



Entrevista a **María José Rielo** • **Introducción del Oboe en España** Vicente Uimerá • **Mantener la atención durante la actuación en público, como vehículo para el control de la Ansiedad Escénica.** **Hacia el estado de flujo** Juan Carlos Báguena Raig • **Segundo congreso Afoes, Madrid 2013** Irene Arce • **Siete obras en cincuenta años. El fagot solista en el repertorio sinfónico concertante español de los últimos 50 años** Salvador Aragó Muñoz • **Manuel Silvestre. Primer profesor de la enseñanza oficial del fagot en España** Francisco Mas Soriano • **Frühinstrumental-Symposium Oboe, Klarinette, Fagott** Vicente Gómez Pablo • **Homenaje a Guntram Wolf** Lucía Pérez Berenguer • **Fagotistas. Personajes muy fotogénicos** Manuel Valero Gallego • **La influencia del tracto vocal o ¿Qué pasa en mi boca mientras soplo?** M^{ra} Vicenta Catallí Miguel •

Howarth XM



El nuevo oboe XM ha sido diseñado y construido según la alta calidad artesanal combinada con la excelencia técnica conforme a la reconocida tradición de Howarth.

Nuestro nuevo taladro interno sumado a la reestructuración de orificios ofrece una afinación estable, una respuesta equilibrada y un sonido flexible.



howarth.uk.com

Howarth of London
17, 18 Buckingham Row
Birmingham
B1 1 1TH
Tel: 0121 232 2116
Fax: 0121 232 2115
Date: 29 May 2012

Sumario

Entrevista a María José Rielo 3 • Introducción del Oboe en España Vicente Llímerá **7 • Mantener la atención durante la actuación en público, como vehículo para el control de la Ansiedad Escénica. Hacia el estado de flujo** Juan Carlos Báguena Roig **13 • Segundo congreso Afoes, Madrid 2013** Irene Arce **21 • Siete obras en cincuenta años. El fagot solista en el repertorio sinfónico concertante español de los últimos 50 años** Salvador Aragó Muñoz **26 • Manuel Silvestre. Primer profesor de la enseñanza oficial del fagot en España** Francisco Mas Soriano **30 • Frühinstrumental-Symposium Oboe, Klarinette, Fagott** Vicente Gómez Pablo **39 • Homenaje a Guntram Wolf** Lucía Pérez Berenguer **42 • Fagotistas. Personajes muy fotogénicos** Manuel Valero Gallego **46 • La influencia del tracto vocal o ¿Qué pasa en mi boca mientras soplo?** M^a Vicenta Citolí Miguel **52 •**



INDICE ANUNCIANTE

Berthelot **51 • Buffet Portada interior • Gualco 5 • Howarth of London Ltd Contra interior •**
Lorée De Gourdon **38 • Marigaux 29 • Oboenzubehör Bucher GmbH 45 • Puchol Reeds 28 •**
Püchner **37 • Rigoutat 56 • R- Rocamora 19 • Valero Reeds 6 • Willy Wettstein 5 • Yamaha 12 •**
Zasmusic **Contraportada •**

Si están interesados en publicitarse en nuestra revista pueden contactar a través de
If you are interested in advertising on our magazine can be contacted through **info@afoes.es**

Edita: Asociación de Fagotistas y Oboístas de España • www.afoes.es • info@afoes.es

Dirección: Joaquín Osca

Redacción: Joaquín Osca y Juan Antonio Moreno

Fotografías: Joaquín Osca, José Antonio Masmano, Sarah Roper, Vicente Gómez y Lucía Pérez

Junta Directiva:

Presidente: D. José Antonio Masmano Villar. Oboe. Orquesta Ciudad de Granada

Secretario: D. Juan Antonio Moreno López. Profesor oboe. Conservatorio Superior de Granada

Tesorero: D. René Martín Rodríguez. Profesor oboe Conservatorio Superior de Málaga

Vicepresidente: D. Joaquín Osca Pons. Fagot. Orquesta Ciudad de Granada

Vocal: D. Cecilio García Herrera. Profesor oboe Conservatorio Superior de Jaén

Pedagogía: D^a Lucía Pérez Berenguer y D. Vicente Gómez Pablo.

Relaciones internacionales: Sarah Roper

Diseño y Maquetación: GRXSG. Santa Fe, Granada • Telf.: 958 44 21 26 • grx@grxserviciosgraficos.es

Producción: GRXSERVICIOSGRÁFICOS

ISSN: 2255-0240

Depósito Legal: GR 2863-2012

Impreso en España. Granada, noviembre 2013

Reservados todos los derechos. Queda prohibido reproducir parte alguna de esta publicación, su tratamiento informático o la transcripción por cualquier medio electrónico, mecánico, reprografía u otro sin el permiso previo y por escrito del editor y de los autores.

Estimad@s socias y socios:

En este segundo año de vida, la Asociación ha organizado el 2º Congreso Afoes en la ciudad de Madrid y esta revista que llega hoy a vuestras manos. Como siempre, agradecer a las empresas que colaboran con la publicación y, en especial, a los autores de los artículos sin los cuales todo nuestro esfuerzo no serviría de nada.

Afoes sigue creciendo y contamos ya con más de 400 socias y socios. Lamentablemente he de deciros que una parte no ha renovado su cuota este año por lo que no podemos sentirnos del todo satisfechos en cuanto a consolidación del socio/a. Solo espero que esto sea debido a la crisis y no ha nuestro quehacer como junta directiva.

Si el año pasado os hablábamos de la pieza para oboe y piano *Soledad Habitada* compuesta por Jesús Sancho Velázquez que tuvo su estreno absoluto en la IDRS 2012 y en el 2º Congreso Afoes por nuestra compañera Sarah Roper, en esta ocasión queremos destacar las dos becas que Afoes ha otorgado a dos de nuestros socios para asistir al *Frühinstrumental-Symposium Oboe, Klarinette, Fagott* que tuvo lugar los días 3, 4 y 5 de octubre en la ciudad alemana de Kronach. Esta iniciativa surge haciéndonos eco de vuestras sugerencias que, sin duda, son siempre bien recibidas. Intentaremos que la didáctica siga teniendo un hueco en nuestros objetivos.

Por otro lado queremos pedirnos disculpas por la poca actualización de nuestra web y deciros que estamos trabajando para que en breve este operativa.

Por supuesto que también estamos trabajando en el próximo Congreso pero permitidnos que, hasta que no estén las cosas más avanzadas, no demos detalles. Lo que es casi seguro es que, a partir del próximo año, los congresos serán cada dos años. Es una petición que han hecho un gran número de expositores y el 100% de los familiares más cercanos de la Junta Directiva...

Habrà que decidir qué haremos los años de barbecho pero lo cierto es que los Congresos tendrán más expectación.

Solo queda despedirme (en nombre Ximo, Juan Antonio, René y Cecilio) deseando que tengáis un buen final de año y esperando veros en el 3º Congreso Afoes.

José Antonio Masmano

RENOVACIÓN CUOTA 2014

Como ya sabéis, el tiempo de vigencia como socio de Afoes es de un año, así que aprovechamos esta publicación para recordaros que tenéis que renovar vuestra cuota de socio a partir de enero. Para nuevos socios rellenar el formulario a través de www.afoes.es

La cuota para 2014 es de 40€ para profesionales y 20€ para estudiantes. El pago se realizará mediante ingreso o transferencia a la siguiente cuenta:

Titular:
Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

La Caixa
2100 2498 64 0210016380

IBAN
ES09 2100 2498 64 021001 6380

BIC/SWIFT
CAIXESBBXXX

En el ingreso debes hacer constar tu nombre completo e instrumento (oboe o fagot). Haznos llegar un comprobante o resguardo de tu transferencia a inscripcion@afoes.es

Entrevista a María José Rielo

Galardonada con el Tercer Premio en el concurso de fagot del ARD de Munich



Nos hemos puesto en contacto con María José Rielo, recientemente galardonada con el tercer premio en el concurso de fagot de la ARD de Munich, y vía telefónica hemos realizado esta entrevista desde su residencia donde está alojada, esperando el concierto de ganadores que tendrá lugar este viernes 20 de septiembre.

Antes de nada, desde AFOES y en nombre de todo el mundo fagotístico español, nuestra más sincera enhorabuena por ser la primera española que llega al podium de tan prestigioso concurso, si mi memoria no me falla.

En fagot sí, pero por su gran talento ya hubo más españoles galardonados y ganadores absolutos en otras categorías como las de oboe, trompeta, trombón y quinteto de viento.

En oboe tenemos a Ramón Ortega como vencedor, a Cristina Gomez un tercer premio, a Manuel Blanco en trompeta y el *Miró Ensemble* en quinteto de viento como vencedores y a Juan Carlos Matamoros un tercer premio en trombón. Sin embargo, en fagot eres la primera.

Sí, exactamente. Además, es la primera vez que han llegado mujeres a la final de fagot. Pero ya no solo una mujer, sino, tres.



Ahora que han pasado unos días después de la final y conocemos el resultado. ¿Qué tal la digestión del premio?

Bueno de momento todavía no he podido digerir nada, porque aún no hemos terminado. El próximo día 20 debo tocar en el concierto que se celebrará para los músicos premiados por lo que, de momento, no tenemos pausa. Después, espero poder ir a casa ya que llevamos aquí desde el día 2 de septiembre y la verdad es que ha sido una gran experiencia, pero también difícil a la vez que exige mucha concentración y energía. Espero pronto ir a Galicia a relajarme y descansar con la familia.

Ahora que nos hablas de Galicia, sabemos que eres gallega, cuéntanos tus inicios con el fagot y tu trayectoria musical hasta aquí.

Empecé en mi pueblo, en Lalín, donde cursé el grado medio. Después me trasladé a Barcelona donde hice mis estudios superiores en el Conservatorio del Liceu con Guillermo Salcedo, que fue mi profesor principal, y también con el profesor asistente Juan Pedro Fuentes Gimeno. Ya en los últimos años en Barcelona empecé a pensar en dedicarme seriamente a esto, y conocí a Dag Jensen en una masterclass, casualmente en Galicia, me gustó muchísimo como profesor, músico e instrumentista y decidí hacer las pruebas de admisión en Hannover para estudiar allí. Tuve suerte y así fue como me mudé a Alemania.

¿Podríamos decir que tanto Guillermo Salcedo, Juan Pedro Fuentes así como Dag Jensen han sido los profesores que más te han marcado en tu carrera musical?

Sí, totalmente. Los profesores que más me han inspirado fueron Guillermo Salcedo y Juan Pedro y como no, actualmente el que es mi profesor, Dag Jensen. Cada clase cautiva con su genialidad, musicalidad y virtuosismo.

¿Actualmente qué estás haciendo?

Ahora soy academista en la Bamberg Symphoniker y estudio máster de fagot con Dag Jensen en la Musikhochschule de Munich.

¿Cuéntanos cómo es el concurso de la ARD de Munich?

Para participar, teníamos que enviar una grabación de dos obras obligatorias: de Johann Sebastian Bach, la "Partita BWV 1013" y la obra de Franz Beethoven, "Konzertstück". Ambas obras debían ser grabadas íntegramente y sin ninguna modificación o corte, debían ser grabadas en directo. Una vez pasada esa preselección por CD, el concurso constó de cuatro rondas. En la primera ronda, teníamos una lista del posible repertorio a interpretar, clasificado en dos grupos. Debíamos elegir una obra por cada grupo. Yo interpreté en esta ronda el "Andante y Rondo Ungarese" de C. M. von Weber y de R. Boutry, "Interferences I".

Repertorio de la primera Ronda:

1. Grupo

-J. W. Kalliwoda, Variationen und Rondo B- Dur op. 57.

-G. Rossini, Concerto.

-H. Villa Lobos, Ciranda das sete notas.

-C. M. von Weber, Andate und Rondo Ungarese.

2. Grupo

-M. Bitsch, Concertino.

-R. Boutry, *Inteferences I*.

-H. Dutilleux, *Sarabanda et Cortège*.

-J. Fontyn, *Zephyr*.

-A. Tansman, *Sonatine*.

En la segunda ronda, interpreté la "Sonata Nr. 3" de A. Vivaldi con cémbalo, de Camille Saint-Saëns su "Sonata para piano y fagot op. 168" y por último, el "Monólogo" de Isang Yun. Fue, para mí la ronda más difícil ya que tocamos tres obras, máximo de cuarenta minutos sin pausa, por lo que fue la ronda más exigente en cuanto a resistencia.

Repertorio de la segunda ronda:

1. Grupo

-A. Dard, *Sonata op. 2*.

-F. Devienne, *Sonata op. 24*.

-F. Devienne, *Sonata sin número de opus*.

-G. P. Telemann, *Sonata en Fa menor*.

-A. Vivaldi, una de sus sonatas para cello.

2. Grupo

-C. Koechlin, *Sonata op. 71*.

-A. Reicha, *Sonata en B-Dur*.

-R. Schumann, *Fantasiestücke op. 73*.

-R. Schumann, *Fünf Stücke im Volkston op. 102*.

-C. Saint-Saëns, *Sonata op. 168*.

3. Grupo

-L. Berio, *Sequenza*.

-H. Holliger, *Klaus Ur*.

-O. Neuwirth, *Torsion*.

-K. Stockhausen, *In freundschaft*.

-I. Yun, *Monolog*.

En la semifinal, tercera ronda, estuvimos acompañados por la Orquesta de Cámara de Munich. En esta ronda no había tantas opciones ya que el repertorio era más estricto y tuvimos que interpretar un concierto de A. Vivaldi, del cual yo toqué el concierto en Mi menor, el concierto de Mozart y la obra obligada para fagot y piano del compositor Evis Sammouris.

Ya en la final, acompañados por la Orquesta de la Radio de Munich, pudimos escoger un concierto entre el siguiente repertorio sugerido por la competición:

-B. Crusell, *Concertino*.

-J. N. Hummel, *Concierto en Fa Mayor*.

-A. Jolivet, *Concierto para fagot y orquesta de cuerdas y piano*.

-C. M. Weber, *Concierto en Fa mayor*.

¿Cuando hablas de tocar una pieza, se hacía entera o una parte?

Sí, las obras debían ser interpretadas íntegramente sin ningún tipo de interrupción, como un concierto.

¿Es entonces también una prueba de resistencia?

Es como una maratón. Exige mucho de condición física, de concentración y también resistencia mental ya que la presión del concurso en sí, del jurado, del público y de la diversidad de salas de concierto en las que tocamos fue muy alta.

Sois cincuenta los seleccionados para el concurso. ¿Cuántos españoles fuisteis seleccionados?

Éramos cuatro los españoles: Marina García, Carlos Tarancón, Joaquín Sanchís y yo.

¿Escuchaste la intervención de otros candidatos durante las distintas fases del concurso?

En la primera ronda escuché a un compañero para conocer la acústica y el ambiente de la sala ya que no estaba permitido probar acústicamente la sala antes de la competición. En la segunda ronda volví a escuchar a otro compañero, pero la verdad es que no escuché mucho, pues estaba más concentrada en lo mío. No escuché en ningún momento a competidores que tocaban mi repertorio porque no quería tener influencias de ningún tipo y quería tocar yo mi propia música haciéndolo lo mejor posible.

¿Te habías presentado anteriormente a otro concurso?

Sí, me presenté el año pasado en Düsseldorf al "Internationaler Aeolus Bläserwettbewerb" y llegué a la semifinal. Tanto en este concurso como en el de la ARD en ningún momento me planteé el llegar a la semifinal o a la final como ahora en Munich. Pero la verdad es que he tenido mucha suerte.

¿Tenías como director en la fase final a Milan Turkovich?

Sí, a Milan Turkovich que tiene ya 74 años, y sigue en plena forma física. El fagot ya lo ha dejado a un lado para dedicarse a la dirección. La verdad es que ha sido una bonita experiencia el haber trabajado y ser dirigida por una de las leyendas vivas del fagot.

¿Después de esto como ves tu futuro?

¡No tengo ni idea! De momento estoy aquí, en Bamberg como academista. Este es mi segundo año y termino en noviembre. Luego volveré aquí a Munich a terminar mi máster con Dag Jensen, que aún tengo mucho que aprender, aunque por lo pronto ya tengo fijados varios conciertos como solista, varios recitales, así como colaboraciones en orquestas como primer fagot, tanto en Alemania como en España.

Te agradecemos mucho el que nos hayas dedicado unos minutos para compartir juntos la alegría de lo que has conseguido en Munich, y nuestra más sincera enhorabuena de todo el mundo fagotístico, donde hemos podido comprobar a través de las redes sociales, la inmensa satisfacción que ha supuesto tu merecido premio.

Muchísimas gracias a vosotros y a toda la gente que como tú dices, me ha estado siguiendo y apoyando en directo vía "livestream", mensajes, redes sociales, etc. Gracias a todos ellos conseguí aparte del tercer premio del ARD, el premio "BR-Online Klassik" por haber sido la actuación más votada entre todas las categorías participantes, violín, viola, trío con piano y fagot en esta edición 2013. Muchas gracias y quiero desear

a los futuros participantes españoles en la edición del año que viene en la ARD tanta suerte como la que yo he tenido.

Gracias a ti por tu simpatía y te deseamos un futuro lleno de música.



Oboen-Atelier

Willy Wettstein
Talacherstr. 5
CH-8630 Rüti
Suiza

Tel : ++41(0) 55 260 23 40

www.oboe.es

mail: wyw@oboe-atelier.ch
roberto@oboe-atelier.ch

Taller:

Oboe, Oboe d'Amore, Cornos Ingleses,
nuevos o de ocasiòn
alquiler de instrumentos o alquiler - venta,
revisiones,
restauraciones, controles periòdicos.

Fábrica de Máquina
de prégubia,
de dar Forma,
de Raspar

así como de diverso material para la
construcción de cañas
segun indicaciones

Personales. Simplemente solucionamos
sus problemas
con las herramientas

GUALCO

Venta y Reparación
Servicio Técnico Oficial
En España de Bulgheroni

Distribuidor:
Gebr. Mönnig, Buffet,
Josef, Marigaux ,
Yamaha, Bulgheroni
Loree, Oscar Adler

C/ Actor Vicente Parra nº4
46017 Valencia
Telf/Fax: 96 3575926
Movil: 690 376 774
oboegualco@gmail.com

Premiados en el Concurso de Fagot del ARD de Munich

AÑO	PREMIO	NOMBRE	PAÍS
1954	Galardonado	André Rabot	Francia
1954	Galardonado	Gérard Marcellin Tantot	Francia
1958	2. Premio	Cábor Janota	Hungría
1958	2. Premio	Richard Popp	Alemania
1965	3. Premio	Klaus Thunemann	Alemania
1975	2. Premio	Jiri Seidl	Checoslovaquia
1975	2. Premio	Tomasz Marcin Sosnowski	Polonia
1975	3. Premio	Gilbert Audin	Francia
1984	2. Premio	Dag Jensen	Noruega
1984	2. Premio	Sylvain Lhuissie	Francia
1984	3. Premio	Holger Straube	Alemania
1990	2. Premio	Sergio Azzolini	Italia
1990	2. Premio	Dag Jensen	Noruega
2002	2. Premio	Matthias Racz	Alemania
2002	3. Premio	Jaakko Luoma	Finlandia
2002	3. Premio	Lyndon Watts	Australia
2008	1. Premio	Marc Trénel	Francia
2008	2. Premio	Christian Kunert	Alemania
2008	2. Premio	Philipp Tutzer	Italia
2008	3. Premio	Václav Vonásek	Chequia
2013	2. Premio	Sophie Dartigalongue	Francia
2013	2. Premio	Rie Koyama	Japón
2013	3. Premio	María José Rielo Blanco	España

FABRICANTE DE PALAS Y CAÑAS DE OBOE

TODO TIPO DE ACCESORIOS



Valero Reeds

WWW.VALEROREEDS.COM INFO@VALEROREEDS.COM +34 629 840 511 / +34 965 076 616

Introducción del Oboe en España



Vicente Llimerá

Si bien los antecesores del oboe en la Península Ibérica se remontan a la cultura ibérica y al período de influencia greco-romana, etapas que nos han dejado diversas muestras pictóricas y organológicas muy significativas, como las que proceden de los yacimientos del Tossal de Sant Miquel y de Mura en Llíria (cerámica ibérica y tibias de



Ilustración 1: Fragmento del vaso ibérico. Tossal de Sant Miquel Llíria. ALONSO TOMÁS, Miguel (1991). *Historia de la música en Llíria, Llíria*, M.I. Ajuntament de Llíria, portada.

LLIMERÁ, Vicente (2000), *Instrumentos musicales de doble lengüeta en España, sus orígenes y evolución hasta el siglo XVII. El oboe y su influencia en la música española, Trabajo de investigación* (dirs. ESTEBAN, León & SEGUI, Salvador), Valencia, Universitat de València. Estudi General, Departamento de Filosofía, p. 162. El término oboe se utiliza actualmente para designar un instrumento musical construido en madera compacta de sección cónica que dispone de 19 -en algunos casos hasta 22- llaves adicionales y seis orificios con platos, si bien las piezas metálicas llegan a 45 o más. El modo de excitación sonora es una doble lengüeta construida sobre un tubo de caña de la especie *Arundo Donax*. Igualmente se aplica al músico interprete de este instrumento. En su primera acepción, la expresión oboe se emplea tanto para denominar al instrumento musical actual como a sus predecesores europeos, el oboe barroco, el clásico, y los distintos sistemas de oboes existentes en el siglo XIX hasta la aparición del sistema conservatorio. Igualmente, sirve para designar de forma genérica otros instrumentos exóticos como los *gigid* mesopotámicos, los dobles *aulos* sirios, el *aulos* griego, la *tibia* romana, la *chirimía* medieval de siete orificios que se construyó en 7 tamaños, el *orlo* o *cromormo*, el *rackett* y otros exóticos como el *zorna* árabe, el *ghaita* bereber, el *sahnai* hindú, el *so-na* chino y el *bichiriki* japonés, entre otros. Todos ellos merecen la consideración de oboes por el empleo de una doble lengüeta como forma de excitación sonora, si bien algunos de ellos tienen una sección cilíndrica en vez de cónica. Desde la Segunda Guerra Mundial se construyen oboes en materiales sintéticos que se muestran más estables ante las más adversas condiciones climáticas.

Resulta curioso que en el Diccionario de la RAE, 22ª ed., todavía se describa como un instrumento que dispone "...desde dos hasta trece llaves..." cuando el

Edeta), conviene precisar que el oboe, entendido éste como un nuevo instrumento distinto de la *chirimía*¹, se introdujo en España el año 1679, con la llegada de la Reina María Luisa de Orleans², en cuyo séquito figuraban cuatro oboístas: Jean Bonpar, Louis Auger, Louis Alais y Nicolas Griffon³. No obstante, estos músicos-oboístas decidieron volver a Francia al año siguiente, 1680, por echar de menos su país, para lo cual solicitaron una ayuda de coste. Es a partir de la llegada de Felipe V⁴ en 1700, cuando la presencia del oboe en nuestro país se vuelve una constante que permanecerá invariable hasta la actualidad. Hay registros del año 1701 en el que figuran los nombres de 3 oboístas: Huet, Jacques Simeon Mangot y Robert⁵.



Ilustración 2: Fragmentos de tibias romanas (Edeta). ALONSO TOMÁS, Miguel (1991), *Historia...*, ob. cit., p. 33.

sistema *Gillet* desarrollado por la firma Lorée en 1906 (sistema conservatorio con 19 llaves y platos en los seis orificios principales, también conocido como sistema semiautomático) ha permanecido invariable hasta hoy día, con la excepción del modelo M2 de la firma Marigaux (París) que ha reducido considerablemente la parte superior para poder acrecentar la parte central y disponer los orificios de manera más equidistante.

²María Luisa de Orleans (París, 1662 – Madrid, 1689), reina consorte de España entre 1679 y 1689 como esposa del rey Carlos II de España.

³KENYON DE PASCUAL, Beryl (1984), "El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavazza", *Revista de Musicología*, t. VII, núm. 2, p. 432.

⁴Rey de España desde el 16 de noviembre de 1700 hasta su muerte en 1746, con una breve interrupción, (comprendida entre el 16 de enero y el 5 de septiembre de 1724), por causa de la abdicación en su hijo Luis I, prematuramente fallecido el 31 de agosto de 1724.

Fue el sucesor del último monarca de la Casa de Austria, su tío-abuelo Carlos II, por lo que se convirtió en el primer rey de la Casa de Borbón en nuestro país. Su reinado de 45 años y 3 días (en dos periodos separados) es el más prolongado en la historia de España. *BREVE ATLAS DE HISTORIA DE ESPAÑA* (1999), Madrid, Alianza Atlas, pp. 86-89.

⁵SOMMER-MATHIS, Andrea (1997), "Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII" en *Artígrama*, núm. 12 (1996-1997), Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte, Cometa, pp. 45 -77.

Con la llegada del archiduque Carlos⁶ a Barcelona (1705), se vuelve a producir una situación parecida a la experimentada con la venida de Felipe V. La producción de óperas italianas en la Corte catalana requirió la contratación de cantantes y músicos napolitanos, junto a instrumentistas austriacos llegados desde Viena, que constituyeron la base de la capilla del archiduque. En 1710 se produjo la llegada de una banda de oboístas *-Hoboisten Band-* procedente de Viena, para su participación en las ceremonias y representaciones propias de la Corte⁷, en la que figuran los oboístas Johann Franz Fasser, Johann Georg Schindler, Johann Adam Reischel y el fagotista Ferdinand Ender. Sin embargo, tanto para la música religiosa como para la interpretada durante los banquetes (*Tafelmusik*) se emplearon músicos establecidos en Cataluña⁸.

A lo largo del siglo XVIII, el oboe comenzó a ser utilizado de manera regular en capillas musicales como las de Barcelona, Bilbao, Daroca, El Escorial, Madrid, Monasterio de Monserrat, Oviedo, Palencia, Salamanca, Segorbe, Toledo, Valencia y Las Palmas¹⁰. Aun así, a finales de siglo XVIII todavía aparecen chirimías en partituras destinadas a actos procesionales con una instrumentación que incluye cuatro de estos instrumentos¹¹ pues la introducción del oboe tuvo un proceso singular en España y supuso, sólo a largo plazo, la sustitución de las chirimías -tan arraigadas en nuestro país¹²-. Esta tendencia perdura en algunas capillas musicales durante el primer cuarto del siglo XIX; en las que todavía se escribe para cuatro chirimías¹³.

El estudio de la Capilla Real de Madrid, una de las instituciones fundamentales para el desarrollo de la música española, junto a otras como la de Barcelona o las distintas capillas eclesiásticas, nos permiten conocer con detalle la adopción de nuevos instrumentos y la evolución de la plantilla de la

orquesta. Esta entidad sufrió una profunda transformación a principios del siglo XVIII, propiciada por el cambio dinástico entre la casa de Austria y la de Borbón.

Felipe V estableció mediante la “Reforma de la planta de 1701” el número de músicos y sus salarios, en un intento de adaptarla a las necesidades propias de su tiempo¹⁴. Durante su reinado, se creó una segunda Capilla establecida en el palacio de la Granja de San Ildefonso entre 1721 y 1724, ésta tenía presupuesto propio y era superior en número a la de Madrid. En ésta última se contrataron bastantes músicos italianos para satisfacer los gustos de la reina Isabel de Farnesio. Sin embargo, la planta de esta entidad no contemplaba oboes, mientras que la de Madrid, si bien no los integró hasta algunos años después, ya disponía de ellos, según consta en las nóminas de los músicos¹⁵.

La planta de la Capilla Real de Madrid contempla oboes a partir de 1736¹⁶. No obstante, el músico Joseph Jezebek¹⁷ ya figuraba en sus nóminas como “oboe de dha R[ea]l Capilla” desde 1711, y en opinión de algunos investigadores como Beryl Kenyon de Pascual, podría ser que incluso antes, desde 1708¹⁸.

En 1724, tras la muerte de Luis I, la Capilla de la Granja se fusionó con la establecida en Madrid y su dirección corrió a cargo, de manera conjunta, entre José de Torres (maestro de la de Real Capilla de Madrid con anterioridad a esta fecha) y Felipe Falconi (maestro de la Real Capilla de la Granja de San Ildefonso, antes de su fusión con la de Madrid). La nueva planta de la Real Capilla de 1739¹⁹ incluye 3 oboes, que ya aparecen desde 1736 de manera regular en las nóminas de la Real Capilla: José Jezebek -que ya ejercía como tal desde 1708/11-, Claudio Brienne y Luis Buquet²⁰.

En 1749 Fernando VI (r²¹. 1746-1759) reformó la planta

⁶CARLOS VI (Viena, 1685 – 1740). Emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico entre 1711 y 1740, rey de Hungría como Carlos III (1711–1740) y rey de Bohemia como Carlos II (1711–1740). También fue conocido como el archiduque Carlos de Austria en el bando austracista durante la Guerra de Sucesión Española que libró como pretendiente al trono de España tras la muerte del rey Carlos II de España.

⁷SOMMER-MATHIS, Andrea (1997), “Entre Nápoles, Barcelona y Viena...”. op. cit., p. 47.

⁸Ibidem, p.48.

⁹CASARES, Emilio (1980), *La música en la catedral de Oviedo*, Oviedo. Departamento de Arte-Musicología de la Universidad de Oviedo.

¹⁰BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika (1996-1997), “<<Y que toque el Abue>>. Una aproximación en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII” en *Artígrama*, núm. 12, Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte, Cometa, pp. 293 -312. Se conoce con precisión los casos de Bilbao, 1706 (José de Legarra); Capilla Real de Madrid, 1708-11 (José Jezebek); Salamanca, 1712; Daroca, 1718; Palencia, 1718 y Toledo, 1720.

¹¹BORDAS, Cristina (2000), “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José, eds. (2000), *La música en España en el siglo XVIII* (ed. castellana de la obra *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Nueva York, 1998), Madrid, Cambridge University Press, p. 208.

¹²El arraigo de las chirimías no debe entenderse únicamente como un signo de retraso musical -en cuanto al empleo de nuevos instrumentos- sino también del

alto nivel alcanzado en la interpretación con este instrumento, lo que determinó su preferencia en la interpretación musical de numerosas capillas frente al oboe, todavía poco conocido.

¹³LLÍMERÁ, Vicente (2008), *La primera obra didáctica per a oboé a Espanya: El mètode d'Enrique Marçó i Feo (1870)*, Valencia, Diputació de València. Institució Alfons el Magnànim, Mari Montañana, pp. 11-16.

¹⁴Esta reforma se efectuó a partir de las constituciones promulgadas por los Reyes Católicos y fueron completadas posteriormente por otras prevenciones.

¹⁵LOLO, Begoña (1988), *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, cit., pp. 43-51.

¹⁶Ibidem, p. 41.

¹⁷Aparece también como Gesembek, Gesembik y Gesembech.

¹⁸KENYON DE PASCUAL, Beryl (1984), “El primer oboe español...”, ob. cit., p. 432.

¹⁹MARTÍN MORENO, Antonio (1996), *Historia ...* ob. cit., pp. 27-67.

²⁰BORDAS, CRISTINA (2000), “Tradición e innovación en los instrumentos...”, pp. 208-209. La autora sitúa esta integración de los tres oboes en 1739, con la reforma del reglamento (AGP, Caja 72, leg. 6/3). Sin embargo Begoña Lolo (1988) considera que se produjo de manera real en 1736 y aporta información de las nóminas correspondientes a este año, en las que ya figuran los tres oboístas.

²¹Reinado.

reduciendo el número de cantores y aumentando el de instrumentistas de cuerda y algunos de viento como los oboes, que también tenían la obligación de tocar la flauta. Los otros instrumentos que figuran son tres organistas, tres bajones, dos clarines y dos trompas con plaza propia. La planta de 1756 es prácticamente idéntica a la anterior, únicamente recoge dos fagotes que ya ocupaban plaza desde 1754²².

Con los reinados de Carlos III (1759-1788) y Carlos IV (1788-1808), si bien su actitud frente a la música fue bien distinta, la planta de la Real Capilla no sufrió reformas de importancia. No obstante, la actividad como músicos de la Real Capilla durante el reinado de Carlos IV experimentó un reconocimiento profesional que desde luego no se advirtió en tiempos de Carlos III²³. Mientras que la reforma llevada a cabo en 1770 por el Marqués de la Ensenada catalogó a los músicos de criados y formando parte del “ramo o clase de lo industrial”, Carlos IV los equiparó a la profesión de “pintores de cámara”²⁴. Los oboístas durante (el último decenio del s. XVIII y el primero del s. XIX 1789-1808) fueron Miguel Bacari y Gaspar Barli; apareciendo como flautistas y oboístas al mismo tiempo²⁵.

El estudio de diversas fuentes (partituras, plantas de las capillas, catálogos, etc.) permite conocer con detalle la adopción y desarrollo del oboe en España. Todas ellas son indicativas de un proceso largo frente al experimentado con otros instrumentos.

En cuanto a la primera partitura que se conserva y que incluye música para oboes, tenemos la *Misa Scala Aretina* de Francisco Valls²⁶, publicada en 1702, en la que aparecen dos de estos, en su momento, “nuevos” instrumentos. Este hecho supone la primera aparición conocida del oboe, hasta el momento, en una partitura musical española. A partir de la primera mitad del siglo XVIII, son ya numerosos los autores²⁷

que comienzan a utilizar este nuevo instrumento motivados por la evolución del “gusto” musical, produciéndose un cambio estético de influencia italiana que se refleja tanto en la música profana como en la religiosa.

También conviene tener muy en cuenta la actividad de algunos compositores españoles que, durante los siglos XVII, XVIII y XIX, desarrollaron su actividad fuera de nuestro país y, justamente por ello no han sido debidamente estudiados ni en el país en el que han desarrollado su actividad, al ser extranjeros, ni tampoco en el nuestro, porque se considera que no han tenido la suficiente influencia en la música española.

Este es el caso del compositor Francisco José de Castro, jesuita español que desarrolló su actividad musical y eclesiástica en Brescia y publicó en 1708 la primera serie de conciertos para oboe en Italia, nueve años antes que Tomaso Albinoni, autor que ¡todavía! figura con el honor de ser el primero que publicó conciertos para oboe en este país, concretamente su opus VII, en 1717.

Castro publicó sus *Concerti Academicci* en 1708 en Bolonia. Estamos seguros que si hubiera sido italiano, Francisco José de Castro figuraría en todos los estudios de referencia pero justamente al ser de origen español no es así y, todavía hoy, después de reeditar su producción musical y registrar su música²⁸, sigue apareciendo Tomaso Albinoni como el primer compositor que publicó una serie de conciertos para oboe en Italia en la mayoría de libros y ensayos sobre el barroco musical italiano²⁹; libros de referencia como los de James Talbot sobre Tomaso Albinoni o Antonio Vivaldi así lo siguen haciendo en sus ediciones actuales³⁰.

Similar es el caso de los hermanos Pla. Tanto José como Juan Bautista, desarrollaron una carrera internacional y su producción musical se haya esparcida por diversos archivos

²²LOLO, Begoña (1988), *La música en la Real Capilla...*, ob. cit.

²³GALLEGO, Antonio (1988), *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza Música.

²⁴CASCUDO, Teresa (1996-1997), “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV”, en BOYD, Malcolm & CARRERAS, Juan José, eds. (2000), *La música en España en el siglo XVIII* (ed. castellana de la obra *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Nueva York, 1998), Madrid, Cambridge University Press.

²⁵Práctica que aparece por vez primera en la planta adoptada tras la reforma de 1749.

²⁶LÓPEZ-CALO, José (ed.), (1978), *Francisco José VALLS: Misa Scala Aretina for 11 voices in 3 choirs, instruments and continuo* (transcripción y edición del ejemplar de la Biblioteca Central de Barcelona, actualmente Biblioteca Nacional de Catalunya, fechado en 1702), Londres, Novello.

²⁷Francisco Valls (1665/72-1747), Sebastián Durón (1660-1716), José de Torres (1665-1738), Antonio Literes (1673-1747), José Pradas (1689-1757), Joaquín García (ca. 1710-1799), José Gil (1715-1762), José Lidón (1746-1827), Manuel Gónima (ca. 1712-ca. 1793) y José Pons (1768-1818), entre otros. También debemos considerar a algunos extranjeros que desarrollaron su actividad en España como Francesco Corselli (1702-1778), Gaetano Bruneti (1744-1798) y, ya entrado el siglo XIX, a Francesco Federici (mediados s. XVIII-1830).

²⁸LLIMERA, VICENTE (2002). *Francisco José de Castro: Sonata para dos oboes, vio-*

línas y bajo continuo, Valencia, Piles & LLIMERA, Vicente, CAMPOS, Vicente, & JORDÁ, Ignacio (2005), *Francisco José de Castro: Concerti Accademici*, Valencia, Piles.

²⁹*Francisco José de Castro: Concerti Accademici*, Generalitat Valenciana-K. Industrias, Barcelona, Cd. Intérpretes: Collegium Instrumentale, Vicente Campos (trompeta) y Vicente Llímerá (oboe).

³⁰TALBOT, Michael (1990), *Tomaso Albinoni* (versión castellana de la 1ª edición de 1990), Madrid, Alianza Editorial.

— (1999), *Antonio Vivaldi* (versión castellana de la primera edición de 1978), Madrid, Alianza Editorial.

³¹Juan Bautista (anterior a 1738-posterior a 1773), José (1728 -1762) y Manuel (1º cuarto s. XVIII-1766). La primera referencia a Juan Bautista la tenemos el año 1738 como miembro de los guardias reales que actuaron en una ópera en honor de Felipe V. En 1744 los tres hermanos tocaron en la ópera *Achille in Scillo*.

³²HAYNES, Bruce (1992), *Music for Oboe. 1650-1800: A Bibliography* (2ª ed.), Berkeley, Fallen Leaf Press, pp. 248-250.

³³KENYON DE PASCUAL, Beryl (1987), “Dos tríos de Pla” (Introducción y transcripción de B. Kenyon de Pascual), *Cuadernos de Música Antigua nº 6*, Madrid, INAEM. Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología.

³⁴MORENO, Emilio (1982), “¿La primera, hasta ahora conocida, sonata para oboe y bajo continuo española? La sonata de Pla”, *RM*, IX, 1982/2.

Europeos mientras que Manuel permaneció en España³¹. La producción para oboe de José y Juan Bautista es muy extensa y es recientemente cuando se ha comenzado a estudiar y catalogar su producción por parte de musicólogos como Bruce Haynes³², Kenion de Pascual³³ o Emilio Moreno³⁴, entre otros.

Existe documentación que atestigua la estancia en la Catedral de Oviedo del oboísta italiano Ignacio Rion en 1731. Este músico vino a España tras su estancia en Venecia -en la que coincidió con Antonio Vivaldi-, Roma y Nápoles. Rion murió en Oviedo en 1734, dejando una producción de 163 sonatas -una gran parte suyas, como así figura en los catálogos- y algunos instrumentos, desgraciadamente perdidos en su conjunto³⁵.

Ya en el siglo XIX, el oboísta y compositor catalán Pedro Joaquín Raimundo Soler, procedente de Vidra (Ampurdán-Obispado de Vich), también conocido como Pedro Soler y Pierre Joachim Raymund Soler, se estableció en Francia en un Regimiento de Línea tras la Guerra de la Independencia y luego viajó a París, a instancias de Henri Brod -profesor de oboe del Conservatorio de París-, en donde obtuvo el 2º premio en 1835 y el Primer Premio en 1836. Pedro Soler fue solista del Teatro Italiano en París y ofreció numerosos conciertos por toda Europa como solista. En España actuó junto al flautista Pedro Sarmiento y el pianista y compositor Gaztambide³⁶ en Barcelona³⁷ y con el Gaztambide en Madrid³⁸ y otras ciudades del Estado.

Este músico ha tenido una influencia muy importante, de más de siglo y medio, en algunos aspectos de la didáctica del oboe en España, como podremos comprobar en un próximo artículo dedicado a los orígenes de la didáctica del oboe en España.

REFERENCIAS

BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika (1996-1997), “Y que toque el Abú. Una aproximación en el entorno

eclesiástico español del siglo XVIII” en *Artígrama*, núm. 12, Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte, Cometa, pp. 293 -312.

BORDAS, Cristina (2000), “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en BOYD, Malcolm & CARRERAS, Juan José, eds. (2000), *La música en España en el siglo XVIII* (ed. castellana de la obra *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Nueva York, 1998), Madrid, Cambridge University Press.

BOYD, Malcolm & CARRERAS, Juan José, eds. (2000), *La música en España en el siglo XVIII* (ed. castellana de la obra *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Nueva York, 1998), Madrid, Cambridge University Press.

BREVE ATLAS DE HISTORIA DE ESPAÑA (1999), Madrid, alianza atlas.

CARRERAS, Juan José (2000), “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, en BOYD, Malcolm & CARRERAS, Juan José, eds. (2000), *La música en España en el siglo XVIII* (ed. castellana de la obra *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Nueva York, 1998), Madrid, Cambridge University Press.

CARBONELL I GUBERNA, Jaume (2000), *Joseph Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya* (1850-1874), Cabrera del Mar, Galerada SCCI.

CASARES, Emilio (1980), *La música en la catedral de Oviedo*, Oviedo. Departamento de Arte-Musicología de la Universidad de Oviedo.

— dir. (1999), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, X vols., Madrid, SGAE. Esta obra, aunque su copyright es de 1999, ha sido editada paulatinamente entre los años 2000 y 2003.

CASCUDO, Teresa (1996-1997), “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV”, en BOYD, Malcolm & CARRERAS, Juan José, eds. (2000), *La música*

³⁵HAYNES, Bruce (2001), *The Eloquent Oboe. A history of the Hautboy from 1640 to 1760*, Nueva York, Oxford University Press, p. 449. El oboísta italiano Ignacio Rion, vino a España tras su estancia en Venecia -ciudad en la que coincidió con Antonio Vivaldi-, Roma y Nápoles. Existen registros que indican su estancia en la Catedral de Oviedo el año 1731 procedente de Madrid -aunque se desconoce el tiempo que estuvo en la capital-. Murió en Oviedo en 1734 dejando cerca de 163 sonatas -sino en su totalidad, una gran parte son posiblemente suyas- y algunos instrumentos, desgraciadamente perdidos en su conjunto.

³⁶SALDONI, Baltasar (1868), *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, IV vol., Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull (reimpresión en facsímil, Valencia, Librerías París-Valencia. Servicio de reproducción de libros, 1995), Vol. I, pp. 290-291.

³⁷CARBONELL I GUBERNA, Jaume (2000), *Joseph Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya* (1850-1874), Cabrera del Mar, Galerada SCCI, pp. 45-47. Al hablar de los bailes de salón, el asociacionismo y la música coral, Jaume Carbonell destaca el concierto organizado por la sociedad filarmónica, previsto para el jueves día 3 de junio de 1845 y finalmente celebrado al día siguiente

-viernes-, puesto que la actuación estaba prevista para homenajear a la reina -que se encontraba en Barcelona- y esta optó por asistir al Teatro Principal, por lo que el concierto se celebró el día 4. En el programa figuran obras para coro de Rossini, Nogués e igualmente diversas piezas interpretadas por el trío formado por Sarmiento (flauta), Soler (oboe) y Gaztambide (piano). Entre estas obras están un *Dúo concertante para oboe y piano* y un *Trio para flauta, oboe y piano* -ambos sin especificar su autor- y unas *Variaciones* compuestas y ejecutadas por Soler, seguramente uno de sus *Aires Variados*. El programa del concierto aparece en el *Diari de Barcelona* (3-VI-1845).

³⁸CASARES, Emilio, dir. (1999), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, X vols., Madrid, SGAE, vol III -G-, p. 554. “En junio de 1845, en el madrileño Teatro de la Cruz, Soler, Sarmiento y Gaztambide -este último anunciado como maestro de coros, primer contrabajo del mismo teatro, y pianista distinguido- ofrecieron un concierto benéfico con la colaboración de los cantantes Tossi, Chimeno, Carrión, Salas y el coro, y luego realizan una gira por provincias, repitiendo estos conciertos en Madrid durante el verano de 1846...”

en España en el siglo XVIII (ed. castellana de la obra *Music in Spain during the Eighteen Century*, Nueva York, 1998), Madrid, Cambridg University Press.

Francisco José de Castro: *Concerti Accademici*, Generalitat Valenciana-K. Industrias, Barcelona, Cd. Intérpretes: Collegium Instrumentale, Vicente Campos (trompeta) y Vicente Llímerá (oboe).

GALLEGO, Antonio (1988), *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza Música

HAYNES, Bruce (1992), *Music for Oboe. 1650-1800: A Bibliography* (2ª ed.), Berkeley, Fallen Leaf Press, pp. 248-250.

— (2001), *The Eloquent Oboe. A history of the Hautboy from 1640 to 1760*, Nueva York, Oxford University Press, p. 449).

KENYON DE PASCUAL, Beryl (1984), “El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavazza”, *Revista de Musicología*, t. VII, núm. 2, p. 432.

— (1987), “Dos tríos de Pla” (Introducción y transcripción de B. Kenyon de Pascual), *Cuadernos de Música Antigua nº 6*, Madrid, INAEM. Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología.

LLIMERA, Vicente (2000), *Instrumentos musicales de doble lengüeta en España, sus orígenes y evolución hasta el siglo XVII. El oboe y su influencia en la música española, Trabajo de investigación* (dirs. ESTEBAN, León & SEGUÍ, Salvador), Valencia, Universitat de València. Estudi General, Departamento de Filosofía.

—(2002). *Francisco José de Castro: Sonata para dos oboes, violine y bajo continuo*. 2002 Valencia, Piles.

—(2008), *La primera obra didàctica per a oboé a Espanya: El mètode d'Enrique Marzo i Feo (1870)*, Valencia, Diputació de València. Institució Alfons el Magnànim, Mari Montañana.

LLIMERA, Vicente, CAMPOS, Vicente & JORDÁ, Ignacio (2005), *Francisco José de Castro: Concerti Accademici*, Valencia, Piles.

LOLO, BEGOÑA (1988), *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (b. 1670-1738)*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, cit., pp. 43-51.

LÓPEZ-CALO, José, ed., (1978), *Francisco José Valls: Missa Scala Aretina for 11 voices in 3 choirs, instruments and continuo* (transcripción y edición del ejemplar de la Biblioteca Central de Barcelona, actualmente Biblioteca Nacional de Catalunya, fechado en 1702), Londres, Novello.

MARTÍN MORENO, Antonio (1996), *Historia de la música española. Siglo XVIII* (2ª reimpresión. Primera edición, Madrid, 1985). Madrid, Alianza Música.

MORENO, Emilio (1982), “¿La primera, hasta ahora conocida, sonata para oboe y bajo continuo española? La sonata de Pla”, *RM*, IX, 1982/2.

SALDONI, Baltasar (1868), *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, IV vol., Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull (reimpresión en facsímil, Valencia, Librerías París-Valencia. Servicio de reproducción de libros, 1995).

SOMMER-MATHIS, Andrea (1997), “Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII” en *Artígrama*, núm. 12 (1996-1997), Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte, Cometa, pp. 45 -77.

TALBOT, MICHAEL (1990), *TOMASSO ALBINONI* (versión castellana de la 1ª edición de 1990), Madrid, Alianza Editorial.

— (1999), *Antonio Vivaldi* (versión castellana de la primera edición de 1978), Madrid, Alianza Editorial.

VILAR I TORRENT, JOSEP M. (2000), “La sinfonía en Cataluña, 1760-1808”, en BOYD, Malcolm & CARRERAS, Juan José, eds. (2000), *La música en España en el siglo XVIII* (ed. castellana de la obra *Music in Spain during the Eighteen Century*, Nueva York, 1998), Madrid, Cambridg University Press.

WYN JONES, David (2000), “Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid”, en BOYD, Malcolm & CARRERAS, Juan José, eds. (2000), *La música en España en el siglo XVIII* (ed. castellana de la obra *Music in Spain during the Eighteen Century*, Nueva York, 1998), Madrid, Cambridg University Press.

Vicente Llímerá. Inicia sus estudios en la Banda Primitiva de Lliria y se gradúa en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, donde obtiene el Premio Extraordinario Fin de Grado Superior. Es doctor por la Universitat de València. Estudi General. Actualmente es profesor de oboe del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia y solista del Grup Instrumental de València, agrupación con la que ha obtenido el Premio Nacional de Música 2005 y el Premio Importante 2006 (Diario Levante. Prensa Ibérica). Colabora como solista de oboe y corno inglés con diversas orquestas (Liceo de Barcelona, OBC, ONE, OV) con las que ha realizado registros para los sellos Deutsche Gramphon y Naxos. En el campo investigador destacan sus estudios sobre las producciones musicales de Francisco José de Castro, Pedro Soler y Enrique Marzo.



Oboes

Facilidad, proyección y color.
Sin complicaciones.



Mantener la atención durante la actuación en público, como vehículo para el control de la Ansiedad Escénica. Hacia el estado de flujo



Juan Carlos Báguena Roig

ABSTRACT

La Ansiedad Escénica (AE) es uno de los mayores problemas que afectan a los músicos. Conocer sus causas, formas y tipos es el primer paso para poder controlarla. Entender los procesos atencionales y su relación con el estado de activación adecuado, nos permite mantener los niveles de concentración máximos en los momentos difíciles. Aprender a estudiar todos los aspectos que no son puramente técnico-instrumentales de una partitura y de una actuación ante el público, es entrenarse para afrontar la situación real del concierto, oposición o examen. Valorar adecuadamente los logros y las decepciones, requiere un entrenamiento que evite tanto los pensamientos de sobrevaloración como los catastrofistas. Aprender a mantener una relación sana y realista entre el yo instrumentista y el yo crítico que todo músico posee, es fundamental para poder mantener una vida privada feliz. Conseguir que en las actuaciones en público o bajo presión se pueda disfrutar, es algo que requiere un trabajo previo basado en estudios realizados con poblaciones de músicos profesionales. Saber enfocar todos estos elementos en el estudio diario, permitirá ser mucho más eficiente y aprovechar mucho mejor el tiempo que podemos dedicar a nuestro trabajo, ser un músico

INTRODUCCIÓN

La Ansiedad Escénica (AE) ha sido definida por Van Son, Van Kemenade & Van Heesch, 1999 (citado en Marinovic, 2006, p. 2) como “El miedo o la angustia irracional que aparece antes o durante la presentación ante público”.

Dentro de la psicología actual, la AE ha sido clasificada como un tipo de fobia social. Según Dalia (2004) la AE es “un tipo de fobia social específica, siendo el estímulo ansiógeno lo que podemos entender como escenario.”

El acto del concierto implica que el intérprete sale al escenario con la intención de ser visto, de ser escuchado y de comunicar una idea, es decir, transmitir a una audiencia su interpretación o recreación de una obra.

En general la AE es el problema más denunciado por los músicos profesionales, junto con los problemas osteomusculares (Fishbein, Middlestadt, Ottati, Strauss & Ellis,

1988). Una encuesta realizada a través de la Internacional Conference of Symphony and Opera Musicians (ICSOM) a 2212 músicos de 47 orquestas de Estados Unidos, indicó que el 24% calificó su AE como problema y el 16% como “problema severo”.

En esta misma línea, el estudio realizado por la Federación Internacional de Músicos (Ian, 1997) entre los miembros de 56 orquestas de Europa, Australia, América del Norte y Japón, pone de manifiesto que el porcentaje más elevado de incidencia de la AE en músicos correspondía a Japón con un 84%.

En los procesos de ansiedad musical performativa (AE) aparecen tres componentes:

- Fisiológicos (como palpitaciones, temblores, sudoración o sequedad de boca).
- Cognitivos (como la autoconfianza, los pensamientos catastrofistas...).
- Conductuales o de comportamiento (como problemas técnicos del instrumento o conductas de evitación).

Clasificación de la Ansiedad Escénica

Según cuando se manifiesta, la AE se clasifica en:

- Ansiedad Escénica Anticipatoria: es la que se manifiesta antes de la actuación musical.
- Ansiedad Escénica Durante la Actuación Musical: es la ansiedad percibida a lo largo de toda la actuación sobre el escenario.
- Ansiedad Escénica Posterior a la Actuación Musical: es la ansiedad manifestada una vez concluida la actuación.

Estos tres tipos de AE están relacionados con las cuatro fases de la activación de la AE (según G. Dalia):

- 1) Fase Inicial: comienza en el momento en que el músico comienza a sentir o generar ansiedad respecto a una futura actuación en público. En esta fase la ansiedad puede llegar a desaparecer y volver a aparecer varias veces. Puede sufrirse incluso meses antes de la actuación.
- 2) Fase de Activación Continuada: es el momento en que la respuesta de activación se pone en marcha. Suele permanecer activa hasta el final de la actuación ante el público. Varía completamente de un músico a otro.

- 3) Fase de Máxima Intensidad: es el momento en que la ansiedad percibida alcanza su mayor intensidad. Su duración e intensidad varían totalmente de un músico a otro, pudiéndose sufrir durante segundos, minutos o toda la actuación.
- 4) Fase final: es el tiempo que transcurre desde que la ansiedad percibida comienza a disminuir, hasta que el músico alcanza un estado de calma o tranquilidad normal para él.

Formas de Ansiedad Escénica

Existen varias formas de AE reconocidas por diversos autores. Se distingue entre AE positiva o adaptativa y AE negativa, debilitante o inadaptativa (Arcier 1988, citado en Marinovic, 2006, p. 2; Hallam 1998, citado en Miller, 2002).

La **AE adaptativa** suele desaparecer rápidamente una vez concluye la actuación. Nos ayuda a conseguir un mejor rendimiento en nuestras interpretaciones.

La **AE negativa, inadaptativa o debilitante**, provoca un estado de ansiedad o excitación en el intérprete que interfiere negativamente en el resultado de su actuación. No es útil para el músico ni le ayuda a conseguir sus objetivos.

Algunos autores distinguen entre tres tipos de AE: ansiedad escénica reactiva, debida a una preparación inadecuada; la adaptativa y la inadaptativa (Swenney & Horan, 1982, citados en Marinovic, 2006, p. 2).

Esta diferenciación entre AE reactiva y AE debilitante se basa en la objetividad de los hechos que las causan.

Aunque ambas restan confianza al intérprete, la AE reactiva lo hace por un hecho real y objetivo, como es la falta de preparación de la obra o actuación que va a realizar. Este tipo de AE es puntual, concreta; tiene un motivo real y objetivo que hace desconfiar al intérprete del resultado que va a obtener. Un músico que no sufra nunca de AE desadaptativa puede sentir un grado alto de AE en estas circunstancias.

Nivel de activación en músicos

Según Doron y Parot (Diccionario AKAL de Psicología, pag.19) la activación es: “El Aumento de la excitabilidad del sistema nervioso central, del que es una de las propiedades, que acarrea una elevación del nivel de vigilancia, de los estados de alerta, de la atención. Más que un estado o un nivel, es un proceso dinámico constituido por el paso de un nivel a otro según un continuum que va desde los diferentes estados de sueño hasta los numerosos estados de vigilia...”

En el ámbito de la interpretación musical, el nivel de activación se movería en un proceso que iría de la calma total o relajación absoluta hasta el pánico escénico o excitación máxima.

Un músico debe reconocer *in situ* cual es su nivel de activación ya que la relación entre el nivel de activación o ansiedad percibida y el resultado de la calidad de la interpretación

conseguida, cumple con la ley de Yerkes-Dodson (Wilson, 1994, 1997; Steptoe & Fidler, 1987; López de la Llave y Pérez Llantada, 2006). Esto significa que los niveles extremos de activación o AE (calma total en un extremo o pánico en el contrario) interfieren negativamente en la ejecución musical, perjudicando el resultado obtenido en la misma. Mientras que los niveles intermedios proporcionan un nivel de activación que suele ayudar a obtener mejores resultados, e incluso a disfrutar de la actuación. Según esta ley, una moderada cantidad de tensión o ansiedad otorga al intérprete un grado de activación óptimo, que le permite alcanzar las mejores condiciones físicas y psíquicas en el momento de su actuación. Por encima o por debajo de ese grado de activación óptimo, el artista se ve perjudicado en su rendimiento.

ESTADOS DE FLUJO EN MÚSICOS

Un aspecto crucial que demuestra la relación entre el disfrute del músico en su actuación y la desaparición de la sensación de AE negativa del mismo, lo proporciona el estudio sobre estados de flujo en músicos, llevado a cabo por Bloom, & Skutnick-Henley (2005).

En su estudio, los autores investigaron entre 90 instrumentistas clásicos adultos, con una edad media de 59 años, con una dedicación a la música de 36 años y que seguían tocando siete horas a la semana. Se basaron, entre otros, en las investigaciones sobre estados de flujo de Csikszentmihalyi, (1979), según citan Bloom, & Skutnick-Henley (2005, p. 1).

Csikszentmihalyi (1979), utilizó el término **estado de flujo**, para denominar “un estado de concentración máxima -una mezcla de acción y atención- en que la conciencia, la mente y el cuerpo funcionan coordinadamente, sin indecisión ni ansiedad”.

Los autores citan una serie de condiciones generales que Csikszentmihalyi sugiere para que una tarea favorezca alcanzar este estado. Entre éstas, la actuación musical cumple con las siguientes:

- 1) La actividad requiere una concentración por encima de la media (media-alta).
- 2) Los niveles de desafío (habilidad requerida para realizar la tarea) y la destreza del actor de la tarea (habilidad o técnica que posee el músico que va a interpretar la obra) están equilibrados. De esta forma no aparece el aburrimiento durante la ejecución si la tarea es demasiado fácil, ni aparece el temor si la obra es demasiado difícil para el nivel técnico del músico.
- 3) La actividad se escoge libremente.
- 4) Los objetivos a alcanzar durante la actuación están claros.
- 5) Los medios y los métodos para alcanzarlos son claros y accesibles.

- 6) La evaluación del resultado es inmediato y se puede observar directamente.

Observaron que existían al menos cinco factores, que permitían prever los músicos que podían alcanzar con más facilidad estados de flujo durante sus actuaciones. Estos eran:

- 1) Autoestima y confianza en las capacidades propias.
- 2) Deseo de experimentar la música como expresión y vivencia de sentimientos.
- 3) Tener metas claras prefijadas.
- 4) Capacidad de concentración musical.
- 5) Capacidad de tocar sin hacer auto-crítica durante la interpretación.

Los autores indican que la duración media de estos estados fue de 27 minutos, “y la mayoría (62%) no se dieron en actuaciones”. Los 6 temas que los músicos respondieron, como responsables de haberles llevado a este estado de flujo, en orden de importancia y frecuencia eran:

- 1) Amor a la música (“el fantástico poder de la obra en sí”).
- 2) El estar familiarizado con la música (“La preparación de la obra, su conocimiento”).
- 3) Motivos emocionales (“sensaciones físicas y emotivas que la obra provoca en el músico”).
- 4) Dejarse llevar (sentirse cómodo, relajado, sin estar controlado por nada).
- 5) Conexión (sentirse conectado con alguien en un plano excepcionalmente elevado, sea este miembro del grupo instrumental o no).
- 6) Concentración/enfoque (focalizar nuestro deseo, capacidad de concentración en lo que deseamos realizar durante la interpretación).

Entre las conclusiones de los autores, cabe destacar que las experiencias de estados de flujo en músicos son complejas y van más allá de una concordancia entre la destreza del intérprete y la requerida por la música. Los autores opinan que niveles altos de atención en los músicos pueden favorecer los estados de flujo. Por ejemplo “acompañar emociones con sensaciones físicas, con sentimientos, ideas, imágenes o sonidos”. Estos estados pueden darse potencialmente con la misma facilidad tanto en profesionales como en estudiantes. El objetivo del músico, para poder vivir su profesión de manera positiva y no sufrir innecesariamente ante sus actuaciones en público, debe estar enfocado al disfrute durante sus interpretaciones. Este estudio es crucial para entender toda la parte de preparación y estudio, de las obras que vamos a interpretar. Muestra el camino que une los altos niveles de atención durante la interpretación, con alcanzar estados de flujo durante la actuación.

Pero para completar el viaje, debemos entender otra parte del funcionamiento de nuestro cerebro. ¿Pensamos correctamente antes, durante y después de nuestra actuación en directo?

PENSAMIENTOS O IDEAS IRRACIONALES

El DR. Louise Montello, director ejecutivo de la revista Musicians Wellness, Inc. de New York, en su intervención de 1988 para la Conferencia Internacional de Músicos de Orquestas y Cantantes de Ópera, hace referencia a la importancia de la relación entre el músico y su “Yo crítico interno”.

Según el autor, **los estudiantes de música deben conocer el hecho de que sus pensamientos y creencias crean su propia realidad. De esta manera, deben entender que ellos pueden tener un control sobre sus propios pensamientos, sensaciones emocionales y sobre sus sensaciones corporales.**

Este mismo planteamiento, de la relación entre el músico y su crítico interno, lo desarrolla Mauricio Weintraub (2004) en su libro ¿Por qué no disfruto del escenario?

En esta obra, el autor nos muestra al músico dividido en dos facetas:

- 1) Como persona.
- 2) Como músico: que a su vez se dividiría en intérprete o recreador de la obra que va a interpretar, y el crítico de sí mismo y de esa interpretación que realiza. Para el autor, el ejecutante o recreador de la obra sería el alumno del crítico interno, que adoptaría el papel de maestro o profesor interno del ejecutante. se distinguen dos tipos de relaciones entre ambos:
 - Relación funcional: Es aquella en que el crítico guía ayuda al ejecutante o músico a conseguir su meta u objetivo.
 - Relación disfuncional: Es aquella en la cual el crítico guía muestra una serie de sentimientos negativos hacia el ejecutante (lástima, enojo, menosprecio) y que perjudican o no ayudan al ejecutante a conseguir sus objetivos. Este tipo de sentimientos, negativos o positivos, que un músico puede decirse a sí mismo, otros autores los describen como autoinstrucciones o pensamientos distorsionados.

Según Dalia (2004, p. 121), la autoinstrucción es aquello que nos decimos y la forma en cómo nos lo decimos. Son frases, instrucciones o consejos, que nos damos a nosotros mismos y que pueden tener diversas finalidades. Pueden ser de varios tipos y dirigirse hacia distintos objetivos como tranquilizarnos, activarnos para hacer algo, evaluarnos de un modo racional, reforzarnos o controlar alguna conducta impulsiva o que nos cuesta manejar, intentando hacerla más consciente.

Temporalmente este tipo de autoinstrucciones se pueden clasificar según este autor en autoinstrucciones realizadas **antes** de una actuación musical, **durante** la actuación y **después** de la misma. Para el autor es importante que cada persona utilice su propio lenguaje para realizarse sus propias autoinstrucciones. Hay que saber utilizarlas en el momento adecuado y deben entrenarse correctamente. De este modo

podrán automatizarse, de forma que su utilización en los momentos de máxima tensión o dificultad nos resulte fácil y estemos acostumbrados a ellas.

Para López de la Llave y Pérez-Llantada (2006, p. 82) “La respuesta emocional, la respuesta de estrés, es una consecuencia de nuestros pensamientos. Los sucesos son interpretados, juzgados y etiquetados de forma que a cada uno le corresponde inevitablemente su respuesta emocional particular...”

Son estos pensamientos automáticos los que licitan la aparición de las manifestaciones fisiológicas y pueden cerrar el círculo vicioso que cronifique la ansiedad como respuesta establecida e incontrolable”.

Según McKay, Davis & Fanning (1981), citados en López de la Llave y Pérez-Llantada (2006, p. 82 y 83), estos pensamientos automáticos tienen las siguientes características:

- 1) Son concretos y específicos.
- 2) Se cree en ellos aunque sean irracionales.
- 3) Parecen espontáneos.
- 4) Se formulan como obligación, deber.
- 5) Tienden a ser dramáticos.
- 6) Son particulares de cada persona.
- 7) Son difíciles de “quitar de la cabeza”.
- 8) Son aprendidos.

Para Dalia (2004) estos pensamientos automáticos que surgen en los músicos que sufren AE son irracionales. Entre las ideas o pensamientos irracionales más comunes en los músicos están algunas como: “seguro que meto la pata”, “todo me sale mal”, “yo no sirvo para esto”, “debería dedicarme a otra cosa”, “no puedo dominar mis nervios”, “me juego todo mi futuro en esta actuación”...

El autor propone el seguimiento de un entrenamiento en reestructuración cognitiva basado en la Terapia Racional Emotiva de Albert Ellis. Muestra una serie de técnicas que permiten al músico combatir esas ideas irracionales y cambiarlas por ideas racionales que le ayuden a conseguir sus objetivos.

Cómo **conclusión** de esta primera parte del estudio sobre la Ansiedad Escénica, vemos que la preparación y estudio de una obra (tanto como solista o como integrante de una orquesta o cualquier otra agrupación musical) debe de abordarse desde un punto de vista global, no solo desde un punto de vista técnico-musical. La parte psico-cognitiva y emotivo-conductual que vamos a necesitar controlar durante la actuación en directo de esa obra, merece el mismo nivel de preparación que la parte técnico-musical propiamente dicha. Esto no implica que requieran la misma cantidad de tiempo de estudio, pero sí la misma importancia en su planteamiento y en la dedicación que requiera. Impedir que pensamientos intrusivos nos distraigan y puedan llegar a impedir una atención activa y adecuada, debe ser un objetivo tan importante como limpiar cualquier pasaje de una obra. De hecho, sin una preparación global adecuada, un pasaje

perfectamente estudiado desde el punto de vista técnico-musical puede no ofrecernos garantías de solvencia ante un examen o una oposición.

ESTUDIAR UNA OBRA DE FORMA GLOBAL

En busca de la mayor ergonomía en mi estudio

La primera cuestión que requiere entrar en un estado de flujo, es un alto nivel de atención durante nuestra actuación. Para conseguirlo, es necesario aclarar algunos aspectos que suelen llevar a confusiones a muchos alumnos. Es muy común escucharles quejarse de que “no puedo concentrarme lo suficiente” o “no soy capaz de mantener la concentración durante todo el concierto”.

Entendamos la diferencia que existe entre concentración y atención. Según Doron y Parot (Diccionario AKAL de Psicología, p. 64): **“La atención consiste en la focalización sobre una actividad particular, en detrimento de otras actividades concurrentes; aunque hoy en día se entiende como un concepto multidisciplinar”.**

El hecho de concentrarse no es más que el hecho de estar atento, con lo cual, **la concentración simplemente es la atención mantenida durante un largo período de tiempo en una actividad concreta.**

Esto implica que la mejor forma de tocar concentrado es permanecer atento a nuestra interpretación en todo momento. Pero esto que parece tan simple, a veces no resulta fácil, ¿por qué?

Uno de los primeros causantes son los filtros que nuestra atención provoca per sé. Para estar atentos debemos focalizar nuestra atención en una única tarea. **No podemos estar atentos a dos tareas a la vez.**

Aunque parezca que interpretar una obra en un concierto es una tarea única, veamos cómo funciona nuestro cerebro cuando tocamos.

Durante el proceso realizamos una serie de movimientos osteo-musculares sincronizados que abarcan desde movimientos respiratorios controlados, abdominales que cambian la presión del aire, labiales que controlan la caña, linguales para la articulación...

Al mismo tiempo realizamos movimientos con los dedos ordenados por un ritmo y una digitación concreta, buscando una afinación que nos da un resultado melódico determinado, al cual queremos darle una intención emotiva concreta para que resulte bonito, espectacular, triste...

¿Seguro que esto es una única tarea? Puede serlo si conseguimos que todos estos aspectos formen parte de un todo interpretativo.

Según Doron y Parot (Diccionario AKAL de Psicología, pag. 65) existen los **procesos atencionales automáticos** “Son aquellos que se ponen en práctica de manera voluntaria por el sujeto. Se ejercitan en las diferentes etapas sensorimotoras y no solamente a nivel de información recibida en

un momento dado.” Tocando forman toda la parte muscular y física de la interpretación, así como la parte emotivo-artística de una obra.

APRENDER A ESTUDIAR EFICIENTEMENTE

El cerebro crea unas conexiones nerviosas determinadas para cada tarea, a las que se les denomina sinapsis. Estas conexiones son las autopistas de la información y por donde circulan las órdenes de nuestro cerebro al resto de músculos del cuerpo. Se crean y se descartan continuamente, de forma que sólo quedan grabadas en la parte consciente aquellas que el cerebro da por útiles y provechosas. A nosotros nos interesa el proceso de aprendizaje técnico-musical para poder optimizar el tiempo de estudio y conseguir formar un todo interpretativo; que como hemos visto es lo que provocará que podamos mantener la atención durante todo un concierto.

Como ejemplo práctico explicamos cómo se graba un pasaje en el cerebro: Para cada movimiento de los dedos (digitación de un pasaje) se crea una sinapsis, que solo es válida mientras la velocidad de ejecución no varíe demasiado, en cuyo caso el cerebro estaría creando otra sinapsis para un movimiento mucho más rápido. Para el ritmo con que se mueven esos dedos en concreto crea otra sinapsis, así como para la articulación (movimiento de la lengua), el nombre de las notas, etc.

Esto, que físicamente ocurre de este modo, estamos acostumbrados a unificarlo por automatización desde nuestros principios como músicos. Todos estudiamos los pasajes uniendo ritmo, digitación, articulación, dinámicas, etc, pero a veces no unificamos todo convenientemente.

Un hecho probado es que los intérpretes que tocan una obra memorizada a la perfección, lo hacen con mayor libertad que si tienen que tocar leyendo esa misma partitura. Eso demuestra que el conocimiento de la partitura es fundamental para mantener la atención en su ejecución en directo. Cuando una partitura se ha aprendido de memoria, todas las partes que componen la memoria musical pasan a formar un todo. Sirva este esquema para ver las partes de la memoria musical y permítanme recomendar el libro de Rodolfo Barbacci *Educación de la Memoria Musical* (Ricordi Americana 1965). Las partes de la Memoria Musical son:

- Memoria nominal de las notas
- Memoria rítmica
- Memoria melódica
- Memoria Armónica
- Memoria Analítica o Formal
- Memoria Muscular
- Memoria Visual
- Memoria Emocional

Aprender a pensar mientras toco

Como puede observarse, son muchos los aspectos que conforman realmente el acto de interpretar una obra ante el público. El estudio diario debe ser disciplinado y constante

y debe incluir un estudio previo de la partitura que permita cumplir este esquema de estudio:

Automatizar ordenadamente

- Aprender la partitura antes de tocarla.
- Entender la parte musical antes de comenzar la parte técnico-instrumental.
- Crear las sinapsis musculares desde la intencionalidad emotiva; incluyendo todos los aspectos interpretativos posibles (cambios de presión de aire, vibrato, dinámicas, afinación, líneas de tensión, intenciones emotivas concretas en cada pasaje como alegría, tristeza, melancolía, belleza, etc).
- Automatizar la obra por partes, uniendo el movimiento muscular necesario (mecanismo y columna de aire-movimiento de arco y movimiento de dedos) a una intención emotiva concreta (estilo y plano emocional de la obra).
- Interiorizar la partitura hasta memorizarla.
- Tocar la obra completa hasta conseguir mantener la atención en cada momento.
- Reconocer las sensaciones propias en cada momento de la obra y adecuarlas para conseguir nuestra idea final (cansancio en diferentes secciones, respiraciones, pasajes difíciles, etc.).
- Interpretar la obra completa como un todo.
- Vivir el presente (no existen fallos cometidos en un pasaje anterior ni pasajes que tengan que venir); solo así se mantiene la atención, se consigue la concentración máxima y el estado de flujo.

Comunicar el contenido de mi interpretación

Para transmitir de forma óptima el contenido de mi interpretación es necesario tener en cuenta los siguientes puntos:

- Atender a lo que se quiere comunicar, antes de cómo se va a comunicar. Lo que tocamos tiene un componente artístico, estético y emotivo que es lo que el público viene a escuchar realmente.
- Formar el contenido de idea artística en cada obra, completando un mapa emocional concreto de la misma, que guíe en el concierto. Se deben aprovechar los sentimientos aprendidos para cada pasaje en cada obra, como motor de activación física y anímica positiva. Sentir la alegría, tristeza, ira, comicidad, etc. de cada pasaje para transmitir ese sentimiento al público.
- Enfocar la atención al contenido de esa idea buscando el equilibrio del lenguaje corporal y las necesidades técnico-musicales para conseguir una comunicación auténtica con el público. Somos actores a la vez que músicos en un escenario y nuestra actuación tiene que ser coherente desde el punto de vista visual para el espectador. Para el tema de las emociones en la música, la función del intérprete y la relación de éste con la obra y su público recomiendo la

lectura de *El intérprete y la música* de Monique Deschaussées (Edd. Rialp S.A. 1991) y *Emoción y significado en la música* de Leonard B. Meyer (Alianza Música).

Desensibilizándonos

Para acostumbrarnos a realizar actuaciones óptimas y sentirnos seguros ante el público, se deben seguir algunas pautas típicas de las terapias emotivo-conductivas, entre las que destacan:

- Actuar ante un público adecuado y en salas que no resulten intimidatorias primero, hasta que la respuesta con el repertorio elegido y trabajado sea satisfactoria. Así nos aseguraremos que el repertorio elegido está acorde a lo que podemos hacer y no nos sobrepasa en dificultad. Poco a poco ir aceptando conciertos en salas y públicos de mayor importancia o responsabilidad para nosotros.
- Mostrar un gran respeto por el público asistente y cuidar que dicho respeto se transmita a nuestra audiencia convenientemente. Debemos agradecer que nos hayan dedicado todo el tiempo que requiere la asistencia a un concierto y que hayan elegido asistir al nuestro en concreto.
- Finalmente realizar la tarea de análisis de la actuación de forma constructiva y asertiva, sin radicalismos dicotómicos (fantástico o malísimo). Nunca se juzga al intérprete como persona, ni todo el futuro de su carrera.

La preparación de una actuación ante un tribunal tiene unos elementos cognitivos propios que debemos tener en cuenta:

- Un tribunal examinador juzga este examen o prueba, nunca me juzgan como persona ni el posible resultado de futuras o pasadas pruebas. Al mismo tiempo tengo una ventaja, puedo influir en la decisión del tribunal a través de mi actuación y esto incluye mi imagen y mi lenguaje corporal. Debo tener en cuenta qué tribunal es para preparar lo mejor posible mi actuación, intuir qué se busca ante una prueba de oboe 2º no es igual que de solista; una orquesta en Alemania busca un tipo de sonido y afinación que dista mucho de lo que busca una orquesta americana. Una plaza para docente tiene connotaciones específicas de dominio del lenguaje, etc.
- Siempre debo analizar de forma adecuada y realista mi preparación para la prueba realizada y observar los resultados obtenidos. Aprender de situaciones y experiencias para fortalecer lo que ha dado resultado y mejorar lo mejorable. Discernir y aceptar aquellas cosas sobre las que no puedo influir. **“La misma prueba obtendrá resultados diferentes con tribunales diferentes y en sitios diferentes”.**
- Por último y lo más importante, todos debemos decirnos: además de músico y artista principalmente soy persona; soy yo mismo y podría tener otra profesión si por accidente no pudiera seguir en esta y no dejaría de ser la maravillosa persona que soy. Debo ser realista y aprender ser exigente con mi trabajo y mis resultados y a quererme y respetarme

para poder seguir aprendiendo y levantándome cada vez que no consiga lo que quiero.

- **Toco porque me hace feliz y puedo ser feliz siendo un auténtico músico, un artista.**

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, F.M. (1995). El uso de sí mismo. (Trad. M. Mulet Truyols). Barcelona: Ediciones Urano, S.A. (Original en inglés 1985)
- ANDRÉ, C. y LÉGERON, P. (1997). El miedo a los demás: miedo escénico, timidez y fobia social. (Trad. A. Arazosa). Bilbao: Ediciones Mensajero, S.A.U. (Original en francés 1996).
- BARBACCI, R. (1939). La Nerviosidad de los Músicos: El Trac, causas y remedios. Lima: G. Brandes y Co. S.A.
- BARBACCI, R. (1965). Educación de la memoria musical. Ed: Ricordi Americana.
- BLOOM, A. J., SKUTNICK-HENLEY, P. (2005). *Facilitating flow experiences among musicians*. American Teacher. April-May, 54(5), 24-28.
- CLARK, D. B., AGRAS, W.S. (1991). The assesment and treatment of performance anxiety in musicians. *American Journal of Psychiatry*, 148, 598-605.
- COX, W. J., y KENARDY, J. (1992). Performance anxiety, social phobia and setting effects in instrumental music students. *Journal of Anxiety Disorders*, 7, 49-60.
- CRASKE, M. G., y CRAIG, K. (1984). Musical performance anxiety: The three systems model and self-efficacy theory. *Behavioral Research and Therapy*, 22, 267-280.
- DALIA, G (2004). Cómo superar la Ansiedad Escénica en Músicos. Madrid: Mundimúsica Ediciones.
- DESCHAUSSES, M. (1991). El intérprete y la música. (Trad. R. Torrás). Madrid: Ediciones Rialp. (Original en francés 1988).
- DESPINS, J. P. (1994). La música y el cerebro. (Trad. Mª Renata Segura). Barcelona: Ediciones Gedisa. (Original en inglés 1986)
- DORON, R., PAROT, F. y COL. (2004). Diccionario Akal de Psicología. Madrid: Ediciones Akal. (Original en francés 1991).
- ELLIS, A. Como controlar la ansiedad antes de que le controle a usted. (Trad. Bas Balsé, T.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. (Original en inglés 1998).
- FISHBEIN, M., SUSAN, E., MIDDLESTAD, S.E., OTTATI, V., Straus, S. y ELLIS, A. (1988). Medical problems among ICSOM musicians: Overview of a national survey. *Medical Problems of Performing Artists*, 3, 1-8.
- KANFER, F. H. y GOLDSTEIN, A. P. (1987). Como ayudar al cambio en psicoterapia. (Trad. Sánchez Bernardos, Mª. L.). Bilbao: Editorial Desclee de Brouwer. (Original en inglés 1986).
- KASPERSEN, M. y GOTESTAM, K. G. (2002). Estudio de la ansiedad producida por la actuación entre los estudiantes

de música noruegos. *European Journal Psychiatry*. (Ed. esp.), abr.-jun., 16(2), 73-86.

KLÖPPEL, R. (2003). Ejercitación mental para músicos: Aprender más fácilmente, actuar con más seguridad. (Trad. Padrós, D.). Cornellá de LLOBREGAT: Idea Books. (Original en alemán 2003)

LEBLANC, A., JIN, Y. C., OBERT, M. y SIIVOLA, C. (1997). Effect of audience on music performance anxiety. *Journal of Research in Music Education*, 45, 480-496.

LÓPEZ DE LA LLAVE, A., PÉREZ-LLANTADA, M.C. (2006) Psicología para Intérpretes Artísticos. Madrid: Paraninfo, S.A.

MARINOVIC, M. (2006). *La ansiedad escénica en intérpretes musicales chilenos*. Revista Musical Chilena, 205, 5-25.

Ruiz, G., (1999). Amo hacer música: Yogaterapia específica para los profesionales de la música. Madrid: Mandala Ediciones.

STEPTOE, A. (1989). Stress, coping, and stage fright in professional musicians. *Psychology of Music*, 17, 3-11.

STEPTOE, A. y FIDLER, H. (1987). Stage fright in orchestral musicians: A study of cognitive and behavioural strategies in performance anxiety. *British Journal of Psychology*. 78, 241-49.

VAN SON, M., VAN KEMENADE, J. y VAN HEESCH, N. (1999). Le trac chez les musiciens d'orchestre professionnels: prevalence et relation avec le bien-être et la problematique psychique. *Médecine des Arts*, (número especial), *Psychologie du musicien*, 28, 24-26.

VAN KEMENADE, J., VAN SON, M. y VAN HEESCH,

N., (1995). Performance Anxiety among Profesional Musicians in Symphonic Orchestras : a Self Report Study. *Psychological Reports*, 77, 555-562.

WEEKES, C. (1998). Autoayuda para tus nervios. (Trad. Treviño Fernández, J.). Buenos Aires: Editorial Edaf. (Original en inglés 1962)

WEINTRAUB, M. (2004). ¿Por qué no disfruto del escenario?: en búsqueda de las emociones displacenteras en el momento de hacer música.(1ª ed.). Buenos Aires: Claves Musicales. Buenos Aires.

WESNER, D. B., NOYES, R. y DAVIS, JR. (1990). The occurrence of performance anxiety among musicians. *Journal of Affective Disorders*, 18, 177-185.

Juan Carlos Báguena Roig. Catedrático numerario del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Solista de la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Premio de Honor fin de Grado Superior del Conservatorio Superior de Valencia. Alumno destacado de D. Francisco Salanova.

Diploma de Estudios Avanzados por la Universidad SEK de Segovia por su trabajo de investigación sobre Formación en Control y Manejo de la Ansiedad Escénica en los Conservatorios Superiores de España.

R
ROCAMORA

FABRICANTE DE NAVAJAS ESPECIALES PARA EL RASPADO DE CAÑAS DE INSTRUMENTOS MUSICALES
CATRAL (Alicante) ESPAÑA

gabrielrocamora@hotmail.com
gabrielrocamora.blogspot.es
TLF. 616277939

ACERO TEMPLADO DE MUY ALTA CALIDAD, FORJADA Y AFILADA ARTESANALMENTE CON UNA DUREZA DE (62-64 HRC) PARA QUE SU FILO TENGA UNA GRAN DURABILIDAD

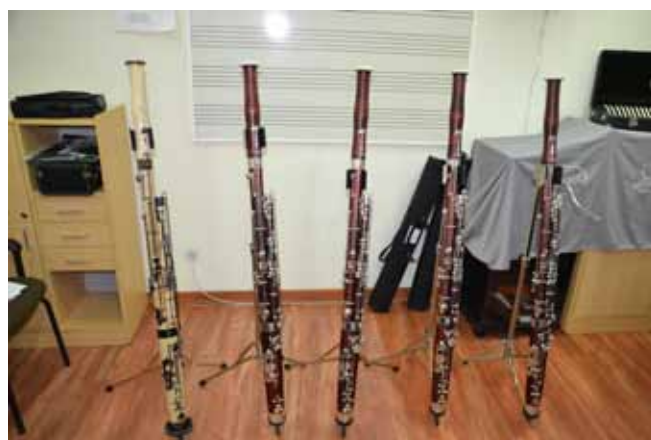
SEGUNDO CONGRESO AFOES MADRID 2013



Irene Arce de Lamo

Como si de una peregrinación se tratara, nos empezamos a preparar para “El Camino de Afoes”. El Segundo Congreso de la Asociación de Fagotistas y Oboístas de España estaba a punto de comenzar. En nuestras mochilas sólo lo imprescindible: un poco de ropa, nuestro instrumento, alguna caña y muchas ganas de absorber todo lo que Madrid nos tenía preparado, del 3 al 5 de mayo de 2013, en el Conservatorio Profesional de Música de Amanuel.

Tras la primera etapa superada, y una vez reconocido el terreno, éramos conscientes de que no había tiempo que perder. Sabíamos que lo que allí se estaba cocinando era con ingredientes de primera calidad y si querías probarlo todo y no perderte nada debías decantarte por el “menú degustación”. El número de expositores para visitar ascendía a treinta y dos. Todo un catálogo de tiendas y marcas con un sinfín de instrumentos disponibles para probar, multitud de materiales para nuestras cañas, artilugios para facilitarnos la vida y una sonrisa con la que atenderte. Los brillos y colores que allí había no eran un espejismo ni una ilusión óptica, eran dignos de un paraíso o, por el contrario, ¡de un lugar donde perder la cordura!



Y sin más dilación empezó todo. Fagotistas y oboístas nos bifurcábamos según la clase magistral que queríamos presenciar. Por un lado, Roberto Baltar (oboe) trabajaba pasajes orquestales e Ingo Reuter (fagot), obras de W. A. Mozart y C. Saint-Saëns.

Esa misma tarde se llevaban a cabo los primeros ensayos de la Banda Afoes, tanto de Estudiantes como de Profesionales, que contaban con la dirección del singular Hansjörg Schellenberger.



Proseguían las clases magistrales, los alumnos ponían a punto los instrumentos y templaban sus nervios. No se toca todos los días ante profesores de la categoría de Cristina Gómez Godoy (oboe), Andrea Zucco (fagot), Juan Carlos Báguena (oboe), Guillaume Santana (fagot), Jacques Tys (oboe) o Enrique Abargues (fagot), quienes transmitían sus doctrinas a los valientes discípulos en un aforo repleto de nuestro gremio.

Y así se iban sucediendo conferencias, clases, recitales y visitas a los expositores, de tal manera que el Conservatorio de Amanuel era un hervidero de gente en el que no existía un rincón para el silencio.





Guillaume Santana (fagot) y Noelia Rodiles (piano) fueron los encargados de hacer el primer recital vespertino. Apenas terminada la comida, el maestro Santana nos deleitó con dos obras. Ante un público, que pese a estar saciado de calidad no dejó de sorprenderse ante la frescura, naturalidad y aparente facilidad con la que tocó G. Santana las tres piezas de Koechlin y el concierto de Jolivet.

Sólo tenías que elegir una butaca del Salón de Actos y disfrutar. Un recital tras otro tenía lugar. Andrea Zucco (fagot) y Francisco Javier Sánchez (piano) con partituras de R. Schumann y L. Orselli. Continuaron Hansjörg Schellenberger (oboe) y Alina Artemyeva (piano) que eligieron obras de G. Ph. Telemann, P. Vasks y F. Poulenc. En el siguiente recital se aunaban el fagot de Ingo Reuter, el oboe de Cristina Gómez y el piano de Francisco Javier Sánchez, dando vida así a la música de V. Bellini, G. Jacob y A. Vivaldi.



Por último, se llevó a cabo un recital con un programa de los que son difíciles de escuchar en las salas de conciertos. El oboísta y compositor Arnaldo di Felice, tras interpretar su *Medusa* para oboe solo dio paso al fagotista Stefano Canuti y a los percusionistas Chang-Chun Tsai y Torgeir Fausken Arnesen para que interpretaran su poderosa y enérgica *Naf'sha* para fagot, dos bombos y dos marimbas. Sólo quien estuvo allí puede entender la coreografía de sonido y movimiento que se creó entre estos tres músicos. Tanto es así, que nos tuvieron que proporcionar un poco de Bach para sosegarlos.

La cuestión es: ¿tanto estímulo podía ser asimilado? Qué mejor remedio que una improvisada barra de bar en la terraza del mismo Conservatorio para comentar las hazañas del día, picar algo y echar unas risas con los compañeros. Por un momento, oboes y fagotes estaban aparcados, “cañas espumosas” ocupaban nuestras manos.



En un nuevo día las clases magistrales se seguían celebrando. Los que fueran solistas el día anterior, Arnaldo di Felice (oboe) y Stefano Canuti (fagot) adoptaban el papel de docentes.

El domingo significaba el fin del Segundo Congreso, pero no por eso había menos actividad: ensayos de las Bandas y decisiones de última hora en los stands, donde el tiempo se agotaba en la delicada e ilusionante elección para quien había decidido adquirir un nuevo instrumento.



Aún teníamos por delante dos conciertos de nuestros artistas invitados. Sarah Roper (oboe) y M^a Carmen Salvador (piano) optaron por música del S.XX. Sonaron obras de G. Finzi, T. Musgrave y Jesús Sancho Velázquez. Destacaré que la obra de este último compositor, que se encontraba entre el público asistente, era *Soledad Habitada*, viendo así por primera vez la luz en España. Se trataba de un encargo de Afoes, dedicada a Sarah Roper y estrenada mundialmente por ella misma el 8 de julio de 2012 en la Conferencia Anual de la IDRS (International Double Reed Society) en Oxford, Ohio, EE.UU.



Pero la música no se detenía, ahora éramos los participantes los que queríamos lacrar el Congreso. El concierto de Bandas estaba a punto de comenzar. Ataviados con la camiseta Afoes 2013 y bajo la dirección de Hansjörg Schellenberger la Banda Afoes de Estudiantes, compuesta por 65 integrantes y la de Profesionales, con aproximadamente 40, pusieron, esta vez sí, punto final al evento.

Momento de despedidas, buenos deseos y vuelta a casa, no sin antes completar el reportaje de fotos. Un oso sin madreño, pero con aspiraciones musicales, hacía las veces de *photocall* en la entrada del Centro.

La instantánea final se convirtió en una marea rosa con una pregunta en común: ¿nos vemos en el próximo Afoes 2014?



Irene Arce de Lamo. Profesora de Oboe en los conservatorios de Málaga, Motril (Granada) y, actualmente, en La Línea de la Concepción (Cádiz). Diplomada en Magisterio en la especialidad de Educación Musical.

Siete obras en cincuenta años

El fagot solista en el repertorio sinfónico concertante español de los últimos 50 años



Salvador Aragón Muñoz

Revelar la falta de repertorio y la exigua producción de literatura escrita para el fagot en España, dentro del ámbito sinfónico concertante del último medio siglo, son los objetivos de este artículo. Un resumen del trabajo de investigación que realicé en 2010 a través de la recopilación de conciertos escritos para fagot, a partir de la segunda mitad del siglo XX y, concretamente, desde 1960. Después de presentar el trabajo, me consta la publicación de otro concierto, el cual incluyo en el presente artículo.

La composición de una obra para solista y orquesta es una ardua tarea que pocas veces el compositor y el instrumentista ven recompensada, quizás por la falta de ocasiones para interpretarla. Las escasas posibilidades de que dispone un solista de fagot condiciona la elección de la obra, principalmente, por los obstáculos que se alzan ante la posibilidad de poder interpretar, públicamente, una composición específica del instrumento a nivel solista con orquesta. Los conciertos clásicos del repertorio intrínseco para fagot como puedan ser: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Carl Maria von Weber (1786-1826) o Gioachino Rossini (1792-1868), entre otros, son mayoritariamente elegidos. Por tanto, cuando surge la posibilidad de interpretar un concierto a solo, el fagotista presenta una obra ligada al repertorio clásico, lo que conlleva una importante falta de divulgación de las obras españolas escritas en el periodo abordado.

¿Por qué desde hace 50 años?

El letargo general que padeció España después de su Guerra Civil (1936-1939), se manifestó con toda su crudeza en todos los ámbitos, incluido el musical. En este campo, la perspectiva estética y técnica no fueron cultivadas; sólo lo imprescindible desde el punto de vista más formal y administrativo. En las composiciones, posteriormente, se impone el nacionalismo como línea estética oficial en detrimento del planteamiento creativo personal, lo que supuso el eclipse de aquellos compositores que no seguían el ideario marcado por el régimen.

Es a partir de los años 60, cuando España, obligada por la presión internacional, deriva hacia una política menos rígida y el régimen totalitario se ve obligado a dejar entrar las nuevas corrientes emergentes, especialmente desde Europa, lo

que implica el camino hacia un cambio aperturista del país. La información que llega de las nuevas corrientes artísticas y culturales influye en la recuperación del camino perdido durante años. Así, este es un momento de interesante valor histórico, el cual considero un interesante punto de partida de esta investigación.

En aquella época, la escasez de orquestas y conservatorios, junto con la falta de un impulsor de la técnica como sí tuvieron otros instrumentos –Julián Menéndez (1896-1975) con el clarinete o Pau Casals (1876-1973) en el violoncello, entre otros– provocaron que el fagot sufriera un considerable abandono en comparación con otros instrumentos. Esta situación nos hace reflexionar sobre la falta de interés y atención que sufrió. Igualmente, durante este periodo tiene lugar un cambio técnico decisivo y revelador: cambio del sistema francés al sistema alemán. Este cambio se realizó en la década de los 70 impulsado por algunos fagotistas y exigencia de algunos directores. Fueron años muy duros, profesores de conservatorios, orquestas, bandas y alumnos tuvieron problemas de adaptación, siendo los de mayor edad los que más sufrieron, la solidez de años impedía una rápida y correcta adaptación. Algunos fagotistas fueron reacios, otros no pudieron realizar el cambio, aun así en los 80 estaba ya instaurado el sistema alemán.

A los anteriores avatares se une la sucinta relación de compositores que han plasmado sobre la partitura sus dotes creativas para el fagot, lo que habría conllevado la mejora de sus posibilidades interpretativas y técnicas. De esta manera podemos comprender la precariedad y falta de producción escrita de conciertos disponibles y catalogados de nuestro instrumento.

De manera más general, la música española se halla muy desprotegida tanto a nivel interpretativo como grabado; entre otras cosas, no se difunde como en el resto de Europa. La omisión de obras modernas en las programaciones de las orquestas nacionales o comunitarias, entre otras, reduce la difusión de nuestra música en todas sus facetas: nuevos compositores, nuevos solistas... Lo que acaba por impedir la evolución y promoción del fagot.

Para dar a conocer aquellas composiciones que emergieron durante el periodo temporal expuesto, a continuación se

muestra una relación de obras halladas durante el proceso de investigación llevado a cabo. Los conciertos son citados por orden cronológico de composición.

Concierto para fagot y orquesta de cuerda (1962). Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005). Escrito para el fagot francés. La primera interpretación se realizó en Ottmarsheim, Francia, el 13 de enero de 1975. Maurice Allard al fagot con la Folia Orquesta de Basilea dirigidos por Miguel de la Fuente. En España se interpretó por primera vez, el 23 de noviembre de 1983 en la Universidad Laboral de Cheste (Valencia), por la Orquesta Municipal de Valencia dirigida por Manuel Galduf con Vicente Merenciano al fagot. Esta interpretación tiene especial importancia dado que es la primera vez que se ejecuta con el sistema Heckel o alemán. La duración aproximada es de 17 minutos. Instrumentación: fagot solo, cuatro violines primeros, tres violines segundos, tres violas, dos violoncellos y un contrabajo. Editado por G. Billaudot.

Concierto para fagot solista y orquesta de cuerda, flautín y timbales (1976). Teresa Borrás y Fornell (1923-2010). Compuesto, supuestamente, para el sistema francés. Si se considera la breve literatura escrita para el fagot, cualquier reseña de obras relacionadas con la investigación es importante mencionarla en estas páginas, con la cita completa de la referencia hallada en su catálogo: Concierto para fagot solista, orquesta de cuerda, flautín y timbales. Op. 65. El concierto tiene una duración aproximada de 22 minutos. Instrumentación: fagot solista, orquesta de cuerda, flautín y tres timbales. El número de intérpretes de cuerda es reducido. Este concierto no ha sido estrenado.

Concierto para fagot y conjunto instrumental (1988). Joan Guinjoan Gispert (1931). Escrito para el sistema alemán. Compuesto por encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CNDMC) y dedicado al Grupo Círculo. Estrenada en la Bienal Musical de Zagreb, Croacia, el 11 de abril de 1989 con Dominique Deguines al fagot y el Grupo Círculo dirigidos por José Luis Temes. La duración aproximada es de 16 minutos. Instrumentación: fagot solista y un intérprete de los siguientes instrumentos: flauta, oboe, clarinete, piano, violín, viola, violoncello y contrabajo. Editado por EDAF.

Augenstrauss (Ramo de ojos) para fagot y orquesta (2001-2002). Jorge García del Valle Méndez (1966). Estrenada el 20 de abril del 2001 en la Lukaskirche de Dresden, con el propio compositor al fagot junto a la Neue Elbland Philharmonie y Peter Fanger como director. Escrito para el sistema Heckel. La duración aproximada es de 16 minutos. Instrumentación: dos flautas (segunda con piccolo), dos oboes (segundo con corno inglés), dos clarinetes (segundo con clarinete bajo), dos fagotes (segundo con contrafagot), cuatro trompas en Fa, dos trompetas en Si bemol, dos trombones, tuba, percusión con tres instrumentistas (cuatro timbales, platos, bombo, lira, campanas, tam tam, caja china y maracas), diez violines primeros, diez violines segundos, ocho

violas, seis violoncellos y cuatro contrabajos. No está editada.

Variaciones sinfónicas para fagot y orquesta sinfónica (1995). Premio Internacional de Composición de Murcia 1997. José Zárate Rodríguez (1972). Es un concierto de juventud y constituye su primer concierto para instrumento solista y orquesta. Dedicado a Vicente Merenciano. Escrito para el sistema Heckel, por inspiración y gusto hacia el instrumento. La primera interpretación fue en Murcia el 2 de mayo de 1998 con José Lozano al fagot y la Orquesta Internacional del Festival de Orquestas de Jóvenes de Murcia dirigidos por Giuseppe Manzini. La duración aproximada es de 15 minutos. Instrumentación: un piccolo, una flauta, dos oboes, dos clarinetes en Si bemol, dos fagotes, dos trompas en Fa, una trompeta en Do, un trombón, cuatro timbales, percusión con tres instrumentistas (plato suspendido, xilófono, bombo, triángulo, castañuelas, caja china, caja, pandero, claves y tam tam), violines, violas, violoncellos y contrabajos. La obra está editada por Arte Tripharia.

Concert per a fagot (2008). Agustí Charles Soler (1960). Estrenada el 23 de diciembre de 2009 en la Sala Oriol Martorell de L'Auditori de Barcelona dentro del ciclo Propers Concerts, por el Grup Instrumental BCN 216 y Guillermo Salcedo al fagot, dirigidos por Francesc Prat. La duración aproximada es de 18 minutos. Instrumentación: fagot solista y un intérprete de los siguientes instrumentos: flauta, corno inglés, clarinete bajo, trompa, trompeta, trombón, percusión, violín, viola, violoncello, contrabajo. Editado por Tritó Edicions.

Concierto para fagot y orquesta "Notas para la paz" (2012). Marisa Manchado Torres (1956). Compuesto por encargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España. Escrito para el fagot alemán. Estrenada en Madrid el 27 de abril de 2012 con Enrique Abargues al fagot y la Orquesta Nacional de España dirigidos por Kazushi Ono. Concierto estrenado tras la presentación de mi trabajo de investigación.

Tras observar las fechas de composición, se puede ver cómo desde el año 1962, cuando Amando Blanquer Ponsoda compone su concierto, hasta el siguiente de Teresa Borrás y Fornell, se hace presente un importante vacío de 14 años. Transcurren otros 12 para la composición de Joan Guinjoan Gispert, siete hasta que José Zárate Rodríguez compone sus variaciones, seis hasta Jorge García del Valle Méndez, siete antes de la partitura de Agustí Charles Soler y otros cuatro hasta la aparición del Concierto de Marisa Manchado Torres. En definitiva, **se han compuesto siete conciertos en 50 años.**

Una pequeña reflexión después de haber escrito este artículo ayudará a entender las causas por las cuales hemos llegado a esta situación, para mejorar la escasa bibliografía que existe en España. Reflexión que, seguramente, ya haya sido planteada en otros foros. En cualquier caso, deseo exponer mi propio criterio de actuación al respecto con la posibilidad de hacerlo viable a corto plazo:

1. Replantearse y modificar las programaciones educativas de nuestros conservatorios introduciendo obras existentes, o de posibles encargos. Quizás sea este el punto más interesante para reflexionar y encontrar soluciones.
2. Afianzar el compromiso entre compositores y fagotistas, así como profesores, solistas, alumnos y aficionados.
3. Programar en los conciertos de nuestras orquestas algún concierto de fagot de compositores españoles.
4. Realización de grabaciones concretas del instrumento. Existen grabaciones específicas como Música inglesa para fagot, Conciertos de compositores franceses para fagot o Música Alemana entre otros.
5. Estimular la promoción de conciertos y recitales. Se antoja imprescindible disponer de una fundamentada base de datos que recopile las obras compuestas, registrándolas y grabándolas para favorecer su consulta y accesibilidad. Esto supondría un avance importante de nuestra cultura a través del instrumento, conociendo mejor los arraigos y evolución de nuestra música, no solo para reforzar su interés artístico y cultural sino como legado disponible a las generaciones de ulteriores fagotistas.

La música, al igual que la pintura, la poesía o la arquitectura es un arte, uno de los espejos culturales que refleja la sociedad en cada momento dejando constancia pensamiento, evolución y tendencias socioculturales adquiridas en cada momento, bajo la perspectiva del artista como individuo en el marco social que le ha correspondido vivir. Por tanto, a todos los que hacemos posible este arte, nos incumbe

transmitirlo, acercarlo y darlo a conocer a un mayor número de público posible. En definitiva, las composiciones tienen como objetivo cumplir la necesidad de ser interpretadas, manifestadas físicamente por el intérprete, el cual la conocerá, comprenderá y sentirá para transmitir las sensaciones e ideas manifestadas por el compositor a través del instrumento, en este caso, el fagot.

Desde Blanquer hasta Manchado podemos observar una forma evolutiva en las tendencias compositivas y técnicas. La evolución sociocultural obliga a los compositores a respetar y seguir las exigencias de la época, la cual influirá en sus creaciones a la hora de tratar la técnica instrumental. En el transcurso de los años, se demuestra que las obras escritas para fagot se aproximan más en el tiempo. Existen más instrumentistas, mayor número de conciertos y más salas, además de encargos de los propios fagotistas. Asimismo, la implicación de la Administración es mayor, pero no suficiente. La clave, también reside en los propios compositores, los cuales, quizás, quieran descubrir un instrumento con muchas posibilidades. Hagamos lo posible, cada uno de nosotros, para que nuestro instrumento sea tratado como se merece y considerado como cualquier otro.

Salvador Aragó Muñoz. Fagot solista de la Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid).
Profesor de fagot en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Boadilla del Monte. Septiembre de 2013.



Puchol-Reeds

*Cañas de Fagot y Contrafagot
para profesionales y estudiantes*

Miguel Puchol

637 569 561

info@pucholreeds.com

www.pucholreeds.com

*Le Hautbois
par excellence !*



Marigaux

PARIS



Oboe

Corno Inglés

Oboe de Amor

Oboe Mussete

Oboe Barítono

144 Boulevard de la Villette - 75019 PARIS - FRANCE

• **www.marigaux.com** •

contact@marigaux.com

MANUEL SILVESTRE

Primer profesor de la enseñanza oficial del fagot en España



Francisco Mas Soriano

En la actualidad podemos afirmar en voz alta que la historia del fagot en España es una asignatura desconocida por la gran mayoría de los fagotistas, relegada al olvido por parte de los musicólogos e historiadores durante años en nuestro país. Prácticamente la totalidad de la bibliografía que existe sobre la historia del fagot y su entorno ha sido escrita fuera de nuestras fronteras y apenas encontramos reflejados en su redacción pequeños vestigios de su huella por España. De esta forma, siempre que queremos consultar cualquier aspecto relacionado con su origen, evolución y desarrollo, repertorio, fabricantes, célebres fagotistas, etc. tenemos que recurrir a consultar literatura extranjera, en la que se nos muestra la historia del instrumento en los países con mayor hegemonía musical de Europa, como Francia, Alemania, Inglaterra o Italia, donde realmente se originó y desarrolló con mayor arraigo. La cuestión es que actualmente carecemos casi por completo de información sobre la historia del fagot en nuestro país. Se desconoce cuando y donde aparece por primera vez el instrumento, si hubo fagotistas españoles que pudieron tener reconocimiento nacional o internacional, los instrumentos que tocaban y sus fabricantes, la metodología que se aplicaba para la enseñanza y su repertorio específico, e incluso si se conserva música española para fagot de los S. XVIII, XIX y primera mitad del S. XX. Ante todas estas cuestiones es evidente que desconocemos partes fundamentales de nuestras propias raíces musicales. La ignorancia generalizada sobre el fagot o fagote como también se le llamó comúnmente en España, ha sido la principal razón que me ha llevado a investigar en nuestro reciente pasado musical, y que mejor forma de comenzar nuestra historia dando a conocer la figura de Manuel Silvestre, por ser el primer profesor de fagot que impartió la enseñanza oficial del instrumento en España tras la creación en 1830 del primer conservatorio de la nación, el *Real Conservatorio de Música de Maria Cristina* de Madrid.¹

Antes de comenzar, hemos de tener en cuenta que a lo largo del S. XIX el Real Conservatorio de Madrid será el único centro del país en el que se imparten estudios oficiales de música con validez académica hasta el Real decreto de 16 de junio de 1905, en el que se reconocen a los Conservatorios y Escuelas de Música de provincias, sostenidos por las administraciones municipales y provinciales para que adquieran validez oficial. Además en su reglamento de 1831 se contempló la titulación académica para los alumnos al finalizar la carrera musical mediante formal acto de oposición, en la que obtenían el título de *Profesor-discípulo del Real Conservatorio*, como mérito artístico y recomendación para acceder al mercado laboral.

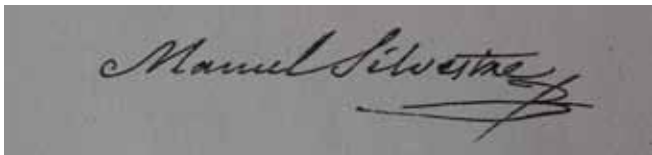
Por otro lado, hasta la fundación del Real Conservatorio habían sido tradicionalmente las capillas de música los principales centros de transmisión de los conocimientos musicales, en los que durante más de tres siglos se enseñó a tocar el bajón en España. Aunque las capillas contribuyeron íntegramente a la formación de la mayor parte de los fagotistas españoles desde mediados del S. XVIII hasta el primer tercio del S. XIX, debemos tener presente también que con el reinado de Felipe V, se produce un proceso de difusión y proliferación de la música en el ejército, con el consiguiente aumento del número de bandas y agrupaciones de música militares repartidas a lo largo de la geografía española, en las que se integrarán progresivamente los instrumentos de viento “modernos”, alcanzando su mayor apogeo durante la segunda mitad del S. XVIII. Es por ello que además de la importancia que para la enseñanza de la música tuvieron las capillas de música, a partir de este momento las bandas de música del ejército ocuparán también un papel fundamental en el desarrollo y formación de los músicos instrumentistas de viento donde una inmensa mayoría de éstos encontrará su primera ocupación profesional.

Con el establecimiento de la enseñanza oficial de fagot en el Real Conservatorio, se produce por tanto una ruptura respecto al modo tradicional de la enseñanza del instrumento,

¹En la actualidad Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), fue creado por Fernando VII mediante la Real orden de 15 de julio de 1830, bajo la protección de la Reina Maria Cristina de Borbón, sobrina y cuarta esposa del monarca, napolitana e intérprete de canto, arpa, y piano, formada en la tradi-

ción operística italiana. Tuvo como primer *maestro de honor* al célebre compositor italiano Gioachino Rossini quien lo visitó en alguna ocasión. A partir de ahora lo citaremos indistintamente también como Real Conservatorio

que hasta el momento se había centrado principalmente en el estudio del bajón en las capillas y colegios de música catedralicios, para después pasar al fagot por las nuevas perspectivas de trabajo que éste ofrecía al integrarse definitivamente en la orquesta y en el ejército, además de su presencia en las principales capillas de música del país. De este modo, se centralizaron los criterios pedagógicos y la metodología aplicada a la enseñanza del instrumento, que hasta la fecha había sido en algunos casos un tanto ambigua, de forma esporádica y en cierto modo autodidacta, por lo que se podría afirmar que a partir de 1830 se crea por primera vez una “escuela de fagot” en España.



Manuel Silvestre (1793-1846)

Revisando la bibliografía sobre la historia de la música española en busca de la vida y obras de nuestro profesor de fagot Manuel Silvestre, apenas hemos encontrado unas líneas en el *Diccionario-Bibliográfico de Efemérides* de Baltasar Saldoni² y pequeñas citas en los trabajos sobre la Historia de la música española del S. XIX, como el de Rafael Mitjana³ y más recientemente el de Carlos Gómez Amat⁴, donde escasamente se hace referencia a los puestos que ocupó como músico de la Real Capilla y profesor en el Real Conservatorio.

Lo cierto es que Manuel Silvestre Sodos nació en Teruel el 6 de junio de 1793. Descendiente de familia aragonesa, su padre Francisco Silvestre era también oriundo de esta ciudad, y su madre Bárbara Sodos nació en el aledaño pueblo de Cedrillas. En 1800, a la edad de siete años, el niño Manuel ingresó en el colegio de música de la catedral de Teruel, donde permaneció hasta cumplir los dieciséis años de edad. Aunque no se conocen detalles sobre su formación musical, era frecuente en esta época acceder al estudio de la música en los colegios catedralicios como niño cantorillo del coro, donde en calidad de alumno interno se les proporcionaba ropa, cama y comida, y se les enseñaba a leer y escribir. Recibían la instrucción musical de manos del maestro de capilla, o en su defecto del maestro de los mozos de coro o

de canto de órgano, para cantar en los responsorios, el canto llano y el canto de órgano principalmente, aunque también se les instruía para componer y tocar los instrumentos que se utilizaban en el acompañamiento de la música litúrgica durante las funciones y festividades religiosas. Aunque a finales del S. XVIII, el fagot estaba muy presente en la mayor parte de la capillas de música en España, es muy probable que Manuel se iniciase también en el estudio del bajón durante su estancia en el citado colegio, teniendo en cuenta la gran tradición que desde el S. XVI tuvo el uso del bajón en las capillas de música catedralicias del reino de Aragón⁵.

(...) era corriente en las catedrales que uno de los bajones en funciones enseñara a tocar a algunos de los niños del coro (...) ⁶

En 1809, a la edad de dieciséis años, el joven Manuel abandona el colegio para enrolarse en el ejército, probablemente motivado por la necesidad de defender a su patria tras la invasión napoleónica de 1808. Los primeros años de su dilatada carrera militar que se prolongó durante más de dos décadas, estuvieron marcados por el servicio de las armas en la guerra contra la ocupación francesa hasta 1815, ejerciendo después como músico militar durante más de quince años en diversos regimientos a lo largo de la geografía española, tal y como se describe en su Hoja de Servicios:

“(...) Servicios Extraordinarios contraídos en los diversos ramos: Ha servido a la Nación en el Regimiento de Cazadores de Valencia, Badajoz, Soria y la Reina desde mayo de mil ochocientos nueve hasta treinta de diciembre de mil ochocientos veinte, que obtuvo licencia absoluta en el último. En cuatro de enero de mil ochocientos veintiuno sentó plaza en el segundo Regimiento de artillería, en el que permaneció hasta el veinte de julio de 1822. Se halló en la principiada guerra con la Francia, y se le abonaron por la misma en virtud de la Real orden de veinte de abril y once de junio de mil ochocientos quince, cinco años, tres meses y quince días; disfruta el premio de seis rs.

En quince de junio de mil ochocientos veinte y tres entró a servir en el Regimiento de infantería primero de Tiradores del General en el que continuó hasta el treinta de abril de 1825, habiendo asistido al sitio de la plaza de Alicante desde el 6 de julio hasta el 13 de noviembre y a las acciones de San Vicente y Elche en 27 de agosto y 15 de septiembre.

²SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Madrid, Imprenta de Pérez Dubrull, Vol. II. 1880, pp. 174-175 y 510-511.

³MITJANA, Rafael: *La música en España: (arte religioso y arte profano)*. Madrid, Centro de Documentación Musical: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1993, p. 444.

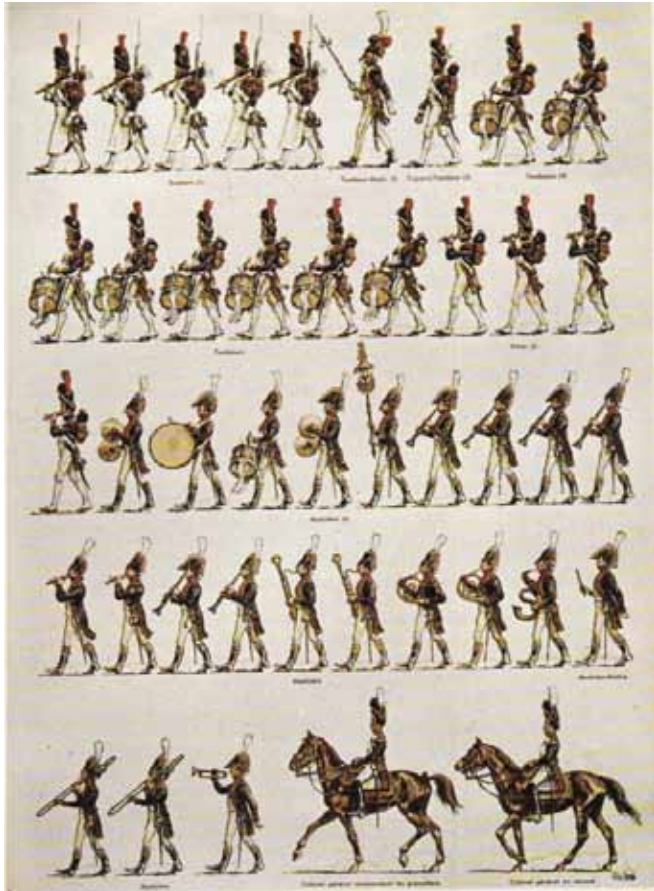
⁴GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1984, p. 82.

⁵Aragón es una de las comunidades que cuenta con mayor patrimonio de instrumentos históricos conservados de la familia del fagot y del bajón: 3 ejemplares de bajón (XVII) y el fagot Tiebert (ca.1850) de la Catedral de Jaca, el bajón (s.XVII) de la

Catedral de Albarracín, el fagot Savary –padre (ca. 1790) así como el bajón de tres piezas (ca.1800) de la Colegiata de Borja, el fagot Adler (1830) de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, el fagot Buffet-Crampon (s.XIX) de la Catedral de Tarazona y el fagot Gautrot (c.1850) de la Catedral de Mondoñedo. Al respecto véase: BORRÁS, Josep: “El Fagot en Aragón a finales del Siglo XVIII: Bajón versus Fagot”, En: *Piezas de Música III Concierto para Bajón y orquesta. Anónimo Siglo XVIII/XIX*. Zaragoza. Institución Fernando el Católico (CSIC), 1999, p.9.

⁶KENYON de PASCUAL, Beryl: “El Bajón Español y los tres ejemplares de la Catedral de Jaca”, En: *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, Vol. 2, no 2, 1986, p.129.

*En primero de junio de mil ochocientos veinticuatro sentó plaza de cabo segundo en el regimiento provincial de Córdoba, en el que sirvió hasta cinco de julio de mil ochocientos veinte y seis que tomó licencia absoluta (...)*⁷



Banda de música de un Regimiento de granaderos del ejército de Napoleón ca.1810⁸

Durante su etapa como músico militar contrajo matrimonio con la valenciana Magdalena Mocholí en noviembre de 1817, y encontrándose precisamente en Valencia en 1819 como primer fagot del regimiento de Infantería de la Reina 3º de Línea, decide presentarse a la plaza vacante supernumeraria⁹ de bajonista que ofrecía la Real Capilla de Palacio¹⁰ por la jubilación de su primer bajón Manuel Sardina. Teniendo en cuenta la publicidad que se daba a las vacantes de la Real Capilla y el atractivo que tenía para los músicos, el ser miembro de esta prestigiosa y respetada institución, se

presentaron un buen número de opositores a las pruebas, siendo admitidos un total de ocho bajonistas. El tribunal examinador de la oposición estuvo formado por el maestro de capilla José Lidón los fagotes Pedro Garisuain y Manuel Fornells, el bajón Manuel Sánchez García y el trompeta Esteban Pataroti. La plaza de bajonista la consiguió finalmente el toledano Aquilino Sanz que por entonces era bajón de la catedral de Sigüenza.

Años más tarde, encontrándose como primer fagot de la banda de música militar de la segunda columna de Granaderos provinciales de la Guardia Real en 1827, Manuel Silvestre se daba a conocer al público de Madrid actuando como concertista de fagot en el Teatro de La Cruz con un *allegro del cuarto concierto de Devienne* y unas *variaciones para fagot del aria final de la Cenerantola de Rossini*, escritas probablemente por el propio Silvestre:

Teatros. Mañana se presentará a este respetable público D. Manuel Silvestre, profesor de música, primer fagot de la música militar de la segunda columna de granaderos provinciales de la Guardia Real, y tocará un allegro del cuarto concierto de Vienne (Devienne)¹¹ y las variaciones del aria final de la Cenerentola¹².

Este tipo de conciertos era para la instrumentistas de la época una forma de conseguir reputación y prestigio en la corte y serán frecuentes en los teatros de Madrid a lo largo del S. XIX.

Ya en 1828, la muerte de Manuel Fornells, segundo fagot de la Real Capilla, dejaba de nuevo otra vacante en la agrupación musical palaciega y Manuel Silvestre que en ese momento ejercía como músico mayor¹³ del 2º Regimiento de Cazadores Provinciales de la Guardia Real de Infantería no dudó en presentarse por segunda vez a esta nueva convocatoria. Durante ese año, la situación de la cuerda de fagotes y bajones de la institución musical pasaba por uno de sus peores momentos debido a la delicada salud de la mayoría de sus miembros, ya que apenas contaban con un bajonista para las funciones de facistol, teniendo que contratar un fagot y un bajón para las suplencias tal y como describe el maestro de capilla Francisco Federici en oficio dirigido al Patriarca de las Indias el 11 de septiembre de 1828:

⁷E-Mpa, Expediente Personal (Manuel Silvestre), Ca 1001, Exp.16, "Madrid 4 de diciembre de 1839".

⁸Las Bandas de música militar francesas (Harmonies militaires) a principios del S. XIX eran muy similares en número a las Bandas de música de los regimientos del ejército español y generalmente tenían como mínimo dos fagotes en su plantilla. Al respecto véase: FERNÁNDEZ, Ricardo: *Historia de la Música Militar en España*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1999, pp.119-128.

⁹Generalmente en las plazas o vacantes llamadas de *supernumerario* los músicos no cobraban ningún sueldo por sus servicios, pero a cambio optaban a conseguir en propiedad con sueldo la primera vacante de la especialidad que se produjese en la Real Capilla sin tener que hacer ningún tipo de prueba u oposición. Por este motivo a las *plazas de supernumerario* se accedía en algunas ocasiones mediante oposición, y fueron muy frecuentes en la época, principalmente en las instituciones dependientes de la corona y del estado.

¹⁰La Real Capilla era la institución responsable de ejecutar la música durante todos los oficios religiosos que se celebraron en honor del monarca y su corte, y que habitualmente tenía su sede en el propio Palacio Real de Madrid. En teoría debía estar formada por los mejores músicos nacionales, pero en la práctica se recurrió con mucha frecuencia a la contratación de músicos extranjeros, tal y como sucedió a lo largo de toda su historia. Es comprensible por tanto, que la aspiración profesional del músico fuese llegar a formar parte de esta institución, por lo que suponía de prestigio, así como por las ventajas económicas que conllevaba. En: LOLO, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670- 1738)*.Madrid. Universidad Autónoma de Madrid, 1988, p. 19.

¹¹Se trata del primer movimiento allegro maestoso del cuarto concierto en Do mayor para fagot y orquesta de Françoise Devienne, publicado ca. 1793.

¹²Diario de avisos de Madrid. 13/02/1827, página 4.

“Aunque en diferentes ocasiones hablé á V. E de la suma falta que hacen al Real servicio los fagotes, y Bajones, por motivos de la avanzadísima edad del benemérito D. Pedro Garisuain, el cual aunque tiene cédula de preeminencia, no ha dejado de asistir, cuando sus achaques se lo permitían, pero desde medio año a esta parte ha quedado imposibilitado del todo á poder servir y D. Manuel Fornells asista ó no es enteramente inútil. Y atendida la pérdida de la vista del benemérito D. Francisco Juárez 1o bajón, no queda mas que D. Aquilino Sanz. Excmo Señor un solo bajón es muy poco para sostener sobre todo las funciones de Facistol que son muchas las que se hacen en la Real Capilla, en el discurso del año, y como dicho instrumento es el único que se puede usar en tales funciones bien conocerá V. E que a las funciones de Facistol en que debe dividirse la Capilla queda una de ellas sin poderse hacer y aun en las que se hacen solo en Palacio la mas leve incomodidad que tenga dicho Sanz deberán convertirse las misas de Facistol de la Cuaresma u Adviento, por necesidad, en Misas rezadas pues en estas temporadas no se puede usar otro instrumento. Es verdad que D. Carmelo Ortiz con el fagot y D. Vicente Marquina con el bajón han suplido hasta ahora á las faltas de fagotes y bajón a satisfacción mía y de todos pero aunque dicen que han recibido mucho honor en asistir á la Real Capilla y seguirán con mucho gusto, pero con la seguridad de lograr la Plaza en caso de vacante pues verificándose una oposición temen que con el tiempo se les pase la edad necesaria para ser admitidos á ella y que la torpeza que naturalmente se aumenta en el hombre con la edad, hará que los profesores mas mozos que puedan presentarse los sobrepasen en merito y destreza, pues en el día sino fueron suficientes pruebas las ejecuciones continuas de las obras que han tocado de repente en la Real capilla están dispuestos a presentarse en publico a Oposición con cualquiera otro para lograr una Plaza sin sueldo alguno pero si con opción a la primera vacante (...)”¹⁴

A esta difícil situación se unió como ya hemos comentado, la muerte del fagot Manuel Fornells el 26 de septiembre de 1828, por lo que tan solo cuatro días más tarde y con carácter de urgencia la Real Capilla hacía pública la plaza vacante de segundo fagot en los siguientes términos:

“(...) Hacemos saber á los que el presente vieren que en la Real capilla de Palacio del Rey nuestro señor (que Dios guarde) se halla vacante la plaza segunda de fagot dotada en nueve mil rs. anuales y opción a la primera cobrados mensualmente; la que debe proveerse por rigurosa oposición: Por tanto los que quisiesen oponerse á ella han de tener las circunstancias siguientes: tono claro, sonoro, lleno, é igual en toda su extensión y términos; la ejecución en él ha de ser limpia, firme y afinada, con la inteligencia, agilidad y destreza correspondiente á su clase, y al perfecto desempeño de dicha plaza:

que no pase de la edad de 36 años, y de acreditada conducta moral y política de que se tomaran seguros informes. Y el que a propuesta nuestra fuere nombrado por S. M. tendrá las obligaciones de asistir á todas las funciones que al presente se celebran y prescribe la tabla de asistencias, con música de instrumentos, así en la Real capilla, como en otras Iglesias fuera de ella donde se concurre de orden de S. M. debiendo estar a la disposición del Maestro de Capilla, así para asistir á las pruebas y exámenes que se ofrezcan, como para cualquiera otro ejercicio del servicio de ella. Serán admitidos á firmar la oposición presentándonos ó remitiéndonos memorial con su fe de bautismo legalizada, en el término de cuarenta días que se contarán desde el de la fecha y fenecerán en 8 de Noviembre próximo” y cumplido se procederá á los ejercicios que determinarán los Jueces examinadores que al efecto nombraremos; y en vista de su censura propondremos a S. M. al que juzguemos mas á propósito para el servicio de Dios y de la Real capilla. En testimonio de lo cual mandamos dar y damos el presente firmado de nuestra mano, sellado con el sello de nuestras armas, y refrendado del infrascrito Secretario de la Real Capilla en Madrid a 30 de Septiembre de 1828 (...)”¹⁵

Las oposiciones de fagot para la Real Capilla generalmente constaban de tres ejercicios: en primer lugar los aspirantes interpretaban una sonata u obra de libre elección, después tenían que ejecutar una obra a primera vista compuesta expresamente para la ocasión por algún miembro del tribunal (generalmente solía estar escrita por el maestro de capilla o por alguno de los fagotistas de la institución)¹⁶, y en tercer lugar debían realizar los llamados *ejercicios de capilla*, en los que ejecutaban el acompañamiento de algunos motetes con voces y cuerda, para finalizar el ejercicio transportando algunos compases del acompañamiento *un punto alto o un punto bajo* (un tono alto o un tono bajo) según el caso. En esta ocasión actuaron como miembros del tribunal examinador el maestro de capilla Francisco Federici, el primer violín Cristóbal Ronda, el viola Juan Balado, el fagot Pedro Garisuain y el bajón Aquilino Sanz. A las pruebas se presentaron un total de nueve opositores, de los cuales tras la realización de los ejercicios el tribunal situó a siete de ellos en los tres primeros puestos para optar a la plaza vacante, entre los que figuraban Manuel Silvestre, Carmelo Ortiz, Pablo Puig, Ignacio Cascante, Segismundo Guilamón, Manuel Guervós y Francisco Fabregat. Finalmente, la adjudicación de la plaza fue muy discutida: por un lado los cinco miembros del Tribunal otorgaban el primer puesto a Manuel Silvestre, mientras que en la opinión del Patriarca de Indias la plaza debía ser para Carmelo Ortiz en atención a los servicios que éste había prestado durante dos años como

¹³El músico mayor era el encargado de dirigir la Banda. Generalmente durante el primer tercio del S. XIX eran contratados para este puesto los instrumentistas más destacados en atención a sus méritos artísticos reconocidos. A partir de 1840 se establecieron las primeras oposiciones a la plaza de músico mayor en el ejército español, en donde además de dirigir y componer, los aspirantes tenían que hacer una prueba práctica con el instrumento.

¹⁴E-Mpa, Administrativa, Ca 6761, “Expediente de oposición para la plaza de 2º Fagot de la Real Capilla, 1828”. En este documento podemos observar algunas de las principales obligaciones del bajón en la Real Capilla, como las numerosas *funciones de Facistol* a lo largo del año acompañando al coro o su papel primordial

en las misas de Cuaresma y Adviento donde el bajón era el único instrumento que podía acompañar a las voces por estar prohibido en las mismas el uso del órgano. Además salen a relucir los entresijos y preocupaciones de los fagotistas de la época para conseguir una plaza en propiedad en la Real Capilla, en la que algunos de ellos llegaron a trabajar durante años con menor salario o incluso sin cobrar ningún sueldo en calidad de supernumerarios con la condición de obtener la primera vacante que se produjese en la agrupación musical.

¹⁵E-Mpa, Administrativa, Ca 6761, “Madrid, Edicto del 30 de Septiembre de 1828”.

interino en la Real Capilla. A pesar de las intenciones del Patriarca de adjudicar la plaza a Carmelo Ortiz, fue el propio Rey Fernando VII quien decidió nombrar a Manuel Silvestre para la plaza vacante de segundo fagot, el 2 de diciembre de 1828. Tres días más tarde Silvestre tomaba posesión de su cargo como segundo fagot de la Real Capilla con el sueldo de 9.000 rs. anuales. Durante estos años Silvestre actuará también en la Real Cámara de Palacio sustituyendo en varias ocasiones a Pedro Garisuaín que por su avanzada edad ya no podía apenas tocar, y tras la muerte de éste el 17 de diciembre de 1833, según contemplaba el reglamento de la Real Capilla, Manuel Silvestre fue ascendido para ocupar la plaza de primer fagot por la Real orden de 4 enero de 1834, con el sueldo de 10.000 rs. anuales, quedando así vacante la de segundo fagot. Unos meses más tarde se creó la nueva planta de la Real Capilla por la Real orden de 27 de octubre de 1834, y Manuel Silvestre se quedó como único fagot de la institución con la obligación de desempeñar también la plaza de bajón, por lo que se le aumentó su sueldo a 13.000 rs. anuales.

Con el tiempo, el hecho de ser miembro de la Real Capilla proporcionó a Silvestre nuevas ofertas de trabajo y éxitos profesionales dentro del ámbito musical de la corte, como la posibilidad de actuar en la Real Cámara de Palacio como acabamos de comentar o su nombramiento como profesor de fagot del *Real Conservatorio de Música de María Cristina* por la Real orden de 15 de julio de 1830. Aunque sin duda esta fue la principal razón de su nombramiento, hemos de tener en cuenta además, el álgido momento que estaba atravesando en su carrera profesional, ya que hacía poco más de año y medio que había obtenido la plaza de segundo fagot de la Real Capilla por decisión personal de Fernando VII, compitiendo entre nueve opositores entre los que se encontraba el interino Carmelo Ortiz, propuesto en última instancia por el Patriarca de Indias para optar a dicha plaza. Además, cuando Silvestre ingresa en la Real Capilla no tiene ningún rival, ya que se encuentra con un viejo y cansado Pedro Garisuaín como primer fagot ocupando también la plaza de fagot de la Real Cámara. Así pues, Manuel Silvestre fue nombrado profesor de fagot sin tener que hacer ningún tipo de prueba u oposición al igual que la mayor parte de los profesores que configuraron la plantilla inaugural del Real Conservatorio, y se le asignó por la citada Real orden un sueldo anual de 4.000 rs. La primera plantilla orgánica del Real Conservatorio que presentó el director italiano Francesco Piermarini fue planificada fundamentalmente para no gravar en exceso la economía de las arcas del estado con un mayor número de pensiones y viudedades, por lo que se recurrió fundamentalmente a nombrar candidatos que de algún modo ocupasen puestos de trabajo en instituciones o entidades dependientes de la corte y del estado. Todos ellos habrían sido seleccionados por sus méritos artísticos reconocidos a nivel nacional y particularmente dentro del ámbito musical de Madrid. De la lista de profesores, los únicos miembros que pertenecían en ese momento a la

Real Capilla de Palacio eran el fagot Manuel Silvestre y el oboe José Álvarez, casualmente ambos instrumentistas de caña de doble lengüeta, que actuaban también en la Real Cámara. El resto fueron escogidos de diferentes ámbitos musicales dentro de la corte de Madrid, principalmente de las orquestas de los teatros de La Cruz y del Príncipe, y de la Banda Real de la Guardia de Corps.

En el aspecto administrativo durante los primeros años el Real Conservatorio estaba formado por un colegio mixto de alumnos internos, al que también asistían alumnos externos, y ofrecía una enseñanza completa en todos los sentidos tanto a los hombres como a las mujeres bajo los principios de la religión y la moral. Entre sus objetivos se marcó la finalidad de instruir en la música a un buen número de alumnos de todas las provincias de España, de este modo la matrícula era gratuita excepto para las familias más acomodadas que generalmente se decantaban por las enseñanzas de “adorno” en canto y piano. Las clases comenzaron oficialmente el 7 de enero de 1831, y el horario para la clase de fagot que se publicó en la *Gazeta de Madrid* del 16 de abril de ese año, era todos los días desde las 12 del mediodía hasta las 3 de la tarde, entendiéndose lectivo también el sábado, puesto que el domingo era considerado único día festivo, aunque se destinó desde un principio para la celebración de conciertos públicos en el centro.

En lo que concierne a la pedagogía y a la práctica instrumental las influencias del Conservatorio de París fueron notorias desde el principio, cinco de los métodos oficiales adoptados en la institución madrileña eran franceses, en concreto los de violín, flauta, clarinete, fagot y piano. El *Nouvelle méthode de basson* de Etienne Ozi¹⁷ fue el único método que se utilizó en la clase de fagot desde 1831 hasta 1846, y como complemento también formaron parte del repertorio diversas piezas y conciertos de música francesa, especialmente de Francois-René Gebauer, que por entonces era profesor de fagot del Conservatorio de París, así como algunas piezas y obras de autores españoles que solían ser de músicos allegados al entorno de la Real Capilla como el maestro de capilla Francisco Andreví, Indalecio Soriano Fuertes o Manuel Lloria.

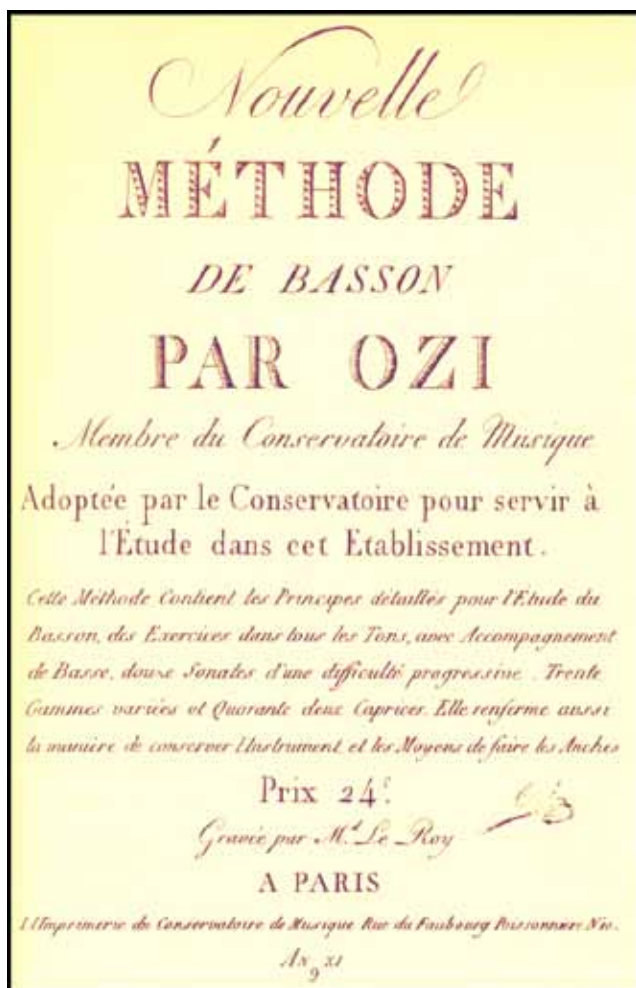
¹⁶Piezas escritas expresamente para las oposiciones de fagot en la Real Capilla: *Sonata para fagot* (1780) de Joaquín Garisuaín, *Sonata para fagot* (1784) de Mateo Soler, *Pieza de examen para fagot y bajo* (1802) de Antonio Ugena

¹⁷El *Nouvelle Méthode de Basson* de Etienne Ozi fue concebido para ser el método oficial de la enseñanza de fagot en el Conservatorio de París. Publicado por la imprimerie du Conservatoire de Musique en 1803, se estableció como el método oficial de la enseñanza de fagot en el Conservatorio de París hasta 1847 que fue reemplazado por el *Méthode Théorique et pratique pour le Basson* de Jancourt. Es el método de fagot más extenso e importante escrito por Ozi y ha sido reconocido como la más significativa contribución a la pedagogía literaria del fagot de los siglos XVIII y XIX. Las publicaciones históricas del *Nouvelle Méthode* son realmente numerosas y nunca ha existido en la historia del fagot un método tan demandado, que haya sido tantas veces reimpreso y traducido a otras lenguas como al alemán, italiano, inglés o incluso al español. Al respecto véase: SADOFF, Jennifer: “The New Bassoon School: French Bassoonist Étienne Ozi: Transcending National Lines”, Denton, Texas. En: *The Double Reed*, Vol. 25, no 2, 2002.

Con Real aprobación, dada á propuesta del director del Real conservatorio de música *Maria Cristina*, se ha hecho en el establecimiento el arreglo siguiente:

CLASES.	HORAS DE CLASE.	DÍAS DE CLASE.	MÉTODO ADOPTADO.	NOMBRE DEL PROFESOR.
Composicion.....	De 8 á 10.	Para los alumnos. Lunes, miércoles y viernes. Para los alumnos. Martes, jueves y sábado.	Genealogía del Sr. D. Josef Joaquín de Virto y Spínola.	D. Ramon Carnicer.
Piano y acompañamiento.....	De 8 á 11.	Para los alumnos. Lunes, miércoles y viernes. Para los alumnos. Martes, jueves y sábado.	Mad. Mongerut.	D. Pedro Albeniz.
Violin.....	De 9 á 12.	Todos los días.	Mr. Baillot.	D. Pedro Escudero.
Solfeo.....	De 12 á 3.	Para los alumnos. Lunes, miércoles y viernes. Para los alumnos. Martes, jueves y sábado.	Método suyo.	D. Baltasar Saldoni.
Violoncello.....	De 8 á 11.	Todos los días.	Recompilacion de varios métodos.	D. Juan Antonio Riva.
Contrabajo.....	De 8 á 11.	Todos los días.	Método suyo.	D. Josef Venancio Lopez.
Flauta.....	De 8 á 11.	Lunes, miércoles, viernes.	Mr. Devienne.	D. Magin Jardin.
Oboe y corno inglés.....	De 12 á 3.	Todos los días.	Método suyo.	D. Pedro Broca.
Clarinete.....	De 8 á 11.	Martes, jueves, sábado.	Mr. Leveit.	D. Magin Jardin.
Fagot.....	De 12 á 3.	Todos los días.	Mr. Ori.	D. Manuel Silvestre.
Trompa.....	De 8 á 11.	Todos los días.	Método suyo.	D. Josef de Juan.
Clarin.....	De 12 á 3.	Todos los días.	Método suyo.	D. Josef de Juan Martinez.
Trombon.....	De 8 á 11.	Todos los días.	Método suyo.	D. Domingo Broca.
Lengua castellana.....	De 5 á 7.	Para los alumnos. Lunes, miércoles, viernes. Para los alumnos. Martes, jueves y sábado.	Gramática de la Real academia española.	D. Wencelao Muñoz. D. Robustiano Yusta.
Lengua italiana.....	De 5 á 7.	Para los alumnos. Lunes, miércoles, viernes. Para los alumnos. Martes, jueves y sábado.	Gramática de Bourdais.	D. Manuel Pieri.
Rele.....	De 10 á 11.	Para los alumnos. Lunes, martes, viernes. Para los alumnos. Martes, jueves y sábado.		D. Andrea Behuzzi.

Gazeta de Madrid, 16 de abril de 1831



Nouvelle Méthode de Basson (1803) de Etienne Ozi

Por otro lado durante los primeros años de clase, Manuel Silvestre se vio en la necesidad de componer algunos arreglos y pequeñas piezas para fagot con la finalidad de que sus alumnos pudieran disponer de obras de diferentes

grados de dificultad para las clases, exámenes y conciertos públicos, dada la escasez de literatura para fagot que existía en España y en el propio Real Conservatorio, especialmente durante la primera mitad del S. XIX. Las composiciones de Silvestre estaban escritas principalmente en la forma musical del tema con variaciones, una de las más utilizadas en la época para la música concertante del género instrumental, y solían ser arreglos de melodías y arias de las óperas italianas que más éxito alcanzaban en los teatros de la corte. Respecto al instrumento utilizado en la clase de fagot durante esta época, era un modelo francés de al menos diez llaves, el cual se fabricó en Francia durante mucho tiempo al igual que ocurrió años atrás con el modelo de siete llaves¹⁸.



Fagot ordinario de 10 llaves¹⁹

Retomando los últimos años de la vida de Manuel Silvestre, a pesar de los ingresos que obtuvo a lo largo de su carrera profesional como primer fagot de la Real Capilla y profesor de fagot del *Real Conservatorio de Música de Maria Cristina*, éstos no consiguieron apartarle de su humilde vida como músico, y el 15 de julio de 1842 testaba en calidad de pobre junto a su mujer Magdalena Mocholí ante el escribano de la corte Francisco Montoya. El 12 de marzo de 1846, Silvestre solicitó doce días de permiso a Ramón Carnicer, que en esos momentos ejercía como director en funciones del Real Conservatorio, con el motivo de tener que arreglar asuntos de familia. Tan solo cuatro días después de regresar de este

¹⁸El modelo de siete llaves tenía: Si (b)-1, Re1, Mib1, Fa1, Fa#1, Sol#1, y una llave de octava en la pieza tudelera). En 1803 Ozi tocaba con un modelo de siete llaves construido por Bühner y Keller en Estrasburgo.

¹⁹Ilustración de la tablatura de digitación de la *Nouvelle Edition de la Méthode de Basson* de Ozi, Éditions Schonenberger, ca. 1830 (adquirido por el Real Conservatorio de Madrid en 1843). El modelo de 10 llaves tenía : si (b)- 1, re1, mib1, fa1, fa#1, sol#1, sib2, do# 2, y dos llaves de octava en la pieza tudelera para el registro más agudo. La llave para el sib 2 mostrada aquí con el agujero en la parte baja de la culata muy próximo al de la llave del sol# 1, fue probablemente la primera ubicación que se estableció para el si b 2, posteriormente durante la década de 1830-40 el agujero del sib 2 se situó más arriba entre los agujeros del la y sol. El modelo de diez llaves estuvo mucho tiempo en uso y sustituyó en cierta medida al fagot ordinario de siete llaves, aunque hay que tener en cuenta que a pesar de la evolución del instrumento con respecto al número de llaves, los modelos anteriores se continuaron utilizando durante años. Por ejemplo en 1865 se fabricaban en Francia fagotes de 10, 12, 15 y 19 llaves. Al respecto véase: *Catalogue des Instruments des Musique de la Manufacture générale Gautrot Ainé*. Paris, Edouard Blot, 1865, p. 68.

permiso, Manuel Silvestre falleció el 28 de marzo de 1846 en su domicilio de la calle Beatas nº 12, 2º, de Madrid a la edad de 52 años, dejando mujer y seis hijos. Su muerte se produjo en extrañas circunstancias a consecuencia del “trismus traumático” que le ocasionó un disparo de arma en la parte superior delantera de su pierna derecha, y es probable que se produjese de manera accidental al manejar algún arma, teniendo en cuenta su historial militar y el hecho de haber sido miembro activo de la Milicia nacional. Tal y como se reflejó en el testamento de 1842, Manuel Silvestre recibió entierro de pobre y su cadáver fue inhumado el día 28 de marzo de 1846 en el Cementerio de la Puerta de Fuencarral de Madrid, no recibió los Santos sacramentos y por su alma se celebró funeral de tercera clase.

Hasta el año 1846, pasaron por la clase de fagot de Manuel Silvestre 31 alumnos de diferentes provincias de España, entre los que cuales destacaron Domingo Aguirre, Francisco Bengoechea, Benigno Acuña, Salvador Lloria, Jaime Marqués, Julián Sánchez, José Riera y especialmente Camilo Melliez, que se convertirá en el fagotista más importante del S. XIX en España, pero esto será otro capítulo de nuestra historia...

BIBLIOGRAFÍA

BORRÁS, Josep: “El Fagot en Aragón a finales del Siglo XVIII: Bajón versus Fagot”, En: Piezas de Música III Concierto para Bajón y orquesta. Anónimo Siglo XVIII/XIX. Zaragoza. Institución Fernando el Católico (CSIC), 1999, pp.5-7.

FERNÁNDEZ, Ricardo: Historia de la Música Militar en España, Madrid, Ministerio de Defensa, 1999.

GÓMEZ AMAT, Carlos: Historia de la música española.5.Siglo XIX. Madrid, Alianza, 1984.

GRISWOLD, Harold: “Fundamentals of bassoon playing as described in late eighteenth-century tutors”. En: The Journal of the International Double Reed Society, nº 13, 1985.

KENYON de PASCUAL, Beryl: “El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca”. En: Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología, Vol. II, no 2, (1986), pp.109-133.

LOLO, Begoña: La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1988.

MARTÍN, Antonio: Historia de la música española.4.Siglo XVIII. Madrid, Alianza, 1985.

MAS, Francisco: La primera clase de fagot del Real Conservatorio de Música de Maria Cristina (1830-1846): Manuel Silvestre y el Nouvelle Méthode de Basson (1803) de Etienne Ozi. DEA, Universidad Autónoma de Madrid, 2009.

MITJANA, Rafael: La música en España: (arte religioso y arte profano). Madrid, Centro de Documentación Musical: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1993.

MONTES, Beatriz: “La Influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid”. En: Revista de Musicología, Vol. XX, no 1 (1997), pp. 467-478.

SADOFF, Jennifer: “The New Bassoon School: French Bassoonist Étienne Ozi: Transcending National Lines”, Denton, Texas. En: The Double Reed, Vol. 25, no 2, 2002.

FUENTES HISTÓRICAS

OZI, Etienne: Nouvelle Edition de la Méthode de Basson, Éditions Schonenberger, boulevard Poissonnière, nº 10, París [s. d., publ. entre 1830 y 1841].

SALDONI, Baltasar: Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles. 4 vol. Madrid, Imprenta de Pérez Dubrull, 1868-1881.

Catalogue des Instruments des Musique de la Manufacture générale Gautrot Ainé. Paris, Edouard Blot, 1865.

Reglamento Interior Aprobado por el Rey N.S. (Q.D.G.) para el Gobierno Económico y Facultativo del Real Conservatorio de Música Maria Cristina, Madrid: Imprenta Real, 1831.

E-Mpa, Administrativa, Ca 6761.

E-Mpa, Expediente Personal (Manuel Silvestre). Caja 1001, Exp.16.

E-Mpa Administrativa, Fondo Capilla, Leg.1132.

E-Mpa, Real Capilla, Ca 211, Exp. 9.

E. Mpa, Real Capilla, Ca 208 Exp. 3.

Francisco Mas Soriano. profesor de fagot en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Estudios de Doctorado: Diploma de Estudios Avanzados en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid.

J. Püchner
seit 1897

Oboes y fagotes Puchner

Disfruta de su expresión,
resonancia y riqueza en colores

**J. Püchner Spezial-Holzblas-
instrumentebau GmbH**

Beethovenstraße 18

64569 Nauheim

Telefon +49 6152 67 25

Telefax +49 6152 628 08

puchner@puchner.com

www.puchner.com





F. Lorée
PARIS

CABART
PARIS

HAUTBOIS OBOE

HAUTBOIS D'AMOUR • COR ANGLAIS • HAUTBOIS BARYTON • HAUTBOIS PICCOLO

DE GOURDON. 48 rue de Rome 75008 PARIS France

Tél. : +33 (0)1 44 70 79 55 Fax : +33 (0)1 44 70 00 40

E-mail : degourdon@loree-paris.com www.loree-paris.com

FRÜHINSTRUMENTAL- SYMPOSIUM OBOE, KLARINETTE, FAGOTT



Vicente Gómez Pablo



Die Festung Rosenberg

Gracias a la beca promovida por AFOES, Lucía Pérez y yo tuvimos la oportunidad de realizar un viaje a la ciudad alemana de Kronach los días 3, 4 y 5 de octubre de 2013. Kronach pertenece al estado de Baviera y posee una muralla que se encuentra casi completa en su totalidad, así como *Die Festung Rosenberg*, la mayor fortaleza medieval de Alemania que, además, se conserva en perfecto estado.

Asistíamos, pues, a la tercera edición del *Frühinstrumental-Symposium Oboe, Klarinette, Fagott*, fundado en 2007 por Guntram Wolf y Stefan Pantzier. El simposio, que llevaba por título *Grosse Harmonie für kleine Leute* (Gran banda para gente pequeña), se celebró en el mismo *Festung Rosenberg*, donde también nos alojamos todos los participantes en este evento.

En esencia, se trata de un encuentro entre niños, profesores y compositores, que tiene dos objetivos principales. Por un lado, difundir el uso de instrumentos “adaptados” al tamaño de los niños para facilitar su iniciación en el aprendizaje de la música. Y por otro, fomentar la composición de un repertorio escrito explícitamente para ellos. La idea surge de una reflexión de Guntram Wolf, constructor de instrumentos: “Si los instrumentos son demasiado grandes y pesados para los niños, cuando puedan empezar a tocar-





Visita a la fábrica Guntram Wolf. Peter Wolf, hijo de Guntram con algunos niños.

los es posible que tengan otros intereses y decidan no estudiar música”. Esta fue la razón por la que, desde mediados de los años 80, empezó a fabricar oboes, clarinetes y fagotes de dimensiones reducidas.

Durante los tres días que duró el encuentro se realizaron diversas actividades y talleres, tanto para niños como para adultos y profesores. Éstas fueron impartidas por profesores ponentes (procedentes de Suiza, Noruega, Reino Unido y la República Federal de Alemania) con una dilatada experiencia en la enseñanza musical instrumental en edades comprendidas entre cinco y diez años. Profesores de las tres especialidades instrumentales realizaron talleres sobre concienciación corporal, respiración, emisión del sonido, respiración continua, vibrato, reparación de instrumentos, música de cámara para niños, ensemble de vientos, etc. Además, se realizaron dos conciertos (de apertura, en homenaje póstumo al señor Wolf, y de clausura) y visitas guiadas a la fábrica de instrumentos Guntram Wolf.

A lo largo del encuentro se realizaron varios ensayos para preparar el concierto de clausura. En dicho concierto se interpretó la obra *Die Bläserbande im Zoo* (La banda de música visita el zoológico) para oboes, clarinetes y fagotes compuesta para la ocasión por Helga Warner-Buhlmann. La señora Warner-Buhlmann es profesora de fagot en las escuelas de Bremen y Verden. Es una persona muy comprometida con la educación musical de los niños y es la compositora residente del simposio. Posee una extensa bibliografía de obras compuestas para ellos. Se trata de pie-

zas que, con mínimas dificultades técnicas, consiguen un gran resultado musical. Gran parte de esta bibliografía está disponible a través de la editorial Accolade.



Ensayo general para el concierto de clausura.

La encargada de organizar este acontecimiento es la oboísta Antje Lojtz. Antje Lotz estudió oboe con el Prof. Dr. R. Lüttmann en la Musikhochschule Münster. Hoy en día centra su trabajo en la educación musical de los niños. Emplea para sus clases los instrumentos de Guntram Wolf contribuyendo al desarrollo y mejora del **Kinderoboe**.

ENTREVISTA A ANTJE LOJTZ

V. G. ¿Cuántos simposios se han realizado hasta ahora?

A. L. Tres contando el presente año: 2007, 2009, 2013. Los encuentros se plantearon para ser realizados cada dos años, pero debido a una enfermedad grave que padecí, el encuentro de 2011 se suspendió.

V. G. ¿De dónde surgió la idea?

A. L. La idea surgió de Guntram Wolf y de Stefan Pantzner quienes crearon la asociación. Como yo vivía en la zona, se pusieron en contacto conmigo para trabajar con ellos.

V. G. ¿Cómo se financian los simposiums?

A. L. El ayuntamiento y patrocinadores locales colaboran económicamente, aparte de la matrícula que pagan los alumnos. Aunque cabe decir que los profesores que participan lo hacen con la voluntad de compartir su experiencia con sus colegas y ofrecer a los niños nuevas experiencias musicales.

V. G. ¿Cuál es el objetivo principal de estos encuentros?

A. L. Lo más interesante de estos encuentros es que a la misma vez se puede aprender y enseñar. Los alumnos aprenden de los profesores y los profesores aprenden de los alumnos a la vez que les enseñan.

Otro objetivo de estos encuentros es fomentar el aprendizaje de un instrumento en edades comprendidas entre 5 y 10 años. La educación obligatoria en Alemania ha cambiado y los adolescentes cada vez tienen más clases por la tarde. Por este motivo hay menos

jóvenes que estudian música. Si conseguimos “engancharlos” desde que son más pequeños, será más fácil que quieran estudiar música.

V. G. ¿Cuántos niños han participado en la presente edición?

A. L. Entre niños y adolescentes, aproximadamente unos 75 alumnos.

V. G. ¿Estará abierto el simposio en próximas ediciones a otros instrumentos?

A. L. (Entre risas) No, ya hacen mucho ruido las especialidades que tenemos. Y, obviando la broma, la esencia del curso son los instrumentos “Tiger” de Guntram Wolf, que son oboe, clarinete y fagot.

V. G. ¿Podría describir en pocas palabras la educación musical en Alemania?

A. L. Música para todos con un instrumento adecuado para cada uno.

V. G. ¿Tiene alguna recomendación para nuestros colegas españoles?

A. L. Sólo hacedlo. Llevad a cabo los proyectos musicales y educativos que tengáis en mente, aunque parezca una locura. Debéis intentar hacer lo mismo en vuestro país sin miedo a no obtener los resultados deseados desde el primer momento. Y sobre todo la inversión en materiales, tanto instrumentales como en literatura musical.

V. G. ¿Nos veremos en el próximo AFOES?

A. L. Por supuesto. Estaremos encantados de estar con vosotros si las fechas nos lo permiten.

Se puede encontrar más información sobre este tema en las siguientes páginas web:

- <http://www.holzblaeser-u10.de/oboe.php>
- <http://www.guntramwolf.de>
- <http://www.warner-buhlmann.de>
- <http://www.kronach.de>



De izquierda a derecha: Afra Fraefel, Antje Lojtz, Vicente Gómez y Lucía Pérez.

Vicente Gómez Pablo. Ha sido profesor en los Conservatorios de Elche, Astorga, Reus y Tarragona. Actualmente lo es en el de Ontinyent. Pertenece al ensemble Grupo Illana con quien ha participado en diferentes conciertos y grabaciones. Es autor, junto con Oscar Esplá Gutiérrez, de cuatro volúmenes con el nombre de *4 minutos de oboe* (lecturas a vista progresivas) publicados por la editorial Sisiset.

Homenaje a Guntram Wolf



Lucía Pérez Berenguer

Ya sabéis que la idea de hacer estos simposios surgió de las ideas que Guntram Wolf tenía con respecto a la fabricación de instrumentos hechos para niños. Desgraciadamente Guntram falleció este año, por lo que se llevó a cabo un concierto homenaje en el que tomaron parte muchos de sus amigos, los cuales interpretaron todo el repertorio con instrumentos hechos en su fábrica, desde niños hasta profesionales de la música. Desde los instrumentos más inverosímiles a los más convencionales, desde los antiguos a los ideados por Guntram, desde el profesional más reconocido al niño que empieza a tocar. Todos pusieron su granito de arena para hacer de aquella noche inolvidable.



La compañía Guntram Wolf tiene su sede en la ciudad con más de 1000 años de Kronach. Kronach es el centro regional y dinámico del bosque de Franconia, que se encuentra en un hermoso campo, con un pintoresco centro histórico y coronado por la fortaleza nunca conquistada de Rosenberg.

A través del compromiso personal y la profundidad de la experiencia Guntram Wolf - así como por su “toque” especial para instrumentos de viento, el nombre de esta ciudad del norte de Baviera, Kronach, se ha convertido en un nombre muy conocido entre los músicos de todo el mundo.

Ninguna otra compañía ha puesto en las dos últimas décadas tanto “aire fresco” en el a menudo algo solidificado mundo de las tradiciones de los instrumentos de viento de madera.

Hallazgos recientes acústica han sido y son utilizados en el desarrollo y perfeccionamiento de los instrumentos de viento de madera modernos.

Con técnicas tradicionales se hacen copias de instrumentos históricos, ofreciendo la apertura del mundo sonoro de otras épocas musicales, desde el Renacimiento hasta el alto romanticismo puro.



Desde la preocupación en los niños que deben iniciar período de formación entre los 6 y los 10 años, Guntram Wolf desarrolló un programa general de los instrumentos orquestales Oboe - Clarinete - Fagot para la infancia, que encontraron rápidamente un lugar permanente en la educación musical.

Pese a la desaparición de Guntram Wolf, la empresa sigue trabajando para mejorar con la dirección de su hijo Peter Wolf.



Dentro de las actividades que el simposio tenía programadas, se organizaron visitas guiadas a la fábrica de instrumentos Wolf.



Allí se pudo observar todo el proceso de fabricación de los instrumentos que se fabrican. Desde el secadero de maderas hasta los propios instrumentos terminados, así como la colección que la propia familia posee. Ésta colección está formada principalmente por oboes, clarinetes y fagotes, tanto históricos como modernos, además de otros instrumentos menos comunes como por ejemplo: un lupophon, un contrafagot barroco, un contraforte, un oboe metálico y otro en si bemol.

La empresa destaca por la tradición combinada con las nuevas tecnologías, lo que llevan a hacer instrumentos como los de siempre con las herramientas de hoy en día. Un hecho curioso que observamos y que me gustaría compartir es el hecho de haber visto en la madera desnuda y blanca, bloques con las típicas rayas de los fagotes que sobresalen cuando se barnizan y bloques lisos sin rayas. Nos explicaron que esto se debe a la cantidad de años que se calcula que tiene un árbol antes de ser talado.





Aunque la empresa fabrica instrumentos modernos, dedica parte de sus recursos a la producción de instrumentos para niños de edades comprendidas entre 6 y 10 años entre los que se incluyen el fagotino en Fa, el fagotino en Sol, así como un fagotino afinado a la octava superior. También fabrican así como oboes en fa con muy pocas llaves y en do. Hablamos de instrumentos de dimensiones reducidas, con muy pocas llaves y de emisión suave. Se trata de facilitar al máximo el aprendizaje en edades tan tempranas.

Dentro de esta gama se puede destacar la gama de instrumentos “Tiger”, fabricados con la misma madera que sus “hermanos mayores” pero decorados con rayas negras y amarillas que los hacen mas atractivos a los niños.

ENTREVISTA A PETER WOLF

L. P. ¿Cuántos años tiene la empresa?

P. W. Oficialmente la empresa tiene 22 años.

L. P. ¿Qué tipos de instrumentos se fabrican en Wolf?

P. W. En el apartado de los instrumentos adaptados a los niños se fabrican tres: oboe, clarinete y fagot. Y del resto de los instrumentos fagot y contrafagot

L. P. ¿De dónde surge la idea de copiar y fabricar instrumentos antiguos?

P. W. El origen de la idea surge de Guntram. Era un hombre que amaba la música. Él observaba los instrumentos en los museos y pensaba que era una pena que nadie los pudiese tocar. Por este motivo, empezó a copiar las dimensiones y cómo estaban hechos para después reproducirlos.

L. P. ¿Desde cuándo se fabrican instrumentos pequeños?

P. W. Más o menos desde la mitad de los años 80 fabricó el primer fagot adaptado, al que le siguieron el clarinete y el oboe. En un principio no fueron muy bien aceptados. Hasta principios de los años 90 no fueron utilizados en las clases por los profesores.

L. P. ¿Dónde surgió la idea de construir instrumentos pequeños?

P. W. Surgió de una visita de mi padre al museo de la ciudad de München donde vio dentro de una vitrina un pequeño “Oktanfagott” barroco el cual fotografió para poder copiarlo posteriormente. En ese momento llegó una madre con su hija. La pequeña, observando el instrumento, dijo a su madre que ese sí podía tocarlo. De ahí, Guntram tuvo la idea de fabricar instrumentos modernos con forma pequeña. Casi por accidente.

L. P. ¿Podrías hablarnos de Guntram Wolf?

P. W. Mi padre fue una persona abierta. Siempre estuvo dispuesto a hacer cosas nuevas. También trabajó mucho. Probar y probar hasta que el instrumento funcionara. De pequeño consideraba a mi padre como un pequeño topo. Guntram era profesor y por las tardes, cuando regresaba a casa, bajaba las escaleras al sótano donde trabajaba para copiar los instrumentos que había observado. Él nunca sabía cómo iban a funcionar y, por supuesto, las cañas modernas no eran las más adecuadas para ellos. Por este motivo, comenzó a trabajar de forma desinteresada con músicos para construir cañas adecuadas, además de con compositores que escribieran música para los mismos. Finalmente, contaba con la colaboración de niños (y padres) para probar los instrumentos y poder mejorarlos progresivamente.

L. P. ¿Qué instrumento tocas?

P. W. ¡Buena pregunta! (Risas). Mi instrumento es el fagot, pero estoy muy interesado en los clarinetes "graves". Vivo rodeado de instrumentos, acabados y en construcción y tocando y probando. Unas veces clarinetes, otras oboes... ¡Vivo rodeado de música!

L. P. ¿Nos veremos en el próximo AFOES?

P. W. ¡Porqué no! Creo que sería una grata experiencia.



Vicente Gómez y Lucía Pérez con Peter Wolf y Afra Fraefel

Lucía Pérez Berenguer está muy involucrada en la búsqueda de nuevos sistemas pedagógicos dirigidos a los niños de hoy y que serán los profesionales de mañana. Es profesora de fagot por oposición. Ha desarrollado su labor pedagógica en diversas escuelas de música así como en conservatorios de media España. Desde hace 9 años imparte sus clases en el Conservatorio de Elche.

**Para las cañas de todos
los oboes**

hasta un ancho de 10mm

**LA MÁQUINA DE RASPADO
BUCHER**

*Cañas - ¡sin agobios!
nuevo: para fagot*



- Un raspado de alta precisión, imposible de conseguir a mano
- Sin necesidad de correcciones a mano
- Posibilidades de corrección para todas las zonas del raspado
- Espesor del raspado regulable en centésimas de milímetro
- Moldes personales y moldes "standard"
- Cambio fácil de la cuchilla
- Posibilidad de reproducir de manera constante el raspado deseado



Oboenzubehör Bucher GmbH

Markus Bucher

www.oboenrohr.ch

+ 41 (0)41 780 40 58

bucher@oboenrohr.ch

Bösch 41 CH-6331 Hünenberg

Fagotistas

Personajes muy fotogénicos



Manuel Valero Gallego

Uno de los rasgos comunes a la mayoría de los fagotistas es el orgullo que sentimos y que demostramos hacia nuestro instrumento, podría decirse que rozando la vanidad, si se me permite y sin que nadie se sienta ofendido por ello. Sin duda, hay que decir que nos gusta exhibirnos junto a nuestro fagot, a pesar de la relación de amor/odio que a veces parezcamos vivir.

El fagot es parte de nosotros y de nuestras vidas y, como tal, nos gusta aparecer junto a él. En estos días, donde casi todo el mundo se mueve por redes sociales y donde nuestra vida aparece totalmente expuesta, es difícil que un fagotista no aparezca en Facebook, Twitter, etc. sin su instrumento, bien como foto de perfil, o bien con algún álbum dedicado a su relación con él. Tengo que reconocerlo: yo también; aunque me quedo más tranquilo haciendo repaso entre mis contactos fagotistas de Facebook y viendo que la inmensa mayoría de ellos, por no decir todos, tienen sus fotos de rigor con su tan amado fagot; algunos con cierta obsesión.

Pero para tranquilidad de todos, también hay que decir que esto viene de lejos, mucho antes de la creación de estas redes sociales, incluso mucho antes de que existiera internet o se inventaran las cámaras de fotos.

Si hacemos un repaso por la iconografía en la que está presente el fagot, podemos comprobar que existe un gran número de obras tanto escultóricas como pictóricas y dentro de estas últimas llama poderosamente la atención un cierto número de retratos de fagotistas con sus respectivos instrumentos, algunos de ellos bastante conocidos y otros un poco menos pero que no dejan de ser curiosos para los que amamos este instrumento; es por ello por lo que no se trata de un fenómeno actual, sino que este sentimiento ya lo tenían fagotistas desde hace casi cuatrocientos años.

Además de ser cuadros que nos despiertan simpatía, algunas de estas fuentes tienen una importancia crucial en la historia de nuestro instrumento, ya que representan los testimonios más tempranos de algunos hechos significativos en su evolución, nos dan pistas sobre las funciones que

se le encomendaban, los tipos de agrupaciones en los que tomaba parte o le ponen cara a fagotistas históricos.

Uno de los primeros retratos de los que se tiene constancia es atribuido a Harmen Hals (1611-1669) y data de la década de 1660 aproximadamente, encontrándose en el Suermondt-Ludwig-Museum de Aquisgrán.



HARMEN HALS (1611-1669), *The Bassoonist*, década de 1660. 67x74 cm. Suermondt-Ludwig-Museum de Aquisgrán¹

Este simpático y sonriente fagotista, del que no se tienen datos de su biografía, no sabría en el momento de ser retratado que pasaría a la historia por ser la primera fuente que se tiene de un fagot totalmente articulado en cuatro piezas. Este fagot posee unas peculiares características constructivas tales como unas protuberantes molduras torneadas que no solo tienen un efecto decorativo, con el curioso acabado de la campana, sino que también sirven para el montaje de las llaves; el tudel es muy largo y bastante ancho y lleva inserta una caña de un tamaño bastante considerable.²

El instrumento también presenta la característica *épaule* o engrosamiento de la pared de la tudelera, lo que hacía posible taladrar los agujeros para los dedos de manera oblicua, y la campana posee la longitud extra que posibilitó que se extendiera el registro grave hacia el Si bemol con la ayuda de una llave adicional.³

¹Imagen extraída de <http://elfagot.com/content/harmen-halles-bassoonist>

²WATERHOUSE, William. "OBSERVATION: A newly discovered 17th-century bassoon by Haka". *Early Music* (1988) XVI (3): pp. 407

En la mano derecha aguanta una caja o un recipiente que podría ser para guardar las cañas o para mojarlas y parece estar dispuesto para ponerse a tocar en ese mismo instante.

Otro retrato bastante conocido es el pintado por Peter Jakob Horemans (1700-1776), que data de 1774 y que se encuentra en la pinacoteca Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich.

Se trata del retrato de famoso fagotista Felix Rheiner. Este elegante fagotista que quiere mostrarnos orgulloso su instrumento, también ha de estarlo por ser, al igual que el anterior, el protagonista de una obra de referencia a la hora del estudio del desarrollo mecánico de nuestro instrumento, ya que el cuadro nos documenta el uso más temprano de una llave que se accionaba para controlar el oído del tudel. A pesar de este notable avance, esta llave no se impondría de manera general hasta bien entrado el siglo XIX.⁴



PETER JAKOB HOREMANS (1700-1776), *Retrato de Felix Rheiner* (1774) Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich.⁵

Un detalle curioso es la cuerda que cae del aro atornillado a la culata que, con toda seguridad, serviría para sostener el instrumento a la hora de tocar.

Gerard Portielje (1856 - 1929) también realizaría otro retrato de un fagotista en su obra *The Bassoon Player* (1886), donde representa a un fagotista muy afeitado en su estudio.



GERARD PORTIELJE (1856-1929). *The Bassoon Player* (1886). Óleo sobre lienzo. 36.2 x 26.6 cm. Colección privada.⁶

En torno a la misma época, el hermano del famoso artista valenciano Mariano Benlliure, José Benlliure y Gil (1855–1937), también quiso inmortalizar a un fagotista en su obra *Hombre tocando el fagot*.

En él podemos ver a un fagotista con un rictus muy serio delante de un atril, pudiendo dejar entrever también una posible escena de estudio.

Si analizamos la representación del fagot, vemos que está conseguido con gran realismo, salvo las llaves perteneciente al meñique derecho (para las notas *fa* y *sol#*), las cuales parecen haberse desplazado hacia arriba, entre los agujeros de *la* y *sol*, lo que es bastante cuestionable que fuese así en la realidad.

El instrumento también posee una llave para el meñique izquierdo, sin embargo, no posee una llave para el oído del tudel.



JOSÉ BENLLIURE Y GIL (1855 – 1937), *Hombre tocando el fagot*. Fecha desconocida. Óleo sobre lienzo. Colección privada.⁷

A los fagotistas también nos gusta el buen comer, como quedó reflejado en la obra de Hermann Kern (1838–1912) *Der Fagottist*, donde aparece un fagotista haciendo una pausa en su estudio para tomar un *tentempié* a base de lo que parece ser salchichón y vino o cerveza. No sería de extrañar que la navaja que está usando fuera la misma que usara para sus cañas.

¹Imagen extraída de <http://elfagot.com/content/harmen-halles-bassoonist>

²WATERHOUSE, William. "OBSERVATION: A newly discovered 17th-century bassoon by Haka". *Early Music* (1988) XVI (3): pp. 407

³WATERHOUSE, William, "Bassoon". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2. SADIE, S. London: Grove/Macmillan, 1980., pp. 273

⁴Ibidem, pp. 273 – 274

⁵Imagen extraída de http://www.jimstockigtinfo.com/images/felix_reiner_scan.jpg

⁶Imagen extraída de <http://artpaintingartist.org/the-bassoon-player-by-gerard-portielje/>

⁷Imagen extraída de http://www.allpaintings.org/v/Art+Nouveau+Jose+Benlliure+y+Gil/Jos_+Benlliure+y+Gil++Hombre+tocando+el+Fagot.jpg.html



HERMANN KERN (1838–1912), *Der Fagottist*, (1912), óleo sobre lienzo, 47.3 x 31.8 cm.⁸

El fagot que se representa está bastante desarrollado y posee gran número de llaves y una curiosa campana de metal bastante abierta, aunque el pintor no cayó en la cuenta de que había colocado los tubos al revés.

Parece que al artista también le gustaba la cerveza y el vino en cantidad porque en otros retratos de fagotistas, en los que no suele faltar la bebida, también repite este error y en otros lo representa de manera correcta, quizás dependiendo de su estado de embriaguez.



HERMANN KERN, *Der Fagottspieler*, (1912), óleo sobre lienzo, 59 x 78 cm.⁹



HERMANN KERN, *Muy concentrado en el asunto*, (1912), óleo sobre madera, 48 x 31,5 cm.¹⁰



HERMANN KERN. *El fabricante de instrumentos*, (1900), Oleo sobre lienzo. 36.2x50.8 cm.¹¹



HERMANN KERN, *Pausa del concierto*, (1912), óleo sobre tabla, 47,5 x 30,5 cm.¹²

Otro fagotista que parece tomarse un respiro es el que aparece en el retrato de Felicien Rops (1833 – 1898). Este señor parece encontrarse exhausto en mitad de algún ensayo, reclinado en su silla y con el fagot entre las piernas. A su lado parece esbozarse un músico tocando, probablemente, un violoncello.



FELICIEN ROPS (1833 - 1898) *The Bassoon*. Aguafuerte. No datado. Colección privada en Bélgica¹³

⁸Imagen extraída de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hermann_Kern_Der_Fagottist.jpg

⁹Imagen extraída de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hermann_Kern_Der_Fagottspieler_190x.jpg

¹⁰Imagen extraída de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hermann_Kern_Ganz_bei_der_Sache.jpg

¹¹Imagen extraída de <http://www.christies.com/lotfinder/lot/hermann-kern-the-instrument-maker-1325937-details.aspx?pos=16&intObjectID=1325937&sid=>

De la escuela rusa, también podemos encontrar el retrato de un fagotista del siglo XIX, muy bien uniformado y dispuesto para tocar, que la compañía *Heckel* usó para una de sus felicitaciones de Navidad.



Autor de escuela rusa. *Retrato de un músico con su fagot*. Siglo XIX, Óleo sobre lienzo. 81x64cm.¹⁴

No todos los retratos han sido acertados a la hora de plasmar el instrumento, como puede apreciarse en los siguientes cuadros, donde, en el primero, el protagonista aparece tocando un fagot con las llaves en la cara opuesta a dónde realmente correspondería, así como en el cuadro de Sergey Dikovsky que, aunque no busca el realismo en *Dreaming of Bassoon-Maid* (2012), se representa a una fagotista tocando, de nuevo, con un fagot en el que los tubos aparecen cambiados de lugar.



Autor desconocido, *The Bassoon Player*. Óleo sobre lienzo¹⁵

¹²Imagen extraída de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Hermann_Kern_Konzertpause.jpg

¹³Imagen extraída de http://www.terminartors.com/artworkprofile/Rops_Felicien-The_Bassoon

¹⁴Imagen extraída de <http://katalog.van-ham.com/de/i/1581839/p/2/?PHPS ESSID=0mue3ed0ij8akjge6gu9aomnk6>

¹⁵Imagen extraída de <http://www.proantic.com/en/display.php?mode=obj&id=21658>

¹⁶Imagen extraída de <http://www.dikovsky.us/gallery.html>

¹⁷MINGUET, J. M. (Editor), *Toulouse-Lautrec*, Instituto Monsa de ediciones, S. A., Barcelona, 2004. P. 84

¹⁸ROQUEBERT, A., "Désiré Dihau" en *Toulouse-Lautrec*, editado por Julio Ollero, Madrid, 1991. p. 148



Sergey Dikovsky, *Dreaming of Bassoon-Maid*, (2012), óleo sobre madera 69x38 cm¹⁶.

Pero si hay un fagotista que ha sido retratado por encima de todos los demás, y que puede ser considerado un verdadero "chupacámara", ese no es otro que Monsieur Désiré Dihau, quien recibió una especial atención por parte de dos pintores de la talla de Degas y Toulouse Lautrec.

No se tienen muchos datos de su biografía, salvo que consiguió el premio del Conservatorio de París¹⁷, y que era fagot solista en la Ópera de París, además de compositor de canciones de cabaret y poemas musicales.¹⁸

El primero que se fijó en él fue Degas, quien en su obra *La orquesta de la Ópera*, lo sitúa como protagonista del cuadro.



EDGAR DEGAS (1834-1917), *La orquesta de la Ópera* (ca.1870), óleo sobre tela, 57x46 cm. Musée d'Orsay, París¹⁹.

Además de despertarnos la curiosidad a la mayoría de los fagotistas, esta obra tiene la particularidad, entre otras, de agrupar, a modo de collage, los retratos de gran número de amigos de Degas, pudiendo identificarse al compositor Emmanuel Chabrier, en el proscenio, Pilet, violoncelista; Gard, director de escena del ballet; Piot Normand, pintor; el compositor Souquet; el doctor Pillot; el propio Désiré Dihau; Altès, flautista; Lancien, primer violín, y Gouffé, contrabajo, entre otros²⁰.

La disposición de los músicos es totalmente aleatoria, alejada de la disposición habitual de la orquesta y está al servicio de la composición que el pintor pretendía, en este caso situar a Dihau como protagonista. En otra de sus obras, *Músicos de orquesta* (1871-1872), también aparece en el centro de la composición, pero esta vez en otra disposición original, de espaldas tocando, al parecer, el violoncello.²¹



DEGAS, *Músicos de orquesta* (1870), óleo sobre lienzo, 69x49 cm. Städel Museum, Frankfurt am Main.²²

Degas regalaría el cuadro *La orquesta de la Ópera* al propio Dihau, con quién le unía gran amistad, además de formar parte de su círculo social.

Este hecho sería crucial a la hora de que Toulouse-Lautrec también se fijara en él y lo situara como protagonista de muchas de sus obras ya que los Dihau eran una familia de músicos oriunda de Lille que estaba emparentada por parte materna con él; concretamente eran primos segundos²³, además de ser Lautrec un admirador de la obra de Degas.

Toulouse-Lautrec también veía a Dihau como un medio para conocer a Degas e introducirlo en la sociedad artística de París, como se desprende de una carta dirigida a su madre donde lo define como uno de esos “músicos de la Ópera que yo intento engatusar para colarme en el templo de las artes y del hastío”²⁴.

Esta relación dio lugar a que Dihau fuera uno de los personajes más representados por Lautrec, en diferentes escenas y en todo tipo de retratos y formatos, desde pequeños retratos de medio cuerpo de frente pintados al óleo hasta litografías,²⁵ en forma de ilustraciones para las portadas de sus partituras así como dibujos para las cubiertas de los folletos de las publicaciones de sus canciones cómicas.²⁶

En 1890, pinta un original retrato de Dihau, sentado leyendo el periódico, casi dando la espalda al observador, lo que ha sido interpretado como una forma de dar la espalda al conformismo reinante.²⁷

Del mismo año es otro retrato de este fagotista en el que, esta vez, aparece de frente y de medio cuerpo, de nuevo con su característico sombrero de tipo chistera.



TOULOUSE-LAUTREC, *Désiré Dihau leyendo un periódico* (1864-1901), óleo sobre cartón. 56,2x45cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.²⁸



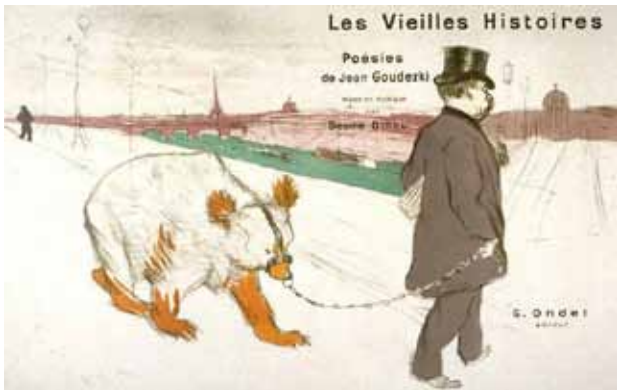
TOULOUSE-LAUTREC, *Retrato de Désiré Dihau*, (1890)²⁹

Pero donde más nos interesa ver a Monsieur Dihau es en su faceta como músico y fagotista. En este sentido hay que destacar las diversas litografías que Lautrec realizara para ilustrar la publicación de una serie de canciones con música de Dihau y letra de Jean Goudezki con el título *Les Vieilles Histoires*, de 1893. Entre otras, realizó la ilustración de la portada, donde se muestra al compositor tirando de un oso que representa al poeta Goudezki, y la de la canción *Pour toi!*, donde plasma la figura del propio Dihau tocando el fagot bajo la atenta mirada del Dios Pan.



TOULOUSE—LAUTREC *Por toi!* (1893), Litografía³⁰

En 1895, por último, Lautrec realizaría una litografía del rostro de Dihau, de la cual, un ejemplar, del Instituto de Arte de Chicago tiene una dedicatoria manuscrita a Degas.³¹



TOULOUSE—LAUTREC (1864-1901) *Les Vieilles Histoires* (1893), Litografía 44x65 cm. Kunsthau, Zurich.³²



TOULOUSE—
LAUTREC
(1864-1901)
Retrato de Dihau,
Litografía³³

Tras este breve repaso en torno a los retratos de fagotistas con sus respectivos instrumentos cabría preguntarse una duda en torno a ellos: ¿Es nuestro afán de exhibicionismo lo que ha motivado la elaboración de éstos o es simplemente la curiosidad que nuestro instrumento ha despertado en dichos artistas lo que propició que tomaran la iniciativa de pintar estos retratos?

¹⁹Imagen extraída de http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=1864

²⁰BOURET, J. *Degas*. Traducción de Antonio G. Valiente. Ediciones Daimon, Barcelona, 1966. Pp.59

²¹AA.VV (VIGUÉ J., Director editorial). *Grandes maestros de la pintura. Edgar Degas*. Instituto Monsa de Ediciones, S.A., Barcelona, 2006. pp. 64-65.

²²Imagen extraída de <http://wearebcn.com/2009/11/08/musicos-de-orquesta-edgar-degas/>

²³MINGUET, J. M. (Editor), *Toulouse-Lautrec*, Instituto Monsa de ediciones, S. A., Barcelona, 2004. P. 84

²⁴ROQUEBERT, A., “Désiré Dihau” en *Toulouse-Lautrec*, editado por Julio Ollero, Madrid, 1991. pp. 148

²⁵Ibidem. pp. 148

²⁶MINGUET, J. M. (Editor), *Toulouse-Lautrec*, Instituto Monsa de ediciones, S. A., Barcelona, 2004. p. 84

²⁷ROQUEBERT, A., “Désiré Dihau” en *Toulouse-Lautrec*, editado por Julio Ollero, Madrid, 1991. p. 148

²⁸Imagen extraída de <http://artlover.me/en/art/henri-de-toulouse-lautrec/désiré-dihau-reading-a-newspaper-in-the-garden>

²⁹Imagen extraída de http://www.artdreamguide.com/_arti/toulouse-lautr/_opus/508.htm

³⁰Imagen extraída de <http://www.printed-editions.com/artwork/henri-de-toulouse-lautrec-pour-toi-for-you-d%C3%A9sir%C3%A9-dihau-with-his-basoon-14194>

³¹FRÈCHES-THORY, C., “Les Vieilles Histoires” en *Toulouse-Lautrec*, editado por Julio Ollero, Madrid, 1991. Pp. 388

³²Imagen extraída de <http://picasaweb.google.com/lh/photo/LBUqahF-MAObj1Qmv4VK8uA>

³³Imagen extraída de http://udenap.org/tl/181-200/tl_196.jpg



J. Berthelot

Roseaux & Accessoires Hautbois
23 Rue de Calais 75009 PARIS
Tel/Fax : 01 40 23 95 32
web : www.anches.com
e-mail : berthelot@anches.com

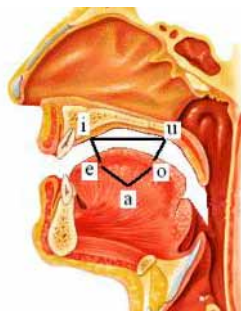
LA INFLUENCIA DEL TRACTO VOCAL O ¿QUÉ PASA EN MI BOCA MIENTRAS SOPLO?



M^º Vicenta Cotoí Miguel

En este trabajo estudiamos la influencia que tiene el tracto vocal (punto de articulación de las vocales) en la afinación y el timbre, indicando al intérprete que lo modifique con tres posiciones correspondientes a las vocalizaciones de /a/, /i/, /u/.

Figura 1. Posición de articulación de las vocales dentro del tracto vocal.



Los métodos y las escuelas de oboe discrepan en cuanto a la importancia y la posición idónea del tracto vocal. Nuestro estudio recopila las recomendaciones pragmáticas para estudiar la influencia de cada elemento.

Lo esencial de este trabajo ha consistido en diseñar, grabar y editar una base de unos 900 sonidos, controlando la posición del tracto vocal (/a/, /i/, /u/), someterlos a análisis y sacar conclusiones que puedan resultar de utilidad pedagógica.

Introducción: La posición del tracto vocal como cuestión importante en la docencia y la interpretación.

Lugar: *Conservatori Professional de Riba-Roja del Túria.*

Contexto: *clase de Música de Cámara.*

Sujetos: *once alumnos de viento-madera (flauta, oboe, clarinete, saxofón).*

Nivel de estudios: *de 3º a 6º de Enseñanzas Profesionales.*

Edades: *entre 15 y 20 años.*

Hoy necesito vuestra ayuda para un trabajo de investigación (caras de sorpresa). Vamos a tocar entera la pieza que estamos trabajando y después os haré algunas preguntas. Si no sabéis responder me lo decís igualmente, pero es imprescindible que seáis sinceros.

Los alumnos se dedican a interpretar su pieza, intrigados, ¿qué nos va a preguntar?

Pregunta 1: *¿Podrías decirme cómo estaba colocada tu boca mientras soplabas: la forma, la abertura, las sensaciones que tenías, etc.?*



Respuestas: Para todos los alumnos las sensaciones en la boca se limitan al nivel de los labios, explican cómo rodean la lengüeta. Si les pregunto por otras sensaciones dentro de la boca, me miran con extrañeza y contestan que no tienen.

Pregunta 2: *¿Serías capaz de decirme dónde tienes colocada la lengua mientras soplas? pero no cuando la utilizas para el picado.*

Respuestas: Casi todos dicen que abajo, pegada a los dientes. Aunque hay quien confiesa no saber o no haber pensado nunca en ello.



Pregunta 3: *¿Qué sensación tienes a nivel de los músculos abdominales?*

Respuestas: Los adjetivos utilizados aquí son unánimes: fuerza, presión, apoyo. Aunque hay dos alumnos que confiesan no sentir nada.

Pregunta 4: *¿Pasa algo en tu garganta mientras soplas?*

Respuestas Nadie siente nada salvo las dos saxofonistas encuestadas que: una me habla de “abrir la garganta en las notas graves y cerrarla en las notas agudas” y la otra de “decir /o/ en el registro grave e /i/ en el agudo”, esta vocalización la identifica con la garganta y no con la posición de la lengua, porque insiste que la lengua siempre está en el mismo sitio.

Pregunta 5: *¿Todo esto que me cuentas lo estabas sintiendo ahora mientras tocabas?*

Respuestas: Salvo dos alumnas que se mostraban muy seguras, otros dudaban diciendo que “creía que sí lo sentía” que “intentaba sentirlo” y el resto o no sentían nada o contestaban que eran cosas que no se paraban a pensar: “mientras toco no soy consciente”.

Con estas preguntas, realizadas de manera informal, queremos hacernos una idea de los conceptos que, inconscientemente, manejamos los instrumentistas. La encuesta pretende ser un pequeño sondeo de la realidad sobre el tema que vamos a tratar: el fenómeno de la propiocepción del músico. Entendido como la propia percepción y control de los mecanismos que utilizamos en la práctica musical.

Uno de los mayores problemas al que nos enfrentamos los músicos de viento es el control de los mecanismos que se producen en nuestro interior. ¿Cómo percibimos estas sensaciones? ¿Somos capaces de verbalizarlas? La importancia de hacer conscientes estos mecanismos radica en que sólo así seremos capaces de controlar el instrumento y por ende la calidad de su sonido.

La conclusión más inmediata que se obtiene de la pequeña entrevista realizada a mis alumnos de Música de Cámara es que, para ellos, su instrumento empieza en la lengüeta y termina en la campana. Son poco (o nada) conscientes de los fenómenos que ocurren en su interior y que afectan a la producción del sonido y, en definitiva, al control de la técnica. Son alumnos, están en un proceso de formación pedagógica y de desarrollo físico y mental. Sus respuestas no pueden ser otras más que las que dieron. Sin embargo ¿se repiten esos patrones, aunque a otros niveles, en músicos profesionales? Conversaciones tenidas con colegas a este respecto, me llevan a pensar que no siempre nos planteamos lo suficiente la parte propioceptiva del proceso interpretativo. Que hay puntos de vista diferentes de aquello que se debe hacer para solucionar tal o cual problema. Estas diferencias de opinión vienen avaladas por los métodos de enseñanza y las escuelas tradicionales que, en muchos casos, se contradicen unas de otras.

Abrir los ojos ante mi propia práctica instrumental y docente en este tema particular lleva a que me pregunte: ¿Hasta qué punto hay una influencia real del tracto vocal sobre el sonido?, ¿Cambia la afinación?, ¿el timbre?, ¿la intensidad? ¿Tiene que ver con el color apagado, brillante o ligero que se suele asociar a cada escuela?

Leyendo el trabajo del físico-acústico Benade (1985) comprobamos que esta cuestión viene suscitando interés desde hace ya tiempo. Su artículo lanza la pregunta que bien podría resumir el objeto de nuestro estudio: “¿Influyen de manera significativa las vías respiratorias, desde los pulmones hasta la boca, en la práctica de los instrumentos de viento?” (pág. 426).

La primera parte de este trabajo se centrará en realizar una serie de mediciones acústicas sobre determinadas vocalizaciones, aunque más adelante pretendemos plantear un experimento de percepción que nos ayude a verificar el resultado último del proceso es decir: ¿Qué llega realmente al oyente?

DISEÑO Y GRABACIÓN DEL MATERIAL PARA LA INVESTIGACIÓN

En esta primera fase nos limitaremos a conseguir un material sonoro de calidad que permita realizar el estudio de la influencia que cada vocal ejerce sobre el sonido en un determinado parámetro.

Dadas las discrepancias entre las escuelas sobre la idoneidad o no de la modificación del tracto vocal, en esta primera fase del trabajo se pretende analizar objetivamente las diferencias producidas en función de las vocalizaciones y ver si se pueden extraer conclusiones pedagógicas.

La grabación se ha realizado:

- Con cuatro lengüetas diferentes: dos con modelo de raspado de la escuela francesa, una con modelo de la escuela alemana y otra con el modelo de la escuela americana.
- Con tres intérpretes: dos adscritos a la técnica de la

escuela alemana y uno al de la escuela francesa.

c) Con dos formas de solucionar el problema de la emisión y la velocidad del flujo de aire:

- Compensando desde el diafragma la falta de presión/velocidad sobre el flujo de aire que pueda originar la abertura de la boca por la posición de la vocal.
- Sin compensar desde el diafragma y dejando que la presión/velocidad del flujo de aire sea la que adquiere por sí mismo según sea la abertura de la boca.

Una vez creado el material se realizará el estudio de los parámetros que mayor significatividad hayan mostrado en el análisis de varianza.

Nuestro objetivo más inmediato será el estudio de dichos parámetros en función de las siguientes variables:

- La vocal. Se graban sonidos aislados con las vocales /a/, /i/, /u/.
- La compensación. Cada una de las vocales se ejecutará:
 - Sin compensar desde el diafragma la velocidad/presión del aire.
 - Compensando desde el diafragma: dando más presión/velocidad al aire desde el diafragma.
- Las notas. Arpeggio de Do.

VARIACIÓN DE LOS PARÁMETROS ACÚSTICOS EN FUNCIÓN DE LA VOCAL

Para estudiar la influencia de la posición del tracto vocal hemos realizado una serie de análisis de varianza (*One-Way ANOVA*) utilizando como factor la vocal, obteniendo los siguientes resultados:

Figura 2. Variación de la DESAFINACIÓN.

La figura 2 nos muestra cómo la /a/ es la vocal que más variaciones sufre en la afinación. Con la /u/ y la /i/ todas las notas están sistemáticamente más agudas de lo debido, especialmente con la /i/.

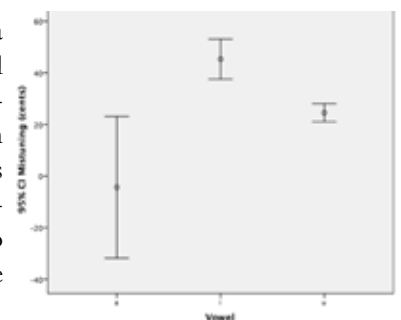
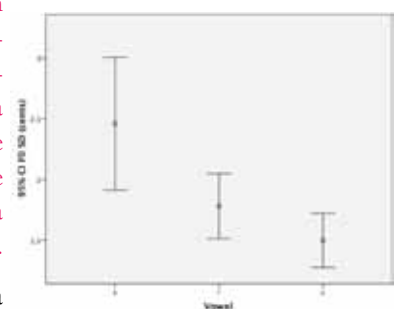


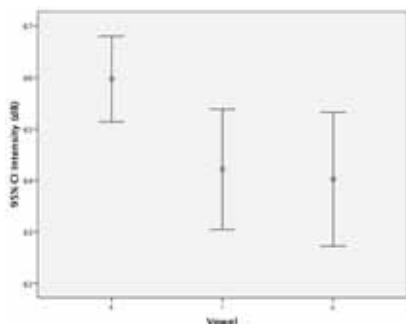
Figura 3. Variación en la DESVIACIÓN ESTÁNDAR de la frecuencia en el interior de una nota. La desviación mide la variación de altura de la nota con respecto a la media de esa misma nota.



Según la figura 3, la vocal /a/ es la que más desviación provoca en el interior de una misma nota. Mientras que la /i/ y la /u/ se muestran más estables.

Figura 4. Variaciones de INTENSIDAD (en dB) en función de la vocal.

Aquí observamos que la /a/ es la vocal más sonora. Siendo la /u/ la que muestra un rango sensiblemente inferior. De lo que podemos deducir que la /a/ será adecuada para la interpretación de los *fortes* y la /u/ para los *pianos*.



VARIACIÓN DE LOS PARÁMETROS ACÚSTICOS EN FUNCIÓN DE LA COMPENSACIÓN

El análisis ANOVA realizado en función de la compensación no muestra significatividad para ninguno de los parámetros estudiados. Así pues, podemos afirmar que la compensación de la presión desde el diafragma es menos influyente sobre el resultado sonoro que la modificación del tracto vocal.

VARIACIÓN DE LOS PARÁMETROS ACÚSTICOS EN FUNCIÓN DE LA NOTA

El análisis para las notas grabadas con distintas vocalizaciones indica significatividad en los siguientes parámetros:

Figura 5. Variaciones en la DESVIACIÓN ESTÁNDAR.

La nota que mayor desviación muestra es el Do5. Pese a ser posible que el resultado sea fruto de alguna aberración, es decir, de algún Do5 que haya salido muy mal y que contamine los resultados, en virtud de la experiencia podemos decir que cualquier modificación, ya sea del tracto vocal o de cualquier otro elemento (presión labial, flujo del aire, etc.) es especialmente influyente sobre las notas más agudas del oboe.

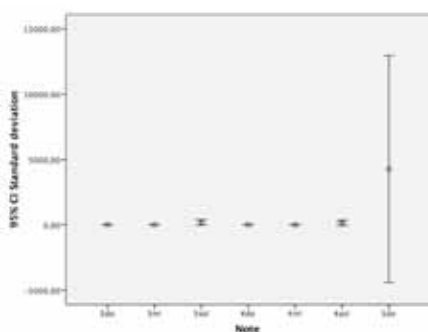


Figura 6. Variación de altura, JITTER.

La figura 6 nos muestra el porcentaje en la variación de altura que presenta cada nota. Como cabría esperar, de nuevo es el Do5 el más afectado.

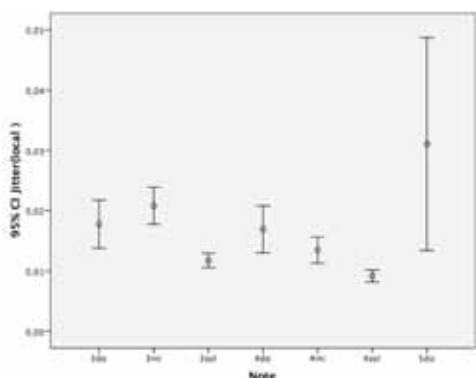
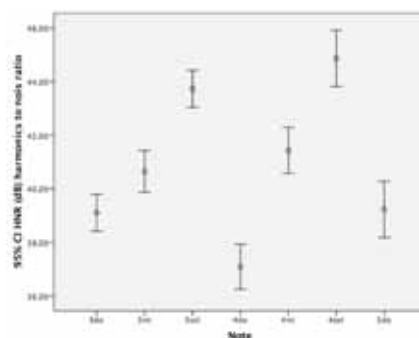


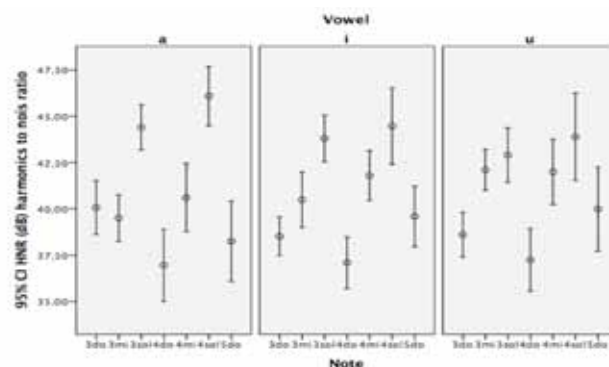
Figura 7. Variación de la ARMONICIDAD.

La armonicidad mide la cantidad de señal armónica y la cantidad de ruido presentes en el espectro del sonido. En general, las notas Do muestran valores más bajos de armonicidad. No



podemos afirmar con rotundidad que un mayor índice de ruido se corresponda con una menor calidad sonora, sin embargo cualquier oboísta coincidirá que las notas Do4 y Do5 son de complicado empaste con el sonido de otro instrumento. No tanto la nota Sol4, que en gráfico aparece destacada con valores más altos de armonicidad.

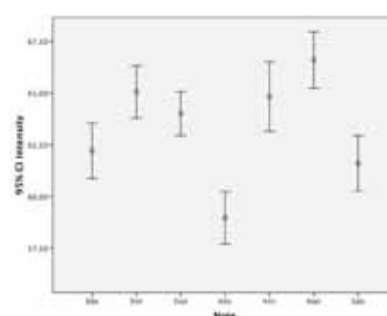
Figura 8. Variación de la ARMONICIDAD que provoca cada vocal a cada nota.



Vemos en la figura 8 que para cada vocalización el esquema se repite con pocas variaciones. Es decir: la nota Do es la que menos señal armónica muestra, aunque con la /i/ y con la /u/ presenta valores sensiblemente superiores, aunque es posible que la diferencia sea poco significativa. La nota Sol sigue siendo la de valores armónicos más altos en general, sensiblemente mejores con la vocal /a/.

Podríamos decir que la vocal /a/ mejora la armonicidad en algunas notas mientras que las empeora en el resto. La vocal /i/ acerca los valores y la vocal /u/ los acaba de unificar. Bien es verdad que todo esto ocurre en un margen bastante estrecho.

Figura 9. Variación de la INTENSIDAD, en dB.



Las notas de menor volumen sonoro son Do4 y Do5. Además de ser las de más baja calidad sonora (supuestamente y según los datos para la armonicidad), serán las más complicadas de tratar en el *crescendo*.

DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

▪ Vocal /a/

Provoca más **variabilidad en el rango de la afinación**. Su desviación en altura recorre un tramo que puede situarse fácilmente tanto por debajo como por arriba de la afinación temperada de referencia. Aunque, una vez calculada la media de su desviación, vemos que tiene tendencia a bajar la afinación, e incluso a funcionar bien con el registro grave.

Por lo tanto podemos afirmar que una vocalización cercana a la /a/ puede ayudar a estabilizar la afinación de aquellas notas tradicionalmente altas en casi todos los oboes (como son el Mi4 o el Sol4). También será una vocal que nos puede resultar útil en el registro más grave del instrumento.

Para el parámetro de la **intensidad** observamos que esta es la vocal que **más volumen sonoro** produce. Los resultados para la **dinámica** nos llevan a pensar que la vocalización /a/ será adecuada con los pasajes en *forte*.

▪ Vocal /i/

El principal efecto de esta vocalización es sobre la **afinación**. Esto resulta comprensible si pensamos que durante la vocalización /i/ el espacio dentro del tracto vocal se reduce, lo cual ocasiona que la misma cantidad de aire, al pasar por un hueco más reducido, aumente su velocidad y por lo tanto la afinación suba.

La /i/ nos será útil en el **registro agudo** del oboe, pero también en notas cuya afinación suele ser baja y descentrada.

▪ Vocal /u/

Es la vocal que genera niveles de **armonicidad más homogéneos** para todos los registros, es decir no provoca picos con notas altamente armónicas al lado de notas de armonicidad más baja (como ocurre con la /a/).

En cuanto a la **intensidad** observamos que, con esta vocal, conseguimos una **disminución del volumen**. Es lógico si pensamos que al pronunciar la /u/ los labios rodean de forma más estrecha la lengüeta, por lo tanto amortiguan de alguna manera la vibración de ésta (al contrario de lo que pasa con la /a/) produciendo un sonido menos intenso. Así pues, vocalizar hacia la /u/ nos puede ayudar con el *diminuendo* y en los pasajes en *piano*.

CONCLUSIONES

La información cosechada nos permite afirmar, sin lugar a dudas, que la modificación del tracto vocal afecta ampliamente a la afinación de todos los registros del oboe, aunque de manera mucho más acusada en el registro medio y, sobre todo, en el agudo.

También decir que las vocalizaciones provocan cambios, tanto más drásticos e inmediatos sobre el sonido que la compensación de la presión del aire desde el diafragma, cuyo análisis no ha arrojado significatividad sobre ningún parámetro.

Respecto a la intensidad del sonido se han obtenidos datos significativos que nos permiten concluir que las diferentes vocalizaciones pueden ayudar a la realización de una mayor gama de dinámicas.

Así pues podemos decir que sería legítimo adoptar la modificación del tracto vocal como herramienta pedagógica, puesto que puede aportar soluciones en aspectos como la dinámica y la afinación. De esta manera coincidimos con Benade (1985) cuando recomienda que “es evidente que un buen instrumentista de caña no encontrará ningún mal en aprender a controlar las resonancias de su (tracto vocal) PWW para alcanzar sus objetivos musicales.” (p. 451).

BIBLIOGRAFÍA

Benade, A.H. (1982). Vocal tract effects in wind instrument regeneration. *103rd. Meeting of the Acoustical Society of America*. 31, SS91.

— (1985). *Vocal Fold Physiology: Biomechanics, Acoustics and Phonatory Control*. En Denver Center For Performing Arts, Titze & Scherer (Eds.). Air column, reed, and player's windway interaction in musical instruments. (pp. 425-452).

— (1986). Interaction between the players windway and the air column of a musical instrument. *Source Cleveland Clinic Quarterly*. 53,1 (pp. 27-32).

M^a Vicenta Citolí Miguel. Obtiene el Título Superior en València, realizando posteriormente estudios de postgrado en la ESMUC con los profesores Eduardo Martínez y Salvador Mir. El 2009 obtiene el Máster en Música por la Universidad de València. Trabaja como profesora de Oboe y Música de Cámara en el Conservatorio de Riba-Roja de Túria. Coordina la revista *Notes Alterades* y es miembro del grupo de cámara *L'Ensemble*.

anti-73@hotmail.com



RIGOUTAT & FILS S.A.S.

5, boulevard de Créteil
94106 SAINT MAUR DES FOSSÉS CEDEX
FRANCE

Tél. +33 (0)1 48 85 70 39

Fax +33 (0)1 43 97 37 80

www.rigoutat.com
www.rigoutat.fr

Nuestro agente comercial para España

ERVITI

Pol Borda Berri 13
20140 ANDOAIN (GUIPUZCOA)

Tél. +34 943 300 493

erviti@erviti.com

NUEVO OBOE ORFEO



Orfeo



www.buffet-crampon.com



z zasmusic®

Para hacer música

Calle del Barrio Comercio, 1 46670 La Pobla Llarga / Valencia
Telf. 962591276 / info@zasmusic.com

www.zasmusic.com

z zasmusic®

