



AFOES en IDRS Tokio 2015 Sarah Roper • **IDRS Tokio 2015** Juan Manuel García-Cano • **Oboe Jazz Academy con Jean-Luc Fillon** María Josefa Contreras Gámez • **Escucharse a Uno Mismo** José Luis García Vegara • **Escalando para Oboe y Fagot** María Fernández Bueno • **La Clase de Música de Cámara** M^a Vicenta Colotí Miguel • **La Evaluación del Uso del Cuerpo en el Estudio de los Instrumentos de Viento** Edmon Elgström • **Instrumentos de Doble Lengüeta en la Antigua Mesopotamia** Daniel Sánchez Muñoz • **Pervivencia del Bajón y su Coexistencia con el Fagot** Ovidio Giménez Martínez • **Métodos y Tratados Específicos para Oboe en España** Vicente Llimerá Dus • **EL Molinero Baila por Fin con los Pasos Correctos** James Brown •



Fine Oboes
for
Fine Musicians

XL | XM | LXV

Howarth of London | 31 - 35 Chiltern Street, London, W1U 7PN



+44(0)20 7935 2407

howarth.uk.com

sales@howarth.uk.com





Edita

Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

Dirección

Juan Antonio Moreno López

Equipo de Redacción

Irene Arce de Lamo y
Juan Antonio Moreno López

Producción

www.grxsg.es

Diseño de la portada

Javier Guerrero Benavente
(Gueben, diseño creativo)

Responsables de Publicidad

Sarah Roper y José Antonio Masmano

Traducción de Textos

M^a Irene Lorite Rascón

Junta Directiva

Presidente: José Antonio Masmano Villar

Vicepresidente: Joaquín Osca Pons

Secretario: Juan Antonio Moreno López

Tesorero: René Martín Rodríguez

Vocal: Cecilio García Herrera

Equipo Pedagógico: Lucía Pérez Berenguer y
Vicente Gómez Pablo.

Relaciones Internacionales: Sarah Roper

Webmaster: Vicent Giménez Pons

ISSN: 2255-0240

Depósito Legal: GR 2863-2012

Impreso en España. Granada, septiembre de 2016.

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

En cumplimiento de la Ley Orgánica 15/1999 de Protección de Datos, les informamos de que todos los datos personales, (incluidas fotografías) que puedan aparecer en el presente ejemplar, son tratados respetuosamente conforme a dicha normativa, y gestionados en ficheros automatizados debidamente inscritos ante la Agencia de Protección de Datos y de cuya titularidad es responsable AFOES. Si quiere ejercitar sus derechos ARCO, puede realizarlo ante la siguiente dirección de email: info@afoes.es.



www.afoes.es

SUMARIO

AFOES en IDRS Tokio 2015 Sarah Roper.....	4
IDRS Tokio 2015 <i>Visiones Orientales de un Oboísta Español</i> Juan Manuel García-Cano.....	6
Oboe Jazz Academy con Jean-Luc Fillon María Josefa Contreras Gámez.....	8
Escucharse a Uno Mismo José Luis García Vegara.....	14
Escalando para Oboe y Fagot María Fernández Bueno.....	20
La Clase de Música de Cámara <i>Un Espacio de Creatividad para la Motivación</i> M ^a Vicenta Colotí Miguel.....	24
La Evaluación del Uso del Cuerpo en el Estudio de los Instrumentos de Viento <i>Una Oportunidad para Reflexionar, Detectar y Corregir Problemáticas a Tiempo</i> Edmon Elgström.....	34
Instrumentos de Doble Lengüeta en la Antigua Mesopotamia Daniel Sánchez Muñoz.....	38
Pervivencia del Bajón y su Coexistencia con el Fagot <i>Un Ejemplo Ilustrativo</i> Ovidio Giménez Martínez.....	44
Métodos y Tratados Específicos para Oboe en España Vicente Llimerá Dus.....	52
El Molinero Baila por Fin con los Pasos Correctos James Brown.....	62

Carta del Presidente

José Antonio Masmano Villar
Presidente AFOES



Me complace enormemente que tengas en tus manos este quinto ejemplar de la Revista Afoes. El 5 es un número redondo, un lustro, repóker. Como miembro de AFOES he visto nacer esta asociación y, al igual que todos, la he visto crecer con el orgullo que tiene un padre al ver avanzar a sus hijos. Pienso que es algo muy bonito que en tan poco tiempo la palabra AFOES haya tomado cierto protagonismo no sólo en nuestro territorio sino en el panorama internacional.

Como sabes, nuestros siguientes proyectos son la realización del 2º Concurso Nacional AFOES, esta vez para la especialidad de fagot que se celebrará a lo largo del 2017. Algo en lo que ya llevamos un tiempo trabajando es la 47ª Conferencia Internacional anual que organizaremos junto a la IDRS. Será en la preciosa ciudad de Granada del 28 de agosto al 1 de septiembre de 2018.

Aprovecho estas líneas para felicitar públicamente a Luis Auñón, flamante ganador del 1º Concurso Nacional AFOES en la especialidad de oboe y, por supuesto, a Antonio Jesús Juárez y Luisa Marcilla con sus merecidos segundo y tercer puesto. También me gustaría mencionar al resto de concursantes que aportaron un gran nivel a la competición y dar las gracias a la Generalitat Valenciana y al Ayuntamiento de Buñol por apoyar este proyecto desde el principio.

Por supuesto hay que dar las gracias también a los expositores que no sólo apoyaron el Concurso sino que dan soporte constantemente a esta asociación asistiendo a los congresos, aportando sus artistas y colaborando con la revista. Con el precio tan bajo que tenemos de cuota de socio y la cantidad de personas que no son socios cada año es obvio que no podríamos subsistir sin el apoyo de los expositores.

Socios 2012-2016: Olga Albiach Roig, Manuel Angulo Cruz, Irene Arce de Lamo, Higinio Arrue Fortea, Salvador Barberá Juanes, Jon Berruezo García, Marc Borrás Castell, José Luis Calaforra Maréñez, Noé Oma Cantú Garza, Heliodoro Carbonell Rizo, Emilio Castelló Ambou, María Josefa Contreras Gámez, María Vicenta Cotolí Miguel, John Peter Falcone, Ismael Forner Gil, Cecilio García Herrera, Francisco Gil Ferrer, Ovidio Giménez Maréñez, Vicent Giménez Pons, Vicente Gómez Pablo, Juan Rafael Grau Almiñana, Álvaro Hernández González, Pedro Antonio Juliá Castellón, Antonio Linares Ortega, Loreto Linares Ortega, Jesús López Melero, Antonio Lozano Castelló, René Martín Rodríguez, Eduardo Martínez Caballer, Jose Antonio Masmano Villar, Bartolomé Mayor Catalá, María José Moreno García, Juan Antonio Moreno López, José Moros García, Joaquín Osca Pons, Andrés Parada Calero, Lucía Isabel Pérez Berenguer, Isabel Pérez Descals, Rafael Piqueras Yago, Juan Pedro Romero Nieto, Sarah Roper, Irene Roser Espert, Juan Manuel Sánchez Baeza, Fernando Sánchez Herrero, Juan Sanz Engo, Sergio Simón Álvarez, José Andrés Valero Molina, Ramón Varón Ciudad, Nikolina Vidic, David Villa Escribano.

Este año no tenemos un artículo traducido de la IDRS, pero contamos con otro muy interesante, que nos ha cedido su autor y la British Double Reed Society, donde podemos conocer más a fondo la historia del Solo de corno inglés de la Farruca del Sombrero de Tres Picos del maestro Manuel de Falla.

Espero que disfrutes de esta publicación que está hecha por y para los socios. Seguro que en un futuro no muy lejano habrá tal cantidad de artículos presentados por socios como tú que tendremos que plantearnos hacer más de una publicación anual.

Me despido deseándote lo mejor y... buenas cañas.

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

AFOES en IDRS Tokio 2015

Sarah Roper

Relaciones Internacionales de AFOES, oboísta



Durante la 44 edición de la Conferencia Internacional de la IDRS (International Double Reed Society), celebrada en Tokio (Japón) entre el 15 al 19 de Agosto, la AFOES estuvo presente en dicho evento. Éste fue organizado conjuntamente por la IDRS y ADRA (Asociación de Doble Caña de Asia). Los 5 días de conferencia se celebraron en el «National Olympics Memorial Youth Center» en Tokio e incluyó a más de 1000 participantes entre intérpretes, expositores, profesionales y aficionados de todo el mundo. La conferencia, organizada según los típicos criterios de la IDRS, fue un verdadero maratón para todos los amantes del mundo de la doble caña. Los inscritos a este evento tenían acceso a numerosas actividades realizadas durante todo el día, ininterrumpidamente desde las 9 de la mañana hasta las 16:30; recitales, conferencias y clases magistrales realizadas por artistas internacionales (profesionales y estudiantes), en ocasiones con hasta 5 actividades realizándose al mismo tiempo. Así mismo se podía asistir a los 4 completos y generosos conciertos realizados por la tarde-noche, el primero de ellos, el Opening Gala o Concierto de Apertura, ofreció 7 conciertos de oboe y fagot en una misma noche. La conferencia también in-

velada dedicada a la música y danza tradicional japonesa que se interpreta en la corte imperial, conocida como «Gaguko».

La recepción de bienvenida, a la que estuvimos todos invitados, fue una muy buena ocasión para poder socializar y conocer a los participantes. Por supuesto, durante la conferencia cada cual tenía la libertad de buscar su momento para visitar la ciudad y descubrir la gastronomía, la gente, parques y templos de esta impresionante ciudad.

Tanto el presidente de la AFOES, José Antonio Masmayo, como yo misma tocamos sendos recitales mientras estuvimos en la Conferencia de la IDRS. Así mismo, durante la mañana del día 17 fuimos los representantes de España en el concierto «Trio Ensemble AFOES/ADRA», interpretando trío sonatas de G. F. Handel y de los hermanos J. B. Pla y J. Pla, junto con el fagotista Yoshi Ishikawa (Presidente de ADRA y miembro ejecutivo de IDRS) y la clavecinista Tomomi Hirano. En dicho concierto tuvimos el honor de contar con la asistencia de D. Javier Sánchez de León, representante de la Embajada Española en Tokio. Éste fue un concierto muy especial para nosotros ya que, aparte de la maravillo-



Japan Night

cluía la celebración de las competiciones «Young Artist Competition» para fagot así como la «Gillet Oboe Competition», al tiempo que se podía asistir y visitar una enorme selección de tiendas (yo personalmente no tuve tiempo de visitarlas todas debido al gran número de comercios presentes). También hubo una



Mi comida favorita durante el viaje: Soba noodles y tempura

sa experiencia de tocar música de cámara juntos (con muy poco tiempo de ensayo), el concierto significó la relación de amistad que la AFOES está estableciendo con otras asociaciones de doble caña en otras partes del mundo. Esperamos que otros miembros de AFOES continúen con otras actividades similares en el futuro.

Como es sabido, las conferencias de la IDRS normalmente se celebran en EEUU, pero cada cierto tiempo se realizan en otra localización (así en 2008 se celebró en Birmingham, Reino Unido, y en el 2015 tuvo lugar en Tokio, Japón). La IDRS está anualmente considerando nuevas sedes en donde realizar estas conferencias, tanto en Estados Unidos como en otras partes del mundo. Cada Conferencia necesita una cantidad enorme de tiempo y esfuerzo para su organización. Quien se ofrezca como anfitrión de la Conferencia necesita del tiempo necesario para hacer las negociaciones oportunas con la IDRS, reservar el lugar donde se realizará el evento, preparar el logo, la página web, la publicidad, etc., así como realizar toda la logística y gestiones necesarias para llevar a cabo un evento de tal magnitud. Todo tiene que estar organizado y planificado con suficiente antelación pues dicha información deberá compartirse públicamente tras la última Conferencia de la IDRS celebrada.



De izquierda a derecha: Javier Sánchez de León, José Antonio Masmano, Tomomi Hirano, Sarah Roper y Yoshi Ishikawa

Desde el año 2014 nuestra asociación (AFOES) está vinculada a la IDRS como «Associated Member». Tras este paso, la AFOES inició el proceso de presentación de candidatura para albergar una de estas conferencias en España. Finalmente el Contrato para ser anfitriones fue firmado con el presidente de la IDRS, Keith Sweger, durante nuestra estancia en Tokio. La noticia de que la próxima Conferencia Internacional fuera de EEUU sería realizada en Granada en el 2018, organizada por AFOES, fue anunciado durante el concierto de clausura de la Conferencia. La respuesta que recibimos esa noche por todo el mundo, tanto intérpretes como expositores, con los que pudimos hablar fue tremendamente positiva. Ésta será la primera vez que una conferencia de la IDRS se celebre en España y, por tanto, ofrece una excelente excusa a todos los que están implicados en estos congresos para poder visitar nuestro país.

Al igual que ocurre con los Congresos de AFOES, aunque obviamente a una mayor escala, las Conferencias de la IDRS son una gran experiencia para poder cono-

cer a multitud de personas relacionadas con el mundo de la doble caña. Ofrece una magnífica oportunidad para poder hablar y relacionarse con instrumentistas, fabricantes de instrumentos y de accesorios, así como aprovecharse de fantásticos precios y ofertas en dichos productos. Todas estas personas han viajado especialmente desde sus países para poder asistir a estos eventos y es una magnífica oportunidad de conocerlos. Todo el mundo asiste a estas conferencias para aprender, escuchar y compartir información. Después de cada conferencia que he podido asistir, siempre vuelvo a casa con un sentimiento de enriquecimiento personal debido a la gente que he podido conocer y a la experiencia de poder escuchar a grandes artistas de diferentes nacionalidades, estilos y, consecuentemente, diversas escuelas de interpretación.



Tras firmar el Contrato como Anfitrión: José Antonio Masmano y Sarah Roper, junto con Martin Schuring, Norma Hooks y Keith Sweger, miembros del Comité Ejecutivo de la IDRS

La junta de AFOES tiene el honor, y la responsabilidad, de organizar la Conferencia Internacional de la IDRS en 2018 en Granada y os emplazamos a vosotros, como miembros de AFOES, a visitar la web de la IDRS (www.idrs.org) para que podáis apreciar cómo una asociación internacional funciona y trabaja. Podéis empezar a pensar cómo os gustaría participar en la conferencia de Granada 2018, bien como voluntario, como artista o como oyente. Así mismo, podéis empezar a pensar en posibles propuestas de participación, las cuales tendrán que ser presentadas a finales de 2017. •

SARAH ROPER

Es Solista de Oboe de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, International Relations de AFOES y Second Vice President de IDRS.

IDRS Tokio 2015

Visiones Orientales de un Oboísta Español

Juan Manuel García-Cano

Socio AFOES, oboísta



Agosto de 2015. Aterrizo en el aeropuerto Narita, en Tokio, Japón. Me están esperando Ke Xun, Yoriko y Chu, mi «familia» durante mi estancia en Tokyo. Ke Xun es el Presidente y fundador de K-Ge Reeds, empresa conocida por todos por ser uno de los primeros productores de cañas del mundo. Me propuso presentar su oboe (uno de los modelos más innovadores, el Hybrid Pro) en la IDRS de 2015. Cuando me informó de esta oportunidad fue en su factoría de Shanghái, uno de mis lugares más frecuentados en el último curso que llevo viviendo en Suzhou, China. Y es que ser profesor en una universidad china, de reciente creación y con profesores venidos de todos los rincones del mundo no pasa desapercibido para el mundo musical del gigante asiáti-

en día es un gran amigo y pilar fundamental en mi carrera en China. Tocar con un oboe de fabricación china puede parecer para mucha gente una forma de tentar a la suerte, pero sin lugar a dudas, fue un acierto el haber confiado en Ke Xun y su oboe. Después de esta introducción sobre mi relación y el porqué acabé yendo a la IDRS paso a relatar mis experiencias en China y mi (calurosa) estancia en Tokio.

Como todos sabemos, China es un país gigante, con una población enorme. Lo que no todos sabemos es que el oboe no es un instrumento que se prodigue especialmente y que los oboístas en China nos conocemos bastante unos a otros (de una forma similar a España). Por supuesto, que si eres extranjero en un país tan tradicional, enseguida eres «notado». Normalmente, para cosas buenas. Pero sólo en ciertos ambientes y ciudades un waiguoren es tomado seriamente por su trabajo, no por su aspecto exterior (muy decorativo en las fotos). Suzhou y Shanghái (las ciudades en las que más me muevo) son muy abiertas y cosmopolitas, de alguna manera, adaptadas a los gustos occidentales y muy turísticas. Shanghái es estrés constante, como corresponde a una de las ciudades más pobladas del mundo y una capital bursátil; Suzhou es su contrapartida, histórica, bonita, acogedora y tranquila. Las dos están conectadas por tren (25 minutos) lo que nos hace viajar a Shanghái prácticamente todas las semanas. En Shanghái he trabajado con músicos que han residido en España (Jensen Lam, ex-solo viola de la Orquesta de RTVE), en Suzhou tengo como compañeros de trabajo a grandes personalidades de la música (Paul Silverthorne, ex-solo viola de la Sinfónica de Londres) y cada poco nos visitan los grandes nombres del oboe (Leleux, Schellenberger, Hunt...) lo que hace que estemos, tanto mis alumnos como yo, bastante actualizados. Un caso aparte es Tokio, la impresión que me dió es la de una tremenda capital, perfectamente organizada, avanzada tecnológica y socialmente, pero sin la chispa de Shanghái. Debe ser que empiezo a considerar China como mi hogar... Lo que sí es verdad, es que la ilusión de poner los pies en la IDRS fue máxima, encontrarme a grandes nombres del oboe (Hartmann en mi ensayo general, Abbuhl en mi concierto, probando oboes con Jose A.



Recital del 15 de Agosto, interpretando las Romanzas de R. Schumann junto con mi pianista Oto, en el Large Hall del Olympic Youth Memorial Center

co. Aunque con un poco de (normal por otra parte) reticencia a vivir en un país desconocido para mí como lo era China, tengo que decir que la adaptación a una cultura, manera de vivir y trabajar tan distinta fue de lo más fluida. Desde que nos marchamos a vivir a Suzhou en Septiembre de 2014, mi mujer y yo hemos ampliado (obviamente) círculo de amistades, contactos y personalidades musicales que nos rodean. Uno de mis primeros conocidos chinos fue Ke Xun, con el que al principio tuvimos una relación vendedor-cliente y hoy

Masmano, saludando a Sarah Roper por primera vez o reencontrándome compañeros de orquestas jóvenes como Johannes Grosso...) hizo que el evento me recordara mucho a la AFOES celebrada en Madrid, en la que había que ir con tiempo para saludar a todos



Cena pre-recitales, de izquierda a derecha, Miyaoi Oto, Masako Eguch, Abbuhl, Seung Hung Lee, Emanuel Abbühl, Juan Manuel García-Cano, Chu Sun, Ke Xun Ge, Yoriko Watanabe

los colegas. Para mí, Tokio fue un punto de inflexión en mi vida oboística, aparte de ver las novedades en el mundo del oboe (la famosa caña de plástico...) mi procedencia de China (siempre se me presenta como el profesor de la Universidad de Suzhou) hizo que mi posicionamiento social en el mundo de la doble caña fuera diferente. Ahora pertenezco de alguna manera al grupo de oboístas que están cambiando poco a poco la enseñanza de este instrumento en China, haciéndolo cada vez más popular (y eso que en todos los trenes-bala, la melodía que anuncia las estaciones, está

tocada por el oboe) y tratando de hacer accesible la música a toda la sociedad, cosa que en Japón está perfectamente conseguida, pero que en China nos queda un largo camino por recorrer.



La sala de K-Ge Reeds durante la IDRS en Tokyo. En la foto podemos ver a Chu Sun, al ganador de la competición de este año, el venezolano Sergio Sánchez, y a Ke Xun al fondo trabajando una caña

Decimos siempre que uno no es profeta en su tierra, pero a veces te toca serlo en tierra de otros. Esperemos que nuestras misiones musicales lleguen a buen puerto (en unos años veremos los resultados) y que el recuerdo de la IDRS de Tokio resuene en la memoria como un gran éxito y un ejemplo a seguir. •

JUAN MANUEL GARCÍA-CANO

Es Profesor de Oboe en la Soochow University School of Music desde 2014, además de Solista de Oboe en el Plural Ensemble en España.



*Cañas de Fagot y Contrafagot
para profesionales y estudiantes*

Miguel Puchol
637 569 561

info@pucholreeds.com
www.pucholreeds.com

Oboe Jazz Academy con Jean-Luc Fillon

María Josefa Contreras Gámez
Socia AFOES, oboísta



¿Te imaginas un curso de verano rodeado de oboístas donde nadie se preocupa por las cañas? Pues eso fue posible en la primera academia de oboe jazz e improvisación impartida por Jean-Luc Fillon. Se celebró del 6 al 11 de julio de 2015 en el idílico castillo de la Roche-Guyon, a 60 kilómetros de París. Allí nos reunimos 11 oboístas provenientes de Francia, Bélgica, España, Países Bajos, Estados Unidos y Bielorrusia con inquietudes sobre cómo utilizar el oboe sin estar atado a una partitura.

en coche pudimos visitar los preciosos jardines de la casa donde vivió Claude Monet. Además de todo eso nos quedó tiempo libre para ver películas sobre los grandes del jazz, tocar dúos, tríos, cuartetos, quintetos y probar los oboes que trajo Marigaux.



Castillo de la Roche-Guyon

En estos días empezamos desde cero con la armonía moderna. Un poco de teoría y herramientas para improvisar y ¡a tocar! Desde el primer día se respiraba un ambiente relajado y todo el mundo se animaba a experimentar con los sonidos. Tuvimos clases de armonía, historia del jazz, acompañamiento en el piano, clases colectivas de improvisación, clases individuales, ensayos con pianista, ensayos con sección rítmica y conciertos.

No todo fue asistir a las clases y tocar. Jean-Luc y su familia nos ofrecieron comida de bienvenida, fiesta de crepes, barbacoa en el jardín del castillo, y tuvimos la suerte de almorzar cada día en un restaurante en la riera del Sena. Aprovechando el precioso enclave del curso paseamos por los alrededores del castillo, situado en el parque natural de Vexin. A pocos minutos



Río Sena. Parque natural de Vexin



Jardín Claude Monet

Tus instrumentos se merecen el mejor seguro, no te arriesgues.

Consíguelo desde 45€



Presupuesto Online

www.mercaseguros.com

Precios desde 45€.	Cobertura nacional, europea o mundial.	Indemnizaciones sin aplicación de franquicias.	Único producto del mercado con coberturas a valor pactado, usted fija el valor del instrumento.
En caso de pérdida o daño te ofrecemos instrumento de sustitución. ⁽¹⁾	Incluye los complementos de tus instrumentos: boquillas, fundas, etc.		



CLAVE SOL
PROTEGE TU INSTRUMENTO

by merca **seguros.com**

(1) Seguro limitado al periodo indicado, en las situaciones de riesgo o dentro de los límites territoriales especificados, sujeto a las exclusiones, bases de indemnización y condiciones.

Oralidad, improvisación, jazz

Para llegar a improvisar es necesario comenzar por el principio, es decir, desde el estudio de la oralidad. Para Jean-Luc, es muy importante conectar el oboe con nuestro instrumento interno: la voz. Nos propuso el ejercicio de cantar una melodía que tuviéramos en la cabeza y tocarla en el mismo tono. Para este ejercicio se usa la restitución de las melodías que tenemos en la memoria fija y el análisis. Si al dar la primera nota no conseguimos acertar con el tono en el que cantamos tenemos que analizar el sonido para saber si era más agudo o más grave y probar de nuevo. Hay que cantar con claridad e intentar no tener que probar más de tres veces, sino analizar. Esta es la primera parte del entrenamiento auditivo: la restitución. La otra parte es la adquisición. La adquisición se refiere a aprender música de oído. Es conveniente diferenciar los dos procesos.

Otro aspecto a tener en cuenta en la improvisación es el espacio. Hay que controlar los compases que tocamos y en qué parte de la estructura formal de una pieza estamos. Hicimos el ejercicio de tocar un motivo rítmico de medio compás de duración y repetirlo cada dos compases manteniendo el tempo después de los silencios. Una característica de la actitud jazzística es la creatividad, inventarse nuevas maneras de practicar los ejercicios.

Una herramienta de utilidad para la improvisación es pensar en un proyecto y desarrollarlo. Un proyecto puede ser: tocar algo descendente, por grados conjuntos, por cuartas, notas a contratiempo, usar movimientos paralelos entre dos líneas melódicas simultáneas o movimiento contrario, etc. También podemos basarnos en las cualidades del sonido para improvisar: altura (melodía, arpeggios, *glissandi*, cuartos de tono, cromatismos), duración (jugar con los acentos, diferentes figuras rítmicas, polirritmos), intensidad (dinámicas dentro de la frase, *ghost notes*), y timbre (armónicos, multifónicos, diferentes colores con posiciones alternativas).

Una de las características del jazz es que se suelen tocar las corcheas un poco después del pulso y al mismo tiempo manteniendo el tempo. Hicimos el ejercicio de practicar con el metrónomo tocando justo en el pulso, un poco antes y un poco después.

Otra de las características del jazz es el fraseo. El uso de las articulaciones es algo personal pero que se transmite a través de las grabaciones de los maestros del jazz. En el oboe no hay muchos ejemplos, así que Jean-Luc nos propuso investigar sobre la manera de producir los diferentes fonemas según las diferentes lenguas.

Una de las mañanas la dedicamos a la improvisación libre. Cada uno hizo una improvisación de dos minutos organizando la estructura según sentimientos y el resto de compañeros tenían que adivinar los sentimientos utilizados. También practicamos la improvisación libre colectiva y nos gustó tanto que decidimos salir a la plaza del pueblo y tocar sin ninguna premisa.



Improvisación libre en la plaza de la Roche-Guyon

Culminamos la semana con un día de conciertos donde todos participamos. Tuvimos el placer de ver un concierto de Jean-Luc Fillon a dúo con el acordeonista Didier Ithursarry, tocando temas del disco *Oboreades*. Luego interpretamos los *standards* de jazz que trabajamos durante la semana de forma individual, en dúos, tríos, incluyendo sección rítmica (piano, contrabajo y batería).

Los *standards* elegidos fueron: *Four*, *So what*, *Autumn leaves*, *Night in Tunisia*, *All the things you are*, *Maiden*



Duo oboereades: Jean-Luc Fillon y Didier Ithursarry



Jean-Luc Fillon

voyage, Recorda Me, Little sunflower, Cantaloupe island y el blues *Bag's groove* interpretado por 11 oboes – incluyendo corno inglés, oboe bajo y fagot invitado– y sección rítmica, donde todos tuvimos la ocasión de improvisar. Para terminar disfrutamos de una *jam session* de parte de Jean-Luc Fillon a cuarteto.



Concierto final

Jean-Luc Fillon «Oboman»

¿Cómo se forma un oboísta de jazz? En el caso de Jean-Luc fue un largo camino combinando estudios de música clásica, jazz y músicas del mundo. Comenzó a estudiar oboe en los conservatorios de Aubervilliers

y Versailles y posteriormente en la Escuela Normal Superior de París. Al mismo tiempo, sus inquietudes por tocar en grupos de jazz le llevaron a tocar la tuba y el bajo eléctrico de forma autodidacta. Después de tocar 7 años como solista en la Orquesta Sinfónica Europea decidió dejarlo y dedicarse al jazz con el bajo eléctrico y más tarde con el contrabajo. Durante una gira como contrabajista en 1998, Jean-Luc se arriesgó a tocar un solo con el oboe y Bob Mintzer quedó impresionado por su sonido. El saxofonista americano animó a Jean-Luc a desarrollar un trabajo sistemático de improvisación en el oboe y el corno inglés.

Desde 2001 Jean-Luc Fillon no ha parado de componer para introducir el oboe, el oboe de amor y el corno inglés en el jazz. Ha hecho 10 grabaciones como líder, contando con instrumentos no muy comunes en el jazz como fagot, viola, violín, mandolina, acordeón, *didgeridoo*, etc. Es profesor en el conservatorio nacional de la región de Cergy-Pontoise, Mantes en Yvelines y dirige investigaciones de alumnos de los conservatorios de Lausana y Ginebra. Además dirige bandas de música, orquestas y hace arreglos. Recientemente se ha estrenado un documental sobre su vida y obra titulado *Obomania*.



Conclusiones

Para mí el jazz, más que un estilo, es una forma de hacer música. Tiene que ver más con comprender lo que estás tocando, tanto auditivamente como armónicamente. Es importante ser capaz de cantar lo que oyes o lees, tocar lo que cantas y escribir lo que oyes. El oído se puede desarrollar, tanto melódica como armónica, rítmica y tímbricamente.

Creo que muchas veces cuando cometemos errores leyendo partituras es porque no cantamos interiormente las notas, o no estamos metidos «dentro» de la música. Con estar dentro me refiero a saber en qué tonalidad estamos, qué acorde es, qué función tonal tiene y qué nota del acorde es.

Desde pequeños deberían enseñarnos en el conservatorio a tocar simples melodías en todos los tonos. Pero no con libros de escalas y estudios que repiten el mismo ejercicio doce veces, gastando tinta y papel, sino analizando bien una melodía o estudio y tocarlo en los doce tonos sin partitura. De esta manera se desarrolla el oído interno y la concepción tonal.

Si queréis poner todo esto en práctica os recomiendo participar en la *Obomania Academy 2016*, que se celebrará en el castillo de la Roche-Guyon del 3 al 8 de julio¹. No solo por todos los conocimientos teóricos y prácticos que se pueden absorber de Jean-Luc, sino también por el carisma con el que los transmite. Para finalizar me gustaría citar una frase de Bill Evans: «tendemos a concebir el jazz como un estilo, pero creo que el jazz no es tanto un estilo, sino más bien un proceso de hacer música. Es el proceso de hacer un minuto de música en un minuto de tiempo. [...] El jazz es más un proceso creativo espontáneo que un estilo»². •

REFERENCIAS

- ¹ Consultar información en <<http://www.jeanlucfillon.com/wp-content/uploads/2016/04/OBOE-ACADEMY-SUMMER-2016-OBOMAN1.pdf>>
- ² CAVRELL, Louis. [Margarita Cheein]. *La mente universal de Bill Evans*. Recuperado el 27 de enero de 2014, de <<https://www.youtube.com/watch?v=Xn51F3qhPUQ&feature=youtu.be>>

BIBLIOGRAFIA

- ROZAT, Pascal. «Jean-Luc Fillon “Oboman”». *Jazz magazine*, nº 681 (marzo 2016), pp. 66.
- FRANÇOIS, Thomas. *Biography | oboman*. Recuperado el 28 de abril de 2016, de <http://www.jeanlucfillon.com/?page_id=452&lang=en>

MARÍA JOSEFA CONTRERAS GÁMEZ

Nace en Almuñécar en 1989. Estudia Grado Superior en el Conservatorio Superior de Música de Málaga, con el profesor René Martín Rodríguez. Recibe clases de improvisación con Ernesto Aurignac en el CAMM de Málaga. Con el combo Pericles ha recibido el segundo premio en el II Concurso “Portón del Jazz” de Alhaurín de la Torre. Actualmente, cursa el Bachelor de Oboe Jazz en el Conservatorio de Amsterdam.



J. 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

Escucharse a Uno Mismo

José Luis García Vegara
Socio AFOES, oboísta

En los ocho años que llevo trabajando en la Orquesta de la Radio de Fráncfort he tenido la suerte de aprender mucho de mis compañeros y de los directores. He escuchado a grandes solistas y actuado en las mejores salas de concierto. Sin embargo, lo que más me ha ayudado a superar los retos propios de la profesión ha sido poder desarrollar una disciplina de estudio y un material adecuado al estilo del grupo y a las exigencias propias de una orquesta de Radio. A modo de reflexión y de guía práctica, espero que el compartir con vosotros mi corta experiencia nos sirva a todos de mucho beneficio e inspiración.

La orquesta a la que pertenezco es una orquesta de Radio. En Alemania existen numerosas orquestas de Radio como pueden ser entre las más conocidas la Orquesta de la Radio de Baviera o la Orquesta de la Radio de Hamburgo. La historia de las radios o instituciones de radiodifusión pública en Alemania es muy interesante. No quisiera entrar en muchos detalles, pero por dar una pincelada, simplemente decir que en los años cincuenta, en plena posguerra y con el objetivo de descentralizar las emisiones radiofónicas en el país se creó un consorcio de empresas de radiodifusión pública llamado ARD. Esta asociación o consorcio está formado por diferentes emisoras estatales las cuales cuentan con orquesta, coro o *big band* de jazz propias, dependiendo del estado en particular. En Fráncfort, por ejemplo, aunque no tengamos coro, la radio cuenta con una *big band* de jazz de primer nivel.

La sede de la orquesta está dentro de los estudios de la Radiodifusión Pública de Hesse que se encuentran en Fráncfort y los ensayos son en una gran sala de grabación donde estamos muy acostumbrados a trabajar rodeados de micrófonos. Tanto los ensayos generales como los conciertos sinfónicos y de cámara se graban, bien para sacar algún disco o para formar parte de un gran archivo del que se nutre la emisora HR2 *kultur*. Además, la orquesta cuenta con su propio canal de *Youtube* en el que se suben los conciertos de abono grabados en directo por la plataforma digital *Arte Live Web* desde la *Alte Oper*.

Con todo esto quiero decir que es muy difícil, por no decir casi imposible, no escucharse a uno mismo

una y otra vez. Todos creo que sabemos lo que eso significa y os podéis imaginar lo mucho que me costó acostumbrarme al principio. Pero, sinceramente, y mirándolo desde el lado positivo, es un punto de partida básico para evolucionar e ir sacando poco a poco conclusiones. Es algo de lo que estoy muy agradecido y una herramienta muy útil.

Hablando de grabaciones y escuchar lo que tocamos, me gustaría decir que grabarse durante la preparación de una audición, por ejemplo, me parece fundamental. Grabarse estudiando puede sernos de muchísima utilidad a la hora de escuchar cosas que por cualquier motivo no somos capaces de captar mientras estamos tocando. Ahí quizás podríamos diferenciar *dos niveles de escucha*. Por un lado la escucha externa, es decir, cómo suena y por otro lado cómo me estoy sintiendo al tocar, cuáles son los factores que me molestan y cómo los puedo corregir. No cabe duda de que la Técnica Alexander y el *Body Mapping* son fundamentales para tal propósito ya que eliminan obstáculos a nivel corporal y mental que obstaculizan un flujo de aire sano y constante.

Mantener una *buena concentración* en la orquesta es un reto importante. Cuando me escucho haciendo cosas que no quiero es, generalmente, porque debido a numerosos estímulos externos no tengo la cabeza en el sitio. Me gustaría citar algo que el monje y poeta Thich Naht Hanh dice a menudo y no es otra cosa que «traer la mente a casa». Igualmente, al tocar hemos de pensar en intentar traer lo máximo posible el sonido a casa, es decir, crear poniendo el foco en el interior. Es muy fácil caer en el hábito de intentar afinar y sonar bonito «a toda costa». Pero ese «a toda costa» tan famoso en el que caemos cuando no estamos preparados hace que perdamos poco a poco el contacto con la base, es decir, el contacto con ese punto donde tocar nos resulta fácil, cómodo y todo fluye. Estudiar mucho y bien se traduce en sonar más afinado y bonito de manera natural. No es otra cosa que ganar calidad de vida como músico y hace que ese punto de estrés se elimine. Requiere mucha organización, dedicación y tiempo pero aquí en Alemania eso precisamente no es un problema.

Tocar dentro de estos cánones y encontrar libertad



expresiva pasa, desde luego, por trabajar en cómo producimos el sonido y cómo podemos hacer para que este contacto con el aire sea lo más efectivo posible. Volviendo a lo dicho anteriormente, lo exterior es siempre un reflejo de lo interior. Si nos sentimos cómodos, sonaremos libres y podremos hacer música, si no estamos cómodos, lógicamente, no podremos conseguirlo a pesar de intentar maquillar nuestra naturaleza con sonidos oscuros y tudeles más dorados. Muchas veces, pongo en mis clases el ejemplo de tener buena salud alimenticia. Una persona con unos hábitos poco saludables no se siente bien físicamente y es una persona que por mucho que se compre ropa cara no va a poder sentirse del todo bien. Mantener un hábito de estudio saludable es mantener una forma de tocar saludable y es ahí cuando no importa si el sonido es verde, rojo, oscuro, gris, claro, redondo o triangular. Estaremos probablemente hablando de un sonido sincero y sano al que no le hace falta maquillarse con más peso del recomendado, es decir, sobre esfuerzo.

Ya que acabo de tocar el tema del material, ¿por qué no hablar un poco de las *cañas*? Antes de nada, decir que la calidad de la caña está directamente relacionada con la calidad de nuestro estudio. Hablo siempre desde mi experiencia personal, pero creo que esto es algo que se podría aplicar en muchos casos. Cómo probamos las cañas es determinante para acabarlas de una manera u otra. Una vez más, digo que si estamos despistados o hacemos que la caña vaya a toda costa preludiando de modo sistemático no vamos a sacarle el máximo partido. Tocaremos, sí, pero con algo que no estará hecho a nuestra medida, en muchos casos con cañas que nos quedarán grandes, es decir, más resistentes de la cuenta.

Una vez dicho esto, me gustaría hablar de varios puntos fundamentales a tener en cuenta. Primero de todo, la *selección del material*. Aquí en Fráncfort, los compañeros de la sección utilizamos varios métodos para asegurarnos de que el material que vamos a trabajar es el idóneo, estos son: el medidor de dureza, medidor de densidad y de flexibilidad. Yo personalmente utilizo los dos primeros. El medidor de dureza trabaja solamente en un punto de la pala mientras que el de la densidad calcula un promedio. Por eso creo que el segundo es más preciso, aún así, siempre me gusta comparar los dos resultados por seguridad. El tercero es una máquina de flexibilidad que me parece muy interesante, pero

personalmente no la utilizo ya que es algo que se puede apreciar de manera clara, doblando un poco la pala con los dedos. La densidad es algo diferente ya que se corresponde con unos parámetros difícilmente calculables a simple vista.

A lo largo de las temporadas he probado diferentes durezas y densidades. Estos dos factores no sólo están relacionados con el sonido sino también con la afinación. Grosso modo podríamos decir que tocando con un material blando [a partir de 13 en el medidor de dureza digital] la afinación es más baja. Con un material más duro o de una densidad alta [de 65 a 70 en el medidor de densidad de *Rieger*] la afinación por el contrario no se cae, no hará falta estar subiendo ninguna nota y tendremos más libertad en el flujo de aire. Para mí esto es determinante en la elaboración del material.

Hoy en día, existen infinitas combinaciones de palas, tudeles y diferentes patrones de raspado de máquina. Es un poco una locura. No estoy en contra de probar cosas nuevas en absoluto, pero sí me gustaría decir que hay que tener cuidado porque es muy fácil perderse. Yo recomendaría empezar cambiando sólo un elemento diferente y siempre empezar por algo un poco más ancho o estrecho de lo que tenemos. En todo caso evitar vernos con una pala tamaño XXL y un tudel que no conocemos.

Existen varias listas de medidas de formas y tudeles que nos pueden servir de guía para nuestra andadura. Como acabo de decir, es importante empezar por cambiar bien la pala o el tudel y en cualquier caso por algo un poquito más estrecho o ancho de los que tenemos. Con esto lo que vamos a conseguir es no perder el «norte», es decir, no perder el cable guía que nos pueda hacer volver a salir de la cueva. Después de una fase de prueba yo, personalmente, siempre he vuelto a lo de toda la vida, a lo que estoy acostumbrado, pero valorando más lo que tengo y corrigiendo ciertas cuestiones en concreto. Por ejemplo, insistir en mi caso en una materia prima de mejor calidad y por tanto poner énfasis en esas primeras fases de la elaboración.

El diámetro junto con la calidad de la madera me parece una cuestión mucho más interesante que la forma o el tudel. El diámetro nos da la apertura de la caña y es el primer contacto que tenemos con el instrumento. Aquí en Fráncfort utilizo tubos de *Le*

Roseau Chantant de diámetro de 10,5-10,75 gubiadas a 58mm, dureza 9-11 y una densidad aproximada de 65-70. Hago las cañas a mano y controlo todo el proceso. Requiere tiempo, pero también me da resultados que no he sido capaz de obtener con palas compradas gubiadas. Utilizo normalmente la forma RC12 y tudeles *Glotin* de 45mm y esto es con lo que me siento identificado.

Cada forma, cada tudel tiene sus pros y sus contras. Los tudeles que te ofrecen estabilidad carecen de tiro y las formas de sonido oscuro y ancho carecen de buena estabilidad en la segunda octava. Es cuestión de encontrar balance en las proporciones. En mi caso, encontrar algo que me permita afinar cómodamente en la orquesta [muchas veces tocamos a 444 Hz] y empastar con un grupo, donde los clarinetes son sistema alemán y una orquesta donde Bruckner y Mahler se tocan constantemente.

Las cañas son muy importantes, ¡son nuestro instrumento! pero más aún el *estudio*, ya que es el que va a determinar muchas cosas, entre otras el acabado de la caña. Según nuestro nivel le exija, la caña será capaz de ofrecernos más o menos cualidades.

Bien, en cuanto al estudio, a todos nos han enseñado a estructurarlo bien. Yo empiezo por la técnica base con ejercicios tipo escalas, arpeggios, notas largas y octavas para después seguir con pasajes del repertorio que vaya a tocar en la orquesta. Esto se amplía lógicamente según tenga conciertos de cámara o de cualquier otro tipo.

La combinación de ejercicios de base y pasajes orquestales o conciertos es fundamental ya que, muchas veces, nos quedamos sólo en cuestiones técnicas que no son posibles resolver fuera de un contexto musical. El estudio del pasaje en cuestión será clave para solucionar o, mejor dicho, reafirmar un aspecto técnico en concreto como por ejemplo la articulación, flexibilidad, dinámica... En general, esto no es nada nuevo, pero hasta que uno no se da cuenta por sí mismo parece que no tiene mucha importancia cometiendo una y otra vez los mismos errores: 1. Sólo técnica sin música y 2. Sólo música sin técnica.

Tocar escalas lentas o arpeggios ligados pensando que son la melodía más bonita compuesta por Mozart hace que avancemos y no caigamos en automatismos propios de un estudio mecánico e incompleto.

Una sesión de estudio ideal pasa por tres aspectos básicos, a parte de los ya mencionados anteriormente. Buena *organización*, atención plena y estudiar de manera musical.

- Hacer un plan semanal donde de manera coherente pueda ver los huecos y sacarle el máximo partido posible. La semana funciona mejor teniendo una visión general del tiempo, organizando las horas de estudio y las horas de trabajar con las cañas.
- *Atención plena* significa ser consciente de lo que estamos haciendo. Del cómo y del porqué. El problema en sí mismo es la solución y por tanto no hay que alarmarse cuando al estudiar afloran más problemas. Es lo más normal y en definitiva, lo que nos hace progresar.
- Las sesiones de estudio son verdaderas oportunidades para mejorar nuestra capacidad de expresividad artística. Intentar *ser musical* en el contexto del estudio supondrá, consecuentemente, serlo de una forma mucho más natural en ensayos y conciertos. El estudio de un instrumento, en general, podríamos denominarlo «familiarizarse con» o «acostumbrarse a». Estudiar como estamos viendo, es decir, con atención plena y organizados, crea hábitos positivos y hace que adquiramos más facultades. Tocar mejor y avanzar depende de nosotros mismos y esto es un mensaje que me parece muy esperanzador. Las facultades o las aptitudes afloran dependiendo de causas concretas, ¡asegurémonos de que ponemos todo de nuestra parte para que éstas sean las mejores!

Escuchar a oboístas de referencia, las palabras de nuestros profesores, los consejos de nuestros compañeros son indudablemente causa para que si las *condiciones de estudio* son las idóneas avancemos mucho y podamos desarrollar buenas cualidades. Estudiar lento y a la vez musical, aunque sea difícil, es casi como patinar sobre arena, hace como digo que en los ensayos y conciertos funcionemos mejor a nivel artístico. El trabajo ya lo llevamos hecho y por consiguiente esa sensación de tener que demostrar que somos musicales o incluso que somos ¡muy buenos! desaparece. Es algo que me repetía Tess Miller,

mi primera y querida profesora de Londres: «No tienes que demostrar nada». No fui consciente de la influencia que esas palabras tendrían sobre mí hasta un tiempo más tarde. No hay que demostrar nada, sino mostrar. Creo que quería decir algo así.

Cuando llega *el ensayo* no quisiéramos nunca vernos con la caja de cañas vacía o lo que es peor: ¡llena de desconocidas! Lo ideal sería intentar empezar la semana de ensayos con un grupito de cañas nuevas, pero que conozcamos un poco, es decir, tocadas de un par de días. Esto nos hará saber cuáles son las número 1, 2 y 3 y, por tanto, saber combinarlas de tal manera que cuando la primera cambie podamos fácilmente sustituirla por la segunda y así sucesivamente. La organización con las cañas es vital y es la propia experiencia individual, dependiendo del repertorio tanto orquestal como si se trabaja estudiando una audición o música de cámara la que nos va a determinar el objetivo a conseguir.

Calentar para encontrar el sonido por la mañana, antes de empezar, nos evitará incertidumbre en la primera hora. Los ensayos aquí empiezan a las 9:30 y bueno, si uno no calienta un ratito aunque sean 10 minutos no se sabe a cuántos hercios puede sonar el La.

No queremos empezar el ensayo de una sinfonía de Brahms, por ejemplo, donde tenemos que tocar pleno, sin haber encontrado previamente el sonido o el punto. Vamos a acostumbrarnos, al igual que en los conciertos, a estar listos cien por cien desde el comienzo y evitar que solamente a partir de cierto tiempo empecemos a sentirnos bien. Adaptarnos en la orquesta forzosamente a una caña que no está lista o a un pasaje sin calentar es aprender a la inversa. El cuerpo tiene que habituarse a formas que no son las nuestras y puede generar, como ya he dicho, hábitos muy malos.

Al igual que en el estudio, *tocar lo más expresivo* que podamos durante el ensayo será ser el doble de musical en un concierto. Es una cuestión de actitud. Salimos de nuestra zona de confort y es difícil, pero después ese nivel se afianza y forma parte de nosotros.

Para que la música llegue y nuestra interpretación tenga cierto valor hay que eliminar muchos obstáculos en el camino y reaprender constantemente las bases

propiedades técnicas del instrumento. Escucharnos a nosotros mismos es el punto de partida para tocar de una manera coherente y sincera. Es exactamente desde aquí desde donde empezamos a construir de verdad, puesto que sin esto, no sabemos dónde estamos ni hacia dónde vamos. Aprender a escucharnos de una manera consciente y constructiva es ponernos en contacto con nuestra propia realidad. Es la base para respetar a los demás y saber aprender de quien nos rodea.

Con mucha determinación, disciplina, paciencia y satisfacción por el trabajo cumplido, tocar el oboe se puede convertir en algo maravilloso, un camino de aprendizaje apasionante para llegar al corazón del que nos esté escuchando.

Espero que estos pensamientos en voz alta hayan servido a quien los esté leyendo. Agradezco a AFOES esta oportunidad. ¡Mando un fuerte abrazo a todos! •

LECTURAS RECOMENDADAS

- CAPLAN, Stephen. *Oboemotions*. Chicago: GIA Publications, Inc. 2009.
- CAPLAN, Stephen. *The Breathing Book*. Flagstaff: Mountain Peak Music. 2014.
- LECLAIR, Jaqueline. *Oboe Secrets 75 Performance Strategies for the Advanced Oboist and English Horn Player*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc. 2013.

JOSÉ LUIS GARCÍA VEGARA

Estudia oboe en la Royal Academy of Music de Londres con Tess Miller y Celia Nicklin, graduándose con Matrícula de Honor y obteniendo el Principal's Award, distinción otorgada a por la mejor trayectoria académica de su promoción. Continúa sus estudios en la Karajan Akademie bajo la tutela de Jonathan Kelly y toca con la Orquesta Filarmónica de Berlín. Como Primer Oboe ha colaborado con la Chamber Orchestra of Europe, Royal Concertgebouw Orchestra, Mahler Chamber Orchestra, Les Dissonances (París), Deutsche Sinfonie Orchester y NDR Sinfonieorchester entre otras. José Luis es desde el año 2008 Oboe Solista de la Orquesta de la Radio de Fráncfort (Hr-Sinfonieorchester).



reed machines

Reed Machines V.O.F.
Main office: Laarweg 7, 6882 AA Velp, Netherlands
Workshop: 2e Indumaweg 4b, 5705 BB Helmond, Netherlands
Postal address: Den Ossekamp 8, 5706 SE Helmond, Netherlands

contact@reedmachines.com
www.reedmachines.com

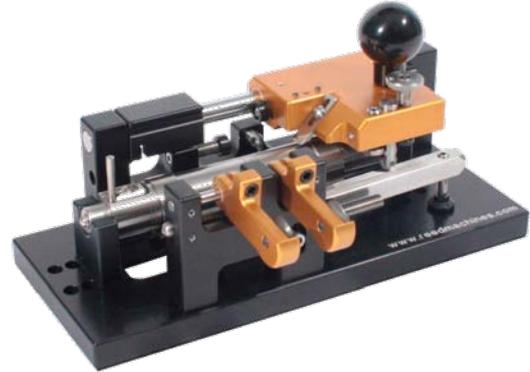
Chamber of Commerce Arnhem 57093849
VAT no. NL85243538B01

professional reed-making machines, by musicians for musicians

bassoon



gouger for various types of bassoon
price from 1.235,00 (1.494,35 incl.. VAT)



profiler for various types of bassoon
price from 1.235,00 (1.494,35 incl. VAT)

oboe



gouger for various types of oboe
price from 1.155,00 (1.397,55 incl. VAT)

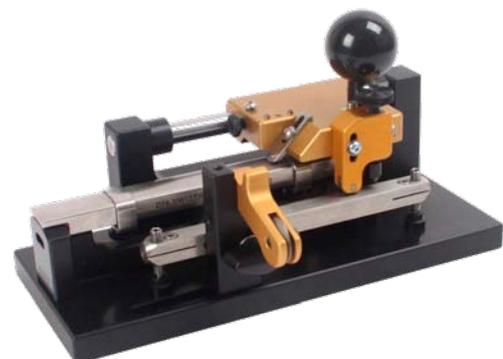


profiler for various types of oboe
price from 1.650,00 (1.996,50 incl. VAT)

bagpipe



gouger for various types of bagpipe
price from 1.155,00 (1.397,55 incl. VAT)



profiler for various types of bagpipe
price from 995,00 (1.203,95 incl. VAT)

all prices are in euro and excluding shipping costs

Escalando para Oboe y Fagot

María Fernández Bueno
Socia AFOES, oboísta



Creo, fehacientemente, que a todo ser humano le gusta la música y es musical, en mayor o menor grado. Cuando un alumno/a quiere aprender a tocar un instrumento, partimos de una ilusión y una motivación que debemos mimar y hacer realidad en nuestra aula haciendo que experimente y sienta la música. Nuestra herramienta de trabajo es maravillosa, envidiable. Debemos conseguir que las Enseñanzas Elementales sean unos estudios realmente bellos, aunque cada vez más complejos; que formen de modo integrador los elementos musicales, en especial el ritmo y la educación del oído; que forjen la socialización y no el individualismo, donde la práctica en grupo y la creatividad sean los motores que hacen posible todo lo anterior; que sea accesible a todos y todas, para formar a un público interesado en la música y que sea capaz de disfrutarla, así como formar músicos de valía que puedan hacer de la música su pasión.

La colección *Escalando* nace de la necesidad de llegar al alumnado con estos ideales y llenar un vacío en cuanto a material didáctico enfocado a niños y niñas de 8 a 12 años con la realidad que tenemos hoy en día en nuestro país. Al igual que muchos de nuestros compañeros/as, buscábamos materiales actuales para vincular la realidad de mis alumnos/as con lo que queríamos enseñar, y encontrábamos de cada libro una cosa que nos gustaba, pero no encontrábamos ninguno donde pudiera tener un gran abanico de ejercicios, piezas o canciones donde introducir, desarrollar y/o perfeccionar cada uno de los contenidos que teníamos programados para cada curso.

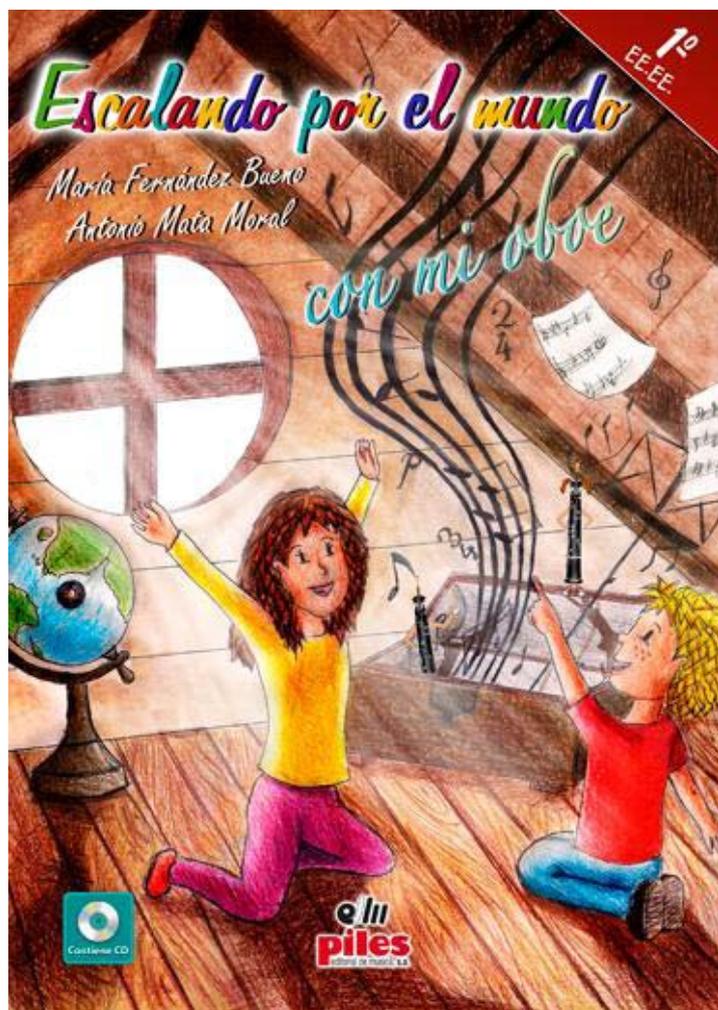
Partiendo de lo que quieren y necesitan los niños y niñas de 8 a 12 años, y equilibrándolo con lo que el profesorado necesita y quiere enseñar para aprender a tocar un instrumento, elaboré una encuesta a 80 alumnos/as de mi centro y 20 profesores/as de instrumento¹. Respecto a la encuesta realizada al alumnado, observé que a la totalidad del alumnado le encanta la música y su instrumento y aprender cosas nuevas. A la gran mayoría le gusta más tocar con gente o con el CD en lugar de tocar solo. Además, la mayoría maneja y tiene un ordenador, móvil o tablet. Respecto a la encuesta realizada al profesorado sobre los materiales didácticos empleados en Enseñanzas Elementales observé que solemos buscar el equilibrio entre el estudio de la técnica con el repertorio de canciones y piezas atractivas. En 1º ciclo programamos un repertorio similar, pero en 2º ciclo se diversifica según las necesidades y características de cada alumno/a. Por unanimidad consideramos necesario y fundamental el trabajo de la Técnica del instrumento y esperamos que el material usado sea motivador y efectivo para el alumnado.

Como decía Piaget, un niño o niña no aprende de la misma forma que un adulto, y como decía Vygotsky, la forma que tiene un niño/a de aprender depende de su cultura, sus actividades y realidad social. Por tanto, es necesario saber cómo son y qué quieren para que aprendan conocimientos, ideas, valores y actitudes tratando la música desde la práctica y el disfrute y así conseguir que su aprendizaje sea pleno.

Escalando se divide en dos grandes bloques: *Escalando por el mundo* (1º y 2º cursos), libro unitario donde se trabajan todos los aspectos que creemos necesarios abarcar en el curso, y *Escalando la Técnica* (2º, 3º y 4º cursos), donde se trabaja de forma gradual y motivadora la parte más técnica del instrumento. Ambos tienen una filosofía común: crear libros atractivos para el alumnado a todo color; adecuados a la edad, curso y características psico-evolutivas de los niños y niñas de estas edades; con acompañamientos de CD desde el primer día a varias velocidades, para adecuar la velocidad a las características de cada alumno/a.

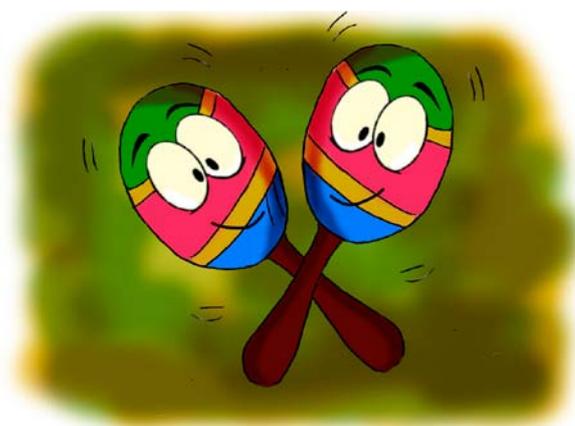


Mi nuevo sonido. Presenta las notas nuevas a trabajar en la aventura desde el plano práctico y visual.



ESCALANDO POR EL MUNDO (1º y 2º cursos)²

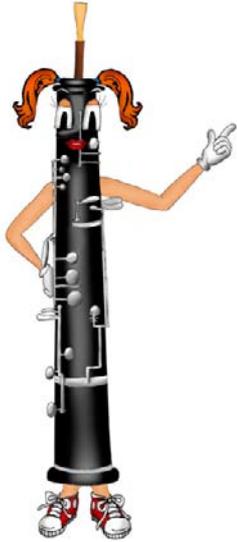
Nuestro planteamiento didáctico discurre a través de aventuras donde se trabajan los siguientes bloques temáticos:



Siente el ritmo. Interiorización de las figuras y compases que se presentan a través de la percusión con la finalidad de reforzar conocimientos de lenguaje musical.



Hacemos música. Ejercicios de iniciación para la práctica instrumental de notas y ritmos nuevos, mediante acompañamiento rítmico muy marcado.



Canciones. Canciones populares españolas, internacionales y famosas de la música clásica donde aparecen los ritmos y notas trabajados en esa aventura.



Dúo. Interpretación de piezas a dúo para fomentar la práctica en grupo y conocer sus parámetros.



Puzle. Combinaciones poco previsibles de notas ligadas para trabajar el soplo y la columna, junto con la agilidad en la lectura.



Improvisación. Improvisaciones rítmicas, melódicas y rítmico-melódicas para fomentar la creatividad y la expresión musical desde los primeros cursos.



Eco-Eco. Imitación de una melodía con patrones preestablecidos a modo de dictado musical para el desarrollo del oído.



Agilidad en mis deditos. Ejercicios de agilidad entre dos o más notas para desarrollar la coordinación de forma gradual.



ESCALANDO LA TÉCNICA (2º, 3º y 4º cursos)³

Nuestro planteamiento didáctico discurre a través de unidades donde se trabaja la Técnica a través de las tonalidades programadas en cada curso de forma gradual:

Qué bien suena mi Oboe/Fagot. Propone tocar la escala muy lentamente, así como notas tenidas para desarrollar el soplo, el sonido y la conciencia de tocar en la tonalidad de forma cómoda.

Gimnasia para mis dedos. Propone ejercicios para mejorar dificultades propias de la tonalidad en cuestión y agilizar la coordinación de los dedos nota a nota de la escala.

Escalo con mi Técnica. Propone ejercicios más concretos de agilidad para trabajar las escalas por octavas, la escala completa y los arpeggios.

Escalo con mi memoria. Contemplamos la necesidad de ir memorizando las escalas para interiorizarlas y seguir unas pautas de organización.

Viajamos a la siguiente unidad. Presenta la siguiente unidad con ejercicios muy básicos de iniciación.

Estamos realmente satisfechos y humildemente orgullosos de haber realizado estos libros para las Enseñanzas Elementales de nuestros instrumentos, puesto que con los años de experiencia previos, hemos encontrado un material útil y motivador para nuestro alumnado. •

REFERENCIAS

¹ Tanto el modelo de encuestas, como las encuestas cumplimentadas se encuentran disponibles para cualquiera que le interese. Es curioso leer lo que escriben los niños/as y muy interesante reflexionar sobre lo que les gusta, lo que tienen, cómo lo usan, cuál es su situación, qué hacen,... como docentes creo que deberíamos aprender a preguntarles y escucharlos muchísimo más.

² FERNÁNDEZ, María; MATA, Antonio. *Escalando por el mundo con mi oboe (1º curso)*. Editorial Piles, 2014; *Escalando por el mundo con mi fagot (1º curso)*. Editorial Piles, 2014; *Escalando por el mundo con mi oboe (2º curso)*. Editorial Piles, 2016

³ FERNÁNDEZ, María; MATA, Antonio. *Escalando la Técnica con mi oboe (2º curso)*, *Técnica con mi oboe (3º y 4º curso)*. Editorial Piles, 2013; *Escalando la Técnica con mi fagot (2º curso)*, *Escalando la Técnica con mi fagot (3º y 4º curso)*. Editorial Piles, 2014.

MARÍA FERNÁNDEZ BUENO

Estudió en el Conservatorio "Joaquín Rodrigo" de Valencia con D. Vicente Llimerá y en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza, con D. Francisco José Gil. Ha realizado cursos de perfeccionamiento con oboístas como: Eduardo Martínez, Salvador Mir, Robert Botti, Thomas Indermühle, Stefan Schilli, José Antonio Masmano, René Rodríguez, David Walter y Han de Vries, entre otros. Ha colaborado con las orquestas "Camerata Cecilia", "Camerata Arcadia", Orquesta Ciudad de Almería y Orquesta Ciudad de Priego. Forma parte del Trío de Cámara "Pasión por el cine". Es Profesora del Conservatorio Profesional de Música "Maestro Chicano Muñoz" de Lucena (Córdoba).

La Clase de Música de Cámara

Un Espacio de Creatividad para la Motivación

M^a Vicenta Cotolí Miguel

Socia AFOES, oboísta



Esta experiencia creativa ha sido llevada a cabo por un grupo de cuatro alumnos de 3^o y 4^o de EEPP, en el Conservatorio de Riba-Roja (Valencia), durante el curso 2014-15 y en el marco de la asignatura de Música de Cámara.

Tras muchos años de observar la falta de energía con la que muchos alumnos acudían a la clase de Cámara, urge la necesidad de dar un giro al enfoque de la asignatura. La interpretación de la partitura por sí misma no es estímulo suficiente para un tipo de alumnado inmerso en su adolescencia y/o saturado por tareas escolares y extraescolares. ¿Qué ocurriría si el reto no se limitara sólo a la interpretación, sino que empezara con la creación?

En esencia, el trabajo ha consistido en la composición de una pieza musical que nos ha permitido abordar los objetivos específicos de la asignatura pero que, al mismo tiempo, ha sido un campo de acción, experimentación y descubrimiento musical para los alumnos.

Como resultado, el 31 de enero de 2015 interpretamos públicamente *La Oración del Gusano*, pieza de cámara para piano, oboe, percusión y barítono.

Proceso creativo

Introducción a la tarea y ambientación

No iba a ser fácil aparecer el primer día ante los alumnos anunciando que este año, en la asignatura, nos íbamos a dedicar a crear e interpretar nuestras propias partituras. Como era de esperar, encontré caras de escepticismo e incredulidad. Necesitaba una imagen potente que les estimulara, así que acudí a una de las funciones primitivas que ha cumplido desde sus orígenes la música: formar parte de rituales mágico-religiosos.

Para inspirarnos nos imaginamos en las cavernas y pensamos cuáles pudieron ser los primeros instrumentos: piedras, palos, pero sobre todo la voz. Los gritos que, con una determinada altura e intensidad, son capaces de expresar dolor, alegría, miedo, etc. A continuación visualizamos unos vídeos de cantos y danzas indígenas, de los cuales extraemos información que nos ayudará a abordar nuestra composición:

¿Cómo es la melodía? ¿Qué instrumentos se utilizan? ¿Cuál parece ser el tema de las letras? ¿Quién lo canta? ¿Qué misión cumple el ritual? ¿Dónde imaginamos que se harían estos cantos? ¿Qué ambiente inspiran? ...empieza a forjarse una historia que los alumnos deberán contar a través de la música.

Letra y ritmo

Una vez metidos en la idea, convenimos que nuestra pieza iba a recrear una atmósfera misteriosa donde nos convertiríamos en miembros de una tribu cuyo chamán está realizando un Conjuro. Las palabras del Conjuro salen de la búsqueda en internet y son: «Animal perjuro, yo te conjuro. Que se ahoguen todos en tu misma sangre y que no quede ninguno».



Las leemos en voz alta todos juntos varias veces, buscando el ritmo natural del texto y la acentuación de las palabras. (Fig.1 en Anexo I)

Melodía

El siguiente paso va a ser poner música al ritmo. Según el principio de simplicidad por el que nos íbamos a regir, acoto las posibilidades a dos notas: Do y Sol, en cualquiera de las octavas posibles para cantar. (Fig.2 en Anexo I).

Percusión

Añadimos la base rítmica. Un alumno propone como ostinato el motivo que hace la caja en las marchas de procesión. Se utilizarán el pandero y una especie de sonajas. (Fig.3 en Anexo I).

Armonía

En la fase previa de preparación al proyecto, sin alumnos todavía, concluí que seríamos capaces de abordar el trabajo si limitábamos el material al máximo y nos obligábamos a trabajar con elementos sencillos.

El momento de la armonía resultaba especialmente importante. Mi inexperiencia en el terreno de la composición y la aversión manifiesta de mis alumnos respecto a esa asignatura (3 de los 4 estaban suspendiendo repetidamente) hizo que me decidiera por algo muy sencillo. Así pues, nos ceñimos a un acorde -Cm7- y una escala modal -Do dórica-. De ahí surge la base armónica que realizará el piano y los Solos de oboe que explicamos en el siguiente punto. (Fig.4 en Anexo I).

Llega el momento de hacer la reflexión sobre el porqué la melodía construida con las notas Do y Sol se acopla al acompañamiento del piano basado en Cm. De esta forma práctica los alumnos comprueban cómo la armonía es el marco que acoge y genera todos los elementos de la composición.

Creación del Solo para el oboe

Los cuatro alumnos son oboístas que están cursando Enseñanzas Profesionales, con lo cual este apartado debe convertirse en el de mayor peso a nivel técnico e interpretativo.

Antes de empezar a componer hubo un trabajo previo de reconocimiento y dominio técnico con el instrumento, de la escala y el acorde. Mediante la imitación de mis propuestas los fui guiando por ejercicios que buscaban expandir sus límites a nivel de digitación, de registros, de velocidad, de articulación. Una vez comprendido el método de trabajo fueron ellos los que debían proponer sus modelos. Fue así como entramos en el terreno de la exploración, previo a la escritura.

Vamos probando con improvisaciones que irán desembocando en ideas para el solo de cada alumno. Voy dando una serie de condiciones que deben cumplir las melodías improvisadas: ritmo libre no ceñido a un compás determinado, notas largas, espacios de silencio, uso de todos los registros del instrumento y sobretodo, deberá contener un elemento característico del tema del chamán. Se decide que el elemento temático será el motivo inicial del Conjuero (Fig.5 en Anexo I).

En las improvisaciones utilizamos el apoyo de un acompañamiento realizado con el Band in a Box, esto nos ayuda a entrar en la música y en el carácter de la improvisación.

Una vez nos hemos familiarizado con este tipo de trabajo mando la tarea para casa de escribir una línea melódica en la que se basará

BUCHER

Las máquinas de raspado

Para las cañas de fagot
y todos los oboes

Cañas - ¡sin agobios!
Raspado americano también



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

Nuevo: módulo automático



- Sin necesidad de tu ayuda la máquina raspará tu caña.
- El módulo automático se desactiva cuando el raspado está acabado.
- Los movimientos coordinados regulares entre el eje y el carro de raspado dan la más alta exactitud y suavidad al raspado.
- Todas las facilidades de ajuste del modo manual se podrán seguir realizando.

 Oboenzubehör Bucher GmbH
Markus Bucher

www.oboenrohr.ch
+ 41 (0)41 780 40 58
bucher@oboenrohr.ch
Bösch 41 CH-6331 Hünenberg

el solo de cada uno. Doy unas pautas que deben seguir:

-No hay que escribir ritmos, salvo para el motivo principal que deberá aparecer, al menos tres veces y con su medida. Puede sonar en cualquier registro y con otras notas pero guardando el ritmo.

- Escribirán cuatro pentagramas que se corresponderán con cuatro frases.
- La primera frase tendrá la dinámica de piano.
- La segunda será crescendo.
- La tercera frase forte/fortísimo y sobre el registro agudo.
- La cuarta frase, disminuyendo.
- Debe haber motivos o estructuras que se repitan.

Sobre sus esquemas melódicos empezamos el trabajo de dar forma musical a los solos y el trabajo técnico e interpretativo correspondiente a la asignatura y a su nivel instrumental. (Ver Solos en Anexo II).

Creación de la introducción

Recordando las imágenes que nos guían -conjuro, chamán, tribu, magia, etc.- todos coincidimos en la necesidad de hacer una introducción que evoque un ambiente de misterio adecuado. Empiezan a aparecer sugerencias muy acertadas: soplar a través del oboe sin la caña, utilizar la percusión de las llaves como efecto sonoro, decir la letra del Conjuro en susurros. Se decide grabar esta parte, con lo cual se abren nuevas posibilidades expresivas:

- Grabamos los efectos de soplidos y percusión.
- Grabamos las voces cuchicheando la letra del Conjuro.
- Buscamos efectos y distorsionamos las voces con el programa Audacity.
- Finalmente pedimos la colaboración de otro alumno que mezcló todos los sonidos en una pequeña composición de 1min aproximadamente.

Ensamblaje final

A estas alturas del proyecto los alumnos están inmersos en el proceso, se organizan, opinan, proponen, hacen valoraciones musicales. Hay una energía creativa que nunca antes había visto en ellos.

Tras varias pruebas y ensayos con las distintas partes compuestas, es el momento de dar forma definitiva a la pieza, que queda como sigue:

- Introducción grabada, con efectos sonoros y cuchicheos de la letra distorsionada.
- Audio del acompañamiento Band in a Box para dar pie a los solos.
- Solos de oboe.
- Base rítmica de la percusión, que introduce al piano.
- Base armónica del piano, que introduce al cantante.
- Barítono cantando el Conjuro. Diálogo del barítono con los oboes.
- Pequeño enlace de transición.
- Apoteosis final, repetición del Conjuro todos en unísono.

Frentes de trabajo

Durante los cuatro meses que dura la actividad no se olvida en ningún momento que los alumnos forman parte de un conservatorio con un plan educativo definido y una programación que cumplir. Como profesora de Oboe y Música de Cámara debo guiarles en su proceso de desarrollo ciñéndome a la normativa. Es por eso que hay que marcar con claridad los objetivos que se persiguen con cada una de las actividades, puesto que el temor a desviarme, dada la novedad del sistema de trabajo, está siempre presente.

Surgen dos vías complementarias: el trabajo de la técnica oboística y el trabajo interpretativo/musical. El primero ligado a la asignatura individual de instrumento, el segundo ligado a la asignatura colectiva de Música de Cámara. Previamente dedicamos un tiempo al reconocimiento y la comprensión armónica. Para manipular el material musical que se había elegido, los alumnos debían conocerlo en profundidad: los intervalos que conforman el acorde y la escala, identificarlos, saborearlos, compararlos con otros; sentir el color de la escala modal, compararla con las escalas tonales, apreciar sus diferencias y las sensaciones sonoras que evocan.

Trabajo específico de la técnica del Oboe

Una de mis mayores preocupaciones antes de empezar el trabajo con los alumnos era el desfase entre el nivel técnico que se suponía que debíamos alcanzar según los cursos en los que se encuentran y la eminente



 **YAMAHA**

Custom Oboes



Custom
ESTABLISHED
IN 1957

sencillez de la partitura. Al final lo que parecía ser un problema se convirtió en una ventaja. La partitura no ha sido más que el punto de partida que nos ha servido de excusa para trabajar, de manera exhaustiva y muy acotada, una serie de problemas técnicos que se repiten incesantemente en cualquier repertorio que se aborde. Articulación. Pasajes técnicos: limpieza y velocidad. Digitaciones: juego de llaves de la mano izquierda, paso del Mib2. Registros extremos del instrumento: posiciones del registro sobreagudo. Sonido: emisión, afinación, calidad y potencia.

Cualquiera de las piezas del repertorio tradicional ayuda a trabajar estos puntos. Sin embargo, en ocasiones, nos encontramos con que las dificultades de la partitura son múltiples, el estudio individual del alumno es escaso y los puntos de atención se diversifican tanto que es difícil focalizar el trabajo para que realmente sea productivo. Nuestra música partía de una dificultad técnica y musical, en principio nula para su nivel. Ello me ha permitido conducir a los alumnos hacia donde fuera necesario en función de los problemas que iban surgiendo durante la práctica de los ejercicios y las improvisaciones.

Trabajo específico de la asignatura de Música de Cámara

Al igual que en el punto anterior, aquí nos encontramos que la partitura nos permite hacer un trabajo minucioso sobre:

- La afinación y el empaste del grupo. Cuatro oboes tocando a unísono son difíciles de digerir si no hay un cuidado exquisito en este campo. Son los mismos alumnos quienes reconocen esta necesidad.
- El desarrollo de la audición polifónica. Cada alumno conoce a la perfección lo que sucede en cada momento, puesto que ha sido el autor de ello. Desde el reconocimiento es mucho más sencillo fomentar el hábito de la escucha activa.
- La coordinación y la gestualidad. La función de cada alumno dentro del grupo cambia, en ocasiones son solistas, otras veces acompañan -con el piano o con el oboe-, otras improvisan y dialogan; es importante que sientan una misma pulsación rítmica y que estén conectados entre ellos a través de los gestos necesarios en cada momento.
- El trabajo interpretativo del solo. Este punto ocupa el grueso del esfuerzo. Había que conseguir una calidad expresiva máxima con un material, a priori, sencillo. Se trabajó a conciencia las dinámicas, la articulación, el carácter musical respecto a la idea que se quería transmitir. El tener en mente una historia que contar ayudó bastante.

- La actitud escénica. Aquí la tarea fue ardua, hubo que luchar contra timideces y prejuicios. Se consiguió que los alumnos entendieran que el éxito de la presentación en público dependía de cómo lo mostrarán ellos, de que estuvieran en todo momento dentro de la situación musical y de la historia, de que creyeran en lo que estaban interpretando.

Resultados

El trabajo dio su fruto en un concierto público, se puede ver la grabación íntegra en <<https://youtu.be/SAAw8ZX2gTU>>.

Todos los miembros del grupo mostraron una actitud muy activa y responsable durante la preparación previa al concierto: llegaron con mucha antelación; por iniciativa propia se pusieron a realizar los ejercicios de calentamiento y afinación que se practicaban en clase. Durante la interpretación se puso mucha atención en controlar todos los elementos trabajados, tanto a nivel técnico como a nivel interpretativo o de actitud. Estaba claro que el mensaje había calado. Al terminar la pieza los rostros de los alumnos expresaban felicidad y orgullo. Experimentamos la vivencia de la que habla Paynter (1999, p. 22): «El reto de la creatividad proporciona aquella sensación muy especial del superar, y lo hace de una forma más duradera que cualquier otra cosa. El haber hecho algo que es suyo, y solamente suyo, es el verdadero logro».

«Los estudiantes que desarrollan las habilidades de crear e improvisar su propia música, establecen un sentido de propiedad de su esfuerzo musical», (Guilbault, 2009). En nosotros reinaba una sensación de esfuerzo recompensado.

Todo ello fue percibido por el público, que expresó libremente su opinión recogida en una grabación de vídeo. Obtenemos otro punto de vista externo realizando una serie de entrevistas posteriores al concierto. Hablamos con la profesora del centro que colaboró los últimos días, con el cantante profesional que participó -antiguo alumno del centro- y con el padre de una de las alumnas del grupo -músico profesional en la rama de la música tradicional. Todos coinciden en ver la actitud positiva y motivada de los alumnos.

La interpretación del grupo también se registró y se visualizó días después en clase, produciéndose un diálogo abierto donde hubo momentos interesantes; había expectación por ver el resultado, los alumnos mostraron su asombro, no se creían capaces de haber hecho lo que hicieron y opinaron que el resultado fue mucho mejor de lo que habían imaginado. Se hizo una crítica constructiva de todo aquello que se había trabajado y que no salió, se hicieron paralelismos

con lo que tampoco se controla en las partituras del repertorio que están estudiando y se vio que son las mismas cosas. Con este reconocimiento se consigue crear nexos de unión entre nuestro experimento creativo y el repertorio que abordamos en otras clases.

Previamente a la puesta en común se pasó un test anónimo a los alumnos para que valoraran distintos aspectos de la experiencia. A modo de resumen destacaremos que los alumnos la consideran motivadora y participativa; creen que han avanzado en la solución de ciertas dificultades técnicas; es unánime la opinión de que los conocimientos adquiridos les han resultado útiles; también han valorado muy positivamente el hecho del trabajo en equipo y la sensación de pertenencia a un grupo.

Meses después surge la oportunidad de volver a interpretar la pieza, pero esta vez a modo de taller participativo para el resto de alumnos del conservatorio. Se explica para todos el proceso que realizamos, se organiza un resumen de las actividades, un ensayo y, para concluir el taller, hacemos una interpretación colectiva de la pieza. Resulta interesante revisar el trabajo en perspectiva, observar la evolución de algunos aspectos técnicos y la seguridad con la que defienden la partitura delante de sus compañeros. Se puede consultar el vídeo en https://youtu.be/nm_mgYnpGds.



Por último, mencionar el cambio que observo en las relaciones personales dentro del aula. Entre ellos se muestran más relajados y abiertos a mostrarse como son, y hacia mí se establece una relación más colaborativa y menos jerárquica.

Conclusiones

Podemos concluir que es posible abordar la asignatura de Música de Cámara a través de actividades más

motivadoras para el alumno, atendiendo en todo momento los objetivos que marca la normativa. Al hacerlo cambia la actitud del alumno y, su posible pasividad o falta de compromiso, se transforma en la energía necesaria para que el grupo de cámara funcione.

Incluyendo la composición en la dinámica de la clase, hemos conseguido aumentar el nivel de implicación de los alumnos, puesto que se les hace partícipe de un proceso que, ahora sí, reconocen como suyo. Ello también nos ha permitido abordar transversalmente otras asignaturas como la armonía y el análisis, dándoles un sentido práctico, útil para el alumno y por lo tanto valioso.

Las actividades preparatorias -imitación e invención de motivos- han ayudado a trabajar la técnica del oboe desde el punto de vista de la necesidad, es decir, el



alumno quiere imitar o inventar un fragmento que suene en el registro sobreagudo del instrumento, por lo tanto considera necesario dominar las posiciones y la emisión de las notas del registro sobreagudo. El trabajar a partir de la imitación y la improvisación también ha fomentado el hábito de la escucha activa, imprescindible dentro de un grupo de cámara.

La eminente sencillez inicial del material no ha constituido un problema para hacer avanzar el nivel de cada uno de los alumnos, puesto que este se ha tratado como excusa a partir de la cual trabajar según las necesidades individuales o colectivas.

En definitiva, llevar a cabo esta experiencia creativa nos ha ayudado a dar un giro a la asignatura de Música de Cámara. Hemos conseguido transformar una cierta pasividad en implicación activa que ha facilitado el aprendizaje. •

BIBLIOGRAFIA

- AZZARA, C. D. «An aural approach to improvisation». *Music Educators Journal*, (1999), pp. 21-25.
- DELALANDE, F., VIDAL, J., & REIBEL, G. *La musique est un jeu d'enfant*. Buchet-Chastel: Institut national de la communication audiovisuelle, 1984.
- DESPRÉS, J. P., & DUBÉ, F. «Marco Conceptual para Ayudar al Maestro de Instrumento a Integrar la Improvisación Musical en su Práctica Pedagógica». *Revista Internacional de Educación Musical*, 2 (2014) pp. 24-35.
- DE GAINZA, V. H. *La improvisación musical*. 1983
- DE GAINZA, V. H. «Temas y problemáticas de la educación musical en la actualidad». *Aula*, 16 (2010), pp. 33-48.
- GUILBAULT, D. M. «The Effects of Harmonic Accompaniment on the Tonal Improvisations of Students in First Through Sixth Grade». *Journal of Research in Music Education*, (2009).
- GUSTEMS, J. *Creatividad y Educación Musical: actualizaciones y contextos*. 2013.
- BIESENBENDER, V., BARRET, C., MENUHIN, Y., & MENUHIN, Y. *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*. Van de Velde, 2001.
- MILI, I. «Créativité et didactique dans l'enseignement musical». *Éducation et francophonie*, 40(2) (2012), pp. 139-153.
- MOLINA, E. «La improvisación y el análisis como herramientas de creación musical en una orquesta de jóvenes». *Eufonía*, (2009).
- PAYNTER, J., & Aston, P. *Sound and silence: Classroom projects in creative music*. University Press, 1970.
- PAYNTER, J. *Sonido y estructura (Vol. 1)*. Ediciones AKAL, 1999.
- SCHAFER, R. M. *El rinoceronte en el aula*. Ricordi, 1984.
- SCHAFER, R. M. *El compositor en el aula*. Ricordi, 1986.
- SCHEYDER, P. *Dialogues sur l'improvisation musicale*. Editions L'Harmattan, 2006.
- WILLEMS, E., & MEDINA, M. C. *El oído musical: la preparación auditiva del niño*. Paidós, 2001.

M^a VICENTA COTOLÍ 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 Ribarroja. Coordina la revista *Notes Alterades* y es miembro del grupo de cámara *L'Ensemble*.

ANEXO 1

Fig. 1 Letra y ritmo

The image shows two staves of musical notation in a common time signature (C). The notes are simple, mostly quarter and eighth notes, with stems pointing up. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The first staff contains the lyrics: 'A-ni-mal per-ju-ro, yo te con-ju-ro. Que se_a-ho-guen'. The second staff contains: 'to-dos en tu mis-ma san-gre y que no que-de nin-gu-no. ¡Nin-gu-no!'. The notation is minimalist, focusing on the rhythmic placement of the syllables.

Fig.2 Letra y melodía

A-ni-mal per ju-ro, yo te con-ju-ro. Que se_a-lio-guen
 to-dos en tu mis-ma san-gre y que no que-de nin-gu-no. ¡Nin-
 gu-no! A-ni-mal per-gu-no!!

Fig.3 Base rítmica

Fig.4 Base armónica

Fig.5 Motivo principal de los Solos

ANEXO 2. Solos de Oboe

Solo alumno 1

Solo alumno 2

Oboe

p

mf

ff

mp

Solo alumno 3

Oboe

mf

p

mf

f

ff

mf

Solo alumno 4

Oboe

mp

mf

f

mf



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

PoI Borda Berri 13
20140 ANDOAIN (GUIPUZCOA)

Tél. +34 943 300 493
erviti@erviti.com

La Evaluación del Uso del Cuerpo en el Estudio de los Instrumentos de Viento

Una Oportunidad para Reflexionar, Detectar y Corregir Problemáticas a Tiempo

Edmon Elgström

Socio AFOES, oboísta



¿De dónde parte la necesidad de realizar un estudio evaluativo?

El hecho de encontrar estudiantes de instrumentos de viento realizando un uso incorrecto de su cuerpo al tocar, en mayor o menor medida, es una práctica que podemos encontrar en nuestras escuelas de música y conservatorios. No obstante, no podemos olvidar que para poder acabar tocando correctamente, tarde o temprano será imprescindible corregir los malos hábitos adquiridos, lo que implicará deshacer parte del camino emprendido y, al mismo tiempo, realizar una inversión de tiempo, voluntad, esfuerzo, clases y costes económicos adicionales. Sin embargo, con toda probabilidad, en estos casos se podría haber evitado la existencia de esta problemática si desde un principio se hubiera detectado que no se estaba usando correctamente el cuerpo para tocar y, posteriormente, se hubiese dado una solución al problema.

Por todo ello, después de haber constatado la existencia de esta problemática nos planteamos la necesidad de que a los estudiantes que se inician en la práctica de un instrumento de viento, tan pronto como sea posible, o por lo menos al inicio de los estudios de Enseñanza Profesional, se les practique un estudio exploratorio de carácter evaluativo para saber cómo utilizan su cuerpo y, en definitiva, para poder localizar las problemáticas, en caso de existir, y para poder ponerlas en vías de corrección lo más pronto posible, asegurando así que el trabajo que realice cada alumno en su estudio diario sea correcto y efectivo.

¿Cuáles son los objetivos del estudio?

De la misma manera que se practica una revisión médica en algunas escuelas para descartar la presencia

de patologías y defectos, o para realizar una práctica deportiva concreta en la que se aseguran que no hay un inconveniente para realizar la misma; en este caso, proponemos un estudio con el objetivo de saber si se está utilizando correctamente el cuerpo para tocar un instrumento de viento y, en caso de no serlo, localizar los puntos que dan origen a las problemáticas.

El estudio evaluativo es especialmente importante debido a que no todas las personas a nivel postural, de tonificación de la musculatura, de utilización de la faja abdominal, de uso de la respiración, etc. se encuentran en una misma situación. En consecuencia, para poder hacer sonar su instrumento podrán usar el cuerpo de diferentes maneras, dependiendo de la situación de los aspectos anteriormente mencionados, lo que llevará a unos a utilizar correctamente su cuerpo y a otros no tanto, por lo que éstos últimos empezarán, inconscientemente, a generar recursos para poder tocar y, en este momento, se iniciarán los vicios que posteriormente habrá que eliminar para poder llegar a tocar correctamente el instrumento.

Los objetivos que persigue esta evaluación del uso del cuerpo durante la ejecución instrumental son principalmente tres. El objetivo principal consiste en detectar y localizar en el alumnado, en caso de haberlos, los errores que puedan existir en el uso de su cuerpo a lo largo del proceso de ejecución del instrumento de viento y, una vez localizados, informar al propio alumno de qué es lo que no funciona bien y de cómo debería funcionar para permitir la ejecución de una manera correcta, aspecto que permitirá hacerle consciente de la diferencia entre lo que él hace y lo que debería hacer en función a las leyes de la fisiología y la biomecánica.

El segundo objetivo consistirá en comunicar al profesorado y a los padres la existencia de las problemáticas encontradas, si es el caso, e informarles



Hautbois baroques et classiques
Tonne, 16430 Vindelle - tél. +33545214918
www.grandhautbois.com

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
Tlef/Fax: 96 3575926
Movil: 690 376 774
oboequalco@gmail.com

de las acciones a emprender para poder dar solución a las mismas. Finalmente, el tercer objetivo, en caso de haber detectado alguna problemática, será la puesta en contacto del alumno, el profesor y los padres con el fisioterapeuta, para poder poner en marcha la terapia que permita la corrección de las deficiencias detectadas y, al mismo tiempo, establecer un seguimiento del proceso entre todas las partes implicadas.

¿Quién realiza la evaluación del uso del cuerpo?

Sin ningún tipo de duda, un fisioterapeuta será la persona más apropiada para realizar este estudio y llevar a cabo el consiguiente diagnóstico de las deficiencias o malas prácticas que puedan existir, las cuales pueden suponer un obstáculo para tocar apropiadamente un instrumento de viento. El fisioterapeuta podrá valorar la posición del cuerpo y el uso del mismo, observará la acción y la coordinación de la musculatura implicada en la ejecución instrumental, podrá conocer si los grupos musculares que intervienen en un determinado movimiento trabajan de una manera correcta, apreciará la existencia de una sobrecarga o de un debilitamiento en una determinada musculatura y, especialmente, podrá valorar si la respiración, punto básico del estudio de los instrumentos de viento, se realiza correctamente utilizando la musculatura adecuada en sus dos fases, la inspiración y la espiración.

No obstante, en cualquier caso será muy importante que el propio profesorado colabore con el fisioterapeuta en la realización del estudio evaluativo, puesto que podrá aportar al mismo algunos detalles de carácter profesional y del manejo del instrumento que el fisioterapeuta quizás desconozca. Al mismo tiempo, el hecho de que el profesor esté en contacto con el fisioterapeuta a lo largo de este proceso, le llevará a ser más consciente de la realidad de sus alumnos en el uso del cuerpo, aspecto que le permitirá planificar con más criterio el currículum del alumnado que haya sido evaluado.

¿Qué hacer cuando se ha realizado la evaluación y tenemos un diagnóstico?

Si el alumno evaluado mantiene una postura y actitud corporal adecuada, su faja abdominal trabaja bien y además realiza correctamente la inspiración y la espiración es el momento de aprovechar para, además de indicarle que lo hace correctamente, hacerle notar qué es lo que hace y cómo funciona realmente el cuerpo, en base a criterios científicos para tocar un instrumento de viento; pues de esta manera, cada vez que algo no le funcione sabrá realmente cuál es el mecanismo y, al saber cómo funciona podrá pensar en cómo recuperar cada postura y, especialmente, el gesto espiratorio.

Cuando la postura y la actitud corporal es correcta, el tono muscular de la faja abdominal adecuado y la problemática se ha concentrado en el hecho de que no realiza bien la respiración será necesario realizar ejercicios específicos, que dependiendo del grado pueden ser o bien a cargo del propio profesor del instrumento o si el problema es más complejo será conveniente contactar con un fisioterapeuta, a ser posible especializado en fisioterapia respiratoria, con la intención de realizar diversas sesiones para entrenar el mecanismo respiratorio y poderlo aplicar correctamente en la ejecución del instrumento.

En el caso de haber detectado una postura corporal incorrecta y falta de tono y/o una faja abdominal laxa, a la que con toda probabilidad se sumarán los problemas respiratorios, será necesario trabajar algún método de reeducación corporal con el objetivo de devolver el cuerpo del alumno a su posición correcta y, al mismo tiempo, posibilitarle el funcionamiento de la respiración necesaria para la práctica de un instrumento de viento. Será muy importante que la reeducación sea llevada a cabo por un fisioterapeuta especializado en reeducación corporal, por el hecho de ser la persona que, conociendo el funcionamiento del cuerpo, en cada momento podrá aplicar la tipología de ejercicios más apropiados para resolver las problemáticas detectadas en la exploración inicial de los estudiantes.

Conclusión

La realización de un estudio evaluativo para conocer el uso que el alumnado hace de su cuerpo y, especialmente, de la respiración al tocar ofrece la posibilidad de localizar y proceder a modificar la presencia de dinámicas erróneas en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los instrumentos de viento. Así pues, la realización del estudio debe ser considerado muy en serio por los docentes y, en consecuencia, otorgarle la importancia que realmente merece, puesto que es el punto de partida para garantizar el éxito del estudio de dichos instrumentos. Por tanto, creemos que será recomendable practicar esta evaluación al inicio del estudio de un instrumento de viento, o bien en cualquier momento que se crea conveniente, entendiéndolo que cuanto antes se realice, si es el caso de que haya alguna problemática generada por una mala praxis, más fácil será de rectificar.

Al mismo tiempo, quisiera remarcar que la realización de este estudio evaluativo es, sin lugar a dudas, una inversión de futuro. El hecho de haber reflexionado con el alumnado respecto a cómo se utiliza el cuerpo en la práctica de los instrumentos de viento posibilitará la comprensión y la asimilación de su funcionamiento. En consecuencia, el día en que dicho alumnado sea

profesional e imparta clases de instrumento, transmitirá a sus alumnos los aspectos más controvertidos del uso del cuerpo en el proceso de ejecución con claridad y, de esta manera, habremos podido contribuir a introducir una mejora sustancial en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los instrumentos de viento. •

BIBLIOGRAFÍA

- DEBOST, Michel. *Una flauta sencilla*. Valencia: Dasí-Flautas Ediciones, 2007.
- ESCOLÁ, Francisco. *Educación de la respiración. Pedagogía para el rendimiento físico y la fonación*. Barcelona: Inde, 1989.
- GELB, Michael. *El cuerpo recobrado. Introducción a la técnica Alexander*. Barcelona: Urano, 1987.
- GIOT, Michel. *L'ABC du jeune hautboïste (Cahier 2)*. París: Gérard Billaudot Éditeur, 1987.
- GOOSSENS, Leon; ROXBURGH, Edwin. *Oboe (Yehudi Menuhin Music Guides)*. Londres: Macdonald Futura Publishers, 1980.
- MATHIEU, Marie-Christine. *Gestes et postures du musicien. Reconcilier le corps et l'instrument*. Gières: Format Éditions, 2007.
- PINEDA, Francisco. *El oboe: desarrollo y su pedagogía*. Valencia: Rivera Editores, 2003.
- PINO, David. *The clarinet and clarinet playing*. Mineola, Nueva York: Dover Publications, 1998.
- ROTHWELL, Evelyn. *Oboe technique*. Londres: Oxford University Press, 1982.
- RICQUIER, Michel. *Traité méthodique de pédagogie instrumentale*. París: Gérard Billaudot Éditeur, 1982.
- SOBOTTA, Johannes. *Atlas de anatomía humana. Tomo 2: Tronco, vísceras y miembro inferior*. Madrid: Editorial Médica Panamericana, 2005.
- SPRENKLE, Robert; LEDET, David. *The art of oboe playing*. Miami: Summy-Birchard Music, 1961.

EDMON ELGSTRÖM

Estudió en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, donde obtuvo el título de Profesor Superior de Oboe, en el Conservatorio de Schaffhausen (Suiza), con Emanuel Abbühl. Se doctoró en Didáctica de la Música en la Universidad de Barcelona. Actualmente, es profesor de Didáctica de la Música en la Facultad de Educación de la Universidad de Barcelona, donde investiga sobre postura corporal y respiración en la ejecución y enseñanza de los instrumentos de viento madera, especialmente del oboe.



oboe-shop.de

Visítanos en
el IV Congreso Afoes en Murcia.

Heiko Frosch, Im Herrnwald 4, 65779 Kelkheim, Germany, Email: info@oboe-shop.de

Instrumentos de Doble Lengüeta en la Antigua Mesopotamia

Daniel Sánchez Muñoz
Socio AFOES, oboísta



Entre finales del IV Milenio a. C. y mediados del s. IV a. C., Mesopotamia, situada en el actual Irak, fue sede de una notabilísima cultura representada, básicamente, por el mundo sumerio y el semítico (akkadios, amorreos, etc.) que le dio gran importancia a la música según las investigaciones actuales. El objetivo de este artículo será comentar, dentro de este apasionante mundo musical, determinados aspectos de los instrumentos de doble lengüeta atestiguados en esta cultura con el apoyo de distintas fuentes textuales y materiales mesopotámicas.

Descripción física

Los instrumentos de doble lengüeta se conocerían bajo el término sumerio *gi-gid* (fácilmente confundible con *gi-did(-da)*, equivalente a nuestra flauta travesera¹) y los akkadios *malilû*, *imbubu/ibbubu* e incluso *ga-an-gi-it-tu*. También se ha apuntado al akkadio *halhallatu*, pero designaría más bien un instrumento de percusión².

Este instrumento debió elaborarse con un tipo de caña denominada *gi* (en sumerio) y *qanû* (en akkadio) y que se correspondería con las gramíneas actuales *Phragmites Australis* y *Arundo Donax*³. No obstante, el bronce, el oro o la plata no estaban excluidos en su elaboración según algunos catálogos mesopotámicos. El ejemplar más representativo de este instrumento conservado a día de hoy, hecho en plata y datado aprox. en el 2450 a. C., fue hallado en la tumba privada PG/333 del Cementerio Real de Ur. Actualmente, sus fragmentos se hallan en el Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Filadelfia y, aunque no lo conozcamos completo, consistiría en dos tubos rectos (deformados por lo que parece una destrucción deliberada, tal y como se puede ver en la Figura 1), cada uno de unos 24 cm de longitud, un diámetro de 4-5 mm y un ancho de las paredes de 0'5-0'8 mm. Ambos se dispondrían de forma angular para tocar (como vemos en la Figura 2) y estarían sellados con una estrecha costura cubierta con cera o betún sin llegar a la soldadura. Uno de ellos

tendría cuatro agujeros y el otro tres, todos frontales y separados entre sí por 2,5 cm. de distancia⁴.

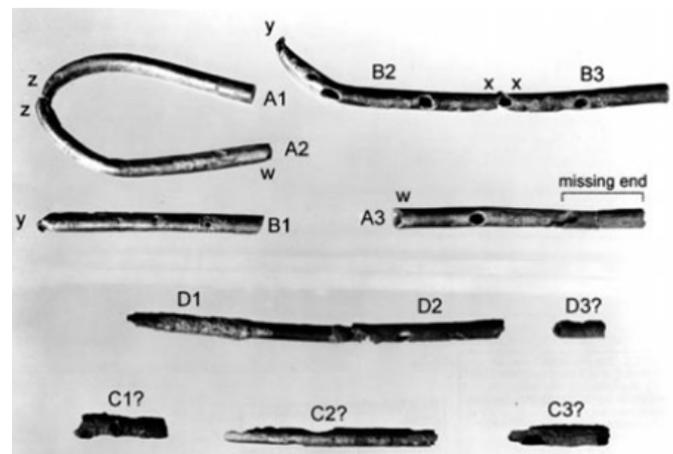


Figura 1. Restos del gi-gid del Cementerio Real de Ur⁵



Figura 2. Terracota paleobabilónica de un músico de gi-gid⁶

El *gi-gid* se asemejaría al *aulós/tibia* y al «doble oboe egipcio» (*w'dny*), introducido en Egipto a partir de la XVIII Dinastía (1550-1295 a. C.) procedente de Mesopotamia. Los ejemplares hallados del *w'dny* (del cual tenemos una representación en la Figura 3) muestran unas medidas similares a las del *gi-gid* y sugieren la existencia de agujeros traseros que se abrirían con una ligera combustión cuando el instrumento no se hacía en metal. Además, nos da cierta información sobre las lengüetas con las que sonaría el instrumento ya que en Mesopotamia no se han conservado dichas lengüetas⁷.

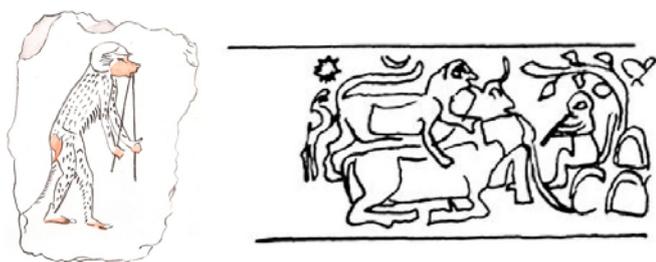


Figura 3. Ostrakon egipcio de un mono con un *w'dny* (dcha.) y un cilindro-sello mesopotámico con un mono tañendo un posible *gi-gid* (izqda.)⁸

Sonoridad y aspectos musicales

A pesar de su antigüedad, se pueden esbozar algunas ideas acerca de su sonido, como su agudez, gracias a este texto: «Un *gala* desgraciado se convierte en un *lu-gi-gid* [músico de *gi-gid*]⁹. El *gala* (*kalû* en akkadio) era una figura religiosa encargada de entonar los lamentos, prestigiosa categoría poético-musical mesopotámica cuyos textos utilizaban el *eme-sal*, un dialecto literario sumerio usado para caracterizar a personajes femeninos. No obstante, el *gala/kalû* era, en realidad, un cantante *castrati* capaz de asemejar su voz a la femenina, más aguda que la masculina en la adultez¹⁰. Además, según la oración del rey neosirio Sargón II (721-705 a. C.) procedente de Dur-Šarrukin (actual Hirsabad) destinada a la diosa Nanay, su sonido sería dulce y calmaría el corazón¹¹.

Más difícil de interpretar es esta frase de uno de los himnos de autoalabanza del rey neosumerio Šulgi (2094-2047 a. C.): «no hago sonar el *gi-did* [flauta travesera] como un *gi sipad*»¹². Este último término, traducido literalmente como «instrumento de caña pastoril» sin más especificaciones, quizás apuntara a que el sonido tanto del *gi-did* como del *gi-gid* podía ser duro de oír si no se era muy habilidoso, pues en la zona del himno de donde sale este pasaje, el rey se muestra como el músico más brillante de su tiempo.

Finalmente, en otro orden de cosas, según las tablillas UET VII 74 y KAR 158 (respectivamente, del 1800 y

1200 a. C. aprox.) existía la escala musical llamada *embubu* (también recibe este nombre el quinto intervalo musical de la tablilla CBS 10996, del 1500 a. C.), variante del *imbubu/ibubu* que comentábamos para el nombre de nuestro instrumento. Lo curioso es que se correspondería con la propia del *aulós/tibia* en el Mundo Clásico: la frigia (dórica actual)¹³.

Recepción en la sociedad

Las cañas fueron fundamentales en la vida cotidiana mesopotámica y son de los primeros elementos mencionados en los relatos sobre el origen del mundo, aunque su endebles fuera usada como una metáfora alusiva a la inferior condición del ser humano ante los dioses¹⁴. Efectivamente, la caprichosa voluntad divina gobernaba el mundo y ponía en apuros a sus siervos, los seres humanos. Contentar a las divinidades no era fácil y se hizo necesario un mediador, el soberano, representante de los dioses en la Tierra y gobernante de la Humanidad junto con su burocracia. La ciudad sería la sede del aparato estatal y de los dioses, así como el paradigma de la civilización para los mesopotámicos, quienes trabajarían incansablemente desde aquí para proteger el orden universal manteniendo a sus gobernantes con sus productos.

Uno de esos productos, la música, adquirió relevancia en el diálogo con las instancias superiores por su carácter ininteligible (cercano al de los dioses), universal y transformador. Como herramienta de comunicación, la palabra fue fundamental en ella hasta el punto de que el concepto sumerio *nam-nar*, equiparable al nuestro de «Música», literalmente significaba «el Arte del Canto»¹⁵. Esto implicaba que el cantante se acompañara con distintos instrumentos, algo que lógicamente no podía hacer con un aerófono como el *gi-gid*, el cual fue desprestigiado por el mundo urbano, lo cual lleva a que nuestros testimonios sobre él sean bastante escasos en general.

Tuvo, eso sí, buena acogida entre los pastores¹⁶. Un ejemplo es este extracto de uno de los relatos acerca del descenso al Infierno de la diosa Inanna/Ištar donde el dios pastoril, Dumuzi/Tammuz, está a punto de ser destruido por su soberbia a manos de esta diosa (a la sazón, su esposa):

¡Allí, Dumuzi estaba cómodamente instalado sobre un majestuoso estrado!

¡Los demonios lo agarraron por las piernas, siete de ellos derramaron la leche de la mantequera, mientras algunos movían la cabeza, como la madre de un enfermo, y los pastores, no lejos de allí, seguían tocando la flauta [*gi-did*] y el caramillo [*gi-gid*]¹⁷

Dentro de la ciudad, el *gi-gid* sólo aparecerá en el acompañamiento de los lamentos del *gala/kalû* ante la muerte de un personaje destacado o la destrucción de una ciudad¹⁸, tal y como se puede ver en estos ejemplos:

Mi *tigi* y *adab*, mi *gi-gid* y *zamzam* se convirtieron en lamentos por mi causa; algunos, al contrario, acercaron los instrumentos musicales contra la pared en la sala de música.

¡Y ello porque, al contrario que sobre mi trono, cuya comodidad no había disfrutado del todo, ellos me hicieron acurrucar en la suciedad de un pozo!¹⁹

Donde los sagrados *lilišu* no están dispuestos donde los sagrados *za-mi* no se tocan, donde los *šem* no gimen, donde los sagrados sistros no tintinean dulcemente.

Donde mis *gi-gid* no emiten notas potentes donde los laúdes no se sujetan.

Donde el *gala* no está calmando mi corazón, donde los ungidos no cantan de alegría²⁰.

¡Un *gi-gid* de lamentos quiere tocar mi corazón, un *gi-gid* de lamentos en el desierto!

Yo, dueña del Eana, quien yace en las montañas baldías, y yo, Ninsuna, la madre del Señor, y yo, Ĝeštinanna, tutelada del dios del Cielo!

Mi corazón quiere tocar un *gi-gid* de lamentos en el desierto, tocar donde vivió el joven, tocar donde Dumuzi vivió en Aralı, la colina del Pastor²¹.

En todos los casos, nuestro instrumento sería una metáfora de la unidad del pueblo ante una causa, inclusive los marginados de los asuntos urbanos, como los pastores. Este recurso también se ve en una ficticia carta donde el notable rey akkadio Sargón de Akkad (2335-2279 a. C.) se dirige a sus aliados para luchar contra Purušhanda, una ciudad anatólica. Aquí, el músico de *gi-gid* aparece junto a un variado elenco de otra gente con distintas habilidades²² en referencia a la supeditación unánime a la voluntad regia, algo poco casual en el caso del forjador del primer imperio conocido de la Historia, el Imperio Akkadio.

Conclusiones

Si bien el *gi-gid* no fue un instrumento de gran valor en Mesopotamia, está en el origen de unos instrumentos y consideraciones en torno a los mismos que irradian inmediatamente en otras culturas de la Antigüedad y, a su debido tiempo, en nuestro mundo. •

REFERENCIAS

- ¹ FOXVOG, Daniel A. *Elementary Sumerian Glossary* (after M. Civil 1967), Guerneville (California), Universidad de California, 2012 <http://cdli.ucla.edu/pubs/cdlp/cdlp0003_20160104.pdf> (Consultado el 10/01/2016), p. 19.
- ² AA.VV. «malîlû», En: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*, volumen 10, nº 1, AA.VV. (editores), Chicago (Illinois), Oriental Institute, 1977, pp. 164-165. ; EBELING, Erich. «Flöte», En: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, volumen 3 (Fabel – Gyges y Suplemento), AA. VV. (editores), Berlín y Nueva York: Walter De Greuter, 1957-1971, p. 88.
- ³ STRECK, Michael P. «Schilf», En: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, volumen 12, nº 3-4 (Šamuḫa – Schild), AA. VV. (editores), Berlín y Nueva York: Walter De Greuter, 2009, pp. 183-184.
- ⁴ LAWERGREN, Bo. «Extant Silver Pipes from Ur, 2450 BC». En: *Studien zur Musikarchäologie*, volumen 2, Ellen Hickmann (editora). Radhen: Marie Leidorf, 2000, pp. 122-123.
- ⁵ Procedente de: LAWERGREN, Bo. «Extant Silver Pipes...», Obra citada, p. 128., Fig. 5.
- ⁶ Procedente de: GALPIN, Francis W. *The music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians & Assyrians*. Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1937, Lámina IV, fig. 4.
- ⁷ MANNICHE, Lise. «The erotic oboe in Ancient Egypt», En: *The archaeology of early music cultures: Third International Meeting of the ICTM* (Study Group on Music Archaeology), Ellen Hickmann y David W. Hughes (editores), Bonn, Verlag für Systematische Musikwissenschaft, 1988, pp. 189-198.
- ⁸ Composición propia a partir de: EMERIT, Sybille. «Music and Musicians», En: *UCLA Encyclopedia of Egiptology*, Willeke Wendrich (editor), Los Ángeles: Universidad de California, 2013 <<http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz002h77z9>> (Consultado el 06/02/2015), p. 2, fig. 3.; y SPYCKET, Agnès. «La musique instrumentale mésopotamienne», *Journal des savants*, nº 3 (1972), p. 173, fig. 23.
- ⁹ Proverbios Sumerios, colección 2 + 6, Segmento A, proverbio 54, línea 91. Texto original (sumerio): gala pe-el-/la2\ lu2-<gi>-/gid2\ -a-kam. Procedente de: BLACK, Jeremy; CUNNINGHAM, Graham, ZÓLYOMI, Gábor; ROBSON, Eleanor. *Proverbs: collection 2 + 6* (ETCSL 6.1.02). Oxford: Proyecto ETCSL, 2003, <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.6.1.02#>> (Consultado el 22/03/2016)

¹⁰ GABBAY, Uri. «The Akkadian Word for “Third Gender”: The kalû (gala) One Again», En: *Proceedings of the 51st Rencontre Assyriologique Internationale*, celebrado en el *Oriental Institute of the University of Chicago* (del 18 al 22 de julio de 2005); Robert D. Biggs, Jennie Myers y Martha T. Roth (editores), Chicago (Illinois): Oriental Institute, 2008, pp. 49-50.

¹¹ FOSTER, Benjamin R. *Before the Muses. An Anthology of Akkadian Literature*. Bethesda (Maryland): CDL Press, 2005, p. 788.

¹² Himno de Autoalabanza de Šulgi (Šulgi B), línea 171. Texto original (sumerio): gi-di gi sipad-gin7 nu-um-me Procedente de: BLACK, Jeremy; CUNNINGHAM, Graham, ZÓLYOMI, Gábor; ROBSON, Eleanor. *A praise poem of Šulgi (Šulgi B)* (ETCSL 2.4.2.02). Oxford: Proyecto ETCSL, 2003, <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.4.2.02#>> (Consultado el 22/03/2016)

¹³ KILMER, Anne D. «Musik. A. I. In Mesopotamien», En: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, volumen 8, nº 1-2 (Meek – Miete). AA. VV. (editores), Berlín y Nueva York, Walter De Greuter, 1993, pp. 472-473. ; LASSERRE, François. «Musica babilonense e musica greca», En: *La musica in Grecia*, Bruno Gentile y Roberto Pretagostini (editores), Roma-Bari: Laterza, 1988, p. 87.

¹⁴ STRECK, M. P. «Schilf», obra citada, pp. 185-187.

¹⁵ ZIEGLER, Nele. «Les rois et leurs musiciens en Mésopotamie», En: *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens: actes du colloque international de l'Université de La Rochelle: 25-27 novembre 2010*. María Teresa Schettino y Sylvie Pittia (editoras), Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2012, p. 34.

¹⁶ SPYCKET, A. «La musique...», obra citada, p. 171-174.

¹⁷ BOTTÉRO, Jean y KRAMER, Samuel Noah (editores). *Cuando los dioses hacían de hombres: mitología mesopotámica*. Madrid: Akal, 2004, p. 303.

¹⁸ JACOBSEN, Th. *The Harps that Once... Sumerian Poetry in Translation*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1987, pp. 47-49.

¹⁹ Lamento por la muerte de Ur-Nammu, líneas 187-190. Texto original (sumerio): tigi a-/da\-ab gi-gid2 za-am-za-am-ju10 a-/nir?\-ra mu-da-an-kur9/ ġiš-gu3-di e2 /nam-nar\-ra-ka zag e2-ġar8-e i-ni-in-us2/ ġišgu-za hi-li-bi nu-/mu-til-la\-ġu10/ saħar pu2-saġ-ġa2-/ka\ lu2 im-/mi\-[XX]X/. Procedente de: BLACK, Jeremy; CUNNINGHAM, Graham, ZÓLYOMI, Gábor; ROBSON, Eleanor. *The death of Ur-Namma (Ur-Namma A)* (ETCSL 2.4.1.1). Oxford: Proyecto ETCSL, 2003 <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=c.2.4.1.1&display=Crit&charenc=gcirc#>> (Consultado el 22/03/2016)

²⁰ Lamento por la destrucción de Isín, líneas 16-23. Texto original (inglés traduciendo del sumerio): Where holy kettledrums are not set up,/ where holy harps are not played,/ where to holy timbrels wailings are not wailed,/ where holy sistrums are not (jingled) sweetly./ Where my reed pipes emit not loud notes,/ where lutes are not held./ Where the elegist is not calming my heart,/ where the anointed ones sing not for joy. Procedente de: JACOBSEN, Th., *The Harps...*, obra citada, p. 476.

²¹ Lamento por la muerte de Dumuzi, líneas 1-8. Texto original (inglés traduciendo del sumerio): A reed pipe of dirges my heart wants to play a reed pipe of dirges in the desert!/ I, mistress of Eanna, who lays waste mountains,/ and I, Ninsuna, the lord's mother,/ and I, Geshtinanna, ward of the god of Heaven!/ My heart wants to play a reed pipe of dirges in the desert,/ play where the lad dwelt,/ play where Dumuzi dwelt,/ in Arali, on The Shepherd's Hill. Procedente de: JACOBSEN, Th., *The Harps...*, obra citada, p. 50.

²² FOSTER, B. *Before...*, obra citada, pp. 113-114.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. «malilû». En: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*, volumen 10, nº 1. AA.VV. (editores). Chicago (Illinois): Oriental Institute, 1977, pp. 164-165.
- BLACK, Jeremy; CUNNINGHAM, Graham; ZÓLYOMI, Gábor y ROBSON, Eleanor. *The death of Ur-Namma (Ur-Namma A)* (ETCSL 2.4.1.1). Oxford: Proyecto ETCSL, 2003 <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=c.2.4.1.1&display=Crit&charenc=gcirc#>> (Consultado el 22/03/2016).
- - *A praise poem of Šulgi (Šulgi B)* (ETCSL 2.4.2.02). Oxford: Proyecto ETCSL, 2003 <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.4.2.02#>> (Consultado el 22/03/2016).
- *Proverbs: collection 2 + 6* (ETCSL 6.1.02). Oxford: Proyecto ETCSL, 2003 <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.6.1.02#>> (Consultado el 22/03/2016).
- BOTTÉRO, Jean y KRAMER, Samuel Noah (editores). *Cuando los dioses hacían de hombres: mitología mesopotámica*. Madrid: Akal, 2004.
- EBELING, Erich. «Flöte». En: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, volumen 3 (Fabel – Gyges y Suplemento). AA. VV. (editores). Berlín y Nueva York: Walter De Greuter, 1957-1971, p. 88.
- EMERIT, Sybille. «Music and Musicians». En: *UCLA*

- Encyclopedia of Egyptology*. Willeke Wendrich. (editor). Los Ángeles: Universidad de California, 2013 <<http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz002h77z9>> (Consultado el 06/02/2015).
- FOSTER, Benjamin R. *Before the Muses. An Anthology of Akkadian Literature*. Bethesda (Maryland): CDL Press, 2005.
 - FOXVOG, Daniel A. *Elementary Sumerian Glossary (after M. Civil 1967)*. Guerneville (California): Universidad de California, 2012 <http://cdli.ucla.edu/pubs/cdli/cdli0003_20160104.pdf> (Consultado el 10/01/2016).
 - GABBAY, Uri. «The Akkadian Word for “Third Gender”: The kalû (gala) One Again». En: *Proceedings of the 51st Rencontre Assyriologique Internationale Held at the Oriental Institute of the University of Chicago July 18-22, 2005*. Robert D. Biggs, Jennie Myers y Martha T. Roth (editores). Chicago (Illinois): Oriental Institute, 2008, pp. 49-56.
 - GALPIN, Francis W. *The music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians & Assyrians*. Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1937.
 - JACOBSEN, Thorkild. *The Harps that Once... Sumerian Poetry in Translation*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1987.
 - KILMER, Anne D. «Musik. A. I. In Mesopotamien». En: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, volumen 8, nº 1-2 (Meek – Miete). AA. VV. (editores). Berlín y Nueva York: Walter De Greuter, 1993, pp. 463-482.
 - LASSERRE, François. «Musica babilonense e musica greca». En: *La musica in Grecia*. Bruno Gentile y Roberto Pretagostini (editores). Roma-Bari: Laterza, 1988, pp. 72-95.
 - LAWERGEN, Bo. «Extant Silver Pipes from Ur, 2450 BC». En: *Studien zur Musikarchäologie*, volumen 2. Ellen Hickmann (editora). Radhen: Marie Leidorf, 2000, pp. 121-132.
 - MANNICHE, Lise. «The erotic oboe in Ancient Egypt». En: *The archaeology of early music cultures: Third International Meeting of the ICTM (Study Group on Music Archaeology)*. Ellen Hickmann y David W. Hughes (editores). Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft, 1988, pp. 189-198.
 - SPYCKET, Agnès. «La musique instrumentale mésopotamienne». *Journal des savants*, nº 3 (1972), pp. 153-209.
 - STRECK, Michael P. «Schilf». En: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, volumen 12, nº 3-4 (Šamuḫa – Schild). AA. VV. (editores). Berlín y Nueva York: Walter De Greuter, 2009, pp. 182-189.
 - ZIEGLER, Nele. «Les rois et leurs musiciens en Mésopotamie». En: *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens: actes du colloque international de l'Université de La Rochelle: 25-27 novembre 2010*. María Teresa Schettino y Sylvie Pittia (editoras), Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2012, pp. 25-46.

AGRADECIMIENTOS

Este artículo es posible gracias a la concesión de una Beca F.P.U. por parte del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para elaborar mi Tesis Doctoral para el Dpto. de Hª y CC. de la Música de la Universidad de Granada, bajo la tutela de los Doctores Francisco José Giménez y Félix García (Dpto. de Hª Antigua, UGR). Reitero mi agradecimiento a las instituciones y personas aludidas y lo extiendo a la Junta Directiva de AFOES por permitirme colaborar en su revista con parte de los resultados de mis investigaciones.

DANIEL SÁNCHEZ MUÑOZ

Actualmente es Becario F.P.U. en el Dpto. de Hª y CC. de la Música y alumno del Programa de Doctorado en Hª y Artes de la Universidad de Granada. Ha finalizando las Enseñanzas Profesionales de Oboe en el C.P.M. “Ángel Barrios”, colaborando como oboísta y corno inglés con la Banda Sinfónica de la EMMD de Priego de Córdoba, la Joven Orquesta Sinfónica de Granada y la Big Band del C.P.M. “Ángel Barrios”.



GEBR. MÖNNIG

LF &
LUDWIG FRANK
OBOES • BERLIN

**FINEST
HANDCRAFTED
WOODWIND
INSTRUMENTS**

**MADE IN GERMANY
SINCE 1875**



**OBOES
OBOES D'AMORE
ENGLISH HORNS
BASS OBOES**

**BASSOONS
DOUBLE BASSOONS**

Gebr. Mönnig Markneukirchen/Germany • info@moennig-adler.de • www.moennig-adler.de • phone: +49.37422.2615 or 3591
Ludwig Frank & Frank Meyer GbR Berlin • music@frankundmeyer.de • www.frankundmeyer.de • phone: +49.30.4948188

FABRICANTE DE PALAS Y CAÑAS DE OBOE

TODOS TIPO DE ACCESORIOS



*Valero
Reeds*

Pervivencia del Bajón y su Coexistencia con el Fagot

Un Ejemplo Ilustrativo

Ovidio Giménez Martínez

Socio AFOES, fagotista



El presente artículo está extraído de la Tesis Doctoral: «Presencia y usos del bajón en Valencia durante los siglos XVI al XX y transferencia de sus funciones al fagot», del mismo autor.

Todavía hoy el bajón es un instrumento bastante desconocido para la mayoría de los fagotistas españoles y para gran parte de los profesionales de la música del panorama español. Esto tiene una explicación lógica, pues el bajón es un instrumento estrechamente vinculado a la música religiosa y como sabemos la mayor parte del abundante patrimonio histórico musical religioso de nuestro país está todavía por sacar a la luz. Otra de las razones podría encontrarse en la tradición musical culta, muy marcada por las bandas de música, la música sinfónica y la ópera. También la enseñanza instrumental en los Conservatorios está dirigida, casi con exclusividad, a los grandes compositores europeos de los últimos 250 años.

Aunque aún no se han realizado investigaciones en profundidad sobre algunos aspectos del bajón, gracias a los pioneros y fecundos estudios del Dr. Josep Borràs¹ sobre el instrumento en la Península Ibérica, descubrimos un interesante y novedoso panorama en el que indagar. También artículos como los realizados por Bartolomé Mayor² y Francisco Más Soriano³ —publicados en esta misma revista— contribuyen a esclarecer la naturaleza de nuestro instrumento. Por esta razón, decido investigar en el ámbito circunscrito a la ciudad de Valencia, lugar donde resido y desarrollo mi profesión, y descubro abundante información que resulta similar en el resto del panorama nacional.

El presente artículo viene a incidir, en primer lugar, en una idea ya consolidada por los musicólogos en las últimas décadas, y es la de que el bajón, surgido en el siglo XVI, tiene una especial pervivencia en España, y también una coexistencia con el fagot que se prolonga hasta comienzos del siglo XX. Sus orígenes en España coinciden con la creación de las primeras capillas catedralicias de ministriles, la mayoría constituidas en el s. XVI.

La fundación de la primera capilla de ministriles de la Catedral de Valencia tuvo lugar en 1560. Tan solo 4 años más tarde, en 1564, la misma Catedral adquiere un primer bajón para la capilla, y sabemos que los dos músicos protagonistas de esta adquisición ya pertenecían a la destacada capilla de música de los Duques de Calabria en 1550. Ambos documentos, de 1560 (fundación) y de 1564 (compra), establecen unas funciones propias para los bajonistas de la capilla, que perdurarán hasta su extinción y que son similares a las del resto de bajonistas de las demás capillas españolas en su época. Sus funciones y sus salarios están claramente diferenciados de las del resto de ministriles desde el principio: los bajonistas debían doblar o sustituir las voces graves del coro, como tarea principal, aunque también debían doblar voces junto a otros ministriles e interpretar música puramente instrumental. En las «Obligaciones» de 1560 de la capilla de Valencia queda claro que debían interpretar versos sin acompañamiento de las voces. Y así encontramos «libros para ministriles» con reflejo de esa música en otras capillas españolas: en el s. XVI en Sevilla, Toledo, Jaén, Granada, Plasencia y Burgos, y en el s. XVII en Granada, Plasencia, Burgos, Sigüenza, Badajoz, Calahorra, Cuenca, Santiago de Compostela, Zamora, Cuenca, la misma Valencia y Zaragoza.

Al igual que en otras capillas españolas, en Valencia se da en ocasiones cierto protagonismo al bajón como solista en piezas compuestas para ser interpretadas en Semana Santa, por estar el uso del órgano prohibido. Lo cual queda reflejado en algunas obras, principalmente del género de las «Recercadas» y «Lamentaciones». Un ejemplo lo encontramos en la «Lamentación para Alto, Tenor y Bajón con acompañamiento» del compositor Vicente Olmos, quien fuera el primer Maestro de la Capilla del Palacio Real de Valencia fundada en 1769.

De la época inicial (s. XVI) encontramos datos sobre la presencia del bajón en Valencia proporcionados por diversas fuentes. En cuanto al repertorio: en obras

de Ginés Pérez de la Parra (ha. 1548-1600) y Juan Bautista Comes (1582-1643); en la iconografía: en la Bóveda del Presbiterio de la Iglesia del Corpus Christi de Valencia, de Bartolomé Matarana, (ca.1600) y en la talla del órgano de la Catedral de Valencia; y en la bibliografía publicada en la época: en un tratado lexicográfico de Onofre Povio (Pou), publicado en Valencia en 1575, titulado «Iesus Thesaurus Puerilis».

A partir del siglo XVII la creación de nuevas agrupaciones musicales muestra nuevos escenarios en los que seguir el rastro del bajón. Esta época comienza bajo el reinado de Felipe III (1599-1621) quien, al final de su vida, poseía en la Real Capilla 4 bajones fijos y un bajoncillo (cuyo intérprete también tocaba bajón y corneta)⁴.

En Valencia aparecen capillas particulares en las que desarrollaban su oficio los bajonistas que actuaban para la nobleza urbana y la burguesía de la ciudad, para algunas parroquias vinculadas a las élites sociales locales e incluso en determinadas ocasiones para la corporación municipal. Entre las capillas particulares encontramos la Capilla de Mosén Arsis (1600), la de Mosén Andreu Renart (1625-1640), o la de Mosén Nicolau Vicent (1634). Puede que existieran incluso con anterioridad a las fechas documentadas por el Barón de Alcahalí, y quizá ser cronológicamente próximas a la pionera capilla zaragozana del Maestro Muniesa (1575-1595), de la segunda mitad del siglo XVI.

La creación de la capilla de música del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia data de 1606. En su primer documento estatutario, las «Constituciones» de 1605, se recogían todas las normas que habían de regir el nuevo Real Colegio-Seminario, y entre ellas, las que debían regular la contratación y funciones de los ministriles adscritos a su servicio. De hecho, el acompañamiento musical de los oficios divinos suponía un aspecto de primer orden en las actividades colegiales. La capilla de ministriles del Colegio tiene dedicado un capítulo entero en sus «Constituciones» rectoras, el XXI, titulado «De los Menestriales», en el que se observa cómo el bajón desempeña un papel diferenciado y dotado de una particular relevancia, por la especificidad e importancia de sus funciones específicas. De manera similar, en 1626, el cabildo de la Catedral de Valencia aprueba unas nuevas normas disciplinarias y organizativas llamadas «Ordinaciones» para su capilla.

En esta época hallamos otros espacios circunscritos al ámbito monacal, diferenciado del público y celosamente aislado del mismo. Son las capillas de las grandes fundaciones de la Orden de San Jerónimo. En las comunidades de estos 22 monasterios se ha documentado la presencia de monjes bajonistas como miembros fundamentales de sus capillas de ministriles,

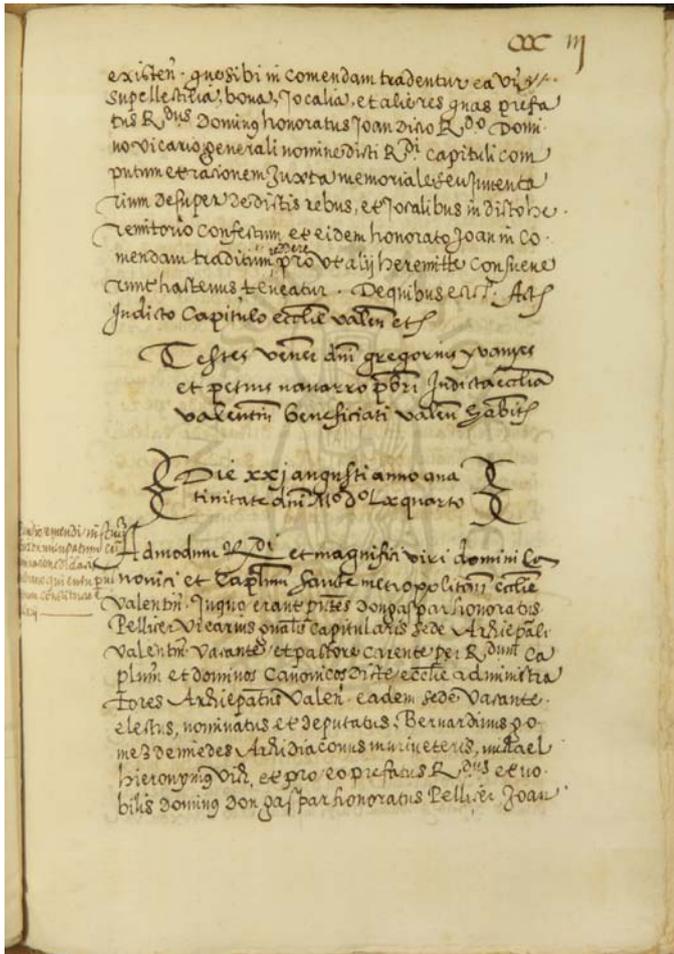
desde la primera mitad del siglo XVII hasta el primer tercio del siglo XIX. Es notable el hecho de que una vez más, el instrumento más presente en todas las capillas jerónimas sea el bajón. Se trata de monasterios de gran relevancia religiosa y cultural, encabezados en tierras valencianas por el cenobio de San Miguel de los Reyes, junto a la capital, además de otros dos: en Alcira (Valencia), Nuestra Señora de La Murta; y en Alfahuir (Valencia), San Jerónimo de Cotalba.

Fuera de los monasterios jerónimos, en tierras valencianas también podemos encontrar noticias de bajonistas con nombre y apellido en otras instituciones más modestas, como el Convento del Carmen en Valencia, y en localidades como Requena, Xátiva, Orihuela, Albalat de la Ribera, Llíria o Segorbe. También hemos hallado presencias documentadas del bajón en las artes plásticas figurativas del siglo XVII y XVIII en tierras valencianas: en el cuadro «Comunión de La Magdalena» de Jerónimo Jacinto Espinosa (1665); en unos frisos de la Iglesia de San Martín de Valencia, y el plano de la misma ciudad, obra del P. Tomás Vicente Tosca, publicado en 1738. En tierras alicantinas y sus proximidades existen nuevas evidencias sobre el bajón, concretamente en tres edificios (1695-ca.1730): la iglesia de Santo Domingo en Orihuela; la de San Pedro de Agost; y el Palacio Ducal de Albaida. De la misma época data un cuadro de la pinacoteca del Monasterio de El Escorial en el que aparece el bajón: se trata de un gran lienzo de Claudio Coello titulado «La adoración de la Sagrada Forma por el Rey Carlos II» y fechado en 1684.

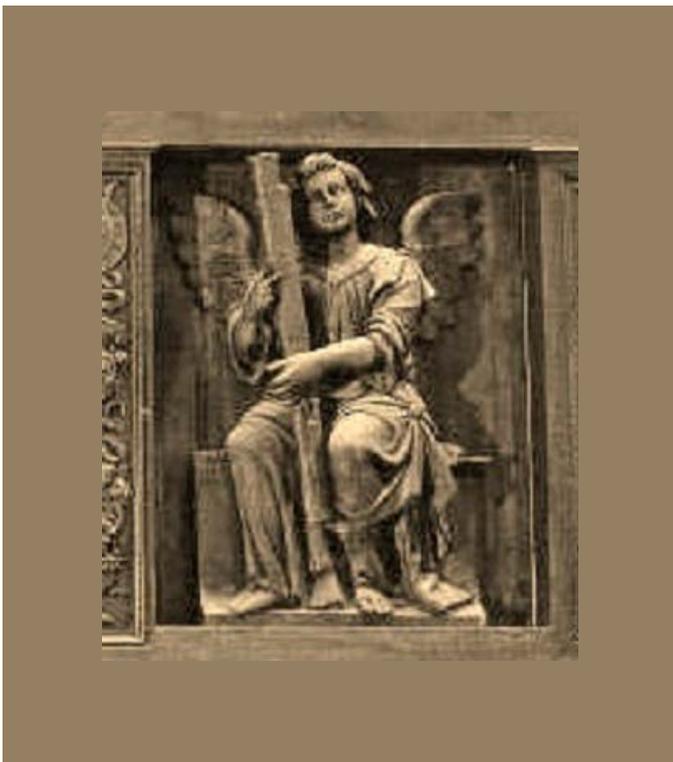
Si en el siglo XVII destacaron las capillas particulares, en el siglo siguiente ocupan el primer plano las capillas parroquiales. Todas ellas se encuentran vinculadas a las iglesias del centro de la ciudad, a las que estaban adscritas las familias más prósperas de la burguesía y la aristocracia. Los bajonistas de la ciudad de Valencia desarrollarán su labor en la Capilla Parroquial de San Juan del Mercado, la Parroquial de San Martín, la Parroquial de San Esteban y San Vicente Ferrer y la Parroquial de San Andrés. En 1747 toda esta actividad musical queda organizada por la asociación de las Capillas Musicales Concordadas de Valencia.

En la segunda mitad del siglo XVIII, en el que el auge económico y las iniciativas culturales de la Corona española comienzan a destacar bajo Carlos III (1759-1788), el panorama musical valenciano tiene su principal representante en la Capilla Musical «Moderna» del Palacio Real. El hallazgo del documento que recoge la fundación de esta capilla nos ilustra sobre otro bajonista del momento.

Es precisamente en las décadas centrales del siglo XVIII cuando hallamos las primeras evidencias del uso



1. Documento compra bajón, año 1564. Catedral de Valencia¹



2. Ángel bajonista. S. XVII. Órgano de la Catedral de Valencia

del fagot en tierras valencianas. La primera de ellas procede de la «Guía para los Principiantes» de Pedro Rabassa, editada en Valencia en 1720, quien presenta al bajón y al fagot como dos instrumentos distintos y coexistentes. Hallamos la segunda en relación con el monarca Fernando VI y la inauguración de su reinado en 1746: juntos, fagot y bajón, acompañan con su música un festejo público celebrado en Xàtiva en honor del nuevo rey

Vemos cómo el bajón, a estas alturas del siglo XVIII, se presenta vinculado a la tradición de la música de las capillas eclesiásticas. El fagot, en cambio, aparece relacionado con novedades de origen foráneo, vinculadas a un gusto italiano de reciente instauración. A pesar de esta diferenciación, el bajón se adapta a las nuevas formas musicales interpretando cantatas, sonatas y conciertos, como comenta Fray Francisco de Santa María en 1778:

«Un autor pondera con tanto dolor las apoyaturas, que prorrumpe en decir que las hacen también los baxones quando corean: cosa verdaderamente ridícula; porque los baxones, y otros instrumentos, que sirven para acompañar, hacen apoyaturas, trinos, mordentes, y quanto sirve al buen gusto, quando tocan alguna sonata, ó concierto; como los órganos, que se valen de quanto pueden agradar al oído en sus tocatas; pero quando acompañan hacen lo que deben para acompañar con tesón las voces»⁵.

Como ejemplo podemos citar las cantatas de Juan Manuel de la Puente compuestas en la primera mitad del siglo XVIII; y en la segunda mitad las sonatas de G. Pugnani (1731-1798) y Miguel de Lope, de 1791; y los conciertos de A. Viola (1738-1798) y R. Luis Forné (1761-1817).

También en esta época personajes ilustres como el Marqués de Cruilles o el erudito Marcos Antonio Orellana nos dan algunas pistas sobre los constructores de bajones y chirimías en Valencia, al igual que Oms o Xuriach, en Barcelona, y que pertenecieron al gremio de torneros. Este hecho ha sido minuciosamente estudiado en Barcelona y Calatayud por los musicólogos Josep Borràs⁶ y Antonio Ezquerro⁷.

El aprendizaje de la destreza y habilidad en el manejo del instrumento se realizaba en las mismas instituciones donde se interpretaba, y las personas encargadas de enseñar eran los propios bajonistas. Destaca el caso del bajonista Mosén Antonio Soliva, cantor y capellán primero del Colegio del Patriarca de Valencia, quien compuso «148 lecciones para bajón». Este dato nos recuerda a los 18 estudios compuestos por el monje de la Abadía de Montserrat, Anselm Viola, también de la segunda mitad del XVIII y comparables a los del «Cuaderno del Baxonista de Roncesvalles» (1746) de José Uxtasun.

Nuevos modelos MOOSMANN Compactos

- Modelo profesional 222-CL
- Modelo de estudio 111

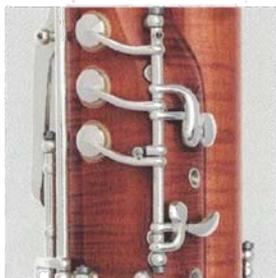


Modelo Profesional 222-CL:

Innovación a través de la modificación de las llaves y el diseño del tubo interno.

El modelo 222-CL es un instrumento profesional totalmente equipado con:

- Madera de arce de Bosnia color caoba lacado a mano
- 29 llaves plateadas y con baño más grueso al habitual de plata, 13 rodillos.
- Con llave de Mi y Fa agudo
- La portavoz
- Llave de bloqueo
- Llaves de trino de Lab y Sib
- Recubrimiento interno de goma dura,
- 2 tudeles de las series Excellent o Interpret.
- Estuche de fibra compacto.



BERND
MOOSMANN
Excellent Woodwind
Instruments Ltd.

Modelo de Estudio 111:

Un instrumento de estudio bien equipado, hecho con madera de arce de Bosnia acabado en Caoba, 25 llaves niqueladas, 4 rodillos, con llave de Re agudo, llaves de trino de Mi y Fa #, trino de Do #, llave de Mi sobreagudo, recubrimiento interno de goma dura, tubos antiagua, balance, 2 tudeles de la serie Excellent, accesorios, y estuche de fagot compacto.

EMF
EUROMUSICA
Fersan

Euromusica Fersan, S.L.
C/ Fraguas, 24
28923 Alcorcón
Telf.: 916 43 49 88
www.euromusica.es



3. Lamentación para Alto, Tenor y Bajón. Año 1807. V. Olmos. Catedral de Valenciaⁱⁱ

En el siglo XIX la presencia del fagot se hace cada vez mayor con inusitada rapidez, hasta imponer en la práctica la progresiva sustitución del bajón, aunque éste último mantendrá vivas sus funciones. Tanto la Catedral de Valencia como el Colegio de Corpus Christi mantienen 2 plazas de bajonista durante todo el siglo. Vemos cómo brilla la calidad de los bajonistas en figuras como el castellanense Primitivo Álvarez, que fue admitido como monje en el Monasterio de El Escorial; o el caso de dos músicos valencianos durante una visita oficial del Rey Carlos IV a Valencia en 1804: el monarca queda tan impresionado por la maestría de estos músicos que escucha tocar en los festejos regioes, que decide hacerse con sus servicios: eran el bajonista V. Catalá y el chirimista —y también bajonista— V. Beneyto.

Otro ámbito en el que el bajón está muy presente es en las procesiones al aire libre. Muestra de ello son las llamadas «del viático» o de los «comulgares» que tenían lugar en Liria a mediados del XVIII, y de las que se conservan partituras con la música que las acompañaba. Similares a esas partituras encontramos documentos en muchas otras poblaciones españolas como Vich, Gerona, Navas del Rey o Viveiro.

Al mismo tiempo, el fagot va ganando espacio en otros ambientes. Aparecen numerosas obras musicales con fagot en los catálogos valencianos, como las de los compositores J. Pons, M. Doyague, J. Aleyxandre López, V. Cabo, J. Balius, J. B. Plasencia y Valls o J. Menchué, entre otros. Y hay noticias sobre actuaciones como solistas en Valencia de destacados fagotistas locales como A. Martínez, J. Puig, E. Prosper o F. Galiana; así como de fagotistas foráneos: es el



4. Bajonista y chirimista acompañando la misaⁱⁱⁱ



5. Conjunto de bajones. Real Colegio Corpus Christi de Valencia

caso de C. Melliez, natural de Carcasonne (Francia), primer fagot del Teatro Real de Madrid, primer fagot de la Capilla de S. M. la Reina y profesor del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, que actuó en el Teatro Principal en 1858; o el Sr. Agustini, de procedencia italiana, que ofreció un recital en 1869 en Alicante.

Mientras que hemos visto el auge y éxito de algunos fagotistas de este período, las capillas de ministriles

vivían sus horas más bajas en un ámbito eclesiástico económicamente disminuido. En un contexto de falta de recursos y personal, hallamos conflictos entre bajonistas y fagotistas en casos documentados en las ciudades de Alicante y Elche, entre 1829 y 1830, e igualmente en Astorga (León) en 1820. En muchos casos se optó por la sustitución definitiva del bajón por el fagot, como ocurrió en Burgos años antes (1771) o en la Real Capilla de Madrid (1831). En otros muchos casos veremos cómo son los bajonistas los que se adaptan a tocar ambos instrumentos y viceversa.

Al mismo tiempo que el bajón es sustituido por el fagot, proliferan composiciones para éste último como solista, como las compuestas por J. Garisuaín (1780), M. Soler (1784) o A. Ugena (1802); o las de I. Soriano Fuertes: la Polaca de tenor obligada de fagot con orquesta (1817), el Andante con variaciones de fagot con orquesta (1829), el Adagio y Polaca de fagot con orquesta (1830) y otro concierto de fagot con orquesta posterior. Podríamos citar también de finales de este período la "Gran Fantasía para fagot" del bajonista y fagotista valenciano F. Galiana.

En las últimas décadas del siglo XIX se produce una intrusión secularizadora en la música religiosa. Se llegan a escuchar en las ceremonias religiosas fragmentos de óperas muy populares, o actuaciones de pura exhibición virtuosa de instrumentos, sin relación adecuada con la liturgia católica. Como reacción se produce un movimiento de reforma y depuración de la música sacra en el último cuarto de siglo. Diversos reglamentos irán apareciendo para ordenar el estilo de la música religiosa y el uso de los instrumentos en su seno, creándose nuevos organismos en España y en Valencia empeñados en esta misión. La reforma de la música sagrada concluye con la promulgación del Motu Proprio «Tra le Sollecitudini» (1903) por parte de la Santa Sede. La aplicación de esta norma papal en Valencia, que dicta restricciones para el uso de la mayoría de instrumentos, mantiene el uso del fagot explícitamente en un artículo del Boletín Oficial del Arzobispado: los únicos instrumentos admitidos para acompañar la música de capilla serán contrabajo, violonchelo y fagot. Desde entonces la documentación de la Catedral de Valencia hace desaparecer el término «bajón» y sólo emplea el de «fagot» en los registros contables.

Las composiciones también se adaptan a este hecho. Como ejemplo vemos la «Recercada a dúo de oboe y fagot sobre el Pange Lingua» de J. Medina Garcerá, compuesta en 1902, que nos recuerda a otras ricercadas para bajón y chirimías conservadas en los archivos valencianos.

Podemos afirmar que en el siglo XX el bajón, como instrumento musical con vida propia y uso vigente, ya

no existe. El primer punto a destacar es la ausencia de obras para bajón en el repertorio musical valenciano y español del siglo XX. Lo único que queda de él son pervivencias y casos aislados de usos residuales, además del mantenimiento de sus funciones, desempeñadas por el fagot, y sólo en las décadas iniciales de la centuria. Ejemplo de estos vestigios en Valencia los encontramos en distintos elementos históricos: uno es la adquisición de 3 bajones por parte del Colegio del Patriarca en el año 1896; otro, un cuadro titulado «En el coro» (1890) de V. Borrás Abellá. También encontramos al bajón en una fotografía de D. Varvaró tomada en los carnavales de 1903 en Valencia; en un cuadro titulado «Ensayando una misa» (ca. 1900) del pintor alcoyano L. Pericás; en una referencia en artículos de V. Blasco Ibáñez como polemista político; y en testimonios orales de boca de músicos que fueron infantillos a mediados del siglo XX, como E. Meseguer, que asegura haber escuchado tocar los bajones.

La presencia de bajonistas en la España del siglo XX no constituye un caso circunscrito sólo a la ciudad de Valencia; prueba de ello es la existencia de noticias documentales de la época procedentes de La Rioja (1901), Santo Domingo de la Calzada (1902), Menorca (1901 y 1903), El Burgo de Osma (Soria) (1903, 1904, 1906 y 1919), Jaca (1920) o Zamora (1926). También en Sevilla pervive el bajón: el fagotista Cayetano Sánchez, miembro de la Banda Municipal de Sevilla y de diversas capillas religiosas, atestigua con documentos, partituras y fotografías la existencia de bajonistas en la capital hispalense hasta principios de siglo XX así como toda una evolución de las capillas sevillanas hasta la actualidad. El testimonio de Cayetano Sánchez, heredero de una tradición centenaria de bajonistas, supone un caso actual y vivo de transmisión y conservación de las funciones del bajón por parte del fagot, caso que se da de forma semejante en amplias zonas del sur de España.

También los músicos profesionales del fagot, activos en diversas orquestas y conjuntos profesionales, asumen las funciones del bajón con su propio instrumento. Como ejemplo de uno de los últimos fagotistas que aparecen en los libros de cuentas de la Catedral de Valencia en 1914 podemos citar a F. Campos Bueno, que fue también músico de la Banda Municipal en 1910 y de la Orquesta de Valencia hasta la década de 1950.

Las últimas evidencias documentales de la presencia de un fagotista asalariado en una capilla en Valencia, la del Real Colegio de Corpus Christi, así como el testimonio más claro de la transferencia de sus funciones, lo encontramos en el nombramiento y contrato de Salvador Raga, en el año 1901, que junto a otro fagotista, Salvador Lafarga, permanecerá hasta 1941 al servicio del Colegio. Este documento revela que las obligaciones del fagotista son similares a las pactadas para los

bajonistas en las «Constituciones» de 1605, y que se han mantenido durante 300 años. Diversos testimonios orales de intérpretes de música religiosa de las décadas posteriores señalan que esta presencia se mantuvo algunas décadas más. En La Seo de Zaragoza el que fuera maestro de capilla de esta catedral, Jaime Sirisi, abolió el uso del fagot –que ya sustituía al viejo bajón– en la polifonía *a cappella* en la década de 1950. •

REFERENCIAS

- ¹ BORRÁS I ROCA, J. *El baixó a la Península Ibèrica*, (Tesis Doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- ² MAYOR CATALÁ, Bartolomé. «La música para bajón en la obra de Juan Manuel de la Puente». *Revista AFOES*, nº 1 (2012), pp. 14-17.
- ³ MÁS SORIANO, Francisco. «Manuel Silvestre. Primer profesor de la enseñanza oficial de fagot en España». *Revista AFOES*, nº 2 (2013), pp. 30-36.
- ⁴ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. «Los oficios musicales en la Real Capilla de Madrid durante el siglo XVII». En Hortal Muñoz, J. E.; Labrador Arroyo, F. *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*. Leuven University Press, 2014, pp. 229-254.
- ⁵ DE SANTA MARÍA, Francisco. «Dialectos músicos en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía», 1778. Madrid: D. Joachin Ibarra (editor).
- ⁶ BORRÁS I ROCA, Josep. «Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona, entre 1742 i 1826». *Revista Calatana de Musicologia*, I, 2001, pp. 93-156.
- ⁷ BORRÁS Josep; EZQUERRO, Antonio. «Chirimías en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo». *Revista de Musicología* (XXII-2), Sociedad Española de Musicología, 1999, pp. 54-85.

IMÁGENES

ⁱ Archivo histórico de la Catedral de Valencia. Sig. AHCV, leg. 3736, fol. 303.

ⁱⁱ Vau. Et egressus est, lamentación segunda de Feria V *in Coena Domini* a dúo (A, T, bajón, bajo continuo), 1807. Catedral de Valencia. S. XIX, 152/10.

ⁱⁱⁱ «En el coro», Vicente Borrás Abella. Año 1890. Real Colegio Corpus Christi de Valencia.

OVIDIO GIMÉNEZ MARTÍNEZ

Es Solista de Fagot de la Banda Municipal de Valencia y Doctor en Música por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.



Fox Products

MAKER OF FINE DOUBLE
REED INSTRUMENTS



Métodos y Tratados Específicos para Oboe en España

Vicente Llimerá Dus
Socio AFOES, oboísta



Durante el siglo XIX aparecen las primeras normativas referentes a la enseñanza musical, como la *Constitución de Cádiz de 1812* (artículos 366 y 367) y la conocida como *Ley Moyano*, de 9 de septiembre de 1857, en el Título III de la Sección primera de la Ley («De las Facultades y de las enseñanzas superior y Profesional»). Esta última con una consideración superior y universitaria, para los estudios de música, que todavía no disfruta en la actualidad; si bien se han producido bastantes avances desde la puesta en marcha del Espacio Europeo de Educación Superior y su adaptación al panorama educativo musical español.

La creación en 1830 del Real Conservatorio «María Cristina» de Madrid, que incluía estudios de música y arte dramático, sufrió a lo largo del siglo XIX diversas transformaciones, tanto en su denominación como en la apreciación de los estudios allí impartidos. Las más significativas, en cuanto al nombre, son las experimentadas en 1857 –por efecto de la Ley Moyano– con el cambio a Conservatorio de Música y Declamación, la supresión experimentada en 1868 por Real Decreto de 15 de diciembre y su sustitución por la Escuela Nacional de Música, y su reinstauración en 1901 por otro Real Decreto, de 14 de septiembre. En otras capitales del Estado se crearon conservatorios de música (Valencia 1879, etc.), si bien la consideración de superior estuvo limitada al de Madrid hasta casi la mitad del siglo XX; Barcelona lo consiguió en 1944 y Valencia en 1969.

En 1966 aparece el decreto 2618/1966¹ de reorganización general de la enseñanza, por el que se aprueba la Reglamentación General de los Conservatorios de Música, lo que comúnmente se conoce como *Plan 66*. Este plan contiene mejoras muy importantes y en su elaboración participaron destacadas figuras como Oscar Esplá y Fernando Remacha, entre otros.

Como apunta María Serrat², el *Plan de 1966* supuso un cambio con relación a la época anterior, ya que ocasiona la definitiva separación de las enseñanzas de música de las enseñanzas de arte dramático y declamación, situación que propicia un importante cambio en la organización de los conservatorios.

Los estudios de oboe comenzaron de manera oficial en el Real Conservatorio «María Cristina» de Madrid. Las enseñanzas de este Centro incluían las especialidades de: composición, piano y acompañamiento, violín y viola, solfeo, violonchelo, contrabajo, flauta, octavín y clarinete, oboe y corno inglés, fagot, trombón, trompa, clarín y clarín de llave, arpa, lengua castellana, lengua italiana y baile.

Los textos allí adoptados para la enseñanza tenían bastante que ver con los profesores que las impartían y eran, por lo general, de influencia francesa.

En cuanto al oboe, sus profesores durante el siglo XIX fueron: José Álvarez (1830), Pedro Broca (1830), Carlos Gras (1858) y Fermín Ruiz (1888). El profesor de clarinete Antonio Romero (1852) también impartió enseñanzas de oboe durante su estancia como profesor de clarinete³.

Debido a las nuevas formas de educación, adoptadas a principios del siglo XIX, la mayor parte de obras didácticas cambiaron su enfoque, en cuanto al esquema de aprendizaje, estructurando de manera progresiva todas las dificultades técnicas que el alumno encuentra generalmente en el proceso de instrucción de un instrumento musical. Es entonces cuando se comienzan a distinguir como *métodos* las obras destinadas a un desarrollo de la técnica instrumental de músicos profesionales frente a las *Instrucciones* dirigidas normalmente a los aficionados.

Muestras de métodos y tratados para oboe en España

las muestras en España de métodos o tratados que se refieran al oboe y puedan tener la consideración de antecedentes didácticos sobre el oboe son más bien escasas, aunque no nulas. Esto no quiere decir que la presencia del oboe en España sea insignificante, pues la gran cantidad de obras religiosas con una instrumentación que incluye oboes es cuantiosa y denota claramente lo contrario. Más bien, es debido a su peculiar dificultad técnica, bastante complicada para un aficionado, lo que le impidió disfrutar de la popularidad de otros instrumentos como el violín o la flauta⁴.

Dentro de la bibliografía compilada por los doctores Geoffrey Burgess, Laura Goetz y David Lasocki⁵, estudio que incluye un listado de escritos acerca del oboe desde su invención, a mediados del siglo XVII, hasta el siglo XIX⁶ aparecen solamente dos autores españoles que aportan obras didácticas para oboe. Éste es el caso de Pablo Minguet e Yrol y Pedro Joaquín Raimundo Soler:

«...MINGUET Y IROL, Pablo. Reglas, y advertencias generales que enseñan [sic] el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales.... Madrid: Johachin Ibarra, 1754. Facsimile, Genève: Minkoff Reprint, 1981...»

«...SOLER, Pedro. *Tablature du nouveau système de hautbois et anneaux mobiles*. Paris: Richault, before 1850...»⁷

Además de estos dos únicos ejemplos de didáctica específica para oboe, conviene destacar las obras de Francisco Valls y Manuel Cavazza. La obra de Valls titulada *Mapa Armónico Práctico*⁸ es de carácter general⁹, pero contiene algunas observaciones interesantes respecto a la utilización del oboe en todos los tipos de música, fundamentalmente la puramente instrumental, que el autor denomina como «*Estilo Phantastico*».

Teniendo en cuenta que Valls es el primer autor que utilizó oboes en una partitura musical impresa¹⁰, resulta sumamente interesante que en esta obra dedicada a resumir las principales reglas de la música, considere necesario ofrecer los puntos o tesitura que conviene utilizar en cada instrumento. Para el oboe aconseja utilizar una extensión que se encuentra entre el Do grave -de la primera línea adicional de debajo del pentagrama en clave de Sol en segunda línea- y el Re agudo -de la segunda línea adicional superior de la clave de Sol-



Tabla del Mapa Armónico Práctico de Francisco Valls con los puntos del oboe

Otra producción interesante es la que corresponde al español Manuel Cavazza¹¹ que, a pesar de ser oboísta de la Real Capilla -fue el primer oboe español en formar parte la misma-, no escribió ninguna obra didáctica para este instrumento. Únicamente se conserva un breve tratado con unas Reglas sencillas dedicadas al aprendizaje general de la música, cuyo manuscrito se conserva en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid¹². En estas reglas, Cavaza explica los elementos básicos del lenguaje musical: pentagrama, nombre de las notas -en letra y sílaba-, intervalos, modos, etc.

También escribió un libro titulado *El músico Censor del censor no músico, o sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de simplicio, Greco y Lira*, en el que hace una defensa de la música moderna, en el sentido de utilizar nuevos instrumentos y formas musicales, frente

al conservadurismo de Eximeno. En este libro argumenta la supremacía de la música frente al canto y la preferencia en la utilización de instrumentos modernos -como los violines, oboes y trompas- en el acompañamiento de las voces.

La obra de estos dos autores es una muestra del interés que fueron generando los nuevos instrumentos -entre los que se incluye el oboe- en la instrumentación adoptada durante el siglo XVIII. Su elección, aunque arbitraria, ha estado determinada, en el caso de Valls, por ser el primer autor del que se conserva una partitura impresa donde aparecen oboes en su instrumentación -*Misa Scala Aretina*- y en Cavazza, por tratarse del primer español que formó parte de la Real Capilla.

La obra de Minguet e Irol

Pablo Minguet es el primer autor que aporta una tabla de digitación para este instrumento destinada a su instrucción. No obstante, en la primera edición de su obra *Reglas Generales*, publicada en 1754, hace referencia al oboe para advertir que no indicará nada respecto a este instrumento:

«No he querido explicar el modo de tañer otros instrumentos, como son: El Harpa de cuerdas de acero, y de alambre, El Archileut, el Violon, la Viola, La Trompa Marina, El Obuè, el Bajòn, y otros de viento, porque los unos son dañosos para el pecho, y los otros no los estilan sino los Musicos. [sic]»¹³.

Esta primera referencia excluye al oboe de su campo didáctico porque va dirigido a los aficionados¹⁴. Sin embargo, la segunda edición de su Tratado¹⁵, fechada en 1774 -como apunta Bruce Haynes en su ensayo sobre el oboe barroco- incluye una tabla de digitación para este instrumento. Ello nos

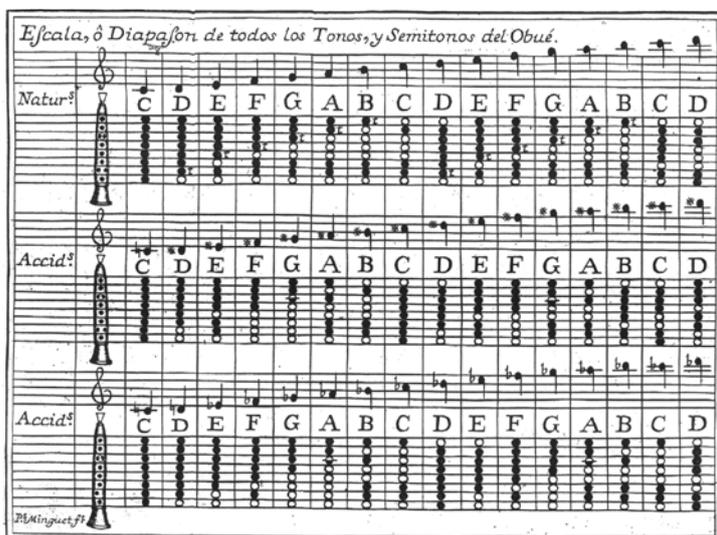


Tabla con los puntos del oboe, por Pablo Minguet e Irol

obligó a rectificar la apreciación mostrada dentro de nuestro Trabajo de Investigación, expuesto en el Departamento de Filosofía de la Universitat de València. Estudi General¹⁶, en la que manifestamos el error¹⁷ que suponía considerar el tratado de Minguet como destinado al oboe y devolver la razón a Philipp Bate, pues aunque en la p. 44 de su obra *The Oboe*, indica únicamente la edición de 1754, que no incluye tabla alguna, en el apéndice 11 de la p. 213 apunta dos años distintos que corresponden a dos ediciones distintas: 1754 y 1774¹⁸. Esta información aparece igualmente en el artículo, sobre este autor, aparecido dentro del volumen VII del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*¹⁹.

Por tanto, debemos considerar la tabla aparecida en la segunda edición del Tratado de Minguet e Yrol como la primera muestra pedagógica para oboe publicada por un autor español, tal como apunta Joseba Endika en el artículo sobre la influencia del oboe en el entorno eclesiástico español en el siglo XVIII²⁰.

Aportaciones de Pedro Soler a la didáctica del oboe en España

Los avances mecánicos aplicados al oboe, reflejados en el incremento de la cantidad de llaves -en sustitución de los orificios dobles-, y el tipo de sujeción a la madera, produjeron un avance considerable en la técnica y en la música escrita para este instrumento, llevándola a alcanzar un grado de virtuosismo comparable a otros instrumentos como el violín.

Evidentemente, este impulso tiene gran parte de su origen en el elevado nivel técnico alcanzado por solistas de la talla de Henri Brod, Apollon Marie Ross Barret, Josef Sellner, Antonio Pasculli, y el español Soler, entre otros. La mayoría de ellos publicaron métodos para oboe todavía vigentes en la didáctica actual, y algunos escribieron piezas de gran dificultad técnica -por su elevado virtuosismo- incluso para hoy día, como los *Caprici* de Pasculli, los *Aires Variados* de Soler y los *estudios* y *sonatas* de Brod y Barret. Un aspecto importante resulta, sin duda, las tablas de digitación que aparecen dentro de los métodos o por separado, en el caso de Soler, confeccionadas para controlar un determinado sistema de oboe en uso.

En España, al igual que en otros países europeos como Inglaterra, Italia, Francia y Alemania, las publicaciones de métodos, o tablas de digitaciones para este instrumento comienzan a finales del siglo XVII²¹, pero normalmente están dirigidas a un público aficionado no especializado. Hay que esperar hasta finales del siglo XVIII, con la creación del Conservatorio de París, o principios del siglo XIX²² para tener muestras didácticas destinadas

a profesionales, como el caso de Pedro Soler, autor de una tabla de digitación²³ en la que aparece un breve y curioso estudio sobre escalas desarrolladas que merece la consideración de ser la primera manifestación en el aspecto didáctico que un autor español ha dedicado al oboe en el plano profesional.

La importancia de esta tabla de digitación reside en que permite conocer el tipo de oboe utilizado por él, que es, como indica Philip Bate, una de las primeras aplicaciones del sistema Boehm al oboe elaboradas por Auguste Buffet²⁴:

«...In respect of the oboe, however, we have direct testimony from Cristopher Welch, who had it from Buffet himself, that Boehm actually supplied a boring bit and dimensions for the holes. (See p. 90, note 9). The first instruments made according to Boehm's directions were eagerly taken up by A. J. Lavigne, a celebrated player resident in London from 1841 onward, and by the Paris oboist P. Soler. The latter, according to Constant Pierre [historiador²⁵], was also in some way concerned in the actual production of the instrument. On first appearance the new oboe was of course egaged unorthodox. Boehm's ideas on free tone production called for holes much larger than customary at the time, and these, together with the rather wide bore he favoured (4,35 mm. At the top compared with 4,2 mm). As used by Brod or Triébert, resulted in a quality of tone wich must have been very different from that generally cultivated in France...»²⁶.

Más adelante, Bate recoge la biografía de Soler, en la que vuelve a destacar el empleo del oboe sistema Boehm y cita a Marzo como el autor que ensalza a Soler y publicó un método para este sistema de oboe²⁷.

Otra obra de referencia sobre la historia del oboe es

la escrita por Gunther Joppig, en la que aparece de nuevo la relación entre estos dos oboístas. El capítulo dedicado a los diferentes oboístas importantes de cada país indica la utilización -por ambos- del sistema Boehm²⁸ y destaca que esta influencia llega hasta América del Sur, donde se conservan oboes de este tipo construidos o importados y nuevamente marcados en Brasil.

Richault, editor de la *tabla de digitación* de Pedro Soler, indica que éste es el primer artista que adopta este nuevo sistema de oboe -desarrollado por Buffet- en los numerosos conciertos que ofrece tanto en Francia como España, indicando que el sonido de este oboe es el mismo que el antiguo aunque con mayores posibilidades en cuanto a su rango dinámico obteniendo mayor facilidad tanto en el *pianissimo* como en el *fortissimo*. La digitación es muy regular y racional pues los veintitrés orificios que tiene pueden ser controlados por nueve dedos mediante el nuevo sistema de anillos y varillas que incorpora.

En la reciente publicación que Geoffrey Burgess y Bruce Haynes, anteriormente citados, han elaborado sobre el oboe, presentan esta tabla²⁹.

Tablature du nouveau système de hautbois et anneaux mobiles³⁰ de Pedro Soler

El ejemplar que hemos consultado proviene de la Biblioteca Nacional de Francia en París (BNF), Ms. V⁹ 4892, único ejemplar conservado, y lo hemos obtenido gracias a la gentileza de los doctores David Lasocky y Geoffrey Burgess de las Universidades de Indiana y Nueva York. Posteriormente hemos conseguido copia directa del ejemplar que se conserva en la BNF, que es el mismo que nos proporcionó el doctor Burgess.

The image shows a historical document titled "TABLATURE DU NOUVEAU SYSTÈME DE HAUTOIS À ANNEAUX MOBILES" by Pedro Soler. At the top, it identifies the author as "PAR PEDRO SOLER, HAUTOIS DU THÉÂTRE ROYAL ITALIEN ET MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ DES ÉCRIVAINS ÉPILÉTIQUES". The document contains a detailed diagram of an oboe on the left side, showing its keys and fingerings. The main part of the document is a large grid of fingerings, with each cell containing a number (1-9) representing a finger. To the right of the grid is musical notation, including a treble clef, a key signature of one flat, and a series of notes and rests. The document is dated 1827 and includes a small circular seal at the top left. The bottom of the page has the number "1827" and "PAGE 27".

Tabla para el oboe sistema Boehm, por Pedro Soler

TABLATURE DU NOUVEAU SYSTÈME DE HAUTBOIS À ANNEAUX MOBILES Par Pedro SOLER 1er. HAUTBOIS DU THÉÂTRE ROYAL ITALIEN ET MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ DES ENFANTS D'APOLLON.

Le son du HAUTBOIS NOUVEAU est absolument le même que l'ancien, il est d'une égalité parfaite dans toutes ses parties et l'on a la faculté de pouvoir jouer fort ou piano (*ad libitum*) sur toute l'étendue de la gamme chromatique. Le doigté diffère de peu de l'ancien, est beaucoup plus facile et plus régulier; la difficulté du demi trou et les glissades de doigt sur plusieurs clefs n'existent plus ; le doigté de la seconde octave est le même que celui de la première: les octaves et les coulés se font avec beaucoup plus de facilité; ce qui permet d'exécuter avec avantage toute la musique déjà faite et donne à l'exécutant la facilité de pouvoir jouer dans tous les tons, par suite du mécanisme ingénieux qui présente, sur quatre des trous placés sous les doigts, des anneaux mobiles communiquant à des clefs éloignées.

Ainsi avec neuf doigts seulement, on ouvre et l'on ferme vingt et un trous servant pour les douze sons de l'octave, puisque chaque doigt, en prenant un anneau, remplit deux fonctions ; il bouche un trou et ferme une clef correspondante. Mr. SOLER, premier Hautbois au Théâtre Royal Italien ; après avoir étudié et examiné ce nouveau système d'Instrument, est un des premiers artistes que adopta et propagea le nouveau hautbois. Dans les nombreux concerts qu'il donna, tant en France qu'à l'Étranger, il fit entendre aux artistes et amateurs les immenses avantages de cet instrument, qui est dû à Mr. AUGUSTE BUFFET Jeune, breveté pour ce nouveau système.

[Nota] La Clef N° 11 se prend avec le médium de la main droite et sert pour les trilles d'UT becuadro à RÉ becuadro, 1re. et 2de. Octave ; et la Clef N° 12, se prend avec l'Index de la main droite et sert pour les trilles d'UT sostenido à RÉ sostenido, 1^{re} et 2 de octave.

Les notes que l'on trouve répétées dans la Gamme sont mises, afin que l'élève puisse connaître, une manière plus avantageuse, les différences de doigtés et adopter celui qui lui sera le plus facile.

PRIX 3

Paris. S. RICHAULT Editeur de Musique Boulevard Poissonnière, 26 au Premier.

[Signatura] Vm⁹ 4892.

GAMMES / Ut Majeur / Fa Majeur / Re Majeur / Re b Majeur / Mi b Majeur (2) / Mi Majeur (2) / Si b Majeur (2) / Si Majeur / La Majeur / La b Majeur.

Nota. Je donne quelques exemples, que l'on pourra compétir (...) avec l'ancien Hautbois, pour se convaincre de la supériorité du nouveau autant (...) pour la facilité que pour la sûreté du jeu. Coulé 1^{er}. N 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 & 11.

Gravé par Mmr. Chiariui.

Imp. Pointel 33 R. Montorguell.

TABLATURA DEL NUEVO SISTEMA DE OBOE DE ANILLOS MÓVILES POR PEDRO SOLER. 1er. OBOÍSTA DEL TEATRO REAL ITALIANO Y MIEMBRO DE LA SOCIEDAD DELS ENFANTS D'APOLLON.

El sonido del oboe nuevo es absolutamente el mismo que el del antiguo, es de una perfecta igualdad en todas sus partes y se puede sonar fuerte o piano, *ad lib.*, sobre toda la extensión de la escala cromática. La digitación difiere un poco de la antigua, es más fácil y regular; la dificultad de los orificios medio-tapados y los movimientos de los dedos sobre las llaves no existe; la digitación de la segunda octave es la misma que para la primera. Las octavas y los ligados son mucho más fáciles; ello permite ejecutar con ventaja la música ya escrita y facilita la ejecución en todas las tonalidades, por su ingenioso mecanismo que presenta, sobre cuatro de los orificios situados bajo los dedos, los anillos móviles comunicados a las llaves.

De ese modo, con solo nueve dedos, se puede abrir y cerrar los veintiún orificios utilizados para los doce sonidos de la octave, porque cada dedo, cuando pulsa un anillo, desempeña dos funciones: el cierra un orificio y pulsa una llave cerrando otro correspondiente. El Sr. Soler, primer Oboe del Teatro Real Italiano, después de un estudio y examen del nuevo sistema de instrumento, es uno de los primeros artistas que adopta y propaga este nuevo oboe. En los numerosos conciertos que ofreció, tanto en Francia como en el extranjero, él hizo escuchar a los artistas y aficionados las inmensas ventajas de este instrumento, que se debe a la factura del Sr. Auguste Buffet, quien patentó ese nuevo sistema.

[Nota] La llave n° 11 se pulsa con el dedo medio de la mano derecha y sirve para los trinos de Do natural-Re natural, 1^a y 2^a octave; y la llave n° 12 se pulsa con el índice de la mano derecha y sirve para los trinos Do sostenido-Re sostenido, tanto en la primera como en la segunda octave.

Las notas que encontramos repetidas en la escala son alternativas, de modo que el alumno pueda conocer, de forma provechosa, las diferencias de digitación y adoptar la más fácil.

PRECIO 3

Paris. S. RICHAULT Editeur de Musique Boulevard Poissonnière, 26 au Premier.

[Signatura] Vm⁹ 4892.

ESCALAS / Do Mayor / Fa Mayor / Re Mayor / Re b Mayor / Mi b Mayor (2) / Mi Mayor (2) / Si b Mayor (2) / Si Mayor / La Mayor / La b Mayor.

Nota: He ofrecido algunos ejemplos, que no tienen comparación con el antiguo oboe, para que se convenzan de la superioridad del nuevo, tanto por la facilidad como por la seguridad de ejecución.

Coulé 1^{er}. N 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 & 11.

Gravé par Mmr. Chiariui.

Imp. Pointel 33 R. Montorguell.

29 *SI b Mayor*

31

33 *SI Mayor*

37

39 *LA Mayor*

41

43 *LA b Mayor*

45

47 *Corn 1*

51

53

55

58

Musical score for Corn 1, measures 47-58, key of LA b Mayor. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. Measure numbers N 2 through N 11 are indicated above the staff.

El primer método para oboe de un autor español: el Método para oboé de Enrique Marzo y Feo

Durante el siglo XIX se produjo la completa transformación del oboe clásico de dos llaves, aumentando su número y sistema hasta conformarlo con un aspecto cercano al actual, con más de veintidós en algunos modelos. Enrique Marzo publicó en 1870 su *Método para Oboé*. Algunos de los aspectos técnicos allí expuestos, sobre todo las tablas de digitación para los sistemas de oboe en uso en España, permiten conocer la evolución de este instrumento durante esta etapa y conocer los cambios experimentados en el oboe.

La caducidad del sistema clásico con dos llaves – utilizado durante más de cien años– y su escasa adecuación a la música elaborada en esta etapa – que intentaba explotar al máximo las posibilidades del sistema tonal utilizando todas las tonalidades que ofrecía dicho sistema– hizo que muchos oboístas investigasen con los constructores para dotar al oboe de un mecanismo que permitiese abordar cualquier tonalidad –hasta el momento relegadas a la utilización máxima de cuatro alteraciones–. Ello dio lugar a varios sistemas de oboe que, según hemos estudiado en los diferentes autores, sobre los que se ha hecho el estudio comparado, muestran un interés común por dotar al oboe de una capacidad técnica mayor y una afinación estable que permita interpretar la “nueva” música elaborada en este período.

El interés mostrado por Marzo por la historia del oboe, mostrado en algunas cartas a Francisco Asenjo Barbieri, se ve reflejado en su Método para oboe con la inclusión de un ensayo de carácter histórico, que Marzo expone al principio de su obra. En él, aparecen citadas las fuentes de donde ha extraído la información, si no de forma crítica al menos de manera erudita. Ello nos permite conocer y evaluar la noción que existía en aquel período en España respecto a los antecedentes del oboe.

La novedad que supone esta reseña histórica estriba, además, en ser el primer intento en el ámbito internacional, por concretar los conocimientos históricos sobre el oboe y sus antecedentes. Entre todos los métodos para oboe publicados con anterioridad, únicamente el de Louis August Veny³¹ contiene unas mínimas referencias al origen de este instrumento; en el resto se incluyen notas históricas únicamente en reediciones posteriores de finales del siglo XIX o principios del XX³².

Consideraciones finales

La influencia directa que la pedagogía francesa ejerció sobre el oboísta español Pedro Soler³³ –recordemos que fue alumno destacado del Conservatorio de París,

donde obtuvo el Primer Premio en 1836– tuvo como resultado el desarrollo de su interés por conseguir el instrumento más perfeccionado y desarrollar la mejor técnica para su control en la interpretación musical.

Aunque no es seguro que Marzo llegase a conocer directamente a Soler, su posterior amistad y relación comercial con Antonio Romero, probable *punto de encuentro* entre Soler y Marzo, posibilitó de algún modo el traspaso de conocimientos entre estos y la difusión de la obra musical de Soler. •

REFERENCIAS

¹ DECRETO 2618/1966, de 10 de septiembre por el que se aprueba el Reglamento General de los Conservatorios de Música. BOE de 24 de octubre de 1966.

² SERRAT I MARTÍN, María. *Els ensenyaments musicals a Catalunya, 1996-2002*. Barcelona: Ed. Prohom, 2005, pp.23-24.

³ SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967, pp. 31 y 245.

⁴ BERNARDINI, Alfredo. «The oboe in the Venetian Republic, 1692-1797», *Early Music*, 1988, p. 372. Bernardini apunta que la utilización del oboe, debido a su dificultad, ha estado ligada a músicos profesionales, y es por ello, por lo que se convirtió, a principios del siglo XVIII, en un instrumento primordial en la interpretación de carácter profesional con instrumentos de viento. Aunque esta afirmación se debe entender dentro del contexto en el que está adscrito el artículo, la República veneciana entre 1692-1797, es totalmente aplicable a la situación de este instrumento en España.

⁵ BURGESS, Geoffrey; GOETZ, Laura; LASOCKI David. *A Bibliography of Writings about the Oboe, 17th-19th Centuries: Primary Sources (in Chronological Order)*, Indiana, Indiana University School of Music, 1996. William and Gayle Cook Music library. 6 pp.

– *A Bibliography of Writings about the Oboe, 17th-19th Centuries: Secondary Sources*, Indiana, Indiana University School of Music, 1996. William and Gayle Cook Music library. 14 pp.

⁶ Aunque la bibliografía resulta bastante completa para los siglos XVII y XVIII, Geoffrey Burgess –autor de la compilación del XIX– advierte de la dificultad de cubrir bibliográficamente el siglo XIX, por lo que la información contenida debe considerarse como provisional, a la espera de nuevos estudios de campo que permitan ampliar el conocimiento de esta etapa histórica.

- ⁷ BURGESS, Geoffre; GOETZ, Laura; LASOCKI David. *A Bibliography of Writings about the Oboe, 17th-19th Centuries: Primary Sources*, ob. cit.
- ⁸ VALLS, Francisco. *Mapa Armónico Practico. Breve resumen de las principales reglas de música sacado de los más clásicos y prácticos autores especulativos, y prácticos, antiguos y modernos. Ilustrado con diferentes ejemplares, para la más fácil y segura enseñanza de Muchachos*, Ms. 1071 de la Biblioteca Nacional, Madrid, ca. 1742.
- ⁹ Éste es igualmente, el caso de otras muchas obras dedicadas a la instrumentación, composición, o diccionarios, que no van dedicados a los oboístas, por lo que no pueden ser incluidos en esta selección.
- ¹⁰ VALLS, Francisco. *Missa Scala Aretina...*, 1702
- ¹¹ KENYON DE PASCUAL, Beryl. «Cavaza ...», en *Diccionario...*, ob. cit. Vol. III, 2000, p. 451. En el artículo se indica que existen tres tipos de grafía para su nombre –Cavazza, Cavaza y Cabaza-, pero en la *Historia de la Música Española* de Rafael de Mitjana // MITJANA, Rafael (1993), ob. cit., p. 299// aparece como Cabazza. El mismo Cavazza indica que el verdadero apellido es Cavazza en varios *Fe de erratas* de su obra: CAVAZZA, M. *El músico Censor del censor no músico, o sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de simplicio, Greco y Lira*, Madrid, 1786.
- ¹² CAVAZZA, M. *Elementos de Música, ò Prontuario de Reglas, para la ejecución de la Música práctica*, 14 pp. manuscritas, Madrid, ca. 1773, RCSMM, Ms. 3/509 (2). Cavazza indica la fecha de comienzo de su escritura, pero deja en blanco el año de su finalización.
- ¹³ MINGUET E YROL, Pablo. *Reglas y Advertencias Generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, chytara, clavicordio, órgano, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce, y flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas, y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes láminas finas, por música, por cifra, al estilo castellano, italiano, catalán, y francés, para que qualquier aficionado as pueda comprender con mucha facilidad, y sin maestro*. Madrid: Imp. de Joaquín Ibarra, 1754 (reimpresión en facsímil, Ginebra, Minkoff, 1981), p. 10.
- ¹⁴ MINGUET E YROL, Pablo. *Reglas y advertencias...*, ob. cit. Título de la obra -portada- y prólogo al lector -p. 21-, «...para que qualquier aficionado as pueda comprender...», «Al lector aficionado». Cristina Bordas dedica un apartado a «los aficionados y la aparición de un nuevo mercado» en BORDAS, Cristina. «Tradición e innovación en los instrumentos...», 2000, ob. cit. p. 214, indicando que Minguet e Yrol es el mejor ejemplo de información acerca de los instrumentos utilizados por la clase media aficionada.
- ¹⁵ MINGUET E YROL, Pablo (1774), *Reglas y Advertencias para tañer la guitarra, tiple, vandola, con variedad de sonos y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes Láminas finas, por música, por cifra, para que qualquier Aficionado las pueda comprender con mucha facilidad, y sin Maestro*. Madrid: imprenta del autor, 1774 (Ms. M 1944, BNM. Ref. en: Anglés-Subirá, Catálogo, III, 83/2.
- ¹⁶ LLIMERÁ DUS, Vicente -L. Esteban y S. Seguí, dirs.- (2000), *Instrumentos...*, ob. cit.
- ¹⁷ Tanto el manuscrito M 891, de la BNM, como el facsímil de la editorial Minkoff no incluyen tabla alguna (de digitación) para oboe, de ahí nuestro error. Fue a partir de la consulta de la monografía sobre el oboe de Bruce Haynes: HAYNES, Bruce (2001), *The Eloquent ...*, ob. cit., p. 179 -en la que el autor cita un comentario personal que le ha proporcionado el oboísta vasco Joseba Endika Berrocal Cebrián, adelantando la información que aparecerá próximamente en un artículo suyo, relativo a la tabla de digitación para oboe que contiene la segunda edición del Tratado de Minguet fechada en 1774- cuando empezamos a investigar nuevas vías que dieron por fruto el hallazgo del error. De los tres manuscritos que figuran en la BNM (M 891, M 893 y M 894) únicamente figura esta tabla en los dos últimos, que por fin nos ha servido para corregir esta apreciación.
- ¹⁸ BATE, Philip. *The Oboe*, ob. cit., 1975, pp. 44 y 213.
- ¹⁹ «MINGUET, Irol», *DMEH*, vol. VII, ob. cit.
- ²⁰ BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika (1997), «'Y que toque el Abué'. Una aproximación en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII», ob. cit., p. 306.
- ²¹ BATE, Philip. *The Oboe*, ob. cit., 1975, apéndice II, p. 213.
- ²² HAYNES, Bruce. *The Eloquent...*, ob. cit., 2001, pp. 176-177.
- ²³ SOLER Y SOLER, Pedro Joaquín Raimundo *Tablature du nouveau système de hautbois et anneaux mobiles*. Paris: Richault, anterior a 1850. El ejemplar que he consultado proviene de la Biblioteca Nacional de Francia en París, Ms. V9-4892, único ejemplar conservado, y lo he obtenido gracias a la gentileza de los doctores David Lasocky y Geoffrey Burgess de la Universidad de Indiana, este último está considerado como uno de los más importantes especialistas en la música instrumental para oboe del siglo XIX. Posteriormente la propia BNP nos ha proporcionado una copia en formato digital de su tabla y de todas las obras musicales que de él se conservan en dicha biblioteca.
- ²⁴ BATE, Philip. *The Oboe*, ob. cit., 1975, apéndice II, p. 80.

²⁵ BATE, Philip. *The Oboe*, ob. cit., 1975 pp. 80, 86, 116, 210 [nota] & 222 & CONSTANT Pierre, *Le Conservatoire National – Documents Historiques et Administratifs*, Paris, 1900.

– *Les Facteurs d'instruments de musique*, Paris, Sagot, 1893.

– *La Facture instrumentale à L'Exposition Universelle de 1889*, Paris, 1890.

²⁶ *Ibidem*, p. 80. «Respecto al oboe, disponemos de los testimonios directos de Christopher Welch, que conoció por medio del mismo Buffet, las características del sistema Boehm con un tubo interior y unos orificios más grandes (en nota al pie dice “As a young man Boehm worked as goldsmith and jeweller, and flutes which he is known to have made himself show him to have been a most skilful mechanic. The case is parallel to that of Frédéric Triébert, who began as apprentice to an engraver, and thus gained a sureness of hand and eye that served him well in his later career as an instrument maker”. [De joven, Boehm trabajó como orfebre y joyero. Las flautas que se conocen fueron hechas por él, muestran que debió ser un mecánico muy diestro. Es paralelo al caso del constructor Frédéric Triébert, quien comenzó como aprendiz de grabador y así obtuvo una habilidad de manos y una agudez visual que posteriormente lo ayudó de manera extraordinaria en su carrera como constructor de instrumentos]). Los primeros instrumentos construidos bajo las directrices de Boehm fueron encargados por el famoso oboísta A. J. Lavigne, residente en Londres desde 1841, y por el residente en París Pedro Soler. Según Constantin Pierre, este último tuvo algo que ver en el desarrollo posterior del instrumento. Las primeras apariciones de este instrumento fueron tachadas de heterodoxas. Las ideas de Boehm respecto a la libre producción del sonido determinaron la utilización de orificios mucho más grandes que los construidos habitualmente; ajustando un tubo interior que medía en la parte superior 4,35 mm frente a los 4,2 mm. Los instrumentos utilizados por Brod o Triébert disponían de una igualdad de sonido muy superior a los que se empleaban regularmente en Francia».

²⁷ *Ibidem*, p. 210. Cita transcrita en el capítulo II de esta tesis.

²⁸ JOPPIG, Gunther. *Oboe & Fagot. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik*, Berna: Hallwag, 1981, pp. 150-151. La cita aparece también en el cap. II. p. 139.

²⁹ BURGESS, Geoffrey; HAYNES, Bruce. *The Oboe*. Londre: Yale University Press, 2004, p. 163.

³⁰ Tabla del nuevo sistema de oboe y anillos móviles...

³¹ VÉNY, Louis August. *Méthode complète...*, ob. cit., (ca. 1828)

³² La edición multilingüe del método de Barret efectuada en 1944 contiene unas nociones históricas que no presenta la primera edición o las posteriores de finales del siglo XIX.

³³ SALDONI, Baltasar, ed. *Diccionario...*, ob. cit. Vol. I, 1995, pp. 290-291. Pedro Joaquín Raymundo Soler y Soler, Vidra 1810 - París 1850, estudió con M. Donjou y posteriormente con M. Brod que encontró «en el joven Soler una *disposición extraordinaria* [sic]» por lo que «le aconsejó se trasladara a París, lo cual verificó, ingresando en el Conservatorio, y obteniendo á los dos años el primer premio en dicho instrumento».

VICENTE LLIMERÁ DUS

Inicia su formación musical en la Escuela de Música de la Banda Primitiva de Llíria y se gradúa en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, obtenido el título de Profesor Superior de Oboe y el Premio de Honor Fin de Grado Superior. Es Doctor cum Laude por la Universitat de València. Estudi General. Es solista del Grup Instrumental de València, con el que ha obtenido el Premio Nacional de Música 2005. Colabora regularmente como Solista de Oboe y Corno Inglés con la Orquesta Nacional de España y la OBC, con las que ha efectuado registros sonoros para los sellos discográficos Deutsche Gramophon y Naxos. En la actualidad es Profesor de Oboe del Conservatori Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia.

NUEVO OBOE ORFEO



Orfeo
Orfeo



www.buffet-crampon.com



El Molinero Baila por Fin con los Pasos Correctos

(Artículo del Double Reed News “The Miller dances to the correct steps at last» (1998) traducido y publicado con el permiso de la British Double Reed Society)

James Brown
Oboísta

María Irene Lorite Rascón
Traducción



La cadencia del corno inglés en la *Danza del Molinero* del ballet de *El Sombrero de Tres Picos* de Falla siempre ha sido una especie de caballo de batalla del repertorio del instrumento. Esto se debe principalmente al riesgo de fallar alguno de los Res graves que aparecen en los tres últimos de éstos ocho compases. Sin embargo, hay otra sección que a menudo me desconcierta y es la notación del cuarto compás del *solo*. A primera vista parece ser una progresión lógica del compás tres al cinco, aumentando de manera constante la tensión en la música. Todas las notas son contiguas en la escala, menos un salto repentino de tercera menor en el compás 4 que, escrito en la notación del corno inglés, iría desde el Sol natural al Si bemol, perdiéndose el esperado La natural de en medio. De hecho, algunos directores esperan que se añada un acento al Si bemol, enfatizando esta discrepancia.

Hace un par de meses, tuve la suerte de escuchar en la BBC una grabación de archivo del propio Manuel de Falla tocando su *Danza del Molinero* en la versión a piano solo y puedo asegurar, como siempre había supuesto, que tocó el La «perdido», siendo ésta la forma más lógica en la que él habría compuesto su solo. Por eso decidí visitar la Biblioteca Británica (British Library) para mirar los manuscritos de Falla que habían estado allí en préstamo gracias a sus editores, J. W. Chester and Co, durante años. Para satisfacción mía, no solamente tenían la partitura de piano, un manu-

scrito de la mano de Falla, ¡sino que además contenía el La «perdido»!. Hasta aquí todo bien. Un análisis más exhaustivo de la versión para piano solo publicada por *Chester* de 1921 reveló el mismo resultado; la inclusión del La.

Debo decir en este punto que ha sido difícil establecer cuándo fue hecha la orquestación original, aunque parece ser que sucedió después de la versión para piano solo, más que al contrario. De las versiones orquestales disponibles que era posible ver en la B.L. (British Library), la más temprana era un manuscrito de la obra completa de 1920. Sin embargo, ésta era una versión de la mano de un copista español y el La natural no aparecía – y era del año anterior a la edición publicada para piano solo de *Chester*. ¿No podría ser posible entonces que el copista español cometiera un desapercibido error cuando hizo una copia en limpio, un error que ha sido perpetuado desde entonces? Después de todo, así no es cómo el compositor mismo escribió la música original o cómo el mismo la grabó.

Una última observación. La construcción real del solo tiene una tensión intrínseca en el sentido en que su notación rítmica aumenta progresivamente el drama. Después del primer compás, en el que el corno inglés anuncia su presencia, la música sigue con el segundo compás en grupos de 3; el tercer compás en grupos de 4; el cuarto compás tendría que realizar grupos de 5 que no los tiene por el La «perdido»; y el quinto com-



Manuscrito de la partitura general del Solo de Corno Inglés de la de la Danza del Molinero, de M. de Falla (reproducción de imágenes con el permiso del Archivo Manuel de Falla, Granada.)

pás tiene grupos de 6. Esto sólo debería ser suficiente razón para reincorporar el La «perdido»; pero junto con las otras razones que he mencionado, seguramente hay suficientes evidencias circunstanciales como para tocarlo así en el futuro.

Coda (Enero 1998)

Me alegra decir, que desde diciembre que estoy preparando este artículo, ¡el La «perdido» ha sido finalmente corregido por el editor de Falla *J&W Chester Ltd*! Contacté con *Chesters* el Año Nuevo pasado y les propuse mi teoría. Resultó que no podía haberlo hecho en mejor momento ya que estaban preparando una nueva edición del ballet completo. Es más, el editor tenía en su posesión una fotocopia de la primera partitura orquestal, hecha por Falla, enviada desde el archivo de Falla en Granada, España.

Este hecho demuestra claramente la presencia de este La «evasivo» en la parte de corno inglés y que fue en realidad el fallo del copista español quien lo omitió cuando hizo su copia a «limpio». Ésta fue entonces enviada a *Chesters* en Londres para imprimirse a principios de 1920 y se asumió que la copia estaba correcta, estando la primera edición impresa basada en esta suposición. Por lo tanto, estoy muy complacido de que después de tantos años, la intención del compositor pueda ser ahora totalmente apreciada.

Por lo tanto la próxima vez que tengas la fortuna de tocar la *Danza del Molinero*, toca la original con confianza, ¡y mucha suerte con los Res graves! •



JAMES BROWN (1929-2012)

Oboísta británico, era muy respetado, no solo como músico profesional y por su buen humor, sino también por su labor exhaustiva como profesor, investigador, editor y autor.

INSCRIPCIÓN Y RENOVACIÓN CUOTA 2017

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 como socio a partir de enero. Para nuevos socios hay que rellenar el formulario a través de www.afoes.es.

La cuota para 2017 es de 40€ para profesionales y 20€ para estudiantes.

Para vuestra comodidad el pago se puede domiciliar enviando los datos bancarios a inscripcion@afoes.es, o mediante transferencia bancaria a la siguiente cuenta:

Asociación de Fagotistas y Oboísta de España

La Caixa

2100 2498 64 0210016380

IBAN

ES092100 2498 64 0210016380

BIC/SWIFT

CAIXESBBXXX

En el ingreso debe constar el nombre completo y el instrumento (oboe o fagot). No olvidéis hacernos llegar un comprobante de la transferencia a inscripcion@afoes.es.

ANUNCIANTES REVISTA AFOES 2016

HOWARTH OF LONDON LTD • PÜCHNER • PUCHOL-REEDS • MERCASEGUROS •
 F. LORÉE-DE GOURDON • REED MACHINES • OBOENZUBEHÖR BUCHER GMBH •
 YAMAHA MUSIC • RIGOUTAT • MARC ECOCHARD • MUSICAL GUALCO • OBOESHOP •
 GEBRÜDER MÖNNIG • VALERO REEDS • BERND MOOSMAN • FOX • BUFFET •
 ZASMUSIC • MARIGAUX •

Si estáis interesados en publicitar vuestra empresa en nuestra revista, o en patrocinar nuestros eventos podéis contactar a través de:

If you are interested in advertising your business in our magazine or in sponsoring our events, please contact us at:

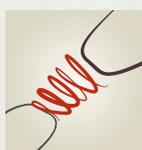
info@afoes.es

*En zasmusic ofrecemos hasta 190 marcas en nuestra tienda online.
Trabajando para el oboe y el fagot desde 1999.*



Oboes & English Horn

Distribuido por Zasmusic



arunval

canes & reeds

Distribuido por Zasmusic

Le Hautbois
par excellence !



Marigaux

PARIS



Oboe

Corno Inglés

Oboe de Amor

Oboe Mussete

Oboe Barítono

Punto de venta y pruebas:

• www.mafermusica.com / www.puntorep.com •