo musical.

PALABRAS CLAVE : Sinestesia, enfoques, características, mujeres sinestésicas.

Abstract

This article explores the possibilities of synesthesia. It begins with a theoretical framework based on scientific literature and interdisciplinary approaches, as well as proposed lines of research on synesthesia. Next, it examines the main characteristics of synesthesia and its potential in the musical field. Finally, it gathers some information on the invisibility of synesthetic women in music.

KEYWORDS: Synesthesia, approaches, characteristics, synesthetic women

1. INTRODUCCIÓN

La sinestesia es un fenómeno que se produce cuando se asocia una sensación con un sentido que no lo produce. El diccionario de la Real Academia de la lengua española aporta tres definiciones, dos en el campo científico (biología y psicología) y uno en el literario (como figura retórica). La palabra sinestesia (De *sin-* y el gr. αἴσθησις *aísthēsis* 'sensación'¹) se entiende como la mezcla de varios sentidos; así, la percepción de una melodía va ligada a la experimentación de sabores, una letra puede ir combinada con un color (por ejemplo, una letra “A” con una percepción de un color determinado), o la sensación visual se relaciona con lo táctil. En la literatura científica se denomina al estímulo evocador “inductor” y a la sensación experimentada “concurrente” (Grossenbacher y Lovelace).

La sinestesia no se estudia únicamente desde la neurociencia, sino que aparece desde distintos enfoques interdisciplinarios: psicológico-cognitivo, lingüístico, artístico-estético, educativo, tecnológico y computacional. El enfoque neurocientífico analiza lo que ocurre en el cerebro cuando se activan dos sentidos a la vez (por ejemplo, la activación cruzada donde letras y colores se activan simultáneamente), el psicológico-cognitivo se centra en el proceso mental de las sensaciones sensoriales (la memoria, percepción, atención, aprendizaje), porque las ideas activan la experiencia sensorial. La sinestesia como figura retórica, además de la mezcla de sensaciones visuales, táctiles, gustativas, olfativas y auditivas, asocia otros sentidos físicos con sensaciones internas. Es lo que se denomina “metáfora sinestésica”, muy importante en los escritores de la Generación del 27² que recogieron los movimientos de

¹1.f. Biol. Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él. 2.f. Psicol. Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente. 3.f. Ret. Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como en soledad sonora o en verde chillón. Disponible en: <https://dle.rae.es/sinestesia?m=form>.

² El poema se crea a partir de metáforas sorprendentes y modernísimas, que al unir dos realidades muy diferentes entre sí crean una realidad exclusivamente poética que no puede existir en la naturaleza y que en nada se parece a la realidad. Importa más la mirada subjetiva del poeta que la realidad objetiva. Se impone el irracionalismo verbal como vehículo de la subjetividad. Su recurso principal es la metáfora visionaria o vanguardista.

vanguardia³, aunando así la tradición con las nuevas técnicas. El enfoque artístico explora la sinestesia como fuente de creatividad y experiencia estética (la música con el color, el sonido con la forma, la imagen con el sonido, como por ejemplo con los artistas Wassily Kandinsky y Alexander Scriabin). Dentro de la neuroeducación, la sinestesia se estudia para mejorar el aprendizaje (de esta manera se usan colores para aprender números y letras, se relacionan sonidos y movimientos para memorizar conceptos), mientras que el enfoque tecnológico y computacional usa la sinestesia para crear interfaces multisensoriales, es decir, convertir movimiento en sonido o transformar imágenes en música (De Córdoba Serrano, Montoro Aguilar y Vertedor-Romero, 2022).

Respecto a las principales teorías, cabe señalar *la teoría de la activación cruzada* con investigadores destacados como Ramachandran (1992, 2001, 2001a, 2002, 2003, 2003b) y Hubbard, y *la teoría del feedback desinhibido* donde la sinestesia permite que un estímulo se active en varios sistemas sensoriales. *La teoría de la sinestesia neonatal* plantea que todos nacemos con un cerebro multisensorial conectado, pero las personas sinestésicas mantienen las conexiones. *La teoría de la ideaestesia* propone que la sinestesia no depende del estímulo físico sino del significado, por ejemplo, un número provoca un color por el concepto no por su forma visual, y esto repercute en la importancia de la relación entre el lenguaje y la cognición (denominada lingüística cognitiva). *La teoría genética* sugiere que hay un componente hereditario (probablemente varios genes implicados en el desarrollo neuronal). Finalmente, *la teoría de la percepción multisensorial* considera la sinestesia como una integración de sentidos.

El fenómeno de la sinestesia fue diagnosticado en 1812 por el Dr. Georg Tobias Ludwig Sachs. La primera vez que este tema fue motivo de un simposio aconteció en París en 1889, cuando la filósofa norteamericana Mary Calkins identificó las características de la personificación entre letras y números y desarrolló una técnica basada en “test de pares

³ Por ejemplo, Gerardo Diego en su poema “Guitarra”, *Imagen* (“Habrà un silencio verde/ todo hecho de guitarras destrenzadas”), Vicente Aleixandre, “Unidad en ella”, *La destrucción o el amor* (“Un repasar de tu crujiente pelo”), Carmen Conde, “Hallazgo”, *Ansia de la Gracia* (“Tus ojos, aves de mi árbol, en la yerba de mi cabeza”). Federico García Lorca “Preciosa y el aire”, *Romancero gitano* (“El gemido de las violetas”), “Llagas de amor”, *Sonetos del amor oscuro* (“Caliente voz de hielo”), “Romance sonámbulo”, *Romancero gitano* (“Ojos de fría luz”), “Canción de jinete”, *Canciones* (“Voz de nardo”), “Amparo”, *Poema del cante jondo* (“Oyes los maravillosos/surtidores de tu patio/ y el débil trino amarillo del canario”). Estos son ejemplos de metáforas sinestésicas, pero no estamos diciendo que sus autores fuesen personas sinestésicas.

asociados” para asociar números con colores (Salas Vilar, 2016)⁴. El interés por la sinestesia se reavivó desde la psicología y la neurología y se relacionó con el estudio de la percepción y la cognición. En las últimas décadas, investigadores como Ramachandran, Sean Day, Julia Simner, Juan Lupiáñez, Hubbard, María José de Córdoba, Markus Zedler, entre otros, han hecho que el fenómeno de la sinestesia se pueda estudiar científicamente (Hochel, 2008). El Dr. Cytowic localizó el punto sinestésico en el hemisferio izquierdo del cerebro, en el sistema límbico (Córdoba, 2002).

En el 2003 se celebró en Hannover, Alemania, la *1. Internationale Fachkonferenz für Synästhesieforschung*, el primer Congreso Europeo de sinestesia, arte, ciencia y filosofía. Organizado por el Dr. Markus Zedler con su grupo de trabajo y en la Escuela de Medicina de Hannover, un grupo de sinestésicos venidos de toda Alemania, se reúnen dos veces al año para intercambiar opiniones y experiencias, presentando los resultados de sus diversas investigaciones (Salas, 2026:85). En España, el *I Congreso Internacional Sinestesia, Ciencia y Arte* (2005) se celebró gracias a la labor de la doctora María José de Córdoba Serrano⁵ y en él se formó un equipo de trabajo que continúa en la Universidad de Granada.

La línea de investigación norteamericana suele centrarse en los mecanismos cerebrales de la sinestesia para explicar la base biológica, mientras que el enfoque europeo es más interdisciplinar (incluye la psicología cognitiva, la lingüística, la estética, etc.), e intenta entender la sinestesia en su relación con el lenguaje y la creatividad. En España, por ejemplo, desde la Universidad de Granada se está estudiando la sinestesia desde ambos enfoques, pero sobre todo focalizándola en el aspecto de la creatividad, de la percepción y de la experiencia multisensorial (María José de Córdoba Serrano, Nicolás Montoro Aguilar; José Antonio Vertedor-Romero). En este artículo nos centraremos justamente en esta sinestesia perceptiva.

2. CARACTERÍSTICAS DE LA SINESTESIA

El fenómeno de la sinestesia está estudiado desde diferentes disciplinas y abarca diversos tipos. Para González (2011), la sinestesia se amplía hacia las funciones superiores asociadas al lenguaje, a la memoria afectiva y a las asociaciones relacionadas con el tiempo y la ubicación geográfica:

⁴ Salas aborda la percepción de la sinestesia desde su propia realidad como persona sinestésica.

⁵ Congresos Internacionales celebrados en Andalucía, *Actas V Congreso Internacional de Sinestesia, ciencia y arte*. FIAC. Alcalá la Real, Jaén, 2015.

La sinestesia parece abarcar no únicamente las funciones cerebrales primarias, como lo sería: la vista, el oído, el tacto y el gusto, o lo que podemos considerar como las funciones de percepción aisladas; toda vez que encontramos que la sinestesia parece abarcar también fenómenos que pertenecen a funciones cerebrales superiores, como: las asociadas al lenguaje (en el caso de la sinestesia grafema-color, o número-color), así como las relacionadas con la memoria afectiva, (las respuestas a diferentes personalidades), y las asociaciones relacionadas con el tiempo y la ubicación geográfica (González, 2011:6).

Para Iborra (2011), la importancia de la sinestesia radica en poder entender otros fenómenos, como por ejemplo la metáfora, y también en obtener diferentes tipos de experiencias, más allá de las documentadas como la sinestesia grafema-color o cuando el inductor y el concurrente sean sensoriales. De ahí que el inductor pueda ser sensorial (un sonido), semántico (un concepto) o un motor (un baile), pero el concurrente es siempre sensorial. De acuerdo con Day (2005) existen dos grandes categorías generales de sinestesia:

a) Sinestesia cognitiva: inducida por estímulos asociados a significados simbólicos aprendidos a través de la cultura (grafemas, fonemas, nombres propios, días de la semana, etc.).

b) Sinestesia básica: los estímulos de una modalidad sensorial son percibidos simultánea e involuntariamente a través de otro canal sensorial (por ejemplo, ver la música).

Marks y Odgaard (2005) hablan de sinestesia intramodal (el inductor y la respuesta sinestésica pertenecen a la misma modalidad sensorial, por ejemplo, ver grafemas en colores mentales) y de sinestesia intermodal (el estímulo de un sentido es experimentado simultáneamente por otro, por ejemplo, sensaciones táctiles asociadas a sabores).

Lo más importante, según Callejas (2006), es que este fenómeno neurocognitivo (la sinestesia) cumpla con unas características: 1. Que sea estable y consistente en el tiempo (para ello se comprueba con un test de autenticidad de la sinestesia, Asher y Cols, 2016); 2. Que sea idiosincrática y sistemática (cada persona sinestésica tiene su propio alfabeto sinestésico); 3. Que sea automática e involuntaria (los sinestésicos no pueden reprimir esas percepciones); 4. Que sea genérica (la percepción viene asociada con una sensación); 5. Que sea memorable (se recuerda en el tiempo). Pero, además, se puede localizar en el espacio y parece ser que la experiencia sinestésica puede ser unidireccional, bidireccional o tridireccional (según la propia experiencia de Salas, 2016:93).

El concepto de Ideastesia (Nicolic, 2008)⁶ significa sentir conceptos o percibir el significado, es decir, la sinestesia no sería solamente una mezcla de sentidos. Además, existe una gran variedad de tipos de sinestesia con diferentes combinaciones y asociaciones entre diferentes modos de percepción. Para De Córdoba (2007, 2014, 2017), por ejemplo, introducir el concepto de sinestesia e ideastesia es importante en algunas materias del Grado en Bellas Artes para entender las traducciones de sensaciones visuales y sonoras a las imágenes en movimiento. De Córdoba et al. (2022)⁷ presentaron una experiencia práctica interactiva sobre el uso de tecnología de sensores de movimiento, para representar la traducción de las posibles sinestesias sonido/música/color y movimiento. Una interacción de luz y sonidos, mediante sensores y actuadores electrónicos.

3. LA IMPORTANCIA DE LA SINESTESIA EN EL ÁMBITO MUSICAL

La pintura, la música, la danza y la literatura, atravesadas por el prisma de la subjetividad humana y las vibraciones espirituales, se relacionan mediante la manera de reflejar la realidad, transformándose en imágenes cargadas de significados metafóricos y simbólicos. La traducción de la música-sonido a color-luz ha motivado múltiples estudios desde tiempos remotos, por ejemplo, la labor de filósofos como Aristóteles, matemáticos como Pitágoras o científicos como Newton dan relevancia a este fenómeno. También hay constancia de la creación de instrumentos en el siglo XVIII que tenían interés desde el punto de vista perceptivo⁸ en un intento de evidenciar el fenómeno de la sinestesia⁹. En el siglo XIX, las teorías de Wagner acerca de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) propiciaron la creación de obras artísticas basadas en el mundo sinestésico.

En 1883, por ejemplo, se publicaron más de 25 artículos sobre la sinestesia, debido probablemente a la popularidad de “Voyelles”, el poema de Rimbaud publicado diez años antes (Baird Layden, 2004:9). En 1910, Alexandre Scriabin estrena *Prometheus: Poem of*

⁶ Citado por Gómez Milán, E., Iborra, O., De Córdoba, M.J. (2014). *El universo Kiki y Bouba. Ideastesia, empatía y neuromarketing*. Ediciones FIAC.

⁷ Los autores experimentan esas traducciones de sensaciones visuales y sonoras a otras etiquetas sensoriales unidas a la imagen en movimiento, con ejercicios de sonificación de la imagen. Esta experiencia, realizada con el alumnado del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Granada, permite explorar de manera consciente las experiencias multisensoriales del sonido y buscar de manera creativa composiciones visuales de música.

⁸ En 1890 se publicó *Audición cromática* de Suárez de Mendoza F. y en 1927 *La audición cromática y el factor sinestésico de la experiencia* de Argelander.

⁹ Recordamos el piano visual o clavicémbalo ocular diseñado por el jesuita Louis Bertrand Castell en 1725.

Fire, Opus 60, una obra sinfónica que incluye un *Clavier à Lumières*, un órgano que proyectaba determinados colores mientras se realizaba la interpretación. Esta composición visual constituiría una experiencia sinestésica igual de interesante como la realizada por Mary Hallock-Greenewalt cuando interpretaba la pieza musical en un fonógrafo que emitía luces de colores inventado por ella misma, denominado “Sarabet”. A este nuevo arte, que combinaba sonido y luz, lo llamó “Nourathar” (Salas, 2016: 111).

El pintor ruso Wassily Kandinsky (1866-1944) trabajó con la idea principal de fusionar la pintura con la música, como una representación de colores, formas y ritmos, porque se podría escuchar música interna cuando se contemplaba una pintura. Kandinsky creó “Impresión III” después de asistir al estreno de dos piezas del compositor Schönberg (“Segundo cuarteto de cuerdas” y “Tres piezas para piano”, el 2 de enero de 1911). Esta experiencia no fue la única del pintor, porque la influencia de la música wagneriana, también fue similar para su posterior creación artística (Pérez Navarro, 2004):

El particular universo cromático wagneriano proporcionó a Kandinsky una de sus primeras y más intensas experiencias sinestésicas, durante una representación de *Lohengrin* en Moscú: “los violines, los contrabajos, y muy especialmente los instrumentos de viento personificaban entonces para mí toda la fuerza de las horas del crepúsculo. Mentalmente veía todos mis colores, los tenía ante mis ojos”. Al igual que Scriabin, el pintor se interesó más en la disonancia de color y música para evocar esas percepciones que producían emociones más intensas en la degustación del arte. Las sinestesias de Kandinsky poseían gran sensorialidad, presentándose tanto a nivel visual, como acústico y táctil. A sus más ambiciosas obras las llamó *Composiciones*, lo que probablemente conlleva una metáfora musical (Pérez Navarro, 2004:12).

En su libro *De lo espiritual en el arte* (1911), Kandinsky desarrolló una teoría sobre las correspondencias entre formas y colores, mientras sostenía que cualquier forma tiene su propio sonido y expresaba mediante los elementos geométricos (círculos, semicírculos, ángulos, líneas rectas y curvas) una equivalencia con los movimientos composicionales como los preludios, los andantes, los preludios, las fugas, etc. Es significativa también la idea compositiva de Olivier Messiaen (1908-1992) a partir de la transcripción lírico-musical de los trinos de los pájaros (Pérez Navarro, 2004).

La combinación de música con efectos visuales, especialmente luz y color proyectados durante el concierto, fue llevada a cabo por el músico polaco Alexander László (1895-1970) en *Eleven Preludes, Opus 10*, el compositor interpretaba la pieza pianística mientras se

proyectaba una luz de colores. Se trataba de once preludios breves donde cada uno de ellos estaba asociado a un color y la partitura incluía indicaciones para la proyección de las luces. Esta obra fue publicada hacia 1925-1926, cuando el interés por la sinestesia tuvo una gran predilección debido a los movimientos artísticos de vanguardia.

La música visual y el *sound art*¹⁰ iniciaron proyectos interdisciplinares, por ejemplo, a mediados de los años '70 se crearon instrumentos musicales lumínicos, como el arpa láser (sería el caso del músico electrónico Jean-Michel Jarre en sus conciertos). Actualmente, las formas artísticas interactivas digitales suponen una novedad, así, podemos traer a colación el instrumento construido por el Grupo de Tecnología Musical de la Universidad Pompeu Fabra, el denominado *Reac Table* (2003), compuesto por una mesa con una videocámara que analiza la superficie mientras un proyector dibuja una interfaz interactiva sobre ella¹¹. Iniciativas similares se pueden encontrar en el laboratorio online de André Michelle¹², donde se ha programado un sistema para poder interactuar a través de imágenes, creando directamente melodías y ritmos (*ToneMatrix*). En la Casa Encendida de Madrid¹³, por ejemplo, se celebraron varios conciertos bajo el tema *Sinestesia en la era digital* (2007), donde la música ya no es algo que se escucha sino algo que se vive de manera multisensorial. De hecho, la tecnología actual permite simular o aproximarse a la experiencia sinestésica a través de plataformas, realidad aumentada e inteligencia artificial.

4. LA MÚSICA SINESTÉSICA INVISIBLE EN FEMENINO

No hay un estudio científico de mujeres artistas que hayan declarado que tienen sinestesia musical diagnosticada, pero existen ciertos indicios en algunas que pueden suponer que en su composición musical haya influido una percepción musical sinestésica (Krashenko, 2026). En algunas entrevistas informales, la artista Billie Eilish ha explicado que crea música con colores y texturas. Maggie Rogers percibe la música en colores, o Alex Isley describe un

¹⁰ Disciplina artística que usa el sonido como medio principal y se enfoca en el espacio, la escucha y la relación con el entorno. Nace a principios del XX desde los movimientos de vanguardia como el Futurismo y el Dadaísmo.

¹¹ Sinestesia y música: ReacTable y otros inventos. Música para los ojos, imágenes para los oídos. Disponible en: <https://thisissynaesthesia.wordpress.com/category/sinestesia-y-musica-synaesthesia-and-music/>

¹² Laboratorio de André Michelle. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=xy4c_ScANcY

¹³ La Casa Encendida es un Centro Social y Cultural de Fundación Obra Social y Monte de Piedad de Madrid. La programación cultural ofrece artes escénicas, cine, exposiciones y otras manifestaciones de la creación contemporánea.

proceso creativo cambiante que adapta la tonalidad musical al color. Kelly Moran, pianista contemporánea, asocia tonos con colores específicos y Sarah Kraning traduce música en pintura y representa canciones como colores, texturas y movimiento.

En España no tenemos noticias de sinestesia confirmada y nos basamos más en perfiles donde podría darse el fenómeno de la sinestesia musical. Quizás, la artista Zahara Gordillo podría ser el caso más paradigmático por su forma de describir la música en términos visuales, o María Arnal por su enfoque sensorial en proyectos de electrónica musical. María Soledad Morente Carbonell (artísticamente: Soleá Morente) incluye experiencias sensoriales complejas cuando trata el género musical del flamenco, y Claudia Montero trabajaba una fusión de color sonoro en sus composiciones.

Nos movemos, por tanto, en el terreno de la conjetura con artistas que conectan el sonido con la luz y la narrativa visual. Por ejemplo, la música electrónica tiene una estética sensorial que la acerca a atmósferas visuales donde se puede dar el fenómeno sinestésico, o el caso de la artista Nara is Neus, que lleva proyectos de arte contemporáneo con una percepción expandida del sonido. Quizás, podríamos afirmar que el ámbito más experimental puede asociarse al mundo sinestésico, pero no necesariamente.

El estudio de Inmaculada Martínez Ayora y Andrea Lerma Casany (2025) examina a nueve compositoras (desde el siglo XVI hasta el XX) y cómo su música evoca respuestas sinestésicas. De ahí surge *el proyecto de la música (in)visible*. Como fundamentos teóricos se basan en las teorías de Kandinsky y de Olivier Messiaen sobre el color y la sinestesia. En cuanto al análisis de las obras, se establecieron una serie de parámetros para obtener la mayor cantidad de información posible (la estructura musical, el ritmo, la tonalidad o modalidad, la instrumentación, las dinámicas, los motivos temáticos, el tempo y los cambios rítmicos, los contrastes y transiciones, los tópicos retóricos y el contexto de la composición).

Las obras y compositoras elegidas fueron Maddalena Casulana (*Il Desiderio*: No. 3, *Morir non può il mio cuor*, 1566); Francesca Caccini (*Il primo libro delle musiche: Chi è costei*, 1618); Sor Juana Inés de la Cruz (*Madre, la de los Primores*, 1686); Maria Szymanowska (*Polonaise pour le pianoforte*, 1819); Pauline Viardot-García (2 Pieces for Piano: *Sérénade*); Amy Beach (4 sketches Op. 15, No. 3: *In Autumn*, 1892); Cécile Chaminade (3 *Romances sans paroles*, 1893); Mel Bonis (*Barcarolle*, Op. 71, 1906); Lili

Boulanger (*Nocturno*, 1911); Matilde Salvador (*Sonatina*, 1948) y Grazyna Bacewicz (*Cello Concerto* No. 1, 1951).

El estudio tuvo un carácter divulgativo y concluyó con una exposición donde el visitante pudo experimentar la inmersión musical, y previamente a la exposición se proyectó un vídeo explicativo sobre el proceso de creación y el planteamiento teórico que se llevó a cabo, en esa relación entre los colores y el sonido. Un proyecto interdisciplinar que exploró la relación entre la música y el arte visual a través de la sinestesia y la abstracción.

Hemos realizado un breve estudio a compositoras españolas que manifiestan que son personas sinestésicas. Se trata de un análisis no significativo (en cuanto a método cuantitativo), pero sí relevante para tomar conciencia del fenómeno y de sus características en el ámbito musical. Los resultados obtenidos a las preguntas formuladas han sido los siguientes:

1. ¿Asocias colores con sonidos (cromestesia)? El 50% de las encuestadas opinan que sí, un 25% manifiestan que ocurre en algunas progresiones armónicas y modos, por ejemplo, el modo dórico es dorado o el frigio es granate. A veces, se ven imágenes muy claras, por ejemplo, el sonido de una nota aislada no conecta con un color, pero el concepto “La” es azul, “Mi” es azul oscuro, “Fa” es verde, “Sol” y “Re” son amarillos, “Si” es violeta, etc. Se dan argumentos de experiencia personal en esta asociación color-nota que repercuten en la línea de investigación musical, por ejemplo, una de las encuestadas explica que el hecho de ser sinestésica le ha valido para su trabajo como compositora de bandas sonoras para obras de arte de museos a nivel internacional, donde en base al contexto y los colores presentes de la pintura da vida a través de la música.

2. ¿Esta asociación color-sonido se da en tu familia? Las encuestadas relacionan la sinestesia como hereditaria y más frecuente en mujeres. Algunas han realizado pruebas con su madre y han comprobado que coincidían en muchas relaciones, por ejemplo, para la madre la nota “La” es vista en tonos malvas mientras que para la hija el color malva representaba esa misma nota al piano.

3. ¿Tienen sabor las palabras, sinestesia léxico-gustativa? El 50% de las encuestadas opinan que no, a un 25% les pasa muy poco, y a otro 25% les ocurre de una forma peculiar;

por ejemplo, son capaces de imaginar un alimento y saborearlo en diferente grado (en el caso de dos hermanas, la pequeña tiene más activada esa capacidad).

4. ¿Asignas personalidades a las letras, notas musicales, números? Algunas notas musicales son felices, otras son tristes, introspectivas, pero no saben si lo asocian con los acordes mayores o menores que llevan a ese pensamiento. Respecto a las letras y números generalmente no aparece el fenómeno sintestésico, salvo en algunos casos, por ejemplo, el número 8 lo pueden representar como una persona fuerte mientras que el 7 es de alguien extrovertido, pero dudan en que puedan ser exclusivamente un fenómeno sinestésico o sea una asignación cultural.

5. ¿Visualizas el tiempo como un objeto? El 50% de las encuestadas dicen que sí y un 25% opinan que a veces lo pueden colocar de forma física-espacial en el pensamiento.

6. ¿Experimentas sonidos con sensaciones físicas? El 50% opina que sí, mientras que un 25% manifiesta que algunos sonidos agudos provocan escalofríos, mientras que otros son relajantes.

7. ¿Si ves algo que le ocurre a otra persona, puedes sentirlo físicamente? El 50% opina que sí y al 25% le ocurre algunas veces. De todas maneras, todas afirman que son muy empáticas a nivel emocional.

8. ¿Ves las notas musicales de otra manera? La mayoría opina que sí, porque les ayuda a sentir la música de forma más visual, asociando sonidos con colores, texturas o imágenes, por tanto, componen de manera más intuitiva y emocional. Algunas contestan que las notas musicales las imaginan como una escalera o una línea, pero quizás se deba a su formación académica.

9. ¿Hay sonidos que te hacen experimentar sensaciones a nivel físico? Algunas compositoras contestan que les puede generar dolor en los dientes algunas palabras, mientras que en la música es sentir “una obertura de las alas o visiones”. Otras opinan que hay sonidos que se sienten en el cuerpo a modo de presión o vibración física.

10. ¿Ves colores o formas abstractas escuchando música o durante otras actividades? Todas las compositoras opinan que sí; alguna compositora relata que durante una depresión se sentía como un triángulo azul oscuro que estaba dentro de otro y otro, hasta el infinito. O

en momentos de mucho estrés y miedo, invadían su cabeza cuadrados y formas cubistas en amarillo y negro. A veces ven el amor como una luz blanca encima de su piel. Otras personas opinan que ven formas en movimiento.

11. ¿Te ha ayudado la sinestesia en la composición? ¿En qué sentido? Extractamos aquí algunas opiniones relevantes que han contestado las compositoras:

(a) “Algunas situaciones o sentimientos se me traducen de manera automática a pequeñas melodías, texturas, progresiones armónicas. Por ejemplo, la muerte de algún ser querido, un arcoíris, un cielo estrellado, etc. Muchas de estas melodías me acompañan toda la vida. Y a veces muchos años después, son el inicio de una nueva composición. También otras veces me invade una visión en lo más profundo del alma, como si apareciera en otro lugar. Y a la vez, ese lugar se traduce en música. También ha sido el inicio de algunas composiciones. También he convertido algunas de estas visiones en pinturas”.

(b) “Imagino que la conectividad de sensaciones y emociones de distintas fuentes hace que tenga un repertorio de recursos sonoros y musicales más rico y detallado”.

(c) “Enormemente. Compongo desde que tenía uso de razón y saber que tenía sinestesia ha logrado que entendiera mi diferente forma de ver el mundo y entender por qué siempre la composición fue mi manera de expresarme. Siempre interpretaba obras al piano o a la viola y me imaginaba escenas o paisajes, al igual que siempre que componía. Gracias a saber que tengo sinestesia puedo dar vida a grandes obras de arte y hacer sentir al mundo lo mismo que siento yo, logrando que sean sinestésicos por un momento. Es algo extraordinario. Más allá, he descubierto que la sinestesia sana, es un agente de estimulación cognitiva por naturaleza. Hace varios años diagnosticaron a mi abuelo de Alzheimer y desarrollé una terapia contra la neurodegeneración basada en la sinestesia cromática y en mi trabajo como compositora. Esto me llevó a ser admitida en Harvard y a realizar mi primera investigación en Barcelona en 2025 con unos resultados extraordinarios, donde demostré la efectividad de la “Terapia Olmo” y cómo esta terapia sinestésica ralentiza el avance de enfermedades neurodegenerativas como el Alzheimer. Por lo que sí, la sinestesia y la composición me están ayudando a poder ayudar a otros”.

(d) “La sinestesia no solo influye en mi manera de escuchar música; forma parte de mi forma de percibir el mundo y, por tanto, de componer. Muchas veces siento que está integrada en mi propio código sonoro, en la manera en la que organizo intuitivamente las emociones, los colores, los recuerdos y las armonías. Creo que el ser humano necesita relacionar estímulos para comprender la realidad. Nuestra percepción funciona creando conexiones: asociamos sonidos con imágenes, colores con emociones, texturas con recuerdos. Esa interacción entre sentidos genera una energía muy concreta, una especie de lenguaje interno que no siempre puede explicarse racionalmente, pero que sí puede sentirse. Pero más allá de la percepción inmediata, la memoria ocupa un lugar fundamental en todo este proceso. A menudo siento que la sinestesia construye puentes entre recuerdos y sensaciones que aparentemente no tienen relación entre sí. Un acorde puede devolverme a un lugar concreto; un timbre puede tener la temperatura emocional de una etapa de mi vida; un color puede activar una sensación corporal asociada a una melodía que escuché hace años.”

Las experiencias sinestésicas de las encuestadas han sido variadas, pero en todas ellas se evidencia que el fenómeno sinestésico abre también líneas de investigación muy interesantes. Algunas de las compositoras han comentado sus experiencias sensoriales, por ejemplo, estar cantando “Confutatis maledictis” de Mozart y estar viendo en las primeras notas una rueda de fuego gigante invadiendo la orquesta, o haber tenido viajes místicos (“ver un ciervo de luz y ser atravesada por una luz blanca gigante, sentía su cuerpo como ondas de energía de distintos colores: violeta y verde por la cabeza, naranja en la espalda, rojo bajando a modo de raíces hacia el suelo”). Otra compositora afirma escuchar sonidos abstractos en el movimiento de las cosas o en imágenes concretas. A veces una melodía concreta provoca una imagen muy nítida de un color, una textura o incluso un lugar.

Constatamos en este pequeño análisis realizado que la sinestesia brinda la posibilidad de explorar nuevas líneas metodológicas en el ámbito musical, pedagógico, lingüístico y terapéutico.

CONCLUSIONES

Las posibilidades del fenómeno de la sinestesia son múltiples y variadas en cualquiera de los ámbitos artísticos. El marco teórico es un campo abierto al análisis, dado que posibilita diferentes enfoques multidireccionales y líneas de investigación interdisciplinarias.

Es difícil abarcar todas las líneas de investigación de la sinestesia, por ello, nos hemos focalizado en la sinestesia perceptiva, analizando sus características principales. Hemos constatado la invisibilidad de las mujeres en el ámbito musical sinestésico, donde falta un estudio pormenorizado de experiencias sinestésicas que avalen perfiles diagnosticados. Estamos, por tanto, ante trabajos que conectan el sonido con la luz, el color y la narrativa visual, vinculados a una atmósfera estética que puede ser sinestésica, pero aún son pasajes sonoros envolventes o asociaciones emocionales.

Hay numerosas artistas, sobre todo en música electrónica y experimental, que muestran formas de pensar el sonido muy cercanas a la sinestesia, pero lo expresan como un lenguaje artístico y no como una manifestación musical sinestésica. Quizás se deba a que no existen estudios de música contemporánea o perfiles femeninos concretos, y la sinestesia se estudia más en las disciplinas de psicología o neurociencia. También puede deberse a una falta de tradición divulgativa, donde los artistas expresan sus vivencias más como metáforas artísticas que como fenómenos sinestésicos. Finalmente, se evidencia una brecha de género donde los casos más estudiados han sido de músicos y no de mujeres creadoras. En este sentido, son necesarios estudios académicos que exploren de manera científica el tema de la invisibilidad sinestésica en las mujeres del ámbito musical, dado que nuestro pequeño análisis ha evidenciado el enorme potencial a nivel compositivo, terapéutico, pedagógico, lingüístico y cognitivo que ofrece el fenómeno de la sinestesia.

Referencias

- Baird Layden, T. (2004). *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. [Tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes. Barcelona.
- Callejas Sevilla, A. (2006). *Sinestesia y emociones. Reacciones afectivas ante la percepción de estímulos sinestésicamente incongruentes*. [Tesis doctoral]. Facultad de Psicología. Granada.
- Cyrowic, R. (2002). *Sinesthesia: A Union of the Senses*. Springer: London.
- Day, S. (2005). Some Demographic and Socio-cultural Aspects of Synesthesia, *Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience*, 11-33. Oxford University Press: New York.
- De Córdoba, M.J. (2002). Estudio y análisis de las interrelaciones sinestésicas en los procesos sensoriales. (Aspectos antropológicos, sociológicos, artísticos, didáctico/psicológicos, neurocientíficos y tecnológicos), *VI Congreso de Antropología aplicada*. Universidad de Granada.
- De Córdoba Serrano, M.J. (2007). La investigación interdisciplinar sobre la sinestesia: desarrollo y objetivos, *Actas del II Congreso Internacional de Sinestesia, Ciencia y Arte*. Granada.
- De Córdoba Serrano, M. J. (2014). Sonificación de la imagen en movimiento y viceversa. Sinestesia e Ideaestesia en prácticas audiovisuales, *Synaesthesia: Theoretical, artistic and scientific foundations*, International Foundation Artecittà Publishing, Granada.
- De Córdoba Serrano, M.J. (2018). Didactic experiences and creativity II. Artistic Hybridization and Visual Music in Fine Art and in ArtTherapy, *MuVi5, Video and moving image on synesthesia and visual music*. Editorial: Fundación Internacional Artecittà.
- De Córdoba Serrano, María José; Nicolás Montoro Aguilar; José Antonio Vertedor-Romero (2022). *Proceedings VII International Congress "Synaesthesia: Science and Art" (I)*: 1-14. Granada.
- González Compeán, F. J. (2011). *Tonalidad sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València.
- Grossenbacher, P.G., y Lovelace, C.T. (2001). Mechanisms of synesthesia: cognitive and physiological constraints, *Trends In Cognitive Science*, (5):36–41.
- Hochel, M. (2008). *Sinestesia: Sentidos sin Fronteras*. [Tesis Doctoral]. Facultad de Psicología. Departamento de Psicología Experimental y Fisiología del Comportamiento, Universidad de Granada.

- Iborra Martínez, O. (2011). *Sinestesia: El ejecutivo central ante tareas de modalidad cruzada*. [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.
- Kandisky, V. ([1979]2004). *De lo espiritual en el arte*. Editorial Paidós: Barcelona.
- Krashenko, O. (2026). Synaesthesia in time: Notes and colours, *Foro de Investigaciones Musicales*, 2 (1):20-37.
- Marks, L.E. y Odgaard, E.C. (2005). Developmental Constraints on Theories of Synesthesia, *Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience*, 214-236. Oxford University Press: New York.
- Martínez A. y Andrea Lerma Casany. (2025). La música in(visible): Música, sinestesia, abstracción y compositoras, *UMática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*. Disponible en: <https://revistas.uma.es/index.php/umatica/es/article/view/21143/22948>
- Pérez Navarro, D. (2004). Escucho los colores, veo la música: sinestesias. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen, *Revista de Música culta*, 48.
- Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html>
- Ramachandran, V.S., Rogers-Ramachandran, D., y Stewart, M. (1992). Perceptual correlates of massive cortical reorganization, *Science*, 258:1159–1160.
- Ramachandran, V.S. y Hubbard, E.M. (2001a). Psychophysical investigations into the neural basis of synaesthesia, *Proceedings of the Royal Society of London, B*, 268:979–83.
- Ramachandran, V. S. y Edward M. Hubbard (2001b). Synaesthesia: A window into perception, thought and language, *Journal of Consciousness Studies*, 8 (12):3-14.
- Ramachandran, V.S. y Edward M. Hubbard (2002). Synesthetic colors support symmetry perception, apparent motion and ambiguous crowding, *Abstracts of the Psychonomic Society*, 7 (79).
- Ramachandran, V.S. y Hubbard, E.M. (2003a). The Phenomenology of Synaesthesia, *Journal of Consciousness Studies*, 10 (8):49-57.
- Ramachandran, V.S. y Hubbard, E.M. (2003b). Hearing Colors, Tasting Shapes, *Scientific American*, 288 (5):52-59.
- Sachs, G. (1812). *Historia naturalis duorum leucaethiopum auctoris ipsius et sororis eius*. Erlangen.
- Salas Vilar, J. (2016). *Sinestesia y arte. Hacia la autoinvestigación creativa*. [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.

RESEÑAS DISCOGRÁFICAS



Isabel Dobarro
Kaleidoscope

“Towards a Politics of Listening”

por Manuel García-Orozco
Columbia University

ALBUM REVIEW

Isabel Dobarro's *Kaleidoscope*, Contemporary Piano Music by Female Composers from Around the World: Towards a Politics of Listening

Manuel García-Orozco, Ph.D.

Columbia University

Spanish pianist Isabel Dobarro goes beyond merely performing a piano piece; she researches and comprehends it, then interprets it in ways that illuminate both its musical essence and political nuance. More relevant to the latter is the recognition that her *Kaleidoscope* album has brought to her performance and women composers, ranging from emerging to world-renowned. *Kaleidoscope*'s recent accolades include a Silver Medal at the European International Music Awards for Best Contemporary Classical Album and Third Prize at the 4th Petricor International Music Competition for Best Album. Still, the stunning recording's 2025 Latin Grammy Award for Best Classical Album marked the first time an album composed and performed solely by women had won in such a competitive category, outperforming prestigious competitors such as Gustavo Dudamel, Los Angeles Philharmonic, and Gabriela Ortiz. As such, Dobarro's artistry with the album's diverse female-scribed compositions also spearheads a political mission to vindicate women creators. "My piano performance career has sought to gain attention for these marvelous women's relevant contributions," asserts Dobarro. It is these contributions this review seeks to explore along two strands of *Kaleidoscope*'s mission—the first, its drawing of attention to a wealth of female composers while unearthing narratives that have remained marginal or even silenced within the classical genre; the second, its providing of a vessel for transnational collaborations that significantly renew the classical piano repertoire in times of war, political division, and ecological devastation. With *Kaleidoscope*, Dobarro achieves both.

Piece by piece, Dobarro curates a repertoire that blends musical, cultural, and geopolitical boundaries while unearthing piano textures beyond the regular piano recital. "A dialogue," as she puts it, "where diverse musical languages merge, synthesize and flourish together." Indeed, Dobarro's creative but precise and reverent performances of the album's diverse compositions deliver the promised musical dialogism across Europe, the Middle East, Asia, Oceania, the United States, Latin America, and the African Diaspora with much splendor and fidelity.

The album's sojourn begins and concludes in Europe. *Kaleidoscope*'s opening track, "Nocturne" by Bulgarian composer Dobrinka Tabakova, deploys a recurring motif to ground the piece before unfolding with quiet intensity, allowing subtle shifts in texture and color to yield its expressive impetus. The track's central section disrupts its contemplative initial surface with a tender left-hand melody that contrasts with the right hand's restless activity. This interplay compels dramatic tension to come. Dobarro navigates these contrasts precisely enough to shape the score's delicate textures while preserving its underlying emotional depth. Similarly, with more clever contrasts from the player's hands, Carme Rodríguez's "Alalá das

Paisaxes Verticais” evokes a more pastoral European aura, which makes perfect sense since Rodríguez and Dobarro both hail from Galicia. Together, the two Spanish women conjure geocultural authenticity laden with a tinge of nostalgia in their mutual tribute to the Galician coast. Drawing on the expressive contours of the traditional *alalá*, composer Rodríguez transforms traditional Galician elements into vividly programmatic piano textures. Dynamic contrasts, shifting formal gestures, and varied sonorities evoke the region’s rugged landscapes with striking immediacy. As the piece’s dedicatee, Dobarro brings an embodied experience to her performance that echoes particular cultural and sentimental values.

Latin America finds expression on *Kaleidoscope* a la Dobarro through the musical compositions of Gabriela Ortiz (Mexico), the late Claudia Montero (Argentina), and Tania León (Cuba). Ortiz’s contribution, “Estudio 3,” calls for a “Latin feel” while also drawing inspiration from the Mexican Revolution and Ligeti. This exemplifies her “ingenious merging of distinct sonic worlds,” as her official website describes her oeuvre’s aesthetic. She crafts an impassioned musical arc whose technical demands of syncopation while minding the sustain pedal are masterfully realized by Dobarro at her virtuosic height. Ortiz’s track honors Jesusa Palancares, a fictionalized character based upon activist Josefina Bórquez, whose experiences during and after the Mexican Revolution inspired Elena Poniatowska’s novel *Hasta no verte Jesús mío* (*Until I See You, My Jesus*). Similar to the virtuosic textures Dobarro delivers across the keys, Gabriela Ortiz’s “Estudio 3” unearths (hi)stories of women’s resistance in both literature and history, as one can easily assume the track’s implied deeper inspiration by the novel feeds its profound musical honoring of ordinary women whose struggles, labor, and perspectives have often gone unrecognized despite proving crucial in historical revolutions. Beyond her contributions to *Kaleidoscope*, Ortiz has revolutionized the classical world as one of Mexico’s foremost composers, having received several Grammy Awards herself.

Argentina’s late Claudia Montero also won several Latin Grammy Awards. Her “Buenos Aires, Despierta y Sueña,” pays dreamlike homage to the Argentine capital.¹ Montero’s nostalgic theme unfolds above a gently arpeggiated accompaniment, creating an atmosphere of quiet reflection and longing in Isabel Dobarro’s hands. Her performance captures both the intimacy of Montero’s writing and the enduring appeal of her compositional voice, one that remains a defining presence in Latin American music.

Cuban-born Tania León’s track, “Tumbao,” fuses Afro-Cuban rhythmic vigor with contemporary overtones of striking precision. Here, Dobarro brings exceptional clarity and rhythmic command to León’s score, whose grounding in the venerable tumbao pattern across genres like rumba, salsa and Latin jazz pulses lively contrasts and sharp syncopations. León’s “discrete use of pedal” here aptly represents the piano’s percussive nature, especially the sound of its mallet attack, which, as performed by Dobarro and engineered by Javier Monteverde, sounds remarkably clear and rounded in this recording. The result casts a rhythmically driven performance that challenges the prevalent nineteenth-century Anglo-European tendency to associate musical expressiveness with sustained lyricism.

¹ To appreciate Isabel Dobarro’s performance of “Buenos Aires, Despierta y Sueña,” follow this link: https://youtu.be/aL_iPhRoe5c?si=2Zn_NoqohEMsneOj

“Tumbao” capably upends this notion by illustrating that attack, rhythm, and timbre can yield emotional journeys grounded in Afro-diasporic tenets.

Guggenheim Fellow and American Prize-winning composer Nkeiru Okoye contributes “Dusk,” a movement from her suite *African Sketches*, to *Kaleidoscope*. Drawing from her Nigerian heritage, Okoye transduces her childhood memories into compelling pianistics. The movement unfolds through meditative sonorities that exploit the piano’s full resonance, creating an atmosphere of remarkable depth and introspection. Dobarro approaches this piece with exceptional sensitivity, shaping its expansive textures with delicacy and control, her interpretation allowing “Dusk” to emerge as a self-reliant musical statement of remarkable expressivity even outside the full suite’s context. In doing so, Dobarro hints at Okoye’s contributions to the prosperous African piano literature, a lineage especially vibrant in Nigeria and Ghana, while underscoring a distinctive compositional voice. This year, Okoye released the album *When the Caged Bird Sings* for choir and orchestra, which intriguingly broadens this track’s audibility. Although musically contrasting with León’s “Tumbao,” Okoye’s composition similarly seems to appeal to tenets of African musical form, as Ghanaian musicologist Kofi Agawu has conceptualized in his 2016 book *The African Imagination in Music*, as processes of spontaneous invention, “accumulation,” and “cohabitation of segments or units of thematic materials.”

Kaleidoscope’s geographic reach extends to the Middle East through the work of Jordanian composer Suad Bushnaq, “Improvisation.” The piece draws from the Arabic *maqam* tradition to translate the form’s modal sensibilities into pianistic lyricism. Arpeggiated figures ebb and flow between both hands as they traverse the keyboard in gestures that evoke spontaneity and careful design. Bushnaq’s invitation to performers to freely shape her composition’s dynamics and tempo clearly incites pianist Dobarro’s imagination here, which rises to the challenge with refined artistry, employing delicate touch and bright fingerings to balance freedom and structure, revealing the expressive depth that has made Bushnaq one of the most compelling voices in contemporary classical and film music.

The program’s Japanese contribution showcases two distinct yet complementary compositional voices. In “Hana Wa Saku” (“Flowers Will Bloom”), Yoko Kanno transforms the collective trauma of the 2011 Tōhoku earthquake and subsequent tsunami into the touching lyricism and sentiments of hope implied by the title.² The interplay of lyrical and hymnal themes here unearths a spirit of renewal that Dobarro captures with sensitivity and warmth. By contrast, Karen Tanaka’s “Water Dance III” evokes the natural world, alternating ethereal arpeggiated textures that mirror water’s fluidity with a darker central section whose low register seems to probe the ocean’s hidden depths. Both Kanno and Tanaka hint at the breadth of contemporary Japanese piano music, offering works that are evocative and grounded in sonic reflections of humanity’s challenges when facing nature.

² Readers can appreciate Isabel Dobarro’s performance of “Hana Wa Saku” by following this link: <https://www.youtube.com/watch?v=rxn4rpwxEyl>

Also drawing inspiration from water, yet across Oceania, Carolyn Morris's "Blue Ocean" summons aquatic imagery while conjuring the composer's childhood soundscape: the Australian coast. With its vast seascapes, Morris captures them via sustained melodies set against arpeggios. Dobarro's remarkably clean articulations cast evolving textures as harmonious transformations embodying ocean waves and tides' serenity and dynamism.

Kaleidoscope rounds out its globally scoped musical sojourn by visiting the United States, as represented by tracks from two Pulitzer-awarded composers: Julia Wolfe and Caroline Shaw. Wolfe's "Earring" presents a study in rhythmic and textural complexity derived from deceptively simple material, whose technical challenges Dobarro exceeds with remarkable control. The track's persistent, samba-like, dissonant figure in the upper register unfolds independently of Wolfe's prescribed dreamlike motion below, creating a compelling tension between movement and stasis.

With her "Gustave Le Gray," the album's longest piece, Shaw brings a contrasting perspective that Dobarro exploits to fascinating effect. Through fragmentation and repetition, Shaw gradually reconstructs Chopin's *Mazurka, Op. 17, No. 4*, from scattered musical traces before deconstructing it into a succession of contrasting soundscapes reminiscent of the Romantic era. Here, the pianist sounds equally comfortable playing both contemporary and Romantic idioms. Together, Wolfe and Shaw, as interpreted by Isabel Dobarro, demonstrate the diversity of contemporary composition in the United States, balancing conceptual sophistication with intricate textures.

Words can only go so far in encapsulating the magnitude of *Kaleidoscope's* overall, global artistry as well as Dobarro's keen, just as artistic performance and choice of repertoires and composers, which resonate as deliberately political. She excels at curating and performing repertoires while unearthing histories of resistance to help reverse the historical neglect of women composers in the classical world. The album itself calls for more volumes or similar projects to be produced and released across different, even more diverse settings, perhaps by highlighting the Global South and its own women-led musical traditions, say, Yelli songs by Baka women near the Cameroon-Congo border, Isitweletwele walking songs in Maputaland, Bullerengue in Caribbean Colombia, or water drums in Cameroon and Venezuela. Highlighting even more diverse, centuries-long lineages and traditions of women composers who have created repertoires undeterred by Western patriarchy would shine a brighter light on the impact women have had on music performance and composition. *Kaleidoscope* goes a long way toward bringing women into that light.

Dr. Manuel Garcia-Orozco

As a music producer, composer, and ethnomusicologist, Dr. Manuel Garcia-Orozco has dedicated his career to producing musical documents that amplify cultures in resistance, under his label, Chaco World Music. Such efforts have garnered accolades, including the 2021 Latin Grammy Award for Best Folk Album for *Ancestras* (Petrona Martinez) and the 2018 Grammy Award for Best Recording

Package for *El Orisha de la Rosa* (Magin Diaz), as well as multiple Grammy nominations. Garcia-Orozco holds a PhD in Ethnomusicology from Columbia University, where he teaches core classes. His dissertation investigates bullerengue music as an aural practice, tradition, and social space through which cantadoras (Afro-descendant elderly women singers) construct and preserve knowledge, memory, and affect, despite multiple forms of oppression in Caribbean Colombia. He has authored two books in Spanish and the digital educational platform Bullerengue.com. Garcia-Orozco has presented his research at the Society for Ethnomusicology and various universities in Colombia and the USA. As a composer/musician, he has been featured in international venues, including Carnegie Hall, Cannes Film Festival, Lincoln Center, Blue Note, and Symphony Space. He is the recipient of the Colombian Ministry of Culture's Award for Music Research, The Latin Grammy Foundation's Music Research Grant, the ASCAP Foundation's Cy Coleman Award, and the Fulbright Research Abroad Grant.

TRABAJOS DE RECUPERACIÓN

Antología de la canción de arte chilena



Gonzalo Simonetti

Cantante lírico especializado en Lied-Musikhochschule Mannheim y Hochschule für Musik Saarbrücken. Director de la carrera de Interpretación Superior mención Canto de la UAH. Coordinación general y dirección artística del proyecto.



Gonzalo Cuadra

Tenor, musicólogo y director de escena. Académico del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado. Especialista en ópera y música de cámara vocal chilena compuesta entre 1830 y 1950. Dirección de contenidos y dirección artística del proyecto.

Expandiendo el canon musical: compositoras en la Antología de la Canción de Arte Chilena

*Tres siglos de tradición chilena en el género de la canción de arte a través de más de cien
canciones antologadas*

La creación de la *Antología de la Canción de Arte Chilena* es un proyecto que comenzó hace más de cinco años, y cuyo objetivo es poner en valor este repertorio para canto y piano, cuyas primeras manifestaciones datan del siglo XIX y que continúa en crecimiento. El proyecto surge con una doble motivación: por un lado, solventar la carencia de materiales con la que se encuentran tanto intérpretes profesionales como estudiantes de canto y pianistas colaborativos: partituras frecuentemente descatalogadas por las editoriales musicales y ausencia de grabaciones. Esta situación contribuía a perpetuar la predominancia de un repertorio basado casi exclusivamente en compositores europeos, con la salvedad de contadas excepciones latinoamericanas. Era necesario, pues, solucionar esta inexistencia y/o inaccesibilidad de partituras del género de *canción de arte* chilena: ediciones únicas antiguas, obras manuscritas, autoediciones... Un problema derivado de la ausencia de editoriales musicales en Chile durante mucho tiempo. El otro motivo que subyace a este proyecto es de índole artística: los creadores del proyecto (Gonzalo Simonetti y Gonzalo Cuadra) sospechaban que existía un fondo musical de gran calidad artística y profundidad creativa que merecía ser explorado *per se*, sin temor a acusaciones de chauvinismo. En el proceso, se rescataron obras musicales de gran nivel que merecen ser compartidas no solo en Chile sino también por la comunidad musical internacional.

La Universidad Alberto Hurtado, por su parte, fue un ámbito idóneo para el surgimiento de este trabajo, en el que intereses comunes confluyeron: el tenor Gonzalo Cuadra gozaba de una larga trayectoria en la investigación de este *corpus*, incluyendo su contextualización dentro de la Historia de la Música Chilena de aquella época. Por otra parte, Gustavo Simonetti había dedicado muchos años al estudio del *Lied* en Alemania. En el proyecto convergieron además otros profesores de la UAH, como Daniela Fugellie, musicóloga especialista en música chilena. La coincidencia del comienzo de este proyecto con la pandemia del COVID-19 constituyó una instancia catalizadora, ya que desde el principio fue necesario grabar las obras, lo que sentó un precedente en cuanto al formato audiovisual y la edición de partituras. En otras palabras, lo que podría haberse saldado con un concierto se convirtió en un trabajo de largo alcance musical y temporal. La *Antología* resultante, con una fuerte presencia de compositoras, se aloja en una página web de libre acceso (<https://antologiadelacancion.uahurtado.cl/>), que incluye grabaciones audiovisuales, ediciones modernas de las obras, biografías, contextualizaciones históricas, traducciones de los poemas y transcripciones fonéticas de los seis idiomas presentes en los poemas llevados a música.

Dirigida por Gonzalo Simonetti (Director de la carrera de Interpretación Superior, mención Canto, Coordinación general del proyecto, Dirección artística y responsable de las traducciones y transcripciones de los textos en alemán) y el tenor Gonzalo Cuadra (Académico del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, Dirección de contenidos, Dirección artística y responsable de las traducciones de los textos en italiano), cuenta con la colaboración de Daniela Fugellie (Consejería musicológica y apoyo de proyecto), Violaine Soubllette (Traducciones de los textos en francés), Marie-Paule Hallard, (Transcripciones fonéticas de los textos en francés), Jorge Saavedra (Traducciones de los textos en inglés), El Labfon16 – Laboratorio de Fonética y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Alberto Hurtado (Transcripciones fonéticas de los textos en español), Daniel Meza y Simón Morgado (Transcripciones y digitalización de las partituras), Pedro Iglesias y el SDA SamAudio / Novice Studio Records (Producción audiovisual), Yudalys Perdomo y Andrés Silva (Pianistas).

Rocío (c. 1946) - Antología de la Canción de Arte Chilena 2022

Enlace a la interpretación de “Rocío”, de Ema Ortiz (1895-1975), sobre un poema de Gabriela Mistral. Pamela Castro, soprano. Yudalys Perdomo, piano.

La *Antología* se organiza en temas de gran interés, entre los cuales destacan “Gabriela Mistral en la canción de arte chilena” (en la actualidad está en preparación una segunda fase de esta área temática, debido a su gran potencial), “Compositoras chilenas” y “Siglo XIX: canciones de una nueva nación”. Cada obra recuperada cuenta con la edición moderna de su partitura correspondiente y un vídeo, con excelentes interpretaciones a cargo del alumnado de la carrera de canto de la Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades de Chile, Instituto de Música. Ambos están disponibles para su descarga, con acceso abierto. Se adjunta, además, un documento titulado “Ayuda para la interpretación”, que contiene los datos principales de la obra, su contextualización histórica y estética, la traducción y la transcripción fonética en IPA, así como recomendaciones para cantantes y pianistas. De esta manera, el proyecto tiene múltiples dimensiones y destinatarios: la pedagógica, mediante la cual el alumnado y exalumnado participan de la creación de una tradición artística marginada, realizando las primeras versiones de cada obra. Asimismo, gracias a la digitalización y el acceso abierto online, la ampliación de los posibles destinatarios se multiplica de forma exponencial. No menos importante es el énfasis en la conservación de las partituras originales: luego de un estreno, las partituras solían quedar en manos de los intérpretes y se extraviaban o se deterioraban. En este sentido, el trabajo del equipo de transcripción y recuperación es vital, ya que en algunos casos se necesita un trabajo editorial con decisiones musicológicas, en el que a veces es necesario reconstruir compases o incluso páginas enteras faltantes.

Ave María - Antología de la Canción de Arte Chilena 2022

Enlace a la interpretación de “Ave María”, de María Luisa Sepúlveda (1883 – 1958). Claudio Valencia, tenor. Andrés Silva, piano.

Al tener como eje estilístico la canción de arte, este proyecto también fomenta la recuperación de numerosas obras poéticas, fundamentales para la configuración del lenguaje de la canción de arte chilena. La convergencia entre música y literatura es, por tanto, un aspecto esencial del proyecto, en el que la figura de Gabriela Mistral resulta fundamental. Por su parte, los sucesivos flujos migratorios y las diversas colonias establecidas en Chile (alemanas, inglesas, francesas) también dejaron su impronta en la configuración de este lenguaje. Esta Antología permite, así, realizar una revisión de la historia musical del país, incluyendo las diversas tradiciones que confluyeron a partir del siglo XIX.

Desde 2025, el proyecto comienza su proceso de expansión internacional de esta *Antología*, con una acogida excelente. Esto permite la difusión de este *corpus* en proceso de recuperación, así como el enriquecimiento de los horizontes musicales de estudiantes y profesionales de otros países y continentes. No se trata de una “música exótica”, sino de un repertorio que, por su innegable calidad musical, merece ser compartido y escuchado. También se ha organizado durante 2026 un concurso de composición de canciones de cámara sobre poemas de Gabriela Mistral, en el que las dos obras ganadoras pasarán a formar parte de esta Antología, y un concurso de canto lírico “Mujeres en la Música VI”, en colaboración con el Capítulo Chileno del National Museum of Women in the Arts (NMWA-CHILE).

Les regrets d'une bergère (1823) - Antología de la Canción de Arte Chilena 2022

Enlace a la interpretación de “Les regrets d'une bergère”, de Isidora Zegers (1803 – 1869). Claudia González, soprano. Yudalys Perdomo, piano.

Este proyecto, que ha superado las cien obras en su base de datos, permite pues a cantantes, pianistas y profesores/as de canto acceder a un repertorio que se sale de los estrechos límites del canon musical tradicional (tanto en términos de género como geográfico): compositoras como la más conocida Isidora Zegers (1803-1869), pero también otras menos conocidas como Amalia Larraín de Armstrong (1832-1928), Ema Ortiz (1891-1975), Carmela Mackenna (1879-1962), María Luisa Sepúlveda (1883-1958), Sylvia Soublette (1923-2020), o Ida Vivado (1913-1989) se vuelven asequibles gracias a este inmenso y riguroso trabajo de recuperación.

Canción (1949) - Antología de la Canción de Arte Chilena 2022

Enlace a la interpretación de “Canción”, de Ida Vivado (1913 – 1989). Francisca Jünemann, soprano. Andrés Silva, piano.

Patricia Kleinman

Apéndice

Breve biografía de las compositoras chilenas incluidas en este proyecto

Isidora Zégers (1803 – 1869)

Soprano y primera compositora chilena de la que se tenga noticia. Fundadora de la institucionalidad musical chilena. Nacida en España en un contexto de inestabilidad política, se trasladó junto a su familia a París debido al exilio de su padre. En la capital francesa recibió una sólida formación cultural y musical, especializándose tanto en canto (disciplina en la que destacó como intérprete) como en composición. Durante su estancia en París compuso la mayor parte de su producción vocal y pianística, parte de la cual fue publicada en dicha ciudad. En 1823 se estableció definitivamente en Chile, donde contrajo matrimonio primero con Guillermo Tupper y posteriormente, en 1835, con Jorge Huneeus. En ambos períodos, su residencia se convirtió en un importante espacio de encuentro para intelectuales y artistas, favoreciendo el desarrollo de la vida cultural de la época. Su contribución trascendió el ámbito compositivo, desempeñando un papel fundamental en la creación y consolidación de entidades pioneras en el ámbito musical nacional, como la Sociedad Filarmónica y el Conservatorio Nacional de Música. También dirigió el “Semanario Musical”, la primera revista especializada en música del país. Realizó asimismo labores pedagógicas y de mecenazgo musical, resultando un pilar decisivo en la difusión operística en Chile. Desde una perspectiva estilística, su producción se inscribe dentro del romanticismo belcantista, con utilización de amplios intervalos melódicos, una marcada expresividad vocal y el empleo de recursos ornamentales propios de la tradición operística italiana.

Amalia Larraín de Armstrong (1832-1928)

El caso de Amalia Larraín es ejemplo de una élite social chilena que tuvo acceso a una formación musical como parte de una educación privilegiada, pero que, especialmente en lo concerniente a las mujeres, no consideraba a la música como una vía profesional, sino un complemento intelectual y social. En 1851 Larraín ingresa al Instituto Académico del Conservatorio Nacional de Música, donde será una de sus primeras alumnas. En 1872, junto a otras mujeres, funda el Hospital del Salvador en Santiago. Ese año se casa con Diego Armstrong. El matrimonio se muda a Europa y viaja extensamente por Medio Oriente. Tendrá tres hijos, entre los cuales destaca Alicia Armstrong, pionera directora de cine chileno. Son muy pocas las obras musicales que se conocen de Amalia Larraín: un «Ave María» y la romanza «Las doce del día», cuya edición musical fue realizada a beneficio de los damnificados del terremoto de noviembre de 1922, que afectó al centro norte de Chile.

 **Ave María (1871) A. Larraín de Armstrong / Antología 2024**

Enlace a la interpretación de “Ave María”, de Amalia Larraín de Armstrong (1832 – 1928). Francisca Jünemann, soprano. Andrés Silva, piano.

María Luisa Sepúlveda Maira (1883 – 1958)

Pianista, compositora, pedagoga y folclorista, María Luisa Sepúlveda es una figura compleja dentro del panorama compositivo nacional a la llegada del siglo XX. Dentro del campo docto, estilísticamente se movió entre la influencia del impresionismo francés y el criollismo, debido a su genuino aprecio por el folclore campesino. Compuso piezas de gran formato, sinfónicas, concertísticas u operísticas. Su solvencia técnica y talento le permitió manejarse dentro de un lenguaje de vanguardia tonal que la llevó a crear piezas de “arte”, como también obras funcionales de circulación doméstica; en su listado de obras hay himnos (como el del Primer Congreso Femenino Nacional), escritos pedagógicos para enseñanza del piano, y tonadas tradicionales del folclor campesino, área en la que fue investigadora, recopiladora y creadora, miembro fundador de la entonces inaugurada Asociación Folclórica de Chile, a la par de integrante de la Sociedad de Compositores Chilenos. Se formó en el Conservatorio Nacional de Música en piano, violín, canto y composición, graduándose en 1919 y siendo la primera chilena en obtener un diploma en esta especialidad. Desde entonces sus composiciones empezaron a circular en publicaciones musicales nacionales y fue destacada en diversos concursos de composición a lo largo de su vida: durante muchos años fue la única mujer en el panorama público de compositores nacionales. Desarrolló una labor docente en su casa de estudios, así como en establecimientos educativos escolares y sus composiciones llegaron a publicarse en el extranjero. Combinó una enorme modernidad e inserción en las corrientes estéticas de su época con una conciencia de la funcionalidad de la música, por lo que nunca tuvo reparos en escribir en revistas divulgativas.

Ida Vivado (1913 – 1989)

Pianista, docente y compositora. Comenzó sus estudios en Tacna. Luego de un par de infructuosos intentos, ingresó al Conservatorio Nacional de Música en Santiago, donde cursó estudios de piano con Elcira Castrillón y Alberto Spikin y de composición con Domingo Santa Cruz, Salvador Candiani y Fré Focke. En 1947 y hasta 1988 fue profesora de la cátedra de piano en el Conservatorio, representando la institucionalidad de un Conservatorio reformado y moderno. Entre 1981 y 1987 fue la primera mujer en ejercer la Presidencia de la Asociación Nacional de Compositores Chilenos. Su hogar fue lugar de reunión y tertulias musicales que ayudaron a muchas jóvenes generaciones de pianistas y compositores. La composición abarcó casi exactamente la segunda mitad de su vida; su catálogo de obras no es muy extenso y privilegia la composición de cámara, balanceándose entre tratamientos diatónicos, cromáticos, tonales, politonales, atonales y seriales. Fue premiada en los Festivales de Música Chilena de la Universidad de Chile. También creó obras didácticas para el piano.

Ema Wachter Ortiz (1891 – 1975)

Compositora y soprano, su producción musical está centrada en el canto, su instrumento, con poesía en castellano. Formada musicalmente en Chile y en Alemania, la producción musical más importante de Wachter surge cuando desaparece la intérprete: en el retiro, al momento de

dar paso a la profesora y formadora. Estudió piano con Fabio de Petris. Adolescente, fue enviada a estudiar a Berlín. Allí se formó en música y canto lírico, estudios que completó en Italia. Inició una breve carrera que la llevó a algunos escenarios europeos. También se presentó en Chile y fue una de las primeras cantantes en realizar conciertos de Lieder en el país. También residió en Estados Unidos, en donde trabajó con Rosita Renard. En 1932 inició su labor docente de canto y repertorio operístico en el Conservatorio Nacional de Música. Su labor como maestra de canto, en el Conservatorio y posteriormente de manera particular, fue notable, tanto en cantidad de años como en los célebres nombres de sus alumnos, entre los que se cuentan Rayén Quiral y Nora López. El estilo musical es rico armónicamente, pero siempre dentro del ámbito tonal, con algunas obras que dialogan con la música popular de su tiempo. Las hay identificables con el estilo de canción de arte y también piezas de corte infantil. De especial interés son el ciclo de mediados de la década de 1940 titulado “Cuatro canciones”, con textos de Pablo Neruda, y “Canciones de cuna”, con textos de Gabriela Mistral.

Berta Huneus del Río (1897 -?)

Nacida en una familia de la élite social chilena, Berta Huneus Lavín desarrolló la composición musical como parte de una formación cultural integral, sin proyectarse hacia una carrera profesional. Aunque la información biográfica disponible sobre esta compositora es escasa, su figura resulta altamente representativa de un fenómeno más amplio: la educación de las clases altas de comienzos del siglo XX, en la que la práctica musical ocupaba un lugar relevante dentro de una formación integral y cosmopolita. Huneus ejerció la composición de manera esporádica; sin embargo, sus obras evidencian un nivel técnico y estético que da cuenta de una significativa vinculación con las corrientes culturales europeas de la época. Algunas de sus composiciones fueron publicadas una vez contraído matrimonio, aunque sin que ello implicara una intención de incorporarse al ámbito profesional de la creación musical. De hecho, su nombre no figura en las principales Historias de la Música Chilena, como las elaboradas por Salas Viu o Escobar. Asimismo, la selección de los textos poéticos utilizados en sus composiciones constituye un aspecto particularmente revelador. Huneus recurrió a poemas en francés de Lily Íñiguez Matte, joven escritora perteneciente también a un entorno familiar de élite artística. Tanto la obra de Íñiguez como la de Huneus reflejan la influencia de una esmerada educación de tendencia europeizante, característica de ciertos sectores privilegiados de la sociedad chilena de la época.

 [Vieux jardin \(1927\) - Antología de la Canción de Arte Chilena 2021](#)

Enlace a la interpretación de “Vieux jardin”, de Berta Huneus del Río (1897 – ?). Javier González, tenor.. Andrés Silva, piano.

Carmela Mackenna Subercaseaux (1879 – 1962)

Carmela Mackenna constituye un caso excepcional dentro del contexto de las mujeres de la alta sociedad chilena de comienzos del siglo XX. Formada en un entorno que promovía una educación artística refinada, pero concebida fundamentalmente como un atributo cultural

privado, Mackenna transgredió las expectativas de género de su época al desarrollar una actividad compositiva de carácter profesional. Su trayectoria resulta particularmente significativa debido a la profundidad de su formación musical, al nivel logrado y a su inserción en circuitos vinculados a la vanguardia europea. Su educación pianística se inició de manera privada bajo la tutela de Bindo Paoli. Tras contraer matrimonio con Enrique Cuevas, se trasladó a Valdivia, donde participó activamente en labores de difusión cultural. Entre 1926 y 1940 residió en Berlín, período en el que produjo la mayor parte de su catálogo compositivo. Durante esos años continuó su formación de manera privada con Conrad Ansoerge y Hans Mersmann. Asimismo, el hogar de la familia Cuevas-Mackenna se convirtió en un importante espacio de sociabilidad musical, acogiendo reuniones y tertulias frecuentadas por destacados intérpretes y músicos, entre ellos el joven Claudio Arrau. Su Segunda Misa (1934) fue interpretada y distinguida en Frankfurt, constituyendo uno de los principales reconocimientos internacionales de su carrera. Tras la disolución de su matrimonio, residió sucesivamente en Francia, Bélgica, España, Italia y Egipto, antes de establecerse definitivamente en Chile en 1942. Sin embargo, pese al reconocimiento que recibió de figuras influyentes del ámbito musical chileno, como Domingo Santa Cruz, y al prestigio asociado a su formación germana, no logró integrarse plenamente a la vida musical nacional. El catálogo conservado de Carmela Mackenna revela una marcada preferencia por los formatos medios y pequeños. Su producción comprende principalmente obras para piano (entre ellas un concierto para dicho instrumento), música de cámara, repertorio coral y Lied. Desde el punto de vista estilístico, su lenguaje se sitúa entre el neoclasicismo y el expresionismo, caracterizándose por una considerable libertad formal, una orientación hacia la construcción musical autónoma y una estética austera, distante de los convencionalismos sentimentales. Destaca asimismo el cuidado trabajo rítmico y la atención minuciosa al detalle compositivo. Tras la muerte de la compositora, su producción cayó prácticamente en el olvido, a pesar de que parte de su obra había sido publicada en Alemania. Solo durante la última década su legado ha comenzado a ser recuperado y revalorizado por la investigación musicológica y la interpretación especializada.

Die Frau (1935) - Antología de la Canción de Arte Chilena 2022

Enlace a la interpretación de “Die Frau”, de Carmela Mackenna Subercaseaux (1879 – 1962). Alcides Bravo, tenor. Andrés Silva, piano.

Sylvia Soublette (1923 – 2020)

Cantante, compositora, directora coral y directora de orquesta, esta figura desempeñó un papel pionero en la difusión de la música antigua en Chile. Realizó sus estudios de composición con Domingo Santa Cruz y de canto con Clara Oyuela en el Conservatorio Nacional de Música. Posteriormente, perfeccionó su formación en el Conservatorio de París, donde estudió con Darius Milhaud y Olivier Messiaen. Su especialización en música antigua se desarrolló asimismo en el ámbito internacional, particularmente en Londres junto a Raymond Leppard y en Nueva York, a través de su trabajo con la sección de Archivos y Manuscritos del Metropolitan Museum. A lo largo de su trayectoria recibió numerosas

distinciones, otorgadas por instituciones como el Consejo Chileno de la Música, el Círculo de Críticos de Arte, el Consejo Internacional de la Música, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor y la UNESCO. Su actividad musical se caracterizó por una intensa labor de gestión, difusión y formación, que se tradujo en la creación y dirección de diversas agrupaciones en Chile y Venezuela. Entre ellas destaca el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, una de las primeras iniciativas dedicadas a la interpretación especializada de este repertorio en el país. Asimismo, participó activamente en la fundación y conducción de instituciones orientadas a la enseñanza y promoción de la música. La docencia constituyó otro ámbito relevante de su quehacer profesional. En paralelo, desarrolló una actividad compositiva que se extendió desde 1944 hasta la primera década del siglo XXI. Aunque su catálogo no es particularmente extenso, circunstancia que puede relacionarse con la amplitud de sus responsabilidades como intérprete, directora, investigadora y gestora cultural, su producción revela una sostenida dedicación a la creación musical. En este repertorio predominan las obras vocales y corales, reflejo de su estrecha vinculación con la práctica del canto, junto con un conjunto más reducido de composiciones instrumentales de cámara.

 Isla (1952) - Antología de la Canción de Arte Chilena 2022

Enlace a la interpretación de “Isla”, de Sylvia Soublette (1923 – 2020). Cecilia Aguayo, mezzosoprano. Yudalys Perdomo, piano.

RESÚMENES DE TESIS DOCTORALES



Daniel Román Rodríguez

La producción electroacústica de
Marisa Manchado (1981-1996):
una propuesta analítica

La producción electroacústica de Marisa Manchado (1981-1996):

una propuesta analítica

Daniel Román Rodríguez

Director: Carlos José Villar Taboada

Institución: Universidad de Valladolid

Año de defensa: 2025

La presente tesis doctoral, titulada *La producción electroacústica de Marisa Manchado (1981-1996): una propuesta analítica*, estudia la producción electroacústica de Marisa Manchado a partir de una metodología interdisciplinaria que articula análisis musical, teoría feminista, sociología de la cultura y filosofía contemporánea. La investigación se centra específicamente en el período comprendido entre los años 1981 y 1996, etapa caracterizada tanto por la consolidación de la compositora dentro del ámbito experimental español como por profundas transformaciones políticas, culturales y tecnológicas en la España de la Transición y la posterior consolidación democrática. El trabajo parte de la necesidad de revisar críticamente los relatos historiográficos tradicionales de la música contemporánea española, incorporando perspectivas de género capaces de reconsiderar la participación de las compositoras dentro de espacios históricamente masculinizados. En este contexto, la música electroacústica aparece como un territorio particularmente significativo debido al papel que desempeñaron los laboratorios y centros de experimentación sonora como espacios relativamente abiertos a nuevas prácticas compositivas y a la participación de mujeres compositoras durante las décadas de 1980 y 1990. La delimitación cronológica de la investigación responde a varios factores. Por una parte, al cambio paradigmático producido tras el fin de la dictadura franquista y el inicio de una nueva etapa política y cultural marcada por procesos de modernización institucional y apertura internacional. Por otra, al impacto de las nuevas tecnologías aplicadas a la creación musical y al desarrollo de laboratorios de

música electroacústica que modificaron profundamente las formas de composición, producción y circulación sonora.

La tesis sostiene que el trabajo creativo de Marisa Manchado excede ampliamente el ámbito estrictamente compositivo e incorpora una diversidad de prácticas, discursos y saberes vinculados a la música en sus múltiples formas de producción, reflexión y acción cultural. Esta amplitud constituye una de las principales complejidades al momento de abordar críticamente su trayectoria, ya que impide reducir su producción a un único centro estético o metodológico. Más que responder a un sistema compositivo homogéneo, su obra se despliega como una potencia creativa transversal que encuentra modos de realización en una amplia variedad de formatos y espacios de intervención. La música aparece, así, como un campo desde el cual se articulan dimensiones compositivas, intelectuales, pedagógicas, institucionales y políticas.

A partir de esta perspectiva, la investigación propone establecer vínculos entre vida, obra y contexto, entendiendo la biografía no como una mera sucesión cronológica de acontecimientos, sino como un espacio colectivo de relaciones culturales, afectivas e intelectuales. En consecuencia, la tesis incorpora perspectivas provenientes de los estudios biográficos contemporáneos (Arfuch, 2002) y de la teoría feminista interseccional para analizar cómo determinados condicionamientos sociales, institucionales y de género atraviesan la producción artística de la compositora. La base conceptual del trabajo se organiza en torno a tres ejes principales: institucionalidad, feminismo y análisis musical. Desde una perspectiva sociológica, la investigación se apoya en las formulaciones de Pierre Bourdieu (1995) para comprender las relaciones entre la compositora y los espacios institucionales de producción musical, atendiendo a las dinámicas de legitimación, circulación y capital simbólico presentes en el campo artístico. En el ámbito feminista, la tesis incorpora perspectivas interseccionales, especialmente a partir de los trabajos de María Rodó-Zárate (2021), así como aportes musicológicos desarrollados en el contexto hispano por investigadoras como Pilar Ramos (2003).

Uno de los aportes centrales de la tesis reside en la construcción de una propuesta metodológica de análisis musical aplicada de manera uniforme al corpus

seleccionado. Esta metodología combina herramientas provenientes de la logoestructura formulada por Carlos Villar-Taboada (2013), elementos de análisis semiótico y morfoestructural, la teoría de la mixtura desarrollada por Emanuele Coccia (2017) a partir de lecturas contemporáneas del averroísmo, y la noción de síntoma desarrollada por Georges Didi-Huberman (2010). El análisis musical se estructura en diferentes etapas complementarias. En primer lugar, se realiza una contextualización de cada obra atendiendo a datos de composición, estreno, difusión, encargos, dedicatorias y relaciones institucionales. Posteriormente, se desarrolla un análisis semioestructural orientado a examinar vínculos entre música, cultura e historiografía, así como referentes creativos y condiciones socioculturales presentes en el entorno de producción de las obras. La dimensión morfoestructural aborda aspectos relacionados con la organización formal, el comportamiento paramétrico y los procesos discursivos de las composiciones, incorporando análisis de altura, duración, intensidad, timbre y elementos recurrentes. Sobre esta base se desarrolla el análisis logoestructural, centrado en la interpretación de funciones semióticas, relaciones transtextuales y elementos intertextuales presentes en las obras. Uno de los aspectos más originales de la investigación corresponde al análisis desde la teoría de la mixtura. A partir de las formulaciones filosóficas de Coccia y de tradiciones vinculadas a la *Italian Theory* contemporánea influida por el pensamiento de Averroes, la tesis propone pensar el sonido como una materialidad relacional donde los fenómenos musicales se organizan mediante diferentes formas de contacto, convivencia y fusión sensible. Para ello se emplea el software *iAnalyse5*, utilizado para visualizar sonogramas y representar gráficamente eventos sonoros mediante colores y formas diferenciadas. Este procedimiento permite clasificar y analizar relaciones entre masas sonoras a partir de tres tipos de mixtura: yuxtaposición, compenetración total y co-fusión. El análisis incorpora además una dimensión visual y cronológica de las obras, organizando secciones, eventos y transformaciones sonoras en función de su desarrollo temporal y perceptivo. De esta manera, la escucha acusmática adquiere un lugar central dentro del proceso analítico.

La etapa final del análisis corresponde al denominado análisis sintomático. A diferencia de modelos analíticos orientados exclusivamente hacia la descripción técnica o hacia la reconstrucción de procedimientos compositivos, la noción de síntoma busca atender a la recepción de los fenómenos sonoros y a la potencia significativa de la escucha. Inspirado en las formulaciones de Didi-Huberman y en ciertas perspectivas

gnoseológicas presentes en Coccia, el síntoma se entiende como una manifestación parcial, afectiva y no completamente objetivable de elementos singulares presentes en la experiencia musical.

El corpus analizado está compuesto por seis obras representativas del período electroacústico de Marisa Manchado: *Años después* (1981), *Obertura* (1990), *En favor de la economía de libre mercado, que tan felices a todos nos hace* (1990), *Collage* (1991), *FxF* (1992) y *La condición de extranjero@* (1995). La selección responde a criterios cronológicos, estéticos y representativos, considerando obras vinculadas a laboratorios de música electroacústica —Phonos, EMS y LIEM— y desarrolladas mediante procedimientos de música concreta, electrónica pura, electroacústica y *live electronics*.

La tesis no busca únicamente realizar un estudio exhaustivo de recursos técnicos y procedimientos compositivos, sino proponer una lectura unitaria donde análisis musical, biografía, institucionalidad y recepción se encuentran profundamente relacionados. En este sentido, el análisis sonoro se concibe como un espacio capaz de revelar vínculos entre experiencias estéticas, condiciones históricas y formas de subjetividad.

En suma, la investigación propone una renovación metodológica del análisis musical aplicada al repertorio electroacústico español contemporáneo, articulando herramientas provenientes de la musicología, la filosofía y los estudios feministas. Su principal aportación consiste en construir un modelo analítico relacional y multidimensional capaz de abordar la música no como un objeto autónomo y cerrado, sino como un campo dinámico donde convergen sonido, escucha, historia, cuerpo y experiencia sensible. En este sentido, la participación de Marisa Manchado en la escena de la música contemporánea española, y particularmente en el desarrollo de la música electroacústica, no puede comprenderse como un fenómeno aislado ni exclusivamente individual, sino como el resultado de la convergencia de múltiples factores biográficos, formativos e histórico-culturales. En primer lugar, su propia configuración subjetiva, atravesada por una sensibilidad política heredada en parte de la experiencia de su madre y por una clara afinidad con el pensamiento de izquierdas, contribuye a definir un posicionamiento crítico que atraviesa tanto su producción musical como sus discursos

teóricos y pedagógicos. En segundo lugar, este posicionamiento se articula con una formación académica amplia y rigurosa, desarrollada en conservatorios, laboratorios y universidades tanto españolas como internacionales, lo que le permitió acceder a tradiciones compositivas diversas y a entornos de experimentación sonora fundamentales para la consolidación de su lenguaje electroacústico. En tercer lugar, su trayectoria se inscribe en una generación de compositores de vanguardia que, situados en los márgenes de la tradición académica española —en muchos casos como auténticos *outsiders* respecto a las prácticas dominantes—, encontraron en la exploración electrónica un territorio de expansión estética y de redefinición del propio hecho musical.

Finalmente, este conjunto de trayectorias individuales se ve profundamente condicionado por un trasfondo sociohistórico más amplio, en el que confluyen el desarrollo de las corrientes feministas desde los años setenta, el proceso de internacionalización cultural de España tras la Transición democrática, la proliferación de laboratorios de música electroacústica y las políticas culturales de apoyo a la creación contemporánea mediante becas, estancias en el extranjero y programas institucionales de modernización artística. Estos elementos no funcionan como un mero contexto externo, sino como condiciones materiales que posibilitan, orientan y en cierta medida estructuran la emergencia de determinadas prácticas compositivas.

Desde este tránsito entre factores generales y configuraciones más específicas, la obra de Manchado revela un conjunto de preocupaciones que, aun siendo heterogéneas, pueden ser entendidas como rasgos constitutivos de su identidad compositiva. Entre ellas destacan la problemática ecológica, el uso de tecnologías de espacialización sonora y herramientas digitales de procesamiento, así como la incorporación de referencias filosóficas vinculadas al postestructuralismo francés y de materiales literarios como la poesía de Fernando Pessoa. Asimismo, se observa una relación crítica con determinados elementos de la tradición musical española, como en lo relativo al flamenco, entendido no como un recurso estilístico neutro, sino como un signo cultural atravesado por tensiones políticas vinculadas al nacionalismo, que resuenan en su obra *La condición de extranjero*@

En este marco, adquiere especial relevancia el protagonismo otorgado a la voz femenina, tanto como material sonoro como eje de significación estética y política, así como la búsqueda de una experiencia musical inmersiva basada en la espacialización del sonido en sistemas multicanal. Estas estrategias compositivas no pueden separarse de una concepción ampliada de lo musical, en la que lo biográfico, lo técnico y lo ideológico se entrelazan de manera constitutiva. En el caso de Manchado, la dimensión de género no aparece como un añadido externo a la obra, sino como un elemento que atraviesa su configuración misma, en la medida en que las condiciones de enunciación, los materiales empleados y las estrategias discursivas están profundamente vinculados a una subjetividad situada. No obstante, esta constatación no conduce a una determinación esencialista ni a una reducción de la música a su autoría biográfica. En este sentido, más que afirmar que «la música tiene género» en un sentido ontológico, lo que se pone de manifiesto es que el género opera como un régimen de lectura, producción y escucha que atraviesa la experiencia musical en su totalidad.

En consecuencia, la relación entre biografía y composición no se presenta como una correspondencia lineal ni como un mecanismo de traducción directa, sino como un campo de mediaciones en el que los acontecimientos vitales se reconfiguran simbólicamente en el espacio sonoro. Este planteamiento ha permitido alcanzar el primer objetivo de la investigación, consistente en establecer vínculos consistentes entre la trayectoria vital de la compositora y su producción musical, a partir de un corpus documental amplio que incluye textos académicos, entrevistas, escritos personales y materiales institucionales.

El segundo objetivo, relativo al desarrollo de una metodología de análisis musical capaz de integrar dimensiones contextuales, biográficas y sonoras, se ha materializado en una propuesta analítica que articula herramientas semióticas, morfoestructurales y logoeestructurales, así como enfoques filosóficos y visualizaciones asistidas por *software*. Esta metodología ha permitido no solo describir los procedimientos compositivos de las obras, sino también situarlos dentro de un entramado más amplio de relaciones culturales e institucionales. En lo que respecta al tercer objetivo, centrado en la elaboración de una reflexión estética fundamentada analíticamente, los resultados obtenidos permiten identificar recurrencias significativas en el corpus estudiado, tanto en el ámbito de la música electrónica como en el de la

electroacústica. En las obras electrónicas se observa una tendencia hacia la experimentación con dispositivos de mezcla y síntesis en tiempo real, así como la apropiación de modelos estéticos previos vinculados a la tradición de la música electrónica europea. En las obras electroacústicas, en cambio, destaca el trabajo con materiales concretos sometidos a procesos de transformación tecnológica —como la modificación de la altura, la reverberación o el uso de la espacialización— orientados a fines estéticos y políticos específicos.

Cada una de las obras analizadas contribuye a matizar y concretar estas líneas generales. Así, *Años después* (1981) introduce una reflexión sobre la espacialidad binaural y la temporalidad de la grabación; *Obertura* (1990) articula compromiso político y experimentación sonora en relación con problemáticas ecológicas; y *En favor de la economía de libre mercado, que tan felices a todos nos hace* (1990) configura una crítica explícita a los modelos económicos contemporáneos mediante la construcción de masas sonoras densas y estratificadas.

Del mismo modo, *Collage* (1991) evidencia la centralidad del trabajo con fragmentos sonoros y la influencia de los entornos de experimentación como el LIEM; *FxF* (1992) profundiza en la exploración de la voz femenina como material compositivo y espacio de significación; y *La condición de extranjero@* (1995) incorpora el flamenco como objeto de transformación crítica en relación con problemáticas de identidad, migración y nacionalismo.

En conjunto, estos análisis permiten sostener que la producción electroacústica de Marisa Manchado no se limita a una exploración técnica de los medios sonoros, sino que constituye un espacio de articulación entre estética, política y subjetividad. La música aparece, así como un campo de producción de sentido en el que las decisiones compositivas no son independientes de las condiciones históricas y culturales en las que se inscriben. Finalmente, la investigación propone una reconsideración crítica del estatuto del análisis musical en el contexto contemporáneo, entendiendo la obra sonora no como un objeto cerrado y autosuficiente, sino como un proceso relacional en el que confluyen múltiples dimensiones de experiencia. En este sentido, el enfoque adoptado permite ampliar el horizonte de la musicología hacia una concepción más abierta, en la

que sonido, cuerpo, historia e institucionalidad se piensan como elementos inseparables de un mismo campo de fuerzas.

Referencias

- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. Gedisa.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Siglo XXI.
- Butler, J. (1989). Actos corporales subversivos, *Hypatia*, 3(3):104–118.
- Coccia, E. (2009). *Filosofía de la imaginación*. Adriana Hidalgo.
- Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Marea.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas*. Miño y Dávila.
- Delalande, F., y Marconi, L. (2013). *Las conductas musicales*. Universidad de Cantabria.
- Derrida, J. (2019). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Didi-Huberman, G. (1986). L'art de ne pas décrire: une aporie du détail chez Vermeer, *La Part de l'Oeil*, 2:102–151.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Abada.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen: Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Cendeac.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Serieve.
- Didi-Huberman, G. (2014). *El hombre que andaba en el color*. Abada.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Manantial.
- Emmerson, S., y Landy, L. (Eds.). (2016). *Expanding the horizon of electroacoustic music analysis*. Cambridge University Press.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Traficantes de Sueños.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*. Cátedra.

- Hernández Sandoica, E. (2007). La escritura biográfica, *Cercles: Revista d'Història Cultural*, 10: 10–25.
- Kendall, G. S. (2009). La interpretación de la espacialización electroacústica: atributos espaciales y esquemas auditivos, *Música y Espacio: Ciencia, Tecnología y Estética*, 241–259.
- Kerman, J. (1980). How we got into analysis, and how to get out. *Critical Inquiry*, 7(2): 311–331.
- Manchado Torres, M. L. (1982a). Música, lenguaje... *Ritmo*, 519: 9–11.
- Manchado Torres, M. L. (1982b). La vieja nueva música, *Ritmo*, 526: 77–78.
- Manchado Torres, M. L. (1999). Los sonidos en bandeja: intuición y acción, una forma de ser y estar en la música, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7: 249–266.
- Manchado Torres, M. L. (2004). *Presencias y ausencias*. Endymión.
- Manchado Torres, M. L. (2006). Componer en Gestalt, *12 Notas Preliminares*, 18: 38–41.
- Manchado Torres, M. L. (2009). Veintiséis años después: pionerismo en los estudios de género en relación a la música. *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 4: 219–228.
- Manchado Torres, M. L. (2017). Arte sonoro, electroacústica. *Sibila*, 51: 53–55.
- Manchado Torres, M. L. (2019). *Música y mujeres: Género y poder*. Ménades.
- Manchado Torres, M. L. (2021). *El Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM)*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- McClary, S. (2002). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press.
- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música: Introducción crítica*. Narcea.
- Rodó-Zárate, M. (2021). *Interseccionalidad*. Bellaterra.
- Rumsey, F. (2002). Spatial quality evaluation for reproduced sound, *Journal of the Audio Engineering Society*, 50(9): 651–666.
- Sobrino, R. (2005). Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías, *Revista de Musicología*, 28(1): 667–696.
- Supper, M. (2004). *Música electrónica y música con ordenador*. Alianza Música.
- Tarasti, E. (Ed.). (1995). *Musical signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*. Mouton de Gruyter.
- Villar-Taboada, C. (2013). De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal, *Música, Ciencia y Pensamiento Españoles e Iberoamericanos en el Siglo XX*: 161-205. UAM.

LAS MÁRGENES

Perfiles artísticos

Sonia Megías, compositora



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

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

Las márgenes #1. Marisa Tornello

Sonia Megías

Universidad Autónoma de Madrid / Universidad Nacional Autónoma de México

Conocí en persona a la compositora y cantante Marisa Tornello el pasado 10 de abril de 2026. Nos recogió en su coche a mí y a la violinista Mireia Clúa en el puerto de Staten Island, la isla neoyorquina donde Tornello nació hace 33 años y en la que vive desde entonces. Este vídeo resume nuestro encuentro:



Vídeo de presentación de la artista (en italiano y en inglés)

<https://vimeo.com/1187948160/c9c9af6367>

En la primera parte, conoceréis a la autora en su esencia más profunda y abstracta. En la segunda parte, interviene la mente.

Introducción

Tornello es compositora, cantante y performer. Su barrio, Staten Island, es una isla con un tamaño aproximado al triple de Manhattan. La autora es descendiente de sicilianas, cuarta generación, y vive alquilada en una casa sencilla y bonita que pertenecía a su tía abuela Stella. Ha trabajado algunos años como asistente de la también compositora y cantante Meredith Monk, en el SoHo neoyorquino, y hoy desempeña su trabajo alimenticio en un teatro experimental de Brooklyn, al cual viaja de lunes a viernes en su coche a través del impresionante Puente Verrazano, que es una autopista de dos pisos.

Perfil

Tornello creció rodeada de artistas plásticos autodidactas; es por ello que sus primeros recuerdos relacionados con el arte son de miembros de su familia pintando. Recuerda que cuando tenía 4 o 5 años, su madre, padre y hermana pintaban juntos en el ático mientras escuchaban música. Ella tocaba el lienzo con la pintura ya seca y apreciaba sus relieves y texturas irregulares.

Durante su infancia y adolescencia fue voluntaria junto a su familia en la Fundación Contra el Alzheimer en Staten Island. Esto influye en gran parte de su producción, dedicada a temas relacionados con los retos de la salud mental, la confusión interior, la búsqueda de caminos hacia una resolución o la búsqueda de comunidad. Otra de sus influencias se forjó en el centro cultural [Day de Dada](#), también en Staten Island, donde cuenta que se desarrollan innovadoras partituras de performance y piezas de arte postal.



Foto, por la propia autora.

Tornello resume así su trabajo:

“Mi trayectoria profesional se basa en la curiosidad por saber cómo se plasma un estado de ánimo a través de la pintura, y cómo suena esa pintura cuando se combina con la voz. Mi carrera ha estado llena de preguntas y de exploraciones en los caminos que generan esas preguntas, más que en sus respuestas. ¿Se puede convertir una fruta en una partitura musical? ¿Puede una partitura musical nacer y destruirse durante la interpretación? ¿Cómo podemos crear reflejos visuales efímeros de la realidad eternamente efímera de la música en directo?

Mi trabajo también explora las complejidades internas de la mente y cómo podemos expresarlas en momentos de angustia y conflicto. He utilizado mi voz durante la última década para expresar este conflicto. La improvisación libre y la partitura gráfica se han convertido en los pilares que guían toda mi exploración. Lo mejor es que aún me queda mucho por explorar. Ahora mismo soy todas estas cosas, pero espero ser muchas otras en el futuro. ¡Aún queda tanta vida por descubrir! Tantas formas de arte diferentes por descubrir e intentar comprender. Qué alegría.” (M. Tornello, comunicación personal, 1 de junio de 2026).

Tornello describe como objetivos de su trabajo la conexión y comunicación con el mundo, ampliar la perspectiva y abrirse a la experimentación artística: “Estoy siempre explorando nuevos medios y formas de expresión artística, y ansiosa por adquirir más experiencia en diseño de iluminación, escenografía y vestuario para futuros proyectos”.

Cuando la autora se sube a un escenario, habitualmente lo hace sola, como cantante de técnicas vocales extendidas, valiéndose de un micrófono y un ordenador con el cual modifica su voz y crea paisajes sonoros a través del software Ableton. Podríamos definir su carrera como cantante en solitario como *live electronics*, o como electroacústica. También realiza videoartes cortos que juegan

con texto y con música, que graba con su teléfono y modifica gracias a sus conocimientos de diseño gráfico.

Sin embargo, cuando colabora con otras artistas, le gusta incorporar el arte visual que aprendió en casa, en forma de partituras gráficas, y con tejidos y pintura en el escenario a modo de herramientas performativas. También suele incorporar movimiento, poesía y puesta en escena:

“Abordo la colaboración de forma diferente en cada proyecto, adaptándola a un formato único de preparación e interpretación. Sin embargo, en lo que respecta a la activación de partituras gráficas, no creo que esto deba limitarse específicamente a vocalistas experimentales, sino a todo tipo de artistas. En muchas de mis obras soy una verdadera co-creadora, en el sentido de que las artistas con las que colaboro toman sus propias decisiones creativas durante la actuación. Me gusta llamar a mis piezas ‘improvisación estructurada’ ya que hay muchos momentos en los que cada cual interpreta una partitura a su antojo. Sea como sea, siempre quiero ofrecer esa libertad a todas mis colaboradoras.” (M. Tornello, comunicación personal, 1 de junio de 2026).

Las piezas colectivas de Tornello están abiertas a cambios y evoluciones hasta incluso después de estrenadas, a través de la observación de los vídeos o de reuniones posteriores con el grupo de cocreación. Otra de sus influencias son los textos del artista conceptual estadounidense George Brecht. De hecho, su casa (incluso el baño) está llena de pequeños textos de Brecht enmarcados.

Marisa Tornello considera que algunas de las obras de arte activista más impactantes de la historia han sido obras experimentales y abstractas, y que a menudo el público en general se aleja del arte experimental porque no les parece accesible. Su solución a este problema es un simple cambio de perspectiva para que la gente pueda entender y aceptar este tipo de arte “¡y hasta enamorarse de él!”. Afirma que si desde la infancia se nos enseñara la poesía de forma adecuada, con sus metáforas, y si se nos animara a profundizar en el significado de lo que leemos, nos resultaría más fácil abordar las obras abstractas, “ya que en realidad son fragmentos de poesía que te impulsan a encontrar un significado propio, mirando dentro de ti, antes de juzgar si te gusta o no, si lo entiendes o no. Dar esa oportunidad al arte abstracto o experimental.” (M. Tornello, comunicación personal, 1 de junio de 2026).

***s(o)(e)wing*. partitura de ganchillo**

s(o)(e)wing es una pieza compleja, con muchos elementos, entre ellos un lienzo de ganchillo tejido por la autora. Las intérpretes son cuatro vocalistas y un diseñador de sonido que dispara una audiopartitura. Su estreno se puede ver al completo en este enlace:



Vídeo del estreno, en el 'Newhouse Center for Contemporary Art' de Staten Island el 22 de noviembre de 2024
https://www.youtube.com/watch?v=P095_LPEFNw

La partitura de instrucciones se puede leer al completo en su página web (en inglés):



Portada de la partitura de *s(o)(e)wing*

Título de la obra

Para la autora, los títulos de las obras son una parte realmente importante de las mismas y en sí mismos pueden ser obras de microarte. *s(o)(e)wing*, con este formato, alude a las palabras homófonas *sewing* (coser) y *sowing* (sembrar) y a cómo pueden existir por separado, pero también comportarse de la misma manera, siendo así una herramienta de exploración nuestro propio comportamiento como seres humanos. Inspirada por el poeta E. E. Cummings, siempre encuentra un potencial de significado intrigante al jugar con lo que se espera del lenguaje y el formato. Como una extensión de la experimentación: considerar el formato como una elección y ver cómo puede manifestarse de formas que no esperamos.

La autora explica: “El título de *s(o)(e)wing* es una exploración de las realidades duales y paralelas de la siembra y la costura. La siembra se refiere a plantar una semilla, como en la agricultura, y a cómo ese acto genera alimento, sustenta la vida, crea vínculos, fomenta la comunidad. La costura se refiere al acto de coser con hilo, y a cómo este comparte muchas de las mismas cualidades que la siembra. Cuando cosemos un hilo, entrelazamos fibras unas con otras, fibras que por sí solas eran débiles, pero que juntas son tan fuertes que podemos llevarlas como una prenda de ropa durante años, y juntas nos protegerán, nos mantendrán calientes y nos proporcionarán sustento a su manera.

Los actos duales de sembrar y coser fueron los temas que exploré sonora y visualmente en esta pieza junto con un conjunto increíble. Plantamos semillas al comienzo del espectáculo, las regamos y luego procedimos a tejer a ganchillo, a usar una máquina de coser, a coser hilos unos con otros, todo ello en actos de intercambio y de compartir tanto el crecimiento como la pérdida. Reflexiones sobre lo que hemos dejado atrás, aquellos a quienes hemos perdido con el paso del tiempo, y el nacimiento simultáneo de algo nuevo, una semilla que emerge de la latencia a la vida.” (M. Tornello, comunicación personal, 1 de junio de 2026).

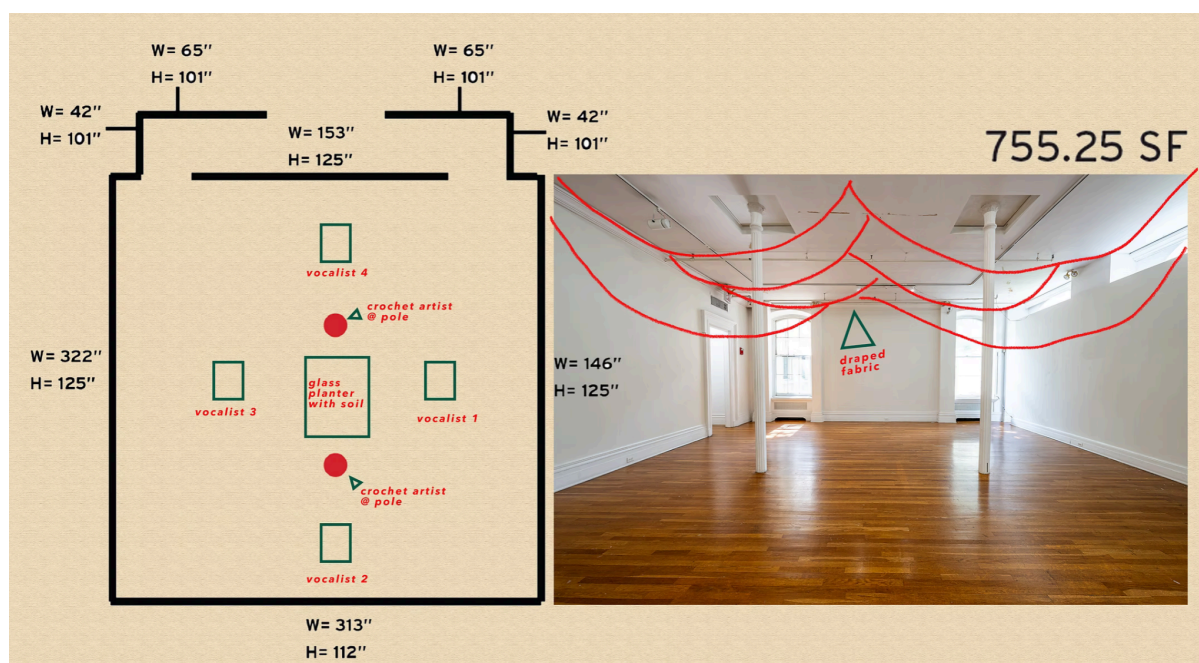
Tornello es una lectora empedernida y escribe poesía desde la infancia. El gozo de la exploración de cómo las palabras pueden transmitir significado más allá de su significado literal ha sido un viaje que ha estado siempre presente en su obra y que ha ido evolucionando. Ella utiliza las palabras para comunicarse, pero también le encanta estudiar la forma de las palabras y representarlas, a modo de pequeñas partituras gráficas.

Así, usar paréntesis, introducir espacios inusuales en sus partituras y explorar el uso de mayúsculas es también contar una historia sonora. En el caso de *s(o)(e)wing*, los paréntesis le recuerdan a los bucles del hilo, por lo que hay algunas elecciones estructuralmente literales en el título.

Notas a la obra

s(o)(e)wing es una performance vocal experimental e interactiva que explora los conceptos de ‘coser/tejer/bordar con hilo’ y ‘plantar una semilla’, y cómo estos conceptos simbólicamente reflejan los patrones de comportamiento humanos. Una partitura gráfica hecha de hilo, tela y papel de cera guían y estructuran la composición para cuatro cantantes agudas¹, precedida por una partitura gráfica hecha por el público con lana. Esta obra multidisciplinar también muestra en directo el acto de tejer, el de plantar en tierra y el de cortar ropa para coserla después. El objetivo de esta experiencia es sumergir al público en una redefinición de lo que pueden ser estos comportamientos al enmarcarlos en torno a la vida y a la pérdida.

Preparación del espacio



En el centro, una maceta de cristal con tierra. Las cuatro vocalistas alrededor de ella.

Equipo: 4 micrófonos inalámbricos de solapa envueltos en hilo, 2 micrófonos de condensador sobre la maceta de cristal, 1-3 micrófonos dinámicos en el lateral), mesa de mezclas, 2 altavoces.

Decorado: metros de tela para colgar del techo, focos, luces LED blancas intensas, casi crudas y antinaturales.

¹ *treble* en inglés: se prefiere este término debido a la presencia de personas no binarias en el coro.

Estructura



Estructura de la pieza, de aproximadamente una hora y media de duración.

0. Soft opening: Jeans hace ganchillo entre dos columnas desde el principio hasta el final de la pieza. El público borda en el ganchillo mientras las cantantes cosen, y plantan y riegan semillas.
1. Primera parte: Cada cantante corta su vestido con unas tijeras y rasga a mano.
2. Segunda parte: Las cantantes se reparten en dúos, uno de los cuales canta las partituras gráficas bordadas en papeles encerados, las cosen entre sí, las plantan y riegan; el otro dúo cose sus vestidos entre sí rodeando una columna. Los dúos cambian y hacen una segunda ronda.
3. Tercera parte: Tres de las cantantes hacen un solo de 5 minutos mientras exploran un objeto relacionado con la costura o la siembra.
4. Cuarta parte: La cantante que no hizo el solo recita un monólogo mientras deshila un ovillo. Las otras tres se tumban a su alrededor y van jugando con el hilo que cae.
5. Quinta parte: Las 4 cantantes interpretan la partitura de ganchillo que ha sido bordada por el público.
6. Final: Cada cantante busca una luz y camina hacia ella con un hilo enrollado en los tobillos. Jeans deja de hacer ganchillo y se sienta junto a la maleta. Saludos.

Partitura de instrucciones

Jeans Gallo y Dan de Lara

Durante toda la pieza

Jeans Gallo hace ganchillo alrededor de dos postes. Su ritmo se adapta a la duración de la actuación, un recordatorio del tiempo y el espacio limitados de que disponemos tanto en la actuación como en la vida.

Su actitud es neutra y carente de emociones.

Dan de Lara crea un paisaje sonoro en constante evolución a lo largo de la obra. Actuará como colaborador de las decisiones de las vocalistas y alternará entre la exploración de sonidos pregrabados (máquinas de coser, cortes, rasgaduras, excavaciones, agua) y efectos vocales en vivo (bucles, distorsión de pedal, humedad, zumbidos).

Los micrófonos de solapa con auriculares estarán conectados directamente a los pedales de Dan, mientras que el micrófono dinámico de pie se utilizará en los momentos en que la vocalista cree un sonido seco y sin efectos.

Apertura suave (*Soft Opening*):

20-30 minutos o hasta que llegue todo el público

Notas al público: A las 19:40, el público comienza a entrar en el espacio, acercándose a un ‘lienzo’ rectangular de ganchillo que hay ante la puerta. Se les entrega una aguja de zurcir con hilo para que “borden el camino que desean tener en esta vida”.

Notas a las intérpretes: Mientras el público entra en el espacio, cuatro vocalistas tararean mientras realizan una tarea manual repetitiva. Cada dos minutos aproximadamente y de forma escalonada, una vocalista se levantará con algunas semillas para plantarlas en la tierra del centro, cogerá una jarra (o un cuenco) de agua y regará la tierra. Marisa está en la máquina de coser con un trozo largo de tela. Mayah está tejiendo a ganchillo. Shara y Daniela decidirán sus acciones durante el ensayo. Todas las cantantes tararean melodías sencillas para sí mismas mientras trabajan; cuando les apetezca, libremente, pueden escucharse y armonizar unas con otras.

Primera parte (*Part One*):

5 minutos

Cuando el público se haya acomodado, Dan (diseñador de sonido) apagará todos los efectos. Esta será la señal para que las cantantes dejen de hacer lo que estén haciendo y:

- 1) Cojan lentamente unas tijeras que tendrá cada una en su zona.
- 2) Digan en voz alta: “Coge las tijeras. Corta”. Cada cantante lo dirá a su propio ritmo y puede decirlo de cualquier forma, con el intervalo que prefiera.
- 3) Las vocalistas comienzan a cortar sus vestidos desde la parte superior (se proporcionarán los vestidos).
- 4) Cuando una vocalista vaya a cortar, canta un *glissando* descendente lento. Corta también lentamente, de forma metódica. El *glissando* sólo ha de sonar cuando esté cortando activamente.
- 5) Cuando no estés cortando, puedes permanecer en silencio o decir/cantar lo siguiente: “Que todas encontremos liberación en
 - a) un final”
 - b) las costuras”
 - c) las marcas desgastadas”
 - d) mi desmoronamiento”
 - e) cuando puedo”
- 6) Todas las vocalistas dejan de cortar unos 5 cm antes del final de la tela.
- 7) Marisa rasga el resto del vestido.
- 8) Shara, Daniela y Mayah hacen lo mismo a su propio ritmo.

Segunda parte. Dúos (*Part Two. Duets*):

20 minutos. 10 minutos cada ronda

Cada cantante tiene una partitura gráfica diferente hecha con hilo, lana y papel encerado.

Primera ronda: Al comienzo de esta sección, dos de las cantantes cogen su partitura gráfica y empiezan a interpretarla. Durante 10 minutos, caminan la una hacia la otra hasta encontrarse a ambos lados de la maceta central. La imagen distorsionada que ven de la otra a través del papel encerado influirá en la interpretación mientras caminan. Cuando se encuentren, coserán sus partituras gráficas

entre sí (cada partitura tendrá hilo colgando y agujas de zurcir para hacerlo). A continuación, plantarán la partitura en la maceta y regarán la tierra.

Al mismo tiempo, las otras dos se sientan en el suelo frente a las columnas, una frente a la otra, y cosen el vestido de la otra. Tararean una melodía improvisada una y otra vez, escuchándose mutuamente, dejando que evolucione. Pueden incluso copiar algunos elementos de lo que oyen hacer al otro dúo y simplificarlos.

Segunda ronda: Los dúos cambian. La secuencia comienza de nuevo.

Tercera parte. Solos (*Part Three*):

Solo de 5 minutos cada una: Marisa, Shara y Mayah. 15 minutos en total

El solo comprenderá canto o sonido. Esta sección se definirá en el primer ensayo de las intérpretes. Mientras tanto, reflexionad sobre las siguientes preguntas:

- 1) ¿Qué objeto relacionado con la costura o la siembra os gustaría explorar personalmente en el espacio durante vuestro solo?
- 2) ¿Cómo incorporar ese objeto mientras cantáis o creáis sonidos?
- 3) ¿Qué significa ese objeto para ti?

Estructuraremos la primera hora del primer ensayo como un taller y tomaremos algunas decisiones juntas. Algunas propuestas de objetos: tierra, hilo, tela, semillas, plantas, agua, luz, ropa, pelo.

Mientras la solista actúa, el resto también realizará acciones, que pueden consistir en enrollar ovillos de hilo suelto.

Cuarta parte. El monólogo de Daniela (*Part Four*):

Daniela interpreta un monólogo hablado de gran claridad. En marcado contraste con el resto del espectáculo, Daniela comienza a contar una historia sobre el crecimiento y el cambio.

Durante su monólogo, Mayah, Shara y Marisa se tumbarán en el suelo formando un círculo alrededor de Daniela. En las manos de Daniela hay una pieza de ganchillo que se va deshaciendo poco a poco. Mayah, Shara y Marisa tiran del hilo suelto formando un círculo alrededor de Daniela mientras ella siente cómo la pieza se va reduciendo cada vez más.

Esta es una de las pocas secciones en las que Dan no creará más sonidos como fondo. El ambiente debe evocar una sensación de bienvenida y comprensión hacia el público.

[Daniela mira el trozo de tela tejida:]

”Recuerdo que cuando era muy pequeña, no sé, quizá de cuatro o cinco años... La verdad es que no estoy segura de si es un recuerdo real o si es una historia que alguien me contó. Pero... En fin, una primavera, mi abuela me llevó al jardín trasero. Y aunque no estoy segura de si el recuerdo es real, casi puedo sentirlo, ¿sabes? Como si pensar en ello me recordara cómo se sentía el aire ese día. Cómo olía. [Pausa]

Mi abuela me llevó a un lugar soleado y nos arrodillamos. Y empezó a hurgar en sus bolsillos. Esos bolsillos profundos en los que bien podría haber metido todo lo que te puedas imaginar. Y saca un paquete que decía “mezcla de flores —variedades surtidas”, y lo agitó. Y tenía esa... como una sonrisa casi pícara en la cara. Como si tuviera un secreto que yo estaba a punto de descubrir. Algo que cambiaría mi vida.

Empezó a abrir el paquete, con muchísima delicadeza, como si quisiera mantenerlo perfectamente intacto. Pude ver lo que parecían pequeñas piedrecitas. Y me mira, con toda la cara sonriente, cada arruga transformándose en ese estado especial de alegría. Y dice: “Esto es la vida”. Creo que mi cara debía de reflejar confusión, porque tenía como 5 años y ¿qué significa eso? Pero ella continúa.

Me contó que todos empezamos como semillas. Y que ninguna semilla puede sobrevivir sin agua y sin sol. Sin cuidados. Y que todos somos iguales. No recuerdo exactamente cómo lo dijo, pero sí recuerdo haberlo entendido... De alguna manera.

Así que cavamos un pequeño agujero y plantamos las semillas. Y aquella primavera, yo no dejaba de mirar aquel pequeño rincón. Y cuando, tras lo que me pareció una eternidad, asomó un poco de verde, grité. Fue una sensación increíble. Hacer que algo creciera así. Tiré del brazo de mi abuela para que se acercara, y creo que se echó a reír. Echo de menos esa risa. Y, por supuesto, como era ella, volvió a hurgar en sus bolsillos de Mary Poppins, sacó dos palitos de regaliz y dijo: «Esto es motivo de celebración». Y nos quedamos allí sentadas, mirando nuestro pequeño brote verde, comiéndonos nuestros palitos de regaliz.

E incluso, cuando las flores no sobrevivían, o tenían un aspecto diferente al que esperábamos, también había una lección ahí: Que nada es perfecto, que debemos mantenernos fuertes. Así que, cuando falleció, como te puedes imaginar, lo único que podía hacer era mirar su jardín. Y la gente no habla lo suficiente de esto, pero los jardines son reliquias. Yo lo creo. Como el hecho de que puedo mirar esos arbustos de flores sabiendo que fueron sus manos las que los plantaron. Ahí está ella. Siempre estará ahí. Y, de alguna manera, de esa forma extraña, nunca se ha ido. Y quizá la ropa que llevamos siempre guarda una parte de nosotros, quizá los recuerdos viven como hilos, como semillas. Aunque seamos raídos y rotos, y encontremos la resolución en las inconsistencias. Deshagamos, y luego encontremos de nuevo, encontremos algo nuevo. Descubramos que todo es simplemente algo sencillo. Algo sencillo.”

Quinta parte. Partitura de ganchillo bordada por el público (*Part Five*):

10 minutos

Las vocalistas cogen la partitura creada por el público, la llevan al centro del escenario y la interpretan. Dan también interpreta la partitura, creando un amplio paisaje sonoro con el que distorsiona las voces. Todas las partes se entrelazan entre sí.

Instrucciones:

- Puedes empezar en cualquier punto e interpretar en cualquier dirección.
- Debes tocar con tu mano el área que estás interpretando.
- Cualquier línea larga creada por un miembro del público debe interpretarse como melodías *legato*.
- Los nudos pueden leerse *fortissimo*.
- Los colores que se cruzan entre sí pueden combinarse con multifónicos (bien dividir la voz en dos tonos) o bien sumar a la voz otra parte del cuerpo, como aplaudir, frotar o dar palmadas.
- Las agujas de zurcir que cuelgan pueden implicar un sonido de inhalación.
- Se pueden seguir todas estas reglas, o ninguna.

Final (*The End*):

3 minutos

- 1) Cada cantante busca una luz que apagar, mientras se envuelve los tobillos con un trozo de hilo de un ovillo que hubieran enrollado antes en el espectáculo (durante los solos). El hilo las sigue hasta la luz.
- 2) Dan crea un *sustain* etéreo con esto. Las cantantes permanecen en silencio. Jeans termina de hacer ganchillo alrededor de los postes y se sienta junto a la maceta. Se apagan las luces.

El sonido de Dan se desvanece.

Se encienden las luces de la sala.

Saludos finales.

Conclusiones

Marisa Tornello quiso hacer una creación colectiva con el público, poniendo la tela de ganchillo a disposición del público como un lienzo en blanco, y dejando unos hilos enhebrados de colores para que bordaran (o sembraran) lo que sería la partitura. Explica Tornello que las personas del público fueron las compositoras de la pieza.

Las vocalistas se entrelazaron entre sí, tanto a nivel sonoro como físico, a medida que los materiales se destruyen y se recrean. El público pudo contribuir a una gran partitura de ganchillo antes de que comenzara la actuación y ver cómo sus elecciones transforman el paisaje musical de la obra. La pieza incluye máquinas de coser, manipulación electrónica de la voz, ganchillo en directo, tierra, semillas y mucho hilo. La intención de la pieza fue sumergir al público durante 70 minutos en un mundo textil y sonoro que ellas mismas han contribuido a crear.

Cuenta Tornello: “Esta es una partitura muy exacta, como puedes ver. Hay marcas de tiempo muy específicas en la partitura. Teníamos un equipo de sonido que nos daba las señales cuando empezaba la siguiente sección. Así que era una partitura muy ajustada, con señales sonoras.” (M. Tornello, comunicación personal, 10 de abril de 2026). Es decir, la pieza contaba con la partitura creada por el público, además de una audiopartitura instructiva creada por Marisa Tornello. Después, escribió el monólogo sobre el duelo. El duelo, al igual que la salud mental, es algo importante en las obras de esta compositora.



Foto promocional del estreno con las cuatro intérpretes de la pieza en su estreno, en el sentido de las agujas del reloj: Daniela Favalaro, Mayah Lourdes Burke, Marisa Tornello y Shara Lunon.

s(o)(e)wing llegó a Marisa Tornello tras el fallecimiento de su tía abuela en 2023. Ella era costurera y artesana. Dice: “En su funeral surgieron tantas historias sobre su relación con los tejidos, y la forma en que se contaban daba la sensación de que los propios tejidos eran reliquias, objetos vivos y palpitantes en los que mi tía Stella había creado y entretejido cada momento de su vida. Entonces empecé a pensar en cómo elegimos las profesiones que elegimos, y concretamente en cómo mi tía Stella eligió la suya. Sus padres, mis bisabuelos, eran granjeros y tenían una granja en Arrochar, Staten Island, a principios del siglo XX. Solían compartir su excedente con la comunidad de inmigrantes de la zona, y de repente empecé a ver estos hermosos paralelismos: cómo sembrar una semilla podía crear tal comunidad y sustento, y cómo coser un hilo también podía crear lo mismo. *s(o)(e)wing* es, en muchos sentidos, un homenaje a la familia Assenza, una familia que encontró maneras de crear y compartir.” (M. West, 2024).

Para Tornello, las nuevas ideas empiezan con un momento de observación, pues cada pequeña cosa que nos rodea puede ser percibida como arte: “Es muy fácil encontrar belleza y una historia detrás de cada cosa con la que interactuamos. Y así, cuando una semilla (nunca mejor dicho) empieza a dar forma a una nueva idea, intento darle tiempo y espacio. Tomo pequeñas notas aquí y allá en mi app de notas a medida que surgen imágenes que me recuerdan la idea original. Y luego, poco a poco, empieza a tomar forma por sí sola. Sin duda, me inclino por crear obras que van tomando forma a través de ráfagas de energía a lo largo de muchos meses.” (M. West, 2024).

Y agrega: “Gran parte de mi obra anterior se sumerge en la oscuridad con la esperanza de encontrar una luz al final del túnel. *s(o)-(e)wing* es diferente: en su lugar, entabla un diálogo con dos conceptos que se reflejan de vuelta en el público, pues con la pieza quiero que los espectadores reflexionen sobre cómo gran parte del tejer, del plantar, del rasgar, romper y reparar tiene que ver con la humanidad. Espero que puedan volver a casa y atesorar un recuerdo que tengan con una prenda de ropa, mirar una flor que hayan plantado y pensar en los recuerdos que les trae, remendar un calcetín con un agujero y, tal vez, sentarse con alguien a quien aman y estar con esa persona. Más que nada, *s(o)(e)wing* trata sobre historias y sobre cómo esas historias viven en la materia y en la naturaleza.” (M. West, 2024).

Se trata de una obra muy sugerente que nos estimula a reflexionar acerca de las relaciones, de los comienzos, de los finales, de los procesos. De cómo todo se transforma, y que así ha de ser.

Y Marisa Tornello, un ser imprescindible en estos tiempos que corren, al igual que el resto de mujeres de este ciclo de perfiles artísticos al que hemos llamado ‘Las márgenes’.

Referencias

- Tornello, M. [Ri Tornello] (22 de noviembre de 2024). *s(o)(e)wing* [Video] YouTube.
https://youtu.be/P095_LPEFNw
- Tornello, M. (s.f.). <https://www.marisatornello.com/graphic-scores>
- West, M. (2024, 16 de noviembre). *s(o)(e)wing communal seeds: Marisa Tornello Threads Textiles and Stories in New Performance*. Shaolin Art Party.
<https://www.shaolinartparty.com/blog/marisa-tornello-soewing>

REFERENTES PROFESIONALES



Mª Luz González Peña

Referentes Profesionales

El Foro de Investigaciones Musicales inicia una nueva sección, incluida desde el comienzo dentro de los ejes temáticos planteados, en la que se visibiliza a mujeres que constituyen referentes profesionales, tanto para sus contemporáneas como para las siguientes generaciones. Esta visibilización, que choca con los mandatos de género asociados a la modestia, la humildad y el relegamiento a un plano secundario, resulta fundamental a la hora de cuestionar una narrativa histórica que ha minimizado la labor profesional de las mujeres. Dicha narrativa se ha construido prefiriendo con frecuencia adjetivos referidos al cuerpo o a la situación familiar de la mujer, de modo que el eje se desplace y los logros profesionales queden relegados a un segundo plano o desaparezcan por completo del relato histórico. El concepto de “referente”, por su parte, actúa como modelo y cadena de transmisión, propiciando la identificación y la percepción de una trayectoria profesional como posible y deseable.

Para abrir esta sección, hemos seleccionado a una profesional que, además de constituir un potente referente profesional, es una figura cercana y querida por todas quienes formamos parte de los diversos ámbitos del quehacer musical, ya sea en los archivos, en el escenario, o en ambos lugares.

María Luz González Peña

Historiadora del Arte y Dra. en Musicología por la Universidad de Oviedo, Directora del CEDOA (Centro de Documentación y Archivo General) de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), archivo de referencia para la preservación, investigación y difusión de los fondos musicales, teatrales y documentales de la entidad. Investigadora, documentalista, y especialista en Patrimonio Musical Español. Posee formación de posgrado en Archivística y Documentación. Figura clave en la **recuperación y difusión del patrimonio musical de las compositoras españolas**, así como del teatro lírico y la zarzuela, bajo su dirección el CEDOA ha impulsado la catalogación, edición, digitalización y puesta en valor de estos fondos documentales que durante décadas permanecieron poco accesibles. De esta forma, su labor profesional ha tenido un impacto de suma relevancia, tanto para el progreso de la investigación musicológica como para la realización de estrenos en tiempos modernos de este *corpus* patrimonial, consolidando al CEDOA como uno de los principales centros de documentación musical de España y un referente indispensable para investigadores e intérpretes. Su destacada trayectoria en el ámbito de la investigación se ha plasmado, además, en la participación como secretaria técnica y autora en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* y el *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, así como en publicaciones entre las que destacan *Música y músicos en la*

vida de María Lejárraga (2009) y los capítulos dedicados a María Rodrigo (2018, 2019), María Lejárraga (2019), la relación entre Lejárraga y Rodrigo (2008), y entre Lejárraga y Manuel de Falla (2017, 2020). Asimismo, ha comisariado exposiciones, entre ellas *¡Pionera tenías que ser!* (2021, dedicada a las primeras socias de la SGAE, como María Rodrigo, María Lejárraga o Emilia Pardo Bazán), *Madrid en Emilia Pardo Bazán* (2021), *Ángeles y demonios. II República, Guerra Civil y posguerra en la SGAE* (con Maribel Sausor, 2025) y *La casa de los autores. Donde habita la memoria* (2026), contribuyendo a la difusión del patrimonio documental conservado en el CEDOA y a la recuperación de figuras y repertorios desde perspectivas en ocasiones escasamente atendidas por la historiografía. También participa con frecuencia como ponente en congresos nacionales e internacionales dedicados a la musicología, la archivística y la gestión del patrimonio musical.



Como la redacción de estas trayectorias profesionales no suele dar cuenta del impacto concreto sobre la investigación y la recuperación del patrimonio musical, el Foro de Investigaciones Musicales ha abierto este espacio a quienes quisieran contar su experiencia en primera persona, a partir de una idea original de la pianista Elisa Rapado. Este es el resultado:

Qué decir en estos casos que haga justicia a la persona homenajeadada sin caer en tópicos. Pero es que va a resultar que los tópicos lo son por algo.

Conocí personalmente a M^a Luz allá por 2011, en la presentación de un libro en El Argonauta. Inmediatamente le hablé acerca de mi interés por las mujeres músicas, y me dijo que le escribiera con mi consulta. Debo confesar que, de entrada, me pareció muy seria, algo distante y hasta me impuso bastante respeto. En efecto escribí, con muy pocas expectativas por la triste experiencia de otras ocasiones similares. Pero hete aquí que respondió, vaya si respondió. A partir de ahí, hemos ido cruzándonos, departiendo, compartiendo... y a nadie sorprenderá que diga que cada mensaje, charla o iniciativa que ha abanderado ha sido más interesante y enriquecedora que la anterior. Y, por supuesto, hay que destacar su impagable labor al frente del CEDOA, su papel fundamental en la recuperación de la obra y memoria de las mujeres creadoras (y no solo ellas, pero esto es algo que hay que celebrar), su amabilidad y generosidad ante cualquier petición de ayuda o guía. Entre los últimos asuntos que nos han unido, debo detenerme en la acogida del legado de la compositora Mercedes de Argila i Niqui, cedido por su nieto Miguel Drudis. Por último, y en contra de aquella primera impresión en 2011, también quiero resaltar su sentido del humor, tan necesario para vivir, teñido de retranca, tan nortea.

Dicen que nadie es imprescindible, pero querida M^a Luz, qué haríamos sin ti.

Con todo mi cariño.

Nieves Hernández Romero.

La primera vez que me ofrecieron un papel profesional en el mundo en el que me desenvuelvo ahora, que es la zarzuela, era el mes de junio de 2019. Cuando asistía a los ensayos para las funciones previstas en el Teatro Principal de Zamora, me imaginaba lo bonito que sería que mi vida consistiera en esto: acudir a diario a un teatro para representar nuestro género lírico, cosa que sucedió pocos años más tarde. En aquellos ensayos me llamó la atención la presencia de una mujer pelirroja que hablaba con una voz amable y calmada y que pronto comprendí que era la persona que nos había facilitado la partitura para representar aquellas funciones. La interpretación de la zarzuela “La manta zamorana” en su propia tierra era una ilusión de Conchi Moyano —soprano y directora artística del festival “Little Opera Zamora”— ya desde sus tiempos de estudiante. Al dirigirse a Mari Luz para solicitar las particellas orquestales, la directora del archivo se dio cuenta de que los materiales que quedaban en el archivo eran insuficientes, por lo que Juan de Udaeta y ella abordaron en primera persona la tarea de reconstruir los materiales para tener una versión con la que hacer el estreno.

Si algo no voy a olvidar de Mari Luz González Peña fue que en los años difíciles de la pandemia tuve la suerte de presentar mi primer disco en mi alma mater, la Escuela Superior de Canto de Madrid, rodeada de algunas de las personas que habían sido importantes en mi formación. Y Mari Luz quiso estar allí, presentándonos a mi pianista y a mí con cálidas palabras y afirmaciones. Apenas unos meses más tarde subimos juntas al escenario de la Juan March gracias a un nuevo periplo suyo.

Adriana Viñuela
soprano

Cuando me dirigí al archivo histórico de SGAE por primera vez con el fin de atar cabos sueltos respecto a la figura de Antonio José, una persona salió a buscarme desde un despacho pequeñito al lado de una maravillosa sala oval en el que estaba encendido un ordenador que constantemente emitía pitidos por los mensajes recibidos a una velocidad realmente imposible de abordar por un único ser humano. Pero allí estaba ella, que salía cada poco rato a echarnos una mano a los investigadores que estábamos en la sala y a la vez iba discriminando a toda velocidad qué mensajes no podían esperar y tenía que responderlos en el momento frente a otros en los que se iba a demorar más. Conversamos con calma sobre lo que yo buscaba en ese momento (más piezas inéditas para incluir en mi futuro disco “Antonio José incompleto” con la soprano Adriana Viñuela), sobre zarzuela, sobre las compositoras españolas. La conversación derivó hacia la escritora María Lejárraga y fue ahí donde descubrimos que ya nos conocíamos, porque la revista Scherzo me había encargado la reseña de su libro sobre la autora, que naturalmente había sido elogiosa.

A partir de entonces la conversación se trasladó sobre todo a correos electrónicos. Os diré que nunca me ha dejado uno sin responder, a menudo a la velocidad de la luz, sobre los asuntos más variados, casi siempre relativos a materiales musicales difíciles de localizar. Allí

donde otras personas serían muy selectivas en la información, Mari Luz siempre ha sido prolija. La he visto “peinar” documentos que sé que conoce como la palma de su mano por si acaso hubiese quedado algún rinconcito sin mirar donde se hubiese podido ocultar una hoja perdida que pudiera servir para completar una ansiada partitura inédita. Frente a mí ha señalado a compañeras direcciones poco transitadas en la investigación de determinadas compositoras: otras personas sin duda son conscientes de que son necesarias muchísimas manos y voces para hablar de todas ellas o para interpretar su música, pero no serían tan generosas.

La primera tarea con resultados relevantes para el mundo musical que compartí con Mari Luz tuvo que ver con mi descubrimiento, totalmente casual y en plena pandemia, de la partitura de las 11 canciones infantiles que la compositora María Rodrigo Bellido había escrito en Colombia y cuya existencia conocía gracias a un artículo de Blanca Alfonso Salas. La Biblioteca Nacional, que las custodia, se negaba a facilitar el material a quienes no fuesen descendientes de la autora o representantes de sus derechos de autor. Ahí fue el momento en el que, como directora del CEDOA, puso en marcha su carácter amable y todas sus habilidades diplomáticas necesarias para lograr que una copia de esas canciones viajase desde Colombia para permanecer en el archivo. Esto permitió que la soprano Adriana Viñuela y yo protagonizáramos finalmente el estreno de las piezas en nuestro país gracias a la Fundación Juan March y permitirá que otras muchas personas que lo deseen puedan consultar el material para descripciones musicológicas o para volver a interpretarlo.

La segunda tarea de relevancia que tuve la suerte de compartir con Mari Luz González Peña se puso en marcha a varias bandas con la colaboración de otras artistas musicales: cuando la familia de la compositora barcelonesa Mercedes de Argila Niqui contactó conmigo tras grabar una de sus piezas en mi canal de Youtube, me preguntaron cómo podían recuperar su figura y repertorio. Mi buena amiga Nieves Hernández Romero, autora del espléndido libro “Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX. El conservatorio de Madrid”, decidió hacerse cargo de la parte biográfica y recomendó el archivo de SGAE como el lugar idóneo para que las partituras se conservasen para la posteridad. Allí Mari Luz propuso la transcripción para voz y piano de algunas piezas que existían únicamente en versión orquestal, lo que permitió que el 20 de febrero de 2026 en el Palacio de Longoria (más aspectos para agradecerle a Mari Luz) se interpretaran muchas de estas obras por primera vez en el siglo XXI. También las pianistas Sylvia Torán y Ana Guijarro participaron en la interpretación de piezas de Argila Niqui en el Ateneo pocos meses antes y el cuarteto 4Sonora hizo lo propio con su cuarteto de cuerda en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, descubriéndonos así muchas caras distintas de esta compositora tan desconocida.

Creo que muchas personas somos conscientes de que la generosidad, tesón e inteligencia de Mari Luz González Peña han sido un regalo para la música española durante todos estos años y especialmente para las compositoras. Pero es importante decirlo mucho y en voz muy alta, para que las próximas generaciones sepan bien a quién le debemos ciertas cosas, no

solo por los resultados que obtiene, sino sobre todo por la forma de hacer las cosas, con perseverancia, inteligencia y una exquisita amabilidad.

Elisa Rapado
pianista

Pseudónimos, cerezas y palomas

Entre manuscritos, partituras y recuerdos, emerge una personalidad marcada por la claridad, la serenidad y un firme compromiso con la cultura: Mari Luz González Peña, a la que tuve el privilegio de entrevistar para la revista Melómano. Su gran compromiso social y su curiosidad musicológica han orientado una trayectoria dedicada tanto al conocimiento como a la preservación de nuestras raíces culturales. Siempre dispuesta a enseñar y ayudar, su trabajo refleja una vocación constante por compartir saberes y acercar el patrimonio musical a nuevas generaciones.

Y así la descubrí: cual reina dueña de un castillo de sueños, cual doncella desde su torre de mármol, tan sabia y tan niña, rodeada de partituras, trozos de tela, vestuarios antiguos y homenajes. Como si habitara un castillo hecho de historias y sonidos, rodeada de objetos cargados de significado.

Mari Luz comparte conocimientos y anécdotas, como si nada. Las horas con ella pasan deprisa, entretenidas, llenas de aprendizaje. Suya es la frase “las compositoras son como las cerezas...”. Y, entre tanto, el pájaro sobrevolando mientras suena Adela Pérez Méndez. En la sencillez, está la fascinación.

En esa tarea, no solo conserva documentos, sino también relatos, emociones y fragmentos de identidad cultural. Curaduría, investigación y divulgación a partes iguales. Una personalidad única y necesaria en el panorama de la cultura, en general, y en la recuperación histórica de las compositoras, en particular. Gracias por tu dedicación. Por muchos años más.

Patricia García Sánchez
musicóloga, escritora y docente

A nuestro juicio, la maestría de las personas alcanza grandeza cuando viene acompañada de generosidad al compartirla y de entusiasmo por aquello en lo que se trabaja. Tal es el caso de M^a Luz González Peña, fuente de inspiración personal y profesional para tantos amantes de la música, que ha contagiado a este dúo ECOS su pasión por la lírica, por redescubrir y difundir nuevos repertorios que enriquecen nuestro patrimonio, y su fascinación en el hermoso camino de aprendizaje que nos ha dejado la creación femenina española. El legado musical y personal que nos brindan tantas compositoras, y quienes gozamos y aprendemos

de él, debe mucho a nuestra querida y admirada M^a Luz. A ella entregamos nuestro profundo agradecimiento y afecto, honrados de contar siempre con su cercanía, su sabiduría y su bondad.

*Noelia Álvarez y Héctor Sánchez.
Dúo ECOS*

Leo los testimonios de agradecimiento que han ido llegando a la redacción del Foro de Investigaciones Musicales y detecto que todos tienen algo en común, y que suscribo también con mis palabras: un profundo agradecimiento y admiración hacia la figura de Mari Luz González Peña. Porque representa el concepto de un conocimiento que se construye de forma colectiva (y no en el secretismo del ordenador de cada uno/a, como en tantísimos casos), así como la generosidad y la colaboración tanto con la persona que ya está consagrada como con quien comienza su andar profesional. La admiración hacia Mari Luz González Peña, por su lucidez, su memoria, su “saber dónde está cada cosa”, su creatividad, esa inmensa formación musicológica que subyace a cada búsqueda, a cada consejo, vertida con el entusiasmo de quien vive su profesión con la pasión y la curiosidad del primer día. Su complicidad y su empuje, con esa energía extraordinaria de quien tiene claros sus objetivos y sus prioridades. Su apoyo y presencia física en los estrenos, incluso en los peores momentos de la pandemia. Su enorme calidad humana, que tanto se agradece en los momentos difíciles. Qué gran referente profesional es Mari Luz González Peña, y cuánto le deben la zarzuela, las compositoras y la música española en su conjunto a su permanente defensa de este corpus, que siempre logra materializarse en conciertos, publicaciones científicas, conferencias y ediciones.

*Patricia Kleinman
Directora de Proyecto CompositorAs,
Ediciones Musicales Eppure!
Foro de Investigaciones Musicales*

--

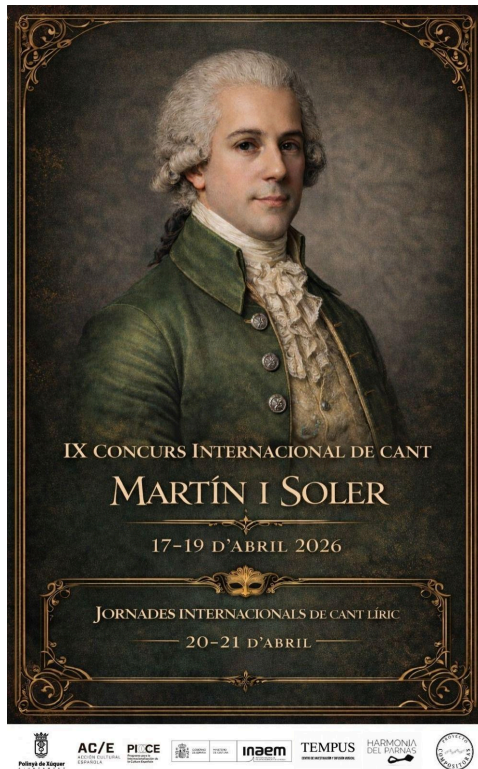
CONCURSOS Y PREMIOS



Maria Mendes, premio
“Claudia Montero” en
Concurso Internacional de Canto
Martin i Soler 2026

Concurso Internacional de Canto “Martín y Soler” 2026

María Mendes gana el Premio “Claudia Montero”



La soprano portuguesa María Mendes ha sido galardonada con el Premio “Claudia Montero” a la mejor interpretación de una obra compuesta por una mujer en la edición de 2026 del Concurso Internacional de Canto Martín y Soler. Organizado por el Centro de Investigación y Difusión Musical TEMPUS y el Ayuntamiento de Polinyà de Xúquer (Valencia), el Concurso Internacional de Canto “Martín y Soler” impulsa desde 2017 la proyección de jóvenes talentos del ámbito lírico y se ha consolidado como una plataforma de referencia para intérpretes que inician su camino hacia la carrera profesional.

El jurado estuvo presidido por la musicóloga, clavecinista, pianista y directora Marian Rosa Montagut (Directora artística de este concurso desde su creación), e integrado por Ana Luisa Chova (Catedrática de canto y pedagoga vocal); Joan Noguerols (Concejal de Cultura y Comunicación, y profesor de música); Yalilé Cardona (Directora del Festival Internacional de Música Clásica de Bogotá, miembro del comité artístico del Teatro Mayor Julio M. Santo Domingo, Directora del CEM para Austria); André Cunha Leal (Fundador y Director artístico de *ProArt*, Productor de ópera y autor en Antena 2/RTP Portugal); Marco Zelaya (Fundador y *Artist manager* en *Zelaya Artists*); Gonzalo Cuadra (tenor y profesor universitario, musicólogo y director escénico); Calio Alonso (Director artístico, gestor cultural, pianista); y Alex Aguilera (Director de escena y escenógrafo, especializado en repertorio lírico).

El primer premio fue para la soprano colombiana Marlin Yurani, quien se alzó asimismo con el Premio del Público y el Premio Zelaya Artists. La soprano mexicana Zyania Cruz, por su parte, se hizo acreedora del Segundo Premio, en tanto Madalena Baptista, soprano portuguesa, consiguió el Tercer Premio, así como el Premio “Harmonia Internacional”, auspiciado por el conjunto musical barroco *Harmonia del Parnas*. La soprano portuguesa Maria Mendes fue galardonada con el Premio “Claudia Montero”, mientras que Gimena Sánchez (soprano, Costa Rica) consiguió el Premio “Harmonia Nacional”

(auspiciado asimismo por el conjunto *Harmonia del Parnas*). El tenor venezolano Pedro Nieves, finalmente, obtuvo el Premio “Silvia Chicano”.

El Premio “Claudia Montero”

Dotado en esta ocasión con 750 euros, el Premio “Claudia Montero” homenajea a la gran compositora argentina que residiera tantos años en Valencia, y distingue la excelencia artística en la interpretación de repertorio creado por compositoras, por lo que representa una de las iniciativas más significativas del certamen en su compromiso con la igualdad, la recuperación del patrimonio musical y la difusión de voces creativas históricamente menos representadas.

Es de destacar que la inmensa mayoría de quienes alcanzaron la instancia final de este certamen optó por concursar también en este premio, de carácter optativo. Así, se pudieron oír obras de Clara Wieck Schumann, Ethel Smyth, Amy Beach, Dylis Elwin-Edwards, Madeleine Dring y María Grever.



Mendes, natural de Fundão (Portugal), obtuvo el galardón por su interpretación de *Song of a Nightclub Proprietress*, obra de la compositora británica Madeleine Dring (1923-1977). Considerada una de las piezas más emblemáticas del repertorio vocal inglés del siglo XX, esta canción destaca por su marcado carácter teatral, su delicado sentido del humor y la estrecha relación que establece entre palabra y música. A través del monólogo de una cantante de cabaret al final de una larga jornada, Dring construye un personaje complejo, lleno de ironía, vulnerabilidad y humanidad. La obra exige de la intérprete una combinación de dominio técnico y capacidad expresiva para transmitir toda la riqueza emocional del personaje. La elección de esta pieza adquiere una especial relevancia en el contexto del Premio

“Claudia Montero”, ya que Madeleine Dring constituye uno de los ejemplos más destacados de compositoras cuya obra ha experimentado un proceso de recuperación y reconocimiento progresivo en las últimas décadas. Al igual que ha sucedido con muchas creadoras del siglo XX, la producción de Dring permaneció durante años relativamente alejada de los circuitos internacionales de difusión. Sin embargo, en la actualidad su música ocupa un espacio cada vez más relevante en programas de recitales y en estudios musicológicos centrados en la creación musical femenina.

En la concesión del premio, el jurado valoró positivamente no solo la solvencia técnica y la excelente dicción de Mendes, sino también la madurez interpretativa que alcanzó la cantante, fruto de un evidente trabajo previo con la obra.

La entrega del premio estuvo a cargo de Patricia Kleinman, musicóloga, cantante e investigadora especializada en la recuperación del patrimonio musical compuesto por mujeres, además de directora de *Proyecto CompositorAs*, iniciativa dedicada a promover la difusión y normalización de las compositoras en los escenarios y repertorios actuales. La concesión del Premio “Claudia Montero” a María Mendes pone de manifiesto la creciente atención que los concursos internacionales de canto prestan a la diversidad del repertorio y al reconocimiento de creadoras que durante décadas permanecieron al margen del canon musical tradicional. Iniciativas como esta contribuyen a enriquecer la programación musical contemporánea, favoreciendo una visión más amplia, inclusiva y representativa de la diversidad de la creación artística.

La actuación de Maria Mandes puede verse a través del siguiente enlace

https://youtu.be/QmS1_fWiRgs



Maria Mendes

Maria Mendes (n. 1999) se ha consolidado en los escenarios nacionales e internacionales gracias a su presencia destacada y versatilidad artística. Se mueve entre la ópera, el oratorio, la canción y la música renacentista y barroca, demostrando gran capacidad para adaptarse a distintos estilos y épocas con igual calidad interpretativa. Máster en Interpretación por la Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo. En 2023 fue seleccionada por la Academia Nacional de las Artes de Oslo (KHIO) para realizar una residencia de ópera, así como por la Asamblea General de la “European Opera Academy” en Florencia. En 2024 interpretó a Donna Elvira (Don Giovanni) en Roma, dentro del proyecto “Opera Out of Opera 2”. Ha cantado con la Orquesta Sinfónica de Kiev en Monheim.

En 2025 recibió el 1.º Premio y el Premio José Augusto Alegria, en Évora, así como el Premio a la Mejor Interpretación de la Obra Portuguesa. Obtuvo el 3.º Premio en el Prémio Jovens Músicos, en 2024, así como el 2.º Premio en el Concurso Cidade de Gaia, en 2023. En 2022 ganó el Concurso de Canto Lions Clube, representando posteriormente a Portugal en la final europea celebrada en Croacia. Ese mismo año recibió además el 1.º Premio en el Concurso Helena Sá e Costa. Mendes participa además en proyectos como *Suave Armonia*, ensemble portugués de música antigua, centrado en la interpretación de música inédita de manuscritos del siglo XVII, con especial atención a la música ibérica. En 2023 realizó su primera grabación discográfica del repertorio policoral para la Pascua del año 1654. También forma parte del Dúo *Vozes do Passado*, con laúd, tiorba y guitarra barroca, que aborda el repertorio renacentista y barroco con un enfoque históricamente informado.

Viardot's "Five Spanish Songs", highlighted in Masterclass at Escuela Superior de Canto Madrid



Spanish and Latin American
Vocal Music Program



Helen Tintes, Ricardo Herrera
Directors

July 17-26, 2026
Madrid, Spain

**A culturally and musically enriching program in Madrid, Spain
at the Escuela Superior de Canto (Palacio Bauer in central Madrid)**

- ✓ Daily Spanish diction classes and Spanish song history
- ✓ Private lessons with master teachers
- ✓ Masterclasses in interpretation for singers and pianists
- ✓ Public concert in Madrid
- ✓ A Flamenco evening and visit to El Prado Museum
- ✓ Excursion to El Escorial (Palace of King Philipp II)
- ✓ Housing with breakfast and dinner included in central Madrid

Limited availability! College students and voice teachers welcome.
Cost: \$ 2500 US dollars per person (some partial scholarships available)



For more information, please contact:
Dr. Helen Tintes
ismcenter2023@gmail.com

by Anna Tonna

***Five Spanish Songs* by Pauline Viardot-García is featured in the curriculum and as a masterclass for the *Spanish and Latin American Vocal Music Program* at the *Escuela Superior de Canto* in Madrid (Spain) July 2026**

As part of the [Escuela de Verano 2026](#) at **La Escuela Superior de Canto of Madrid - ESCM** the recent edition by [Patricia Kleinman](#) of Pauline Viardot's, [Five Spanish Songs](#), will form part of the curriculum, as well as be the subject of a master class for the “Spanish and Latin American Vocal Music Program”, to be led by American mezzo soprano [Anna Tonna](#) on July 17, 2026.

Founded by Prof. [Ricardo Herrera](#) and Prof. [Helen Tintes](#), the “Spanish and Latin American Vocal Music Program” has its inaugural season this coming July 17 thru 26 of 2026. A group of advanced classical vocalists will be in residence at the ESCM located in the heart of Madrid (Spain), and will take part in an intensive vocal music course that aims to guide students to perfect Spanish singing diction; and to participate in a series of workshops, masterclasses and performances dedicated to art song by composers from the Spanish-speaking world.



Spanish and Latin American Vocal Music Program

Helen Tintes, Ricardo Herrera
Directors

July 17-26, 2026
Madrid, Spain

A culturally and musically enriching program in Madrid, Spain at the Escuela Superior de Canto (Palacio Bauer in central Madrid)

- ✓ Daily Spanish diction classes and Spanish song history
- ✓ Private lessons with master teachers
- ✓ Masterclasses in interpretation for singers and pianists
- ✓ Public concert in Madrid
- ✓ A Flamenco evening and visit to El Prado Museum
- ✓ Excursion to El Escorial (Palace of King Philipp II)
- ✓ Housing with breakfast and dinner included in central Madrid

Limited availability! College students and voice teachers welcome.
Cost: \$ 2500 US dollars per person (some partial scholarships available)

For more information, please contact:
Dr. Helen Tintes
ismcenter2026@gmail.com



Published in 2021 by Hildegard Publishing Company and edited by musicologist Patricia Kleinman, the songs and vocal duets for voice and piano featured in the edition are: Caña Española; El corazón triste; Canción española; Seguidilla de los oficialitos; El fandango del diablo. Regarding the edition, Kleinman states:

This edition of Viardot-Garcia's vocal works in Spanish for voice and piano sheds light, not only on this intellectual diva, singing professional and composer; but also on Pauline García, the Spaniard who never forgot her roots. García added to these roots – cultivated, idealized, and used then as an added value

to her vocal compositions – to the compositional contributions of her father Manuel García, and her sister, the opera star and soprano María Malibran.

Anna Tonna, who will lead a lecture and masterclass on the Spanish songs of Pauline Viardot-García for the students of the *Spanish and Latin American Vocal Music Program*, is one of the featured performers, together with soprano Corina Feldman and pianist Isabel Dobarro, of the 2021 disc release “[The Unknown Pauline Viardot](#)” (Cezanne Records). Tonna also assisted in the edition of the *Five Spanish Songs* with both performance practice notes and translations.

The disc release celebrated the bicentennial of the birth of the aforementioned French composer and opera singer Pauline Viardot-García (1821-1910). The cosmopolitan and polyglot artist was a bright star in the cultural spheres of 19th-century Europe.



Photo credit: Michal Novak



The sound disc features vocal solos and duets, with transcriptions and editions realized by musicologist Patricia Kleinman, using Viardot’s autograph manuscripts. Showcasing all world premiere recordings (except for [Scène de Phédre](#) and [Caña española](#)), *The Unknown Pauline Viardot* shows previously unknown facets of this great composer by showcasing a host of styles informed by her cosmopolitanism and the surprising aesthetic interests she experimented with throughout the last half of the 19th century.

As a singer, Pauline Viardot was a diva of the operatic stages of Paris, London, Saint Petersburg and Baden-Baden among many others. As a socialite, she maintained one of the most important artistic *salons* in Paris, frequented by the most well-known intellectuals and artists of the day. She maintained her composing activities throughout her long life.

Anna Tonna

<https://www.annatonna.com/>

Iniciativas y Proyectos

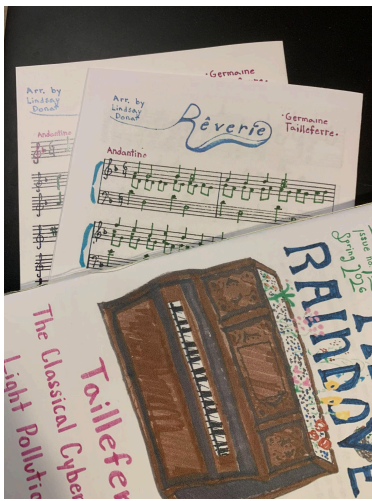
Lindsay Donat: The Raindove Project



Lindsay Donat is a double bassist who prioritizes creativity, boldness, and connection in all of her work. Donat performed with the Turkish American Orchestra, Peabody Orchestra, the Peabody Conductor's Orchestra, and with the Juilliard Orchestra in locations such as Carnegie Hall, David Geffen Hall, and Alice Tully Hall. She performed with the North Carolina Symphony and the Charleston Symphony as a substitute player. She was a soloist for the Peabody Orchestra's performance of Stravinsky's Pulcinella Suite at the Grand Opening Celebration of the Hopkins Bloomberg Center in DC. She played in masterclasses with Paul Ellison, Tracy Rowell, David Allen Moore, Robin Kesselman, Nico Abondolo, Ira Gold, and Paul DeNola. With a refusal to limit the power of the double bass to just one role, Donat has a particular passion for chamber music and solo performance. Donat's work also embraces the intersections between music performance and neighboring disciplines such as teaching, writing, and design. Donat is currently the bass lesson instructor at the Hackley School and additionally teaches lessons through her own studio. In 2022, she received a teaching fellowship for Juilliard's CLIMB (Combining Literacy with Musical Beginning) program, during which she taught relatives of MAP (Music Advancement Program) students. She believes in self-directed learning, clear communication, and an adaptive approach to education. Recent projects include her quarterly magazine The RAINDOVE and an edition of Boulanger's Three Pieces arranged for bass and piano. Both of these projects focus on French Romantic music by women. Her soundtracked picture book "Moments Musicaux with Marchena and Momo" was awarded a Juilliard Fall 2022 Project Grant. Donat was a 2024 Sarasota Music Festival Fellow, and also attended the Bowdoin International Music Festival and Domaine Forget International Music and Dance Academy. In 2025, Donat graduated with a Master's in Music from the Peabody Institute, where she studied with Nina Decesare, and in 2023, she graduated from The Juilliard School, where she worked with Joseph Conyers, Rex Surany, and Albert Laszlo.

Lindsay Donat y The Raindove Project

En un mundo en el que la inteligencia artificial actúa como globalizador estético (al igual que antes Starbucks y otras marcas multinacionales colonizaron las ciudades, homogeneizándolas); en el que carteles, fotos, avatares, e incluso mensajes pretendidamente personales vienen escritos por chatgpt o por sus marcas similares, la revista de *The Raindove Project* es una sorprendente ráfaga de aire fresco. Está hecha a mano. Se envía por correo postal. Cada ejemplar está cosido. Incluye ensayos, y una partitura con un arreglo original escrito de forma manual (en este caso, una obra de Germaine Tailleferre) en forma de separata, como aquellas revistas de música de siglos precedentes. La revista es de frecuencia cuatrimestral y tiene como eje temático a compositoras de los siglos XIX y XX.



Su propuesta nos pareció tan atípica para los tiempos que corren que decidimos indagar en la persona que ideó este proyecto: Lindsay Donat, contrabajista.

“I started The RAINDOVE as a way for people to engage with music written by female composers in a comprehensive and tactile way. The print-only publication (sort of a cross between a DIY zine, academic-style journal, and culture magazine/review) features a hand-written score of a song or short work by a female composer in each issue. It also contains biographical information on the composer, light theoretical analysis/score specific information, and other articles relating to musical topics.

As a double bassist who loves to play solo music and transcriptions, I have always been on the lookout for repertoire outside of the small canon that exists for my instrument. In my search, I have discovered many wonderful pieces written by women that are underappreciated that I want to share. I am particularly focused on music written by French composers during the interwar and post-war periods, when women began to have more educational and professional opportunities. This music is so different from the standard double bass concertos I grew up learning, as it contains more tonal ambiguity and colors - opening a world of musical exploration.

I was a bit worried at first that a physical publication would be limiting, but it brings me so much joy to know my readers might have one of my scores resting on their music stand for their morning warm-up, or a copy of the articles in their bag to flip through while on the train. There is an element of intimacy. I have been lucky to start this project at a time when people are craving analog experiences and physical media.

In today's political climate, when women's history and art are being increasingly devalued in certain spaces, I am grateful to have a space where I can research, learn, and connect with a community that values the stories and work of women.”

Lindsay Donat ha lanzado una edición de las 3 Piezas de Nadia Boulanger para cello y piano (1914) en arreglo para contrabajo y piano. Sobre dicha edición, dice: *“This arrangement keeps the work in the original key (and down an octave) to preserve the sound colors that are integral to the work's emotional and atmospheric effect. My general approach was to prioritize style while also considering clarity and playability when changing octavations, bowings, and chords.”* [“Este arreglo mantiene la obra en su tonalidad original (y una octava más grave) para preservar los matices sonoros que son parte intrínseca del efecto emocional y atmosférico de la pieza. Mi objetivo general fue dar prioridad al estilo, sin descuidar la claridad y la ergonomía de la interpretación, a la hora de modificar octavas, arcos y acordes.”]

Lindsay Donat ha compartido con nosotras este video de un fragmento de su interpretación.

youtube.com/watch?v=YTrAwG8ahD0&feature=youtu.be

Nadia Boulanger: 3 Pièces pour violoncelle et piano. N°3: Vite et nerveusement rythmé

Lindsay Donat, contrabajo

Alan Xuesong Lin, piano

La edición se puede adquirir en este enlace:

<https://lindsaydonatbass.com/store/p/three-pieces-by-nadia-boulanger>

Lindsay Donat tiene perfil en Instagram

@lindsaydonat



Do not distribute. Credit always to public performances. Copyright arranged for sale on authorized performance rights.

Recepción de artículos: instrucciones

Ejes temáticos:

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

Envío de artículos

Los trabajos se deben enviar por correo electrónico a proyecto@compositoras.com

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

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

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

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

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

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

Principios generales de estilo

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