

Trabajo final de grado: Título superior de música.
Análisis de Muros de Dolor I.

Alumna: Marilen Escrivá González.

Especialidad: Saxofón.

Curso académico: 2021-2022.

Convocatoria: junio 2022.

Tutora: Eulàlia Salbanyà.

Agradecimientos.

A mis padres por su apoyo incondicional, ya que sin ellos nada de esto habría sido posible.

A mi tutora y a mis profesores de saxofón hasta día de hoy, por sus consejos, su ayuda en cada paso y sobre todo por enseñarme el amor por mi instrumento.

Y en especial a vosotros, abuelos; por enseñarme a sentir la música de esa forma tan especial y por ser siempre mi referente de vida.

Abstract.

El saxofón es un instrumento relativamente nuevo, que gracias a su capacidad de cambio tímbrico y sus diferentes técnicas de interpretación (slap, doble picado, multifónicos, sonido de llaves...) lo hacen conveniente como vínculo de unión entre el lenguaje contemporáneo y la música tradicional. Este trabajo se enfocará específicamente en el lenguaje flamenco contemporáneo, en concreto en un compositor: Mauricio Sotelo; y en una de sus obras: Muros de dolor I.

Palabras clave.

Saxofón, flamenco y Mauricio Sotelo.

Abstract.

The saxophone is a relatively new instrument, which thanks to its capacity for tonal change and its different playing techniques (slap, double tongued, multiphonics, key sound...) make it convenient as a link between contemporary language and traditional music. This work will focus specifically on contemporary flamenco language, specifically on a composer: Mauricio Sotelo; and in one of his works: 'Muros de dolor I'.

Keywords.

Saxophone, flamenco and Mauricio Sotelo.

Índice.

- I. Introducción.
- II. Historia del saxofón.
 - 1. La invención del saxofón.
 - 2. Los primeros saxofonistas españoles.
 - 3. La utilización del saxofón en España a partir del siglo XIX.
- III. Los orígenes del flamenco.
 - 1. Las etapas históricas del flamenco.
 - 2. Los pilares del flamenco.
 - 3. Las formas del flamenco.
- IV. Las nuevas grafías en el repertorio contemporáneo para saxofón.
- V. Muros de dolor I.
 - 1. Biografía de Mauricio Sotelo.
 - 2. Mauricio Sotelo y el flamenco.
 - 3. El estilo compositivo de Mauricio Sotelo.
 - 4. Recursos estilísticos de Mauricio Sotelo.
 - 5. Análisis de Muros de dolor I.
- VI. Conclusión.
- VII. Anexos.
- VIII. Bibliografía.

I. Introducción.

En este trabajo de fin de grado se pretende recabar información, analizar y observar el panorama actual en torno al repertorio para el saxofón que ha sido compuesto con la idea de reflejar el arte flamenco en alguna de sus formas dentro del mundo contemporáneo culminando con el análisis y estudio de la obra que formó parte del repertorio del recital de final de estudios de quien suscribe, Muros de Dolor I.

Decidimos estudiar y analizar esta obra, para lograr una mejor ejecución. Para conseguir dicho propósito, nos parecía necesario recabar información acerca tanto del flamenco como del saxofón y sus técnicas, entendiendo así el palo flamenco al que pertenece y conociendo a fondo el método compositivo que utilizó Sotelo. Además, no había mucha información acerca de esta obra, y la realización de este trabajo podría ayudar a otros intérpretes en el futuro.

Pero, aunque el análisis de esta obra es el objetivo principal, será también necesario hablar de otros temas secundarios que servirán para poder contextualizar y entender el trabajo. Empezaremos con una introducción de los inicios del saxofón (su invención, los primeros saxofonistas y la utilización del saxofón en el siglo XIX en nuestro país). Seguidamente, deberemos conocer el arte flamenco (etimología, inicios del flamenco, etapas históricas, principales formas y principales palos flamencos). Tras esta base teórica, podremos utilizar al saxofón como enlace entre el lenguaje flamenco y el contemporáneo a través de su grafía. Dicha grafía, nos ayuda a plasmar en una partitura el lenguaje flamenco, utilizando micro-armonías y distintos ritmos y texturas que forman parte de la naturaleza del arte flamenco.

A partir de este punto, podremos empezar a hablar sobre el compositor madrileño Mauricio Sotelo y centrarnos en una de sus obras para saxofón tenor, Muros de Dolor I.

Daremos comienzo al análisis haciendo un pequeño resumen de la biografía del compositor, para así poder conocer sus numerosos premios, reconocimientos...Continuaremos hablando sobre su relación con su maestro Luigi Nono y Enrique Morente, quienes le ayudaron a conocer mejor el arte flamenco y le influenciaron compositivamente hablando. Seguidamente, nos referiremos a la música de este compositor, es decir, a su evolución a la hora de componer y de los recursos que utiliza, nombrando además algunas de sus obras para saxofón y otras agrupaciones.

Para culminar este trabajo, hablaremos del análisis de Muros de Dolor I, obra que forma parte de un ciclo de composiciones, todas ellas bajo el mismo nombre 'Muros de Dolor', y todas ellas basadas en un palo flamenco diferente. Esta obra fue compuesta por Mauricio Sotelo en el año 2005, y en ella analizaremos su forma, sus ritmos, su métrica...en comparativa con el palo flamenco del que se guía esta obra, 'la toná', uno de los palos más básicos de dicho arte.

En definitiva, este trabajo presenta una serie de temas entorno al saxofón, un instrumento relativamente joven, el flamenco, un arte tradicional, y el lenguaje contemporáneo.

II. HISTORIA DEL SAXOFÓN.

1. Los inicios del saxofón.

El saxofón apareció a mediados del siglo XIX. Fue inventado por Adolphe Sax y se trata de un instrumento original, es decir, no tiene ningún tipo de antecesores.

“Este instrumento, fue creado con la intención de crear un instrumento de viento que por su timbre pudiera aproximarse a los instrumentos de cuerda, pero que tuviera más fuerza e intensidad.”¹

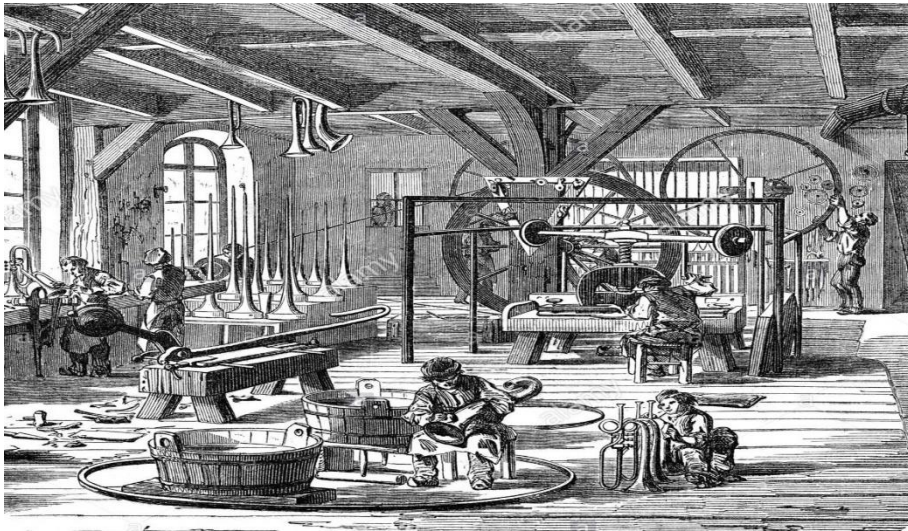


Imagen 1. *Fábrica de instrumentos de música de Adolph Sax.* ²

En el año 1841, el saxofón fue presentado por primera vez en la exposición de la industria belga, donde Adolphe Sax realizó una audición con dicho instrumento, concretamente con el saxofón bajo en Do, pero dicha exhibición, aunque impresionó al comité, no les pareció suficiente, y le negaron la medalla de oro, uno

¹ Jean-Louis Chautemps, Daniel Kientzy, Jean-Marie Londeix, *El saxofón*, París, Editorial Labor, 1990, p. 17

² Imagen 1. Jean-Louis Chautemps, Daniel Kientzy, Jean-Marie Londeix, *El saxofón*, París, Editorial Labor, 1990, p.17

de los motivos por los cuales Sax decidió irse a París, donde presentó el instrumento en el año 1844.

El 21 de marzo del año 1846, Sax solicita la patente del saxofón y ésta queda reflejada el 22 de junio de ese mismo año. En dicha patente se presentan ocho saxofones, aunque solo dos tienen las llaves al completo, una familia muy diferente a la actual, ya que se dividen en dos familias: una en mi bemol y si bemol, para las bandas y otra en fa y do para las orquestas.

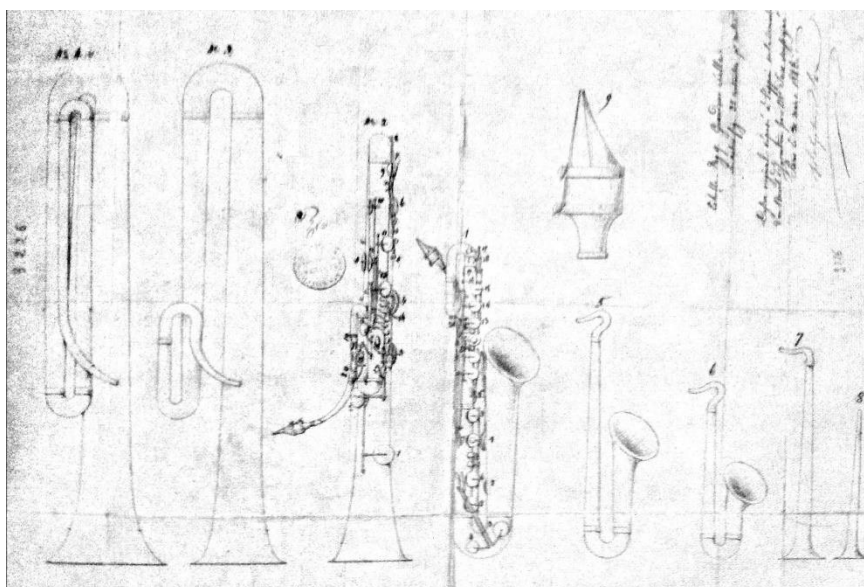


Imagen 2. Dibujo de la primera patente del saxofón.³

En el año 1850, Adolph Sax solicita una segunda patente del saxofón, que recoge ahora seis instrumentos, y desaparecen las dos familias, permaneciendo la de mi bemol y si bemol, siendo esta la que aún perdura en la actualidad.

El saxofón, actualmente cuenta con una familia de siete instrumentos: el saxofón sopranino en mi bemol, el saxofón soprano en si bemol, el saxofón alto en mi bemol,

³ Imagen 2. Miguel Morate, *Saxofón* en Fundamentos organológicos, históricos y acústicos del instrumento en << [Saxofón | FUNDAMENTOS ORGANOLÓGICOS, HISTÓRICOS Y ACÚSTICOS DEL INSTRUMENTO \(wordpress.com\)](https://www.wordpress.com)>> [última consulta: 16/05/2021]

el saxofón tenor en si bemol, el saxofón barítono en mi bemol, el saxofón bajo en si bemol y el saxofón contrabajo en mi bemol.



Imagen 3. Familia de saxofones al completo a excepción del soprillo.⁴

2. Los primeros saxofonistas españoles.

El primer saxofonista español aparece en una noticia en la publicación *La España*, el 17 de febrero de 1850 y dice: “El saxophon. - Según los diarios de Barcelona, este instrumento introducido por el conocido profesor señor Piqué, ha hallado tan favorable acogida que ya son muchas las bandas militares que lo cuentan.”⁵

El saxofonista José Piqué Cerveró, nace en Navarra en el año 1815. Éste ingresó en el ejército a la temprana edad de 13 años, como educando con plaza como flautín. Estudió contrapunto, armonía y composición. Diez años después de su ingreso ya era Músico Mayor. Se retiró en el año 1865. Fue compositor de la ópera “*Ernesto*

⁴ Imagen 3. Miguel Morate, *Saxofón* en Fundamentos organológicos, históricos y acústicos del instrumento en << Saxofón | FUNDAMENTOS ORGANOLÓGICOS, HISTÓRICOS Y ACÚSTICOS DEL INSTRUMENTO (wordpress.com) >> [última consulta: 16/05/2021]

⁵ Miguel Asensio Segarra, *El saxofón en España*, Gerüst Creaciones S.L. 2012, p. 49

Duca di Silla”, que se estrenó en el teatro principal de Barcelona durante la temporada de los años 1844-45, *“Ecos de Alemania”* y la marcha *“Flor Tronchada”*.

Otro saxofonista pionero de origen español fue Antonio Gasola (1818-1882), que ingresa en el ejército con tan solo 6 años como tambor voluntario. En el año 1862 coge la baja temporal y se dedica a dirigir bandas civiles como la Banda Nueva de Játiva (Valencia), donde enseña saxofón y posteriormente en la Banda de Alcoi (Alicante), lugar en el que abrió una academia de música donde impartió clases de saxofón y realizó exhibiciones de dicho instrumento en conciertos y recitales públicos. Asimismo, podemos saber que Antonio Gasola también realizó conciertos en diferentes lugares, como Maó (Islas Baleares), Burgos, entre otros. Más tarde, volvió a incorporarse al ejército hasta su jubilación, en el año 1870.

Estos acontecimientos son bastante inusuales ya que el saxofón llevaba muy pocos años inventado y no habían sido muchas las audiciones que se habían realizado hasta la fecha, siendo la mayoría en Francia y debidas al propio inventor.

Algunas de las primeras audiciones fuera de Francia fueron las de Giovanni Bimboni en Florencia en el año 1848, Henry Rigby en la banda real de artillería de Londres ese mismo año... Antes del año 1850, ya se enseñaba saxofón en el conservatorio de Génova. Dichas enseñanzas, se extendieron a conservatorios regionales franceses y también se impartieron clases de saxofón en Suiza, Bélgica, España e Italia. En Portugal se introduce este instrumento en el año 1852, por el fagotista Augusto Neuparth, y es Henry Wuille quien lleva el sonido del saxofón por primera vez a Estados Unidos en el año 1853. Es posible que el saxofón llegara a México, durante los inicios de la década de 1860.

En Bélgica, es Nazaire Beekman, profesor de clarinete en el Conservatorio de Bruselas quien crea la clase de saxofón en el año 1867.

3. Utilización del saxofón en España a partir del siglo XIX.

Cabe destacar que, aunque al principio el saxofón era utilizado de manera irregular en las bandas militares, desde mediados del siglo XIX, las bandas de música españolas han formado a una gran cantidad de saxofonistas, muchos de ellos en bandas civiles, pero otros también de forma profesional en bandas municipales y militares, dato que hace a estas muy importantes en el desarrollo del saxofón.

Por otro lado, la utilización de dicho instrumento en el panorama sinfónico ha sido puntual y bastante escasa, ya que, al inventarse el saxofón, la estructura y la plantilla de la orquesta sinfónica ya estaba estructurada y consolidada. Además, el saxofón se desarrollaba en las bandas militares, muy desprestigiadas en el momento, no había muchos intérpretes y era bastante desconocido para los compositores.

Aun así, el saxofón fue utilizado en las óperas cómicas francesas, siendo Gorge Kastner el primero en utilizarlo en *Le Dernier Roi du Fuda*, ópera compuesta en el año 1844. Otros compositores que utilizaron dicho instrumento en sus composiciones fueron Halévy, Jules Massenet, Meyerbeer, Ambrosie Thomas...George Bizet escribió un solo de saxofón alto en *L'Arlesienne*, siendo este uno de los más interpretados y representativos dentro del panorama sinfónico. En España, la utilización de este instrumento es también escasa. Algunas de las primeras obras en las que el saxofón forma parte de la orquesta, es en la *Suite Murciana*, compuesta por Pérez Casals en el año 1897, *Gonzalo de Córdoba*, compuesta en por Emilio Serrano en el año 1898, *Marcha fúnebre a la memoria de Alfonso XII*, compuesta por Tomás Breton en el año 1906, entre otros.

Fue a partir del siglo XX, cuando se empezó a componer de mayor forma, piezas orquestales en las que era incluido el saxofón, pero dichas piezas, no eran interpretadas de una manera habitual. Algunas de estas piezas son: *Cuadros de una exposición* (Mussorgky), *Bolero* (Ravel), *Concertino da Cámara* (Jaques Ibert), *Rapsodia en Blue* (George Gershwin) ...

Por último, también cabe destacar al saxofón en la música de cámara. Este instrumento, ha sido utilizado en este ámbito mayoritariamente en las agrupaciones de duo entre saxofón y piano, el cuarteto de saxofones, y el ensemble de saxofones. Las primeras composiciones sobre música de cámara con el saxofón se remontan a los inicios de dicho instrumento. El ensemble de saxofones, no fue una agrupación común en el territorio español, hasta el siglo XX. Algunos compositores destacados son: J. Demersseman, Bozza, Pierné, J. B. Singeleé, Wiedoeft...También se interpretaban en conciertos algunas transcripciones como: *Menuet* de Beethoven, *Czardas* de Monti, *Concierto en Sol menor* de Haendel, entre otros.

El primer cuarteto de saxofones estable de origen español es el cuarteto de saxofones del Conservatorio de Murcia, y fue creado en el año 1970.

Esta agrupación, al principio sorprendió al público, ya que no se imaginaba al saxofón, realizando un concierto por sí solo, pero finalmente tuvieron un gran éxito en sus conciertos, y unas buenas críticas de prensa, allá donde actuaron.

Otra agrupación fue el cuarteto Adolfo Sax. Este cuarteto, creado por Jaime Belda (Saxofón Alto), Francisco Garnica (Saxofón Soprano), Vicente Morato (Saxofón Tenor) y Martín Rodríguez (Saxofón Barítono), se presentó por primera vez en público en el año 1978, en la Sociedad Artístico Musical de Picasent (Valencia), con un programa casi totalmente formado con piezas para este tipo de agrupación. Este cuarteto, hizo un gran número de conciertos después de dicha aparición, y alcanzaron un notable éxito.

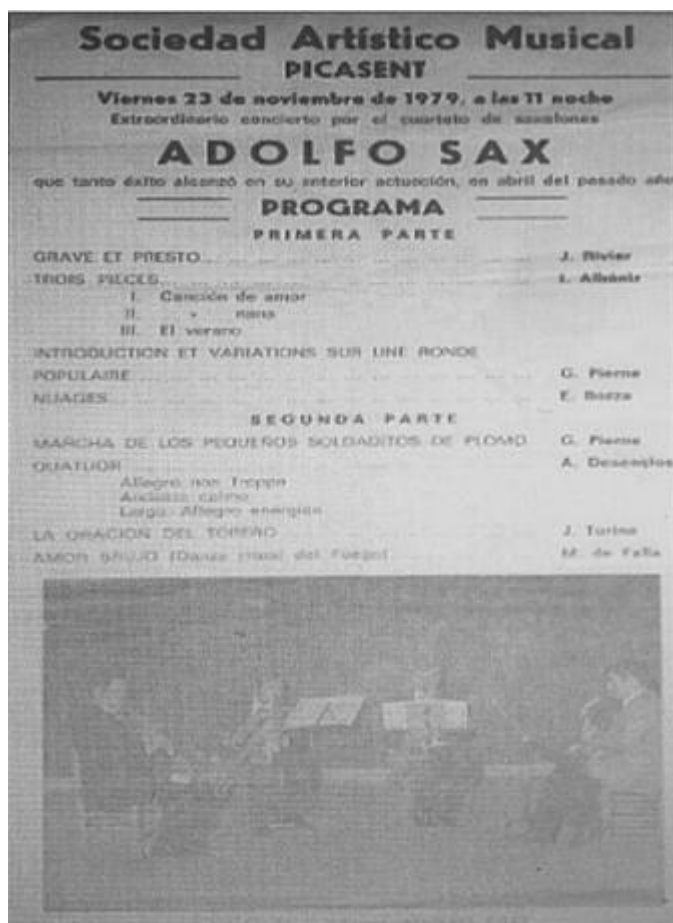


Imagen 4. Programa de presentación del cuarteto Adolfo Sax.⁶

Cabe destacar, un par de conciertos, el concierto durante la cena de honor de SS.MM. Los Reyes de España en el año 1980, concierto en el cual fueron felicitados por los monarcas y el concierto que realizaron en el año 1979 en el Museo Español, ya que, en dicho concierto, estrenaron una composición del propio Jaime Belda llamada *Cuarteto de saxofones*. Este concierto tuvo un gran éxito entre el público y la prensa:

Jaime Belda, treinta y siete años, es el máximo saxofonista. Se advierte en la buena, muy adecuada escritura de su obra que lleva por título “Cuarteto de saxofones” e interpretaron espléndidamente con él, que toca el alto, Francisco Garnica, soprano, Vicente Morató, tenor, y Martín Rodríguez, barítono. A los efectos de la versión fue lo mejor de la noche. Quizá también que haya parecido la obra más redonda en el juego contrapuntístico, los

⁶ Imagen 4. Miguel Asensio Segarra, *El saxofón en España*, Gerüst Creaciones S.L. 2012, p. 251

unísonos, el armonioso curso con cierta proximidad al clima francés del postimpresionismo. Gratas las sonoridades, empastados los intérpretes, la sensación fue positiva.⁷

Otros cuartetos destacados fueron: El cuarteto de saxofonistas de Madrid, fundado en el año 1977 y formado por Eloy García, José Peñalver, M. Enrique de Tena, y Martón Bravo; el “Cuartet de saxofons de Barcelona”, fundado en el año 1978 y compuesto por Adolfo Ventas, Francisco Elías, Salvador López y Enrique Llebot; Cuarteto de saxofones Orpheus, fundado en el año 1982 y compuesto por Manuel Miján, Ángel Luis de la Rosa, Rogelio Gil y Julio Martínez...entre otros.

⁷ Miguel Asensio Segarra, *El saxofón en España*, Gerüst Creaciones S.L. 2012, p. 255

III. LOS ORÍGENES DEL FLAMENCO.

Según la real academia española, la palabra “flamenco” tiene varios significados como: “perteneiente o relativo a Flandes, estilo pictórico que se desarrolló en Flandes en los siglos XV al XVII, persona chula o insolente, dialecto del neerlandés que se habla en Bélgica...”⁸

Pero es el flamenco como “manifestación cultural o de su intérprete, de carácter popular andaluz, y vinculado a menudo con el pueblo gitano”, es la definición que estábamos buscando.

El flamenco surge a finales del siglo XVIII, en Andalucía, donde se produce la fusión entre las diferentes tradiciones culturales y musicales que dan lugar al cante flamenco. Hablamos del surgimiento del cante flamenco, ya que el baile surgió posteriormente. El cante flamenco nace de diferentes etnias: son la música judía, los cantos monocordes islámicos de los musulmanes de la antigua Al-Andalus, las canciones populares de los moriscos, el folclore de los gitanos que llegaron a España en el siglo XV, los romances populares andaluces y la influencia de la música afrocubana quienes fueron los encargados de conformar las bases de este arte y fueron dando forma al cante jondo y a los palos flamencos (las alegrías, las bulerías, los fandangos, los tangos y las sevillanas).

Son tantas las aportaciones culturales al flamenco, que es difícil acotar con precisión las raíces del mismo. Asimismo, después de saber toda esta información, podemos decir que el flamenco es un arte como lenguaje de expresión del pueblo andaluz y todas las civilizaciones que han conformado la identidad del andaluz como idiosincrasia cultural y artística, siendo el pueblo gitano muy importante en este arte.

⁸ Real Academia Española, Diccionario: *Flamenco*, Actualización 2020 en << flamenco, flamenca | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE >> [última consulta: 12/12/2020]

1. Las etapas históricas del flamenco.

Podemos encontrar diversas etapas históricas dentro del origen del flamenco:

1. La etapa Hermética o Preflamenca: Abarca el último tercio del siglo XVIII, y en la que suponemos que en ella existieron posibles formas flamencas, aunque se desconocen por falta de documentación.
2. La etapa Primitiva o Casticismo: Abarca la primera mitad del siglo XIX. En esta se cree que se comenzaron a estructurar, definir y divulgar los diferentes cantes flamencos fundamentales, como los romances, las soleares...
3. Eda de Oro o Clásica: Abarca la segunda mitad del siglo XIX y los inicios del siglo XX. En esta etapa surge el nacimiento de los cafés cantantes, locales nocturnos donde los espectadores podían tomar copas mientras disfrutaban de los espectáculos. También comenzó la profesionalización de los intérpretes y la estructuración de los diferentes estilos. Se produjo una mezcla entre los gitanos y los no-gitanos, donde los gitanos enseñaban a los “payos” y estos reinterpretaban sus cantes los cantes tradicionales andaluces.
4. La etapa de Transición, anti-flamenquismo de la generación del 98: Como bien dice su nombre, en esta etapa surgen los antiflamenquistas de la generación del 98, que atacaban al flamenquismo, llamado así al cante flamenco y la afición a los toros, con excepción de los hermanos Machado.
5. La Ópera Flamenca: Abarca los años 1920 a 1955. En esta época, los espectáculos flamencos pasan a ser celebrados en las plazas de toros y teatros, bajo el nombre de ópera flamenca. Estos espectáculos, se extendieron por toda España y por las principales ciudades del mundo. Los años 1939 a 1955 estuvieron marcados por el franquismo, ya que este régimen usaba el flamenco como una de las manifestaciones culturales españolas por antonomasia. Esto, causó recelo en muchos grupos sociales, ya que el flamenco anteriormente significaba todo lo contrario, libertad. Aun así, es en esta época donde se desarrolla la mayor parte del repertorio, con grandes figuras como Manuel Caracol, La niña de los Peines entre otros.
6. La etapa del Renacimiento: Abarca los años 1955 a 1985. En esta época muchas de las ramas del flamenco se ven revalorizadas, aunque no todas de la misma manera. También podemos encontrar en dicha época las escuelas

flamencas del régimen franquista, encargadas de identificar como nacional el folclore andaluz y denominarlo nacional-flamenquismo y el principio reivindicativo del flamenco, que se oponía al régimen dictatorial usando duras críticas en sus letras. En este segundo grupo, caben destacar figuras como Lole y Manuel, Manuel Gerena, José Menese entre otros. También se iniciará la flamencología.

7. Etapa Contemporánea o Nuevo Flamenco: Abarca desde 1980 hasta la actualidad, y en ella podemos encontrar dos figuras muy importantes: Camarón de la Isla y Enrique Morente, de quienes se ve una gran influencia en generaciones posteriores; aunque también se da en ella una evolución a un flamenco más contemporáneo, con fusiones y espectáculos muy diferentes a los tradicionales.



Imagen 5. *Noticia del cierre de los cafés cantantes.*⁹

2. Los pilares del flamenco.

El flamenco se construye sobre tres pilares: el cante, que es el principal, el toque y el baile. Empezando por el cante, el cante flamenco es definido como “el cante andaluz agitanado”, siendo por su acento llamados cantaores o cantaoras los que lo interpretan. Estos son los encargados de ponerse al frente del papel más importante, el de la expresión mediante las letras y el de mostrar el contenido reivindicativo y

⁹ Imagen 5. Faustino Núñez, *Edad de Oro /1909/1936/*, Flamencópolis, 2015 en << Edad de Oro / 1909 – 1936 | Flamencopolis >> [última consulta: 16/05/2021]

tradicional que contiene la historia del flamenco. Podemos destacar como cantaores flamencos, figuras como: Miguel Poveda, Lola Flores, José Mercé, Diego el Cigala, entre muchos otros.

El segundo pilar, como bien hemos dicho, es el toque, refiriéndose este a la guitarra, conocidos sus intérpretes como ‘tocaors’, siendo su forma de tocar totalmente distinta a los intérpretes de música clásica. En primer lugar, la guitarra flamenca es menos pesada y tiene una caja de resonancia más estrecha que la guitarra clásica, y sus intérpretes, cruzan las piernas y colocan dicha guitarra en la pierna más elevada, al contrario de los guitarristas clásicos que elevan la guitarra sobre su pierna izquierda. Estos intérpretes tocan mucho más con el dedo pulgar, el cual apoyan sobre la tapa armónica y usan el dedo índice y el medio sobre la cuerda superior, consiguiendo así una mayor potencia sonora. Utilizan también con mucha frecuencia, el golpe sobre la caja de resonancia de la guitarra, cosa que le da mucha más expresividad a sus interpretaciones y usan modos y tonos mezclados. Cabe destacar intérpretes como Paco de Lucía, Vicente Amigo, Santos Hernández entre otros.

Por último, pero no por eso menos importante, tenemos el baile, caracterizado por su extremada expresión de movimientos. Destacan figuras como Carmen Amaya, El Farruco, Antonio Canales, Farruquito, entre muchos otros.



*Actuación de Miguel Poveda, “Triana, puente y aparte”.*¹⁰

¹⁰ *Triana, puente y aparte* [video], Miguel Poveda Real, Miguel Poveda Canal Oficial, 2012 en << <https://youtu.be/M7WFwh2FPT8> >> [última consulta: 16/05/2021]

3. Las formas del flamenco.

Las diferentes formas y estilos del flamenco son denominadas 'palos'. Cada 'palo' tiene una forma, un ritmo, un compás, unas repeticiones y una armonía diferentes. La clasificación de dichos 'palos', puede hacerse de diferentes formas, todas válidas por igual: según la métrica de su música, según la métrica de sus coplas, según su origen musical o según su procedencia geográfica.

Según su naturaleza musical:

CARÁCTER	COMPÁS	MODOTONAL MELÓDICO	CANTES
Graves	Binarios	Escala Andaluza Escala mayor y/o menor Bimodal	Tientos, marcianas, colombianas Farruca, milonga, vidalita Taranto
Graves	Ternarios	Escala Andaluza Bimodal	Soleares, caña, bulerías por soleá Fandangos naturales y derivados del fandango (taranta, malagueñas; miner a s, murcianas,

			levantina; granaína y media granaína, cartagenera) Polo
Graves	Alternos/Amalgama	Escala Andaluza	Tonás, seguirillas, peteneras, debla, saetas flamencas, livianas, serranas Cabales, carceleras,

		Escala mayor y/o menor Bimodal	guajiras, saetas primitivas Toná y liviana, martinete
--	--	--	--

Clasificación palos del flamenco.¹¹

CÁRACTER	COMPÁS	MODOTONAL MELÓDICO	CANTES
-----------------	---------------	-------------------------------	---------------

¹¹ Patricia Coronel Avilés, *La influencia del flamenco en el repertorio contemporáneo para saxofón: Análisis y clasificación inéditos del repertorio contemporáneo español saxofonístico, con el flamenco como idiosincrasia*, Editorial Académica Española, Viena 2017, p. 18

Festeros	Binarios	Escala Andaluza Escala mayor y/o menor	Tangos clásicos Tanguillos, tangos de Triana y otras variantes, zambra, garrotín, colombianas, rumbas
Festeros	Ternarios	Escala Andaluza Escala mayor y/o menor	Bulerías cortas, jaleos canasteros, bamberas, romances Bulerías de Cádiz, culpes por bulerías, alegrías y cantiñas, sevillanas
Festeros	Alternos/Amalgama		

*Clasificación palos del flamenco.*¹²

Según los cuatro grupos de cantes:

¹² Patricia Coronel Avilés, *La influencia del flamenco en el repertorio contemporáneo para saxofón: Análisis y clasificación inéditos del repertorio contemporáneo español saxofonístico, con el flamenco como idiosincrasia*, Editorial Académica Española, Viena 2017, p. 19

I GRUPO DE LOS FANDANGOS	II GRUPO DE LA SOLEÁ	III GRUPO DE LA SEGUIRILLA	IV GRUPO DE LOS TANGOS
Verdiales y Abandolaos Rondeña Fandangos naturales, Granaína y Media Granaína, Taranto	Caña y Polo Jaleos Soleares Bulerías por soleá Cantiñas, Bulerías, bamberas	Martinete y Debla Seguirilla y Cabal Leviana Serrana	Tientos y Tangos Tanguillos Marianas Garrotín Farruca

Clasificación palos del flamenco.¹³

Según la base rítmica:

¹³ Patricia Coronel Avilés, *La influencia del flamenco en el repertorio contemporáneo para saxofón: Análisis y clasificación inéditos del repertorio contemporáneo español saxofonístico, con el flamenco como idiosincrasia*, Editorial Académica Española, Viena 2017, p. 20

I LOS FANDANGOS	II LA SOLEÁ	III LA SEGUIRILLA	IV LOS TANGOS
Verdiales y Abandolaos	Caña y Polo Jaleos Soleares Bulerías por soleá	Martinete y Debla Seguirilla y Cabal Leviana	Tientos y Tangos Tanguillos Marianas
Rondeña	Cantiñas Bulerías	Serrana	Garrotín Farruca Taranto
Fandangos naturales	Bamberas		
Granaína y Media Granaína			
Taranto			

Clasificación palos del flamenco.¹⁴

IV. LAS NUEVAS GRAFÍAS EN EL REPERTORIO CONTEMPORÁNEO PARA SAXOFÓN.

¹⁴ Patricia Coronel Avilés, *La influencia del flamenco en el repertorio contemporáneo para saxofón: Análisis y clasificación inéditos del repertorio contemporáneo saxofonístico, con el flamenco como idiosincrasia*, Editorial Académica Española, Viena 2017, p. 21

El saxofón, es un instrumento relativamente joven, y gracias a su capacidad de cambios tímbricos (su versatilidad), ha sido una fuente de interés para los compositores del siglo XX hasta la actualidad. Se han compuesto numerosas obras contemporáneas tanto para saxofón a solo, como para diferentes agrupaciones como cuarteto de saxofones, ensemble, entre otros. En estas composiciones, podemos observar una nueva notación, que se mezcla con la notación tradicional, a la que llamaremos NG.

Estas nuevas grafías, surgen a partir de la evolución de elementos del lenguaje musical tradicional, tales como los cuartos de tono o la respiración continua, nuevas técnicas interpretativas, tales como el frullato o el slap y nuevos efectos sonoros, tales como los sonidos con aire.

Podemos observar esto en el ejemplo de la Imagen 5, que corresponde a un pequeño fragmento de la Sequenza IXb para saxofón alto del compositor Luciano Berio. En este fragmento podemos observar tanto elementos tradicionales de figuras, ataques...como nuevas grafías (segundo pentagrama) relacionadas con la aceleración de notas.



Imagen 6. Fragmento de la Sequenza IXb del compositor Luciano Berio.¹⁵

¹⁵ Imagen 6. Luciano Berio, *Sequenza IXb*, Universal Edition, 1980, pag. 4

Estas nuevas grafías se dividen en dos grandes grupos: Las innovaciones gráficas y las innovaciones sonoras.

Las innovaciones gráficas: corresponden a las nuevas grafías que tratan sobre el ritmo, los cuartos de tono, y la intensidad.

Las grafías de ritmo: corresponden a diferentes representaciones de sonoridades de duración irregular (acelerandos o ritardandos). Esta duración depende del gusto y virtuosidad del intérprete. Podemos encontrar un ejemplo de estas grafías en la imagen anterior. También las podemos encontrar en obras como *Périple*, *Eclipse*, entre otros; aunque cada compositor las escribe de forma diferente.


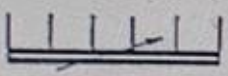

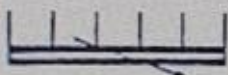



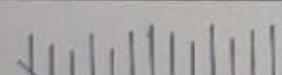
Esquema de IG de grafías de ritmo para saxofón		
<i>Périple</i> (1978) de P. Méfano		
		Acelerandos
		Retardandos
		Acelerandos-Retardandos
		Ritmo irregular
<i>Eclipse</i> (1982) de J. Villa Rojo		
		Grupo de notas lo más rápido posible

Imagen 7. *Tabla de grafías de ritmo para saxofón.*¹⁶

¹⁶ Imagen 7. Zagalaz Lijarcio Bernardo, *Guía didáctica para el repertorio de nuevas grafías en los estudios superiores de música de la especialidad de saxofón en Andalucía*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2005, pag. 35

Las grafías de intensidad: corresponden a reguladores, con una forma semejante a la tradicional. El ángulo de obertura es el encargado de indicar de forma predominante el cambio súbito de intensidad, tanto ascendente como descendente.

Las grafías de cuartos de tono, octavos de tono: corresponden a la representación de micro intervalos o intervalos más pequeños que el semitono. Un ejemplo donde podemos encontrar estas grafías de cuartos de tono u octavos de tono es la obra que analizaré posteriormente Muros de Dolor I.



Imagen 8. Fragmento de *Muros de Dolor I* del compositor Mauricio Sotelo.¹⁷

Las innovaciones sonoras: Este grupo de nuevas grafías lo engloban diferentes técnicas: las técnicas entorno al timbre (subtone, sonidos eólicos, growl, frullato...), las técnicas entorno a los ataques (slap, doble y triple picado y sonidos inversos),

¹⁷ Imagen 8. Mauricio Sotelo, *Muros de Dolor I*, Universal Edition, 2005, pag.1

las técnicas entorno a la altura y las técnicas entorno a la creación de la polifonía (multifónicos, sonidos con voz, sonido de llaves...).

Las técnicas entorno al timbre:

- Subtone: Esta técnica consiste en la modificación o eliminación parcial de alguno de los armónicos naturales del saxofón, para así poder lograr una sonoridad basada en los primeros armónicos del espectro, y así facilitar las dinámicas extremas (pp o ppp). Se puede realizar de varias formas: levantando los dientes superiores de la boquilla, poniendo la lengua sobre el labio inferior o poniendo la lengua sobre la caña. Esta técnica la podemos encontrar en una infinidad de obras, un ejemplo es *Épodo*, del compositor Jesús Torres.



Imagen 9. Fragmento de *Épodo* del compositor Jesús Torres.¹⁸

- Vibrato irregular. Esta técnica consiste en la modificación de la onda sonora, de una forma controlada a través de una modificación de la cavidad bucal sobre la boquilla (normalmente con el labio inferior). También puede

¹⁸ Imagen 9. Jesús Torres, *Épodo*, editorial Tritó, 2000, pag. 4

realizarse con el diafragma, pero esta forma no es muy recomendable dentro de la música contemporánea, ya que para este tipo de música se necesita una mayor flexibilidad.

- Frullato. Esta técnica consiste en la variación tímbrica mediante la fluctuación de la columna de aire. Es una especie de tremolo que se produce al batir la lengua y se puede hacer de dos formas diferentes: utilizando la pronunciación de la ‘r’ para conseguir un movimiento rápido de la lengua o pronunciando la doble consonante ‘gr’ con la garganta abierta.



Imagen 10. Esquema de frullato para saxofón.¹⁹

- Bissbliciando. Esta técnica consiste en una especie de trino de timbre que provoca un ligero cambio de afinación. Proviene de la técnica natural del arpa, y se produce de una forma muy sencilla, tocando una nota en su posición habitual, e interviniendo dicho sonido presionando las llaves más cercanas, que permitan así cambiar el sonido de forma leve. Un ejemplo de esta técnica lo encontramos en la obra de J.C. Risset, Voilements.

¹⁹ Imagen 10. Bernardo Zagalaz Lijarcio, *Guía didáctica para el repertorio de grafía contemporánea en el Grado de Interpretación de la especialidad de Saxofón en Andalucía*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2005, pag. 38

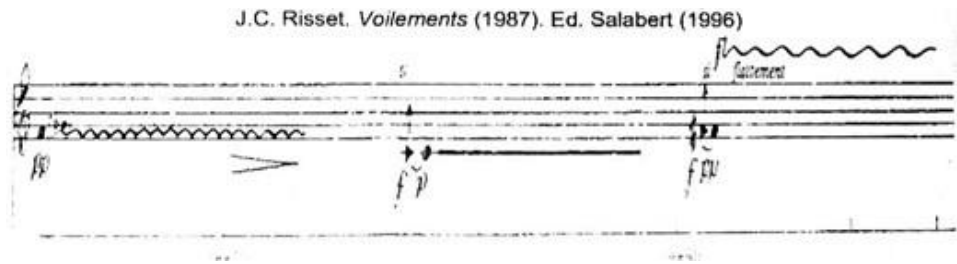


Imagen 11. *Fragmento de Voilements del compositor Jean Claude Risset.*²⁰

- Sonidos combinados con aire. Esta técnica consiste en el sonido producido con una cierta presencia de aire. Esta presencia puede ser: de solo aire, mitad aire y mitad sonido, o con diferentes porcentajes de aire. Podemos encontrar este tipo de técnica en diversas obras, una de ellas es *Le Frene Égaré*, pieza compuesta en el año 1980 por el compositor francés François Rossé. Esta grafía aparece como grupos de semifusas, en el que se debe realizar el número de sonidos que se indican arriba entre paréntesis.

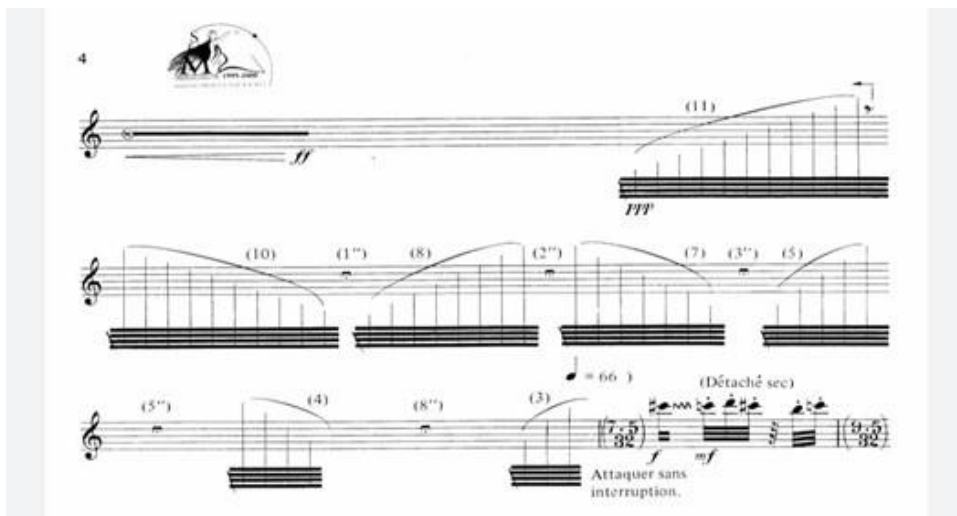


Imagen 12. *Fragmento de Le Frene Égaré del compositor François Rossé.*²¹

²⁰ Imagen 11. Bernardo Zagalaz Lijarcio, *Guía didáctica para el repertorio de grafía contemporánea en el Grado de Interpretación de la especialidad de Saxofón en Andalucía*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2005, pag. 37

²¹ Imagen 12. François Rossé, *Le Frene Égaré*, Billaudot 2000, pag. 4

- Growl o Voxax. 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. Un ejemplo de esta técnica, lo podemos encontrar en obras como *Episode Quatriemme* de Betsy Jolas.



Imagen 13. Fragmento de *Episode Quatrieme* de Betsy Jolas.²²

- Armónicos naturales: Los armónicos naturales son aquellos sonidos que forman parte de una nota u sonido fundamental. Estos, se llevan a cabo a partir de la digitación de la nota fundamental, jugando con la cavidad bucal. A partir de una nota fundamental, podemos extraer una serie de armónicos naturales: la octava, la quinta, la tercera... Estos armónicos naturales, son utilizados en una gran cantidad de obras, como *Épodo* de Jesús Torres, *Sequenza IXb* de Luciano Berio, *Sonata* de Edison Denisov, entre otras.
- Sonidos de trompa: Esta técnica consiste en conseguir un sonido parecido al de la trompa o la trompeta, mediante la vibración de los labios sobre el borde del tudel (retirando la boquilla).

Las técnicas entorno a los ataques:

- Slap: Esta técnica consiste en la emisión de un sonido corto y seco, que se produce al retirar la lengua de la caña, haciendo un efecto ‘ventosa’. Este

²² Imagen 13. Bernardo Zagalaz Lijarcio, *Guía didáctica para el repertorio de grafía contemporánea en el Grado de Interpretación de la especialidad de Saxofón en Andalucía*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2005, pag. 26

sonido se parece al pizzicato de las cuerdas. Este efecto podemos encontrarlo en la sonata de Edison Denisov.

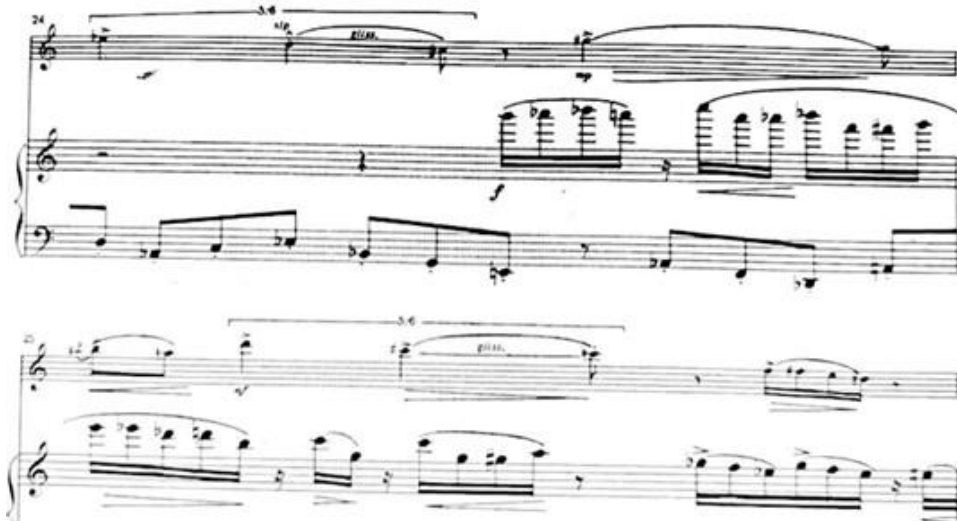


Imagen 14. *Fragmento de la Sonata de Edison Denisov.*²³

- Doble y triple picado: Esta técnica consiste en darle velocidad al picado o articulación, utilizándose en muchas ocasiones para conseguir un efecto de trémolo sobre una misma nota o sonido. Para conseguir este efecto, utilizaremos los vocablos TA-CA.

Las técnicas entorno a la altura:

- Glissandos. Se trata de un efecto o técnica que consiste en dirigirse de una nota a otra, sin importar que sea ascendente o descendente, 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). Podemos encontrar un ejemplo de este efecto o técnica en el primer movimiento de la sonata de Edison Denisov.

²³ Imagen 14. Edison Denisov, *Sonate*, Editions Musicales Aphonse Leduc, París, pag.19



Imagen 15. *Fragmento de la Sonata de Edison Denisov.*²⁴

- Portamentos. Se trata de un efecto o técnica parecido al nombrado anteriormente. En esta técnica, además de dirigirse de una nota a otra pasando por todos los sonidos posibles existentes entre el intervalo que las separa, se necesita cierta coordinación entre mover las llaves y aflojando o apretando la embocadura, según sea un intervalo descendente o ascendente.

Las técnicas entorno a la polifonía:

- Multifónicos: Esta técnica o efecto consiste en la realización de sonidos simultáneos. Para poder realizar este efecto será necesaria una digitación especial, y en ocasiones un cambio en la embocadura. El primer ejemplo de esta técnica en la música para saxofón aparece en la Sonata de Edison Denisov. También podemos encontrarla en obras como la Sequenza IXb de Luciano Berio, Épodo de Jesús Torres, Hard de Christian Lauba, entre otros.

²⁴ Imagen 15. Edison Denisov, *Sonate*, Editions Musicales Aphonse Leduc, París, pag. 5

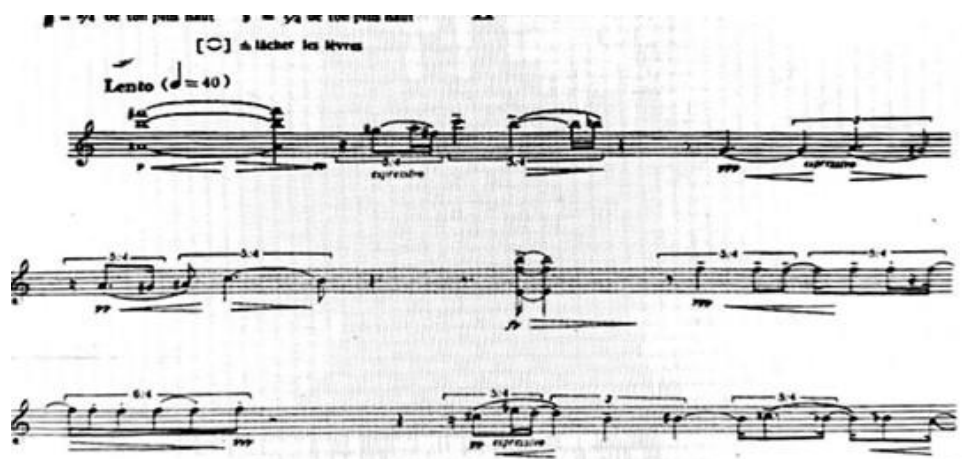


Imagen 16. *Fragmento de la Sonata de Edison Denisov.*²⁵

- Sonidos de llaves: Esta técnica consiste en obtener un efecto percusivo con las llaves del saxofón, creando una resonancia en el tubo.

Como se ha dicho anteriormente, el saxofón fue creado con la intención de crear un instrumento de viento que por su timbre pudiera aproximarse a los instrumentos de cuerda, pero que tuviera más fuerza e intensidad; es decir, Adolphe Sax pretendía extraer de cada familia instrumental sus puntos fuertes para así, obtener un nuevo instrumento con la fuerza tímbrica de un metal, la suavidad de un instrumento de madera y la gran expresividad de los instrumentos de cuerda. Por todo esto, podemos afirmar que el saxofón nace a partir de una larga búsqueda tímbrica, y es por eso mismo, que tiene esta gran versatilidad.

Este gran marco de técnicas o efectos y su gran versatilidad hacen del saxofón un nexo para acercar el lenguaje contemporáneo con el tradicional. En la obra que analizaremos posteriormente, podemos observar cómo gracias a algunas de las técnicas enumeradas anteriormente, y a la maleabilidad tímbrica del instrumento, podemos conseguir imitar la voz de un cantautor flamenco, las micro-tonalidades e incluso la polifonía.

²⁵ Imagen 16. Edison Denisov, *Sonate*, Editions Musicales Aphonse Leduc, París, pag. 12

V. MUROS DE DOLOR I.

1. Biografía de Mauricio Sotelo.

Mauricio Sotelo nace en Madrid (España) en el año 1961. Desde su juventud, la música forma parte de su vida, en concreto la composición y la guitarra, instrumento que aprende a tocar de forma autodidacta. Continúa su formación musical en el Real Conservatorio de Música de Madrid, estudiando violín, piano y teoría de la música. Finaliza dichos estudios en el año 1980.

Una vez finalizados, se traslada a Viena para seguir formándose, ya que se sentía demasiado alejado de los principales centros de actividad relacionados con la música contemporánea. Asimismo, realiza sus estudios de Composición de la mano de Francis Burt, en la Universidad de Música de dicha ciudad, graduándose con honores en el año 1987. Durante sus años en la Universidad de Viena, estudió además Música Electroacústica con Dieter Kufmann y Dirección de Orquesta con Karl Österreichicher. En el año 1988 conoce al que será su maestro y referente, el compositor Luigi Nono y es en 1992 cuando decide volver a su ciudad natal, Madrid.

A partir del año 1991, su música es publicada en el catálogo de la editorial Universal Edition de Viena.

Mauricio Sotelo ha recibido una gran cantidad de premios y galardones, entre los que destacan el Premio de Composición de la SGAE en el año 1989, Premios de Composición en ciudades como Hamburgo, Colonia y Viena en los años 1996, 1992 y 1989 respectivamente, el Premio Reina Sofía de Composición Musical en el año 2000, entre otros. Además, sus obras han sido seleccionadas en la Tribuna

Internacional de la UNESCO en París y han recibido el reconocimiento de instituciones como la Fundación Körber de Hamburgo.

Sus obras han sido interpretadas por agrupaciones como la Orquesta Nacional de España, la Royal Concertgebouw Orchestra, la Viena RSO Symphony Orchestra, el Ensemble Modern...y de la mano de solistas como Enrique Morente, Cañizares, Nicholas Hodges, entre otros.

Además, ha sido invitado como pedagogo por instituciones de Austria, España, Italia, Japón, Estados Unidos y Alemania, y ha sido director de agrupaciones en Viena, Ámsterdam, Amberes, Madrid...

Actualmente, vive en Berlín y es profesor de Composición en la Escola Superior de Música de Catalunya.

2. Mauricio Sotelo y el flamenco.

El interés de Mauricio Sotelo por el flamenco le ha acompañado durante toda su trayectoria musical, ya que, para él, los recursos expresivos (la modulación, la rítmica, los diferentes colores y variaciones de la voz...) de dicho arte siempre han sido una fuente de interés e investigación: en sus palabras, “Siempre he querido escribir el tipo de música que los cantaos flamencos cantan”.²⁶

La primera influencia con el flamenco la tiene en su juventud con la guitarra española, relación que perdurará durante toda su vida y le dará composiciones como *Como llora el viento* o *El amor imposible*.

²⁶ Ana Isabel Hernández, *Sotelo, Mauricio*, <<Sotelo, Mauricio (1961-VVVV). » MCNBiografías.com >> [última consulta: junio 2021]

La segunda influencia que unirá a Sotelo con el flamenco será su interés por las raíces, la tradición y la transmisión oral de la misma, cosa que aprenderá durante sus estudios de composición de la mano de su maestro Francis Burt en Viena.

La tercera influencia, será su maestro y referente el compositor Luigi Nono, quien le influirá de manera notoria en todas sus obras. Además, este compositor cambió la visión del flamenco para Sotelo, haciéndoselo ver como el arte de la memoria, arte que supera a la propia escritura. Y fueron los encuentros con Nono, los que le permitieron conocer a Federico García Lorca, escritor que se convertirá también en una fuente de inspiración para Mauricio Sotelo.

Y la cuarta influencia, será el ‘cantaor’ Enrique Morente, de quien se apoyó para acercarse al cante jondo y gracias a quien descubrió su verdadero camino compositivo entre el lenguaje contemporáneo y el flamenco. Y es que según afirma el ‘cantaor’, “Sotelo respeta los cantes tal cual, no modifica su acompañamiento, los analiza como si fuera con un microscopio.”²⁷

Además, ambos artistas, tenían varios pensamientos en común: ambos pensaban en la tradición como el punto de partida para dejar espacio a la evolución del arte. También cabe destacar, que los dos estaban en contra del flamenco-fusión.

3. El estilo compositivo de Mauricio Sotelo.

Mauricio Sotelo, llama a su propio estilo compositivo, ‘Flamenco Espectral’. Pero para poder llegar a este denominado estilo y poder definirlo, tenemos que entender su técnica, es decir, los métodos que emplea para la creación de dichas obras.

No cabe duda, que el punto de partida fue sin duda Viena y su maestro Luigi Nono, ya que fue éste, quien le animó y convenció a volver a España y estudiar el arte

²⁷ David Carrón, *Un cante por Enrique Morente*, La Razón.es, <<Un cante por Enrique Morente (larazon.es)>> [última consulta: Junio 2021]

flamenco. Así, encontró en el flamenco lo esencial para sus obras: una tradición que era transmitida de forma oral.

Después de encontrar este punto de estudio, tuvo el placer de conocer a Enrique Morente, cantaor nombrado anteriormente. Fue la amistad que creó con éste, la que le permitió seguir descubriendo las diferentes posibilidades que existen dentro del arte flamenco (los diferentes colores tímbricos, el ritmo...). Además, fue gracias a la voz de este cantaor, de quien ha extraído el espectro sonoro.

Este espectro sonoro surge a partir de la descomposición de las ondas sonoras, para luego recrearlas en formas musicales. Dicho espectro, es el encargado de dotar a cada nota de un color y de un timbre. Estas características, se reflejan en las obras a partir de unos intervalos (disonancia y consonancia), que iba mezclando, creando así una línea difusa con el timbre, que incluso nos hace dudar entre los 'sonidos musicales indeterminados' y los 'ruidos'.

Asimismo, llegamos al año 2003. Aquí Mauricio llevaba varios años trabajando con Morente y otros cantaores flamencos importantes como: Eva Durán, Esperanza Fernández y Miguel Poveda, con quien trabajó ese mismo año.

El propio Sotelo habla de su estilo compositivo así:

“Yo me he dedicado a trabajar sobre el análisis de perfil es de la pura tradición como la soleá o la seguidilla; estos análisis me han dado como resultado una afirmación en claro: todas las inflexiones del flamenco son micro-calidades del sonido con una infinita paleta de grados, intensidad, peso y luminosidad (...) Esta paleta de posibilidades sonoras está siempre ‘ensuciado’ por una riqueza de matices y una desigualdad en las notas que no permiten recibir uniformemente todo el mensaje; ¡ahí está el germen de los cantaores

flamencos! Esta ‘suciedad’ a través de la micro-tonalidad es lo que pretendo plasmar en mi flamenco espectral”.²⁸

A partir de sus composiciones, podemos sacar una serie de ideas principales sobre su ‘flamenco espectral’:

- Tienen una base tradicional, ya que utiliza diferentes ‘palos flamencos’ como la toná, la seguidilla, la soleá, entre otros.
- Se desarrolla por medio de micro-tonalidades, que extrae de la propia voz del cantaor flamenco. Rechaza la uniformidad en cada frase o intervalo musical, dando paso a una riqueza de matices.
- Construye su música a partir de un pilar tradicional, pero no siempre sujeta dicha música sobre los puntos de apoyo de dicho pilar, desplazando los puntos de apoyo hacia otros micro-grados.

Estas ideas, han ido evolucionando en la música de este compositor a lo largo de los años. Sotelo admite que, en numerosas ocasiones, se encuentra a mitad de camino entre el mundo contemporáneo y el flamenco, recibiendo de esta forma críticas de ambos grupos.

Este compositor, ha creado numerosas obras en las que participa el saxofón basándose en el arte flamenco; algunas de ellas son: *Tenebrae Responsoria*, compuesta entre los años 1992-1993 para cantaor flamenco, saxofón tenor, tuba, piano, doble coro mixto y tres grupos orquestales; *Nadie*, compuesta entre los años 1995-1997 para cantaor flamenco, saxofón, percusión y piano; *Argo’*, compuesta en el año 1997 para saxofón alto o tenor; *Quando il cielo si oscura*, compuesta en el año 1989 para saxofón y ensemble (trío de cuerdas, contrabajo, piano y

²⁸ Patricia Coronel Avilés, *La influencia del flamenco en el repertorio contemporáneo para saxofón: Análisis y clasificación inéditos del repertorio contemporáneo español saxofonístico, con el flamenco como idiosincrasia*, Editorial Académica Española, Viena 2017, p. 51

percusión); *Muros de Dolor I*, compuesta en el año 2005 para saxofón tenor, entre otros.

4. Recursos estilísticos utilizados por Mauricio Sotelo.

A partir de las cualidades del sonido, como son la altura, el timbre, la duración y la intensidad, vamos a intentar conocer las características más importantes de la forma de componer de Sotelo.

En lo que a la altura se refiere:

- El modo flamenco: Es imprescindible en sus obras la estructura interválica y la línea melódica típicas de los modos del flamenco.
- Heterofonía: Es habitual encontrar esta característica en la interpretación vocal de las composiciones de Sotelo. La vocálica del flamenco cuenta con distorsiones, variaciones y rupturas del sonido, características que hace ver a través de las micro-tonalidades.

En lo que al timbre se refiere:

- Influencia sonora de los instrumentos de la tradición académica occidental: Podemos verlo reflejado en el estudio que Sotelo ha desarrollado a los instrumentos.

Influencia sonora de los instrumentos de la tradición académica no

- occidental: Podemos verlo reflejado en la utilización de técnicas no v.

En lo que a la duración se refiere:

- Repetición: Utiliza el recurso de la repetición de forma estática y dinámica, con la intención de mantener la memoria durante el discurso musical. (La repetición estática, convierte la repetición de un gesto en modificaciones a través de la diferente ejecución y la repetición dinámica, pretende dar avance al discurso musical).
- Ritmo: Ligado al pulso, la célula y el motivo, pretenden mostrar el recuerdo a la tradición flamenca.

En lo que a la intensidad se refiere:

- Gran variedad de dinámicas: Es indispensable en sus composiciones la utilización de un gran rango de matices, entre el pp y el fff.
- El silencio: Para Sotelo son importantes tanto los silencios como hacer música durante la duración de estos. Esto es una clara influencia de su maestro Nono.

5. Análisis de Muros de Dolor I.

Esta composición, es sin duda una obra relevante dentro del panorama musical del saxofón. Se trata de una obra para saxofón tenor a solo, compuesta en el año 2005 y estrenada en Sueca (Valencia) por el saxofonista a la que iba dedicada, Marcus Weiss.

Esta composición, es la primera de un ciclo de obras, compuestas entre los años 2005-2010, todas bajo el mismo título: Muros de Dolor. Cada una de ellas, está basada en un palo flamenco diferente. Las más características son:

- *Muros de Dolor...I* (saxo tenor, 2005)
- *Muros de Dolor...II* (orquesta, 2006/7)
- *Muros de Dolor...IV, soleá de Utrera* (saxofón, percusión y cantaor, 2007)
- *Muros de Dolor...IV* (violonchelo, 2010)

Esta obra está basada en el palo flamenco la ‘toná’ o ‘tonada’, palo matriz del flamenco del que provienen la saeta, el martinete, la debla y todos los cantos a solo del flamenco. Este palo flamenco está estructurado en los romances castellanos, es decir, por cuatro estrofas de versos octosílabos, estructura que también sigue Sotelo en Muros de Dolor I.

Se trata de una música que pretende plasmar desde la tristeza y el lamento a la desesperación más profunda.

En la actualidad existen tres tipos de tonadas que se engloban en tres grupos: las tonadas grandes, las tonadas chicas y las tonadas del Cristo. Estos tres grupos, tienen una serie de características en común, que debemos tener en cuenta:

- Se cantan a solo, es decir, sin ningún tipo de acompañamiento además de un pulso marcado por el propio cantaor.
- No hay un compás aparente, es decir, tiene libertad métrica, aunque siempre con una serie de acentuaciones rítmicas.
- Tienen pocos ornamentos o melismas.
- Todas tienen una estructura definida en cinco partes: 4 estrofas con versos octosílabos y una tercera emparentada para concluir (Coda), que suele ser un cante por seguidillas.

Se trata de una obra espectral contemporánea, cuya finalidad estética parece ser el juego de colores del registro 2 del saxofón. Utiliza un ámbito reducido que apenas supera un intervalo de quinta, determinando así una linealidad melódica, cuyas variaciones coloristas son conjugadas a través de microintervalos.

Las modulaciones rítmicas en la mayoría de los motivos, está realizada por grupos impares, que generan una inestabilidad métrica, que se une a la del color interválico.

Esta composición, comienza y termina en fusión, con una interválica muy similar sin llegar a ser un palíndromo espejo.

Su estructura se divide en cinco partes o frases:

- A: Abarca desde el compás 1 al 14 (primer verso octosílabo).

En esta frase, podemos observar dos semi-frases, la primera que abarca los compases 1 al 7 y la segunda que abarca los compases 8 al 14. Ambas semi-frases tienen una célula común, el primer compás, que, aunque en la segunda semi-frase se transforma, es claro su parecido debido a que ambas empiezan con los mismos intervalos de tercera y segunda, aunque con diferentes notas.

Por otro lado, la primera semi-frase (cc. 1-7) abarca una intensidad baja. Durante estos compases, Sotelo se mueve dentro de la intensidad pianísimo, jugando con pequeños crescendos y diminuendos en cada compás, pero en ningún momento subiendo significativamente de intensidad. Además, el compositor pone la palabra 'íntimo' en la parte baja del primer compás, pretendiendo así darle una mayor precisión a la ejecución del intérprete y señalando que esta semi-frase debe tener un carácter delicado.

En cambio, la segunda semi-frase (cc. 8-14) abarca ya un rango de intensidad más amplio. Durante estos compases, Sotelo utiliza mayormente las intensidades medio fuerte y fuerte, empezando en el compás 8 con un medio fuerte que crece en ese mismo compás y parte del siguiente hasta llegar en el segundo pulso al fuerte, disminuir en el tercer pulso, volver a crecer al final de este y concluir disminuyendo hasta el niente en el compás 10. A partir del compás 11, podemos observar cómo al igual que en la primera semi-frase, encontramos crescendos y disminuendos en cada compás, dentro del rango del medio fuerte hasta que en el compás 14 encontramos un crescendo molto que abarca el último tresillo de semicorcheas. Además, podemos encontrar también en el compás 8 la palabra 'intenso'.

Armónicamente hablando, la primera semi-frase se mueve por intervalos de segunda y tercera mayoritariamente, cosa que seguirá pasando durante todo el desarrollo de la pieza. Estos intervalos de segunda y de tercera, son adornados

mediante cuartos y octavos de tono, apareciendo dichos cuartos y octavos de tono, tanto en notas reales como en ornamentos (apoyaturas y notas de paso). En esta primera semi-frase, se observa como el compositor juega con las notas Si, Re y Mi, rodeando estas con melismas (cuartos de tono) durante toda la semi-frase, para conseguir parecerse al cante flamenco.

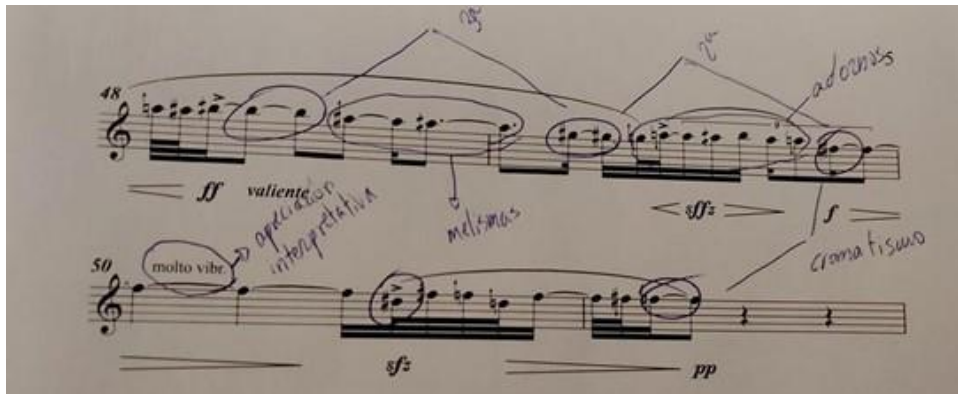


Imagen 17. Fragmento de la pieza *Muros de Dolor I* de Mauricio Sotelo (cc 1- 5).²⁹

La segunda semi-frase en cambio, hace melismas entre las notas Re, Fa y Sol, siguiendo el mismo patrón de intervalos de segunda y tercera generalmente, con un ritmo más complejo.

²⁹ Imagen 19. Mauricio Sotelo, *Muros de Dolor I*, Universal Edition, 2005, pag.1

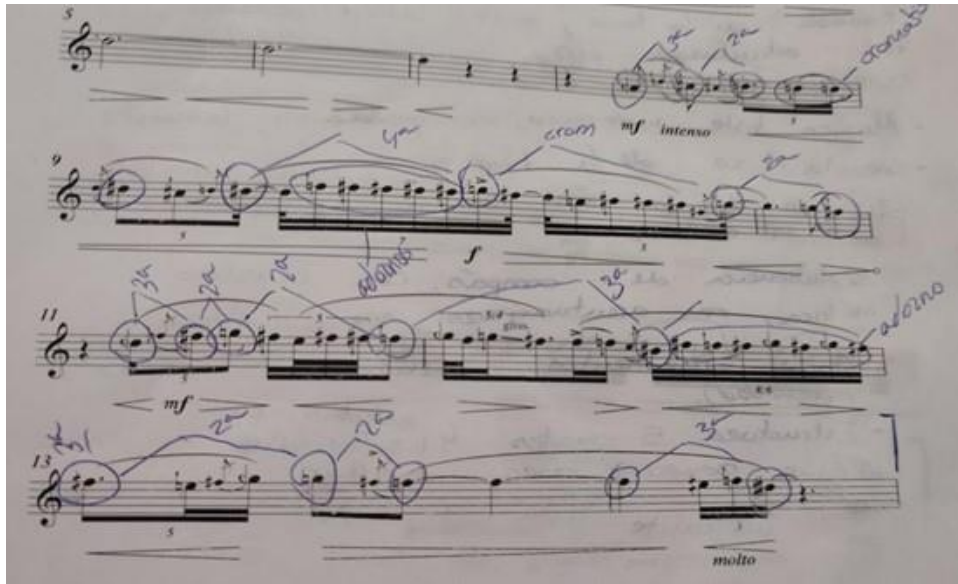


Imagen 18. *Fragmento Muros de Dolor de Mauricio Sotelo (cc 5-14).*³⁰

- B: Abarca desde el compás 15 al 33 (segundo verso octosílabo).

Esta frase empieza con el mismo motivo que la frase A, aunque este está transformado y una segunda por arriba. Esta frase la podemos dividir en dos semi-frases, la primera que abarca los compases 15 al 20, y la segunda semi-frase que abarca los compases 21 al 33.

En la primera semi-frase, ambas semi-frases siguen el patrón de los intervalos de segunda y tercera, jugando con las notas Mi, Fa y Sol como norma general, y creando melismas a partir de micro-intervalos, cromatismos, glissandos y esforzandos.

³⁰ Imagen 18. Mauricio Sotelo, *Muros de Dolor I*, Universal Edition, 2005, pag. 1

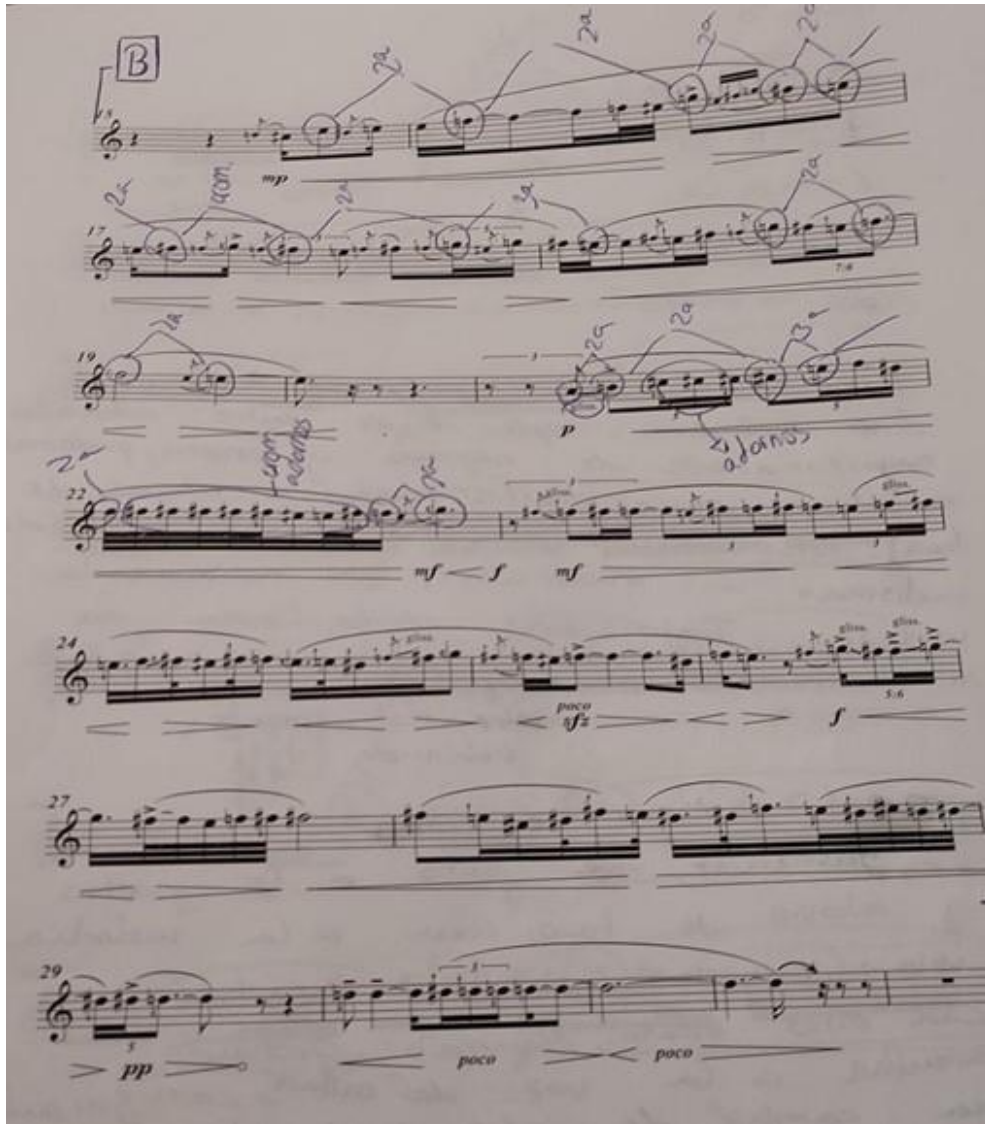


Imagen 19. *Fragmento Muros de Dolor I* de Mauricio Sotelo (cc 15-33).³¹

- C: Abarca desde el compás 34 al 44 (tercer verso octosílabo).

Esta frase, como las dos anteriores, también utiliza los intervallos de segunda y tercera entre las notas Re, Fa y Sol, aunque añade también la nota Do y sus respectivos cuartos de tono. A partir de esta frase, se puede observar cómo estamos llegando al punto cumbre que se encuentra en la frase D (la frase siguiente). Para que esto sea notorio, el compositor utiliza ritmos irregulares, más rápidos que los de las frases anteriores y unas dinámicas más fuertes y cambiantes, pasando desde el fuerte en el compás 35 al pianísimo en el compás 36.

³¹ Imagen 19. Mauricio Sotelo, *Muros de Dolor I*, Universal Edition, 2005, pag. 2

Además, también encontramos anotaciones en los reguladores como ‘molto’ o ‘poco’, utilizados para darle más precisión a la interpretación.

- D: Abarca desde el compás 45 al 62 (cuarto verso octosílabo).

Esta frase es sin duda la culminante, ya que en ella podemos encontrar las intensidades más fuertes, que llegan incluso a un fortísimo en el compás 48. Además, también cabe destacar los compases 58 y 59, en los que encontramos mayormente micro-intervalos entorno a la nota Fa.



Imagen 20. *Fragmento de Muros de Dolor I de Mauricio Sotelo (cc 58-62).*³²

- E: Abarca desde el compás 63 al 80. También lo podemos denominar Coda. (tercera emparentada, seguidilla).

Esta última frase o Coda, es una clara mezcla de las anteriores. En ella podemos observar intervalos de segunda y tercera, muchos entre las notas Fa y Sol, aunque llega hasta la nota Do. Además, es sin duda la frase con más cambios tanto tímbricos como rítmicos y de intensidad, ya que utiliza un amplio rango tanto de dinámicas como de acentos y ritmos irregulares muy diferentes entre ellos.

³² Imagen 20. Mauricio Sotelo, *Muros de Dolor I*, Universal Edition, 2005, pag. 5

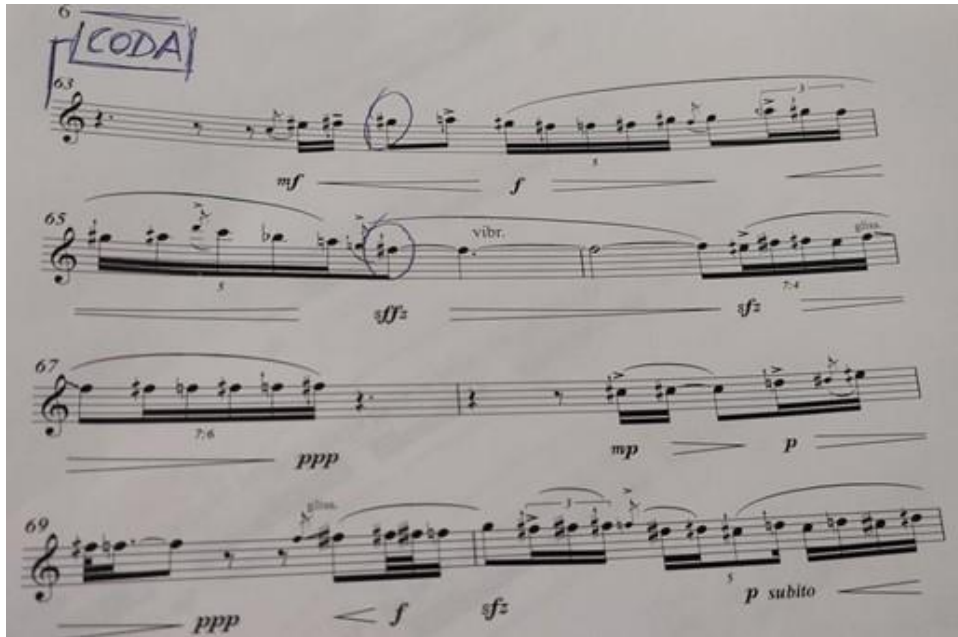


Imagen 21. *Fragmento Muros de Dolor I* de Mauricio Sotelo (cc 63-70).³³

Estas frases, tienen la misma forma que suelen tener las ‘tonás’ y sus mismas características.

Esta obra está compuesta por una línea melódica simple, creada como hemos visto por intervalos mayoritariamente de segunda y tercera, entre los cuales encontramos micro-intervalos (cuartos u octavos de tono). Estos micro-intervalos, los usa a modo de ornamentos o melismas, que adornan la melodía.

Además de estos micro-intervalos, también podemos encontrar en esta pieza, una gran variedad de intensidades y esforzandos, que abarcan desde el pianísimo hasta el fortísimo. Un ejemplo lo encontramos en la imagen 15. En esta imagen, podemos observar parte de la segunda frase de la pieza, y en ella se encuentran una gran variedad de intensidades y acentos, empezando por un mp, seguido de una gran cantidad de crescendos y diminuendos, encargados de dotar a la melodía del carácter típico de este palo flamenco.

³³ Imagen 21. Mauricio Sotelo, *Muros de Dolor I*, Universal Edition, 2005, pag. 6



Imagen 22. Fragmento de la pieza *Muros de Dolor I* de Mauricio Sotelo (cc 15-21).³⁴

Utiliza los cromatismos y glissandos, para que, junto a los cuartos y octavos de tono, den a la melodía una mayor expresividad y carácter. Un ejemplo de estos glissandos y cromatismos lo encontramos en la Frase B durante los compases 22 al 26.



Imagen 23. Fragmento *Muros de Dolor* de Mauricio Sotelo (cc 22-26).³⁵

Todos estos efectos, hacen que su dificultad técnica interpretativamente hablando, se vea incrementada notoriamente, ya que además de tener que aprender posiciones nuevas, el saxofonista también ha de tener una gran versatilidad en su garganta para

³⁴ Imagen 22. Mauricio Sotelo, *Muros de Dolor I*, Universal Edition, 2005, pag.3

³⁵ Imagen 23. Mauricio Sotelo, *Muros de Dolor I*, Universal Edition, 2005, pag. 3

poder hacer así, todos los melismas internos de las frases. Un ejemplo de estos efectos lo podemos encontrar en la página 4 de la obra, donde nos encontramos intervalos de segunda y tercera, con ornamentos (cuartos de tono) a modo de melismas que moldean la frase entre ellos.



Imagen 24. Fragmento de la pieza *Muros de Dolor I* de Mauricio Sotelo. (cc 48-51).³⁶

Con estas técnicas, Sotelo consigue recrear los micro-intervalos que un cantaor flamenco hace de forma natural para embellecer la melodía y que son tan básicos en el cante flamenco, consiguiendo así una gran variedad de colores tanto rítmicos como armónicos.

Como hemos visto, en esta pieza los cuartos y los octavos de tono tienen un importante significado, tanto que hay un total de 48 cuartos y octavos de tono, que se distribuyen por todo el registro del saxofón. Como he dicho anteriormente, estos efectos hacen que la obra sea de una gran dificultad técnica, tanto es así, que Sotelo al finalizar la pieza, sugiere en una tabla, las digitaciones que se deben utilizar para esos octavos y cuartos de tono.

³⁶ Imagen 24. Mauricio Sotelo, *Muros de Dolor I*, Universal Edition, 2005, pag. 5

Métricamente hablando, esta pieza está escrita en un compás de 3/4, pero por su complejidad, Sotelo decidió que también pudiera ser interpretada en un compás de 6/8.

Asimismo, podemos observar que esta pieza, aunque tiene un gran carácter rítmico marcado por acentos, también nos da cierta libertad de expresión; característica que saca sin duda del palo flamenco en el que se basa: la ‘toná’, que es interpretada con un ritmo libre que marca el cantaor, pero con una gran precisión en los acentos que marca el texto.

Esta complejidad métrica, se da además también por la presencia de numerosos grupos irregulares, como quintillos, sextillos... que se acoplan al pulso marcado por el compositor: Negra = 60. Este pulso, lento, junto a su métrica irregular (que pretende simular la voz del cantaor flamenco) son los encargados de dotar a esta pieza de su carácter expresivo y doloroso. Un ejemplo lo podemos encontrar en la Imagen 17. En esta imagen podemos observar parte de la última frase o coda, y en ella, encontramos numerosos grupos irregulares diferentes (quintillos, 7:6, 7:4).



Imagen 25. *Fragmento de Muros de Dolor I de Mauricio Sotelo (cc 63-68).*³⁷

³⁷ Imagen 25. Mauricio Sotelo, *Muros de Dolor I*, Universal Edition, 2005, pag. 6

Como hemos visto, también podemos encontrar apreciaciones interpretativas, tales como ‘molto vibrato’, ‘íntimo’, entre otros, que aparecen a pie de pentagrama. Estas palabras, aparecen durante toda la pieza, en momentos diferentes y cada una pretende recordar que se trata de un cante de lamento.

En la frase A, podemos encontrar la palabra ‘íntimo’ en el compás 1. Con este adjetivo, el compositor pretende que el intérprete de comienzo a la pieza, recordando que se trata de una música que engloba una infinidad de sentimientos. A esta, la siguen después palabras como ‘intenso’ (compás 8), que pretende transmitir la fuera expresiva; ‘molto vibrato’, que aparece a partir de la frase B, y para concluir, aparece en el compás 48, el adjetivo ‘valiente’. Éste, se encuentra en la frase D, que engloba los compases del 45 al 62. Esta frase, es sin duda la de mayor expresión y la que contiene más fuerza. Con esta palabra, el compositor pretende transmitir decisión, personalidad, fuerza...características que tiene la voz de un cantaor flamenco y que Sotelo pretende imitar con el saxofón.

Esta pieza, es una pieza corta, ya que tiene una duración aproximada de unos 4 minutos y 30 segundos. La brevedad de esta pieza se da ya que el palo flamenco del que proviene tampoco suele tener una larga duración.

Por último, cabe remarcar como sin ser una obra extensa, se trata de una obra de alta complejidad, tanto técnica como expresivamente hablando. Además, es una obra muy interpretada en el mundo contemporáneo para saxofón.

VI. CONCLUSIÓN.

Tras más de 40 páginas de contextualización, análisis y justificación sobre el tema en cuestión (Análisis de Muros de Dolor I) creemos que se han podido alcanzar los objetivos anteriormente expuestos en la introducción. Para conseguir reforzar el conocimiento entorno al saxofón en el mundo contemporáneo, y analizar asimismo la obra anteriormente citada (Muros de Dolor I), ha sido necesario seguir una metodología en cada uno de los puntos.

El primer punto, ha supuesto un trabajo de recopilación de información acerca de los inicios del saxofón. Esta tarea ha sido bastante accesible ya que hay numerosas fuentes de las que sacar información de la historia y evolución de dicho instrumento. Asimismo, se ha conseguido una buena esquematización de los inicios de este instrumento en España, dato que nos parecía necesario, ya que la obra que hemos decidido analizar, es influenciada por el flamenco, estilo musical que tiene sus orígenes en Andalucía. Además, conocer y estudiar los inicios del saxofón y su evolución, nos ha ayudado de cara a la interpretación de la obra, ya que hemos podido entender mejor el instrumento y las capacidades sonoras y técnicas que posee y que son utilizadas en esta composición.

Una vez terminada la contextualización de los inicios del saxofón, es turno de conocer la tradición flamenca. Esta tarea ha sido más complicada, ya que las fuentes escritas sobre dicho arte contienen diferentes teorías, algunas de ellas contradictorias, cosa que nos ha provocado confusión. A pesar de esta complicación, creemos que se ha conseguido poder contextualizar el arte flamenco y profundizar en sus diferentes formas, para poder entender así, el palo flamenco en el que se basa Muros de Dolor I.

Este punto sin duda ha sido clave a la hora de entender la obra de Sotelo, ya que el hecho de investigar, escuchar y estudiar las diferentes formas que tiene el flamenco

y sus características, han hecho que su interpretación sea mucho más asequible y además que pudiéramos disfrutar mucho más de este estilo musical.

En el tercer punto, hemos utilizado el análisis de las diferentes grafías y de la versatilidad del saxofón como instrumento nuevo, para ligar éste de alguna forma con la música contemporánea y el flamenco. Este bloque fue el más complicado, ya que el saxofón está en continua evolución. Además, aunque había bastante información sobre las diferentes técnicas y grafías, su realización se explicaba de forma diferente. Aun así, este punto nos ha ayudado a conocer una gran variedad de técnicas o efectos sonoros que son utilizados en obras contemporáneas para saxofón, siendo algunos de ellos, aún desconocidos para nosotros, y entender su realización.

Por último, encontramos el punto a cerca de Mauricio Sotelo y el análisis de la pieza Muros de Dolor I. Este punto ha resultado ser al que más horas le hemos dedicado, ya que ha resultado un trabajo de análisis, escucha, y estudio de la obra. Asimismo, creemos que se ha conseguido el objetivo tanto analíticamente como contextualmente hablando, ya que era imprescindible, conocer tanto su método compositivo, como algunas de sus obras, para poder entender así, el análisis de Muros de Dolor I. Investigar sus inicios compositivos y su evolución, además de su modo de componer, ha supuesto un gran apoyo a la hora de trabajar la obra.

Por otro lado, interpretativamente hablando, creemos que esta pieza, aunque de apariencia no resulte muy llamativa, es una obra muy completa. Nos resultó bastante compleja a la hora de trabajar y estudiar, ya que, al ser una obra repleta de cuartos y octavos de tono, sus posiciones resultan incómodas en muchas ocasiones. Aun así, ha sido una gran experiencia trabajarla estudiando antes las diferentes formas flamencas, ya que nos facilitó el entendimiento acerca de su estructura y el carácter que debe tener.

En definitiva, se ha presentado este trabajo con la intención de aportar información que pueda ser utilizada tanto por saxofonistas como por músicos en general, para facilitar así el entendimiento y la interpretación de la música de Mauricio Sotelo, en concreto de su pieza Muros de Dolor I.

ANEXOS.

1. Partitura *Muros de Dolor I* de Mauricio Sotelo, Universal Edition.

Muros de dolor...I
für Tenor-Saxophon in es (2005)

Mauricio Sotelo
(^c1961)

$\text{♩} = 60$

p Intimo

mf Intenso

f

mf

f

15 *mp*

17 7:4

19 *p* *gliss.*

22 *mf < f* *mf* *gliss.*

24 *poco* *ff* *f* 5:4 *gliss.* *gliss.*

27

29 *pp* *poco* *poco*

5

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano piece, consisting of seven staves of music. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins at measure 15 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The first staff (measures 15-16) features a series of eighth notes with slurs and accents. The second staff (measures 17-18) continues with similar eighth-note patterns, including a triplet in measure 17. The third staff (measures 19-21) shows a dynamic shift to piano (*p*) and includes a glissando (*gliss.*) in measure 20. The fourth staff (measures 22-23) features a dynamic range from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*) and includes another glissando. The fifth staff (measures 24-26) starts with a *poco* (slightly) dynamic and reaches fortissimo (*ff*) and forte (*f*), with two more glissandos. The sixth staff (measures 27-28) continues with a forte (*f*) dynamic. The seventh staff (measures 29-30) begins with pianissimo (*pp*) and includes *poco* (slightly) dynamics. The page number '5' is centered at the bottom.

34 *mf* *f*

36 *pp* *mf* *ppp*

38 *mf* *sfz* *f*

40 *molto* *mf* *poco* *pp*

42 *f* *sfz* *pp*

44 *mf* *mf*

46 *mp* *mf* *f*

Detailed description: This image shows a page of musical notation for a piano piece, consisting of seven staves of music. The staves are numbered 34, 36, 38, 40, 42, 44, and 46. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The notation includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo), *sfz* (sforzando), *molto*, and *poco*. There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Some notes are marked with 'gliss.' (glissando). The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.

48 *ff* *vallente* *ffz* *f*

50 *molto vibr.* *ffz* *pp*

52 *mp* *mf* *ffz* *f* *gliss.*

54 *gliss.* *gliss.* *gliss.* *pp* *mp* *f*

56 *ffz* *f* *f* *ffz* *poco ffz* *pp*

58 *mf* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

60 *molto vibr.* *p*

7

mf ————— f

65 *vibr.* *gliss.*
sfz sfz

67 *ppp* *mp* *p*

69 *gliss.* *ppp* *f* *sfz* *p subito*

71 *poco sfz* *pp*

73 *gliss.* *f* *mf* *f* *mf*

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

77 *molto vibr.* *pp*

8

BIBLIOGRAFÍA.

- Antón Suay José Antonio, *El flamenco en el saxofón actual*, *Viento 21*, [en línea] enero 2019, [última consulta: 25 de mayo del 2021] [Viento 21 by Puntorep Centro de Asistencia Técnica - issuu .](#)
- Asensio Segarra Miguel, *El saxofón en España*, Gerüst Creaciones S.L. 2012, ISBN: 978-84-15852-96-4.
- Avellaneda Guirao Manuel, *El saxofón en el flamenco: Un análisis de las primeras experiencias*, *La Madrugá*, N9, diciembre 2013, ISBN 1989-6042.
- Chautemps Jean-Louis, Kientzy Daniel, Londeix Jean-Marie, *El saxofón*, Traducción: Carles Lobo Sastre, Editorial Labor S.A. Aragón, 390. 08013 Barcelona 1990, ISBN: 84-335-7867-7.
- Coicochea José María, Navarrete Jerónimo, Gómez José Manuel, *Flamencos*, Rey Lear S.L. 2013, ISBN: 978-84-94194-2-8.
- Coronel Avilés Patricia, *La influencia del flamenco en el repertorio contemporáneo para saxofón*, Editorial Académica Española, Viena 2017, ISBN:978-3-330-09341-6.
- Cuna del Flamenco, *Historia del flamenco y sus cantaores*, [en línea], Show Flamenco, 2019, [Consulta: 17 de enero del 2021] [Historia del flamenco y sus cantaores | Cuna del Flamenco](#)
- Ferrel Wilson Mario, *Cinco técnicas extendidas del saxofón aplicadas en la cumbia*, Universidad EAFIT 2015 [en línea] [última consulta: 16 de mayo

del 2021] [Cinco técnicas extendidas del saxofón aplicadas en la cumbia \(eafit.edu.co\)](#)

- Hernández González Ana Isabel, *Mauricio Sotelo*, [en línea] [última consulta: 22 de junio del 2021] [Sotelo, Mauricio \(1961-VVVV\). » MCNBiografias.com](#)
- Las Tablas Nuevo Espacio Escénico Flamenco, *El flamenco*, [en línea], Madrid 2019, [Consulta: 8 de marzo del 2021]. [Historia sobre el Flamenco. \(lastablasmadrid.com\)](#)
- Real Academia Española, Diccionario: *Flamenco*, [en línea], Edición del Tricentenario, Actualización 2020 [Consulta: 12 de diciembre del 2020]. [flamenco, flamenca | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE- ASALE](#)
- Proyecto Sotelo, *Mauricio Sotelo*, [en línea] octubre 2017, [última consulta: 22 de junio del 2021] [Sotelo-Bio-ES \(mauriciosotelo.com\)](#)
- *Triana, puente y aparte* [video], Miguel Poveda Real, Miguel Poveda Canal Oficial, 2012 [en línea] [última consulta: 25 de mayo del 2021] [\(946\) Miguel Poveda Real - "Triana, puente y aparte" \(Tangos de Triana \) - YouTube](#)
- Wikipedia, *Mauricio Sotelo*, [en línea] [última consulta: 22 de junio del 2021] [Mauricio Sotelo - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)
- Zagalaz Lijarcio Bernardo, *Guía didáctica para el repertorio de nuevas grafías en los estudios superiores de música de la especialidad de saxofón en Andalucía*, [en línea] Servicio de Publicaciones de la Universidad de

Córdoba 2015 [última consulta: 25 de mayo del 2021] [Guía didáctica para el repertorio de grafía contemporánea en el Grado de Interpretación de la especialidad de Saxofón en Andalucía \(uco.es\)](#)

