



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Propuesta interpretativa de la obra *Corvo* para saxofón tenor y piano de Sixto Manuel Herrero Rodes.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Adrián Rojas Yarritu



Director/a del TFG: Daniel Fernández Sanmartín

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024



Resumen

En el presente Trabajo de Fin de Grado se propone una investigación exhaustiva y un enfoque práctico sobre la obra titulada *Corvo*, del compositor Sixto Manuel Herrero Rodes. El trabajo de dicha obra presenta un interés particular debido a su riqueza rítmica y al uso de las técnicas extendidas utilizadas por el compositor para alcanzar nuevos horizontes sonoros. Además, se estudiará la introducción de diferentes estilos jazzísticos como el *bebop*, el *funky* o el blues, así como técnicas ampliamente utilizadas en este estilo como por ejemplo el *walking bass*.

Este proyecto tiene como objetivo comprender, analizar y ejecutar la obra abordando aspectos musicales, técnicos y expresivos. Para obtener unos resultados óptimos, a lo largo del trabajo se aportarán diversas estrategias de estudio. A través del estudio minucioso de la obra, se pretende lograr un conocimiento más profundo de la música contemporánea y poder despertar el interés por este tipo de música en un público más amplio.

Con todo esto pretendo, por un lado, ayudar a aquellos músicos que quieran alcanzar nuevos horizontes sonoros con el saxofón, a través de esta obra, por otro lado, maximizar el disfrute de la interpretación de la obra gracias al conocimiento obtenido a lo largo del trabajo y, por último, el poner en valor a un compositor español como es Sixto Herrero, reivindicando y ampliando el repertorio contemporáneo nacional para saxofón y piano.

Palabras clave: *Corvo*, Sixto Herrero, Saxofón tenor, Jazz, Música de vanguardia.

Abstract

This Final Degree Project proposes an exhaustive investigation and a practical approach to the work entitled Corvo, by the composer Sixto Manuel Herrero Rodes. The work presents a particular interest due to its rhythmic richness and the use of the extended techniques used by the composer to reach new sonorous horizons. In addition, the introduction of different jazz styles such as bebop, funky or blues, as well as techniques widely used in this style such as the walking bass, will be studied.

This project aims to understand, analyze and perform the work by addressing musical, technical and expressive aspects. In order to obtain optimal results, various study strategies will be provided throughout the work. Through the thorough study of the work, it is intended to achieve a deeper understanding of contemporary music and to awaken interest in this type of music in a wider audience.

With all this I intend, on the one hand, to help those musicians who want to reach new sound horizons with the saxophone, through this work, on the other hand, to maximize the enjoyment of the interpretation of the work thanks to the knowledge obtained throughout the work and, finally, to put in value a Spanish composer such as Sixto Herrero, claiming and expanding the national contemporary repertoire for saxophone and piano.

Keywords: Corvo, Sixto Herrero, Saxofón tenor, Jazz, Vanguard music.

Agradecimientos

Me gustaría comenzar el presente trabajo de investigación agradeciendo a todas aquellas personas que me han ayudado a realizarlo. Primeramente, agradecerle a mi tutor del Trabajo Fin de Grado, Daniel Fernández Sanmartín, por guiarme en la elaboración del TFG.

También me gustaría darle las gracias a mi antiguo profesor de saxofón, Adelardo Zurdo López, por ayudarme siempre que lo he necesitado, tanto con la obra del presente trabajo, como con cualquier duda o problema que me surgía con el saxofón a lo largo de todos estos años.

Por último, estoy tremendamente agradecido al compositor, el Dr. Sixto Manuel Herrero Rodés, por ayudarme a comprender mejor su manera de entender la música, de componer y su obra. También por ayudarme siempre que lo he necesitado y por concederme las entrevistas, a mi parecer, sumamente interesantes.

Índice

INTRODUCCIÓN	1
1.1 Justificación	1
1.2 Objetivos	1
1.3 Estado de la cuestión	2
1.4 Metodología	4
CAPÍTULO I. EL JAZZ.....	5
1.1 ¿Qué es el Jazz?	5
Características del Jazz	5
1.2 Subgéneros del Jazz.....	6
CAPÍTULO II. SIXTO MANUEL HERRERO RODES	11
2.1 Biografía	11
2.2 Sixto como compositor	14
2.3 Etapas compositivas de Sixto Herrero.....	14
1ª Etapa (1994-1997)	14
2ª Etapa (1998-2001)	15
3ª Etapa (2002-2005)	15
4ª Etapa (2006-2008)	16
5ª Etapa (2009-2011)	16
6ª Etapa (2012-2019)	17
7ª Etapa (2020-Actualidad)	17
CAPÍTULO III. CORVO.....	19
3.1 Contextualización de la obra	19
3.2 Análisis de la obra	20
3.3 Las técnicas extendidas en <i>Corvo</i>	38
3.4 Estrategias de estudio	39
3.4.1 Sobreagudos.....	40
3.4.2 Slap	45
3.4.3 Multifónicos:	49
3.4.4 Glissando	53
3.4.5 <i>Growl</i>	54
3.4.6 Apoyaturas	56
3.4.7 Ritmo y articulaciones	58
3.4.8 Matices	62
4 CONCLUSIONES	65

6 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	71
ANEXOS	74
Anexo I Entrevista	74
Anexo II Catálogo de composiciones de Sixto.....	79
Anexo III partitura original	99

INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación

El motivo de este trabajo parte de una experiencia personal. Durante mis estudios profesionales de saxofón en el conservatorio de Torrevieja (Alicante) con el profesor Adelardo Zurdo, discípulo de Sixto Herrero, compositor de la obra objeto de estudio, Adelardo me introdujo a obras como *Drogman*. Este supuso mi primer contacto con el repertorio de Sixto Herrero. Posteriormente tuve la oportunidad de coincidir personalmente con Sixto Herrero y de compartir con él su concepción compositiva.

Tras realizar una lectura inicial de esta obra, ha despertado mi interés el hecho que aparezcan diferentes estilos jazzísticos, con un lenguaje contemporáneo y usando numerosas técnicas extendidas.

Además de una obra interesante a nivel compositivo, me parece una buena forma de iniciarse con la música de vanguardia y de aprender o perfeccionar diferentes efectos, además del alto nivel que exige de sonoridad y ritmos. Todo esto me animó a trabajar la obra y realizar el presente trabajo.

1.2 Objetivos

El objetivo principal de este trabajo de investigación es proponer una interpretación de la obra *Corvo* que esté basada en su contextualización, en un análisis de su forma, de su estilo y de los diversos contenidos musicales que en ella aparecen, para tratar de obtener una interpretación fehaciente. Para lograr el objetivo principal considero necesario abordar una serie de objetivos generales, los cuales son:

- Realizar una contextualización del compositor en un marco biográfico, estético y musical de su obra, para conocer tanto su lenguaje propio como sus influencias.
- Investigar el contexto histórico y estilístico de la obra, examinando la influencia del jazz y de la música contemporánea en su composición.

-Realizar un análisis de los contenidos musicales que aparecen a lo largo de la obra para observar cómo se comportan ciertos parámetros, como el ritmo, las dinámicas o el timbre del sonido, con la finalidad de poder establecer unas estrategias de estudio adecuadas.

-Explicar de forma detallada las diferentes técnicas extendidas y efectos que aparecen a lo largo de la obra y proponer ejercicios para trabajarlos y obtener la sonoridad deseada por el compositor.

-Realizar una interpretación fidedigna de la obra, poniendo en práctica todo lo trabajado.

-Poner en valor al compositor español Sixto Herrero Rodes y reivindicar la calidad del repertorio contemporáneo nacional para saxofón y piano.

1.3 Estado de la cuestión

El catálogo compositivo de Sixto Herrero es sumamente variado y muy amplio, y cada vez más ya que sigue en activo. Debido a su estilo musical personal, a su concepción de la música y a la fusión que realiza entre lo moderno y lo tradicional están aflorando diversos trabajos de investigación alrededor algunas de sus composiciones.

Para la realización del presente trabajo, se utiliza como fuente primaria la partitura de la obra *Corvo*, revisada y reeditada en 2021 por la editorial GTEmúsica. También he tenido la suerte de contar con información de primera mano del propio compositor, gracias a poder reunirme con él y a poder trabajar la obra siguiendo sus pautas.

Gracias al Trabajo de Fin de Máster realizado por Darío Martínez (2020) titulado *Corvo, obra para saxofón tenor y piano de Sixto Manuel Herrero*, obtendré una base para comenzar a elaborar una propuesta de estudio en función del estudio que nos muestra. Este trabajo me permite comprobar que el estilo predominante de la obra a tratar es jazzístico y muestra una división de las diferentes secciones de la obra y de los motivos lo cual resulta ser un muy buen punto de partida para conocer dichos elementos motivicos a destacar y el estilo específico de cada sección, las cuales adaptaré a la nueva reedición.

Seguidamente, y sabiendo que la base de *Corvo* es el jazz, haré uso de los libros *Historia del jazz clásico* de Frank Tirro (2001) e *Historia del jazz* de Ted Gioia (2002), donde se nos explica de donde proviene el jazz. También se nos explica como surgen los diferentes subgéneros del jazz, por ejemplo, cuando Gioia (2002) nos explica que el *cool jazz* surge como respuesta al frenesí del *bebop*.

Por otro lado, haré uso de la tesis doctoral de Antonio Pérez (2008) *Influencia del jazz dentro del repertorio clásico del saxofón más representativo del siglo XX* en el que nos habla sobre las características fundamentales del jazz y del trabajo Fin de Grado *Bebop: breve reseña histórica* de Fernando Echeverría (2015) el cual nos explica más detalladamente el *bebop*.

Considero que un paso importante para la elaboración de este trabajo es el informarme sobre las técnicas extendidas que aparecen en la composición como, por ejemplo, el *slap* o los multifónicos, así como obtener diferentes digitaciones para realizar los sobreagudos necesarios. Para ello haré uso de la tesis doctoral de Matthew Jeffery Taylor (2012) titulada *Teaching Extended Techniques on the Saxophone: A Comparison of Methods*, del Trabajo de Grado de Eduardo Delgado (2022) *Recital de música contemporánea: Técnicas extendidas del saxofón soprano, alto y tenor aplicadas en el repertorio de los siglos XX y XXI* y del trabajo de fin de carrera de Zumbado Castro (2012) *La técnica extendida en las obras para saxofón electroacústicas de compositores mexicanos*. En estos trabajos se explican los diferentes efectos que podemos realizar con el saxofón, por ejemplo, en el trabajo de Delgado (2022) se nos describe el efecto del *growl*, Zumbado (2012) nos explica en qué consiste el *slap* y en el trabajo de Taylor se nos explican diferentes efectos como los multifónicos o el *slap*.

Para lograr los sobreagudos me apoyaré en el libro *Los armónicos en el saxofón* de Pedro Iturralde (2005) en el que muestra varias tablas con diferentes digitaciones para la realización de los armónicos con el saxofón tenor y varios ejercicios para practicarlas y en un Trabajo de Investigación elaborado por Israel Mira (2022) titulado *Evaluación sobre la obtención de los armónicos “artificiales” a través del estudio previo de los armónicos “naturales” en el saxofón* en el que nos ayuda a obtener el armónico artificial, o sobreagudo, deseado y nos propone diversos ejercicios para mejorar la musculatura de la boca y la presión del aire.

Para continuar, los trabajos de Alejandro Marín (2015) y M. Dolores Mira (2018) titulados *Viajeros al tren, una apuesta por la música gestual para saxofón* y *Tauro de Sixto Herrero, estudio historiográfico y analítico de la obra para su futura interpretación* respectivamente contienen un apartado sobre la biografía y las etapas compositivas de Sixto Herrero. Utilizaré esa información y también la ampliaré y actualizaré gracias a la entrevista realizada al propio compositor.

1.4 Metodología

La realización de este trabajo se basa en la metodología cualitativa, la cual me permitirá abordar los diferentes apartados de mi investigación utilizando otras metodologías derivadas de esta.

Primeramente, creo conveniente hacer uso de la metodología documental, para así contextualizar históricamente la obra. Gracias a la recopilación de datos y documentos de esta metodología también podré mostrar tanto la biografía del compositor, como su evolución musical y su lenguaje compositivo. Partiendo de esta base, que me permite comprender la obra mucho mejor, podré adentrarme en un análisis más profundo, que me permitirá una interpretación acorde a lo que busca el compositor.

Posteriormente, realizaré un análisis de contenidos musicales, por medio de la cual obtendré los diferentes elementos estéticos propios del jazz que aparecen en la obra, como el *funk* o el blues. Esta herramienta metodológica también me permitirá observar cómo es tratado el ritmo, el timbre y los diferentes efectos sonoros que aparecen. En este punto mostraré las diferentes técnicas extendidas que aparecen y en qué consisten, para poder explicar cómo trabajarlas en el próximo punto.

Seguidamente propondré diferentes estrategias de estudio para hacer frente a la práctica de la obra y alcanzar las sonoridades que busca el compositor. Para ello usaré una metodología autobiográfica, ya que explicaré los diferentes ejercicios que realizo y los problemas que se me presenten durante el estudio.

Para finalizar, redactaré las conclusiones acerca del compositor, la obra y la realización del trabajo, con la metodología conclusiva.

CAPÍTULO I. EL JAZZ

Como he mencionado anteriormente, la obra de *Corvo* está inspirada en el jazz, por lo que a lo largo de ella encontraremos diferentes estilos jazzísticos como el *funky*, el blues o el *bebop*, así como diferentes técnicas utilizadas en el jazz como el *walking bass*. En cada sección de la obra podremos encontrar estas características, por lo que, a continuación, explicaré brevemente estos subgéneros del jazz, para poder identificarlas posteriormente en la obra.

1.1 ¿Qué es el Jazz?

El jazz es un género musical que surgió a finales del siglo XIX en Estados Unidos, particularmente entre las comunidades afroamericanas en Nueva Orleans. Se caracteriza por su improvisación, por su ritmo sincopado y por sus complejas estructuras armónicas. A lo largo de su historia, el jazz ha evolucionado y ha incorporado influencias de diversas culturas y estilos musicales, lo que ha dado lugar a una amplia gama de subgéneros, de los que más adelante hablaré, como el *swing*, el *bebop* o el *cool*. Además de su importancia como forma de expresión artística, el jazz también ha tenido un impacto significativo en la cultura y la sociedad, influyendo en otras formas de arte, como la danza y la literatura, y contribuyendo al movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos.

A través de su improvisación, el jazz refleja la creatividad y la expresión emocional de los intérpretes, fomentando la interacción entre los músicos y creando una experiencia única en cada actuación en vivo. Además, el jazz ha sido un medio para la innovación y la exploración musical, desafiando las convenciones establecidas y rompiendo barreras culturales y sociales. Su influencia perdura hasta el día de hoy, siendo una fuente de inspiración para músicos de diversos géneros y una forma de arte que sigue siendo apreciada y celebrada en todo el mundo (Tirro, 2001, p.34).

Características del Jazz

Según nos dice Antonio Pérez Ruiz en su tesis doctoral, entre las características fundamentales que definen el jazz cabe destacar los siguientes puntos:

- a) Una relación especial con el tiempo, definida como swing.
- b) Patrón metronómico subyacente sobre el que establecen figuras rítmicas y melodías generalmente sincopadas.
- c) Utilización de la improvisación como medio expresivo esencial.
- d) Una espontaneidad y fuerza reflejada en la producción musical.
- e) Un fraseo y una sonoridad peculiar que refleja la individualidad de los músicos ejecutantes.
- f) Acompañamiento cometido habitualmente por una sección rítmica.
- g) Empleo de estructuras estándares derivadas del blues y de la canción popular.
- h) Uso sistematizado de organizaciones armónicas tonales.
- i) Melodías elaboradas a partir de escalas de cinco sonidos (pentáfonas) y sobre todo con la escala de blues.
- j) Incorporación ciertas cualidades tímbricas, así como diferentes técnicas de ejecución como el glisando, growl, diferentes vibratos. . .
- k) Estética centrada en el intérprete o intérprete-compositor antes que en el compositor. (Pérez, 2008, p.57)

1.2 Subgéneros del Jazz

-Bebop

En palabras de Fernando Echeverría en su trabajo *bebop, breve reseña histórica* vemos que:

La historia del *bebop* se desarrolla en Estados Unidos, en la década del 40, en medio de una fuerte crisis económica, la Segunda Guerra Mundial y el racismo. Las *jam sessions* de los clubes de Nueva York, en las que participaban los músicos de las pocas *big bands* que lograron mantenerse unidas, fueron la incubadora de este nuevo movimiento. El *bebop* logró desafiar tanto los estereotipos raciales de la sociedad estadounidense de la época, como los paradigmas

musicales impuestos por los músicos y las estrellas del *swing*, y llegó a convertirse en un fenómeno de importancia mundial (Echeverría, 2015, p.7).

El *bebop* es como una explosión de energía que sacudió el mundo del jazz en los años 40. Surgió como una respuesta a la música más tradicional, buscando romper las reglas y explorar nuevas formas de expresión musical. Con sus ritmos rápidos y complejas estructuras armónicas, el bebop desafió las convenciones establecidas, dando lugar a improvisaciones audaces y solos virtuosos. Fue un movimiento impulsado por músicos rebeldes que buscaban libertad creativa y autenticidad en su arte. Aunque inicialmente fue recibido con escepticismo, el *bebop* eventualmente se convirtió en una fuerza transformadora en el jazz, influyendo en generaciones posteriores de músicos y dejando un legado perdurable en la historia de la música.

- *Cool*

El *cool* surgió en los años 40 y 50 como una respuesta al frenesí del *bebop*, optando por ritmos más tranquilos y melodías más suaves. El *cool* jazz se convirtió en un refugio para músicos que buscaban explorar nuevas sonoridades y expresiones, alejándose de la intensidad del *bebop*. Con su elegancia y su enfoque en la creatividad colectiva, el *cool* jazz se ganó un lugar especial en la historia del género, dejando una huella duradera en la música y en la cultura popular.

Ted Gioia lo define de la siguiente manera: “el florecimiento del *cool* jazz, un sutil estilo de fraseo ajeno a las barras de compás, una mayor sensibilidad para los intervalos ajenos a la armonía subyacente, como las sextas y las novenas, y en general la elevación del jazz por encima de los vetustos clichés de las tradiciones de Nueva Orleans y Chicago” (Gioia, 2002, p.277)

- *Funk*

El *funk* es un estilo musical basado en el jazz que deriva del blues. En un principio era una manera de tocar “sin complicaciones”, con un ritmo fuerte y marcado:

El pianista y compositor de jazz Horace Silver (y junto con él otros músicos), han implantado una manera de tocar que dieron por llamar *funky*: un blues lento o semilento, tocado con el *beat* firmemente sostenido, con todo su grave “*feeling*” y la expresión que pertenece al antiguo blues (Berendt, 1994, p.48).

Una de las características principales del *funk* es la utilización de un fuerte *Back Beat*¹ o *groove* y por el sonido de instrumentos electrónicos. Además, posee un ritmo más rápido que el blues (Berendt, 1994).

-¿Walking Bass?

El *walking bass* no es un subgénero del jazz realmente, si no que se trata de una técnica de acompañamiento que usan los bajistas y los contrabajistas del jazz. Aunque más adelante, en la sección sobre el análisis de la obra (apartado 4.2) pondré algún ejemplo, me parece oportuno ponerlo también en este punto pues esta técnica tiene gran importancia y presencia a lo largo de *Corvo* (sobre todo en la segunda sección).

Este recurso consiste en tocar líneas de bajo de manera constante y rítmica, creando un patrón melódico que no solo mantiene el tiempo, sino que también proporciona una base sólida y armoniosa para la música. Gracias a esto la música obtiene gran fluidez y parece que “camina”, utilizando notas de paso y ritmos variados en el bajo, en lugar de solo una fundamental.

Una definición que nos brinda Antonio Gandía en su libro es la siguiente:

El bajo puede tocar ligeramente detrás del tiempo ("*laid-back*" o "*behind the beat*"), exactamente en la mitad o el centro de cada tiempo o ligeramente adelante del tiempo ("*on top of the beat..*" o "*ahead of the beat*"). / Esto no quiera decir que el bajo -o la batería- toquen fuera de tiempo, sino que crean un espacio alrededor del mismo.

Este espacio, el tipo de notas escogidas, así como su duración, intensidad e interpretación con la batería determinan el que una línea de *walking bass* (bajo caminado o caminante, que da la impresión del movimiento de pasos al caminar y que es característica del jazz) sea efectiva o no (Gandía, 1996, p.2).

-¿Puntillismo?

Este tipo de composiciones realmente no derivan del Jazz, sin embargo, la obra *Corvo* presenta una breve sección puntillista, por lo que considero correcto añadir este estilo al apartado.

¹ Se trata de un sonido que marca o acentúa el segundo y el cuarto tiempo de un compás.

Una de las mejores formas de entender el puntillismo es a través de la pintura, ya que es mucho más visual. Como menciona Farga en su libro:

En pintura, es un movimiento que trata de reducir los elementos a lo esencial. Para ello realiza la pintura con base a pequeños puntos de color puro que la retina se encarga de mezclar, con lo que las figuras adquieren un aspecto geométrico y un carácter estático² (Farga, 2012 p.318).

El puntillismo musical trata de imitar esos cuadros anteriormente mencionados, utilizando notas aisladas, separadas entre sí, con duraciones cortas y en diferentes alturas. Esto lo veremos en el comienzo de la tercera sección de la obra, aunque percibiremos también como a pesar de este puntillismo musical, el compositor no abandona la estética jazzística, pues sigue utilizando elementos rítmicos propios del jazz.

-Blues

En el libro *Historia del jazz clásico* de Frank Tirro, podemos ver que:

El blues surge en las plantaciones del sur de Estados Unidos en el siglo XIX. Este género musical se convirtió en un testimonio de la lucha, el dolor y la esperanza de la comunidad afroamericana. En la literatura y el folklore podemos ver numerosos ejemplos del uso de esta expresión para describir un estado emocional desconsolado o marcado por la depresión. Esto se puede apreciar en la carta escrita por el dramaturgo David Garrick a Peter Garrick el 11 de julio de 1741 (Tirro, 2001, p.95).

“En la ciudad hace un calor bochornoso, y aunque disto de encontrarme bien, por lo menos ya no siento el agobio de los blues” (Little, 1963, p.26).

Los blues no son intrínsecamente pesimistas, sin embargo, es frecuente que hagan referencia al fracaso y la desolación. Con sus ritmos sincopados y sus letras que narran penurias y deseos, el blues se convirtió en un canal de expresión para las dificultades cotidianas y las emociones más profundas.

² Un claro ejemplo de este estilo es el cuadro *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* de Georges Seurat).

CAPÍTULO II. SIXTO MANUEL HERRERO RODES

En este apartado se presenta una breve biografía de Sixto Manuel Herrero Rodes, para entender mejor su contexto y su forma de concebir y escribir la música. Para ello he recopilado información sobre Sixto desde la página web de cultura de Rafal y desde los Trabajos de Fin de Grado que mencioné anteriormente.



2.1 Biografía

Sixto Manuel Herrero es un saxofonista, compositor y director español, nacido en la provincia de Alicante, más concretamente en un pequeño pueblo llamado Rafal, en el año 1965. Fue en este pueblo donde comenzó sus estudios de música, con José Mirete de saxofón y con Gabriel García de solfeo, en la sede de la academia de la banda de música “Arte Musical de Rafal”. Desde bien temprano y, gracias al director de la banda de música y profesor de saxofón Gabriel García, surge en Sixto una curiosidad inusitada en el campo de la orquestación, siendo sin saberlo, el principio de una larga carrera (Hernández, 2020).

Posteriormente ingresó en el conservatorio superior de música de Alicante “Oscar Esplá”, donde realizó sus estudios superiores de saxofón con Jaime Belda. Tras finalizar sus estudios superiores siguió formándose en el mundo de la interpretación con grandes profesionales del saxofón como son Daniel Deffayet (profesor de saxofón del Conservatorio de París tras Marcel Mule), Jean-Marie Londeix³ (profesor de saxofón del Conservatorio de música de Burdeos) o Marie Bernardette Charrier, sucesora de Jean-Marie Londeix en el Conservatorio de Burdeos (Hernández, 2020).

Durante este periodo de perfeccionamiento musical, Sixto se interesa en las obras contemporáneas para saxofón que estudia, y comienza a sentir un gran interés por las nuevas técnicas compositivas y todos los efectos sonoros que con ellas se consiguen (Mira, 2018).

Su interés llega a ser tal, que decide ampliar sus conocimientos de armonía, contrapunto y fuga y composición con el profesor D. Vicente Ramón Ramos, quien, tras ver su

³ Jean-Marie Londeix se dio cuenta rápidamente de las aptitudes de Sixto para la composición y fue de las primeras personas que lo animó a ello.

destreza compositiva, le animará a continuar su trabajo como compositor. Es en 1994 cuando comienza realmente su carrera compositiva con sus dos primeras obras, siendo estas *pequeña pieza*, para saxofón soprano y piano, y *Tauro*, para saxofón alto y piano, estrenada esta última en el 150 aniversario del nacimiento de Adolphe Sax en Madrid. Junto a estas dos obras, compuso también una obra para banda titulada *Evocación*, justo antes de recibir su primer gran encargo, *Solsticio nº1* para violín solista, orquesta de cuerda, cuarteto de saxofones y tres percussionistas, obra que estrenó en el año 1995 por la orquesta “Ciudad de Elche”, junto a su director Rober Andorka, grabada y retransmitida por RNE (Marín, 2015).

Continuó componiendo obras para el repertorio de saxofón principalmente. En 1998 estrenó, en el Palau de Valencia, su obra *Ijaros*, para cuarteto de saxofones y banda. También compuso varias colecciones de obras para saxofón como: *Podemos hablar*⁴ publicada en 2001 por la editorial Rivera Mota y *Viajeros al tren*⁵, publicada por la misma editorial que *Podemos hablar* en 2003. Un año después, en 2004, el propio compositor estrenó su obra *Sissos*, obra que fue publicada tras ser seleccionada en el “I Congreso Europeo de Saxofón” celebrado en Ciudad Real en el año 2014. Compuso también una de sus grandes aportaciones al saxofón como fue la obra sinfónica *La Joya de Tudmir*, obra compuesta para orquesta con un trio de saxofones como parte de la orquestación (Marín, 2015).

Como podemos apreciar en el TFG de M. Dolores (Mira, 2018) una obra muy importante en su carrera compositiva fue *Huéspedes de la luz* para voces y orquesta del año 2000, con la que ganó la Mención de Honor en el “II Concurso de Música Religiosa Fernando Rielo” de Roma (Italia), gracias a lo cual consiguió un gran impulso a nivel internacional. Tras este, consiguió otros premios de composición a nivel internacional como: Mención de honor en el “II Concurso de Composición de Montreal” (Canadá) con su obra *Ignotalías*⁶ para cuarteto de cuerdas en 2004, primer premio en el “Concurso Internacional de Composición Ensembliá” (Alemania) con una obra para cuarteto de cuerdas llamada *Quera* en 2009, primer premio también “AblazeRecords” (USA) con su obra *Saja y AsarosI*⁷ para cuarteto de saxofones.

⁴ Colección en la que se encuentran obras como *Drogman*.

⁵ Fue grabada por los saxofonistas Javier de la Vega y Joan Martí Frasquier.

⁶ Obra grabada por el cuarteto “Molinari” con el sello “ATMA Classique”.

⁷ Fue retransmitida por RNE y por las cadenas de la BBC.

En 2003 realiza la grabación de un CD que llamaría *Jarcia*, al igual que su composición, en el que se interpreta un amplio repertorio de la música española, con obras de compositores como Albéniz, Falla, Granados y Turina. La interpretación de este CD es efectuada por el ensemble de saxofones “Zambra”, formado por alumnos del conservatorio profesional de música de Murcia. También estrena, con el mismo ensemble de saxofones, el teatro-musical *Mácula* en el Congreso Mundial de Saxofón celebrado ese año en Minnesota (USA) (Mira, 2018).

Grabó el CD titulado *A las nueve, Lord Berry...* junto al cuarteto de saxofones que él mismo creó “ArsMusicandum” en el año 2006⁸. En el año 2010, graba otros dos CDs titulados *Escrituras* y *Los compositores de Murcia y su creación musical* con el grupo de música contemporánea CIMMA (Asociación de Compositores e Investigadores Murcianos). En ese mismo año, el 2010, asume la dirección de la “Orquesta Ciudad de Orihuela”. Un par de años después introduce al cuarteto de saxofones “ArsMusicandum” como parte de su plantilla, con los que ha estrenado numerosas orquestaciones y obras originales compuestas por él mismo como *El Chalamero*⁹ (Mira, 2018).

Algo que marca un antes y un después en su técnica compositiva fue el doctorado que obtiene en la Universidad Politécnica de Valencia, basado en el estudio del flamenco y los cantos mineros en particular. Con ello sus composiciones obtienen un nuevo carácter que fusiona ese nuevo estilo con el uso de técnicas de escritura espectral, el teatro gestual, las matemáticas y geometría fractal.

En 2004 consigue la cátedra de composición en el Conservatorio Superior de Música de Murcia “Manuel Massotti Little”, donde trabaja como profesor hasta el 2016, año en el que consigue la cátedra en el Conservatorio Superior de Música de Alicante “Oscar Esplá”. Actualmente combina su trabajo como docente en dicho conservatorio, es miembro del cuarteto de saxofones “ArsMusicandum”, director de la “Orquesta Ciudad de Orihuela” y del grupo musical CIMMA 2.0 y por supuesto, sigue componiendo y estrenando nuevas obras (Mira, 2018).

⁸ Poco después el director de cine Fernando Canet incluye sus obras de saxofón en la banda sonora de su película “Thirteen” y “Concilia”.

⁹ Se trata de un cuento compuesto para narrador, orquesta de cuerdas y cuarteto de saxofones estrenado el 25 de diciembre de 2014.

2.2 Sixto como compositor

Sixto comienza en el mundo de la música con el saxofón, instrumento con el que termina sus estudios superiores de música y en el que se centra a lo largo de su vida. Sin embargo, para Sixto la música no es el saxofón únicamente, sino que le interesa todo tipo de música y su objetivo es conocerla, no tan solo desde la perspectiva del saxofón sino en general, desde todos los puntos de vista. Lo que Sixto persigue es lograr comprender los diferentes estilos musicales, desgranar cada parte de la música para ver cómo está compuesta y por qué de esa manera.

Es por todo lo mencionado que Sixto decide entrar en el mundo de la composición, aunque no pretende únicamente imitar a los profesionales, sino que le interesa aprender de la partitura y descubrir el ADN de la música.

A pesar de que Sixto no compone un solo tipo de música en cada etapa, pues puede trabajar en un pasodoble clásico para banda por ejemplo y en otra composición de vanguardia, se aprecia un cambio en el momento de componer y podemos diferenciar varias etapas constructivas. En sus primeras etapas se aprecia un lenguaje desarticulado y en construcción, mientras que en otras etapas se centra en el flamenco y en la actualidad está componiendo varias obras con electrónica.

2.3 Etapas compositivas de Sixto Herrero

El compositor Sixto Manuel Herrero Rodes ha pasado por diferentes etapas compositivas. Los trabajos de Alejandro Marín (2015) y M. Dolores Mira (2018) recogen dichas etapas, las cuales complementaré y ampliaré gracias a la entrevista realizada al compositor. En cada una de estas etapas se aprecia la evolución en su música, las influencias que tiene en cada una y las nuevas técnicas que va incorporando en cada una.

1ª Etapa (1994-1997)

En esta primera etapa compositiva, Sixto se interesa mucho, y se deja influenciar, por el jazz y por los compositores que trabajaban este tipo de música, o que se inspiraban en esta música afroamericana, como por ejemplo George Gershwin. También le

influenciaron las ideas melódicas y las armonías de Claude Debussy y de Maurice Ravel, entre otros compositores, como Béla Bartók, Charles Ives o Igor Stravinsky. Sixto compone pequeñas piezas para piano, saxofón y algunas para coro. Comienza a explorar el mundo de la composición y a aprender sobre armonías y sonoridades. Ya desde un principio le interesaba la música de vanguardia y experimentaba con la descomposición de las ideas musicales.

2ª Etapa (1998-2001)

Esta es la etapa en la que conoce al compositor D. Ramón Ramos, el mejor profesor que pudo tener según sus propias palabras. Este profesor despierta en Sixto el interés por la música de vanguardia gracias a los conciertos y congresos a los que le llevaba, donde podían ver las técnicas compositivas más modernas. Gracias a esto, se interesó por compositores como Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Toru Takemitsu o Luigi Nono.

También fue D. Ramón quien le ayudó a componer este tipo de música y a darse a conocer. Cabe destacar el cuarteto de cuerda *Ignotalias*, basado en el Bruitismo musical (ruido musical), que supone un gran cambio en la forma de componer de Sixto Herrero.

Una obra en la que se aprecia el cambio compositivo en esta parte de su carrera compositiva es *Tauro*. En ella vemos un lenguaje en construcción, desfragmentado, como trata de desarrollar una idea musical a lo largo de la obra mostrándola de diferentes formas a lo largo de la obra y apoyándose también en el piano. Esta obra es considerada como la antesala lejana de su obra *Ásaros* (Mira, 2018).

3ª Etapa (2002-2005)

Durante este periodo compositivo, el compositor se dedica sobre todo a investigar y tratar de conocer la música, es decir, trabaja con todos los tipos musicales para poder entenderlos en su totalidad, para poder analizarlos en profundidad y finalmente ir más allá de la tonalidad y de las pautas establecidas, centrándose sobre todo en el timbre de los instrumentos.

Es en esta etapa, cuando viaja a Montreal (Canadá) y gracias a compositores como Alexis Porfiriadis, aprende a aunar la música más tradicional con el lenguaje moderno.

Hay varias obras características de este periodo, como por ejemplo *Soprategmia*, *Drogmán* o *Emiag*. Estas obras pertenecen a un nuevo concepto de primitivismo musical, un lenguaje que está en construcción en el que no existe la idea melódica ni la idea de la frase musical, siendo esta una contraposición al siglo XIX o al principio del siglo XX. Se trata de un lenguaje totalmente desfragmentado en el que cada sonido es independiente. De este modo abandona todo lo establecido, como el compás, y nos muestra como cada sonido tiene su propia estructura formal, gracias a lo cual nos muestra ciertas ideas “rotas” a lo largo de la obra.

4ª Etapa (2006-2008)

Esta es quizá la etapa más importante del compositor, porque es el comienzo para descubrir su propio estilo. En esta etapa el compositor pretende ligar esa tradición existente con lo moderno. Para ello comienza a estudiar la música flamenca, que combina con influencias de Manuel de Falla, Joaquín Turina y las nuevas tecnologías. En esta etapa obtiene el doctorado gracias a su trabajo de investigación sobre los cantes mineros.

Con todo esto, Sixto comienza a descomponer el lenguaje y a jugar con el timbre de los instrumentos, utilizando técnicas extendidas. Gracias a este recurso, Sixto consigue que parezca que están interpretando sus obras unos instrumentos cuando en realidad son otros.

Su obra más importante en este periodo es *Ácueo*. Esta obra la compuso tras estudiar y analizar los cantes mineros y la música flamenca en general para realizar su tesis doctoral. En su trabajo pretende demostrar que partiendo de la base de los cantes mineros y con su conocimiento de la música flamenca, podía componer una obra en la que pasase del lenguaje original de los cantes mineros, a un lenguaje actual y propio. En esta obra se puede apreciar el lenguaje flamenco desfragmentado, “roto”, con un lenguaje moderno y al estilo de Sixto (Herrero, 2008).

5ª Etapa (2009-2011)

En esta etapa el compositor es profesor en el Conservatorio Superior de Música de Murcia “Massotti Little”. Durante esta etapa de docente, trata de combinar la tradición y la

vanguardia, entre diferentes estéticas musicales, centrándose sobre todo en el Espectralismo. Aquí se produce un cambio en la forma de tratar el timbre y de interpretar la obra en el escenario por parte de Sixto, debido entre otros motivos a la influencia de compositores como Tristan Murail o Gérard Grisey.

Dos de sus composiciones más características de esta etapa son *Chasca* y *Yesca*. Es en estas piezas, sobre todo en *Yesca*, en las que se aprecia la influencia de Tristan Murail, por ejemplo, con su obra *Trieze couleurs du soleil couchant*. Durante esta etapa compuso otras obras como *Vesania* para violoncello solo, *Laya* para saxofón barítono solo o *Saja* para orquesta, en la que realiza una fusión entre el flamenco, el espectralismo y el serialismo musical.

6ª Etapa (2012-2019)

Durante estos años, el compositor sufre una especie de cansancio creativo, en el que se da cuenta que la clase de composición le resta cierta creatividad. Esto es debido a que, durante su periodo como docente, toma demasiada conciencia de los cánones en la escritura musical de vanguardia.

Sixto vuelve a la descomposición del lenguaje, desfragmentando el discurso de forma que transmita unas sensaciones totalmente distintas en cada persona. Vuelve al mundo natural, como si volviéramos con una máquina del tiempo miles de años atrás, con los primeros hombres, utilizando un neo primitivismo musical.

La obra más importante de esta época es *Escletxa* para saxofón soprano y electrónica en vivo, pues tiene un gran significado para el compositor ya que, además de ser el final de una etapa creativa, la dedicó e interpretó en memoria de Ramón Ramos, quien falleció poco antes de su estreno, en el Club Diario levante de Valencia el 7 de junio de 2012.

7ª Etapa (2020-Actualidad)

Este es el último periodo compositivo hasta la actualidad. Durante esta última etapa, continúa escribiendo con ese lenguaje desfragmentado y deconstruido tan característico que tiene Sixto. Además de esto, comienza a componer obras de electrónica que, tal y

como mencionó durante una de nuestras reuniones, era una asignatura que tenía pendiente. El compositor vuelve a los años 70 del siglo XX utilizando ese pregrabado. Comienza a construir un lenguaje melódico no temperado, es decir, se trata de una melodía que descansa fuera del temperamento, como volver a la parte paleolítica del barroco por así decirlo. Actualmente está componiendo obras con electrónica que se estrenarán próximamente, por ejemplo, *Entre Nosotros* para saxofón alto y cinta, *Ex fantasy*, basada en la música rock para saxofón tenor y cinta, *Ñapango* para saxofón soprano y otras obras como *Quo Vadis* para saxofón alto, percusión y banda.

CAPÍTULO III. CORVO

3.1 Contextualización de la obra

La obra de *Corvo* está compuesta para saxofón tenor en Si bemol y piano en un solo movimiento. Sixto ha dedicado la pieza a la memoria de Pedro Iturralde, un gran saxofonista y compositor español que destacó tanto por su carrera jazzística como por ser catedrático de saxofón en el Real Conservatorio de Música de Madrid (1978-1994) y que falleció en el año 2020.

Esta obra fue compuesta por un encargo del saxofonista Luis Maza para el Congreso Europeo del Saxofón en 2014 y Ciudad Real. Sixto comenzó a escribir la obra con un estilo jazzístico a sabiendas de que a Luis le gusta mucho el jazz.

Al comenzar a escribir la obra, Sixto recordó una conversación que tuvo con Pedro Iturralde en la que le preguntaba si tenía compuesta alguna obra con un lenguaje más contemporáneo, a lo que Iturralde le contestó que su obra *Like Coltrane* (una obra que escribió como homenaje al famoso saxofonista de jazz saxofonista John Coltrane). Quizá esa obra de Iturralde no era todo lo vanguardista que Sixto esperaba, pero sí que era lo que buscaba.

La palabra “Corvo” significa curva. En este caso hace referencia de manera metafórica a la curvatura de la espalda de ese saxofonista de jazz que lleva muchos años y numerosas jornadas tocando. De esta forma simboliza a ese músico de jazz encorvado (Corvo).

Para comenzar la obra de *Corvo* utiliza el comienzo de *Like Coltrane*, pero en sentido ascendente. El resto de la obra ya la compone más libremente y con un lenguaje más contemporáneo, pero siempre siguiendo el estilo del jazz. A lo largo de la obra, y tras el inicio del motivo basado en *Like Coltrane*, podemos comprobar una parte de *walking bass*, tras la cual suena una parte de *funk*, después otra de *bebop* y posteriormente hay una sección en la que suena blues (todo relacionado con el jazz, pero utilizando el lenguaje de vanguardia). La obra termina con una coda final libre, reexponiendo es tema principal con el que se inicia la obra, pero dando plena libertad al intérprete para su ejecución.

3.2 Análisis de la obra

Para realizar el análisis de la obra, voy a utilizar la partitura revisada y reeditada del 2021 por la editorial GTEmúsica, la cual tiene ciertas correcciones con su edición anterior.

La obra de *Corvo* es una obra para saxofón tenor y piano compuesta en un solo movimiento, pero que consta de 7 secciones muy bien diferenciadas. El compositor utiliza un estilo de jazz diferente para cada sección, repitiendo ciertos elementos motivicos en las diferentes secciones, que sirven como nexo de unión entre todas ellas a lo largo de la pieza.

A continuación, muestro una tabla con el esquema formal de la obra, en el que se encuentran las diferentes secciones y tramos en los que se divide la obra y los compases de comienzo y final:

Esquema formal de la obra	
Sección 1: compases 1 - 64	Tramo 1: compases 1 - 15
	Tramo 2: compases 16 - 25
	Tramo 3: compases 26 - 30
	Tramo 4: compases 31 - 37
	Tramo 5: compases 39 - 42
	Tramo 6: compases 43 - 64
Sección 2: compases 65 - 108	Tramo 7: compases 64 - 73
	Tramo 8: compases 74 - 108
Sección 3: compases 109 - 144	Tramo 9: compases 109 - 118
	Tramo 10: compases 119 - 143
Sección 4: compases 145 - 171	Tramo 11: compases 145 - 161
	Tramo 12: compases 162 - 171
Sección 5: compases 172 - 173	Tramo 13: tramo rápido y loco
	Tramo 14: tramo rítmico
Sección 6: compases 173 - 214	Tramo 15: compases 173 - 206
	Tramo 16: compases 207 - 214
Sección 7/Coda final	Final 1: compases 215 - 116
	Final 2: compases 215 - 219

Tabla 1. Esquema formal de Corvo

La tabla anterior está basada en una tabla elaborada en el trabajo de Darío Martínez (2020), con la diferencia que en este caso los compases a partir de la tercera sección son diferentes, ya que en este trabajo se utiliza la partitura reeditada. Además, agrego una nueva división en la sección 5, durante la cadencia del saxofón, que no se encuentra en la tabla de Darío. Esto se debe a que considero que la cadencia se encuentra bien diferenciada, con un tramo mucho más rápido y agitado y otro tramo en donde predomina el ritmo y un estilo diferente, algo que comentaré más adelante, durante el análisis de dichas secciones.

1º sección

Como podemos ver en la tabla anterior, esta primera sección abarca desde el compás 1 hasta el compás 64. A su vez, podemos dividir la sección en 6 tramos diferentes, obteniendo los siguientes tramos:

- Tramo uno: compases 1-15
- Tramo dos: compases 16-25

- Tramo tres: compases 26-30
- Tramo cuatro: compases 31-37
- Tramo cinco: compases 39-42
- Tramo seis: compases 43-64

Durante toda esta sección predomina el estilo del *cool*, que como se menciona en el apartado correspondiente¹⁰ se trata de una respuesta más calmada al movimiento del *bebop* (con un carácter mucho más rápido y agresivo).

De esta introducción cabe destacar que el compositor utiliza la melodía inicial de la obra *Like Coltrane* de Pedro Iturralde cambiando el sentido descendente original, por un sentido ascendente. Posteriormente desarrollará este motivo a lo largo de la obra.

Antes de continuar, y para evitar posibles confusiones, me parece apropiado recordar que el saxofón tenor está en la tonalidad de *sib*, por lo que al hablar de las distancias de notas entre el piano y el saxofón puede no coincidir con las imágenes que se muestran, ya que me referiré a las notas, tanto del piano como del saxofón, en la tonalidad de *do*.

A continuación, podremos ver esta introducción, observando también la monorrítmica y el unísono que se produce entre el piano y el saxofón:



Ilustración 1. Introducción del Corvo, utilizando el motivo ascendente de *Like Coltrane*.

En los compases siguientes, continúa desarrollando este motivo inicial, combinando diferentes compases y modificando la duración de los silencios para romper el diseño rítmico:

¹⁰ En el apartado 1.2, página 7.



Ilustración 2. Desarrollo del motivo inicial.

El compás 15, además de unir el tramo uno y el dos, sirve para dar cohesión a la obra, ya que estas tres notas (que simulan el contrabajo de un grupo de jazz tradicional), las veremos en otras secciones de la obra, siendo en este compás su presentación:



Ilustración 3. Presentación de un nuevo motivo en el compás 15.

Tramo 2

En este tramo el compositor comienza a alejarse del lenguaje tonal, del mono ritmo y el unísono entre el saxofón y el piano del tramo anterior y comienza a utilizar un lenguaje atonal, utilizando un intervalo de cuarta aumentada. Se trata de una manera primigenia de mostrar la polifonía. En el siguiente ejemplo podemos ver el discantus en forma de jazz que utiliza:



Ilustración 4. Ejemplo del lenguaje atonal, con una cuarta aumentada entre el saxofón y el piano.

La resolución de los motivos de este tramo, así como de los siguientes, es sumamente interesante, y es que, en una de las reuniones que tuve con Sixto para trabajar la obra, me comentó que en numerosas ocasiones le gusta incluir la serie de Fibonacci¹¹, así como la proporción áurea en sus obras. De este modo vemos cómo finaliza el primer motivo del tramo con este único compás (compás 19):



Ilustración 5. Inicio de la serie de Fibonacci.

Tras esto comienza el siguiente motivo del tramo y, tras su finalización, podemos ver que utiliza nuevamente un motivo rítmico contrastante para terminar, esta vez compuesto por dos compases (equivalente al siguiente número de la serie de Fibonacci):



Ilustración 6. Comienzo del segundo motivo del tramo 2

¹¹ Se trata de una serie infinita de números naturales que empieza con el 0 y con el 1 y que continúa añadiendo números resultantes de la suma de los dos anteriores: 0, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... (<https://www.educ.ar/recursos/132013/la-matematica-incrustada-en-la-inmensa-variedad-de-formas-de-vida>)



Ilustración 7. Continuación serie de Fibonacci con 2 compases.

El ejemplo anterior es, además, una contraposición al compás 15 (Ilustración 5), en la que Sixto busca romper la monotonía de esas corcheas con este motivo en semicorcheas, a modo de respuesta.

Tramo 3

En este momento se inicia un motivo nuevo, que se repetirá posteriormente, en diferentes partes de la obra. En este tramo, que dura desde el compás 26 al compás 30, sucede lo mismo que en el tramo anterior, en el que se produce una disonancia entre el saxofón y el piano, aunque en esta ocasión la distancia entre las voces aumenta de una cuarta aumentada que había en el tramo anterior, a una novena menor, como vemos en el siguiente motivo:



Ilustración 8. Inicio de un nuevo motivo.

Tanto en este tramo como en los dos tramos siguientes, el compositor resuelve el motivo principal (que podemos ver en la imagen anterior), con un elemento polirítmico en lugar de con un acorde, utilizando esta vez tres compases para continuar con la serie de Fibonacci, como se puede apreciar en la próxima imagen:



Ilustración 9. resolución y continuación de la serie de Fibonacci.

Tramo 4

El inicio de este tramo es igual al anterior, pero realizándolo todo una segunda menor por arriba, es decir, a distancia de semitono:



Ilustración 10. Mismo motivo que en el tramo 3 a distancia de semitono.

Para terminar este tramo, al igual que el anterior, utiliza unos compases menos recargados y más tranquilos, desarrollando la idea del tramo anterior. Esta vez cabe destacar la pentafonía formada por las notas *mib*, *fa*, *lab*, *sib* y *do*. Nuevamente continua la serie de Fibonacci, con un total de 5 compases:



Ilustración 11. resolución del tramo y consecución de la serie de Fibonacci.

En este caso se añade un compás extra a la serie, que sirve como enlace con el próximo tramo y también como conexión con la resolución cromática del anterior tramo, en el compás 30:



Ilustración 12. Resolución del tramo y de la serie de Fibonacci.

Tramo 5

Esta es la última vez que se utiliza el motivo anterior en esta progresión. En el tramo que nos encontramos, el compositor no rompe el motivo con una polirritmia como hizo en los tramos anteriores, si no que busca extender el motivo hasta el final, para después continuar con un motivo diferente. Es interesante destacar también la interválica en este motivo, siendo de una octava aumentada entre el piano y el saxofón:



Ilustración 13. Motivo completo, con su resolución.

Tramo 6

Este es el último tramo de la primera sección y resulta ser una pequeña coda para su finalización y un pequeño puente con la sección próxima. Resulta interesante como Sixto utiliza los motivos cromáticos de los compases 30 (ascendente) y 38 (descendente) para la elaboración de esta coda.



Ilustración 14. Inicio de la coda de la primera sección.

2º Sección

En esta segunda sección, que transcurre entre los compases 65 y 108, lo primero que podemos observar viendo la partitura del piano, es como el compositor utiliza una técnica típica de jazz llamada *walking bass*, en el que la mano izquierda del piano realiza un acompañamiento regular (con la figuración de corcheas), desplegando el acorde e imitando a un bajista o contrabajista de Jazz:



Ilustración 15. Ejemplo de *walking bass* en la mano izquierda al principio de la segunda sección.

En cuanto a la voz del saxofón, se aprecia un Jazz más clásico, con el estilo del Funky. Nos encontramos con una sección rápida y animada, que bebe directamente de ese ritmo asincopado que busca romper con los tiempos fuertes y que suele utilizar la corchea con puntillo y semicorchea en su ritmo:



Ilustración 16. Inicio de la 2º sección en el saxofón con el estilo Funky.

Tramo 7

La presente sección cuenta con dos tramos. Un primer tramo desde el compás 65 hasta el compás 73, en el que se hace una presentación de la sección utilizando el estilo del *Funky* y el recurso del *walking bass* como podemos ver en las ilustraciones 14 y 15. Además, el

inicio del tramo lo forma un motivo que Sixto nos presentó en la sección anterior, en el compás 15 concretamente, y que se nos mostrará a lo largo de la obra, siendo un nexo de unión en numerosas partes:



Ilustración 17. Motivo del compás 15, que sirve de unión entre tramos y aporta coherencia a la obra.

Tramo 8

El segundo tramo de esta sección se forma del compás 74 al compás 108. El tramo comienza con el motivo que vemos en la ilustración anterior, que como ya he mencionado, sirve como unión entre el tramo anterior y el que viene. A lo largo del tramo, Sixto desarrolla las ideas temáticas mostradas hasta ahora en la voz del saxofón mientras mantiene el bajo del *walking bass* y más adelante utiliza también la polifonía.



Ilustración 18. Inicio del segundo tramo de la sección 2 (tramo 8 de la obra).



Ilustración 19. Desarrollo de motivos y uso de la polifonía.

Sección 3

Tramo 9

Esta sección es de las más interesantes de la obra por cómo está compuesta. Este primer tramo de la sección 3 se trata de un tramo puntillista, en el que el compositor busca dar independencia tanto a las voces del saxofón y del piano como a las diferentes notas, en la que cada sonido es individual y a la vez forma parte de un todo. Todo este tramo se forma con una única línea rítmico-melódica que forman el piano y el saxofón, formada por notas separadas y cortas, que recuerdan a cuadros puntillistas¹² como por ejemplo *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*¹³.



Ilustración 20. Ejemplo del puntillismo en el comienzo de la sección 3.

A lo largo de este tramo, aun predominando el puntillismo, continuamos encontrando elementos rítmicos que nos conducen al Jazz, como podemos ver en la siguiente imagen:

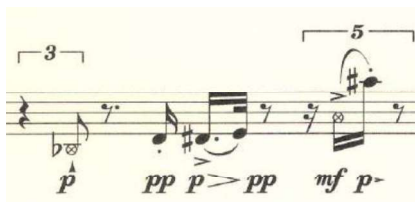


Ilustración 21. Ejemplo de motivo jazzístico en el puntillismo de la obra.

Tramo 10

En el segundo tramo se desarrolla todo lo visto hasta este punto, por lo que desde el compás 119 (donde comienza este segundo tramo de la sección 3) además del puntillismo vemos elementos como el *walking bass* o el *bebop* que aparecían anteriormente. En el siguiente ejemplo podemos apreciar este desarrollo, con el *walking bass* con la mano

¹² "El movimiento puntillista surge en Francia a finales del siglo XIX y consiste en la utilización de pequeñas pinceladas de colores puros que se aplicaban de forma separada, sin que estos llegaran a tocarse entre sí, pero que en el resultado final se pueden apreciar diferentes colores, aun sin mezclarse previamente en la paleta". (Museo Virtual Vincent van Gogh, 2024).

¹³ Cuadro puntillista elaborado por el pintor francés Georges Seurat entre 1884 y 1886.

izquierda del piano en el compás 124, la célula jazzística del saxofón también en el 124 con anacrusa, el puntillismo que tiene el saxofón en el 125 y el inicio de un desarrollo inspirado en el *bebop* en el 126.



Ilustración 22. Ejemplo del desarrollo del tramo 2 de la sección 3.

Sección 4

Esta nueva sección está compuesta con un estilo de blues, siendo este mucho más lento y tranquilo que todo lo anterior y con un resultado sumamente contrastante. Esta sección está inspirada en una atmósfera de una cafetería americana de jazz típica de los años 70, llena de humo de los cigarrillos y con el músico cansado en el escenario, tocando mientras se toma una copa.¹⁴

Tramo 11

A lo largo de este tramo el piano tiene la melodía principal y la esencia del blues, con un tiempo asincopado típico del jazz y del blues en la mano izquierda, mientras con la mano derecha tiene una melodía compuesta por tresillos. Por otra parte, en la voz del saxofón el compositor utiliza un elemento de la música de vanguardia como es el multifónico, el cual deberá integrarse con el espectro armónico que viene precedido por el piano, lo que le aporta a la sección una sonoridad y un color único.

¹⁴ Información dada por Sixto Herrero en una clase el 10/04/2024.

En este comienzo del blues, en el compás 148, me parece interesante la mano derecha del piano, donde podemos ver que realmente son dos voces que según suben en el pentagrama se van juntando, pasando así de una cuarta justa a una segunda menor para después volver a descender y llegar así a una quinta justa. Mientras tanto el saxofón realiza los multifónicos para conseguir un sonido espectral, de resonancia, como si fuera la cola que se queda del piano, quedando bien integrado:



Ilustración 23. Movimiento de voces en el piano y sonido espectral con los multifónicos en el saxofón.



Ilustración 24. Ejemplo de las apoyaturas del blues en el piano.

En esta parte, es muy interesante observar el uso que hace Sixto de las apoyaturas, tanto en esta parte del blues como en otras secciones de la obra, ya que este tipo de apoyaturas nos dicen mucho del estilo del jazz, dependiendo de cómo figura en cada sitio y como se emplean. Por ejemplo, en la imagen anterior vemos que el piano tiene la apoyatura ligada, en un estilo de blues más lento, por lo que el modo de interpretarla será más melancólico y un poco “arrastrado”, mientras que en la ilustración siguiente, muestro un ejemplo de

una apoyatura en la cadencia del saxofón¹⁵ con un ritmo más rápido, siendo un estilo de jazz diferente (de Funky), donde Sixto separa estas apoyaturas para resaltar aún más dicho estilo:

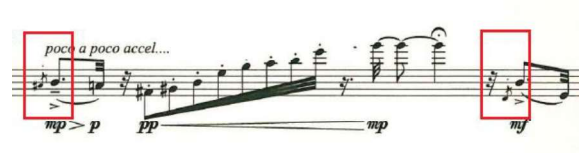


Ilustración 25. Uso de la apoyatura en la cadencia, compás 172.

Hacia el final del tramo, el compositor comienza a introducir el ritmo del *bebop* entre el blues, lo que nos conduce a un tramo más rápido y alocado:

Ilustración 26. Introducción del ritmo de *bebop* en el compás 160.

Tramo 12

Este tramo sirve como puente para enlazar esta sección con la siguiente, la cual será una cadencia del saxofón. Para realizar este nexo de unión Sixto desarrolla un motivo mediante cromatismos, que el intérprete realiza de forma rápida y muy piano, culminando con una nota *la crescendo* en el compás 172, que marcará el final de la cuarta sección y el inicio de la cadencia del saxofón.

¹⁵¹⁵ Sección 5, compás 172.



Ilustración 27. Desarrollo cromático en el saxofón y enlace con la sección 5.

Sección 5

A lo largo de esta sección, que como he mencionado anteriormente se trata de una cadencia para el saxofón, el compositor desarrolla todos los elementos mostrados anteriormente y los lleva al extremo, con pasajes veloces que cambian de un *piano* a un *forte* rápidamente, siempre manteniendo la esencia del jazz, que la aporta gracias a pequeños motivos rítmicos.

Tramo 13

Nos encontramos ante un tramo rápido, en la que el compositor busca ese Jazz loco y agitado, en el que se llega a rasgar el sonido del saxofón en los *fortes* y rápidamente se *apiana*, inspirándonos en saxofonistas como Peter Brotzman. Siempre manteniendo motivos rítmicos asincopados, característicos de Jazz, como en el siguiente ejemplo:



Ilustración 28. Motivo característico del jazz durante la cadencia.

Tramo 14

Este tramo es más tranquilo que el anterior y mucho más rítmico. Esta parte de la cadencia está compuesta para ser interpretada con swing, en donde las semicorcheas seguidas se interpretarán como semicorchea con puntillo y fusa. Además, Sixto incluye numerosas apoyaturas para proporcionar esas síncopas del Jazz, marcando más el tiempo fuerte. Otra cosa a destacar en este tramo es el uso que hace de los multifónicos y del *slap*, que aporta a todo tramo un toque de percusión, simulando el contrabajo de una formación clásica de Jazz.



Ilustración 29. Inicio del tramo 14, rítmico, con multifónicos y *slap*.

El final de esta cadencia resulta sumamente curioso e interesante tanto por lo que representa por cómo está representado. Como podemos apreciar en la próxima imagen, el saxofón termina con una nota muy aguda y con una dinámica de “fff”, tras lo que le sigue un multifónico con una dinámica de “p”. Según me explicó el compositor, esto representa esa parte final de un concierto, en la que todos tocan muy fuerte y alocadamente, terminando de golpe y se quedan sonando únicamente el pitido de los micrófonos al saturarse. En el momento en el que el saxofón realiza el multifónico, aparece también el piano, muy suavemente, con un acorde que coincide con el registro armónico del saxo, generando ese sonido espectral, como de resonancia, integrándose muy bien el saxofón y el piano y originando un efecto muy bonito:



Ilustración 30. Final de la cadencia del saxofón en la sección 5.

Sección 6

Esta sección posee un carácter reexpositivo, en donde el compositor hace uso de los elementos de las secciones anteriores, sobre todo de la primera sección.

Tramo 15

En los primeros 7 compases de la sección están escritos igual que en el inicio y es en el compás 179 donde comienza a variar, pero utilizando los mismo elementos armónicos y rítmicos.



Ilustración 31. Inicio de la Sección 6, igual que la sección 1.

También encontramos nuevamente las tres notas que aparecen a lo largo de la obra, esta vez con valor completo de corcheas y una octava por arriba:



Ilustración 32. Célula motívica y rítmica del principio de la obra.

Tramo 16

Este tramo, que comienza en el compás 207 y termina en el 214, será el que nos conduzca, por medio de unas secuencias paralelas al unísono entre el piano y el saxofón, y de un motivo rítmico en el compás 211 que ya había aparecido en la primera sección, a una pequeña coda para finalizar la obra.



Ilustración 33. Secuencias al unísono entre el saxofón y el piano.



Ilustración 34. Final del tramo 16.

Sección VII, CODA final

Esta coda destaca por tener una forma abierta, con dos posibles finalizaciones, de forma que el intérprete ha de elegir una de las dos.

Final 1

El primer final, consiste en un compás con un carácter conclusivo, en el que el piano y el saxofón terminarían juntos con una nota seca (con *slap* en el caso del saxofón).



Ilustración 35. Final 1, conclusivo.

Final 2

El comienzo de este segundo final es igual al primero, sin embargo, en lugar de terminar con una nota seca y fuerte, en este final Sixto agrega 4 compases más, con un carácter mucho más tranquilo y suave, que recuerdan a un saxofonista al final de un concierto en un club de jazz tradicional, donde fruto del cansancio se va desvaneciendo el sonido hasta ser prácticamente imperceptible y finalizar la actuación.

Para la realización de este segundo final, el compositor hace uso del motivo que muestra en el saxofón en el compás 158:

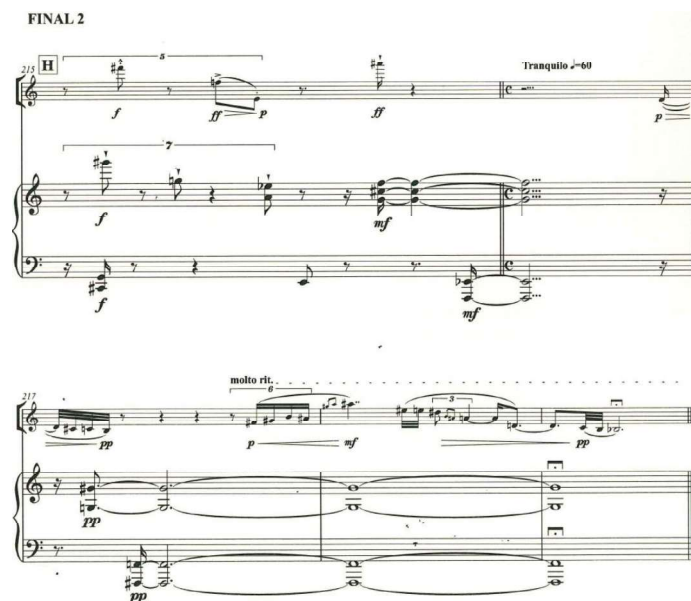


Ilustración 36. Final 2, mucho más calmado y suave.

3.3 Las técnicas extendidas en *Corvo*

-*Slap*: se trata de un efecto percusivo creado por el sonido de la caña al rebotar y golpear la boquilla. Existen numerosos tipos de efectos de *slap*, pero los dos más comunes son el *slap* "abierto" o "sin tono", que tiene poco o ningún contenido de tono, y el *slap* "cerrado" o "melódico", que tiene la clara resonancia de un tono después del ataque inicial (Taylor, 2012, p.15).

-Multifónicos: “Los multifónicos en el saxofón producen dos o más notas al tiempo. Siendo este un instrumento melódico este es un recurso muy importante para simular polifonía y generar nuevas texturas” (Delgado, 2022, p.26).

Todos los instrumentos de viento madera son capaces de producir multifónicos, o sonidos complejos compuestos por más de un tono. Los saxofonistas, y de hecho instrumentos de viento pueden producir multifónicos de dos formas: tocando una nota mientras cantan, o utilizando una digitación especial y ajustando la embocadura, la garganta o el flujo de aire. La familia del saxofón posee una paleta extremadamente rica de sonidos multifónicos y numerosos compositores han utilizado estos sonidos en sus composiciones, especialmente desde la Sonata de Denisov (Taylor, 2012, p.19).

-Growl: La técnica consiste en generar un sonido gutural con la garganta, esto se puede lograr emitiendo una vocal mientras se tocan las notas del saxofón.¹⁰ Este efecto es utilizado en músicas popular para dar ese sonido “sucio” o “roto” imitando también a la voz humana cuando se rompe por la emoción del momento. Es importante resaltar la mención de uno de los representantes del *freejazz*, como es Sonny Rollins en la mayoría de la obra, pues su sonoridad característica incluye este sonido rasgado que podemos encontrar en álbumes como *Nucleus* (1975) y el *Old Flames* (1993) (Delgado, 2022, p.20).

-Glissando: “se trata de un efecto o técnica que consiste en dirigirse de una nota a otra, sin importar que sea ascendente o descendentemente, pasando por todos los sonidos posibles que existen entre el intervalo que las separa con rapidez (intentando crear una sensación de vertiginosidad, sin que se escuche ningún sonido en particular)” (Escrivá, 2022, p.31).

-Sobreagudos: cuando hablamos de sobreagudos, nos referimos a todas aquellas notas que se encuentran por encima del registro natural del saxofón, es decir, más arriba del *Fa#* agudo que podemos tocar normalmente. Para realizar estas notas deberemos utilizar digitaciones artificiales¹⁶.

3.4 Estrategias de estudio

Gracias al análisis de la obra anteriormente realizado, considero de gran importancia trabajar algunos parámetros concretos, como son el ritmo y las articulaciones, los sobreagudos, el timbre del sonido y el uso de algunas técnicas extendidas como los multifónicos, el *slap* o el *growl*, por lo que, a continuación, explicaré de forma general cómo se pueden trabajar dichos parámetros y mostraré algunas imágenes sobre pasajes concretos de la obra a modo de ejemplo. También pasaré a proponer algunos ejercicios que pueden resultar de ayuda para lograr interpretar estos efectos con soltura.

¹⁶ En el punto 4.4.1 adjunto algunas tablas con diferentes digitaciones para lograr realizar los sobreagudos que aparecen en la obra.

3.4.1 Sobreagudos

Normalmente al referirnos a los sobreagudos en el saxofón, hablamos de todos aquellos sonidos que se encuentran por encima del *fa#* agudo, pues el resto de sonidos son considerados naturales, aunque realmente el saxofón solamente produce 16 sonidos fundamentales, ya que los demás sonidos son armónicos naturales que se obtienen presionando la llave de octava. Según podemos ver en el libro de Pedro Iturralde «Los armónicos en el saxofón», la extensión básica del saxofón se puede dividir según las características del instrumento en 4 registros o según la división de la misma extensión en 3 registros:

Según las características del saxofón:

Registro 1º. Los cuatro sonidos fundamentales más graves (Sib, Si, Do y Do#) cuyas llaves son exclusivamente para esos sonidos).

Registro 2º. Los doce sonidos fundamentales restantes.

Registro 3º. El primer armónico de cada uno de los doce sonidos fundamenales anteriores, los cuales se obtienen con las mismas digitaciones que aquellos, más la llave de octava.

Registro 4º. Los cinco últimos sonidos agudos cuyas llaves son exclusivamente para esas notas.

Según la división de la misma extensión:

Registro grave: Los once sonidos fundamentales más graves del instrumento.

Registro medio: los cinco sonidos fundamentales siguientes, más los sonidos obtenidos con la llave inferior de octava.

Registro agudo: los sonidos restantes obtenidos con la llave superior de octava.

Los sonidos superiores al registro agudo son los sonidos sobreagudos. (Iturralde, 2005)

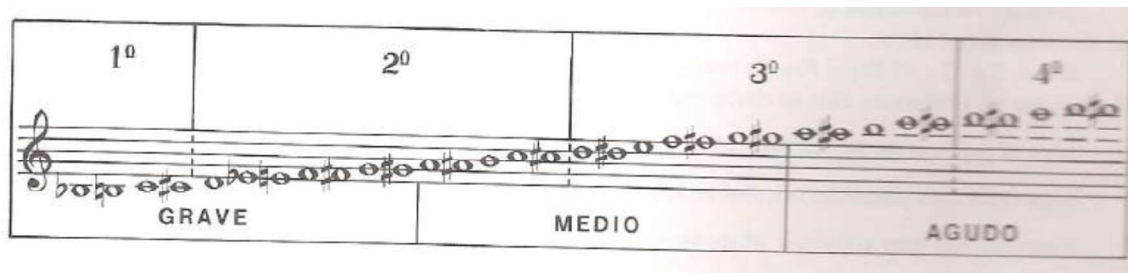


Ilustración 37. Tabla sobre el registro del saxofón del libro "Los armónicos en el saxofón" de Pedro Iturralde. (2005, p.7).

En la obra de *Corvo*, el saxofón llegará hasta un Re# sobreagudo, lo que es casi una octava por encima del registro del saxofón. A continuación, se adjuntan dos tablas de posiciones para la realización de los armónicos, una tabla realizada por Iturralde y otra por Claude Delangle, además de algunos ejercicios que pueden resultar interesantes para lograr efectuar los sobreagudos de una forma clara.

SOL	1 Ta C5	
SOL#	1 4 Tc	
LA	3	3 5 6 Tc
LA#	C1 3 Tc	C1 3
SI	C1 C2 3	
DO	C1 C2 C3 3	
DO#	C1 C2 C3 C4 3	
RE	C1 C2 C3 C4 C5 3	
RE#	C1	
MI	C1 C2	
FA	C1 C2 C3	
FA#	C1 C2 C3 C4	
SOL	C1 C2 C3 C4 C5	

Ilustración 38. Tabla de armónicos para el tenor, cedido por Claude Delangle para la página web <http://www.adolphesax.com/>



Ilustración 39. Tabla de armónicos para el tenor de Pedro Iturralde 1. (2005, p.48).



Ilustración 40. Tabla de armónicos para el tenor de Pedro Iturralde 2. (p.49).

A la hora de realizar los armónicos, los saxofonistas de manera natural e inconsciente, tendemos a apretar la embocadura y a realizar una presión excesiva, tanto de aire como con el labio, normalmente sin obtener resultados y frustrándonos. Para obtener una buena emisión y un sonido correcto es necesario todo lo contrario, no bloqueando el paso del aire, con un hilo de aire, pero con presión constante desde el diafragma. Según el profesor de saxofón y catedrático Israel Mira en su artículo «Evaluación sobre la obtención de los armónicos “artificiales” a través del estudio previo de los armónicos “naturales” en el saxofón» para conseguir realizar el armónico que queremos tendremos que realizar dos pasos:

- 1- Escuchar mentalmente el sonido que se desea obtener.
- 2- Controlar los músculos destinados a esta función:
 - a. La presión del aire
 - b. Colocar los músculos destinados a esta función
 - c. Elegir la posición del instrumento (Mira, 2022)

En dicho artículo, Israel, muy acertadamente, nos dice que antes que comenzar a practicar los armónicos con el saxofón, se ejerciten los músculos constrictores practicando únicamente con la boquilla, para lo cual propone los siguientes ejercicios:

- 1- Practicar sonidos que vayan desde el más agudo posible hacia el sonido más grave y quede mantenido.

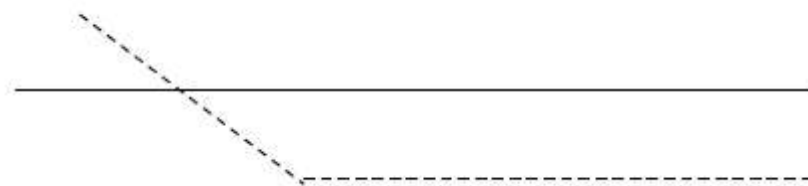


Ilustración 41. Representación del sonido descendente (Mira, 2022).

- 2- Practicar sonidos que vayan desde el sonido más grave posible hacia el sonido más agudo y quede mantenido.

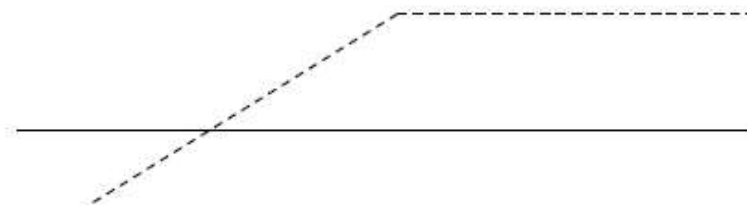


Ilustración 42. Representación del sonido ascendente (Mira, 2022).

3- Practicar sonidos ascendentes y descendentes.

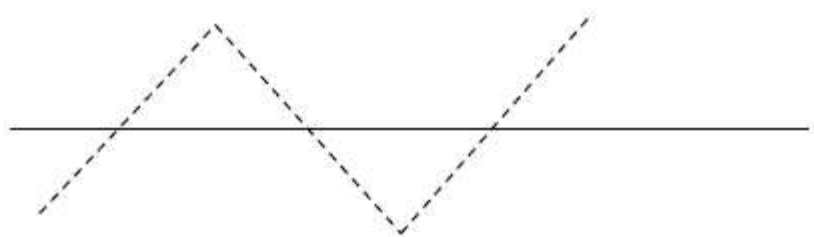


Ilustración 43. Representación del sonido descendiente y ascendiente (Mira, 2022).

Una vez trabajados los músculos constrictores podemos pasar a la realización de los sobreagudos. Los ejercicios que propongo y que yo realicé un su momento son mediante la técnica del saxofón, empezando lentamente con la escala de Sol Mayor, nota por nota hasta el *sol* agudo y deteniéndonos en esa nota antes de bajar. Se practicará la escala ligada, picada y alternando 4 ligadas y 4 picadas y también 2 ligadas y 2 picadas, aumentando la velocidad progresivamente, siempre encontrándonos cómodos y alternando entre dinámicas fortes y pianos. Una vez dominada la escala procederemos a realizar el arpeggio, tomando la nota base como referencia y buscando un sonido agradable y afinado del armónico. Finalmente podemos realizar la escala mediante terceras, cuartas y quintas. Una vez dominado el Sol sobreagudo pasaremos al Sol# sobreagudo con su correspondiente escala, después igual con el La y así sucesivamente.

Cuando consigamos un sonido limpio, afinado y agradable de los sobreagudos con los ejercicios técnicos anteriormente propuestos, será importante trabajar la emisión de estos armónicos, ya que a lo largo de la obra *Corvo* tendremos que emitirlos de muchas formas diferentes, desde ppp hasta fff pasando por notas muy cortas y picadas a notas largas y tenidas, por lo que una emisión clara será fundamental.

En la siguiente imagen vemos un ejemplo de Sol sobreagudo que aparece a lo largo de la obra de *Corvo*, siendo un sonido fuerte, acentuado y corto, para lo que la preparación de la embocadura, de la garganta (teniendo el sonido en la cabeza y entonándolo) y la presión del aire será de gran importancia:



Ilustración 44. Ejemplo de sobreagudo corto y fuerte en el compás 7 de *Corvo*.

En el compás 38 nos enfrentaremos a un compás rápido de sobreagudos, que comienza fuerte y tiene un disminuyendo a la vez que un acelerando. La dificultad de este pasaje es la velocidad de las digitaciones, para lo cual, además de estudiarlo muy lentamente en un principio, propongo realizar el Sol# con la posición de 1, 3, 4 y Tc, después el Sol natural presionando únicamente 1 y Tf y el resto de notas (a partir del Fa#) de forma natural, con las llaves de siempre:



Ilustración 45. Pasaje rápido con sobreagudos en el compás 38.

Como se mencionó anteriormente en el trabajo, en la obra también tendremos que tocar notas sobreagudas largas y fuerte, como es el ejemplo del final de la cadencia, donde tendremos que mantener un $Re\#$ sobreagudo:

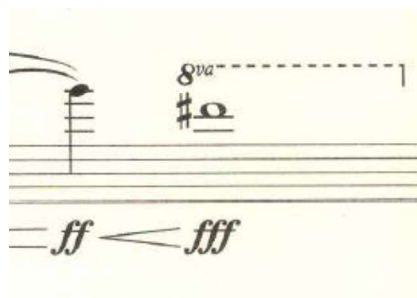


Ilustración 46. Ejemplo de sobreagudo fuerte y largo al final de la cadencia de Corvo.

3.4.2 Slap

El *slap* (que podría traducirse al español como bofetada), es un efecto sonoro que afecta a la articulación y a la emisión, produciendo un sonido seco, prácticamente percutido. Este no es un efecto únicamente del saxofón, sino que se puede aplicar también en otros instrumentos como por ejemplo el clarinete.

La saxofonista Sofia Zumbado Castro lo define en su tesis de final de grado «La técnica extendida en las obras para saxofón electroacústicas de compositores mexicanos» como:

Esta es una técnica de ataque comparable al pizzicato de un instrumento de cuerda. Se obtiene creando un fenómeno de ventosa con la lengua sobre la caña y luego retirándola bruscamente. Esto hace que se separe de la boquilla más de lo habitual y al volver golpea fuertemente contra esta. (Zumbado Castro, 2014, p.26)

El *slap* suena como una especie de chasquido que se produce al crear el vacío entre la caña y la lengua y quitar la lengua rápidamente. De esta forma sonará dicho chasquido que, amplificado por el saxofón y, dependiendo de la nota que estemos realizando en ese momento, sonará como un golpe seco más o menos grave.

Como nos dice el saxofonista Luis Eduardo López en su Web, primero es aconsejable practicar las diferentes formas del picado simple y posteriormente nos aporta cuatro pasos para la práctica del *slap* que son los siguientes:

- 1- Reflexiona sobre cómo pones la lengua para articular de forma tradicional.
- 2- Practicar delante de un espejo la forma de la lengua que vas a poner para el *slap*.
- 3- Con la caña solamente, observa la parte que vas a tocar con la lengua e intenta hacer el efecto ventosa.
- 4- Añádele ya el resto del saxofón y practica con él. Observa que no haces movimientos con la mandíbula. Tiene que ser una articulación natural, como la que haces de la forma tradicional (López, 2008).

Como además de estar de acuerdo con los pasos anteriormente propuestos, son los que yo utilicé en su momento a la hora de estudiar el *slap*, pasaré a explicarlos con más detalle a continuación.

Para comenzar a practicar este efecto lo mejor es hacerlo solo con la caña, sin boquilla ni saxofón, delante de un espejo para ver mejor la colocación de la lengua en la caña. Ahora deberemos utilizar la parte superior de la punta de la lengua para crear ese vacío con la primera parte de la caña. Aunque en un principio no escuchemos ningún sonido no pasa nada ya que, la intención en este momento es únicamente la de fijarnos en ese vacío que se crea entre la lengua y la caña.

Tras haber practicado solo con la caña, llega el momento de hacerlo también con la boquilla. Realizaremos el mismo ejercicio que realizábamos con la caña, primero fijándonos bien en la posición de la lengua respecto a la caña y su apoyo y, posteriormente juntaremos los labios para intentar hacer el sonido con la boca cerrada, sin mirar la lengua. En este punto tendremos que escuchar un leve chasquido que, dependiendo de la facilidad de cada persona sonará más o menos fuerte por ahora.

Una vez realizado lo anteriormente mencionado, llega el momento de practicarlo con el saxofón montado. Pondremos en práctica todo lo anterior intentando producir ese chasquido creando el vacío entre la caña y la lengua y llevando la lengua hacia atrás rápidamente. Lo mejor es practicarlo con notas graves como por ejemplo el *sib* o el *do* graves, ya que es más fácil que suene en ese tipo de notas y, al ser un sonido grave, sonará más fuerte y con más cuerpo.

Lo mejor es estudiar unos 10 minutos de *slap* solamente, sin llegar a cansarnos porque si no es contraproducente ya que, además del cansancio que se genera en la boca, podemos desanimarnos si no obtenemos ningún resultado en un principio. También se puede practicar mientras se estudia, por ejemplo, al terminar de hacer técnica y luego otro poco al finalizar con algún estudio.

El *slap* podremos hacerlo con sonido y sin sonido, es decir, con realizar la succión y quitar la lengua sin expulsar aire sonará ese chasquido. Por otro lado, podemos echar aire inmediatamente después de quitar la lengua para que suene la nota que estemos digitando en ese momento, para iniciar el sonido con el *slap* y que después siga sonando la nota.

Existe otra variante de este efecto que se ejecuta abriendo la boca tras quitar la lengua de la caña, produciendo así una especie de golpe seco, bastante más fuerte que con la boca cerrada. Una vez se domine el *slap* normal recomiendo probarlo, ya que, al haber practicado el efecto, nos resultará relativamente fácil lograrlo.

La primera vez que aparece en la obra de *Corvo* es en el compás 76, durante la segunda sección, con un estilo de funky ligero. En este caso sirve como cierre de un motivo rítmico que se repite a lo largo del tramo y ha de interpretarse como si de un instrumento de percusión se tratase, con un carácter conclusivo.

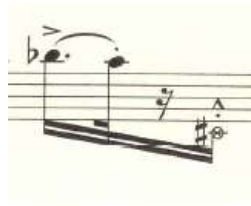


Ilustración 47. Slap cerrando un motivo rítmico típico en Jazz.



Ilustración 48. Ejemplo del Slap en la sección 2.

Otro momento importante donde se utiliza este efecto, se da en la tercera sección, durante el primer tramo, con estilo puntillista. En este caso se debe interpretar de una forma muy sutil y suelta, sin nada de brusquedad. Tendremos que tener en cuenta que en esta ocasión el *slap* simula un instrumento de cuerda, más concretamente un contrabajo en una agrupación de jazz clásica.



Ilustración 49. Slap durante la parte puntillista de Corvo, simulando un contrabajo.

La última parte en la que aparece este efecto, y con gran importancia, es en el segundo tramo de la cadencia del saxofón. En este punto la dificultad será doble, puesto que el

slap se encuentra en multifónicos¹⁷, por lo que para poder interpretar esta parte deberemos dominar ambos efectos.



Ilustración 50. Ejemplo de Slap en un multifónico.

Todo este tramo es muy rítmico y podemos distinguir fácilmente el estilo de swing. La forma de interpretar el Slap en esta ocasión es similar a la de la parte puntillista, ya que no puede ser un golpe percutido brusco, si no que ha de ser muy ligero y piano, con muy poca resonancia, ya que lo importante del tramo es que suene claro y estable el ritmo y es estilo del Swing.



Ilustración 51. Motivo que se tiene que interpretar con Swing.



Ilustración 52. Ejemplo del tramo con Slap, multifónicos y Swing.

3.4.3 Multifónicos:

¹⁷ Este efecto se abordará en el siguiente apartado.

Los multifónicos son descritos por Martín Proscia en su tesis «Análisis comparativo de multifónicos en la familia de saxofones» como:

Un multifónico es un sonido que se caracteriza por presentar más de una altura reconocible en un instrumento musical típicamente monofónico. Podemos diferenciar en principio tres tipos de sonoridades multifónicas en instrumentos de viento de caña simple o doble. En primer lugar, la que se produce a partir de la utilización de la propia voz del/la intérprete, cantando y tocando simultáneamente. En segundo lugar, aquellos multifónicos que se producen por la sobreexcitación de regiones armónicas superiores de las notas graves, a partir del incremento en la presión de aire (overblowing), produciendo armónicos ‘naturales’ pertenecientes a su espectro (Spinelli, 2010, como se citó en Proscia, 2022). Por último, aquellos multifónicos que son producidos por la utilización de digitaciones especiales, fundamentalmente aquellas que se conocen como digitaciones cruzadas (Proscia, 2022, p.2).

De los tres tipo de multifónicos que nos describe Martín Proscia, nos centraremos en el tercer tipo, aquellos que producimos con digitaciones especiales, pues son los que necesitaremos para afrontar la obra *Corvo*.

Cada multifónico produce un efecto diferente y, de igual forma, hay algunos muy fáciles de ejecutar, y otros realmente difíciles. A la hora de trabajar cualquier multifónico, lo principal es tocar y escuchar cada nota que lo compone, para saber qué notas tendremos que escuchar después. Mientras estudiamos uno en concreto, también podemos ayudarnos de un piano para escuchar las notas a la vez que las tocamos con el saxofón. Una forma muy eficaz de trabajar alguno que sea muy complejo o que nos cueste realizar es, utilizando la posición de ese multifónico, comenzar por la nota más aguda e ir bajando muy poco a poco, bajando la garganta y relajando el labio, hasta hallar el punto exacto en el que suenen las notas correspondientes.

En esta obra los multifónicos se utilizan de una manera muy interesante (por lo que representan en algunos momentos) y camerística (cuando el piano toma el relevo del saxo o viceversa, utilizando el mismo espectro armónico). Siempre que aparecen es con un matiz suave, aportando, depende de la sección, un carácter u otro. A continuación, mostraré con algunas imágenes dónde aparecen y cómo interpretarlos.

El primer multifónico que aparece en la obra se encuentra en el compás 64 y está formado por las notas Do $\frac{3}{4}$ ¹⁸ y Re#. El compositor nos dice que se puede realizar con las posiciones 1, 2, 3 y C2. Este tiene un carácter conclusivo y sirve de nexo entre la primera sección y la segunda. Viene precedido por un diminuendo, el cual tendremos que controlar para no apianar demasiado en la nota Mi anterior, para que el multifónico suene un poco más piano y tengamos margen de apianarlo más hasta que desaparezca.



Ilustración 53. Multifonico que sirve como puente entre la sección 1 y 2.

Los siguientes multifónicos de la obra aparecen en el primer tramo de la sección 4 (en el compás 145). Este tramo está compuesto con un estilo de Blues, con un tiempo lento donde cobran gran importancia tanto las apoyaturas como los multifónicos. El compositor utiliza de forma muy interesante y camerística este efecto, de manera que se integran dentro de la sonoridad del piano, mientras toca la melodía principal. A la hora de interpretarlos en esta parte de la obra, es muy importante integrarlos con el piano, de manera que no queden disociados. Para ello deberemos prestar mucha atención a la emisión, de manera que no sea brusca, si no que surja prácticamente de la nada y realizando un crescendo muy leve, sin pasar de un matiz de mp. En cuanto a las posiciones, las que propone Sixto en la partitura considero que por la dificultad y la sonoridad son las óptimas, por lo que son las que he utilizado y recomiendo.

¹⁸ Se trata de un Do tres cuartos de tono alto o de un Re al que se le baja un cuarto de tono.

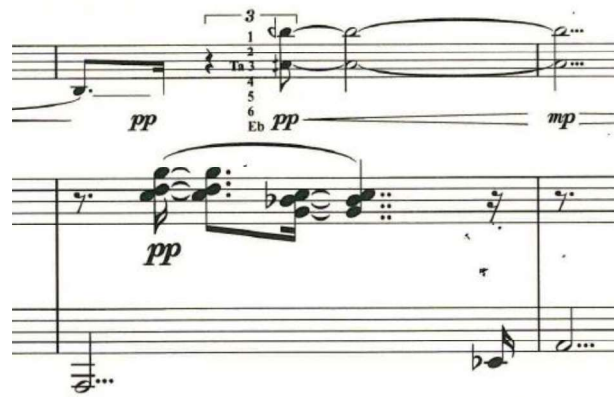


Ilustración 54. Inicio del tempo de Blues.



Ilustración 55. Multifónicos sonando junto a la melodía del piano.

La última parte de la obra en la que aparecen es en la segunda parte de la cadencia del saxofón, en el tramo 14. Este tramo, al contrario que el tramo anterior, es muy rítmico. Por lo que, mientras que anteriormente el sonido debía de ser muy sutil y salir desde cero, ahora tendremos que interpretarlo de forma muy ágil y corta, centrándonos en el ataque de las notas, para que el sonido sea directo y no se corte. Además, podemos dejar una pequeña resonancia tras atacar la nota, ya que ayudará a enfatizar el carácter de Swing del tramo.

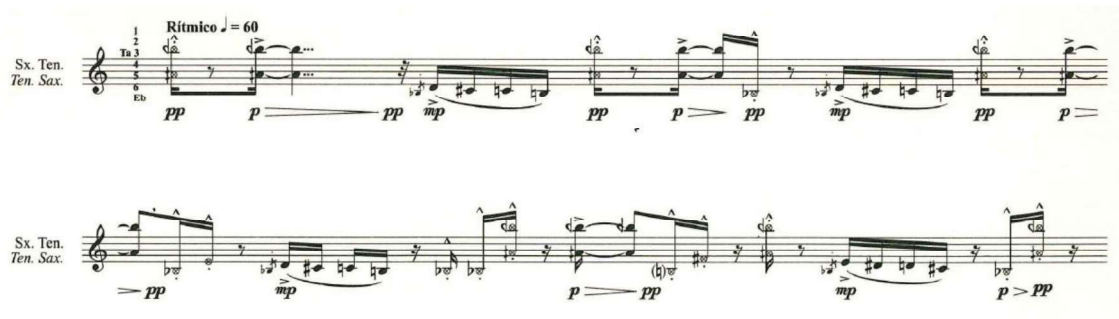


Ilustración 56. Comienzo del tramo rítmico en la cadencia del saxofón.

El final de esta parte de la obra, recomiendo estudiarlo lentamente y aprenderse de memoria los multifónicos siguientes, ya que al ir más rápido y cambiar las posiciones a

unas que no son naturales del saxofón nos puede resultar complicado, aunque todas las posiciones las habremos practicado ya en el tramo del Blues, ya que son las mismas.



Ilustración 57. Cambio de multifónicos.

3.4.4 Glissando

El glissando es un efecto que consiste en pasar rápidamente de una nota a otra (puede ser tanto superior como inferior y estar a cualquier distancia de la primera) pasando por el mayor número de notas intermedias.

Este efecto en el saxofón se puede realizar de dos maneras diferentes. La primera manera consiste en utilizar las llaves para realizar las diferentes notas hasta llegar a la nota de destino. La segunda forma consiste en utilizar la garganta para pasar por todas las otras notas, aunque esta forma resulta mucho más difícil cuanto más graves son las notas.

Para trabajar el primer método lo principal es tener una buena técnica. Podemos hacer varias escalas e ir aumentando la velocidad progresivamente. El objetivo es realizar el glissando lo más rápidamente posible, pero pasando por todas las notas de una forma clara e ininterrumpida.

La segunda manera es un poco más complicada porque requiere un buen dominio de la garganta. Para trabajar esta forma lo mejor es hacerlo con notas agudas, por ejemplo, a partir del Re agudo, incluso con armónicos en caso de controlarlos. Una vez elegimos la nota de partida y de finalización subiremos o bajaremos la garganta según convenga para pasar por los sonidos intermedios. Ese movimiento de garganta lo acompañaremos con un cambio de posición en la digitación, pasando directamente de la nota inicial a la nota de finalización. Una buena manera de trabajarlo es pasando del Re agudo al Fa agudo. También podemos ayudarnos un poco del labio, aunque no conviene cambiar la

embocadura, pues nos resultará complicado interpretar lo que sigue al glissando y se nos puede desfigurar el sonido o la afinación.

Realmente este efecto aparece muy poco en la obra¹⁹, sin embargo, el dominarlo hará que, al utilizarlo en la obra, esta tenga otro color y se acentúe el carácter jazzístico. Por otra parte, el practicarlo ayudará también a tener un mejor control tanto de la garganta como de la embocadura, lo cual nos ayudará mucho a la hora de practicar y mejorar lo sobreagudos, en caso de no dominarlos.



Ilustración 58. Ejemplo de Glissando en la cadencia del saxofón en la obra.

3.4.5 Growl

El *growl* es un efecto sonoro que consiste en hacer “rugir” al instrumento, como si de un “gruñido” (esta puede ser la mejor traducción) se tratase. La saxofonista Marilen Escrivá González lo define en su TFG «Análisis de muros de dolor I» como:

Esta técnica consiste en la modificación tímbrica o distorsión mediante el choque de ondas entre las producidas por el instrumento y las producidas por la voz. Esta técnica se hace a boca cerrada, es decir, durante la realización de la misma, se mantiene la embocadura (Escrivá González, 2022, p.30).

Para trabajar el *growl* empezaremos sin el saxofón. Hay que tener en cuenta que para realizarlo forzaremos un poco la garganta por lo que, sobre todo al principio que no lo dominamos, lo mejor es practicarlo poco tiempo (5 minutos es bastante) para no llegar a tener ningún tipo de dolor de garganta ni afonía. Para realizarlo tendremos que hacer gárgaras con la garganta (a aquellos que realicen el frullato con la garganta les resultará más fácil) mientras producimos sonido con las cuerdas vocales (al contrario que con el frullato, donde no hay que emitir ningún sonido con las cuerdas vocales). Una vez hayamos hecho esas gárgaras, probaremos a hacerlas con el saxofón, expulsando aire a

¹⁹ Hay algunas partes en las que el glissando o el portamento se han cambiado por *growl*, para dar un carácter más furioso, como se comentó en el análisis de la obra y en la sección del *growl*.

través de la boquilla manteniendo una nota mientras realizamos esas gárgaras con el sonido de la voz. Todos estos elementos producirán una distorsión del sonido que harán que nuestro saxofón emita esos gruñidos.

Como he mencionado anteriormente, es importante trabajarlo poco rato al principio para no tener ningún problema en la garganta. Cuando dominemos la técnica podremos ir probando cuanto tiempo podemos realizarla, para hacernos una idea y cuando notemos alguna molestia cesar el ejercicio.

Inicialmente esta técnica no se encuentra en la obra de *Corvo*, sin embargo, trabajando la obra con Sixto durante una de las clases, me comentó que había un par de partes de la obra que le gustaría que sonara un poco más agresivo, como si de un concierto de rock duro se tratase. Una de estas partes se trata del tramo 14, justo después del tramo puntillista, agregando el *growl* a los portamentos que aparecen. A la hora de probarlo me gustó mucho el resultado y le propuse mantener el efecto durante más tiempos es esta parte y usarlo también durante la cadencia, a lo que me contestó que ese era justo el efecto que buscaba y que lo interpretase de esa forma. A continuación, muestro con imágenes los compases en los que aplicar este efecto.



Ilustración 59. Cambio del portamento por *growl* en los compases 126 y 128.

En la imagen anterior añadiremos a los portamentos el *growl*. En el compás 126 lo mantendremos un par de tiempos, hasta que desaparezca al principio del compás 127, junto con el diminuendo, mientras que en el 128 haremos un crescendo muy rápido y furioso para disminuirlo y desaparecer enseguida. Por otra parte, en el compás 138 le añadiremos el *growl* al *glissando* y lo mantendremos durante tres o cuatro tiempos más y en el 140 se lo agregaremos al portamento y lo mantendremos hasta el final del compás, como podemos ver en la próxima imagen.



Ilustración 60. Uso del growl en los compases 138 y 140.

Por último, podemos utilizar el *growl* en el primer tramo de la cadencia del saxofón, añadiéndolo a los portamentos y al glissando que nos aparecen y, al igual que anteriormente los mantendremos durante un par de tiempos.



Ilustración 61. growl aplicado en la cadencia del saxofón.

3.4.6 Apoyaturas

Las apoyaturas son un recurso muy interesante que utiliza el compositor, con el que enfatiza y remarca el estilo de algunas secciones de la obra, aportando diferentes caracteres. Esto lo logra gracias al tiempo en el que se escriben, variando así la acentuación y a las ligaduras. A continuación, muestro unos ejemplos de la utilización de las apoyaturas en la obra.



Ilustración 62. Apoyaturas en la voz del piano en el compás 149

La ilustración anterior pertenece al tramo del blues, que comienza en el compás 144. En este caso la apoyatura se encuentra ligada en el compás 150 desplazada (produciendo un efecto muy curioso), lo que, junto a un tiempo lento, aporta esa melancolía típica del blues. Ese mismo motivo lo tendrá el saxofón en la cadencia del compás 172, la cual interpretaremos sin excesiva velocidad, buscando la siguiente nota, dotando así al motivo con cierto aire melancólico.

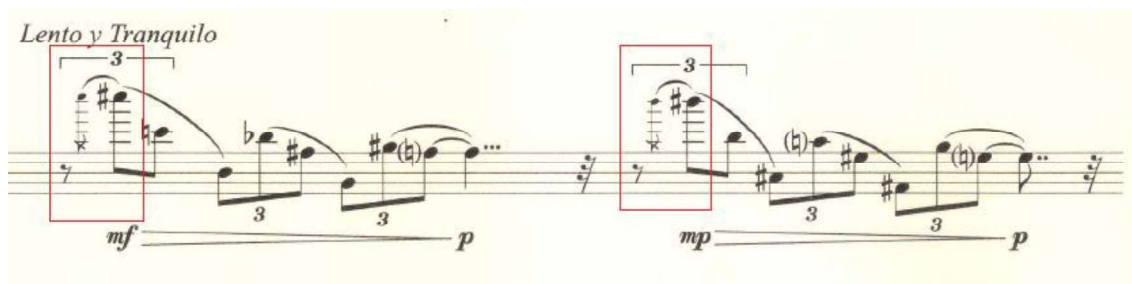


Ilustración 63. Apoyaturas en la cadencia del Saxofón.

En el tramo del blues también encontramos, en la parte del saxofón, algunas apoyaturas que, aunque a la hora de interpretarlas lo haremos más rápidamente que en el ejemplo anterior, el carácter ha de ser “arrastrado” y pesado, como las que vemos en el compás 158.

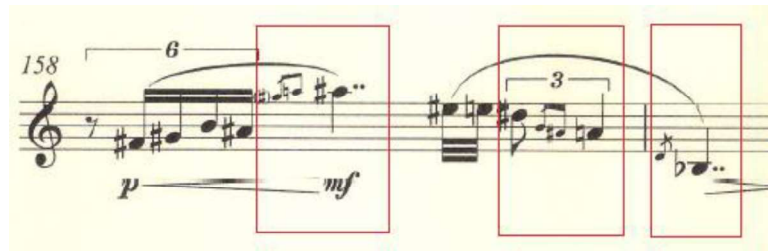


Ilustración 64. Apoyaturas en la voz del saxofón en el compás 158.

Por último, también encontraremos algunas apoyaturas que van separadas y que remarcan el tiempo fuerte que la nota a la que preceden. Por ejemplo, en la cadencia del saxofón, veremos estas apoyaturas que tendremos que interpretar rápidamente y muy sueltas, con un estilo de *bebop*.

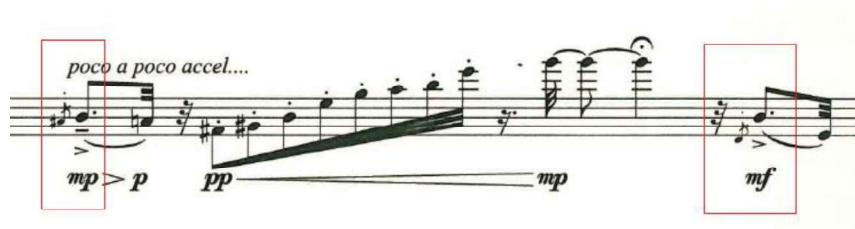


Ilustración 65. Apoyaturas que acentúan el estilo de *bebop* en la cadencia del saxofón.

3.4.7 Ritmo y articulaciones

La obra *Corvo* está repleta de ritmos irregulares, cambios de compás y diferentes articulaciones que nos ayudan tanto a enfatizar el carácter jazzístico de la obra, como a producir diferentes efectos sonoros junto al piano.

A lo largo de la obra veremos como muchos motivos comienzan de manera acéfala y con acentos, así como con comienzos anacrúsicos y téticos, lo que genera una irregularidad rítmica muy interesante. Para facilitar el estudio de la obra, recomiendo practicar algunos ejercicios previamente, ayudándonos del metrónomo, como, por ejemplo:

-Realizar escalas en semicorcheas, alternando el comienzo de cada una.



Ilustración 66. Ejemplo de los diferentes inicios.

- Acentuar las escalas en diferentes tiempos, por ejemplo, cada 3 notas y luego cada 4 o acentuar la primera de cada grupo, después la segunda, la tercera... etc.
- Practicar las diferentes articulaciones, alternando *staccatos*, *sostenutos* y acentos.

Ya desde el principio de la obra podemos comprobar como la rítmica y las articulaciones van de la mano, desplazando los tiempos fuertes del compás comenzando con silencios de semicorcheas y ligando grupos con distinto número de figuras (a veces 2 semicorcheas, otras 3, 4, etc.), acentuando tiempos débiles y con el uso de diferentes compases como por ejemplo el 3/8 o el 1/8.



Ilustración 67. Comienzo de la obra.

Como ya se mencionó durante el análisis de la obra, toda esta primera sección está compuesto con el estilo *Cool*. A la hora de abordar el estudio de esta sección, lo que recomiendo, además de estudiarlo lentamente, es prestar especial atención al tiempo y tocar cada nota en su lugar. Cuando tengamos el ritmo claro añadiremos los acentos, los cuales, a la hora de interpretar la obra, deberemos marcar sin brusquedad y sin frenar el tiempo, de modo que, pese al acento, la sección siga con un carácter ágil. De la misma forma, los *staccatos* que aparecen sirven para generar una pequeñísima separación entre los diferentes motivos rítmicos, pero no se deben interpretar de una manera excesivamente corta o raquítica.

En la siguiente sección, basada en un Funky ligero, obtienen una gran importancia los acentos y el *stacatissimo*, ya que, junto a los matices²⁰, dotarán por completo del estilo de jazz. Aunque en la escritura vemos desde el principio de la sección varios staccatissimos, a la hora de interpretarlos tendremos que efectuarlos dejando cierta resonancia, tratando de imitar un contrabajo, mientras que los acentos sí que habrá que marcarlos con decisión.

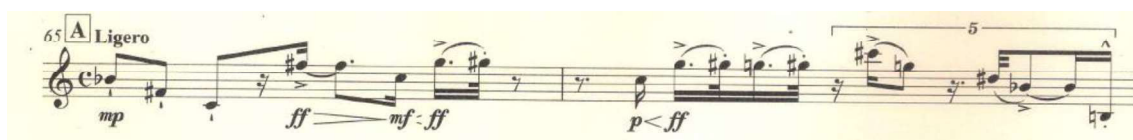


Ilustración 68. Comienzo de la segunda sección.

En cuanto al ritmo, deberemos de ser muy precisos, escuchando al piano que nos ayudará con el *walking bass* que efectúa con la mano izquierda. Lo más complejo de la sección, rítmicamente hablando, serán los quintillos y septillos que hay, los cuales recomiendo trabajar a 1, subdividiendo los grupos en corches para lograr la correcta medida temporal.

Ilustración 69. Quintillo y septillo junto al *walking bass* del piano.

En la tercera sección nos encontramos el tramo más complejo de la obra rítmicamente, en la parte puntillista. En esta parte, al igual que en la anterior, es recomendable estudiar los diferentes tresillos, quintillos y septillos a 1, subdividiéndolos para saber con exactitud en que parte del tiempo hacerlos. También es muy importante tener interiorizado el pulso, para tocar y marcar las notas que van a tiempo o que van justo en la última parte del

²⁰ Que trataré en el siguiente punto.

tiempo, teniendo en cuenta que el piano concluirá ese motivo rítmico, por lo que tendremos que preparar esa conclusión.



Ilustración 70. Inicio del tramo puntillista.

En cuanto a la articulación de este tramo, ha de ser muy sutil y corta, sin brusquedad. Hay que pensar en interpretarlo con diferentes piezas sueltas, al igual que un cuadro puntillista se compone de diferentes puntos de color que forman siluetas y paisajes.

Continuando con la sección del blues, no es tan compleja como la anterior, basta con tener claro, e interiorizado, el ritmo de tresillos, ya que está compuesto por grupos de tresillos y seisillos (de negras, corcheas y semicorcheas). Con respecto a la articulación, está ligado en su mayoría, siendo un tramo muy *legato*.



Ilustración 71. Tiempo de blues, muy legato.

Si bien es cierto que la cadencia del saxofón es más libre, su segunda parte es muy rítmica, por lo que deberemos de ser muy exigentes con el tiempo, para que suene claro y ordenado. También es importante realizar de los comienzos rítmicos (normalmente

escritos con *slap*) con un ataque corto y preciso y acentuar mucho la siguiente nota, pues esto ayudará a darle al tramo el carácter de Swing que tiene.



Ilustración 72. Tramo rítmico de la cadencia del saxofón.

3.4.8 Matices

En la obra *Corvo* se utiliza un amplio registro de intensidades, que abarca desde *pp* (pianísimo) hasta *ff* (fortísimo). En esta pieza, las diferentes dinámicas no solo se utilizan para el fraseo o para resaltar secciones que sean contrastantes (que también), sino que también sirven para enfatizar el estilo predominante en cada sección, por lo que no es de extrañar que muchos *fortes* coincidan con algún acento y que justo después se reduzca la intensidad.

Durante la primera sección, los matices sí que son utilizados para el fraseo, como podemos apreciar en los siguientes ejemplos:



Ilustración 73. Ejemplo del uso de los matices para el fraseo de los motivos entre los compases 26 y 31.



Ilustración 74. Las dinámicas ayudando al fraseo y al carácter durante la cadencia del saxofón.

Por otra parte, diferencia algunas secciones gracias a los matices, como puede ser el caso del primer motivo de la obra, en el primer compás, con una dinámica de *pp* y, sin embargo, reexponiéndose en el compás 172 con un *crescendo* de *p* a *f* y posteriormente con un *diminuendo*.



Ilustración 75. Comparación dinámica del compás 1 con el compás 172.

Como ya he mencionado, los matices también son usados, de una forma muy interesante, para ensalzar o remarcar el estilo que se interpreta en ese momento. En las siguientes ilustraciones podemos ver más claramente algún ejemplo:

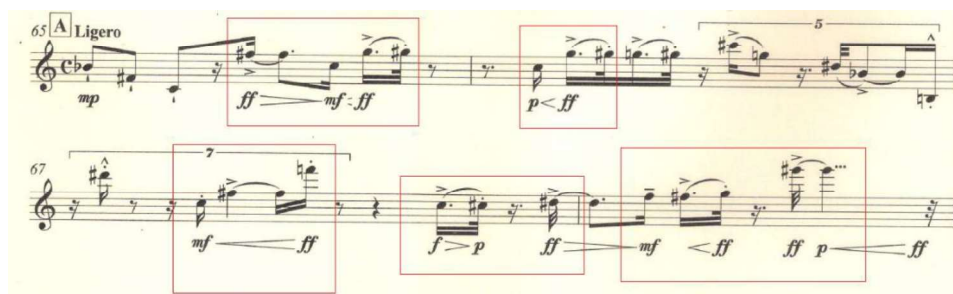


Ilustración 76. Ejemplo de matices remarcando el estilo de *funky*.

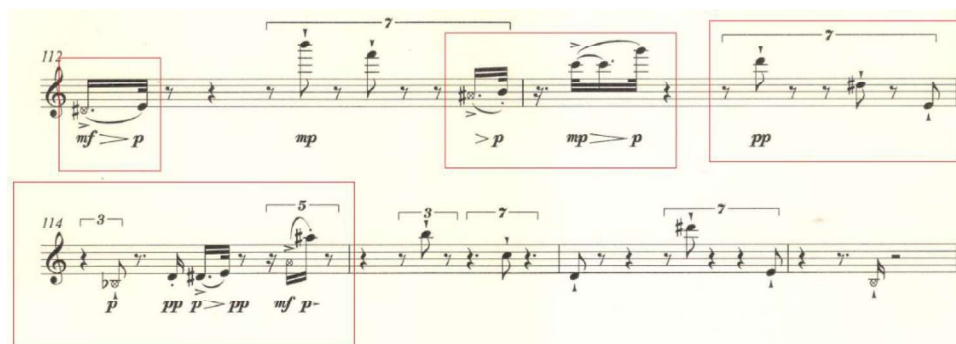


Ilustración 77. Ejemplo de las dinámicas enfatizando el puntillismo y otorgando un carácter jazzístico.

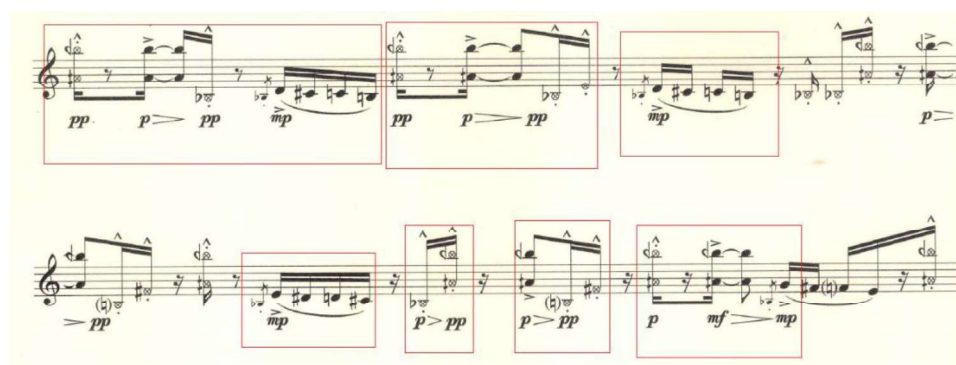


Ilustración 78. Matices ayudando a enfatizar el estilo del swing.

4 CONCLUSIONES

Para finalizar este Trabajo de Fin de Grado y, tras haber analizado y trabajado la obra *Corvo*, habiendo tenido la suerte de poder entrevistar al compositor para comprender su concepción compositiva y para que me guiara a lo largo de la obra, me gustaría exponer mi experiencia personal y las conclusiones obtenidas.

El haber podido reunirme con el compositor para realizar el trabajo, me ha permitido comprender mucho mejor su forma de pensar, de componer y de entender este repertorio tan vanguardista y me ha aportado una visión completamente nueva de la concepción musical que tenía. Gracias a esto, he disfrutado mucho, por un lado, preparando la obra, y por otro lado escuchando y aprendiendo de otras composiciones de su repertorio y, sin duda, de ahora en adelante disfrutaré más de este tipo de música.

Gracias a la investigación realizada sobre el jazz, he podido entender el tipo de música en la que se inspira Sixto para componer la obra *Corvo*, así como sus variantes, como por ejemplo el blues o el *funk*. El haber investigado sobre estos subgéneros del jazz me ha permitido conocer profundamente este lenguaje y disfrutar, no solo de la obra del trabajo, sino otras obras del mismo estilo y, sin duda, seguiré disfrutando cada vez más. También he podido conocer algunos músicos de jazz que no conocía, como por ejemplo Peter Brotzman, con su estilo de jazz libre, mucho más “salvaje” que los que había escuchado hasta ahora y que, además de impresionarme y de llamarme la atención, me ha ayudado a entender ciertos motivos de *Corvo* y además, creo que de alguna forma ha ampliado mi carácter interpretativo, pues ese sonido rasgado que le caracteriza lo utilizo en algunas secciones de la obra y, sin duda, lo utilizaré en más ocasiones. De esta forma se cumple uno de los objetivos del trabajo, pues gracias a la investigación de dichos estilos podremos realizar una interpretación fidedigna de cada uno de ellos.

Por otra parte, el investigar sobre la biografía del compositor, sobre las diferentes etapas por las que ha pasado y ver cómo evolucionan sus obras y su pensamiento, ayuda a entender su forma de concebir la obra y aquello que busca transmitir. Por ello la contextualización del compositor en un marco biográfico, estético y musical de su obra ha sido clave para la realización del trabajo. También me llama notablemente la atención las diferentes etapas que recorre a lo largo de su carrera compositiva y su búsqueda por la innovación y por el entendimiento y la comprensión de todo tipo de repertorio, llegando

a desmenuzar y desfragmentar la música, buscando así un lenguaje propio y también fusionando lenguajes conocidos y establecidos con un lenguaje vanguardista, como es el caso de la obra que nos atañe en este trabajo, que unifica el lenguaje del jazz con diferentes técnicas extendidas.

Realizar el análisis musical de *Corvo*, me ha permitido delimitar las diferentes secciones en las que está compuesta la obra, aportando así una firme estructura a la obra y pudiendo extraer más fácilmente el estilo y los motivos de cada uno de los diferentes tramos. Dicho análisis también permite desmenuzar las voces tanto del piano como del saxofón y observar la relación que se da entre ellos en cada momento, tanto cuando tienen unísonos y homoritmia como cuando se contestan o se encuentran a intervalos diferentes.

Un punto muy importante del trabajo, es en el que muestro las diferentes técnicas extendidas y efectos que aparecen a lo largo de la obra. Estas técnicas amplían el abanico sonoro del estilo jazzístico predominante en la obra, y dotan a *Corvo* de una identidad propia. Mientras trabajaba la obra, me ha parecido fascinante cómo interactuaban y se entrelazaban los motivos y ritmos del jazz con los diferentes multifónicos e incluso con el *Slap*, que aporta ese carácter percutido. Es un punto fundamental para entender cómo ejecutarlos y cómo interpretarlos en cada momento. También propongo algunas estrategias de estudio que yo mismo he utilizado obteniendo buenos resultados y espero que sean de ayuda para todo aquel que quiera interpretar *Corvo* y tenga alguna dificultad.

Otro de los objetivos de este trabajo que se ha cumplido, es el poner en valor al compositor Sixto Herrero y dar a conocer tanto su aportación al mundo del saxofón y de la música de vanguardia, como su repertorio. De hecho, me gustaría mencionar que, tras una actuación en la que interpreté dicha obra, algunos de los oyentes (entre los que también se incluyen algunos compañeros de saxofón) han mostrado su interés por esta obra después escucharla y de explicarles la manera en que está compuesta.

Realmente espero que este trabajo pueda ser de ayuda para que se conozca este tipo de lenguaje, de repertorio y para que quien quiera adentrarse en el mundo contemporáneo y, sobre todo, en el de Sixto Herrero pueda comprender su manera de componer y aquello que pretende transmitir.

Por último, he de decir que he disfrutado mucho realizando este trabajo, sobre todo las veces que he podido hablar con Sixto y preparar algo de su repertorio con él. Este es un

trabajo que seguirá abierto a nuevas obras y etapas compositivas de Sixto que espero poder proseguir y completar en un futuro.

6 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berendt, J. E. (1994): *El jazz; de nueva Orleans al jazz rock*, Colombia, Fondo de cultura Económica Lida.
- Delgado Barajas, H. E. (2022): *Recital de música contemporánea: Técnicas extendidas del saxofón soprano, alto y tenor aplicadas en el repertorio de los siglos XX y XXI*, Trabajo de Grado, Universidad Industrial de Santander.
- Echeverría Valencia, D. F. (2015). *Bebop: breve reseña histórica*, trabajo de titulación, Universidad de Quito.
- Escrivá González, M. (2022): *Análisis de muros de dolor I*, Trabajo de Fin de Grado.
- Farga Mullor, M. Rosario (2012): *Historia del arte*, México, ed. Pearson.
- Gandía, A. (1996): *Introducción al Walking Bass*, México.
- Giogia, T. (2002): *Historia del jazz*, Madrid, ed. Turner.
- Hernández, A. (15 de octubre de 2020): *Sixto Herrero Rodes, saxofonista, profesor, compositor, director de orquesta*. <http://arcarafal.es/2020/10/15/sixto-herrero-rodes-saxofonista-profesor-compositor-director-de-orquesta/>
- Herrero, S. (2008): *Ácueo, del estudio del cante minero a la investigación basada en la práctica*, Trabajo de doctorado en la Universidad Politécnica de Valencia, España.
- Iturralde, P. (2005): *Los armónicos en el saxofón*, Madrid, ed. Musicinco.
- Little, M., Kahrl, G. (1963): *The letters of David Garrick*, Londres, ed. Oxford University Press.
- López, L. E. (2008): *El slap en el saxofón*. <https://luiseduardolopez.es/leccion/el-slap-en-el-saxofon/#:~:text=El%20slap%20en%20el%20saxof%C3%B3n%20es%20un%20efecto%20sonoro%20que,hacen%20uso%20de%20esta%20articulaci%C3%B3n.> (consultado el 15 de diciembre de 2023)
- Marín Cano, A. (2015): *Viajeros al tren, una apuesta por la música gestual para saxofón* (Trabajo Fin de Estudios). Conservatorio Superior de Música de Murcia.

-Martínez Gálvez, D. (2020): *Corvo, obra para saxofón tenor y piano de Sixto Manuel Herrero*. Trabajo de Investigación de Fin de Máster, Conservatorio Superior de Música Oscar Esplá, Alicante, España.

-Mira Aráez, M^a Dolores (2018): *Tauro de Sixto Herrero, estudio historiográfico y analítico de la obra para su futura interpretación* (Trabajo Fin de Estudios). Conservatorio Superior de Música de Murcia.

-Mira, I. (2022): *Evaluación sobre la obtención de los armónicos “artificiales” a través del estudio previo de los armónicos “naturales” en el saxofón*. Conservatorio Superior de Música Oscar Esplá de Alicante, España.

-Museo Virtual Vincent van Gogh (2024): <https://museovangogh.org/puntillismo/puntillismo-divisionismo/> (consultado el 12 de enero de 2024).

-Pérez Ruiz, A. (2008): *Influencia del jazz dentro del repertorio clásico del saxofón más representativo del siglo XX*. Tesis de doctorado. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

-Portal oficial del turismo de Rafal: <http://arcarafal.es/2020/10/15/sixto-herrero-rodés-saxofonista-profesor-compositor-director-de-orquesta> (Consulta: 18 de Noviembre de 2023).

-Portal sobre historia y actualidad del saxofón: <http://www.adolphesax.com/>

-Proscia, M. (2022): *Análisis comparativo de multifónicos en la familia de saxofones*. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, Argentina.

-Taylor, M. J. (2012): *Teaching Extended Techniques on the Saxophone: A Comparison of Methods*. University of Miami, Estados Unidos.

-Tirro, F (2001): *Historia del jazz clásico*, Barcelona, ed. Ma Non Troppo.

-Zumbado Castro, S. (2012): *La técnica extendida en las obras para saxofón electroacústicas de compositores mexicanos*, México, Tesis fin de carrera.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Introducción del Corvo, utilizando el motivo ascendente de LikeColtrane.	22
Ilustración 2. Desarrollo del motivo inicial.	23
Ilustración 3. Presentación de un nuevo motivo en el compás 15.	23
Ilustración 4. Ejemplo del lenguaje atonal, con una cuarta aumentada entre el saxofón y el piano.	24
Ilustración 5. Inicio de la serie de Fibonacci.	24
Ilustración 6. Comienzo del segundo motivo del tramo 2.	24
Ilustración 7. Continuación serie de Fibonacci con 2 compases.	25
Ilustración 8. Inicio de un nuevo motivo.	25
Ilustración 9. resolución y continuación de la serie de Fibonacci.	26
Ilustración 10. Mismo motivo que en el tramo 3 a distancia de semitono.	26
Ilustración 11. resolución del tramo y consecución de la serie de Fibonacci.	26
Ilustración 12. Resolución del tramo y de la serie de Fibonacci.	27
Ilustración 13. Motivo completo, con su resolución.	27
Ilustración 14. Inicio de la coda de la primera sección.	28
Ilustración 15. Ejemplo de walking bass en la mano izquierda al principio de la segunda sección.	28
Ilustración 16. Inicio de la 2º sección en el saxofón con el estilo Funky.	28
Ilustración 17. Motivo del compás 15, que sirve de unión entre tramos y aporta coherencia a la obra.	29
Ilustración 18. Inicio del segundo tramo de la sección 2 (tramo 8 de la obra).	29
Ilustración 19. Desarrollo de motivos y uso de la polifonía.	29
Ilustración 20. Ejemplo del puntillismo en el comienzo de la sección 3.	30
Ilustración 21. Ejemplo de motivo jazzístico en el puntillismo de la obra.	30
Ilustración 22. Ejemplo del desarrollo del tramo 2 de la sección 3.	31
Ilustración 23. Movimiento de voces en el piano y sonido espectral con los multifónicos en el saxofón.	32
Ilustración 24. Ejemplo de las apoyaturas del blues en el piano.	32
Ilustración 25. Uso de la apoyatura en la cadencia, compás 172.	33
Ilustración 26. Introducción del ritmo de bebop en el compás 160.	33

Ilustración 27. Desarrollo cromático en el saxofón y enlace con la sección 5.	34
Ilustración 28. Motivo característico del jazz durante la cadencia.	34
Ilustración 29. Inicio del tramo 14, rítmico, con multifónicos y slap.	35
Ilustración 30. Final de la cadencia del saxofón en la sección 5.	35
Ilustración 31. Inicio de la Sección 6, igual que la sección 1.	36
Ilustración 32. Célula motivica y rítmica del principio de la obra.	36
Ilustración 33. Secuencias al unísono entre el saxofón y el piano.	36
Ilustración 34. Final del tramo 16.	37
Ilustración 35. Final 1, conclusivo.	37
Ilustración 36. Final 2, mucho más calmado y suave.	38
Ilustración 37. Tabla sobre el registro del saxofón del libro "Los armónicos en el saxofón" de Pedro Iturralde. (2005, p.7).	41
Ilustración 38. Tabla de armónicos para el tenor, cedido por Claude Delangle para la página web http://www.adolphesax.com/	41
Ilustración 39. Tabla de armónicos para el tenor de Pedro Iturralde 1. (2005, p.48).	42
Ilustración 40. Tabla de armónicos para el tenor de Pedro Iturralde 2. (p.49).	42
Ilustración 41. Representación del sonido descendente (Mira, 2022).	43
Ilustración 42. Representación del sonido ascendente (Mira, 2022).	43
Ilustración 43. Representación del sonido descendiente y ascendiente (Mira, 2022). ...	44
Ilustración 44. Ejemplo de sobreagudo corto y fuerte en el compás 7 de Corvo.	44
Ilustración 45. Pasaje rápido con sobreagudos en el compás 38.	45
Ilustración 46. Ejemplo de sobreagudo fuerte y largo al final de la cadencia de Corvo.	45
Ilustración 47. Slap cerrando un motivo rítmico típico en Jazz.	48
Ilustración 48. Ejemplo del Slap en la sección 2.	48
Ilustración 49. Slap durante la parte puntillista de Corvo, simulando un contrabajo.	48
Ilustración 50. Ejemplo de Slap en un multifónico.	49
Ilustración 51. Motivo que se tiene que interpretar con Swing.	49
Ilustración 52. Ejemplo del tramo con Slap, multifónicos y Swing.	49
Ilustración 53. Multifonico que sirve como puente entre la sección 1 y 2.	51
Ilustración 54. Inicio del tempo de Blues.	52
Ilustración 55. Multifónicos sonando junto a la melodía del piano.	52
Ilustración 56. Comienzo del tramo rítmico en la cadencia del saxofón.	52
Ilustración 57. Cambio de multifónicos.	53
Ilustración 58. Ejemplo de Glissando en la cadencia del saxofón en la obra.	54

Ilustración 59. Cambio del portamento por growl en los compases 126 y 128.....	55
Ilustración 60. Uso del growl en los compases 138 y 140.	56
Ilustración 61. growl aplicado en la cadencia del saxofón.	56
Ilustración 62. Apoyaturas en la voz del piano en el compás 149.....	57
Ilustración 63. Apoyaturas en la cadencia del Saxofón.....	57
Ilustración 64. Apoyaturas en la voz del saxofón en el compás 158.....	58
Ilustración 65. Apoyaturas que acentúan el estilo de bebop en la cadencia del saxofón.	58
Ilustración 66. Ejemplo de los diferentes inicios.....	59
Ilustración 67. Comienzo de la obra.....	59
Ilustración 68. Comienzo de la segunda sección.....	60
Ilustración 69. Quintillo y septillo junto al walking bass del piano.	60
Ilustración 70. Inicio del tramo puntillista.....	61
Ilustración 71. Tiempo de blues, muy legato.	61
Ilustración 72. Tramo rítmico de la cadencia del saxofón.....	62
Ilustración 73. Ejemplo del uso de los matices para el fraseo de los motivos entre los compases 26 y 31.....	62
Ilustración 74. Las dinámicas ayudando al fraseo y al carácter durante la cadencia del saxofón.	63
Ilustración 75. Comparación dinámica del compás 1 con el compás 172.	63
Ilustración 76. Ejemplo de matices remarcando el estilo de funky.....	63
Ilustración 77. Ejemplo de las dinámicas enfatizando el puntillismo y otorgando un carácter jazzístico.	64
Ilustración 78. Matices ayudando a enfatizar el estilo del swing.....	64

ANEXOS

Anexo I Entrevista

Para la realización del presente TFG tuve la suerte de reunirme con el compositor Sixto herrero y contar con su ayuda. A continuación, muestro la entrevista que le hice a Sixto en una de nuestras reuniones, la cual me parece sumamente interesante.

P = Pregunta

R = Respuesta

P: ¿Por qué empezó con la música? ¿Hay una tradición musical en su familia?

R: Mi afición por la música viene de familia. Mi padre era músico aficionado y tocaba el saxofón en la banda del pueblo y también tocaba la viola antes del saxofón. Desde que era pequeño veía a mi padre tocar y también jugaba a tocar con una viola que tenía, por lo menos hasta que me la cargué (bromea Sixto). Desde pequeño me sentía músico aun sin haber empezado a estudiar música aún.

P: ¿La decisión de escoger el saxofón fue porque lo tocaba su padre?

R: Si, como te digo de pequeño jugaba con la viola que tenía y bueno, después de cargármela jugando me quedó el saxofón de mi padre, que fue con lo que empecé. Además, en mi pueblo solo teníamos la banda de música para tocar así que cogí el saxofón de mi padre y empecé también en la banda de mi pueblo.

P: Terminó sus estudios superiores de saxofón con Jaime Belda en el conservatorio superior de Alicante ¿verdad?

R: Si, yo terminé el grado medio a los 16 años, el actual grado profesional, y luego estuve dos años sin continuar los estudios porque no tenía del todo claro si seguir con la música. De hecho, entré en la universidad y fue en ese momento en el que también decidí continuar con mis estudios superiores.

P: Usted también ha dado clase, digamos con los grandes del saxofón, como por ejemplo Deffayet, Londeix y Marie Bernardette.

R: Sí, primero empecé en el pueblo con José Mirete, que fue el maestro que me creó esa ilusión de ser saxofonista y después con Jaime Belda, que me recuperó en el saxofón, realmente le debo que me recuperase y me preparase para las oposiciones. Después tuve dos pilares fundamentales que me abrieron mucho el mundo que fueron Manuel Deffayet, sobre todo en el repertorio clásico y tradicional y Jean Marie Londeix, que fue la persona con la que descubrí toda la música contemporánea a través del saxofón.

P: También dio clases con Marie Bernardette, ¿También le ayudó a interesarse por este tipo de música?

R: Eso fue más circunstancial porque ya fue para estudiar. Yo ya era profesor y tenía muchos alumnos y queríamos ampliar estudios con otros profesores, entonces ella ya había sustituido a Londeix en Burdeos, y como tenía cierta relación con ellos la contacté para ver si podía venir a dar unas clases a Murcia y a partir de ahí se fue consolidando el trabajo con ella.

P: Imagino que con ella profundizaría un poco más en el repertorio contemporáneo ¿no?

R: Sí, ella me ayudo bastante porque ella era una especialista de primera línea mundial en el lenguaje de la música contemporánea. Ella por aquel entonces también empezaba a escribir música y la verdad es que aprendí muchísimo a través del lenguaje del saxofón de la música contemporánea, a través de ella y de su forma de pensar. Ella me apoyó mucho y me inspiró para que siguiera ese camino.

P: Estando tan metido en el mundo del saxofón, ¿Cómo empieza ese interés por la composición?

R: Si te digo la verdad, cuando dejé de estudiar música a los 16 años, como te dije antes, fue porque me di cuenta que la música es la música, no solo es el saxofón. Realmente cuando interrumpí mis estudios musicales de saxofón fue para hacer otros estudios musicales. Hice música jazz, música rock y de todo. Esto es porque a mí no solo me interesa la música única y exclusivamente para el saxofón, si no que me interesa para aprender todos los lenguajes y las estéticas, no solo desde el saxofón si no desde todos los puntos de vista. Entonces empecé con la composición porque siempre me ha gustado escribir, desde que empecé a hacer pequeños arreglos a terminar componiendo mis propias obras. Después empecé también con la dirección de orquesta porque son complementarios. La composición la empecé porque no solo quería interpretar la partitura, quería conocer la música, deshuesar la partitura, es más, la composición me interesó mucho porque me hizo entender el ADN de la música y eso es lo que enseño, no el saxofón, si no la música desde dentro.

P: Enseña a sentirla e interpretarla correctamente ¿no?

R: Claro, que conozcan las obras y sepan distinguirlas. Hay que conocer la idea conceptual de la partitura y a partir de ahí poner el instrumento al servicio de la obra. Lo

que no me gusta es que alguien tenga su estética del instrumento y del sonido y todo lo abarca desde esa perspectiva.

P: como menciona, usted es compositor, director y pedagogo además de saxofonista ¿Cómo cree que influye esto en su trayectoria musical?

R: Sobre todo te libera. Esta libertad consiste en poder pensar y ser independiente a la hora de afrontar cualquier territorio musical, cualquier estética o comportamiento musical. Todo eso me ha dado esa autonomía. Por ejemplo, hace poco dirigí obras de Haydn y Mozart y una semana después estrené una obra contemporánea, esa es la flexibilidad que me ha dado estudiar la música, no solo desde mi instrumento, si no desde todos los puntos de vista.

P: ¿Esa libertad es la que busca en sus alumnos?

R: Sí, yo siempre les digo a mis alumnos que no me interesa lo que yo les diga si no que me interesa lo que ellos me proponen. Es decir, cuando vienen a mi clase me tienen que mostrar su propuesta interpretativa y a partir de ahí le damos forma a la música. Por eso cada uno de mis alumnos tiene una personalidad y una forma diferente de afrontar la música, sin llegar a ser solo clones míos.

P: A lo largo de su trayectoria compositiva se aprecia una evolución en su música. ¿Qué influencias tiene su música?

R: Yo me identifico como un investigador, de hecho, hice mi tesis doctoral basándome en el flamenco, en los cantes mineros para aprender y nutrirme de todo eso y después poder llevarlo a mi lenguaje. Si me piden alguna obra libremente yo tengo mi compromiso personal, pero muchas veces contextualizo la música socialmente dependiendo de donde me la soliciten.

En cuanto a la evolución, bueno, yo empecé con un lenguaje muy desarticulado, que estaba en construcción, que imitaría de alguna manera una nueva forma de interpretar el primitivismo musical, una idea de neo primitivismo musical. Hay un problema con mi música y es que, al ser intérprete, la pienso como intérprete en lugar de como compositor. Entonces lo que escribo pienso que lo puedo tocar, pero claro, no todos llegan a la partitura porque no es atractiva al empezar, sino que son atractivas cuando llevas un tiempo trabajando esa partitura. Mas tarde, al descubrir y estudiar el flamenco lo introduzco en mis obras, por lo que paso por una etapa en la que el flamenco está muy presente, junto a la descomposición de los sonidos y que los instrumentos no parezcan lo que son. Por ejemplo, en uno de mis cuartetos, *Asaros uno*, lo escuchas y no piensas que es un cuarteto de saxofones, puedes pensar que es un cuarteto de percusión.

Suelo trabajar entre ese neo primitivismo musical y mi etapa de flamenco. Ahora mismo estoy componiendo varias obras para música electrónica, sobre todo he aprovechado la pandemia para ello. Es una asignatura que tenía pendiente porque había hecho electrónica en vivo, pero ahora estoy haciendo electrónica pregrabada, he vuelto a los años 70 del siglo XX.

P: ¿Qué le llevó a componer esta obra que enlaza el jazz con la música de vanguardia y qué se refiere con el título de la obra, *Corvo*?

R: La obra de corvo fue un encargo que me hicieron para el congreso del saxofón de Ciudad Real en 2014, que me encargó Luis Maza. Como sabía que le gustaba el jazz, pues la compuse con el estilo jazzístico que dices. Al empezar a escribir me acordé de una conversación que tuve con Pedro Iturralde en Madrid, donde me recomendaba la escuchar su obra de *Like Coltrain*, que me gustó mucho. Así que decidí utilizar el principio de esa obra, para el arranque, y luego ya comencé a escribir de forma libre y sin tapujos. En cuanto a la palabra de *Corvo*, es una referencia a la curvatura de la espalda del típico saxofonista de jazz, que carga con el peso de innumerables conciertos durante años.

P: ¿Por qué decide abarcar todos estos estilos de jazz en la obra?

R: La obra es una cita al jazz. A parte de la idea de partir con el homenaje a Iturralde y de su idea temática del inicio de *Like Coltraine*, a la hora de expandir las ideas creativas en la obra lo que intento también es seguir con los diferentes estilos, pero vistos desde mi punto de vista, haciendo una fusión entre la música atonal y los estilos del jazz, de una manera libre, sin ceñirme a los estándares de los compases ni nada de eso.

P: Normalmente utilizas las técnicas extendidas para dejar atrás el lenguaje más clásico, sin embargo, en esta obra las unes a un lenguaje jazzístico muy reconocible.

R: No es que las técnicas extendidas sean el mecanismo por el que liberarte de un lenguaje clásico, sino que son herramientas que ayudan a enfatizar un poco más un lenguaje nuevo y novedoso en la música contemporánea de jazz.

P: Entonces con la obra esta pretende fusionar en estilo del jazz con la música de vanguardia a través de las técnicas extendidas.

R: Se trata de una fusión de ideas que subyacen bajo la idea del jazz. Luego, en un estrato más elevado están los diferentes estilos de jazz vistos desde mi perspectiva, según mi compromiso creativo personal y mi forma de escribir la música. Y luego los recursos propios de técnicas extendidas del saxofón que los pongo al servicio de esa expresión musical.

P: ¿En qué nivel cree que se encuentran sus obras por lo general? ¿A qué nivel iría destinada esta obra?

R: Yo entiendo que mi música es difícil porque se aleja bastante de ese lenguaje más cotidiano, más estandarizado. También es porque soy un compositor poco reflexivo. Si fuera un jugador de ajedrez sería de los que juegan la partida en cinco minutos. Para mí la composición es un acto reflejo entonces claro, invierto mucho tiempo en instruirme y a pensar bien las cosas, pero, a la hora de escribir no tardo demasiado porque escribo lo que surge. Esto es un problema a veces porque el lenguaje que surge no es nada fácil, de hecho, es bastante complicado. En cuanto al nivel, no sé si es algo de nivel o es más que surjan unos saxofonistas que entiendan este lenguaje. Es decir, si la formación que tenemos es para tocar Ibert, Dessenclos, Albright y este tipo de obras, entonces mis obras sí que son más complicadas. Pero si surgen unos saxofonistas, como los que ya surgen en el conservatorio de Alicante que están tocando *Sisos*, *Semiaj*, *Ñapango*, etc. luego es mucho más fácil, no solamente tocarlo ellos si no comunicarlo, traspasar el lenguaje y las ideas otros músicos.

Anexo II Catálogo de composiciones de Sixto

Como se menciona anteriormente, el catálogo de obras de Sixto es muy amplio y variado, tanto en los recursos compositivos que utiliza a lo largo de su carrera compositiva como en las formaciones instrumentales para las que compone. A continuación, muestro un catálogo de las obras que ha compuesto hasta la actualidad. En el catálogo se aprecia el uso del saxofón en la mayoría de sus obras. Además, el siguiente catálogo se estructura de forma cronológica por lo que, quien escuche sus obras en orden, podrá apreciar claramente los diferentes recursos que utiliza en cada momento de su carrera y la evolución de su música.

Pequeña pieza Op.1	
Instrumentación	Saxofón soprano y piano
Fecha de composición	Noviembre de 1994 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Noviembre de 1994 en el Auditorio José Agüera del C.S.M. de Murcia
Intérpretes del estreno	Sixto Manuel Herrero Rodes (saxofón) Manuela Galiana (piano)
Duración	8 minutos
Dedicada	Al principio de las cosas
Editorial	No editada
Estilo	Música modal

Tauro Op.2	
Instrumentación	Saxofón alto y piano (1994) o percusión (2016)
Fecha de composición	Diciembre de 1994 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Noviembre de 1995 en el 150 aniversario del nacimiento de Adolphe Sax en Madrid
Intérpretes del estreno	Sixto Manuel Herrero Rodes (saxofón) Manuela Galiana (piano)
Duración	8 minutos
Dedicada	Sin dedicatoria
Editorial	Editada la versión con percusión por MusicVall Edicions Musicals
Estilo	Música modal

Poema sinfónico a Beniel	
Instrumentación	Banda de música y coro
Fecha de composición	Junio de 1994
Fecha y lugar de estreno	Junio de 1994 en Beniel

Intérpretes del estreno	Banda de música “Arte musical”
Duración	7,48 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Sin editar
Estilo	Música tonal

Evocación Op.4	
Instrumentación	Banda de música y cuarteto de saxofones
Fecha de composición	Junio de 1995 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Junio de 1995 en el Palau de la Música de Valencia
Intérpretes del estreno	Banda de música “Arte musical” de Rafal y el cuarteto de saxofones “Ars Musicandum”
Duración	15 minutos
Dedicada	Teresa Bertomeu
Editorial	Rivera Mota
Estilo	Música Modal, tercera transposición de la escala pentatónica

Solsticio nº1 Op.5	
Instrumentación	Violín solista, cuarteto de saxofones, tres percusionistas y orquesta de cuerdas
Fecha de composición	Diciembre de 1995 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	19 de enero de 1996 en la iglesia de San José, Elche
Intérpretes del estreno	Orquesta de Cámara Ciudad de Elche, Tania Boneva (Violín solista), cuarteto de saxofones “Ars Musicandum” y Robert Andorka (Director)
Duración	12 minutos
Dedicada	Tania Boneva
Editorial	Inédita, grabada por Radio Nacional en directo
Estilo	Música ecléctica

Septeto Advéntico Op.6	
Instrumentación	Flauta, clarinete, saxofón barítono, violín, violonchelo, percusión y piano preparado.
Fecha de composición	Febrero de 1996 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	5 de Marzo de 1997 en el Auditorio y centro de congresos de la Región de Murcia
Duración	9 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita, grabada por Radio Nacional en directo
Estilo	Música pura, atonalismo, microinterválica y piano preparado

Alquibla Op.9	
Instrumentación	Cuarteto de saxofones
Fecha de composición	Noviembre de 1997
Fecha y lugar de estreno	1997 en el festival de música de Salamanca. Reestreno completo en el I Congreso Europeo de Saxofón de Ciudad Real por “Ars Musicandum”
Duración	12 minutos
Dedicada	In dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Música atonal

Homeostasis Op.10	
Instrumentación	Saxofon (cambia de sopranino a alto y barítono), dos violines y piano
Fecha de composición	12 de mayo de 1997 (Rafal)
Duración	10 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Espectral

Estigmas Op.11	
Instrumentación	Violín, saxofón barítono y percusión
Fecha de composición	1 de octubre de 1997 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	28 de septiembre de 1997 en el XI Congreso Mundial de Saxofón de Valencia, Palau de la Música de Valencia
Intérpretes del estreno	Grupo instrumental de Liria
Duración	12 minutos
Dedicada	Antoni Cotanda
Editorial	Inédita
Estilo	Música serial

Mmmm Op.13	
Instrumentación	Flauta, dos clarinetes en Sib, dos saxofones altos, trompeta, cuatro percusionistas, piano, voz de soprano, violín y viola.
Fecha de composición	25 de enero de 1998 (Rafal)
Duración	16 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Música serial

Soprategmia Op.14	
Instrumentación	Saxofón soprano

Fecha de composición	13 de octubre de 1998 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Tuvo doble estreno: -18 de diciembre de 1998 en auditorio C.S.M. "Manuel Castillo" de Sevilla -6 de Julio de 2000 en el XII Congreso Mundial de Saxofón de Montreal (Canadá)
Intérpretes del estreno	Miguel Peñalver (Sevilla), Sixto Herrerro (Canadá)
Duración	8 minutos
Dedicada	Miguel Peñalver
Editorial	Rivera Mota
Estilo	Serial e introducción a la música gestual

Ijaro op.15	
Instrumentación	Trio de saxofones y banda de música
Fecha de composición	21 de junio de 1998 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	28 de junio de 1998 en el Palau de la Música de Valencia
Intérpretes del estreno	Agrupación Musical Montesinos, cuarteto de saxofones "Ars Musicandum" y Sixto Herrero (director)
Duración	16 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Serial

La dama gris Op.16	
Instrumentación	Flauta, saxofón barítono, piano, percusión y dos recitadores
Fecha de composición	10 de diciembre de 1998 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	16 de diciembre de 1998 en el centro cultural CAM, en el montaje poético-musical "Lorca: Una Luna Hombre Adentro"
Intérpretes del estreno	Gaspar Mirete (flauta), Manuela Nortes (saxofón), Victoria Carrillo (piano), Gratiniano Murcia (percusión), María Dolores Salazar y Paco Illán (Recitadores)
Duración	9 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Serial, modal y de escena

Sisos Op.17	
Instrumentación	Saxofón alto y piano
Fecha de composición	7 de abril de 1999 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	8 de abril de 1999 en el Auditorio de C.P.M. de Cartagena en las III jornadas Mediterráneas por el saxofón

Intérpretes del estreno	Sixto Herrero (saxofón) y María Victoria Carrillo (piano)
Duración	10 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inéita
Estilo	Serialismo y espectralismo

Huérfanos Op.18	
Instrumentación	Orquesta y Flauta
Fecha de composición	Septiembre de 1999 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Noviembre de 1999 en el Teatro Principal de Elche
Intérpretes del estreno	Orquesta Ciudad de Elche
Duración	12 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Música pura, serialismo y texturalismo microtonal

Subreptos Op. 21	
Instrumentación	Cuarteto de saxofones (soprano, alto, tenor y barítono)
Fecha de composición	Mayo de 2000 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	7 de Julio de 2000 en el XII Congreso Internacional de Saxofón en Montreal (Canadá)
Intérpretes del estreno	Cuarteto de saxofones “Manuel Miján”
Duración	12 minutos
Dedicada	Cuarteto de saxofones “Manuel Miján”

Editorial	Inédita
------------------	---------

Drogman Op.22	
Instrumentación	Saxofón tenor
Fecha de composición	26 de mayo de 2000 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Diciembre de 2000 en el Auditorio C.S.M. “Manuel Castillo” de Sevilla
Intérpretes del estreno	Jose Miguel Cantero
Duración	8 minutos
Dedicada	Jose Miguel Cantero
Editorial	Rivera Mota
Estilo	Serial, música gestual

FSSFF Op.23	
Instrumentación	Saxofón bajo
Fecha de composición	Septiembre de 2000 (Valencia)

Fecha y lugar de estreno	28 de abril de 2001 en la IV Jornadas Mediterráneas sobre el saxofón en Alicante
Intérpretes del estreno	Sergio Senés
Duración	4 minutos
Dedicada	Sergio Senés
Editorial	Rivera Mota
Estilo	Música de símbolos y música gesticular

Emiaj Op.24	
Instrumentación	Saxofón alto
Fecha de composición	Octubre de 2000
Fecha y lugar de estreno	Diciembre de 2000 en el Auditorio C.S.M. "Manuel Castillo" de Sevilla
Intérpretes del estreno	Jaime Rivera
Duración	8 minutos
Dedicada	Jaime Rivera
Editorial	Rivera Mota
Estilo	Música serial, pura y gestual

¿Por qué no? Op.25	
Instrumentación	Saxofón barítono
Fecha de composición	Diciembre de 2000 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	28 de abril de 2001 en las IV jornadas mediterráneas sobre el saxofón en Alicante
Intérpretes del estreno	Carlos Vicente
Duración	9 minutos
Dedicada	Carlos Vicente
Editorial	Rivera Mota
Estilo	Serial, música gestual

Nimia Op.26	
Instrumentación	Dos saxofones altos
Fecha de composición	16 de marzo de 2001 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	28 de abril de 2001 en las IV jornadas mediterráneas sobre el saxofón en Alicante
Intérpretes del estreno	María Antonia Rico y Luis Mazza
Duración	9 minutos
Dedicada	María Antonia Rico y Luis Mazza
Editorial	Rivera Mota
Estilo	Serial, música espectral

Huéspedes de la luz Op.27	
Instrumentación	Orquesta sinfónica, voz soprano y barítono

Fecha de composición	Junio de 2001 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	II Congreso de música sacra “Fernando Rielo” de Roma
Duración	10 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Música sacra

Ignotalías Op.30	
Instrumentación	Cuarteto de cuerda
Fecha de composición	1997-2001 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	2001 en el “II Concurso Internacional de Música de Cámara Ciudad de Montreal”
Intérpretes del estreno	Grupo “Molinari”
Duración	13,20 minutos
Dedicada	
Editorial	Inédita
Estilo	Atonalismo-serialismo libre

Lato Op.33	
Instrumentación	Saxofón Soprano
Fecha de composición	15 de septiembre de 2002 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	10 de julio de 2003 en el XIII Congreso Internacional de Saxofón en Minnesota (Estados Unidos)
Duración	3 minutos
Dedicada	Javier de la Vega
Editorial	Rivera Mota
Estilo	Música serial, gesticular

Remudios Op.34	
Instrumentación	Saxofón alto
Fecha de composición	13 de septiembre de 2002 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	10 de julio de 2003 en “XIII Congreso Mundial de Saxofón en Minnesota (Estados Unidos)”
Duración	3 minutos
Dedicada	Javier de la Vega
Editorial	Rivera Mota
Estilo	Serialismo y música gestual

Denuevos Op. 35	
Instrumentación	Saxofón Tenor
Fecha de composición	17 de septiembre de 2002

Fecha y lugar de estreno	10 de julio de 2003 en el “XIII Congreso Mundial de Saxofón en Minnessota (EstadoUnido)
Duración	3 minutos
Dedicada	Javier de la Vega
Editorial	Rivera Mota
Estilo	Serial, música gesticula

Hendia Op.36	
Instrumentación	Saxofón Barítono
Fecha de composición	Septiembre de 2002 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	10 de julio de 2003 en el “XIII Congreso Mundial de Saxofón en Minnessota (EstadoUnido)
Duración	4 minutos
Dedicada	Javier de la Vega
Editorial	Rivera Mota
Estilo	Música seria y gesticular

Zahondo Op.37	
Instrumentación	Cuarteto de saxofones (Soprano, alto, tenor y barítono)
Fecha de composición	Octubre de 2002 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	10 de julio de 2003 en el “XIII Congreso Mundial de Saxofón en Minnessota (EstadoUnido)
Duración	6 minutos
Dedicada	Cuarteto “Alquibla”
Editorial	Rivera Mota
Estilo	Música modal y gestual

Jarcia Op.39	
Instrumentación	<i>Ensemble</i> de saxofones
Fecha de composición	27 de diciembre de 2002 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Presentada en clásicos populares en abril de 2003
Duración	4,48 minutos
Dedicada	Adrés Moreno
Editorial	Inédita, grabada en CD (Núm. Ref. IB30302) Ibersonic (Jarcia)
Estilo	Rítmica-modal

Aeonides del viento Op.43	
Instrumentación	Cuarteto de saxofones (Soprano, alto, tenor y barítono)
Fecha de composición	31 de mayo de 2003
Fecha y lugar de estreno	10 de julio de 2003 en la Universidad de Minneapolis, Minnesota (Estados Unidos)
Duración	7 minutos

Dedicada	Cuarteto “Ars Musicandum”
Editorial	Inédita
Estilo	Rítmico-modal

Mácula Op.41	
Instrumentación	<i>Ensemble</i> de saxofones
Fecha de composición	6 de abril de 2003 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	10 de julio de 2003 en la Universidad de Minneapolis, Minnesota (Estados Unidos)
Duración	12 minutos
Dedicada	<i>Ensemble</i> de saxofones “Mácula”
Editorial	Inédita
Estilo	Policromía, rítmico-modal

Ácúeo Op.50	
Instrumentación	Dos flautas (normal y baja), dos saxofones (soprano y tenor), voz soprano, piano y percusión
Fecha de composición	6 de abril de 2005 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	20 de mayo de 2005 en el auditorio “Vega” del Thader, Molina de Segura
Duración	12,44 minutos
Dedicada	Grupo “Próxima Centauri”
Editorial	Inédita
Estilo	Basado en un trabajo de investigación sobre los cantes mineros, descomposición del lenguaje de los cantes mineros desde una perspectiva semántica y sintáctica

La joya de Tudmir Op.53	
Instrumentación	Orquesta sinfónica
Fecha de composición	Noviembre de 2005 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Grabación
Intérpretes del estreno	Grabada por la OSMR (Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia)
Duración	7 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Neoclásico y modal

Bagual Op.54	
Instrumentación	Cuarteto de saxofones
Fecha de composición	Enero de 2006 (Rafal)
Intérpretes del estreno	Cuarteto de saxofones “Quantz”
Duración	3 minutos
Dedicada	Jorge Ballesta Paredes

Editorial	Inédita
Estilo	Tango, 2º modo de Messiaen, 1ª y 2ª transposición

Ludibrias Op. 55	
Instrumentación	Banda Sinfónica
Fecha de composición	Enero de 2006 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	18 de enero en el Auditorio de Alicante, ADDA
Intérpretes del estreno	Banda municipal de Alicante
Duración	20,30 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Modal, danzas medievales y texturalismo modal

Ásaros I Op.58	
Instrumentación	Cuarteto de saxofones (3 saxofones altos y 1 saxofón barítono)
Fecha de composición	10 de febrero de 2005 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	5 de abril de 2006 en el Teatro Villa de Molina durante el III festival Internacional de Música Contemporánea "Molina Actual"
Intérpretes del estreno	Cuarteto de saxofones "Ars Musicandum"
Duración	10,30 minutos
Dedicada	Los huéspedes del silencio
Editorial	Inédita
Estilo	Descomposición del lenguaje

Zúpias Op.59	
Instrumentación	Cuarteto de cerda
Fecha de composición	Abril de 2006 (Rafal)
Duración	16,17 minutos
Dedicada	Ezequiel Herrero Salazar
Editorial	Inédita
Estilo	Descomposición del lenguaje

Ledrag Op.60	
Instrumentación	Cuarteto de saxofones
Fecha de composición	Julio de 2006 (Torrevieja)
Duración	4,30 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Tango

Baladi Op.61	
---------------------	--

Instrumentación	Traverso barroco y clave preparado
Fecha de composición	Octubre de 2006 (Torrevieja)
Duración	8 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Descomposición del lenguaje

Tockff Op.62	
Instrumentación	Tuba y piano
Fecha de composición	Diciembre de 2006 (Torrevieja)
Duración	9 minutos
Dedicada	Pablo Fernández y José Manuel López
Editorial	Rivera Mota
Estilo	Descomposición del lenguaje

Zatara Op.64	
Instrumentación	Piano
Fecha de composición	Enero de 2007 (Rafal)
Duración	12,35 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Flamenco, Disonancia rítmica

Solsticio nº2 Op.66	
Instrumentación	Orquesta de cuerda
Fecha de composición	2008 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Agosto de 2008 en el festival “In Actu” de Cartagena
Intérpretes del estreno	“Orquesta Sic” dirigida por Sebastián Mariné
Duración	12,30
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Espectralismo acústico

Quera Op.69	
Instrumentación	Cuarteto de cuerda
Fecha de composición	Diciembre de 2008 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Mayo de 2006 en el teatro de Mönchengladbach (Alemania)
Intérpretes del estreno	“Asaselo Quartet”
Duración	12,30 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Espectralismo acústico

Chasca Op.71	
Instrumentación	Flauta, clarinete en sib, violín, violoncello y piano
Fecha de composición	Julio de 2009 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Octubre de 2009 en el Auditorio de Murcia
Intérpretes del estreno	Grupo CIMMA 2.0: Mónica de la Torre (flauta), Manuel José Rives (Clarinete), Ezequiel Herrero (Violín), Rocío Pinar (violoncello) y Marina Lozano (Piano)
Duración	13,30 minutos
Dedicada	A los que luchan por no perder su entorno cultural
Editorial	Inédita
Estilo	Modal matérico, espectralismo acústico

Yesca Op.73	
Instrumentación	Flauta en Do y en Sol, clarinete en sib y clarinete bajo, violín, violoncello y piano
Fecha de composición	Enero de 2010 (Rafal)
Duración	9,30 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Modal matérico, espectralismo acústico

Vesania Op.75	
Instrumentación	Violoncello solo
Fecha de composición	Abril de 2010 (La Torreta)
Fecha y lugar de estreno	Diciembre de 2017 en Finlandia
Intérpretes del estreno	Perre Carrascosa
Duración	8 minutos
Dedicada	Perre Carrascosa
Editorial	Inédita
Estilo	Moda, matérico. Espectralismo acústico, inspirado en el flamenco.

Dengue Op.76	
Instrumentación	Violín solo
Fecha de composición	Mayo de 2010 (Latorreta)
Duración	8 minutos
Dedicada	Ezequiel Herrero
Editorial	Inédita
Estilo	Espectralismo acústico, gestual

Laya Op.77	
Instrumentación	Saxofón barítono
Fecha de composición	15 de julio de 2010 (LaTorreta)
Duración	9 minutos

Dedicada	Eric Devallon
Editorial	Inédita
Estilo	Intertextualidad, microtonalidad y espectralismo acústico

Hebra Op.78	
Instrumentación	Orquesta sinfónica
Fecha de composición	Marzo de 2011 (Rafal)
Duración	14,30 minutos
Dedicada	Ramón Ramos
Editorial	Inédita
Estilo	Texturalismo

Halo Op.80	
Instrumentación	Saxofón soprano y orquesta de cuerda
Fecha de composición	25 de abril de 2011 (Rafal-Latorreta)
Duración	7 minutos
Dedicada	Adelardo Zurdo
Editorial	Inédita
Estilo	Neomodalismo y armonía expandida

Saja Op.84	
Instrumentación	Orquesta sinfónica
Fecha de composición	Agosto de 2011
Fecha y lugar de estreno	Septiembre de 2011 en el Auditorio de Murcia
Intérpretes del estreno	Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia dirigida por José Miguel Rodilla
Duración	20,20 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Inspirada en la Murciana que canta “El ojo de Málaga” (“Échese usted al vaciero”) y el ritmo de baile flamenco por bulerías

Escletxa Op.84	
Instrumentación	Saxofón soprano y dispositivo electrónico en vivo
Fecha de composición	5 de junio de 2012 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	7 de junio de 2012 en el Club Diario Levante de Valencia
Intérpretes del estreno	Sixto Herrero (saxofón) y Plácido Illescas (electrónica)
Duración	5,40 minutos
Dedicada	Ramón Ramos
Editorial	Inédita
Estilo	Música espectral y electrónica

Tas Op. 86	
Instrumentación	Saxofón barítono solista, percusión y cuerda
Fecha de composición	5 de agosto de 2012 (Rafal-La Torreta)
Duración	13,49 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Del cante minero y ritmo flamenco de baile libre

Lid Op.87	
Instrumentación	Banda sinfónica
Fecha de composición	Agosto de 2012 (Rafal)
Duración	20,40 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Modal eolio, frigio y dorio de do, y 3º modo de transposición de Oliver Messiaen

Zúa Op.88	
Instrumentación	Orquesta sinfónica a tres
Fecha de composición	Septiembre de 2012 (Rafal)
Duración	14,35 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Modal, 3º modo de transposición limitada de Messiaen y espectralismo

Yerba Op.89	
Instrumentación	Violín y piano
Fecha de composición	Mayo de 2013
Duración	12 minutos
Dedicada	Elena Berenguer
Editorial	Inédita
Estilo	Neomodal inspirada en la morfología microtonal del vibrato

Náyades Op.92	
Instrumentación	Orquesta sinfónica
Fecha de composición	Septiembre de 2013
Duración	11,30 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita

Estilo	Música y matemáticas: funciones trigonométricas, ondas y serie Fibonacci
---------------	--

Brecha Op.93	
Instrumentación	Viola sola y voz del intérprete
Fecha de composición	Octubre de 2013 (Rafal)
Duración	7 minutos
Dedicada	Mar Aranda
Editorial	Inédita
Estilo	Modernismo, gestual y espectralismo acústico

Légamo Op.94	
Instrumentación	Orquesta sinfónica
Fecha de composición	Diciembre de 2013 (Rafal)
Duración	15,45 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Nuevo postmodernismo musical, matemáticas aplicadas a la obtención del material sonoro y combinatoriedad

Trapo Op.95	
Instrumentación	Cuarteto de cuerda
Fecha de composición	Gebrero de 2014 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Noviembre de 2017 en el Auditorio Centro de Madrid con motivo del “Concierto FAIC”
Intérpretes del estreno	Cuarteto “Chagall”
Duración	6,47 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Flamenco rítmico, espectralismo acústico, descomposición del lenguaje

Laja Op.97	
Instrumentación	Marimba
Fecha de composición	Agosto de 2014 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	2015 en Holanda
Intérpretes del estreno	Antonio Gutiérrez
Duración	9 minutos
Dedicada	Antonio Gutiérrez
Editorial	Inédita
Estilo	Disonancia rítmica flamenca y atonal

Chalamero, el zascandil hortelano de la huerta oriolana Op.98	
Instrumentación	Orquesta de cuerdas, cuarteto de saxofones y recitador
Fecha de composición	Septiembre de 2014 (Rafal-La Torreta)
Fecha y lugar de estreno	Diciembre de 2014 en el Teatro Circo de Orihuela
Intérpretes del estreno	Orquesta Ciudad de Orihuela y cuarteto de saxofones "Ars Musicandum"
Duración	30 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Neomodalismo atonal

Lezna Op. 99	
Instrumentación	Orquesta de cuerda
Fecha de composición	Noviembre de 2015 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Diciembre de 2015 en el Teatro Circo de Orihuela
Intérpretes del estreno	Orquesta Ciudad de Orihuela y cuarteto de saxofones "Ars Musicandum"
Duración	12 minutos
Dedicada	A mi perro Pancho
Editorial	Inédita
Estilo	Textural y espectral

Ausencias Op.100	
Instrumentación	Flauta sola
Fecha de composición	Septiembre de 2016 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Octubre de 2016 en el Salón de Actos del IVAM (Valencia)
Duración	10,34 minutos
Dedicada	Ana García Marín
Editorial	Inédita
Estilo	Neoprimitivismo musical

Mohín Op.101	
Instrumentación	Violoncello
Fecha de composición	Octubre de 2016 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Octubre de 2016 en el Salón de Actos del IVAM (Valencia)
Duración	8 minutos
Dedicada	Rocio Pinar
Editorial	Inédita
Estilo	Matérico, espectralismo acústico inspirado en el flamenco

Do ut des Op.102	
Instrumentación	Oboe
Fecha de composición	Diciembre de 2016 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Noviembre de 2017 en Polonia
Duración	8 minutos
Dedicada	Pedro José Herrero
Editorial	Inédita
Estilo	Neoprimitivismo musical

Tea Op.103	
Instrumentación	Orquesta sinfónica
Fecha de composición	Marzo de 2017 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	diciembre de 2017 en el Auditorio ADDA de Alicante
Intérpretes del estreno	
Duración	12 minutos
Dedicada	Homenaje póstumo a Miguel Hernández
Editorial	Inédita
Estilo	Relación con el flamenco y el cante de las minas, cante jondo a partir del estilo de cante minero conocido como “Levántica”, y la danza flamenca diseñada a partir del ritmo por bulerías y sus variantes rítmicas

Zanja Op.104	
Instrumentación	Concierto para piano y orquesta de cuerda
Fecha de composición	Marzo de 2017 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Septiembre de 2017 en el Teatro Circo de Orihuela y el 28 de diciembre del mismo año en el Auditorio ADDA de Alicante
Intérpretes del estreno	Orquesta Ciudad de Orihuela, Jesús María Gómez Rodríguez (Piano) y Sixto Herrero (Director)
Duración	14 minutos
Dedicada	Jesús María Gómez Rodríguez
Editorial	Inédita
Estilo	Basada en Miguel Hernández, estilo libre, atonalismo libre, flamenco-jazz fusión

Sureste Op.107	
Instrumentación	<i>Ensemble</i> de saxofones
Fecha de composición	Abril de 2018 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Julio de 2018 en el Congreso Mundial del Saxofón en Croacia
Intérpretes del estreno	<i>Ensemble</i> de saxofones de Alicante (ESA)
Duración	10 minutos
Dedicada	<i>Ensemble</i> de saxofones de Alicante (ESA)

Editorial	Inédita
Estilo	Flamenco-descomposición del lenguaje

Quo Vadis Op.111	
Instrumentación	Saxofón alto, marimba, bongots, congas, percusión corporal y banda de música
Fecha de composición	Octubre de 2018 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Marzo de 2019 en el Auditorio ADDA de Alicante
Intérpretes del estreno	Lorena Rodríguez, Isabel Zaragoza y la banda Sinfónica Municipal de Alicante
Duración	12,30 minutos
Dedicada	<i>Ensemble</i> de saxofones de Alicante (ESA)
Editorial	Inédita
Estilo	New age, Música progresiva

Joropo Op.113	
Instrumentación	Cuarteto de saxofones
Fecha de composición	Septiembre de 2018 (Rafal-La Torreta)
Fecha y lugar de estreno	Auditorio de Ciudad Quesada (Alicante)
Intérpretes del estreno	Cuarteto “Ars Musicandum”
Duración	5 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Música popular

Trajín Op. 114	
Instrumentación	Saxofón barítono y violonchelo
Fecha de composición	Marzo de 2020 (Rafal-La torreta)
Fecha y lugar de estreno	Sin estrenar
Intérpretes del estreno	Sin estrenar
Duración	10 minutos
Dedicada	Sergio Lanza
Editorial	Inédita
Estilo	Sin datos

Ñapango Op115	
Instrumentación	Saxofón soprano y tape
Fecha de composición	2020 (Rafal La torreta)
Fecha y lugar de estreno	Marzo de 2021 en el Auditorio de Ciudad Quesada (Alicante)
Intérpretes del estreno	Felicia Gómez Escudero
Duración	7 minutos

Dedicada	Andrés Moreno
Editorial	Inédita
Estilo	Saxofón y soporte electrónico. Folclore sudamericano

Entre Nosotros Op. 116	
Instrumentación	Saxofón alto y tape
Fecha de composición	Abril de 2020 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Febrero de 2021 en el Auditorio del C.S.M. Óscar Esplá de Alicante
Intérpretes del estreno	Kimberly Mirete Barberá
Duración	8 minutos
Dedicada	José mirete Barberá
Editorial	Inédita
Estilo	Saxofón y soporte electrónico. Tonalidad melódica no temperada

Fantasia-Preludio desde Bach Op.118	
Instrumentación	Saxofón soprano, piano, percusión y orquesta de cuerda
Fecha de composición	Julio de 2020 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Noviembre de 2020 en el Teatro Capitol de Rojales (Alicante)
Intérpretes del estreno	Grupo so Mestís Orquesta Internacional
Duración	8,28 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Cita musical sobre un tema de Bach. Neobarroco

Fantasia sobre un tema de Paganini Op. 119	
Instrumentación	Saxofón soprano, piano, percusión y orquesta de cuerda
Fecha de composición	Julio de 2020 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Noviembre de 2020 en el Teatro Capitol de Rojales (Alicante)
Intérpretes del estreno	Grupo so Mestís Orquesta Internacional
Duración	17,28 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Cita musical. Fantasia a partir de un tema de Paganini. Poliestilo

Fantasia sobre un tema de la Tarara Op. 120	
Instrumentación	Saxofón soprano, piano, percusión y orquesta de cuerda
Fecha de composición	Julio de 2020 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Noviembre de 2020 en el Teatro Capitol de Rojales (Alicante)

Intérpretes del estreno	Grupo so Mestís Orquesta Internacional
Duración	14,12 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Cita musical, fantasía a partir del tema de la Tarara
Preludio y Joropo con pajarillo Op. 121	
Instrumentación	Orquesta de cuerda y cuarteto de saxofones
Fecha de composición	Noviembre de 2020 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Diciembre de 2020 en el Teatro Circo de Orihuela
Intérpretes del estreno	Orquesta ciudad de Orihuela
Duración	8,20 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Clásico

Barruntos Op. 123	
Instrumentación	Octeto de saxofones
Fecha de composición	Abril de 2021 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Mayo de 2021 en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante
Intérpretes del estreno	
Duración	8,20 minutos
Dedicada	Sin dedicar
Editorial	Inédita
Estilo	Sátira teatralizada, especialidad musical

Corvo Op. 125	
Instrumentación	Saxofón tenor y piano
Fecha de composición	Abril de 2021 (Rafal)
Fecha y lugar de estreno	Marzo del 2022 en el conservatorio superior de música de Alicante Oscar Esplá
Intérpretes del estreno	Sixto Herrero
Duración	9,20 minutos
Dedicada	In memoriam a Pedro Iturralde
Editorial	GTE música
Estilo	Jazz vanguardista

Anexo III partitura original

In memoriam a Pedro Iturralde

CORVO

para Saxofón Tenor en Sib y Piano
for Tenor Sax (Bb) & Piano

Sixto Herrero

Ligero y articulado $\text{♩} = 60$

El trabajo supera al talento
si el talento no trabaja lo suficiente

Saxofón Tenor Bb
Bb Tenor Sax

Piano

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

© Copyright 2021. Sixto Manuel Herrero Rodés. Rafal - La Torreta (Alicante).
Edición autorizada para todos los países a GTE música. Biar (Alicante-Spain). All rights reserved

Sx. Ten.
Ten. Sax.

(8)

f *f* *p* *p* *mf* *mf* *f*

Pno.

Sx. Ten.
Ten. Sax.

p *f* *mf* *p*

Pno.

p *f* *mf* *p*

Sx. Ten.
Ten. Sax.

mf *f* *p* *mp*

Pno.

mf *f* *p* *mp*

Sx. Ten.
Ten. Sax.

pp

Pno.

pp

CORVO 9

The musical score for 'CORVO' consists of four systems of staves, each with a Tenor Saxophone part and a Piano accompaniment. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). The score includes various dynamic markings and articulation marks.

- System 1 (Measures 19-22):** The Saxophone part begins with a measure of rest, followed by a melodic line starting at measure 19 with a *mf* dynamic. The Piano part has a *mp* dynamic at measure 19 and a *p* dynamic at measure 20. Both parts feature complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. A breath mark is present in the Saxophone part at measure 20.
- System 2 (Measures 22-25):** The Saxophone part continues with a *ff* dynamic. The Piano part also features a *ff* dynamic. The music is highly rhythmic and dense.
- System 3 (Measures 26-29):** The Saxophone part shows a dynamic range from *pp* to *f* and *ff*. The Piano part also varies dynamics from *pp* to *ff*. The system concludes with a final measure of rest for both instruments.
- System 4 (Measures 29-32):** The Saxophone part starts with a *f* dynamic, followed by *mf*, *mf*, *ff*, and *p*. The Piano part follows a similar dynamic path: *f*, *mf*, *mf*, *ff*, and *p*. The system ends with a final measure of rest.

CORVO

Un poco menos $\text{♩} = 52$

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

ff *p*

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

mf *f* *mf* *ff* *ff*

7 7 5

accel.

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

Tempo Primo $\text{♩} = 60$

mf *ff* *p* *f*

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

p

CORVO

11

The musical score is for the piece 'CORVO' and is page 11 of the manuscript. It is written for Saxophone Tenor (Sx. Ten.) and Piano (Pno.). The score is divided into four systems, each with a measure number at the beginning of the saxophone staff: 43, 46, 50, and 55. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 8/8. The saxophone part features a variety of dynamic markings including *pp*, *mf*, *f*, *pp*, *p*, *mf*, *ff*, and *p*. The piano accompaniment also includes dynamics such as *pp*, *mf*, *p*, and *ff*. The piano part consists of chords and arpeggiated figures in both hands. In the systems starting at measures 46 and 50, the piano part includes a low register line starting with an 8va (octave up) marking. The saxophone part has various articulations, including accents (^) and slurs. The score ends with a double bar line and a repeat sign at the end of the fourth system.

CORVO

60

Sx. Ten.
Ten. Sax.

ff *p*

Pno.

p

8^{va}

63

Sx. Ten.
Ten. Sax.

ff *ff* *pp*

Pno.

ff

(8)

65

A Ligero

Sx. Ten.
Ten. Sax.

mp *ff* *mf* *ff* *p < ff*

Pno.

mp *mf*

mp *p*

67

Sx. Ten.
Ten. Sax.

mf *ff* *f > p* *ff* *mf* *< ff* *ff* *p* *ff*

Pno.

mf *f* *ff*

CORVO

13

69

Sx. Ten.
Ten. Sax.

mp *mf* *ff* *f*

Pno.

mp *mf* *p*

71

Sx. Ten.
Ten. Sax.

ff *mf* *ff* *mf > p*

Pno.

73

Sx. Ten.
Ten. Sax.

f *p* *ff* *mp*

Pno.

mf < f *p* *ff* *p* *ff* *f* *mp* *p*

75

Sx. Ten.
Ten. Sax.

mf *f > mf* *mf* *ff*

Pno.

f *8^{va}*

CORVO

15

The musical score for 'CORVO' is presented in four systems, each containing staves for Tenor Saxophone (Sx. Ten.) and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 90-93):** The Saxophone part begins with a series of eighth notes, marked *ff*, followed by a melodic line with accents and a dynamic shift to *mf*. The Piano accompaniment features chords and single notes, with dynamics ranging from *f* to *mf*. A first ending bracket labeled (8) is shown.
- System 2 (Measures 93-96):** The Saxophone part continues with a melodic line marked *f* and *ff*. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines, marked *mp* and *mf*.
- System 3 (Measures 96-98):** This system includes a glissando in the Saxophone part. Dynamics are varied, including *f*, *ff*, *mf*, and *ff*. The Piano part features a descending line in the right hand and a more active line in the left hand, with dynamics like *ff*, *mf*, and *p*.
- System 4 (Measure 98):** The final measure includes an optional section marked 'Opcional con swing' with a dotted line indicating a change in feel.

100

Sx. Ten.
Ten. Sax.

f *p* *f* *p* *f* *p*

Pno.

p *f* *p* *f* *p* *f*

102

Sx. Ten.
Ten. Sax.

f *p* *ff* *mp* *p*

Pno.

p *f* *f* *p*

104

Sx. Ten.
Ten. Sax.

f *p* *mf* *pp* *pp*

Pno.

mf *p*

p 8va

106

rit.

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

pp *p*

(8)

CORVO

17

Un poco menos $\text{♩} = 112$

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

100

112

114

116

The musical score for 'CORVO' consists of four systems of music, each with a Tenor Saxophone (Sx. Ten. / Ten. Sax.) and Piano (Pno.) part. The tempo is 'Un poco menos' at 112 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings (p, mp, mf, pp, ff) and complex rhythmic patterns, including triplets, quintuplets, and octuplets. The measures are numbered 100, 112, 114, and 116. The saxophone part features intricate melodic lines with many slurs and ties, while the piano part provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines.

119

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

mf *pp* *mp* *pp* *p*

p *pp* *pp* *pp*

(8) *8va*

122

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

p *mf* *p*

mf *ff*

mf *f* *ff*

(8)

125

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

f *ff*

mf *f* *ff*

8va

127

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

pp *mf* *pp* *mf* *f* *pp*

mp *pp* *ff*

mp *pp* *ff* *8va* *mf*

(8)

CORVO

19

The musical score is for the piece 'CORVO' and spans measures 129 to 135. It is written for Tenor Saxophone (Sx. Ten. / Ten. Sax.) and Piano (Pno.).

- Measure 129:** The saxophone part begins with a melodic line marked *mf*, followed by a phrase marked *p* and another marked *pp*. The piano accompaniment features chords marked *mp* and *p*, with an *pp* marking in the right hand. A bass line is marked *p*. An *8vb* (octave below) marking is present in the piano part.
- Measure 131:** The saxophone part has a phrase marked *f*, followed by *mf* and *ff*. The piano accompaniment includes a triplet of chords marked *mf* and *f*, and a phrase marked *p* and *ff*. A bass line is marked *mf* and *f*. An *8vb* marking is present.
- Measure 133:** The saxophone part has a phrase marked *mf*, followed by *ff* and *mf*, and ends with *f*. The piano accompaniment features chords marked *f* and *ff*, and a phrase marked *mf*. A bass line is marked *ff* and *mf*. An *8vb* marking is present.
- Measure 135:** The saxophone part has a phrase marked *p*, followed by *mf*, *f*, *ff*, *p*, *mf*, *pp*, and *f*. The piano accompaniment features chords marked *mf* and *p*, and a phrase marked *f*. A bass line is marked *mf* and *f*. An *8vb* marking is present.

137

Sx. Ten.
Ten. Sax.

ff *mf* *f* *p* *f*

Pno.

mf *ff* *p* *mf* *f*

mf

139

Sx. Ten.
Ten. Sax.

ff

Pno.

p *mf* *ff*

141 *molto rit.*

Sx. Ten.
Ten. Sax.

ff *f* *f* *p* *mf* *pp* *mf*

Pno.

ff *mf* *ff*

ff *8^{va}*

144 **C** *Tiempo de Blues* ♩=72

Sx. Ten.
Ten. Sax.

pp *pp* *mp* *pp*

Pno.

p

CORVO
Más lento $\text{♩} = 48$

21

The musical score for 'CORVO' (Measures 147-151) is written for Tenor Saxophone and Piano. The tempo is 'Más lento' with a quarter note equal to 48 beats. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (p, mf, pp). The Tenor Saxophone part (Sx. Ten. / Ten. Sax.) and the Piano part (Pno.) are both highly melodic and rhythmic, with the piano accompaniment featuring complex chordal structures and moving bass lines.

CORVO

The image shows a musical score for Saxophone Tenor (Sx. Ten. / Ten. Sax.) and Piano (Pno.). The score is written on two staves. The Saxophone Tenor part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (Piano, mf, p, pp). The Saxophone Tenor part starts with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The score is marked with measures 153 and 154.

Sx. Ten.
Ten. Sax.

155

pp

f

pp

pp

p

p

mf

Pno.

mf

p

mf

p

mp

p

p

mf

p

mf

p

157

Sx. Ten.
Ten. Sax.

pp *p* *mf*

8va

3

pp *p* *p*

3

5

p *mf*

8va

CORVO

23

System 1 (Measures 160-161):

- Sx. Ten. Ten. Sax:** Measures 160-161. Dynamics: *pp*, *p*, *pp*, *pp*, *p*, *pp*, *mf*, *p*. Articulation: accents, slurs, triplets.
- Pno.:** Measures 160-161. Dynamics: *pp*, *p*, *pp*, *pp*, *p*, *pp*, *mf*, *p*. Articulation: slurs, triplets.

System 2 (Measures 162-163):

- Sx. Ten. Ten. Sax:** Measures 162-163. Dynamics: *pp*, *p*, *mf*, *pp*, *port.*. Articulation: slurs, triplets.
- Pno.:** Measures 162-163. Dynamics: *pp*, *p*, *mf*, *p*, *mf*. Articulation: slurs, triplets.

System 3 (Measures 164-165):

- Sx. Ten. Ten. Sax:** Measures 164-165. Dynamics: *mf*, *p*, *p*, *f*, *port.*. Articulation: slurs, triplets.
- Pno.:** Measures 164-165. Dynamics: *p*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, *f*. Articulation: slurs, triplets.

System 4 (Measures 166-167):

- Sx. Ten. Ten. Sax:** Measures 166-167. Dynamics: *pp*, *p*, *f*. Articulation: slurs, triplets.
- Pno.:** Measures 166-167. Dynamics: *mf*, *f*. Articulation: slurs, triplets.

168

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

pp *mp*

(8)

8va

169

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

ppp

(8)

8va

pp

170

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

(8)

171

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

mf *f*

(8)

E CADENCIA Saxofón

pp *mf* *mp* *pp* *p*

molto accel. *molto accel.*

port. *port.*

6 *6* *6* *3* *6*

CORVO

25

*Sx. Ten.
Ten. Sax.*

$\text{♩} = 120$

f *pp*

Largo *Rápido* *gliss.* *Lento* *Rápido*

p *mf* *f* *mf* *f*

Cómodo $\text{♩} = 88$ *Largo* *molto accel.*

p *mf* *pp* *mp* *pp* *f*

Cómodo $\text{♩} = 88$ *poco a poco accel....*

p *pp* *p* *mp* *p* *pp* *mp* *mf*

Lento y Tranquilo

p *mf* *mp* *f* *mf* *f* *ff* *mf*

p *mp* *p* *p*

Ritmico $\text{♩} = 60$

pp *p* *pp* *mp* *pp* *p* *pp* *mp* *pp* *p*

pp *mp* *p* *pp* *mp* *p* *pp*

p *pp* *p* *mf* *mp*

CORVO

molto accel.

Sx. Ten.
Ten. Sax.

mf *mp* *mf*

Sx. Ten.
Ten. Sax.

p *mf* *f* *p* *f* *ff*

Rápido *Rapidísimo*

Sx. Ten.
Ten. Sax.

p *ff* *mf* *ff* *fff* *p*

Pno.

ff

Red.

Sx. Ten.
Ten. Sax.

mf *pp* *pp* *f*

Pno.

pp *pp*

173

Sx. Ten.
Ten. Sax.

ff

Pno.

ff *f*

175

Sx. Ten.
Ten. Sax.

p *pp* *p* *mp* *mf* *pp*

Pno.

ff *p* *mp* *mf*

CORVO

27

The musical score for 'CORVO' consists of four systems of staves. Each system includes a Tenor Saxophone part and a Piano part. The measures are numbered 177, 179, 182, and 184. The Tenor Saxophone part is written in a single staff, while the Piano part is written in two staves (treble and bass clef). The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). There are also articulation marks like accents (^) and slurs. The Piano part features a '8va' (octave) marking in measures 179 and 182, indicating that the right hand should play an octave higher. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature (C).

186

Sx. Ten.
Ten. Sax.

mf *f* *p*

8va

Pno.

ff *p*

188

Sx. Ten.
Ten. Sax.

mp *mf p>* *mf < f* *p*

8va

Pno.

mp *f* *mp*

193

Sx. Ten.
Ten. Sax.

ff

f *ff*

Pno.

p *ff*

195

Sx. Ten.
Ten. Sax.

mf *f* *ff* *mf* *mf* *f* *ff* *mf* *f*

pp *f* *p* *f*

pp *f* *p* *f*

Pno.

CORVO

29

The musical score for 'CORVO' by Sixto Manuel Herrero Rodas, page 29, is presented in four systems. The first system (measures 198-200) shows the saxophone playing a melodic line with dynamics *ff*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*. The piano part has a *p* dynamic and a *Ped.* marking. The second system (measures 201-202) continues the saxophone melody with dynamics *f*, *ff*, *mf*, *f*, and *ff*. The piano part features chords and arpeggios with a *pp* dynamic. The third system (measures 203-204) shows the saxophone playing a melodic line with a *gliss.* (glissando) and a *f* dynamic. The piano part has chords and arpeggios with a *f* dynamic. The fourth system (measures 204-205) shows the saxophone playing a melodic line with a *ff* dynamic. The piano part has chords and arpeggios with a *ff* dynamic and a *Ped.* marking.

207

Sx. Ten.
Ten. Sax.

pp *mf* *f* *mf*

8va

Pno.

pp *mf* *f* *mf*

pp

209

Sx. Ten.
Ten. Sax.

f *mf* *f*

(8)

8va

Pno.

f *mf* *f*

211

Sx. Ten.
Ten. Sax.

f *ff* *ff* *p*

3 5 7

8va

Pno.

f *p* *ff* *ppp*

5 7

mf *ff*

213

Sx. Ten.
Ten. Sax.

ff *mf*

8va

Pno.

mf *f* *ff*

ff

CORVO

31

FINAL 1
**Se debe elegir uno de los dos finales propuestos por el autor, el diseñado en la letra G de ensayo, o bien, el de la letra H.*

FINAL 1 G

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

FINAL 2

Sx. Ten.
Ten. Sax.

Pno.

Tranquilo $\text{♩} = 60$

FINAL 2 H

FINAL 2 I

molto rit.

pp p mf pp

pp

