



GENERALITAT  
VALENCIANA

iseaCV

# Estudio de las técnicas extendidas en *DO UT DES* para *oboe solo* de Sixto Herrero

## Trabajo Fin de Grado

Alumno/a: Laura Esclapés López

DNI: 46085563A

Director/a del TFG: Pedro José Herrero Fernández

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024





## **RESUMEN**

El uso de las técnicas extendidas en el oboe se ubica en un ámbito de estudio que requiere de un trabajo y conocimiento exclusivo, dada su particularidad. Salirse de los sonidos convencionales provoca que nos veamos abocados a adaptar tanto nuestra manera de relacionarnos con el oboe como el proceso de elaboración de cañas. La obra *DO UT DES para oboe solo* de Sixto Herrero nos ofrece la posibilidad de hacer uso y conocimiento de las técnicas extendidas en el oboe, pretendiendo utilizar esta obra como cauce hacia el ámbito de las sonoridades no convencionales.

En el presente Trabajo Fin de Grado (TFG) se ha llevado a cabo un estudio exhaustivo de las técnicas extendidas en el oboe con el objetivo de interpretar la obra *DO UT DES para oboe solo*. Para ello, se han realizado varias sesiones de estudio en las cuales se ha ido trabajando la obra y las características propias de esta. Además, se han analizado varias fuentes bibliográficas con el fin contextualizar la obra y entender el uso de dichas técnicas extendidas.

### **Palabras clave**

Oboe, técnicas extendidas, Sixto Herrero, cañas

***ABSTRACT***

The use of extended techniques in the oboe is situated within a field of study that requires exclusive work and knowledge, given its particularity. Departing from conventional sounds necessitates adapting both our approach to the oboe and the process of reed-making. Sixto Herrero's solo oboe piece "*DO UT DES*" offers a first step in the utilization and understanding of extended techniques in the oboe, aiming to use this piece as a pathway to unconventional sound realms.

In this Final Degree Project (TFG), an exhaustive study of the extended techniques on the oboe has been carried out with the aim of interpreting the work *DO UT DES for solo oboe*. To achieve this, several study sessions have been carried out in which the work and its characteristics have been worked on. In addition, several bibliographic sources have been analyzed to contextualize the work and understand the use of these extended techniques.

***Keywords:***

Hobo, Extended techniques, Sixto Herrero, reed

## **AGRADECIMIENTOS**

Estar escribiendo estos agradecimientos supone el fin de una etapa en la que he aprendido y crecido tanto como persona como músico. Terminar la carrera de interpretación en la especialidad de oboe supone haber conseguido uno de los objetivos que llevo persiguiendo muchos años.

A mi tutor Pedro José Herrero Fernández, por su labor y ayuda. Por haber confiado en mí y por enseñarme tanto a lo largo de estos 4 años. Gracias, porque sin ti nada de esto hubiese sido posible.

A Irene Renart, mi profesora de repertorio con piano, siempre dispuesta a ayudar y a facilitarme el trabajo.

A mi familia, en especial a mis padres y a mi hermana, por aconsejarme siempre y por apoyarme en cada concierto y actuación a lo largo de tantos años.

A mi pareja, Efrén, por ser ese apoyo incondicional durante todos estos años y por empujarme a seguir siempre.

A mi profesor con el que empezó todo, Dani, por darme fuerzas y ánimos para empezar en el mundo del oboe.

A mis amigos de la carrera, en especial a Alejandro, Llorenç y Blanca, por aconsejarme en cada decisión y sacar siempre lo mejor de mí.

## **ÍNDICE**

<b>1.</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>7</b>
1.1.	Tema de investigación.....	7
1.2.	Justificación .....	9
1.3.	Estado de la cuestión.....	10
1.4.	Objetivos .....	11
1.5.	Metodología y estructura.....	12
1.6.	Fases del trabajo .....	12
<b>2.</b>	<b>SIXTO HERRERO</b> .....	<b>17</b>
2.1.	Vida y obra .....	17
<b>3.</b>	<b>ANÁLISIS DE LA OBRA DO UT DES PARA OBOE SOLO</b> .....	<b>19</b>
3.1.	Por qué fue compuesta .....	19
3.2.	Análisis de la forma musical de DO UT DES para oboe solo .....	19
<b>4.</b>	<b>TÉCNICAS EXTENDIDAS</b> .....	<b>23</b>
4.1.	Qué son las técnicas extendidas.....	23
4.2.	Tipos de técnicas extendidas en el oboe.....	24
4.3.	Técnicas extendidas utilizadas en <i>DO UT DES para oboe solo</i> .....	31
<b>5.</b>	<b>ELECCIÓN DE PALA Y TUDEL EN EL USO DE LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS</b> .....	<b>33</b>
5.1.	Las cañas.....	33
5.2.	La pala: forma, espesor y dureza.....	33
5.3.	El tudel: diferentes diámetros, espesores y materiales .....	36
<b>6.</b>	<b>DINÁMICA DE TRABAJO. SESIONES DE ESTUDIO</b> .....	<b>39</b>
<b>7.</b>	<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>59</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>61</b>
	<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b> .....	<b>64</b>

<b>ÍNDICE DE TABLAS.....</b>	<b>65</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>66</b>
<b>Anexo 1: Entrevista Pedro Herrero .....</b>	<b>66</b>
<b>Anexo 2: Tabla de Multifónicos .....</b>	<b>68</b>
<b>Anexo 3: Entrevista Sixto Herrero.....</b>	<b>68</b>
<b>Anexo 4: Sección A de la obra DO UT DES para oboe solo .....</b>	<b>71</b>
<b>Anexo 5: Sección B de la obra DO UT DES para oboe solo .....</b>	<b>74</b>
<b>Anexo 6: Sección C de la obra DO UT DES para oboe solo .....</b>	<b>75</b>
<b>Anexo 7: Sección D de la obra DO UT DES para oboe solo.....</b>	<b>76</b>
<b>Anexo 8: Coda de la obra DO UT DES para oboe solo.....</b>	<b>78</b>





## **1. INTRODUCCIÓN**

### **1.1. Tema de investigación**

A lo largo de la historia de la música, el oboe, como instrumento de viento-madera, ha sido objeto de constante estudio y evolución. Tradicionalmente, el oboe ha sido utilizado en un ámbito orquestal y camerístico, es decir, se utilizaba para un tipo de música que no traspasaba la mecánica habitual del oboe. Es a partir de la segunda mitad del siglo XX, concretamente en 1969 con la Secuencia VII de L. Berio para oboe donde nos encontramos con unas posibilidades distintas, unas posibilidades que van más allá: las técnicas extendidas, sonidos no convencionales que se salen del paradigma usual o cotidiano del oboe.

Según Menet i Olivert (2013), la segunda mitad del siglo XX fue un periodo lleno de diversidad y contradicciones. Con el final de la Segunda Guerra Mundial se dio el punto final a toda una serie de tensiones sociales, políticas y económicas en el viejo continente, especialmente en aquellos países que quedaron dentro de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN). Así pues, Berio se educó y desarrolló su creación artística en un ambiente estable, en el que la sociedad pudo destinar cada vez más recursos para la creación artística. Junto a esta situación cabe tener en cuenta el desarrollo de los medios de comunicación y de transporte, que favorecieron la movilidad de los autores y una mayor y más rápida difusión de sus obras. Esto permitió que todas las culturas fueran cada vez más accesibles y que la diversidad cultural se convirtiera en un fenómeno clave para entender el desarrollo artístico y musical de los autores de la época.

Berio se encuentra en una situación favorable para experimentar con nuevas sonoridades. De la mano de Heinz Holliger desarrolla sonidos multifónicos que exploran rincones del oboe hasta la fecha no explorados. A raíz del estreno de la Secuencia VII para oboe de L. Berio las obras con uso de técnicas extendidas en el oboe comienzan a aparecer de manera gradual.

Laura Esclapés López

Estas técnicas ofrecen una amplia gama de posibilidades sonoras que van más allá de las prácticas convencionales, brindando a los intérpretes la oportunidad de enriquecer su vocabulario musical y expresivo.

El presente Trabajo Fin de Grado, en adelante TFG, pretende realizar un estudio de las técnicas extendidas para comprender y entender de qué manera abordar una obra vanguardista compuesta en el siglo XXI, en este caso la obra *DO UT DES para oboe solo*, de Sixto Herrero<sup>1</sup>.

Tras realizar una entrevista al profesor de oboe del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante Pedro Herrero (anexo 1), al cual va dedicada la obra, se puede afirmar que dicha obra ha sido interpretada en cuatro ocasiones, dos de ellas en conciertos públicos y otras dos en conciertos privados.

Las performances privadas se dieron lugar durante la realización de dos Masterclass con los profesores Tomasz Mizcka y Karel Schoofs como invitados.

En ambas ocasiones Pedro Herero les mostró la obra y surgió hacer un recital privado para los asistentes a la Masterclass.

La primera interpretación en público fue el viernes 28 de febrero de 2020 en la Academia de Música Karol Szymanowsky de Katowice (Polonia), dentro de la VIII Conferencia Internacional de oboe de Polonia.

La segunda interpretación fue en el Auditorio de la Diputación de Alicante, ADDA, dentro del Festival de Música Contemporánea ENSEMS, el martes 21 de septiembre de 2021.

Ambas interpretaciones fueron realizadas por el oboísta Pedro Herrero, profesor del conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante.

---

<sup>1</sup> Herrero, S. M. (2017). *DO UT DES para oboe solo*. Music Vall

El uso de las técnicas extendidas en el oboe se ubica en un ámbito de estudio que requiere de un trabajo y conocimiento exclusivo, dada su particularidad. Salirse de los sonidos convencionales provoca que los intérpretes se vean abocados a adaptar tanto la manera de relacionarse con el oboe como el proceso de elaboración de cañas. La obra *DO UT DES para oboe solo* de Sixto Herrero ofrece una inmersión absoluta en el ámbito de las técnicas extendidas en el oboe, pretendiendo utilizar esta obra como cauce hacia el ámbito de las sonoridades no convencionales.

Además, a lo largo del TFG se propondrán una serie de soluciones a posibles problemas que puedan ir surgiendo a lo largo del estudio de la obra, dada su dificultad. Así mismo, se estudiarán las diferentes combinaciones de cañas para el abordaje de dicha composición, tema esencial e imprescindible en el mundo del oboe.

## **1.2. Justificación**

Con la realización de este TFG se pretende entender el uso de las técnicas extendidas en el oboe, su función, ejecución e importancia para una futura aplicación práctica en el repertorio escrito en este lenguaje.

Es por esto por lo que, el tema se ha escogido, en primer lugar, debido al desconocimiento de este estilo compositivo. Con este TFG se ha brindado la oportunidad de adentrarse en un mundo musical desconocido y trabajar un tipo de música que, personalmente hasta el momento se había evitado, principalmente, por miedos y prejuicios.

Además, se ha escogido este tema porque ofrece la posibilidad de agrandar el repertorio del intérprete. El estudio de las técnicas extendidas en el oboe abre la puerta a un repertorio más diverso y contemporáneo. Las técnicas extendidas en el oboe ofrecen una amplia gama de posibilidades sonoras que van más allá del tono estándar del instrumento. Estas incluyen técnicas como los multifónicos, cuartos de tono, el uso de efectos de aire, entre otros.

Finalmente, otro de los motivos por los cuales se ha escogido este tema es porque la práctica de las técnicas extendidas en el oboe no solo amplía el repertorio disponible como bien se ha dicho anteriormente, sino que también promueve un mayor desarrollo técnico y expresivo en el intérprete. Estas técnicas requieren un dominio técnico más avanzado y una comprensión más profunda de la producción del sonido, lo que contribuye al crecimiento artístico del oboísta y su capacidad para abordar una variedad más amplia de obras musicales. Este desarrollo técnico y expresivo hace que el intérprete mejore sus habilidades interpretativas, ya que el dominio de las técnicas extendidas requiere un alto nivel de habilidad técnica y musical.

Tras escoger el tema de las técnicas extendidas se ha optado por la obra *DO UT DES para oboe solo* de Sixto Herrero, debido a que me ha parecido interesante estudiar e interpretar una obra de un compositor actual y que además es profesor en el Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante. Cabe destacar también que la obra ha sido interpretada y estrenada por el profesor de oboe Pedro José Herrero Fernández, punto importante ya que cualquier duda o consulta se puede realizar mediante una entrevista con el propio compositor o intérprete de la obra.

### **1.3. Estado de la cuestión**

La obra *DO UT DES para oboe solo* de Sixto Herrero no ha sido objeto de investigación en el ámbito interpretativo ni analítico.

Usando motores de búsqueda como Dialnet, Google Académico o Jstor se ha podido comprobar que no existe gran variedad de información sobre el uso de las técnicas extendidas en el oboe, pero sí sobre las técnicas extendidas en general. La mayoría de

información que aparece en dicho trabajo sobre las técnicas extendidas extraída de artículos de autores como Antequera, C.<sup>2</sup>, Burtner, M.<sup>3</sup> o Olarte, C.E.<sup>4</sup> entre otros.

#### **1.4. Objetivos**

El objetivo principal de este trabajo es estudiar las distintas técnicas extendidas que se recogen en *DO UT DES*.

De este objetivo principal derivan otros secundarios que también se tienen presentes a lo largo de dicho estudio, como son:

- Establecer una dinámica de trabajo clara y ordenada que ayude a adquirir los conocimientos interpretativos necesarios para afrontar la obra y mejorar el resultado final.
- Crece como músico tras abordar una obra fuera de la zona de confort.
- Analizar la forma de la obra objeto de estudio.
- Contextualizar la obra con otras composiciones para oboe que utilicen las técnicas extendidas.
- Interpretar la obra *DO UT DES para oboe solo*.
- Estudiar diferentes documentos (libros, artículos, etc.) que expliquen las características del contexto histórico, así como de los elementos más relevantes de la obra para entenderla y realizar una mejor interpretación de la misma.

---

<sup>2</sup> Antequera, M. C. (2015). Catalogación sistemática de técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años en el ámbito musical español (Tesis doctoral). Universidad de la Rioja, España.

<sup>3</sup> Burtner, M. (1 de marzo de 2005). *Making Noise: Extended Techniques After Experimentalism*. New Music Usa. EU. <https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/>

<sup>4</sup> Olarte, C. E. (2013). Técnicas extendidas de los instrumentos de viento madera (documento inédito). Recuperado de <https://www.clubensayos.com/M%C3%BAsica-y-Cine/TECNICAS-EXTENDIDA-DE-LOS-INSTRUMENTOS-DE-VIENTO-MADE-RA/1182561.html>

- Confeccionar un diario de sesiones acorde a las dificultades que presenta la obra y plantear soluciones a las mismas.
- Conocer el estilo del compositor, así como el de la época para entender los recursos musicales empleados.

### **1.5. Metodología y estructura**

Para la realización del presente TFG se utilizarán una serie de técnicas metodológicas que servirán como herramienta de trabajo, así como el sistema de citación APA 7ª edición.

En primer lugar, se utilizará la metodología performativa, Zaldívar (2015) ya que se realizará una interpretación de la obra objeto de estudio.

Además, la documental, Botero Bernal (2003) puesto que se estudiarán las diferentes publicaciones más relevantes que sirvan para fundamentar dicho trabajo.

Así mismo, se empleará la metodología analítica, López Santiago et al., (2019). debido al análisis de que se realizará de la obra. Con este análisis se pretende entender la música que hay escrita, estructurando las frases y todo aquello que resulte relevante durante el análisis de esta para entender el concierto y realizar una buena interpretación del mismo.

Finalmente, la metodología historiográfica, Fusco (2009) también se verá empleada puesto que se realizará una contextualización de la obra para ubicarla y conocer las características propias de la época.

### **1.6. Fases del trabajo**

Para la buena representación de la obra en cuestión se debe plantear qué es exactamente lo que se quiere plasmar. La idea es hacerse uno mismo un esquema de estudio para llegar a comprender la manera de enfrentarse a una obra que no conoce y que tiene un estilo totalmente nuevo para el intérprete. Para ello es importante organizar el trabajo por fases. En este caso, las fases para un buen abordaje de la obra *DO UT DES para oboe solo* de Sixto Herrero son las siguientes:

## 1ª FASE: Contextualización histórica

Para realizar un buen estudio de la obra es esencial conocer la época en la que fue compuesta, ya que el estilo compositivo variará en función de dicha época. En este caso, la obra *DO UT DES para oboe solo*, ha sido compuesta en pleno siglo XXI. Se trata de una obra donde predominan las técnicas extendidas, por lo que en esta primera fase de estudio se ha investigado sobre diferentes obras que abordan estas técnicas extendidas en el oboe y que han sido compuesta a finales del siglo XX como, por ejemplo: *Solo para oboe* de Denissow<sup>5</sup>, el *Capriccio para oboe y 11 cuerdas* de Krzysztof Penderecki<sup>6</sup> y *Piri para oboe solo* de Isan Yung<sup>7</sup>, entre muchas otras obras. Se ha realizado una escucha activa de dichas obras para entender el estilo musical, ya que es la primera vez que se aborda una obra musical de dicho estilo compositivo.

## 2ª FASE: Conocimiento y análisis de la partitura

En esta fase, se ha realizado un análisis exhaustivo de las diferentes técnicas extendidas que aparecen en la obra, así como un análisis de la forma musical para entender cuál es la estructura y mejorar así la interpretación de esta.

Para entender las diferentes técnicas extendidas que aparecen y conseguir realizarlas de una manera óptima se ha realizado una tabla donde aparecen todas y cada una de ellas junto con una explicación de cómo se realizan y las posiciones, de esta manera se puede observar a simple vista todos y cada uno de los recursos que aparecen en la obra. Una de las técnicas extendidas que aparece a lo largo de la obra son los multifónicos. Para la ejecución de estos se ha consultado una tabla facilitada por el profesor de oboe Pedro José Herrero. (Anexo 2)

---

<sup>5</sup> Denissow, E. (1997). *Solo für oboe*. Deutscher Verlaa für Musik.

<sup>6</sup> Penderecki, K. (1964). *Capriccio para oboe y 11 cuerdas*. SCHOTT.

<sup>7</sup> Yung, I. (1971). *Piri para oboe solo*. Bote & Bock.

<p><b>FRULLATO</b></p>	 <p>Figura 1. Frullatos del compás 47 de la obra <i>DO UT DES para oboe solo</i> de Sixto Herrero</p>	<p>Consiste en hacer vibrar el sonido que se emite sobre una nota a la vez que se toca. El movimiento corresponde a la letra “r” (Saavedra,1984).</p>
<p><b>BISBIGLIANDO</b></p>	 <p>Figura 2. Bisbigliando del compás 62 de la obra <i>DO UT DES para oboe solo</i> de Sixto Herrero (2017), p.4.</p>	<p>Rápida sucesión de la misma nota, buscando el efecto de un susurro o un movimiento de la frecuencia del sonido (Aubat-Andrieu et al., 2019).</p>
<p><b>SONIDO EÓLICO</b></p>	 <p>Figura 3. Sonido eólico del compás 61-62 de la obra <i>DO UT DES para oboe solo</i> de Sixto Herrero (2017), p. 4.</p>	<p>Efecto que mezcla aire con el sonido natural del oboe (Jorge, 2014).</p>
<p><b>SONIDO + VOZ</b></p>	 <p>Figura 4. Sonido + voz del compás 91 de la obra <i>DO UT DES para oboe solo</i> de Sixto Herrero (2017), p.6.</p>	<p>Se trata de emitir un sonido con la garganta a la vez que se toca. (Saavedra,1984)</p>
<p><b>MULTIFÓNICOS</b></p>	 <p>Figura 5. Multifónico del compás 4 de la obra <i>DO UT DES para oboe solo</i> de Sixto Herrero (2017), p.1.</p>	<p>Permite generar varias notas a la vez modificando las posiciones establecidas para las notas comunes (Hooper,2013).</p>

Tabla 1. Explicación y ejemplificación de las técnicas extendidas que aparecen en *DO UT DES para oboe solo*. Elaboración propia



3ª FASE: Elaboración de las sesiones de estudio (Estudio de la partitura)

En esta fase, se realizará una elaboración de 10 sesiones de estudio para el correcto abordaje de la obra *DO UT DES para oboe solo*. Dichas sesiones se dividirán en diferentes aspectos fundamentales en el estudio del oboe como el sonido, la técnica, el picado y el estudio de la obra, respectivamente. Además, también se analizarán las cañas para ver cuál es la mejor combinación pala-tudel-atado para abordar dicha obra. Más adelante en el punto del presente TFG: técnicas extendidas utilizadas en *DO UT DES para oboe solo* se podrá observar detalladamente qué ejercicios incluye cada sesión de estudio, así como las cañas empleadas.

Tras finalizar las sesiones de estudio se anotará a modo informativo cómo se ha trabajado cada sección, con qué caña se realiza el estudio y las sensaciones obtenidas. De esta manera, se podrá saber si el trabajo que se está realizando es el adecuado para el abordaje de dicha obra.



## **2. SIXTO HERRERO**

### **2.1. Vida y obra**

Sixto Herrero, nacido en Rafal en 1965, es un músico especializado en saxofón, composición y dirección de orquesta, además de desempeñarse como profesor. Comenzó su formación musical en la Escuela de Música de Rafal bajo la tutela del saxofonista José Mirete Barberá. Continuó su educación musical en el Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante, donde se especializó en saxofón con Jaime Belda y en Contrapunto, Fuga y Composición con Ramón Ramos. Más tarde, amplió sus estudios en dirección de orquesta en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con Manuel Galduf (Hernández, 2022).

Su interés en mejorar su dominio del saxofón le llevó a trabajar con los profesores Daniel Deffayet, J.M. Londeix y Marie Bernadette Charnier. Fue esta última con quien investigó sobre el análisis e interpretación de la Música Contemporánea para Saxofón. Actualmente es doctor por la Universidad Politécnica de Valencia y ha sido profesor de la cátedra de composición del Conservatorio Superior de Música “Manuel Massotti Littel” de Murcia (Hernández, 2022).

Además, es vocal de composición en la Asociación de Compositores e Investigadores de Música de la Región de Murcia e imparte un seminario anual de análisis e interpretación para saxofón. Es fundador y componente del cuarteto de saxofones “Ars Musicandum, grupo con el que ha grabado un CD titulado “A las nueve, Lord Berri”

Ha participado como invitado en los congresos mundiales de saxofón de Valencia, Montreal y Minesota, así como en los europeos de Ciudad Real y Oporto (Hernández, 2022).

En la actualidad, ejerce como director titular de la Orquesta Ciudad de Orihuela y lidera CIMMA 2.0, un conjunto instrumental con el que ha producido dos álbumes centrados en la música contemporánea de la Región de Murcia. También desempeña funciones como vocal de composición en la Asociación de Compositores e Investigadores de Música de la Región de Murcia y ofrece un seminario anual sobre análisis e interpretación

Laura Esclapés López

para saxofón. Es el fundador y miembro del cuarteto de saxofones “Ars Musicandum”, con el cual ha grabado un disco titulado “A las nueve, Lord Berri”. Ha sido invitado a participar en congresos mundiales de saxofón en Valencia, Montreal y Minnesota, así como en los europeos de Ciudad Real y Oporto. Como compositor, ha estrenado numerosas obras en España, EE. UU., Canadá, Francia, Alemania, Polonia, Escocia y Holanda (Hernández, 2022).

Entre los premios notables que ha obtenido se encuentran una Mención de Honor en el II Concurso Internacional de Composición de Montreal con el cuarteto para cuerdas "Ignotalías", una Mención de Honor en el II Concurso de Música Religiosa "Fernando Rielo" de Roma con la obra "Huéspedes de la Luz" para voces y orquesta, y el Primer Premio de composición en el Festival Ensembliá en Alemania con el cuarteto de cuerdas titulado "Quera". Además, ganó el concurso de composición Ablaze Records (Cincinnati, EE. UU.) con la obra para orquesta sinfónica "SAJA" (Hernández, 2022).

En el año 2023, Sixto Herrero ocupa la cátedra de saxofón y es el jefe del departamento instrumental de Viento-Madera en el Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá" de Alicante (Hernández, 2022).

### **3. ANÁLISIS DE LA OBRA DO UT DES PARA OBOE SOLO**

#### **3.1. Por qué fue compuesta**

Para poder comprender el motivo por el que se compuso la obra, se ha realizado una entrevista al compositor donde se detallan diferentes preguntas relevantes sobre la obra cómo el motivo de la composición, el estilo compositivo, etc. (anexo 3).

Tras dicha entrevista, se confirma que la obra fue compuesta como agradecimiento al intérprete al que va dirigida, en este caso, el músico Pedro José Herrero. El título de dicha obra: *DO UT DES* significa *dar lo que se recibe*, título que muestra un agradecimiento al intérprete por todo lo que le ha aportado al compositor.

La obra *DO UT DES para oboe solo* fue compuesta en 2017. Dicha obra es la segunda obra que compone Sixto Herrero para oboe. La primera que compuso es *Traslaticia* pero dicha composición nunca llegó a ser estrenada por un oboísta por lo que posteriormente la transcribió a saxofón soprano. *DO UT DES* ha sido la primera obra que se ha estrenado para oboe y fue estrenada por Pedro José Herrero, al cual iba dirigida.

Con esta obra el compositor quiere que los oyentes perciban, sientan y disfruten la obra. Lo que pretende es que les entre por la piel y no por la mente. De esta manera no pretende que el público sepa si la obra es atonal o no, si la estructura es libre o no, simplemente quiere que escuchen un instrumento y que cada uno sienta a su manera.

#### **3.2. Análisis de la forma musical de DO UT DES para oboe solo**

La obra está dividida en 4 grandes secciones y una coda.

La sección A la podemos dividir en 3 partes (anexo 4):

- La primera parte del compás 1 al 17
- La segunda parte del compás 17 al 36
- La tercera parte del compás 36 al compás 41

**La sección A** empieza a combinar sonidos convencionales con sonidos no convencionales. Esta sección a su vez se divide en 3 partes:

- La primera parte, que inicia con 3 compases melódicos en compás de 4/4 y sigue con un cambio drástico de sonoridades a sonidos no convencionales, en este caso, aparecen por primera vez las técnicas extendidas, 4 compases de multifónicos en compás de 4/8. Se combinan los sonidos convencionales con los no convencionales a lo largo de toda la primera parte de la sección A hasta el compás 17. En esta primera parte aparece por primera vez el sol#5 en sistema franco-belga, una de las notas más agudas del oboe y, por tanto, un punto de gran dificultad.
- La segunda parte es una melodía abstracta donde también se combinan las técnicas extendidas con los sonidos convencionales, apareciendo por primera vez el doble picado y el sonido sordo.
- La sección A termina con la tercera parte, donde encontramos una zona conflictiva de mordentes, ya que son mordentes con notas sobreagudas a las cuales no se suele llegar con facilidad.

Tras la primera sección encontramos la **sección B**, (anexo 5) del compás 42 al compás 60. Esta sección introduce una nueva técnica extendida: el frullato. Esta técnica la podemos encontrar en los compases 43, 47 y 54 sobre las notas mi, fa# y fa, respectivamente.

Seguidamente, aparece la **sección C**, (anexo 6) que la podemos dividir en 2 partes:

- La primera parte del compás 61 al 70
- La segunda parte del compás 70 al 73

En la primera parte aparece nuevamente una técnica extendida, en este caso, el bisbigliando. A lo largo de toda esta primera parte de la sección C aparece el bisbigliando sobre la nota si, terminando esta sección con la parte b. Esta segunda parte combina

sonidos convencionales con sonidos no convencionales, ya que aparecen en varias ocasiones multifónicos nuevos que hasta el momento todavía no habían aparecido.

A continuación, seguimos con la **sección D** (anexo 7). Esta sección también se caracteriza por combinar los sonidos convencionales con las técnicas extendidas, apareciendo a lo largo de ella frullatos, multifónicos y sonido voz. Esta última técnica aparece en el compás 90 y 91 y no había aparecido hasta el momento.

La obra concluye con una Coda (anexo 8) donde se retoma el tema del principio y termina con un si sin sonido, es decir, solo con aire.





## **4. TÉCNICAS EXTENDIDAS**

### **4.1. Qué son las técnicas extendidas**

Cómo reflexiona Antequera (2015) en su tesis, las técnicas extendidas surgieron debido a la necesidad de los compositores de expresar nuevas ideas utilizando recursos sonoros distintos a los de los instrumentos convencionales. No existe un concepto establecido sobre las técnicas extendidas, y el término se vincula con formas de interpretación que empezaron a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XX para prácticamente todos los instrumentos.

El término abarca varios significados y, en algunos casos, se utilizan otras denominaciones para describirlas, como técnicas contemporáneas, dispositivos no convencionales, sonidos atípicos y efectos, entre otros (Antequera, 2015).

Son varios los autores que definen el concepto de técnicas extendidas. En el diccionario enciclopédico musical *New Grove*<sup>8</sup> este tipo de técnicas están englobadas como “efectos especiales” que han ido desarrollándose a lo largo de la historia, principalmente a partir del siglo XX.

Según Adkins (2020), se refiere a cualquier técnica que no es comúnmente enseñada ni practicada en el ámbito tradicional del oboe y que es solicitada con mayor frecuencia en la música de los siglos XX y XXI.

Desde el punto de vista de Antequera (2015), estas prácticas pueden entenderse como la exploración que realizan los compositores de las diversas posibilidades sonoras de los instrumentos musicales.

---

<sup>8</sup> Grove, G., Sadie, S., Tyrrell, J., & Levy, M. (1980). The new Grove dictionary of music and musicians. (*No Title*).

Estas técnicas no convencionales de tocar o cantar un instrumento se emplean con el propósito de generar sonidos particulares. Aunque existe cierto desconocimiento al respecto, estas prácticas alternativas están captando el interés de nuevas generaciones de compositores e intérpretes que desean explorar diferentes posibilidades y abrir nuevos horizontes en el campo musical (Vernia- Carrasco, 2024).

El propósito de estas técnicas radica en explorar las diversas sonoridades del instrumento mediante modos de ejecución no convencionales, otorgando un papel destacado a la distinguida naturaleza del instrumento y a su capacidad para destacar con sus atributos en la interpretación de una composición. Por otro lado, las técnicas extendidas experimentan una constante evolución, lo cual plantea desafíos para el intérprete, ya que requiere una actualización continua para comprenderlas adecuadamente. Además, es relevante destacar que estas técnicas son subjetivas, dado que, al ser innovadoras y no definidas, cada ejecutante puede llevarlas a cabo de manera diferente (Burtner, 2005).

#### **4.2. Tipos de técnicas extendidas en el oboe**

El desarrollo de los "nuevos sonidos" y las técnicas extendidas no sólo han abierto un mundo sonoro único para el oboe, sino que también ha provocado importantes cambios en la técnica interpretativa y en la percepción del instrumento (Redgate, 2007).

Según Saavedra (1984), los nuevos recursos del oboe consisten, básicamente en:

- Técnicas que aumentan la cantidad total de alturas producidas
- Técnicas que modifican la duración y la articulación del sonido
- Técnicas que modifican el color o el timbre del instrumento
- Técnicas que modifican la cantidad de sonidos producidos simultáneamente.

En primer lugar, respecto a las técnicas que aumentan la cantidad total de alturas producidas se encuentran:

a) Ampliación del registro:

En la mayoría de los casos, el registro más agudo del oboe rara vez excedía el fa5 según el sistema franco-belga, una nota que se empleaba durante la época de Mozart (Saavedra,1984).

b) Cuartos de tono

El oboe puede generar cuartos de tono con bastante precisión en prácticamente todo su rango. Aunque estos micro intervalos y otros similares pueden lograrse mediante ajustes en la embocadura o en la precisión del flujo de aire, existen ciertas digitaciones que, si bien no aseguran su total precisión, sí contribuyen a una mejor afinación de los micro intervalos (Saavedra,1984).

The figure consists of two musical staves with corresponding fingering diagrams below them. The first staff shows a sequence of notes with arrows indicating finger movements. Below it are two rows of fingering diagrams for notes: Eb, Eb, Eb, Eb, G, G#, G, G, G, G, G, G, G, G, G. The second staff shows notes with arrows indicating finger movements. Below it are two rows of fingering diagrams for notes: C, Eb, Eb, C, Eb, Eb, C, Eb. The diagrams use circles to represent fingers (1-3) and include specific fingering instructions like '102', '11', and '102'.

Figura 6. Posiciones explicativas para cuartos de tono. <sup>9</sup>

<sup>9</sup> Saavedra, L. (1984). El oboe contemporáneo. Nuevas técnicas instrumentales.

c) Glissando

El glissando se caracteriza por pasar de una nota a otra haciendo sonar rápidamente las demás notas que se encuentran dentro del rango señalado (Muñoz Cárdenas, 2022).

Según Saavedra (1984) hay dos tipos de glissando: el aparente y el real. El glissando aparente, ocurre cuando hay un cambio en la embocadura que produce un cambio hacia arriba o hacia abajo en la afinación de la nota. El glissando real, por el contrario, la modificación de la embocadura va acompañada de un movimiento muy gradual de los dedos para tapar y destapar las llaves del oboe, con lo que todas las alturas de obtienen realmente.

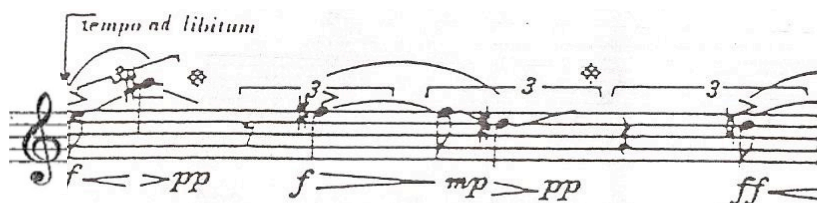


Figura 7. Ejemplificación de glissandos.<sup>10</sup>

En segundo lugar, cuando Saavedra (1984) habla de las técnicas que modifican la duración y la articulación del sonido se refiere a las siguientes técnicas:

a) Staccato doble

El staccato doble es una técnica que se ha popularizado en el oboe recientemente. Este tipo de staccato, más rápido que el convencional, implica interrumpir el sonido dos veces, primero con la lengua y luego con la garganta (pronunciando las letras “t” y “k” (Saavedra, 1984).

---

<sup>10</sup> Saavedra, L. (1984). El oboe contemporáneo. Nuevas técnicas instrumentales.



Figura 8. Ejercicio para trabajar el doble picado.<sup>11</sup>

b) Respiración circular

La respiración circular o continua es una técnica que consiste en llenar de aire la cavidad bucal mientras se toca, expulsarlo haciendo presión con las mejillas mientras se inhala rápidamente por la nariz y volver a expulsar el aire desde el diafragma cuando ya se ha inhalado aire nuevo (Saavedra, 1984).

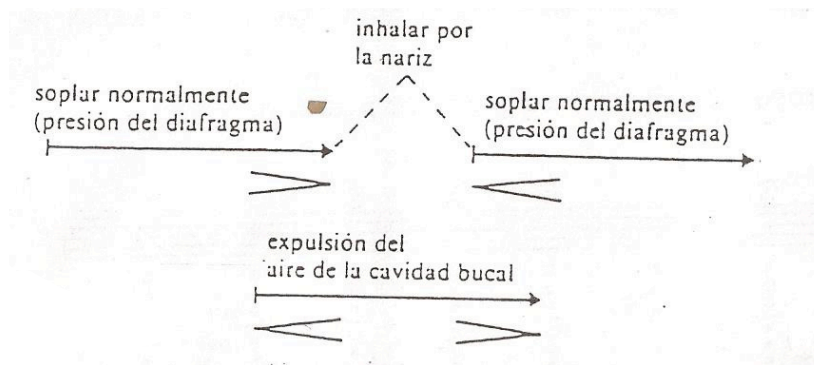


Figura 9. Explicación de la respiración continua.<sup>12</sup>

c) Trinos dobles

Son adornos que se ejecutan en ciertas notas que asciende o desciende el tono de dicha nota. El intérprete tiene que dar la dirección de la línea melódica y afectan a la duración y articulación del sonido (Fernández, 2019).

<sup>11</sup> Reinhold M. y Günther P. (2016). Die Spieltechnik der oboe. Friedrich.

<sup>12</sup> Saavedra, L. (1984). El oboe contemporáneo. Nuevas técnicas instrumentales.

Siguiendo con esta clasificación encontramos las técnicas que modifican el color o el timbre del instrumento:

a) Flatterzunge (Frullato)

El frullato implica generar una vibración en el sonido mientras el instrumentista toca, realizando un movimiento similar al de la letra "r". Sin embargo, en el oboe, este movimiento se ve obstaculizado por la presencia de la caña, por lo que en ocasiones el frullato debe ser generado utilizando la garganta (Saavedra,1984)

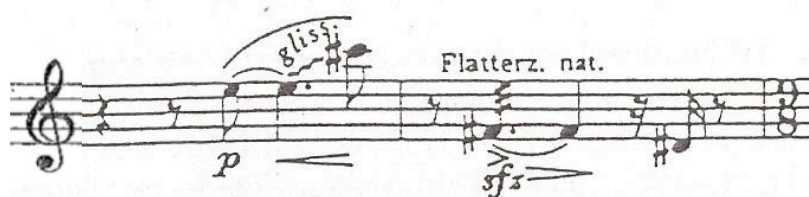


Figura 10. Ejemplo de frullato en una partitura<sup>13</sup>

b) Uso de armónicos alterados con notas reales

El timbre del oboe es uno de los más ricos armónicamente por la cantidad de parciales que contiene. El uso de armónicos produce un cambio significativo en el timbre y en la intensidad del sonido (Saavedra,1984).

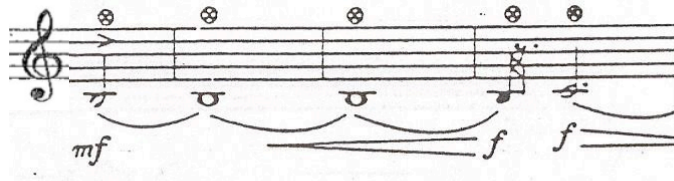
Los armónicos también pueden utilizarse alterándolos con la misma altura pero en nota real, lo cual produce el efecto de un trino de colores en vez de alturas.

c) Notas rolantes

El método de las "Rolling notes" no es muy reconocido ni ampliamente empleado. Implica aplicar una fuerte presión con la embocadura sobre la caña mientras se toca una nota bastante grave, generando batimientos en la nota emitida y tratando de mantenerlas antes de que se escuche el armónico de quinta (Saavedra, 1984).

---

<sup>13</sup> Saavedra, L. (1984). El oboe contemporáneo. Nuevas técnicas instrumentales.



**Figura 11. Efecto de notas rolantes sobre un Sib2 en sistema franco-belga.<sup>14</sup>**

Finalmente encontramos las técnicas que modifican la cantidad de sonido producidos simultáneamente:

a) Emisión de sonido cantado y tocado al mismo tiempo

En el oboe es posible emitir un sonido de altura determinada con la garganta, al mismo tiempo que se toca. Para que funcione hay que relajar los músculos de la garganta que debe compensarse con una mayor presión del aire desde el diafragma. Puesto que los labios del oboísta cubren la caña, el sonido producido por la garganta no sale directamente por la boca (Saavedra, 1984).

b) Multifónicos

El impacto de los multifónicos en la música contemporánea es innegable. Entre las diversas técnicas ampliadas recientemente para los instrumentos de viento de madera, el interés y el desarrollo de los multifónicos ha sido excepcionalmente notable. Esta evolución ha sido especialmente beneficiosa para el oboe, que exhibe una notable versatilidad para producir una amplia gama de sonidos multifónicos. Desde una entrada pianissimo casi imperceptible hasta un ataque fortissimo inmediatamente penetrante, el oboe puede ejecutar multifónicos con una precisión y agilidad que rivaliza con los sonidos simples más rápidos, como los producidos con lengüetas dobles y triples (Post, 1981).

---

<sup>14</sup> Saavedra, L. (1984). El oboe contemporáneo. Nuevas técnicas instrumentales.

Según Bernade (1976), una oscilación multifónica se compone de una serie de componentes cuyas frecuencias están interconectadas a través de un conjunto complejo de relaciones heterodinas. Los tonos comunes de los instrumentos de viento de madera también se ajustan a esta descripción, pero los componentes de frecuencia en estos tonos convencionales están limitados a los que pertenecen a una única serie armónica. En cuanto al proceso involucrado: "Estos acordes surgen de patrones de digitación que, en principio, permiten varias longitudes de tubo para producir tonos compuestos.

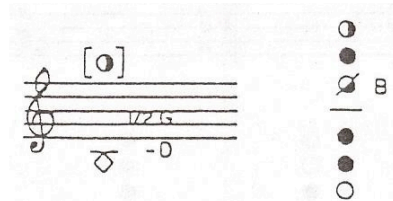


Figura 12. Posición de multifónico. <sup>15</sup>

c) Quintas

Las quintas son un tipo particular de multifónico en el que dos armónicos a distancia de quinta suenan simultáneamente (Saavedra, 1984).

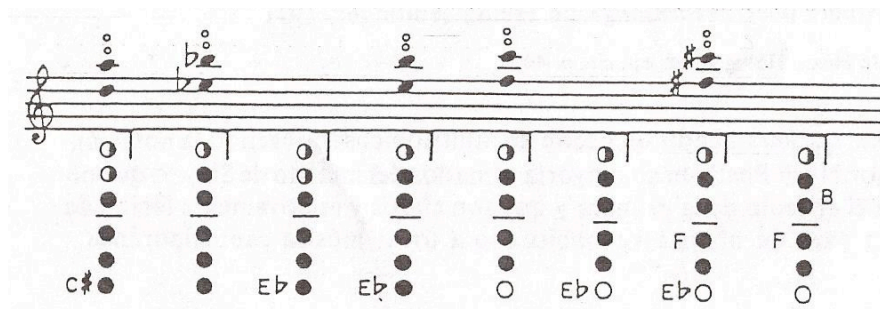


Figura 13. Posiciones de las quintas, tipo específico de multifónico. <sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Saavedra, L. (1984). El oboe contemporáneo. Nuevas técnicas instrumentales.

<sup>16</sup> *Ibidem*.



### 4.3. Técnicas extendidas utilizadas en *DO UT DES para oboe solo*

*DO UT DES para oboe solo* hace un amplio uso de las técnicas extendidas utilizando técnicas tales como el multifónico, el bisbigliando, el sonido eólico, el sonido más voz, el frullato y los cuartos de tono (Herrero Fernández, 2023).

- El Multifónico: recurso interpretativo que permite generar varias notas a la vez modificando las posiciones establecidas para las notas comunes (Hooper,2013).



Figura 14. Multifónicos compás 4<sup>17</sup>

- Bisbigliando; rápida sucesión de la misma nota, buscando el efecto de un susurro o un movimiento de la frecuencia del sonido (Aubat-Andrieu et al., 2019).

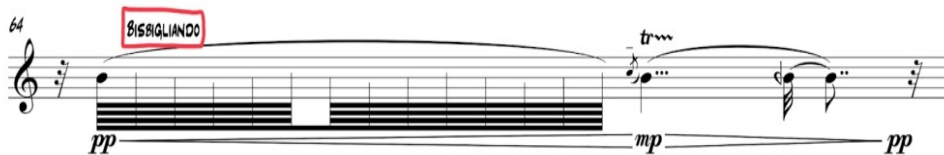


Figura 15. Ejemplo de bisbigliando sobre el si3 en sistema franco- belga<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Herrero, S. M. (2017). *DO UT DES para oboe solo*. Music Vall.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

- Sonido eólico: efecto que mezcla aire con el sonido natural del oboe (Jorge, 2014).



Figura 16. Efecto de aire.<sup>19</sup>

- Sonido más voz: combinación del sonido natural del oboe más la voz del intérprete (Jorge, 2014).



Figura 17. Efecto sonido más voz.<sup>20</sup>

- Frullato: en alemán “Flatterzunge” y en italiano “frullato” es un efecto sonoro que mediante la vibración de la lengua genera un resultado similar al de una vibración en el sonido (Roy, 2003).



Figura 18. Frullato sobre fa3 en sistema franco-belga<sup>21</sup>

- Cuartos de tono: efecto por el que se busca el sonido ubicado entre los 12 semitonos del sistema temperado, Warburton (1979).

---

<sup>19</sup>Herrero, S. M. (2017). *DO UT DES para oboe solo*. Music Vall.

<sup>20</sup>*Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

## **5. ELECCIÓN DE PALA Y TUDEL EN EL USO DE LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS**

### **5.1. Las cañas**

Para asegurar una interpretación óptima por parte de un oboísta y controlar adecuadamente los aspectos técnicos, es fundamental contar con una caña apropiada que se ajuste a las circunstancias específicas del momento. Por esta razón, este aspecto se incluye en el presente TFG.

Cuando un oboísta elabora sus propias cañas, es crucial tener un dominio completo sobre ellas, comprendiendo cada paso del proceso y los elementos utilizados (material, molde, atado, tudel, día de atado, etc.). Es esencial abordar estos aspectos y relacionarlos con los resultados obtenidos durante la interpretación, dado que pueden ser de gran utilidad tanto a nivel personal (al buscar una caña estándar para tocar cierto tipo de repertorio) como a nivel musical (al profundizar en el conocimiento del mundo de las cañas, las características de cada molde/tudel, etc. y las exigencias individuales al seleccionar una caña que se ajuste a la técnica de cada intérprete).

### **5.2. La pala: forma, espesor y dureza**

Para conseguir una buena caña de oboe es esencial que la pala tenga unos parámetros específicos. De esta manera podremos sacarle mayor partido y conseguir una caña firme y con una buena respuesta sonora. Los parámetros que debemos tener en cuenta a la hora de conseguir una buena pala son: el espesor, la dureza y la forma, así como el diámetro del tubo. Estos aspectos nos ayudarán a conseguir una caña que tenga una buena respuesta sonora y que esté equilibrada en los diferentes registros del oboe.

Dichas palas provienen de los tubos, material que también es importante que tenga características específicas. El diámetro del tubo, por ejemplo, va en función del tipo de abertura deseada en la caña. Cuanto mayor sea el diámetro del tubo, más cerrada será la pala. Si el problema viene de que las cañas se colapsan fácilmente, se debería considerar el uso de un diámetro más pequeño. Por otra parte, si las cañas se abren mucho se debe usar un diámetro mayor (Blanco Madrazo, 2007).

<b>APERTURA</b>	<b>Abierta</b>	<b>Medio cerrada</b>	<b>Cerrada</b>
<b>OBOE</b>	9.5-10.5 mm	10.5-11 mm	11-11.5 mm

Tabla 2. Medidas respecto al diámetro del tubo. <sup>22</sup>

El espesor del gubiado afecta a la resistencia de la caña, lo cual está estrechamente ligado a la densidad/dureza de la pala. Una pala muy densa o dura requerirá un gubiado mucho más delgado, mientras que una pala más suave necesitará un gubiado más grueso (Blanco Madrazo, 2007). Por lo tanto, si tenemos un gubiado más fino tendremos una caña excesivamente vibrante y descontrolada. Por el contrario, si tenemos un gubiado más grueso la caña no nos permitirá hacer multifónicos ni varias de las técnicas extendidas que aparecen en *DO UT DES para oboe solo* porque no vibra. Para la interpretación de dicha obra se utiliza un gubiado de 57 mm, ya que permite a la caña vibrar de manera controlada y no excesiva.

Respecto a la dureza, como todos los oboístas saben, la apariencia externa de una caña puede no corresponder con su dureza real. Las palas se dividen en cuatro categorías: muy dura, dura, media y suave. La elección de la dureza está estrechamente relacionada con el grosor del gubiado. Una pala dura debe ser gubiada más delgada que una pala suave (Blanco Madrazo, 2007). Existe una máquina que mide la dureza de las cañas, indicando la densidad de las fibras de la caña: muy dura, dura, media y suave (Blanco Madrazo, 2007):

<b>MUY DURA</b>	Muy limitada. Pala muy densa con una medida inferior a 10cm en el probador de dureza/densidad.
<b>DURA</b>	Densidad de la pala con una medida entre 11-12 en el test de dureza
<b>MEDIA</b>	Densidad de la pala con una medida entre 13-16 en el test de dureza
<b>SUAVE</b>	Fibras compactas aún más suaves, miden por encima de 16 en el test de dureza

Tabla 3. Dureza de las cañas en relación a la densidad de la pala. <sup>23</sup>

<sup>22</sup> Blanco Madrazo, C. (2007). La importancia de la caña en la familia del oboe. 40resonancias.

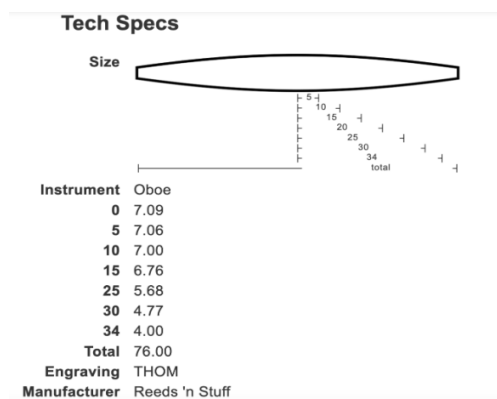
<sup>23</sup> *Ibidem*.

Tras muchos estudios, la dureza con la que busco tocar es una dureza de entre 12- 13, es decir una caña dura pero no extremadamente dura, que se pueda controlar.

Por último, otro aspecto esencial en la construcción de la pala del oboe es la forma. Este es un parámetro muy importante. Existe infinidad de formas. Gran parte de la calidad del sonido, de la entonación y de la estabilidad de la caña pueden mejorarse y solucionarse con una correcta selección de la forma.

Nos centraremos en las formas que yo he probado: Thomas, RC12, RC13 y H17. Estas cuatro formas son diferentes entre sí y su mayor diferencia es el ancho de la pala.

Para que se pueda observar cuales son los puntos que se tienen en cuenta a la hora de medir el ancho de una pala, se pone como ejemplo pala con forma Thomas, como se puede observar a continuación:



**Figura 19. Medidas de diferentes puntos de la pala.** <sup>24</sup>

Cada una de las formas tiene un ancho distinto, que a continuación se detalla:

<b>Thomas</b>	<b>7.09</b>	<b>7.00</b>	<b>5.68</b>	<b>4.00</b>	<b>76.00</b>	<b>THOM</b>
<b>H17</b>	7.04	7.02	5.62	3.04	76.00	H17
<b>RC12</b>	6.92	6.88	5.31	3.94	76.00	RC12
<b>RC13</b>	6.96	6.93	5.46	4.14	76.00	RC13

**Tabla 4. Formas de la pala y medidas.** <sup>25</sup>

<sup>24</sup> EG-Reeds.

<sup>25</sup> Blanco Madrazo, C. (2007). La importancia de la caña en la familia del oboe. 40resonancias.

Como se puede observar el molde Thomas y H17 son más anchos que el RC12 y el RC13. Los moldes más anchos ofrecen un sonido más redondo y permiten subir al registro agudo sin que el sonido se estreche, ya que al ser más ancha la pala permite más aire y apretar la embocadura sin que se suba la afinación.

Tras las pruebas realizadas con los diferentes moldes, se ha llegado a la conclusión que, personalmente, el molde más adecuado para enfrentarse a una obra de estas características es el molde Thomas. La anchura de la pala afecta en la amplitud del sonido. Este molde, al ser bastante ancho produce un sonido más oscuro y dulce, por lo que yo busco este tipo de formas, ya que el sonido que busco es oscuro. Además, he notado que las formas anchas requieren más presión para producir un sonido, pero, personalmente, en la música contemporánea una forma ancha funciona mejor. Siento que tengo el control de la caña y que es consistente. Me permite tener gran flexibilidad en los labios y controlar los ataques y las notas sobreagudas.

### 5.3. El tudel: diferentes diámetros, espesores y materiales

Los distintos tudeles en las cañas de oboe representan una parte fundamental en la elaboración de estas. El tudel es la parte inferior de la caña que se ajusta al instrumento y la sujeta al mismo. Existen varios tipos de tudeles que varían en su forma y características, y cada uno puede influir en el sonido y la respuesta del oboe de manera diferente.



Figura 20. Tudeles de diferentes medidas <sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Valero Reeds.

Los tudeles suelen estar fabricados de latón recubiertos o no en su base con corcho para un mejor ajuste con el oboe. Hoy en día se está experimentando con otras formas y materiales con el fin de encontrar una mejor afinación y sonido.

Algunos tudeles están diseñados para proporcionar una mayor estabilidad y control en el sonido, mientras que otros pueden permitir una mayor flexibilidad y resonancia. La elección del tudel adecuado depende de las preferencias del oboísta y del tipo de música que interprete. Algunos oboístas pueden preferir tudeles más largos para obtener un sonido más completo y resonante, mientras que otros pueden optar por tudeles más cortos para una respuesta más rápida y una mayor facilidad en el registro agudo. Es por esto, que la forma y la longitud pueden influir en la sonoridad y afinación del oboe y va en función del oboísta la elección para un mayor rendimiento. Junto con estos parámetros, el diámetro interno del tudel es también es otra característica que diferencia un tudel de otro.

En resumen, los diferentes tudeles en las cañas de oboe ofrecen una variedad de opciones para los oboístas en términos de sonido, respuesta y comodidad. La elección del tudel adecuado es importante para optimizar el rendimiento del oboe y satisfacer las necesidades individuales del intérprete.

Durante mis estudios he probado gran variedad de tudeles, pero con los que he estado tocado la gran mayoría del tiempo han sido los siguientes: Chiarugi 45, Chiarugi 46.2 y Chiarugi 47, Glotin 45 y Guercio D11. La diferencia principal entre estos tudeles es su longitud, ya que, aunque parezca que 1mm es muy poco, en la fabricación de las cañas este milímetro afecta considerablemente.

Tras hacer pruebas con estos tudeles, he llegado a la conclusión que el tudel que mejor se adapta a mi manera de tocar es el Chiarugi 46.2.

El aspecto que más he notado cambiando de tudel es la afinación. Con el tudel Chiarugi 45 y el Chiarugi 47 no encontraba estabilidad en este parámetro, ya que con el tudel de 45 me quedaba alta, sobre todo en las agudas y con el de 47, el registro medio se quedaba muy pobre.





## 6. DINÁMICA DE TRABAJO. SESIONES DE ESTUDIO

Para llevar a cabo este punto del TFG se han organizado diversas sesiones de estudio, en las cuales se ha ido anotando en cada una de ellas la manera de trabajar la obra, desde el calentamiento previo al estudio hasta los diferentes pasajes de la obra. Cada una de las sesiones incluirá: objetivos de la sesión, plan de trabajo, entorno de estudio, desarrollo de la sesión y unas conclusiones. Se realizarán 11 sesiones en las siguientes fechas:

27 septiembre	11 octubre	25 octubre	8 noviembre	22 noviembre	28 noviembre
30 noviembre 1ª Audición	10 diciembre	22 diciembre	10 enero	24 enero 2ª audición	

Tabla 5. Planificación de las sesiones de estudio. Elaboración propia

- **1ª SESIÓN DE ESTUDIO: 27 septiembre**

Primera toma de contacto.

- Objetivo: Entender el estilo de la obra
- Entorno de estudio: Aula del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá”
- Plan de trabajo: El plan de trabajo de la primera sesión es realizar un calentamiento y empezar a entender la obra, realizando una escucha activa de la misma y haciendo una primera lectura de la obra.
- Desarrollo de la sesión: Para calentar y trabajar afinación y técnica siempre utilizo el mismo libro, un libro alemán titulado *La técnica de ejecución del oboe* de Reinhold Malzer y Günther Passin. Este libro trabaja por unidades todos los aspectos importantes en la interpretación del oboe, como por ejemplo el picado, el sonido y la técnica de dedos. Para el picado tiene ejercicios de picado simple y picado doble; para el sonido, ejercicios de notas largas, como las octavas, por ejemplo y para la técnica tiene escalas y ejercicios específicos para problemas en posiciones en el oboe.

La sesión inicia con un intervalo de 15 minutos de notas largas, hoy ejercicios de octavas (ejercicio a) de la unidad IX. Para estos ejercicios utilizo siempre metrónomo y afinador. En esta sesión noto que las agudas se me quedan bajas, pero pienso que la caña no me ayuda ya que noto que no está bien entonada.



Figura 21. Ejercicio de octavas para trabajar el sonido<sup>27</sup>

A continuación, sigo con la unidad I del libro, realizando escalas con diferentes articulaciones y terceras para activar los dedos. En este caso estoy en la tonalidad de MiM, negra 84.



Figura 22. Ejercicio técnico para trabajar la agilidad en los dedos.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Reinhold M. y Günther P. (2016). Die Spieltechnik der Oboe. Friedrich.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

Para terminar con el calentamiento, activo la lengua realizando ejercicios de picado. En esta sesión realizo el ejercicio a) de la unidad II del Malzer.



Figura 23. Ejercicio para trabajar la agilidad del picado simple.<sup>29</sup>

Tras el calentamiento han transcurrido ya 40 minutos de estudio aproximadamente por lo que me dispongo a tomar el primer contacto con la obra.

Puesto que, de la obra escogida, *DO UT DES para oboe solo* no existen grabaciones, escucho el archivo midi que me facilitó mi profesor. A la vez que escucho la obra voy tomando anotaciones que creo que son relevantes para mi estudio. Tras escucharla, analizo que partes de la obra pienso que son las más complicadas para tenerlas en cuenta.

---

<sup>29</sup> Reinhold M. y Günther P. (2016). Die Spieltechnik der Oboe. Friedrich.

Me doy cuenta de que en el inicio de la obra aparecen multifónicos y puesto que las técnicas extendidas son nuevas para mí empiezo a estudiarlos muy lento con la ayuda de una tabla de multifónicos específicos de dicha obra.

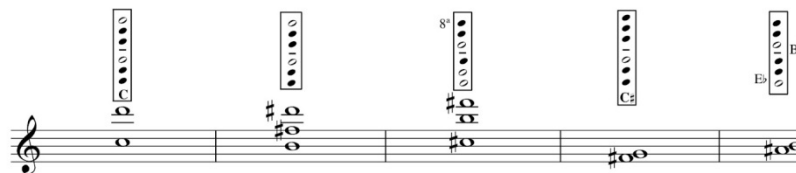


Figura 24. Tabla de los multifónicos que aparecen en *DO UT DES para oboe solo*.<sup>30</sup>

Una vez estudiado los multifónicos y la primera hoja y media la toco muy lenta para tener claro el tempo y la medida, ya que hay muchos cambios de tempo y medidas poco usuales para mí.

- Tipo de caña utilizada en la sesión: He utilizado una caña H17 con Chiarugi 46, atado de alambre. Tras la primera sesión la caña la he notado blanda, por lo que no sentía que pudiese tener el control. Además, iba cerrada y he comprobado que para realizar los multifónicos necesito una caña más bien abierta y que pueda controlar.
- Sensaciones: Las sensaciones han sido de agobio, me ha parecido una obra muy difícil y exigente técnicamente.

• **2ª SESIÓN DE ESTUDIO: 11 octubre**

Trabajo de la hoja y media anterior y mordentes. Sección A entera.

- Objetivo: Estudiar la primera sección de la obra (Sección A)
- Entorno de estudio: Aula del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá”
- Plan de trabajo: El plan de trabajo de la segunda sesión es realizar un calentamiento y estudiar la primera sección de la obra a nivel técnico.

---

<sup>30</sup> Herrero Fernández, P.J. (2023). Los atados en la caña de oboe: estudio comparativo. Revista InstrumentUM, nº3, 22-39. ISSN 2792-5560

- Desarrollo de la sesión: Empiezo la sesión igual que la anterior, trabajando notas largas, pero esta vez cambiando el ejercicio del Malzer para no trabajar siempre las octavas solamente. He estudiado el ejercicio e) porque requiere más resistencia y la obra tiene partes donde hay muchas notas sobreagudas, por lo que pensé que podría venirme bien.



Figura 25. Ejercicio de sonido<sup>31</sup>

Respecto a las escalas subo la velocidad a 90 y el picado lo mantengo igual para perfeccionarlo.

Durante la semana de estudio entre la primera sesión y esta he ido estudiando la misma parte de la obra y he intentado subir la velocidad, pero no lo he conseguido ya que todavía tengo que limpiar los pasajes técnicos, por lo que esta sesión sigo limpiado los pasajes necesarios y añadido el siguiente pasaje, uno de los más difíciles de la obra, ya que son mordentes en notas sobreagudas y se junta la dificultad de hacer sonar la nota sobreaguada con las diferentes posiciones (poco usuales en el día a día del oboe).

Empiezo limpiando los compases 25 y 30. La dificultad del compás 25 son las semifusas por lo que empiezo a trabajar el compás a una velocidad lenta. Una vez queda claro lento empiezo a subir la velocidad y a tocar el pasaje añadiendo cada

---

<sup>31</sup> Reinhold M. y Günther P. (2016). Die Spieltechnik der Oboe. Friedrich.

vez una nota nueva, así hasta completar todo el compás para ir interiorizando las posiciones. Repito el mismo sistema de estudios con el compás 30 y una vez interiorizados ambos compases paso al pasaje de los mordentes.

The image displays four systems of musical notation for oboe solo. The first system (measures 25-27) features a triplet of eighth notes in measure 25, marked with dynamics *f*, *ff*, *f*, *ff*, and *p*. The second system (measures 28-29) includes a triplet in measure 28 with dynamics *f*, *sfz*, *mf*, *ff*, *sfz*, and *mf*. The third system (measures 30-32) shows a triplet in measure 30 with dynamics *f* and *fff*, followed by dynamics *sfz*, *pp*, *mf*, *sfz*, *pp*, and *ff*. The fourth system (measures 33-35) contains dynamics *pp*, *ff*, *f*, *ff*, *f*, *ff*, *ff*, *mf*, and *ff*. The score includes various technical markings such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Figura 26. Pasajes de fusas de la obra *DO UT DES para oboe solo* con dificultad técnica.<sup>32</sup>

La parte de los mordentes la analizo rítmicamente y la solfeo, puesto que son compases muy largos de fusas que a simple vista no me quedan claros. Para trabajar esta parte intento apoyarme en la nota si de los mordentes para no correr y que suene el mib, ya que cuando aparece el mib, al ser una nota con posiciones difíciles tiendo a correr y precipito las fusas.

Tras terminar la sesión, tengo leídas y trabajadas las dos primeras hojas y media de la obra.

<sup>32</sup> Herrero, S. M. (2017). *DO UT DES para oboe solo*. Music Vall.



Figura 27. Pasaje de mordentes sobreagudos<sup>33</sup>

- Tipo de caña utilizada en la sesión: He vuelto a utilizar una caña H17 con Chiarugi 46, atado de alambre. Puesto que tras la primera sesión noté la caña blanda, esta vez he decidido tocar con una más dura, con más cuerpo. He comprobado que sí tengo el control sobre la caña, pero me resulta más difícil tocar las notas sobreagudas.
- Sensaciones: es una obra técnicamente difícil y exigente. Siento que tengo que trabajar cada pasaje lento e interiorizarlo para no tener futuros problemas. La sensación de agobio sigue, pero me siento motivada y con ganas de seguir afrontando la obra.

- **3ª SESIÓN DE ESTUDIO: 25 octubre**

Perfeccionamiento de la sección A y estructura de la sección B

- Objetivo: Perfeccionar sección A y estructurar sección B
- Entorno de estudio: Aula del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá”
- Plan de trabajo: El plan de trabajo de la tercera sesión consiste en seguir perfeccionando la sección A estudiada en la sesión anterior y estructurar la sección B y realizar un calentamiento previo con ejercicios del libro de técnica mencionado anteriormente.

---

<sup>33</sup>Herrero, S. M. (2017). *DO UT DES para oboe solo*. Music Vall.

- Desarrollo de la sesión: Para calentar seguimos con el libro utilizado anteriormente. Esta vez para trabajar sonido y resistencia utilizamos el ejercicio a) de la unidad IX: octavas. Las sensaciones son buenas ya que la caña funciona bien y excepto el do# y el resto de las notas están bien afinadas.

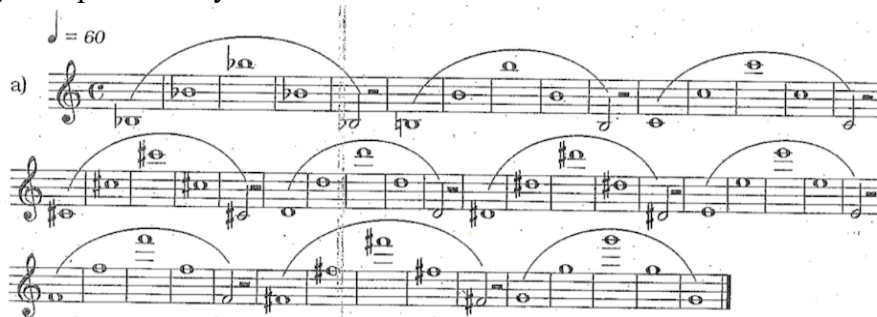


Figura 28. Ejercicio de octavas para trabajar afinación y sonido.<sup>34</sup>

Para la técnica de dedos sigo con la unidad I pero le subo la velocidad a negra igual a 94 y el picado lo mantengo igual para perfeccionarlo.

Empiezo tocando la sección A de la obra para ver si todo lo que había estudiado anteriormente lo había interiorizado y me doy cuenta que he mejorado bastante pero sigo teniendo problemas en la parte de los mordentes, por lo que empiezo el estudio de la obra por esta parte. Vuelvo a tocarlo muy lento con metrónomo para conseguir limpiarlo y una vez limpio vuelvo a subir la velocidad. Una vez aclarado este pasaje sigo con la sección B, la cual voy a realizar una primera lectura.

Antes de empezar a tocar, solfeo esta parte y me vuelvo a señalar cosas relevantes como los fa de horca que aparecen para que no me pille de imprevisto. Me doy cuenta de que aparece el frullato, técnica que nunca antes había practicado, por lo que decido empezar a practicarla.

Empiezo a experimentar con la caña y mi boca, pero me doy cuenta que en una lengüeta doble es muy difícil. Tras muchos intentos medio que me sale y sigo con la sección. Con el metrónomo muy lento empiezo a realizar una primera lectura. En esta parte busco carácter, exagerando las notas sobreagudas y los acentos y

---

<sup>34</sup> Reinhold M. y Günther P. (2016). Die Spieltechnik der Oboe. Friedrich.



haciendo muy cortos los mordentes. En esta sección me surgen dudas en cuanto a la articulación ya que aparecen 5 tipos diferentes y no sé muy bien cómo interpretarlos, por lo que decido esperarme y preguntarle a mi profesor en la siguiente clase.

Tipos de articulación:

41 *f p* *f < ff > p mf < ff > ff fff mp*

46 *mf ff mf f ff mf ff*

49 *fff*

54 *f ff fff ff fff*

Figura 29. Diferentes tipos de articulaciones.<sup>35</sup>

- Tipo de caña utilizada en la sesión: H17 con Chiarugi 46, atado de alambre. Caña cómoda y controlada ya que llevo tiempo tocando con ella. Al ser una caña cómoda me permite centrarme en los pasajes técnicos y tengo que estar pendiente de retocarla.
- Sensaciones: necesito limpiar la sección A, pensaba que tenía los pasajes complicados resueltos y todavía queda limpiarlos. La parte que más me preocupa es la de los mordentes. Las sensaciones de la sección B han sido buenas, pero no he conseguido hacer el frullato.

<sup>35</sup> Herrero, S. M. (2017). *DO UT DES para oboe solo*. Music Vall.

- **4ª SESIÓN: 8 noviembre**

Unión de la sección A y B y entendimiento de los bisbigliandos (Sección C).

- Objetivo: Entender los bisbigliandos y tocar la sección A y B completa.
- Entorno de estudio: Aula del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá”
- Plan de trabajo: El plan de trabajo de la cuarta sesión es realizar un calentamiento y empezar a entender la obra, realizando una escucha activa de la misma y haciendo una primera lectura de la obra.
- Desarrollo de la sesión: Inicio sesión de estudio de la misma manera que hasta ahora, con notas largas. Para esta sesión utilizo la d) para trabajar la flexibilidad de la boca y el control de la columna de aire. Me ayudará a trabajar intervalos más grandes.



Figura 30. Ejercicio para trabajar columna de aire, sonido y afinación.<sup>36</sup>

En cuanto a la técnica, sigo subiendo la velocidad a las escalas, pero siempre buscando una buena dirección de aire y mucho sonido, cantando en todo momento a pesar de ser semicorcheas.

Respecto al picado subo la velocidad a los ejercicios para ir mejorando.

En esta sesión empiezo centrándome en los bisbigliandos. Esta técnica tampoco la había experimentado nunca y empiezo el estudio intentando que suene bien. Me doy cuenta de que hay posiciones que no sirven para realizar esta técnica porque

---

<sup>36</sup> Reinhold M. y Günther P. (2016). Die Spieltechnik der Oboe. Friedrich.

suenan notas reales y el objetivo es que sobre la nota Si suenen notas muy cerca sin llegar a ser notas reales. Una vez descubierta la manera de hacerlos empiezo a introducir los matices, ya que en esta parte es muy importante los contrastes dinámicos y los pianos, buscando un carácter íntimo y un sonido oscuro.

The image shows a musical score for oboe solo, measures 61 to 67. The tempo is marked 'TRANQUILO. SETUSTO' with a quarter note equal to 44. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings: *f*, *fff*, *pp*, *p*, *f*, *pp*, *p*, *pp*, *mp*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *p*, *mp*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*. The technique 'BISBIGLIANDO' is indicated above several measures. There are also trills and a fermata. A box with the number '8' is present above measure 61. The text 'AIRE+ABRIR LABIOS AL FINAL DEL VALOR' is written above the first measure.

Figura 31. Bisbigliandos.<sup>37</sup>

Una vez interiorizada esta parte sigo con un nuevo multifónico, me lo estudio con la tabla de multifónicos facilitada por mi profesor y termino de estudiar la sección C.

The image shows a musical score for oboe solo, measures 66 to 67. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings: *p*, *mp*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*. The technique 'BISBIGLIANDO' is indicated above several measures. A red circle highlights a multifónico passage in measure 66, with a '5' above it. The text 'AIRE+ABRIR LABIOS AL FINAL DEL VALOR' is written above the first measure.

Figura 32. Multifónico<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Herrero, S. M. (2017). *DO UT DES para oboe solo*. Music Vall.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

Una vez vista toda esta tercera sección vuelvo al principio para recordar todo lo estudiado anteriormente, esta vez tocándolo ya a una velocidad similar a la velocidad definitiva. Me doy cuenta de que la parte de los mordentes todavía no me sale a la velocidad y la sigo estudiando a una velocidad más lenta, intentando no precipitar y con mucha dirección de aire para que suenen todas las notas

- Tipo de caña utilizada en la sesión: H17 con Chiarugi 46, atado de alambre. Utilizo la misma caña que en la sesión anterior. Me gusta su sonoridad y toco a gusto con ella.
- Sensaciones: Por fin noto que tengo el control sobre la obra. Empiezan a salirme limpios los pasajes difíciles técnicamente. Tras leer la sección C tengo buenas sensaciones, los bisbigliandos me salen y los multifónicos de esta sección también los tengo controlados. Siento que tengo que estudiar con metrónomo porque hay medidas complicadas que no mido bien.

- **5ª SESIÓN: 22 noviembre**

- Trabajo de la sección D

- Objetivo: Estructurar la sección D y trabajar los pasajes más técnicos.
- Entorno de estudio: Aula del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá”
- Plan de trabajo: El plan de trabajo de la quinta sesión es realizar un calentamiento y empezar con la sección D, empezando con una primera lectura lenta y continuando con los pasajes que técnicamente son más complicados para asentarlos e ir interiorizándolos.
- Desarrollo de la sesión: La quinta sesión sigue la misma dinámica de trabajo que el resto de las sesiones de estudio. Se empezará realizando ejercicios de notas largas para calentar, esta vez el ejercicio f), intentando cantar en todo momento cada nota y compensando la sonoridad en los diferentes registros.  
A continuación, sigo trabajando las escalas y el staccato a la misma velocidad con el objetivo de mantener firme la columna de aire, equilibrar los sonidos, etc. para

intentar que esta manera de tocar se convierta en algo cotidiano a la hora de interpretar cualquier pieza.

Esta sesión se ha dedicado a la sección D de la obra en cuestión. En primer lugar, realizo una lectura y la trabajo muy lento, buscando que suene cada una de las notas y entendiendo como medir los quintillos y seisillos. Una vez realizada una primera lectura, me centro en los pasajes que técnicamente son más complicados y empiezo a trabajarlos. Decido empezar por los cinquillos que tienen la misma estructura (compás 75, 76, y 77). Para trabajar estos 3 compases empiezo a tocarlos muy lento, estando pendiente siempre de la columna de aire para que no se corte el sonido y estirando siempre los saltos de registro. Encuentro problemas técnicos en el salto de la primera nota sobre aguda a la segunda nota en los compases 76 y 77, ya que no sale todo lo claro que debería por lo que, para solucionarlo, intento estirar y cantar más la primera nota sobreaguda y no precipitar el cambio, ya que lo que pretendo con este pasaje es que salga ligado y cantado, a pesar de ser una melodía poco cantabile.

The image displays two staves of musical notation for oboe solo. The top staff begins at measure 74, marked with a common time signature (C) and the tempo 'MISTERIOSO'. It features a trill (tr) and a triplet (3). The dynamics are marked as *f*, *ff*, *pp*, *f*, *pp*, *ff*, *ff*, and *pp*. A red box highlights a trill passage in measure 75. The bottom staff continues the piece, with a red box highlighting a trill passage in measure 76 and another in measure 77. The dynamics in the bottom staff are marked as *ff*, *pp*, *pp*, *ff*, *fff*, and *pp*.

Figura 33. Cinquillos<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Herrero, S. M. (2017). *DO UT DES para oboe solo*. Music Vall.

En el compás 76 encuentro otra dificultad técnica: el mib 2, ya que para poder realizar el cambio de mib a reb necesito utilizar una posición secundaria y no estoy acostumbrada a utilizarla. Para trabajar este cambio de meñiques decido hacer un ejercicio técnico que combina ambos meñiques aprovechando el pasaje de la obra. Se trata de hacer corcheas con la secuencia: Si-Mib-Reb-Mib-Si y subiendo velocidad poco a poco. De esta manera, se trabajará el cambio del meñique hasta que consiga salir limpio.

Una vez trabajados estos compases sigo con los cinquillos del compás 81, siguiendo la misma metodología de trabajo. Empiezo a estudiarlos lentos y a subirle velocidad, estos pasajes no me cuestan tanto como los anteriores por lo que añado el septillo del mismo compás 81. Aquí encuentro la dificultad técnica del fa sobreagudo, por lo que estudiándolo lento intento cantarlo y no pasar por encima esa nota, ya que tiene un acento y me doy cuenta que si no la precipito funciona mejor.

Para terminar con esta sesión, sigo con el compás 82. En este compás se vuelve a repetir el cinquillo y el septillo trabajados anteriormente por lo que sigo avanzando con el compás 83. Aquí aparece un nuevo cinquillo sin gran dificultad técnica y consigo terminar la sección.

En general, la sección D se caracteriza por tener un carácter muy staccato en las notas picadas, así como por los matices, ya que a lo largo de la sección hay cambios drásticos de dinámica como por ejemplo en el compás 82 (aparecen siete indicaciones de dinámica y cuatro reguladores. Para trabajar los cambios dinámicos sigo tocando muy lento y exagerando cada uno de ellos, ya que cuando coja velocidad no se escucharán tanto.



Figura 34. Dinámicas en un pasaje de *DO UT DES* para oboe solo.<sup>40</sup>

- Tipo de caña utilizada en la sesión: Para esta sesión cambio la caña. Cambio el molde y pruebo cañas con molde Thomas y tudel Chiarugi 46. La caña va muy cómoda. Tiene mucho cuerpo y siento que la controlo mejor.
- Sensaciones: Poco a poco voy avanzando, aunque aún me queda mucho trabajo por delante. Necesito trabajar más los mordentes de la sección A y la métrica de la sección B, ya que todavía no sale limpio.

• **6ª SESIÓN: 28 noviembre**

Perfeccionamiento de la sección D y Coda

- Objetivo: Asimilar la sección D y la coda
- Entorno de estudio: Aula del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá”
- Plan de trabajo: El plan de trabajo de la sexta sesión consiste en realizar un calentamiento y terminar de montar *DO UT DES* para oboe solo. En esta sesión interiorizaremos la sección D y la coda y realizaremos un repaso global de toda la obra.
- Desarrollo de la sesión: Puesto que es la sesión previa a la audición, el calentamiento esta vez será distinto. Dedico 20 minutos a realizar notas largas y vocalizaciones para encontrarme con la caña. Noto que me quedo un poco baja

---

<sup>40</sup> Herrero, S. M. (2017). *DO UT DES* para oboe solo. Music Vall.

pero la caña va cómoda y si canto cada nota y le doy dirección, en la mayoría de los casos la afinación va al sitio.

La primera parte de la sesión la dedico a perfeccionar la sección D y la coda. Primero vuelvo a tocar esta parte lenta, cantando y entonando para terminar de asentar los pasajes técnicamente difíciles. A continuación, decido trabajar esta parte con metrónomo para no precipitar y tener el tempo claro en cada uno de los grupetos, ya que cuando precipito tiendo a fallar donde no debo.

En el compás 87 y 88 vuelvo a trabajar lento los septillos ya que me sigo enganchando cuando subo velocidad. Intento estirar la música y pasar por cada nota a la vez que exagero la articulación. Estos compases son fortísimo por lo

que no tengo miedo de cantar e intento no esconder el sonido. Siempre que aparecen pasajes complicados tiendo a esconderme y esto me provoca más fallos. La segunda parte de compás también me dificulta, ya que no consigo meter en el tempo las 16 semifusas exactas y cambiar a fusas. Lo trabajo muy lento y divido el pasaje en 4, intentando apoyarme en la primera de cada 4 para no hacer notas de más.



Figura 35. Septillos y notas de apoyo.<sup>41</sup>

En cuanto a la coda, el carácter debe ser íntimo y calmado, por lo que intento cantar cada nota dándole dirección hacia la siguiente y exagerando los matices.

<sup>41</sup> Herrero, S. M. (2017). *DO UT DES para oboe solo*. Music Vall.



La coda también combina sonidos convencionales con sonidos no convencionales por lo que intento exagerar el contraste dentro de un carácter íntimo. El mi sobreagudo del compás 100 se me queda desafinado, ya que al ser fff la afinación se sube por lo que intento controlarlo relajando la embocadura.

La obra termina con un efecto de solo aire. Intento trabajarlo, pero apenas se escucha, ya que si soplo más fuerte termina sonando la nota, por lo que intento relajar mucho la embocadura y tirar mucha cantidad de aire pero muy lento.

Figura 36. Coda. Mi4 en sistema-franco belga y efecto de aire<sup>42</sup>

Para terminar con la sesión realizo dos pases de la obra completa. Primero la toco toda con metrónomo, para asentar los tempos y las medidas que me todavía me causan duda, como el compás 21, 36, 37, 49 y 57.

Finalmente realizo un pase tocando la obra sin metrónomo.

- Tipo de caña utilizada en la sesión: Sigo con la misma caña. Va muy cómoda y controlo bien los registros agudos.

<sup>42</sup> Herrero, S. M. (2017). *DO UT DES para oboe solo*. Music Vall.

- Sensaciones: Las sensaciones son buenas, ya que muchos pasajes que vea imposible me han salido. Pero todavía queda trabajo.

- **7ª SESIÓN: 30 noviembre**

AUDICIÓN

- Caña: Thomas con tudel Chiarugi 46.2, atado de alambre, molde raspado 60. La caña va cómoda, me permite jugar con los matices y arriesgar los ataques. A pesar de notar que la caña va cómoda las sobreagudas me cuesta controlarlas, tal vez porque está muy utilizada. Tiene un sonido brillante.
- Sensaciones: estoy tocando sola en el escenario, ya que es una obra para oboe solo. Me siento insegura porque hace mucho tiempo que no toco sin piano y un poco nerviosa por tocar una obra de un estilo musical muy diferente a lo que yo estoy acostumbrada. Es la primera vez que la toco en público y me siento expectante. Me han fallado algunas notas sobreagudas en el pasaje de los mordentes por falta de presión y precisión en los dedos, he notado que precipitaba y esto no ha ayudado.

Una vez pasada esta sección empiezo a encontrarme más cómoda y a disfrutar de la obra. La sección B está bastante bien, pero necesito tener más interiorizadas las fusas.

En la sección C disfruto, los bisbiligandos me salen bien y los multifónicos de esta sección también.

Finalmente, la sección D y la coda siento que es la más inestable, ya que no puedo jugar tanto con los matices porque todavía estoy muy pendiente de las notas.

- **8ª SESIÓN: 10 diciembre**

Esta sesión la utilizo para escuchar el video de la audición y anotarme todas aquellas cosas que debo mejorar. Esta vez estudio en la escuela de música de Pinoso. Busco estudiar en un sitio amplio que me permita ver cómo me encuentro con la caña.

La primera parte de la sesión la dedico a repasar los pasajes técnicos que me fallaron en la audición: la parte C de la sección A (los mordentes) y los cinquillos y seisillos de la sección D. Trabajo estos pasajes lento con metrónomo y voy

subiendo velocidad poco a poco hasta conseguir la velocidad adecuada. Sigo tocando con la caña de la audición, pero ha cambiado y me doy cuenta de que ya no es la más adecuada, ya que siento que tengo que morder y no controlo las sobreaguas.

- Caña: Thomas con tudel Chiarugi 46.2, atado de alambre, molde raspado 60.

- **9ª SESIÓN: 22 diciembre**

Mantenimiento de la obra

- Objetivo: Mantenimiento de la obra
- Entorno de estudio: Aula del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá”
- Plan de trabajo: El plan de estudios de esta sesión consiste en realizar un calentamiento y tocar toda la obra, modificando los aspectos que no gustaron en la audición.
- Desarrollo de la sesión: Puesto que en la anterior sesión se analizó el video de la audición y se repasaron los pasajes que fallaron en la audición, en esta sesión seguiremos estudiando estos pasajes.

En primer lugar, realizaré un pase de la obra completo, cantando y proyectando cada nota y teniendo en cuenta los pasajes trabajados en la anterior sesión que fallaron en la audición. Hago esto porque tocar la obra entera me ayuda a ganar resistencia y a ponerme en situación de cómo sería una audición.

La sensación en general es que el tempo está inestable, me cuesta seguir el tempo en los pasajes complicados y como consecuencia de esto no canto las notas y estoy demasiado pendiente de las notas y no estoy concentrada en todo lo que había trabajado.

En cuanto a los multifónicos tengo buenas sensaciones, están todos en el sitio y controlados.

- Tipo de caña utilizada en la sesión: Caña nueva con molde Thomas y Chiarugi 46.2. Controlada y estable.
- Sensaciones: Las sensaciones son buenas, ya que muchos pasajes que vea imposible me han salido. Pero todavía queda trabajo.

- **10ª SESIÓN: 10 enero**

Puesto que esta es la última sesión antes de la audición, decido tocar toda la obra a metrónomo muy lenta. Necesito terminar de interiorizar los tempos y asentar cada pasaje técnico. Además, puesto que debo hacer mucha presión en la boca para las notas sobreagudas necesito ganar resistencia, por lo que toco la obra varias veces de arriba abajo con metrónomo y subiendo la velocidad muy poco a poco.

Me doy cuenta todas y cada una de las técnicas extendidas que aparecen a lo largo de la obra funcionan y están en su sitio, excepto el frullato.

El frullato nunca me ha llegado a salir del todo y siento que necesito que la caña vaya muy bien para poder realizarlo. Para intentar mejorarlo hago ejercicios con la boca, pronunciando la letra “r” sin la caña. A continuación, añado la caña y realizo la misma secuencia: con la caña en la boca y la embocadura muy relajada intento que suene el frullato haciendo la “r”. Siento que hay que hacer mucha presión de aire para que suene, ya que hay que compensar con la presión la relajación de la embocadura.

Termino la sesión controlando el frullato y realizo un pase de la obra completa a la velocidad, pero con metrónomo, para hacer un simulacro de la próxima audición.

- **11ª SESIÓN: 24 enero: 2ª AUDICIÓN: CAJA NEGRA**

#### AUDICIÓN

- Caña: utilizo una caña con las mismas características que en la anterior audición: Thomas con Chiarugi 46.2. La caña va cómoda pero controlada, por lo que tuve más seguridad que en la audición anterior
- Sensaciones: esta vez realicé la audición en la caja negra. Este, es un sitio muy seco, por lo que a pesar de que la caña iba muy cómoda no toqué del todo agusto. El lugar era tan seco que me costaba mucho cantar y proyectar cada nota, pero toqué con seguridad y de una manera convincente.

A pesar de esto, hubo algunos fallos de ataques en el registro sobreagudo y de notas, pero, en general estuvo bien. Había mucho público, el cual sabía que no estaba acostumbrado a escuchar este estilo de música, pero intenté dejar de lado los prejuicios al tocar una obra de estas características, y la verdad que, por primera vez, la disfruté.

## **7. CONCLUSIONES**

Con el presente Trabajo Fin de Grado hemos cumplido con el objetivo principal de estudiar las distintas técnicas extendidas que se recogen en *DO UT DES para oboe solo* de Sixto Herrero.

A partir de este objetivo principal, se derivan una serie de objetivos secundarios que también se han alcanzado exitosamente.

Establecer una dinámica de trabajo clara y ordenada es uno de nuestros objetivos secundarios alcanzado con éxito. Se ha logrado crear una metodología de estudio estructurada que nos ha facilitado la adquisición de los conocimientos interpretativos necesarios para hacer frente a la obra objeto de estudio. Esta dinámica de trabajo ha sido esencial para mejorar el resultado final de la interpretación, proporcionando una base sólida para el aprendizaje y ejecución de la obra. Además, siendo objetivo secundario confeccionar un diario de sesiones acorde a las dificultades que presenta la obra y plantear soluciones a las mismas podemos concluir que, ha sido una herramienta clave para documentar el proceso de estudio, las dificultades encontradas y las soluciones aplicadas. Este diario nos ha proporcionado una guía tanto a nivel personal como para futuros intérpretes.

Enfrentarse a *DO UT DES para oboe solo*, obra que se sale de nuestra zona de confort habitual, ha conllevado un significativo crecimiento personal y musical. Por lo que, el objetivo secundario de crecer como músico tras abordar una obra fuera de la zona de confort, también se ha conseguido, enriqueciendo así nuestra experiencia interpretativa y ampliando nuestras habilidades técnicas y expresivas como intérprete.

El análisis detallado de la forma y estructura de la obra, otro de nuestros objetivos, nos ha ayudado a que la estructura interna quede clara, consiguiendo así una interpretación más consciente y precisa y, por tanto, mejorando el resultado final.

La contextualización de *DO UT DES para oboe solo* dentro del repertorio para oboe que emplea técnicas extendidas ha sido de gran ayuda para tener una visión amplia de los recursos que emplea este estilo compositivo, facilitando así la comprensión de aquellas

técnicas extendidas que aparecen en la obra objeto de estudio y consiguiendo, por tanto, otro de nuestros objetivos.

Así mismo, podemos afirmar que la preparación y ejecución de la obra han sido exitosas, logrando una interpretación que refleja la intención del compositor y que ha sido enriquecida por el estudio detallado de las técnicas extendidas, consiguiendo así nuestro objetivo secundario de interpretar la obra *DO UT DES para oboe solo*.

No obstante, el poder realizar una buena interpretación de dicha obra no hubiese sido posible sin estudiar diferentes documentos para entender el contexto histórico y los elementos más relevantes de la obra, siendo este otro de nuestros objetivos. La investigación exhaustiva de diversos documentos, incluidos libros y artículos, ha permitido una comprensión profunda del contexto en el que se enmarca *DO UT DES para oboe solo*.

Finalmente, el objetivo de conocer el estilo compositivo del compositor y la época para entender los recursos musicales también se ha alcanzado con éxito, ya que realizar este estudio nos ha permitido una interpretación más fiel al estilo del compositor y entender, además, los recursos musicales y las intenciones estilísticas del compositor.

En conclusión, la realización de este Trabajo Fin de Grado ha sido extremadamente beneficiosa para profundizar en el conocimiento de las técnicas extendidas en el oboe, especialmente a través del estudio de *DO UT DES para oboe solo* de Sixto Herrero. Este trabajo no solo ha mejorado significativamente las habilidades técnicas e interpretativas, sino que también ha contribuido al crecimiento personal y profesional en el ámbito musical, proporcionando una sólida base para futuros estudios y desafíos interpretativos.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Antequera, M.C. (2015). Catalogación sistemática de técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años en el ámbito musical español (*Tesis doctoral*). Universidad de La Rioja, España.
- Aubat-Andrieu, M., Bancaud, L., Barbé, A., Breschand, H., Rossi, L., Rossi, J. (2019). *Playing techniques*. Indiana University Press.
- Bartolozzi, Bruno. *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University Press, 1967.
- Blanco Madrazo, C. (2007). La importancia de la caña en la familia del oboe. 40resonancias
- Botero Bernal, A. (2023). *La metodología documental en la investigación jurídica: alcances y perspectivas*. Recuperado de: <http://revistas.udem.edu.co/index.php/opinion/article/view/1350>
- Burtner, M. (1 de marzo de 2005). *Making Noise: Extended Techniques After Experimentalism*. New Music Usa. EU. <https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/>
- Denissow, E. (1997). Solo für oboe. Deutscher Verlaa für Musik
- Fusco, G. (2009). La investigación histórica, evolución y metodología. *Revista Mañongo*, 17(32), 229-245.
- Grove, G., Sadie, S., Tyrrell, J., & Levy, M. (1980). The new Grove dictionary of music and musicians. (*No Title*).
- Hernández, A (15 de octubre de 2022). *Sixto Herrero Rodes. Saxofonista. Profesor. Compositor. Director de Orquesta*. Arca. <https://arcarafal.es/2020/10/15/sixto-herrero-rodes-saxofonista-profesor-compositor-director-de-orquesta/>
- Herrero Fernández, P.J. (2023). Los atados en la caña de oboe: estudio comparativo. *Revista InstrumentUM*, n°3, 22-39. ISSN 2792-5560
- Hooper, M. (2013). “*The well-tempered oboe*” and the tradition of innovation. *The Musical Times*
- Jorge, G. M. (2014). *Una aproximación genética a la transcripción automática de la música*. [Tesis doctoral, Universidad de Extremadura].

- López Cano, R., San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc.
- López Santiago, N. R., Gavilán García, I. C., Flores Ávila, C. (2019). Propuesta de enseñanza: validación de métodos analíticos cualitativos. [https://revistatediq.azc.uam.mx/Docs/revista\\_tendencias\\_2019.pdf](https://revistatediq.azc.uam.mx/Docs/revista_tendencias_2019.pdf).
- Menent Olivert, D. (2013). *Estudio analítico descriptivo y aplicación didáctica de las secuencias de Luciano Berio* (Doctoral dissertation)
- Muños Cárdenas, P. (2022). *SENTIRES Apropiación de música tradicional colombiana por medio de técnicas extendidas en la tuba y medios digitales*.
- Olarte, C. E. (2013). *Técnicas extendidas de los instrumentos de viento madera (documento inédito)*. Recuperado de: <https://www.clubensayos.com/M%C3%BAsica-y-Cine/TECNICAS-EXTENDIDA-DE-LOS-INSTRUMENTOS-DE-VIENTO-MADE-RA/1182561.html>
- Penderecki, K. (1964). Capriccio para oboe y 11 cuerdas. Editorial SCHOTT
- Pérez, G., Hernández, F., et al (2020). El estudio de las técnicas extendidas en el saxofón alto. Percepción en un caso de investigación artística. *Conference Proceedings CIVAE 2020*. Madrid, España: MusicoGuia. (p.212-215)
- Post, N. (1981). Multiphonics for the Oboe. *Interface*, 10(2), 113–136. <https://doi.org/10.1080/09298218108570333>
- Redgate, C. (2007). Re-inventing the oboe. *Contemporary Music Review*, 26(2), 179-188
- Roy, B. (2003). *Léxico de música*. Akal
- Saavedra, L. (1984). El oboe contemporáneo. *Nuevas técnicas instrumentales*
- Sepúlveda, Técnicas extendidas en el contrabajo, sus signos y sus significados: una visión histórica y semiótica del repertorio latinoamericano.
- Vernia-Carrasco, A. M. (Ed.). (2024). Las técnicas extendidas en la enseñanza actual y su inclusión en el currículo del grado en música; una manera de actualizar la formación musical a partir de la investigación y la experiencia en el aula. En: Mollà, L., Llimerá, V. *Investigación musical: diferentes contextos y niveles*



*educativos*. Madrid: Dykinson, S.L., 2024, pp. 74-84. ISBN:978-84-1122-858-9  
<https://doi.org/10.2307/jj.13286129>

Warburton. T. (1979). *Quarter-Tone choral by Charles Ives*. Music Library Association.

Yung, I. (1971). *Piri para oboe solo*. Editorial Bote & Bock

Zaldívar. A. (2005). Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El resto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y “performativa”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19(1), 95-122.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Frullatos del compás 47 de la obra <i>DO UT DES para oboe solo</i> de Sixto Herrero.....	14
Figura 2. Bisbigliando del compás 62 de la obra <i>DO UT DES para oboe solo</i> de Sixto Herrero (2017), p.4. ....	14
Figura 3. Sonido eólico del compás 61-62 de la obra <i>DO UT DES para oboe solo</i> de Sixto Herrero (2017), p. 4.....	14
Figura 4. Sonido + voz del compás 91 de la obra <i>DO UT DES para oboe solo</i> de Sixto Herrero (2017), p.6. ....	14
Figura 5. Multifónico del compás 4 de la obra <i>DO UT DES para oboe solo</i> de Sixto Herrero (2017), p.1. ....	14
Figura 6. Posiciones explicativas para cuartos de tono. ....	25
Figura 7. Ejemplificación de glissandos. ....	26
Figura 8. Ejercicio para trabajar el doble picado. ....	27
Figura 9. Explicación de la respiración continua. ....	27
Figura 10. Ejemplo de frullato en una partitura.....	28
Figura 11. Efecto de notas rolantes sobre un Sib2 en sistema franco-belga. ....	29
Figura 12. Posición de multifónico. ....	30
Figura 13. Posiciones de las quintas, tipo específico de multifónico. ....	30
Figura 14. Multifónicos compás 4 .....	31
Figura 15. Ejemplo de bisbigliando sobre el si3 en sistema franco- belga .....	31
Figura 16. Efecto de aire. ....	32
Figura 17. Efecto sonido más voz. ....	32
Figura 18. Frullato sobre fa3 en sistema franco-belga .....	32
Figura 19. Medidas de diferentes puntos de la pala. ....	35
Figura 20. Tudeles de diferentes medidas .....	36
Figura 21. Ejercicio de octavas para trabajar el sonido.....	40
Figura 22. Ejercicio técnico para trabajar la agilidad en los dedos. ....	40

Figura 23. Ejercicio para trabajar la agilidad del picado simple. ....	41
Figura 24. Tabla de los multifónicos que aparecen en <i>DO UT DES para oboe solo</i> . ....	42
Figura 25. Ejercicio de sonido .....	43
Figura 26. Pasajes de fusas de la obra <i>DO UT DES para oboe solo</i> con dificultad técnica. .....	44
Figura 27. Pasaje de mordentes sobreagudos .....	45
Figura 28. Ejercicio de octavas para trabajar afinación y sonido.....	46
Figura 29. Diferentes tipos de articulaciones. ....	47
Figura 30. Ejercicio para trabajar columna de aire, sonido y afinación. ....	48
Figura 31. Bisbigliandos. ....	49
Figura 32. Multifónico.....	49
Figura 33. Cinquillos .....	51
Figura 34. Dinámicas en un pasaje de <i>DO UT DES para oboe solo</i> .....	53
Figura 35. Septillos y notas de apoyo.....	54
Figura 36. Coda. Mi4 en sistema-franco belga y efecto de aire .....	55

## **ÍNDICE DE TABLAS**

Tabla 1. Explicación y ejemplificación de las técnicas extendidas que aparecen en <i>DO UT DES para oboe solo</i> . Elaboración propia .....	14
Tabla 2. Medidas respecto al diámetro del tubo. ....	34
Tabla 3. Dureza de las cañas en relación a la densidad de la pala. ....	34
Tabla 4. Formas de la pala y medidas. ....	35
Tabla 5. Planificación de las sesiones de estudio. Elaboración propia.....	39

## ANEXOS

### Anexo 1: Entrevista Pedro Herrero

**1. ¿Cómo te sientes al estrenar una obra que ha sido dedicada específicamente a ti como intérprete de oboe?**

Con responsabilidad e ilusión a partes iguales. Desconocía el tipo de escritura que tendría *Do Ut Des* por lo que estaba expectante, y bueno, la construcción de la obra desde cero llevó muchas horas de estudio que resultaron muy productivas y gratificantes.

**2. ¿Cómo te preparaste para interpretar esta obra de manera que refleje adecuadamente la intención del compositor?**

Lo primero que hice fue escuchar la obra con la partitura, desde un archivo MIDI. Al ser un estreno no hay referencias interpretativas, por lo que el audio me sirvió para obtener una visión global de la obra y así darle una forma coherente en mi cabeza.

Reflejar la intención del compositor es algo que nunca sabes si se está consiguiendo. En este caso, Sixto Herrero también es intérprete, por lo que en su mente se estaría desarrollando cómo ejecutar su obra. Por ello, no pienso si estaré llegando a la idea que Sixto Herrero tuvo cuando creó la obra, sino que he tratado de hacer la versión más correcta según mi concepto de la partitura.

**3. ¿Qué aspectos técnicos o expresivos de esta obra te resultaron más desafiantes? ¿Hay algún momento o pasaje en particular de la obra que te resulte especialmente significativo o emotivo?**

Sin duda es el uso del registro sobreagudo. Sixto Herrero hace un uso de este registro muy extremo, obligando a adaptar las cañas para su ejecución, así como a realizar diferentes ejercicios de perfeccionamiento en este registro.

**4. ¿Hay algún aspecto de esta obra que te haya sorprendido o llamado especialmente la atención durante el proceso de ensayo y preparación?**

Nuevamente el registro sobreagudo, aunque también debo añadir la variedad dinámica de la que hace uso, así como la ligereza en su línea melódica, pasando por diferentes registros sonoros.

**5. ¿Cómo crees que la dedicatoria de esta obra influye en tu interpretación y en la manera en que te relacionas con ella?**

Obviamente se establece un vínculo entre la obra y el dedicatario. Que una obra haya sido escrita para ti implica cierta inquietud. No sabes si se va a establecer una conexión entre la música y tú, lo que es necesario para que el resultado sea satisfactorio. En este caso, tanto la comprensión como el disfrute a la hora de trabajarla fueron instantáneos, lo que facilitó mucho un buen resultado final.

**6. ¿Qué esperas que el público perciba o sienta al escuchar esta obra, especialmente sabiendo que ha sido dedicada a ti como intérprete?**

Que el dedicatario de la obra sea una persona u otra pienso que es algo que no afecta al público, es más, no son conocedores de ello. Es el intérprete quien al tener acceso a la partitura descubre esta información.

Lo que espero del público al escuchar *Do Ut Des* es que se sumerja en una atmósfera de sonidos, donde descubrirá una propuesta interpretativa en la que el oboe explora distintos campos sonoros e interpretativos.

**7. ¿Dónde has interpretado esta obra y por qué estos sitios?**

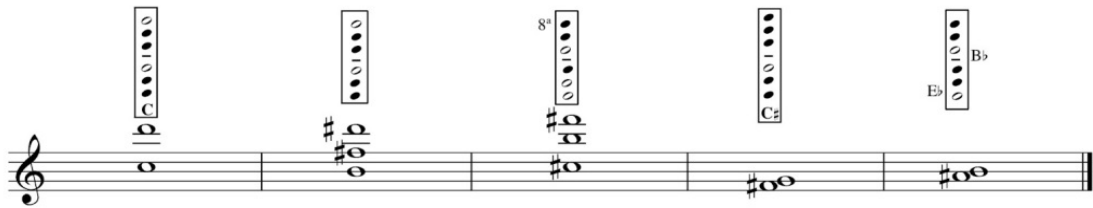
Ha habido cuatro interpretaciones de *Do Ut Des*, dos de ellas en conciertos públicos y otras dos en conciertos privados.

Las performances privadas se dieron lugar durante la realización de dos Masterclass con los profesores Tomasz Mizcka y Karel Schoofs como invitados. En ambas ocasiones les mostré la obra y surgió hacer un recital privado para los asistentes a la Masterclass.

La primera interpretación en público fue el viernes 28 de febrero de 2020 en la Academia de Música Karol Szymanowsky de Katowice (Polonia), dentro de la VIII Conferencia Internacional de oboe de Polonia.

La segunda interpretación fue en el Auditorio de la Diputación de Alicante, ADDA, dentro del Festival de Música Contemporánea ENSEMS, el martes 21 de septiembre de 2021.

## Anexo 2: Tabla de Multifónicos



## Anexo 3: Entrevista Sixto Herrero

1. **¿Hay algún mensaje o tema específico que quisieras transmitir con esta composición?**

Lo que le quise decirle a Pedro es que existen otras formas de hablar musicalmente, y ese es el mensaje que quiero dar con la obra.

Incluso sé que Pedro que se ha metido exhaustivamente con este tipo de trabajo de música contemporánea y eso me ha gustado porque he abierto puertas.

Me gustaría que el mensaje de esta obra sea para todos vosotros una puerta que abrir, una nueva ventana, una nueva luz para caminar. No es el objetivo final, pero sí el objetivo inicial hacia muchas otras cosas.

2. **¿Por qué surgió la composición de esta obra? ¿Y por qué decidiste como instrumento solista el oboe?**

El oboe como instrumento porque conocí a Pedro en el año 2015 cuando surgió la idea de volver al conservatorio de Alicante. Nos conocimos en el proceso de

adquisición de cátedras. Nos encontramos y tuvimos un feeling especial. Pedro me ayudó mucho a incorporarme en Alicante. Además, a nivel administrativo me ayudó mucho y me dio los mejores consejos. Lo conocí en un día y en ese viaje surgió una amistad hasta día de hoy. Entonces con *DO UT DES para oboe solo* he querido devolverle ese favor de amistad de consejero en ese aspecto de mi vida. *DO UT DES* quiere decir; tú me has dado yo te doy. Y por esto este título, para devolverle el favor, porque yo me preguntaba que como podía devolverle el favor, y no hay mejor forma que con música.

Dentro de este estilo me pareció que el oboe es un instrumento como un oboe salvaje, ancestral donde se inicia la obra con una línea melódica y de repente se deconstruye para formar un lenguaje diferente. El oboe para mi es un instrumento que se puede transformar como un mimo, tiene las posibilidades de caracterizar muchas expresiones diferentes

**3. ¿Es la primera obra para oboe que compones?**

No, la primera obra que compuse para oboe es *Translaticia* pero no se llegó a estrenar. *DO UT DES para oboe solo* es la segunda obra que compongo en el año 2017 para oboe pero es la primera que es estrenada.

**4. ¿Qué esperas que los oyentes sientan o perciban al escuchar esta obra?**

Me gusta que me preguntes que espero que sientan porque siempre me preguntan si el público la entenderá y yo no quiero que la entiendan lo que quiero es que la perciban, asientan y la disfruten. Lo que quiero es que le entre por la piel, no por la mente. No quiero que sepan si es atonal o no, si es estructura libre o no, lo único que quiero es que escuchen un instrumento y que cada uno la sienta a su manera Si que me gustaría que llegasen a percibir un lenguaje primitivo donde la idea melódica que es lo que más se acerque a nuestro lenguaje que realmente

**5. ¿En tu proceso compositivo que uso haces de las técnicas extendidas?**

No me gusta usar las técnicas extendidas exclusivamente como propuesta sonora, sino que quiero que ellas creen un sistema donde cohabitan con los sonidos convencionales. Es buscar ese ecosistema sonoro en el que, democráticamente todo funciona en el mismo nivel. Las técnicas extendidas deben ser tratadas con mucho mimo, quizá más que un sonido convencional ya que es un sonido nuevo que puede gestionarse de muy mala manera.

Yo le pediré a todos los intérpretes que en este sentido deben tratarse con delicadeza. Para mí, un multifónico no debe ser un tenso y horrible, sino un plano sonoro natural.

6. **¿Tuviste que hacer algún trabajo previo para poder componer una obra de técnicas extendidas para oboe?**

No, ya que realmente lo que he hecho es componer sintiendo lo que hay dentro de mí. Parecerá extraño, pero no he pensado en el intérprete, si no en aquello que quiero transmitir y plasmar en la obra. A mí, lo que me fascina es escribir sin entender por qué lo escribo. Si realmente entendiese porque escribo todo terminará aburriéndome



### Anexo 4: Sección A de la obra DO UT DES para oboe solo

a mi querido amigo Pedro Herrera

## DO UT DES

PARA OBOE SOLO

# SECCIÓN A

TRANQUILO, ARCANO ♩=44

AQUIL ♩=112

Sixto Manuel Herrero

ff p pp p Multifónicos

pp pp < p > pp f ff

pp mp mf f ff

mf p f ff sfz ff mf p

ff f mf ff mf p mf p

f < ff f ff p > pp pp < mp ff

20 *p* < *mp* > *pp* *f* < *ff* > *fff* *mp* *p* < *mp*

24 *pp* < *mp* > *ppp* *ff* *f* < *ff* >

*Doble picado y sonido sordo*

25 *f* *ff* *f* *ff* *p* < *f* > *fff* *p* < *mf* > *pp* < *mf* > *pp*

28 *f* *sfz* *mf* < *ff* > *sfz* *pp* < *mf* >

30 *f* *fff* *sfz* > *pp* < *mf* > *sfz* > *pp* < *ff* > *ff* :

33 *pp* < *ff* > *f* < *ff* > *f* < *ff* > *ff* > *mf* < *f* > *ff*

35 *f* < *ff* > *mf* < *ff* > *mf* *ff*

Estudio de las técnicas extendidas en DO UT DES para oboe solo de Sixto Herrero

37

Musical staff 37: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains a series of sixteenth-note chords, each with a downward-pointing accent mark above it. The notes are grouped in pairs, and the overall texture is dense and rhythmic.

38

Musical staff 38: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff features a sequence of chords with a '5' above a bracket, indicating a fifth-finger extension. The notes are grouped in pairs, and the texture is dense and rhythmic.

39

Musical staff 39: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff features a sequence of chords with a '5' above a bracket, indicating a fifth-finger extension. The notes are grouped in pairs, and the texture is dense and rhythmic. The staff ends with a dynamic marking 'p' (piano).

41

Musical staff 41: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff features a sequence of chords with a '5' above a bracket, indicating a fifth-finger extension. The notes are grouped in pairs, and the texture is dense and rhythmic. The staff ends with a dynamic marking 'f' (forte) and 'p' (piano) with a red bracket and an orange L-shaped mark below it.

Anexo 5: Sección B de la obra *DO UT DES* para oboe solo

41 *f* *p* **SECCIÓN B** *f* < *ff* > *p* *mf* < *ff* > *ff* *fff* *mp*

46 *mf* < *ff* > *mf* *f* < *ff* > *mf* *ff*

49 *fff*

54 *f* < *ff* > *fff* *ff* *fff*

57 *ff* *fff* *f* < *fff* >

CON SIGILO  $\text{♩} = 116$

Frullato



Anexo 7: Sección D de la obra *DO UT DES* para oboe solo

**SECCIÓN D**  
**MISTERIOSO**

74 *f* < *ff* *pp* < *f* < *pp* < *ff* *ff* < *pp* <

76 *ff* < *pp* *pp* < *ff* < *fff* < *pp* *pp* <

78 *ff* < *p* < *ff* *pp* *p* < *f*

80 *ff* < *mf* < *ff* *p* < *mf*

81 *ff* *mf* < *f* *ff* *pp* < *mf*

82 *ff* *mp* *mf* < *pp* *mf* < *ff* < *pp* <

83 *mf* < *f* *mf* < *f* *f* < *ff* *mf* < *ff* *pp* <

Estudio de las técnicas extendidas en DO UT DES para oboe solo de Sixto Herrero

85 *mf* < *ff* *p* *fff* *f* *ff* *fff*

87 *ff* *fff* *pp* *ff*

88 *ff* *fff*

89 *p* *fff* SONIDO+VOZ

92 *f* *ff* *fff*

Detailed description: The image shows five staves of musical notation for oboe solo. The first staff (measures 85-86) includes a triplet, a trill, and various dynamic markings: *mf* < *ff*, *p*, *fff*, *f*, *ff*, and *fff*. The second staff (measures 87-88) features a 7-measure phrase followed by a 5-measure phrase, with dynamics *ff*, *fff*, *pp*, and *ff*. The third staff (measures 88-89) continues with a 7-measure phrase and a 5-measure phrase, both marked *ff* and *fff*. The fourth staff (measures 89-90) shows a 7-measure phrase with dynamics *p* and *fff*, and a yellow box labeled 'SONIDO+VOZ'. The fifth staff (measures 91-92) consists of three measures with dynamics *f*, *ff*, and *fff*. A red bracket on the right side of the fifth staff indicates a specific section.

### Anexo 8: Coda de la obra *DO UT DES* para oboe solo

**CODA**  
CALMADO Y PAUSADO

95 *p* *mf* *p* *mf* *p* *p* *mf* *fff*

99 *pp* *mf* *pp* *mp* *pp* *ff* *fff* *p* *pp* *ppp*

102 *p* *pp* *mf* *p* *fff* *mf* *pp* *mp* *ppp*

SOLO AIRE