Asociación de Fagotistas
y Oboístas de España
www.afoes.es • info@afoes.es
Nº 6 • 2017

Asociación de Doble Caña de Euskadi / *Euskadiko Kaina-Bikoitzaren Elkartea* Aintzane Barona Ruiz • **ENCONTRES. Una nueva obra de Javier Costa Císcar para 2 oboes y corno inglés** Mª Ángeles López Fogués • **RICHARD STRAUSS. Concierto para el fin de una guerra** Juan Mari Ruiz • **Sistema de digitaciones y mecanización del fagot desde 1820 hasta 1889** Bartolomé Mayor Catalá • **La acústica del oboe. Un estudio tímbrico** Marina Cruz Pascual • **Una pedagogía para el acabado de cañas de fagot de sistema alemán (sistema Heckel)** Terry B. Ewell / Germán Martínez López (Traducción) • **¿Puede el fagot ser uno de los protagonistas dentro del mundo del flamenco?** Rubén Jiménez Urbano • **El método GYROTONIC EXPANSION SYSTEM®** Edmon Elgström Misol •

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

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
Isabel Maynés Miracle y
Juan Antonio Moreno López

Traducción de Textos
Sarah Roper

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 2017.

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

Asociación de Doble Caña de Euskadi / Euskadiko Kaina-Bikoitzaren Elkartea
Aintzane Barona Ruiz **4**

ENCONTRES
Una nueva obra de Javier Costa Císcar para 2 oboes y corno inglés
Mª Ángeles López Fogués **8**

RICHARD STRAUSS
Concierto para el fin de una guerra
Juan Mari Ruiz **12**

Sistema de digitaciones y mecanización del fagot desde 1820 hasta 1889
Bartolomé Mayor Catalá **18**

La acústica del oboe
Un estudio tímbrico
Marina Cruz Pascual **24**

Una pedagogía para el acabado de cañas de fagot de sistema alemán (sistema Heckel)
PRIMERA PARTE
Terry B. Ewell / Germán Martínez López (Traducción) **34**

¿Puede el fagot ser uno de los protagonistas dentro del mundo del flamenco?
Rubén Jiménez Urbano **42**

El método GYROTONIC EXPANSION SYSTEM®
Como recurso para optimizar el uso del cuerpo y la respiración en la práctica de los instrumentos de viento
Edmon Elgström Misol **50**

Carta del Presidente

José Antonio Masmano Villar
Presidente AFOES

Me complace que tengáis en vuestras manos la sexta revista AFOES. Como siempre agradecer a los autores de los artículos y por supuesto, a las empresas del sector que apoyan esta publicación con sus anuncios. También quiero hacer especial mención para nuestro secretario Juan Antonio Moreno que desde hace ya unos años se encarga de la dirección de la revista

Os mando esta carta por penúltima vez. El próximo año 2018 será la última vez que me dirija a vosotros como Presidente de AFOES pues, al terminar la 47ª Conferencia Internacional que nuestra asociación albergará en Granada, quiero dejar mi puesto en la asociación. No es que este cansado (un poco sí) ni que no me guste (me encanta) todo el jaleo que conlleva este cargo pero pienso que no podemos aferrarnos a las cosas y que deben ser otros los que hagan que nuestra asociación siga creciendo.

Desde la junta directiva hemos pensado un plan de renovación donde más o menos la mitad salimos (echando un cable siempre que haga falta), y la otra mitad se queda buscando nuevos voluntarios que tengan el interés y las cualidades necesarias para juntarse con algunos miembros fundadores de la junta. Todo esto de manera más elaborada se presentará en una asamblea extraordinaria para su aprobación.

Como sabéis, a petición de algunos socios durante la asamblea celebrada en el IV Congreso AFOES de Murcia, hemos incorporado una nueva modalidad para aquellos asociados que no se conforman con aportar la simple cuota de socio profesional y quieren contribuir un poco más. Como no podía ser de otra manera la hemos bautizado como "Socio La Caña". Estos son los socios que, en el día en que se imprime esta revista, son Socios La Caña:

Edmon Elgström Misol, Silvia Fanny Coricelli, Vicent Giménez Pons, Sarah Leanne Roper, José Antonio Masmano Villar, Joaquín Osca Pons, Emili Pascual Carbonell, Sergio Simón Álvarez y Nikolina Vidic.

A todos ellos, muchísimas gracias. Me despido de vosotros deseándoos lo mejor y... buenas cañas.

IDRS 2018 SPAIN

Granada

hosted by AFOES

INTERNATIONAL DOUBLE REED SOCIETY

IDRS2018.ORG

47th ANNUAL CONFERENCE

GRANADA

28AUG · 1SEP

Asociación de Doble Caña de Euskadi / Euskadiko Kaina-Bikoitzaren Elkartea

Aintzane Barona Ruiz
Secretaria de la EKBE y socia AFOES, oboísta

Apesar de la gran cultura musical de la que goza Euskadi, un grupo de oboístas y fagotistas profesionales reflexionamos sobre la situación actual de nuestros instrumentos así como la lucha constante que mantenemos desde nuestras aulas para darlos a conocer.

A raíz de esta reflexión grupal, el 14 de Mayo de 2011 surgió el **I Encuentro de Oboes y Fagotes** en la Escuela de Música de Rentería con alumnado de las distintas Escuelas y Conservatorios de Música de Gipuzkoa. Fue una experiencia tan motivadora y gratificante que al año siguiente, el 10 de Marzo de 2012, se realizó el **II Encuentro de Oboes y Fagotes** en el Conservatorio y Escuela Municipal de Música de Irún, con la intervención de solistas infantiles, juveniles, docentes y profesores de orquesta. Esta segunda jornada concluyó con un extraordinario concierto donde todos los participantes interpretaron la obra del británico Edward Elgar "Pompa y Circunstancia", bajo la dirección musical de Jackie Morel, profesor de Oboe del Conservatorio Nacional de la Región de Bayona (Francia).

Estos dos encuentros, así como la intención de estrechar lazos de unión y facilitar el intercambio de conocimientos y experiencias entre alumnado y profesorado de Conservatorios y Escuelas de Música, profesionales de Bandas y Orquestas de toda Euskadi tuvieron como consecuencia la creación en Bilbao, el 02 de Enero de 2013, de **"EKBE" Euskadiko Kaina Bikoitzaren Elkartea / Asociación de Doble Caña de Euskadi**. La junta directiva está constituida por:

Presidente: Jon Berruezo (Profesor de Oboe en el Conservatorio - Escuela de Música Municipal de Irún y Conservatorio - Escuela de Música y Danza "Errenteria Musikal").

Vicepresidente: Iñaki Iraola (Profesor de Fagot en el Conservatorio Profesional de Música "Francisco Escudero" de San Sebastián.

Secretaria: Aintzane Barona (Profesora de Oboe en el Conservatorio Profesional de Música "Juan Crisóstomo de Arriaga" de Bilbao).

Tesorera: Mª Jose Ugarteburu (Profesora de Fagot en el Conservatorio Profesional Municipal de Música de Barakaldo).

Unos meses más tarde, tanto alumnado como profesorado de los diversos Conservatorios y Escuelas de Música del País Vasco, así como miembros de la OSE (Orquesta Sinfónica de Euskadi) y Banda Municipal de Vitoria concurrieron en el **III Encuentro de Oboes y Fagotes** realizado el 23 de Febrero de 2103 en el Conservatorio de Música «Juan Crisóstomo de Arriaga» de Bilbao. Tal era la expectativa creada que llegamos a congregar a más de 120 personas.

III Encuentro de Oboes y Fagotes

La ilusión y las ganas de trabajar eran tan grandes que para esta ocasión se organizaron un sin fin de ensayos, expositores de instrumentos (Erviti: con oboes Rigoutat, Marigaux y fagotes Gara, Gune Music: Buffet y Musical Hernández: Yamaha). Además, Salvador Barberá (solista de Oboe de la Orquesta de la RTVE) acompañó a Emilio Martinez técnico de la casa Yamaha, el cual dio una charla sobre la fabricación y el mantenimiento del oboe y del fagot. Fue un día precioso, por ver tanta ilusión por la Música, por el Oboe y el Fagot sin importar la edad ni el nivel.

III Encuentro de Oboes y Fagotes

Gracias a la iniciativa del profesorado de instrumentos de doble caña de los Conservatorios y de las Escuelas de Música y a la gestión a través de la Asociación **EKBE** (Asociación sin ánimo de lucro) los encuentros se realizan anualmente.

El **IV Encuentro** tuvo lugar el 17 de Mayo en Tolosa (Gipuzkoa) a cargo de la Escuela de Música "Eduardo Mocoroa". Coincidiendo con el importante mercado que tanto afama a Tolosa, se realizó previo al concierto en el Teatro Leidor un pasacalle por el centro de la localidad animando las calles con el objetivo de potenciar el Oboe y el Fagot.

IV Encuentro de Oboes y Fagotes

El 28 de Marzo de 2015 se celebró el V Encuentro de Oboes y Fagotes en el Conservatorio de Música "Jesús Guridi" de Gasteiz. Un encuentro muy especial ya que contamos con expositores de instrumentos y la colaboración de la Academia Municipal de Folklore

V Encuentro de Oboes y Fagotes 28-03-2015

del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz con su aula de gaiteros y percusionistas. Además, el Conservatorio de Danza "José Uruñuela" dio un toque de color a nuestro encuentro bailando mientras tocábamos la Sarabanda de la suite XI de G.F. Haendel.

V Encuentro de Oboes y Fagotes

Otro año más, reunimos a oboístas y fagotistas de toda Euskadi en el VI Encuentro realizado el 23 de Abril de 2016 en el Conservatorio / Escuela Municipal de Leioa. Se organizaron ensayos, expositores de instrumentos de la mano de Erviti y VassFagot, además de la colaboración del grupo "Planet Iem" y una conferencia a cargo del Fagotista de la OSE Tomás Ruti. Se clausuró la jornada con un concierto de varias bandas de doble caña formada por todos los participantes.

VI Encuentro 23-04-2106

Desde la creación de EKBE hemos querido complementar el estudio del oboe y del fagot entre los jóvenes instrumentistas con actividades anuales tanto con conferencias como "La Música y los deportes de fondo" a cargo del oboísta Juan Mari Ruíz, así como clases magistrales y talleres de fabricación de cañas con profesorado especialista de renombre: Jackie Morel, Javier Lecumberri, Juan Mari Ruiz, Higinio Arrue, Gabor Meszaros, Anne Charlotte Lacroix, Tomás Ruti, Philipe Rigoutat, Alipio Guinaldo, Valero Reeds y Miguel Puchol.

La realización de estos encuentros es posible gracias al esfuerzo desinteresado del profesorado de los Conservatorios y Escuelas de Música del País Vasco y miembros de la OSE (Orquesta Sinfónica de Euskadi) así como de entidades y centros que ponen a nuestra disposición las instalaciones e infraestructuras necesarias. •

AINTZANE BARONA RUIZ

Profesora de Oboe del Conservatorio Profesional de Música "Juan Crisóstomo de Arriaga" de Bilbao.

Secretaria de la Asociación de Doble Caña de Euskadi / EKBE.

oboefagoteuskadi.wordpress.com
www.facebook.com/asociaciondoblecanaeuskadi.

Prof. David Tomas
Musikhochschule Karlsruhe

BERND MOOSMANN
www.b-moosmann.de

ENCONTRES

Una nueva obra de Javier Costa Císcar para 2 oboes y corno inglés

Mª Ángeles López Fogués
Socia AFOES, oboísta

ENCONTRES se escribe en enero 2017 para el *Trío Mestral,* formado por José Juan Ortega (oboe), Aurelio Olivares (corno inglés) y yo misma (oboe). Tuvimos el placer de estrenarla en el Conservatorio Mestre Vert de Carcaixent en marzo de 2017 y en el momento que escribo estas líneas (meses antes de que las leáis) tenemos cerrados varios conciertos más donde tendremos la oportunidad de volver a tocarla.

Es una obra articulada en cuatro movimientos contrastantes (*Expresivo, Calmo, Cantabile e Inquieto*) con una interválica propia que les otorga personalidad y carácter. Aprovechando la uniformidad y equilibrio de timbres del conjunto, se intenta obtener un resultado homogéneo, o como indica su título, un *encuentro* de los instrumentos formando una textura a tres voces compacta y equilibrada. Está editada por la Editorial Piles.

El ampliar el repertorio escrito para esta formación es una muy buena noticia, y más si el resultado es una obra atractiva y con tantos matices y detalles que te permiten redescubrirla cada vez que la tocas. Una maravilla también contar con un compositor como Javier, abierto y comunicativo, con el que hemos podido trabajar antes del estreno y con el que siempre es un placer tratar. Aprovechando la ocasión, le realizo una entrevista para que podáis conocer la obra y el músico un poco más:

¿Cómo surgió la idea inicial de *Encontres*?

Aurelio Olivares me propuso escribir una obra para dos oboes y corno inglés. Me informó que el trío se completaba con José Juan y contigo, Mª Ángeles, lo que constituyó desde el primer momento un motivo y estímulo adicional para escribirla. Nos conocemos desde hace muchos años y era una ocasión perfecta para recuperar nuestra relación de amistad y aprovechar vuestra profesionalidad en la interpretación de mi obra. He quedado muy contento con vuestro interés y con el resultado interpretativo que obtenéis. Muchas gracias.

Háblanos un poco de la obra y su proceso creativo.

La obra nace de manera impulsiva, con gran rapidez. Quería escribir una obra en la que los tres instrumentos desempeñaran el mismo rol, que tuvieran la misma importancia, de manera que el sonido resultante constituyera una especie de *proto-instrumento*. Con la conjunción de los tres instrumentos quería obtener un sonido compacto y equilibrado, de manera que se pudiera escuchar, no tres instrumentos individuales, sino su sonido resultante, como si se tratara de un nuevo instrumento. No pensé que disponía de tres instrumentos independientes, sino de un solo instrumento, el *trío*, que utilizaba para su plasmación y manifestación sonora de tres fuentes interiores: dos oboes y un corno. Aunque en algún momento se pueden apreciar texturas en donde jerarquizo el sonido en cualquiera de los tres instrumentos, la técnica de la heterofonía, que practico de forma habitual en mi música, me permite satisfacer la exigencia de un sonido resultante único y compacto.

¿Podrías explicarnos brevemente cada uno de los movimientos?

En general también me preocupaba escribir una música *idiomática*, una música pensada para las características técnicas, sonoras y expresivas del oboe y del corno inglés. Tuve necesidad de escribir paulatinamente cuatro movimientos, cada uno de ellos en un ambiente, carácter y color diferentes. Cada movimiento posee una interválica propia que aporta su personalidad al resultado. Parto de un mínimo contenido interválico que desarrollo hasta constituir el movimiento completo. La concisión y rigor del material precompositivo es una constante en mi música. El discurso sonoro se va formando progresivamente.

Es la primera obra para trío de oboes pero no tu primer contacto compositivo con el instrumento, cuéntanos más

Es cierto. Hace muchos años que escribí una primera obra para oboe y guitarra, *La magia recobrada*, editada por Piles y destinada al dúo formado por Aurelio Olivares (oboe) y a Santiago Gras (Guitarra) que la estrenaron en el hoy desaparecido *Club diario Levante*. La obra se interpretó en varios conciertos y quedé muy satisfecho de la interpretación del dúo. La amalgama de colores que propicia el oboe y la guitarra me interesó especialmente. Recuerdo además, que introduje una cita del motivo Bach (se estrenó en el 250 ani-

versario del compositor) y un breve trabajo motívico basado en su Zarabanda de la *V Suite para violoncello solo*, que siempre he considerado una pieza extraordinaria, única en su producción y absolutamente cautivadora para mí.

Posteriormente, en la primavera del 2015, escribí una obra para oboe y piano titulada *Elegíaco*, en un solo movimiento, publicada también por Piles. Intenté escribir una obra expresiva con materiales propios, aunque estableciendo una relación lejana, una sutil insinuación con el segundo tiempo del *Concerto para oboe y orquesta de cuerda* de A. Marcello, llegando incluso a introducir una breve cita textual modificada de la obra.

Para no dejar de lado a nuestros lectores fagotistas creo que también tienes una composición para fagot y clarinete

Exacto. Escribí una obra para fagot y clarinete titulada *Presagis*. Posee tres movimientos, está publicada por Piles y supuso mi primera aproximación al fagot. Siempre me ha interesado este instrumento, aunque hasta hoy todavía no he escrito ninguna obra destinada específicamente al fagot. Seguro que en el futuro encontraré la ocasión para escribirla.

Y como compositor, qué haría falta para que obras así, ya sea para esta formación o cualquier otra, escritas por compositores de hoy para intérpretes de hoy se llegaran a conocer y a tocar de manera regular?

Creo que hay que propiciar desde los Conservatorios un acercamiento paulatino a la música de hoy. Normalmente enseñamos *tradición*, repertorio tradicional que asegura el progreso técnico y musical de los alumnos. Esta costumbre es necesaria. Aunque creo que la formación de un músico pasa también por conocer la música actual. Es necesario inculcar en los alumnos de los Conservatorios inquietud cultural y musical por el conocimiento del repertorio propio del instrumento, el habitual y el novedoso, y el repertorio ajeno. Cuando los compositores escribimos una obra desearíamos que pudiera ser interpretada y conocida de la manera más extensa posible. Debemos propiciar que los alumnos de Conservatorio, que representan el futuro, se interesen por este nuevo repertorio y asistan a los estrenos de obras que

realizan sus profesores. En este sentido vuestra labor como trío es encomiable.

Muchas gracias por todo Javier, y esperamos volver a colaborar contigo.

Y con esto acabamos la entrevista y os animamos para qué incorporéis *Encontres* y otras muchas otras obras de compositores actuales en vuestro repertorio y en el de vuestros centros, ya que es la hora de ampliar partituras y entrar con fuerza en el siglo XXI. •

JAVIER COSTA CÍSCAR

Javier Costa Císcar nace en Paiporta (Valencia). Estudia en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con Perfecto Garcia Chornet, José Mª Vives, Eduardo Cifre y Amando Blanquer, donde obtiene los títulos de Piano, Musicología, Dirección de Coros y Composición, así como el Premio Extraordinario en Armonía, Contrapunto y Fuga, Composición y Orquestación.

Asiste a varios cursos de análisis y composición musical trabajando con Carles Guinovart, Arturo Tamayo, Luis Blanes, Franco Donatoni, Josep Luis Soler, Luis de Pablo y Cristobal Halffter.

Ha obtenido diversos premios de Composición musical: Juan Bta Comes, Premis Catalunya de Composición Coral, X Aniversario de la Universidad Carlos III, Premio FECOCOVA, Premio Matilde Salvador, Concurso Internacional de Composición Coral Ciudad de La Laguna, Premio Paco Llácer, Beca Fernando Remacha y V Premio Internacional Luis Morondo.

Ha compuesto alrededor de 60 obras, para diferentes formaciones instrumentales, editadas en su mayor parte por la Editorial Piles, Real Musical, Federació Catalana d´Entitats Corals, Diputación de Valencia, Caixa Popular y el Institut Valenciá de la Música. Asimismo, sus obras han sido grabadas por el Retrobem la Nostra Música, Federació Catalana d´Entitats Corals, La Mà de Guido patrocinada por el IVM, Institut Universitari de Creativitat i Innovacions Educatives, y estrenadas e interpretadas por solistas y agrupaciones de reconocido prestigio.

Es doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación, basando la tesis en el análisis de la obra para piano de Olivier Messian *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Ha dirigido y codirigido diversas tesis doctorales y trabajos de investigación (DEA).

Actualmente es profesor de Armonía, Análisis Musical y Fundamentos de Composición, así como Director del Conservatorio Profesional "Mestre Vert" de Carcaixent. Asimismo ha desempeñado la docencia en el Conservatorio Superior de las Islas Baleares como profesor invitado en la disciplina de Análisis Musical.

Mª ÁNGELES LÓPEZ FOGUÉS

Profesora Superior de Oboe (Conservatorio Superior Joaquín Rodrigo de València). Diplomada en magisterio por la Universidad Valencia. Ha sido profesora de oboe y música de cámara en diversos conservatorios, actualmente imparte clases de pedagogía en el Conservatorio Superior de Música Oscar Esplà de Alicante.

F. Lorée
PARIS

CABART
PARIS

HAUTBOIS
OBOE

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

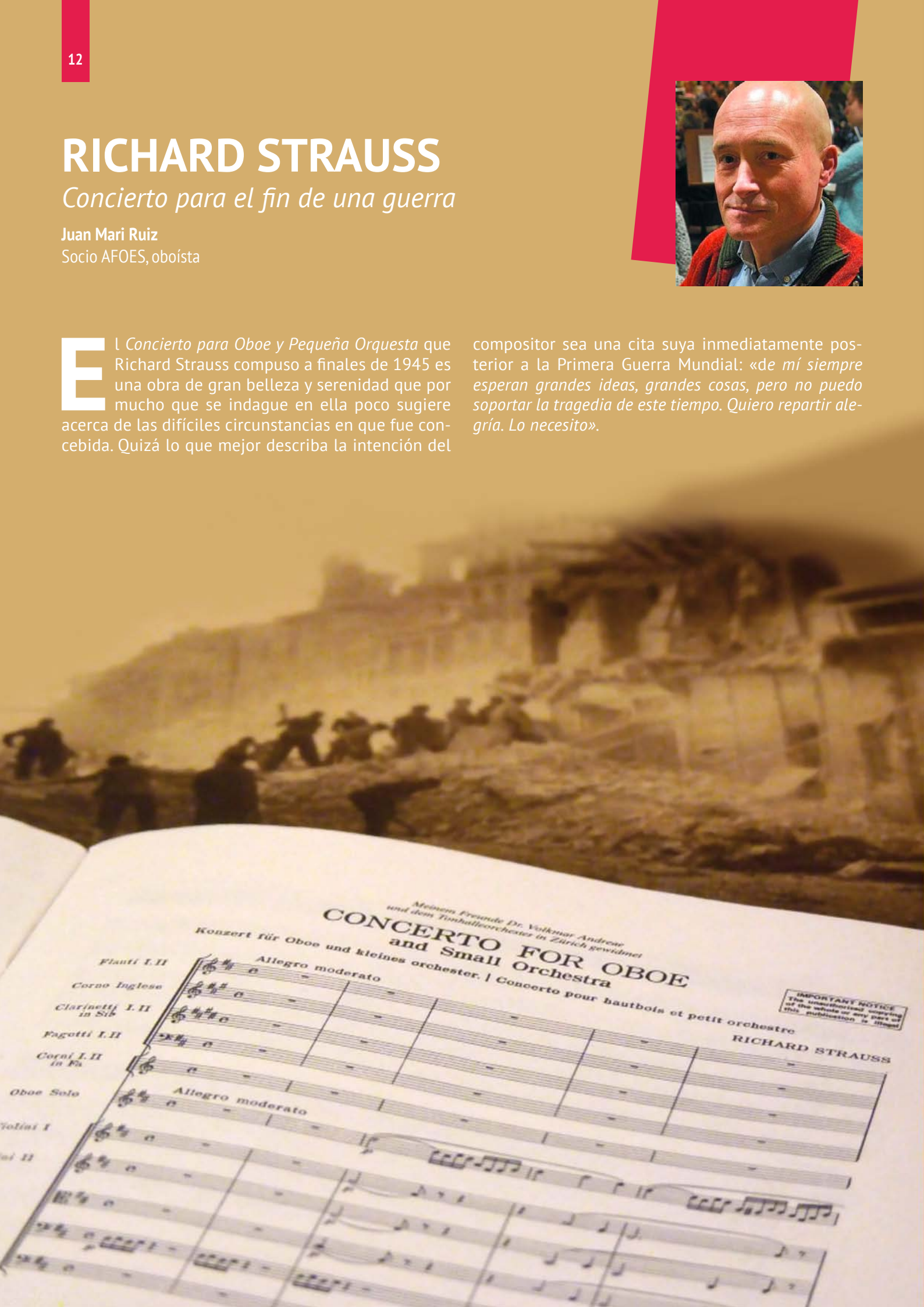
DE GOURDON. 48 rue de Rome 75008 PARIS France
Tél. : +33 (0)1 44 70 79 55 Fax : +33 (0)1 44 70 00 40
E-mail : degourdon@loree-paris.com www.loree-paris.com

RICHARD STRAUSS

Concierto para el fin de una guerra

Juan Mari Ruiz
Socio AFOES, oboísta

El *Concierto para Oboe y Pequeña Orquesta* que Richard Strauss compuso a finales de 1945 es una obra de gran belleza y serenidad que por mucho que se indague en ella poco sugiere acerca de las difíciles circunstancias en que fue concebida. Quizá lo que mejor describa la intención del compositor sea una cita suya inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial: «d*e mí siempre esperan grandes ideas, grandes cosas, pero no puedo soportar la tragedia de este tiempo. Quiero repartir alegría. Lo necesito».*



El encuentro

El 30 de abril de 1945, el mismo día en que Hitler se suicidaba en Berlín en su bunker de la Cancillería, las tropas americanas de la 103ª División de Infantería y la 10ª División Acorazada entraban en Garmisch, donde residía el compositor, buscando casas donde alojar a sus tropas.

Al llegar a la Zoeppritzstraße 42, el teniente Milton Weiss se encontró con un anciano que se acercó a su vehículo y le espetó: «soy Richard Strauss, el compositor de *El Caballero de la Rosa* y *Salomé*». Por fortuna para Strauss, el teniente era músico y le reconoció al instante. De esta manera la casa quedó libre de ser ocupada. Durante las semanas siguientes se hicieron habituales las visitas de soldados americanos, músicos en su mayoría, a la casa de los Strauss, en las que le llevaban como regalo café, tabaco y gasolina, muy difíciles de obtener en la Alemania de finales de la guerra. Uno de estos visitantes era John de Lancie, oficial del cuerpo de inteligencia y oboísta de la orquesta de Pittsburg en la vida civil. En el transcurso de una conversación preguntó a Strauss si había pensado alguna vez componer un concierto para oboe, a la vista de los bellísimos solos que confía a este instrumento en sus obras orquestales como *Don Juan* o *Don Quijote*, a lo que Strauss le contestó con un lacónico *«no»*.

El personaje

En ese momento Strauss tenía ochenta años, su país había sido derrotado y quedaba arrasado por los años de guerra y el nazismo, los teatros habían sido destruidos y la vida cultural alemana había desaparecido. Él mismo estaba cuestionado por su dudoso comportamiento durante el régimen nazi y a la espera de un juicio de desnazificación. Con la perspectiva que dan los más de ochenta años transcurridos desde entonces, con la información con que se cuenta ahora sobre la terrible realidad de ese período histórico y sabiendo el final de la historia y sus consecuencias sería fácil, pero precipitado, hacer juicios de valor. Para conocer a la persona y comprender su forma de actuar es necesario conocer su trayectoria desde años atrás, su actitud ante las circunstancias de cada momento y las necesidades de su familia.

Strauss es presentado por sus biógrafos como un hombre con dos únicas prioridades: su familia y su trabajo, el prototipo de burgués alejado de los vaivenes de la política. También se le describe como permanentemente preocupado por sus finanzas tras haber sufrido algún episodio ruinoso, como cuando tras la primera guerra mundial se le incautaron todos los ahorros que años antes había depositado en bancos ingleses tal y como

Strauss con su mujer y su hijo

le habían recomendado, dinero que nunca recuperó. No tenía mucho sentido de los negocios –las casas que tenía en Garmisch y en Viena no las compró con ánimo especulativo y nunca se separó de ellas–, y los consejos que le daban no siempre estaban acertados. Cuando se le reprochaba que su música era poco ambiciosa comparada con las de las vanguardias respondía que su trabajo era que el público llenara el teatro y pagara su entrada; su música hizo ganar mucho dinero a directores, empresarios y teatros, y él era consciente. En alguna ocasión señaló que seguiría con su carrera como director de orquesta hasta que pudiera ahorrar algo de dinero para poder dedicarse a su verdadera pasión, la composición, pero era un sueño que no pudo realizar. En resumen: su preocupación por el bienestar económico de su familia era constante, más aún en los tiempos turbulentos que le tocó vivir.

En 1894 se casó con Pauline María de Ahna, soprano lírica con la que compartió su vida durante 55 años y a la que escribía diariamente en sus frecuentes viajes, aunque también tuvieron algún episodio que podría haber llevado al desastre, como el que inspiró una de sus óperas autobiográficas: *Intermezzo* (1927). La historia real es esta: en 1902, una tal Mieze Mücke había conocido en el bar del hotel Bristol de Berlín a un director de orquesta checo llamado Josef Stransky, de paso por la ciudad. Al cabo de unos días quiso enviarle una nota pidiéndole unas entradas para la ópera que le había prometido, pero había olvidado su nombre. Al buscarlo en el listín telefónico lo confundió con el de Strauss, y es a éste a quien le envió la carta, con la mala fortuna de que fue Pauline quien la abrió. No era una carta de amor propiamente dicha, pero al momento envió un telegrama a Strauss, que se encontraba en Inglaterra, pidiendo el divorcio. Al final se aclaró el malentendido y la pareja continuó con su vida, pero al parecer a Pauline no le hizo mucha gracia cuando al cabo de veinticinco años acudió al estreno de *Intermezzo sin saber nada del argumento de la ópera* y vio retratada en la misma esta anécdota familiar, aunque con los nombres ligeramente disimulados.

La pareja tuvo un hijo, Franz, casado con Alice von Grab-Hermannswörth, hija del industrial judío Emanuel von Grab. Quizá una de las cosas que más influyeron en la actitud de Strauss durante el Tercer Reich fue que su nuera y sus dos nietos eran judíos, y se sintiera en la obligación de encontrar una forma de protegerlos. No en vano, Alice perdió a 26 familiares en los campos de concentración durante la guerra.

Los años difíciles

En 1933, con el acceso al poder del Partido Nacionalsocialista de Hitler, muchos intelectuales y artistas abandonaron Alemania. Richard Strauss, en cambio, no solo no se exilió, sino que continuó con su trabajo como director y compositor y aceptó el cargo de presidente de la Reichmusikkammer –Cámara de Música del Reich–, siendo su vicepresidente Wilhem Furtwängler, aunque ninguno de los dos era miembro del partido nazi. Esta Cámara era una de las siete que formaban la Cámara de Cultura del Reich fundada por Goebbels, ministro de propaganda, que con el nombramiento de estas personalidades pretendía dotar de respetabilidad a la organización. Al aceptar el cargo, Strauss pensaba que podría rendir un servicio a la música alemana, dada la buena predisposición que el régimen mostraba para proteger la música y el teatro, y no al régimen mismo. Quizá pensara, como muchos alemanes bienintencionados, que Hitler sería un mal pasajero que devolvería el orden a Alemania tras los años de la República de Weimar y que después el país volvería a la normalidad. También compuso el *Himno Olímpico* para los juegos de Berlín de 1936 y dirigió el estreno, aunque era un furibundo detractor del deporte. Su imagen como colaborador no hizo sino reforzarse al dirigir en la Gewaldhaus sustituyendo a Bruno Walter, vetado por el régimen, y *Parsifal* en Bayreuth en lugar de Arturo Toscanini, que había jurado no volver a dirigir en Alemania mientras los nazis estuvieran en el poder. Aunque Strauss afirmara que lo hizo por el bien de la orquesta y por Bayreuth, respectivamente, era consciente del precio que tendría que pagar por no haberse mantenido desde el principio al margen del movimiento Nacionalsocialista. Solía decir que habría aceptado el cargo de cualquier gobierno, pero que ni el Imperio de los Hohenzollern ni la República de Weimar se habían acordado de él. Strauss pensaba poder manipular a los nazis, confiando en que no estarían mucho tiempo en el poder, pero sin duda desconocía lo que Goebbels había escrito en su diario: «*desgraciadamente todavía le necesitamos, pero pronto tendremos nuestra propia música, y ese día podremos prescindir de este neurótico decadente*».

Strauss fue criticado por oportunista y se le reprochó haber comprometido su prestigio por interés personal y para proteger a los elementos *no arios* de su familia –su nuera y sus nietos–, pero no compartía la ideología del régimen. Por ejemplo, no se le puede considerar antisemita. La prueba de ello, además de los miembros judíos de su familia, es que la colaboración con escritores judíos fue una constante en su carrera. Hugo von Hoffmannstahl, autor de los libretos de *Elektra y El Caballero de la Rosa*, tenía ascendencia judía, y a la muerte de éste colaboró con el escritor judío Stefan Zweig. De hecho, esta colaboración precipitó la caída en desgracia de Strauss, como también le ocurriría a Furtwängler por apoyar a Hindemith y su ópera *Matías el Pintor*.

El propio Zweig, al ver el cariz que estaban tomando los acontecimientos y las consecuencias que podrían tener para la obra de Strauss, le propuso repetidas veces dejar en suspenso su colaboración, pero a cambio se ofreció a ayudar de manera anónima a algún otro escritor que pudiera trabajar con el compositor, a lo que éste se negó de manera categórica. El 17 de junio de 1935 Strauss envió una carta a Zweig en la que, además de lamentar su «*obstinación judía*» y su «*orgullo de raza*» por su insistencia en el cese de su colaboración, le espetaba: «*¿cree usted que alguna vez me he dejado guiar en cualquier acción por la idea de que soy alemán? ¿Cree que Mozart componía en ario? Para mí no hay más que dos categorías de seres humanos: los que tienen talento y los que no lo tienen, y para mí el pueblo no existe más que cuando se convierte en público. Puede ser chino, bávaro, neozelandés o berlinés, me es indiferente si ha pagado su entrada en la taquilla*». También le decía que en su puesto de presidente de la Cámara de Música del Reich no hacía más que fingir, representar un papel. Para desgracia de Strauss, esta carta que tenía un contenido manifiestamente contrario a las ideas raciales del régimen cayó en manos de la Gestapo y fue remitida a Hitler. Por si esto fuera poco, el día 22, con motivo del estreno de *La Mujer Silenciosa*, Strauss montó en cólera al ver que el nombre de Zweig no figuraba en los programas y obligó a su inclusión. El 6 de julio recibió un requerimiento formal para que presentara su dimisión como presidente de la Reichmusikkammer debido a su «quebrantada salud», cosa que hizo en el acto. Este cese le hizo sentirse vulnerable: había tomado partido por un judío y no sabía qué consecuencias podría esto tener para su nuera y sus nietos. Esto le hizo escribir una humillante carta a Hitler pidiéndole una entrevista para aclarar la situación. La carta es indigna de su obra y de su prestigio, pero indica bien a las claras la inquietud en que estaba sumido por el futuro de su familia. Hitler nunca le respondió.

El riesgo para su familia era real: los nazis tenían previsto arrestar a su nuera Alice durante la Noche de los Cristales Rotos, pero se encontraba fuera de Garmisch, y en cierta ocasión su nieto fue agredido por otros alumnos en la escuela del pueblo a causa de sus orígenes judíos. Pero Strauss, a pesar de su cese, seguía siendo útil para los nazis, que le habían exhibido como la gran figura de la música alemana en la inauguración de los juegos Olímpicos de 1936. Consiguió que las autoridades decretaran que sus nietos debían ser considerados como arios, aunque no podrían ingresar en el Partido ni en el ejército o el funcionariado. Por contra, su nombre no figuraba en la obra *Hombres de Alemania: 200 retratos y biografías, de* 1938, donde aparecían todas las personalidades que habían marcado la vida alemana hasta 1918, y el Ministerio de Propaganda cuidaba de que la prensa no dedicara una línea a los éxitos en el extranjero del compositor caído en desgracia. Su situación se agravó en el otoño de 1943, al negarse a acoger en su casa a evacuados tras los reveses sufridos por el ejército alemán, lo que le valió un decreto de Martin Bormann ordenando que cesara cualquier relación personal con Strauss. La primera consecuencia fue la detención de su hijo y su nuera por la Gestapo, aunque consiguió su liberación al cabo de unos días haciendo valer ciertas influencias. Era un juego macabro con el compositor, dispuesto a lo que fuera para proteger a sus nietos, que se prolongó hasta el final de la guerra.

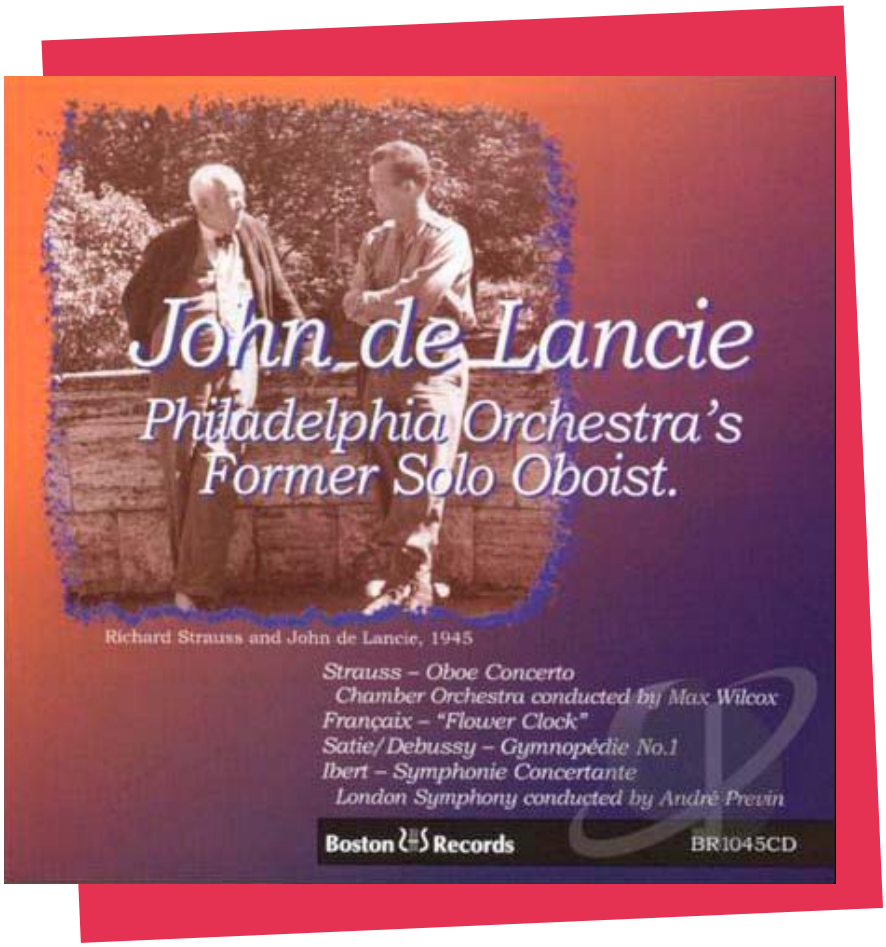
Una vez terminada la contienda, en 1947, pasó por un proceso de desnazificación, en el que fue exculpado. En el juicio testificaron en su favor perseguidos políticos a los que ayudó y se detallaron comportamientos suyos contrarios a la ideología nazi. De esta forma quedaron superados sus iniciales gestos de acatamiento a un régimen en el que creyó en un principio, como muchos otros, pero que llegó a conocer y repudiar más profundamente que muchos de ellos.

El Concierto

Unos meses más tarde de sus visitas a Strauss en Garmisch, John De Lancie recibió una carta de su hermano, destinado en el Pacífico Sur, con un recorte del periódico de las tropas acuarteladas en Okinawa donde se decía que Strauss estaba trabajando en un concierto para oboe porque así se lo había pedido un soldado americano. La obra fue estrenada en febrero de 1946 en Zürich por Marcel Saillet. Para entonces los Strauss se habían trasladado a Suiza con la ayuda de algunos amigos americanos y suizos, puesto que en Garmisch escaseaba la comida y el combustible para calentar la casa, y también por motivos financieros, dado que en la derrotada Alemania no quedaba vida musical y los derechos de autor por la interpretación de sus obras en el extranjero no le serían pagados si seguía residiendo en el país.

Strauss había olvidado el nombre de De Lancie y en el manuscrito escribió «*Concierto para Oboe sugerido por un soldado americano, oboísta de Chicago*» (aquí confundió Pittsburg con Chicago). Más adelante cedió los derechos para el estreno de la obra en los Estados Unidos al propio De Lancie, pero éste tuvo que esperar hasta 1960 para poder tocar el Concierto, y hasta 1987 para grabarlo, una vez jubilado. El problema era que De Lancie era el segundo solista de su orquesta, y el privilegio de estrenar obras le correspondía al primer solista, Marcel Tabuteau. Éste viajó a Europa para ver el manuscrito del *Concierto* y no le gustó, por lo que la obra se quedó sin estrenar en Estados Unidos hasta que De Lancie cedió los derechos a Mitch Miller y éste la interpretó con la Orquesta Sinfónica de la CBS.

Es interesante la grabación de De Lancie (Boston Records) por la adaptación que hace del *Concierto*. Es



Portada del disco de De Lancie

una obra que requiere una gran resistencia física del oboísta, con largas frases sin respiraciones que en ocasiones hacen pensar más en un concierto para violín que para un instrumento de viento. La primera intervención del oboe, tras únicamente dos compases de introducción de los chelos, supone dos minutos y medio de fraseo ininterrumpido, y todo ello en una época en la que la respiración continua era una técnica muy poco utilizada. A esto se añade la necesidad de cuidar la belleza del fraseo de esos largos temas más allá de la mera resistencia física. La solución de De Lancie, inusual pero aprobada por los herederos de Strauss, fue pasar ciertas frases del oboe solista a otros instrumentos de viento para poder tocar de una manera más confortable. Además, acortó algunos compases del final remitiéndose a una primera versión de 1946 en lugar de a la revisión de 1948, que es la comúnmente aceptada. Estas adaptaciones no deben extrañar, sabiendo que el propio Strauss solía hacerlas a petición de sus solistas y él mismo era conocido por dirigir en ocasiones ignorando sus propias indicaciones, o por improvisar al piano mientras acompañaba sus *Lieder* en lugar de seguir la partitura. La soprano Elisabeth Schumann contaba que, en cierta ocasión en que estaban interpretando un recital de memoria, Strauss se perdió al tercer compás y le siguió acompañando improvisando al piano, encajando perfectamente con el texto de ella. Cuando al acabar el concierto le sugirió que escribiera esta nueva versión le contestó: «o*h, ya la he olvidado por completo*».

El Concierto para Oboe y Pequeña Orquesta de Richard Strauss es una bellísima obra que hace disfrutar tanto al intérprete como al público, llena de lirismo y encanto romántico. Strauss deseaba repartir alegría en tiempos trágicos.

Lo consiguió. •

BIBLIOGRAFIA

- KENNEDY, Michael. *Richard Strauss*. Paris: Fayard, 2001
- PANOFSKY, Walter. *Richard Strauss. Madrid:* Alianza Música, 1988
- CLAUSSE, Jean. *Richard Strauss. Pozuelo de Alarcón:* Espasa-Calpe, 1980
- BINKLEY, Linda. *Three versions of the Concerto for Oboe and Small Orchestra by R. Strauss*. Ann Arbor: The University of Arizona, 2002

JUAN MARI RUIZ

Es Profesor de Oboe del CSMN, Conservatorio Superior de Música de Navarra. En su blog www.eldeportedesermusico.com publica regularmente artículos sobre técnica y estrategias de estudio aplicadas al oboe y sobre las semejanzas entre la práctica instrumental y la deportiva. También imparte conferencias sobre estos temas, cursos de oboe y clases on-line en la plataforma Play with a Pro.

www.juanmariruiz.com

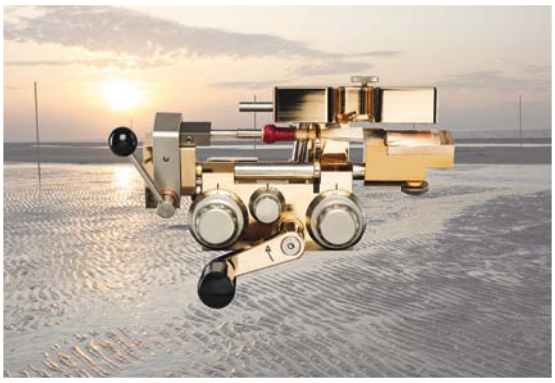
BUCHER

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

Sistema de digitaciones y mecanización del fagot desde 1820 hasta 1889

Bartolomé Mayor Catalá
Socio AFOES, fagotista

La intención del presente artículo es profundizar en el periodo del fagot romántico. Conocer los avances y los diferentes sistemas de digitaciones, así como la evolución y el desarrollo que llevó al fagot desde un modelo clásico de ocho llaves hasta la consolidación del modelo de diecinueve llaves propuesto por Heckel, y a partir del cual, se desarrolló el fagot moderno.

El desarrollo de los instrumentos de viento madera no fue continuo y progresivo, sino más bien una evolución marcada por diferentes épocas. Con el fin de organizar, en cierta manera, la evolución del fagot, proponemos cuatro periodos: el fagot barroco, que abarcaría desde 1668 hasta 1750; el fagot clásico, que lo enmarcaríamos entre 1750 y 1820; el fagot romántico o etapa experimental, que comprendería entre 1820 y 1889; y por último, el fagot moderno, desde 1890 hasta la actualidad, periodo en el que se sigue perfeccionando y experimentando pero sobre un modelo de fagot moderno alemán ya consolidado.

A continuación realizaremos una reseña histórica –de manera general y breve–, sobre la evolución del fagot desde su aparición hasta 1820, para posteriormente profundizar sobre el periodo que concierne al presente artículo, que es el comprendido entre 1820 y 1889.

El fagot barroco (1668-1750) y clásico (1750-1820)

Un primer momento significativo lo situamos a mediados del siglo XVII, momento en el que aparecen el oboe y el fagot en Francia. La creación del oboe se atribuye Jean Hoteterre (c.a. 1610 –c.a. 1690) junto a su hijo y sus sobrinos, que eran miembros de la *Grande Ècurie*[1]. La primera evidencia de la existencia de un fagot la encontramos documentada en 1668, cuando Nicolas Hoteterre II (1637-1694) tocó un fagot en la Capilla Real de Luis XIV. Este nuevo diseño de instrumento constaba de cuatro piezas y tres llaves. Las primeras llaves que se añadieron fueron la de Sib, Re y Fa graves.

La cuarta llave que se añade es la del Sol#, situada al lado de la llave de Fa grave y accionada por el mismo dedo, el meñique de la mano derecha. El modelo de fagot barroco de cuatro llaves sería el estándar en el barroco, la gran mayoría de los instrumentos que han llegado hasta nuestros días de este periodo son –originalmente– de cuatro llaves, entre ellos destacamos los construidos por Eichentopf, Wietfeld, Rottenburg, Stanesby y Scherer.

A partir de mediados del siglo XVIII, con el clasicismo, se modifica el taladro interno del fagot con el fin de potenciar el registro tenor y agudo, además se añaden varias llaves pasando desde el fagot clásico de cuatro hasta un modelo de fagot romántico que cuenta con hasta nueve llaves.

La quinta llave que se añadió al fagot fue la de Mib grave. Las primeras referencias acerca de esta nueva llave provienen de Francia. El año 1765 Jacques Hotteterre publica una tabla de digitaciones para un fagot de cinco llaves.

En Alemania destaca Augustin Grenser (1720-1807), que trabajó junto a su sobrino Heinrich Grenser (1764-1813) en la ciudad de Dresde. Los primeros instrumentos de Grenser, construidos durante la segunda mitad del S.XVIII, contaban con cuatro llaves, aunque posteriormente incorporó en alguno de ellos la quinta llave del Mib al igual que los fagotes franceses. Posteriormente, Heinrich Grenser realizó una serie de cambios: subió la llave de Do, cambió la ubicación de la llave del Mib pasándola al meñique izquierdo, también perforó un agujero en la campana para mejorar el sonido las notas más graves.

En 1787 se publica en París el *Méthode nouvelle et risonnée pour le basson* de Etiene Ozi. En este método Ozi incluye dos tablas para dos fagotes clásicos con algunas diferencias pero con la misma tesitura –Sib_0-La_3–, ampliada hacia el registro agudo y sobre-agudo del fagot. En la segunda tabla titulada *Tablature du Basson moderne*, observamos un instrumento de siete llaves. La sexta y la séptima llave añadida fueron una llave de octava colocada en la pieza tudelera y la llave de Fa#, situada al lado del orificio del Mi grave.

Figura 1 y 2. Fagot clásico de 8 llaves, construido por Dubois et Couturier en Lyon (aprox. 1828-37)

Por último, durante el final del Clasicismo y principios del Romanticismo se añade la octava llave. Para potenciar y asegurar el registro agudo y sobre-agudo del instrumento, así como para afianzar la afinación, se instala una segunda llave de octava en la pieza tudelera. Entre los principales constructores con fagotes de ocho llaves, además del Dubois et Coutuier mostrado en las imágenes[2], destacamos los construidos por: Adler, París c.1810; Grenser, Dresde c.1810; Ignaz Huittl, Graslitz 1810-20; Muzio Clementi & Co., Londres 1810-20; C.J. Sax, Bruselas 1818; Jean Nicolas Savary, París 1820; Koch, Viena 1820; Astor, Londres c.1820.

El fagot romántico (1820-1889)

Este periodo es una época de transición y rápidos cambios, no solo musicales, sobre todo sociales. Tras las Guerras Napoleónicas llegó la Primera Revolución Industrial, el crecimiento de las grandes ciudades, el desarrollo de los espacios escénicos y el aumento del público. El fagot sufre un desarrollo acorde a este contexto histórico. Por una parte, el disponer de herramientas y maquinaria más sofisticada permite perfeccionar cuestiones constructivas del instrumento además de incorporar nuevos elementos. Por otra parte, la evolución de la escritura musical demanda un instrumento con mayor potencia, que aumente su tesitura por el registro agudo y que sea capaz de tocar con alteraciones cromáticas en tonalidades más complejas, lo que supone un aumento progresivo del número de llaves y la paulatina desaparición de las digitaciones de horquilla. Fueron varios los constructores que se aventuraron a rediseñar un nuevo modelo de fagot, durante este periodo aparecen: el sistema Almenräder, sistema Jancourt, sistema Triebert, sistema Sax, sistema Haseneier, sistema Ward, sistema Kruspe, sistema Boehm, y por supuesto, el sistema Buffet y el sistema Heckel. Es posiblemente, en este momento, cuando se empiezan a separar y a consolidar notablemente los sistemas francés o Buffet y alemán o Heckel.

Sistema francés o Buffet

En Francia situamos dos focos importantes dónde destacados constructores contribuyeron al desarrollo y evolución del fagot: París y Lyon.

Por un lado, en París encontramos a Jean Nicolas Savary (1786-1853), fagotista que además de ganar en 1808 el primer premio del conservatorio de París, se convirtió en uno de los constructores más importantes del momento. Sus instrumentos gozaron de tal fama que fueron etiquetados como el «Stradivari del fagot» por el crítico musical británico Charles Russell Day. El refinamiento de la artesanía y las cualidades artísticas de los fagotes de Savary fueron tales que algunos de estos instrumentos siguieron en uso hasta principios del siglo XX, aunque para ello hubo quien tuvo que recortar la pieza tudelera debido a la histori-

Figura 3 y 4. Fagot romántico francés, construido por C. Mahillon en Bruselas (1870)

ca e incesante subida del diapasón. Una de sus aportaciones fue introducir partes telescópicas o deslizantes en algunas secciones para modificar la afinación, en la pieza tudelera se podía ajustar y fijar por una especie de mecanismo de «cremallera» metálica.

Frédéric Guillaume Adler (...-1857), también establecido en París, presenta en 1834 un fagot de 15 llaves e incorpora los rodillos[3]. En 1839, Adler presentó un nuevo modelo más largo, con la campana más corta y con dos llaves más que permitían producir el Re_4 y el Mi_4.

Por otro lado, en Lyon destacamos al constructor Jacques François Simiot (1769-1844), al cual se le atribuyen importantes aportaciones, como por ejemplo:

- Las llaves para el Si natural grave y para el Do# central hacia 1808, y en 1823 las de Fa# y Do# grave.
- La pieza tudelera deslizable para modificar la afinación.
- La llave de oído.
- La U de metal para unir las dos partes de la culata.

Sin duda, Simiot fue uno de los constructores clave que contribuyeron a la mejora y a la evolución del fagot, y muchas de sus ideas fueron tomadas por otros constructores tan importantes como Carl Almenräder o Johann Adam Heckel.

Sistema alemán o Heckel

En Alemania, es Carl Almenräder quien revolucionó el paradigma constructivo del fagot de la época. En 1811 comenzó a trabajar para Schott en Mainz. Tras varios años de investigaciones, en 1824 publicó su *Traité sur le perfectionement du basson*. En dicho tratado, Almenräder justifica sus investigaciones con estas palabras:

«Ciertamente, los renombrados fabricantes de instrumentos Karl August (1720-1805) y Johann Heinrich Grenser (1764-1813) han contribuido mucho a la perfección del fagot, de modo que casi todos los instrumentos terminados por ellos merecen preferencia a muchos otros debido a su hermoso, redondo y tímbrico sonido. Sin embargo, tampoco se puede negar que quedan varios defectos, especialmente de afinación. Estos defectos se pueden remediar hasta cierto punto por el uso de digitaciones complejas, pero a partir de esas digitaciones surgen dificultades significativas que actúan contra una interpretación fluida y cómoda y que en algunas tonalidades remotas puede ser motivo de vergüenza incluso para el fagotista más proficiente[4].»

El fagot ideado por Almenräder y que describió en su tratado de 1824 contaba con 15 llaves. Entre las nuevas aportaciones destacamos las siguientes:

- Cambió la llave de Do# de la pieza tudelera, para evitar la condensación del agua, colocándola debajo de las llaves de octava para ser accionada

con el pulgar izquierdo, pero además situó el orificio más bajo, por lo que tuvo que ampliar la pieza tudelera y reducir la culata. Con esta nueva ubicación, la llave de Do# se comenzó a utilizar para las notas sobre-agudas.

- Para la realización del La_1 grave, realizó el doble taladro que tapa la llave de Sol_1. Este doble orificio se tapa con una llave y cada uno de los taladros va a un tubo diferente de la culata.
- La llave de trino de La/Sib para el dedo anular de la mano derecha.
- La segunda llave de Lab para el pulgar derecho, facilitando las ligaduras con el Fa#.
- Las zapatillas de lana recubiertas por una membrana, sustituyendo las de piel.
- Llaves de Si y Do# graves.

Posteriormente, Almenräder seguiría mejorando este primer prototipo, que ya abarcaba una tesitura de casi cuatro octavas, desde el Sib_0 al Lab_4.

Las mejoras de Almenräder tuvieron tanta repercusión en aquel momento que atrajeron la atención y curiosidad de algunos compositores tan importantes como el propio Ludwig van Beethoven (1770-1827). Beethoven conoció el nuevo modelo ideado por Almenräder a través de August Mittag[5] (1795-1867) con el que se vio durante los años 1825 y 1826. Beethoven quería saber exactamente que se había conseguido con el nuevo modelo de Almenräder, en qué había mejorado el instrumento y si esas mejoras prometían grandes ventajas.

Llegados a este punto, la diferencia ente el fagot francés y alemán se distancia más todavía. Según algunos autores, entre ellos Günther Joppig, en Francia se conservó el fagot antiguo al que simplemente se fueron añadiendo llaves mientras que el fagot alemán fue sometido a una profunda transformación. Una muestra de ello es que todavía hoy, el fagot francés no tiene llave de Mi grave, sigue con la misma disposición del fagot clásico, orificio de Mi y llave de Fa#, mientras que el fagot alemán cuenta con cuatro, cinco o incluso seis llaves para el pulgar derecho.

En 1829, un joven talentoso de 19 años llamado Johann Adam Heckel (1812-1877) comenzó a trabajar junto Almenräder para B.Schott & Söhne. Heckel y Almenräder trabajaron juntos para Schott, pero rápidamente fundaron su propia empresa en 1831. El periodo de colaboración entre Almenräder y Heckel data desde 1829 hasta 1838. Durante esta época siguieron trabajando la idea del taladro doble, ya que debido al extenso taladro del fagot, las octavas tendían a ensancharse, con este novedoso sistema se centraron sobre todo las octavas del Lab, La y Sib.

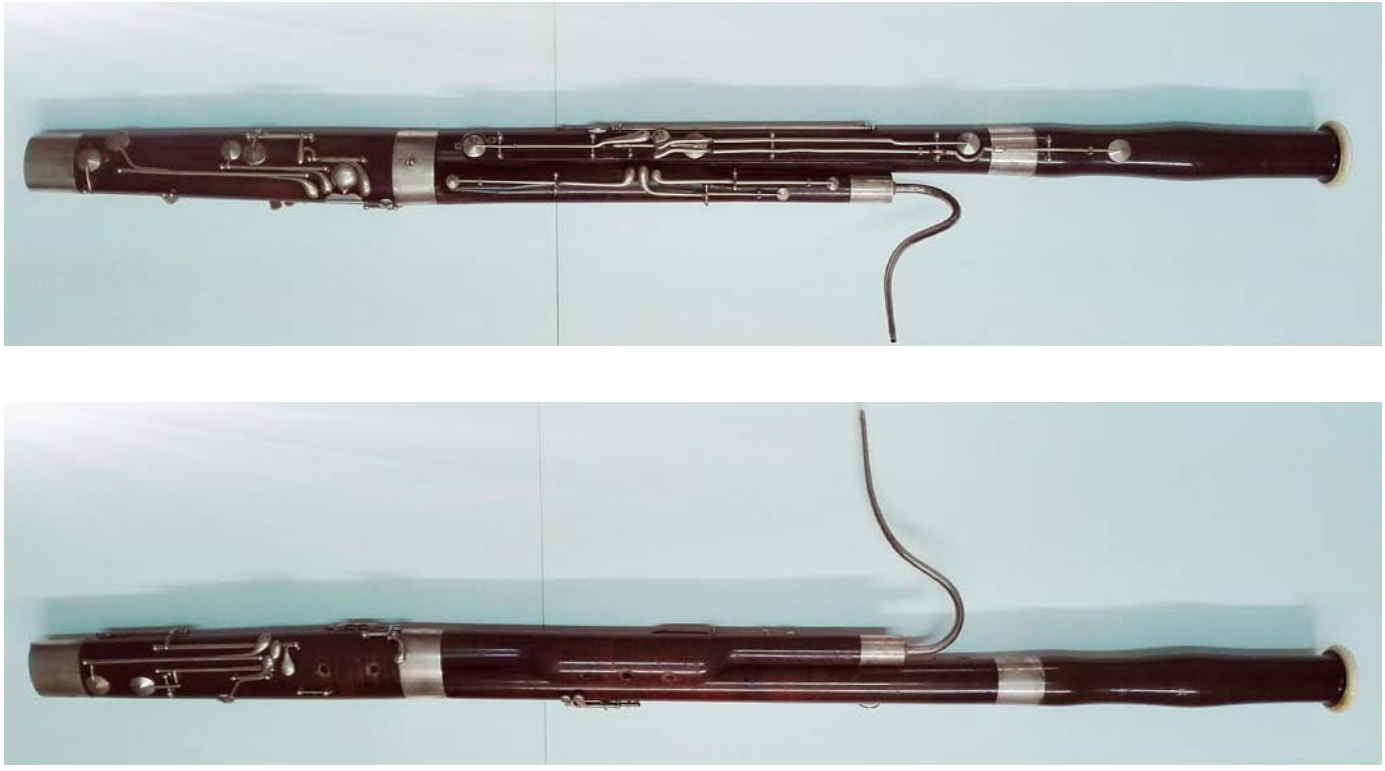


Figura 5 y 6. Fagot romántico alemán, construido por Heckel en Biebrich (1887)

Tras la muerte de Almenräder, J.A. Heckel continuó con la empresa, y junto a su hijo Wilhelm Heckel (1856-1909) se esforzaron en seguir mejorando y perfeccionando el fagot. Johann Adam Heckel, para estabilizar el Mi_2 y Mib_2 decidió agrandar el orificio de Mi central –mano izquierda, dedo corazón–, esto además ayudó a afianzar la nueva digitación para el Fa_3, que había cambiado desde el fagot clásico. En 1877 presentaron el acoplamiento de la llave de $Fa\#_1$ y Fa_1 de la mano derecha, llamado mecanismo para trino de Fa#. Buscaron establecer contacto con algunos compositores, entre ellos destacamos a Richard Wagner (1813-1883), el cual mostraría su reconocimiento a Heckel recomendando sus instrumentos. Wagner, que vivió en 1862 en Biebrich, visitó a menudo la fábrica Heckel. De hecho, a propuesta de Wagner, Heckel creó una campana más larga para poder tocar un semitono más grave, el La_0. Un ejemplo del uso de esta campana lo encontramos en el 1er acto de la Walkyria, el fagot tercero interviene con la «campana Wagner» para el La_0.

El modelo de 1879 representaba un punto de llegada para Heckel. Fueron numerosas las aportaciones de la fábrica Heckel, pero entre ellas destaca el revestimiento de caucho endurecido de la pieza tudelera y la culata para protegerlas de la humedad, ya que estas partes eran especialmente sensibles debido a que es donde más aire se condensa y dónde mayor humedad se crea. El uso del caucho, patentado en 1889 por Wilhelm Heckel, supuso el remedio definitivo a dicho problema, además perfeccionó el taladro, graduándolo y consiguiendo un tubo perfectamente cónico.

Con las siguientes palabras, Julius Weisenborn (1837-1888) describe lo que supuso el XIX para el fagot alemán:

«A pesar de los progresos significativos realizados, a pesar de la eminencia de estos instrumentos [Almenräder-Heckel] [...] Alguien acostumbrado al sonido suave y conmovedor de los antiguos fagotes [Grenser y Wiesner], puede oír el sonido grande y fuerte que se impone de los nuevos, pero no le resulta fácil simpatizar con este sonido brillante y casi penetrante. Este mal puede ser mitigado por el uso de una caña suave y silenciosa [...] [Pero] desde diciembre de 1885 es Wilhelm Heckel, el hijo del anterior [J. A. Heckel], quién finalmente ha hecho los fagotes deseados que, para el abajo firmante, parecen combinar todas las excelencias de lo viejo y lo nuevo[6].» •

REFERENCIAS

[1] La *Grande Ècurie* era una agrupación de viento y percusión de la corte francesa de Luis XIV.

[2] Todas las imágenes mostradas en este artículo pertenecen a instrumentos propiedad del autor.

[3] Los rodillos fueron inventados por César Janssen en 1823 y rápidamente los comenzaron a utilizar todos los constructores de instrumentos para facilitar el movimiento entre dos llaves.

[4] Certainly the renowned Dresden instrument makers Karl August (1720-1805) and Johann Heinrich Grenser (1764-1813) have contributed much to the perfection of the bassoon, so that almost all of the instruments finished by them deserve preference to many others because of their beautiful, round and ringing sound. However, it also cannot be denied that there remain various defects, especially tuning. These main defects can certainly be remedied to some extent by the use of complex fingerings, but from these fingerings there arise significant difficulties that act against a fluent and comfortable performance and that in some remote keys can be cause for embarrassment for even the most proficient bassoonist.

[5] AugustMittag (1795-1867) fagotista y pianista. En 1821 llegó a Viena convirtiéndose en el primer profesor de fagot del conservatorio, puesto que ocupó hasta 1839. Mittag además ocupó el puesto de primer fagotista de la orquesta de la corte del emperador desde 1824 hasta 1867.

[6] Despite the significant progress made,despite the eminence of these [Alemräder-Heckel] instruments, [...] Anyone used to the mellow, heart-touching sound of the old [Grenser and Wiesner] bassoons may hear the big, strong sound imposed on the new ones, but not find it easy to sympathise with this bright, almost sharp sound. This evil can be mitigated by the used of a mellow, quiet-sounding reed. ... [But] since December 1885 it is Wilhelm Heckel, the son of the former [J. A. Heckel], who has finally made the desired bassoons, which seem to the undersigned to combine all the excellences of the old and new.

BIBLIOGRAFIA

- ALMENRÄDER, Carl. *Traité sur le perfectionement du basson.*Mainz: Schott, 1824.
- GRISWOLD, Harold Eugene. "Comparing fingerings for evolving bassoons from the second half of the 18th Century to the beginning of the 19th Century". *The Double Reed,* núm.2 vol.2, (1979), pp.18-24.
- JANSEN, Will. *The Bassoon.* Buren: Frits Knuf, 1978.
- JOPPIG, Günter. *The Oboe and the Bassoon.* Wilshire: Amadeus Press, 1988.
- KOPP, James B. *The Bassoon.* Yale: Yale University Press, 2012.
- KOSTER, Charles. "A Translation of: Treatise on the Improvement of the Bassoon Including Two Tables by Carl Almenrader". *The Journal of the International Double Reed Society*, vol.14 (1986), pp.22-39.
- LANGWILL, Lindesay G. *The Bassoon and Contrabassoon.* London: Ernest Benn Limited, 1965.
- ÖHLBERGER, Karl. "Beethoven and the Bassoonist August Mittag The First Bassoon Teacher at the Vienna Conservatory". *The Double Reed,* vol.14, núm.3, (1991), pp.61-63.
- OZI, Etienne. *Méthode nouvelle et risonnée pour le basson* . París: Boyer, 1787.
- VOORHEES, Jerry R. *The development of woodwind fingering systems in the nineteenth and twentieth centuries.* Hammond: Voorhees Pub. Co.2003.
- WATERHOUSE, William. *The Proud Bassoon: An Exhibition Showing the Development of the Bassoon over the centuries.* Edinburgh: Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments, 1983.
- WERR, Sebastian. *Geschichte des Fagotts.* Ausburg: Wissner, 2011.

BARTOLOMÉ MAYOR CATALÁ

Profesor de Fagot del Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada. Natural de Xàbia (Alicante), estudió en su ciudad natal con Juan Carlos Civera y Rafael Doménech. Posteriormente con Juan Iznardo en el Conservatorio Superior de Música "Óscar Esplá" de Alicante y en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. Perfeccionó estudios en la ESMUC con David Tomàs.

La acústica del oboe

Un estudio tímbrico

Marina Cruz Pascual
Socia AFOES, oboísta

El presente artículo está extraído del Trabajo de Investigación: «La acústica del oboe y su aplicación en la música espectral», de la misma autora (junio 2010).

Este trabajo surgió de la necesidad de comprobar y completar ciertas características acústicas atribuidas al oboe en los libros y manuales dedicados a este instrumento. Tras realizar los dos cursos de la asignatura de Acústica de la profesora Mercedes Carretero en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, me hice las siguientes preguntas: ¿podría estudiar el timbre del oboe de una manera sencilla pero completa para mejorar mi sonido encontrando una base científica? y ¿qué utilidad práctica podría derivarse del estudio de un espectro armónico de un instrumento, en este caso, del oboe? En este artículo describiré la primera fase del trabajo: la realización del estudio tímbrico y las conclusiones obtenidas; dejando para otra posible ocasión las aplicaciones que de ello se derivan en el trabajo compositivo y en el campo de la música espectral.

Qué sabemos del oboe

Todos hemos estudiado que el oboe es un instrumento de viento. Esto significa que este instrumento produce el sonido cuando la columna de aire contenida en su interior es excitada. Además, sabemos que el oboe posee un alma o cuerpo con forma cónica y que tiene una lengüeta doble en uno de sus extremos. Todas estas características, hacen que el oboe sea considerado acústicamente como un tubo sonoro que actúa como una columna de aire abierta en los dos extremos, con frecuencias naturales $\upsilon_n = nc/2L$, teniendo como frecuencia fundamental (n=1) $\upsilon_1 = c/2L$[1]. De este modo, el oboe compensa su pequeña tesitura, con un espectro armónico rico, conteniendo todas las frecuencias que son múltiplos enteros de la fundamental, por lo que presenta todos los armónicos.

Aunque la producción de la onda sonora comienza en las vibraciones de las láminas de la lengüeta o caña, el sonido musical se produce mediante la filtración de las frecuencias que producen ondas estacionarias dentro del alma del instrumento.

El sonido del oboe se caracteriza por todas estas peculiaridades acústicas, pero también su timbre se ve en gran medida definido por los materiales, formas y mecanismos empleados tanto en la construcción del instrumento como en la fabricación de la caña.

ESTUDIO TÍMBRICO

Consideraciones preliminares

Para realizar este estudio del timbre del oboe se han tenido en cuenta las siguientes consideraciones:

1. Las grabaciones se han realizado en la misma sala, el mismo día, bajo condiciones estables controladas de temperatura y humedad y empleando como referencia la afinación del La_4 a 443 Hz.
2. La radiación direccional del oboe a la hora de usar micrófonos para la grabación. Chenna y Salmi (1994) explican que «la radiación de las ondas sonoras alrededor del instrumentista es circular en el registro grave, mientras que a partir de 1500 Hz [correspondería aproximadamente a un $fa\#_6$] se produce una radiación más direccional causada por el hecho de que hay más agujeros abiertos [llaves destapadas] en el tubo»[2].
3. Aunque este estudio no pretende en absoluto comparar marcas ni modelos de oboe, para tener una muestra más variada y extraer conclusiones más fiables, se han utilizado las grabaciones de 4 oboes de diferentes marcas, modelos, años y materiales, cada uno de ellos ejecutado por su dueño, que es el que sabe buscar el sonido más rico en armónicos. Éstos fueron los oboes:
   - Oboe 1. Marigaux 901. Nº serie: 34934. Año 2009
   - Oboe 2. Buffet-Crampon Green Line. Nº serie: GG 9927. Año 2004
   - Oboe 3. Marigaux 901. Nº serie: 14564. Año 1984
   - Oboe 4. Ludwig Frank. Nº serie: 397. Año 2004

4. El timbre de un instrumento no es el mismo en toda su tesitura. Cada nota de un mismo instrumento tiene su propio timbre, distinto al de las restantes. Por este motivo se ha realizado el estudio con todas las notas del registro, teniendo una base de datos de más de 170 archivos sonoros.
5. La evolución temporal (fases: ataque, decaimiento, sostenimiento y relajación) de la amplitud del sonido también influye en el timbre. Este concepto explica, según J. M. Merino (2008), que «la composición espectral de un sonido complejo no es la misma desde su inicio hasta su extinción»[3]. En los espectrogramas se observa más cantidad de armónicos en la fase de ataque y menos en la fase de relajación. Por ello, se ha intentado estudiar los armónicos de cada oboe en intervalos donde la intensidad del sonido fuera similar y cada nota grabada tiene una duración aproximada de entre 5 y 8 segundos.

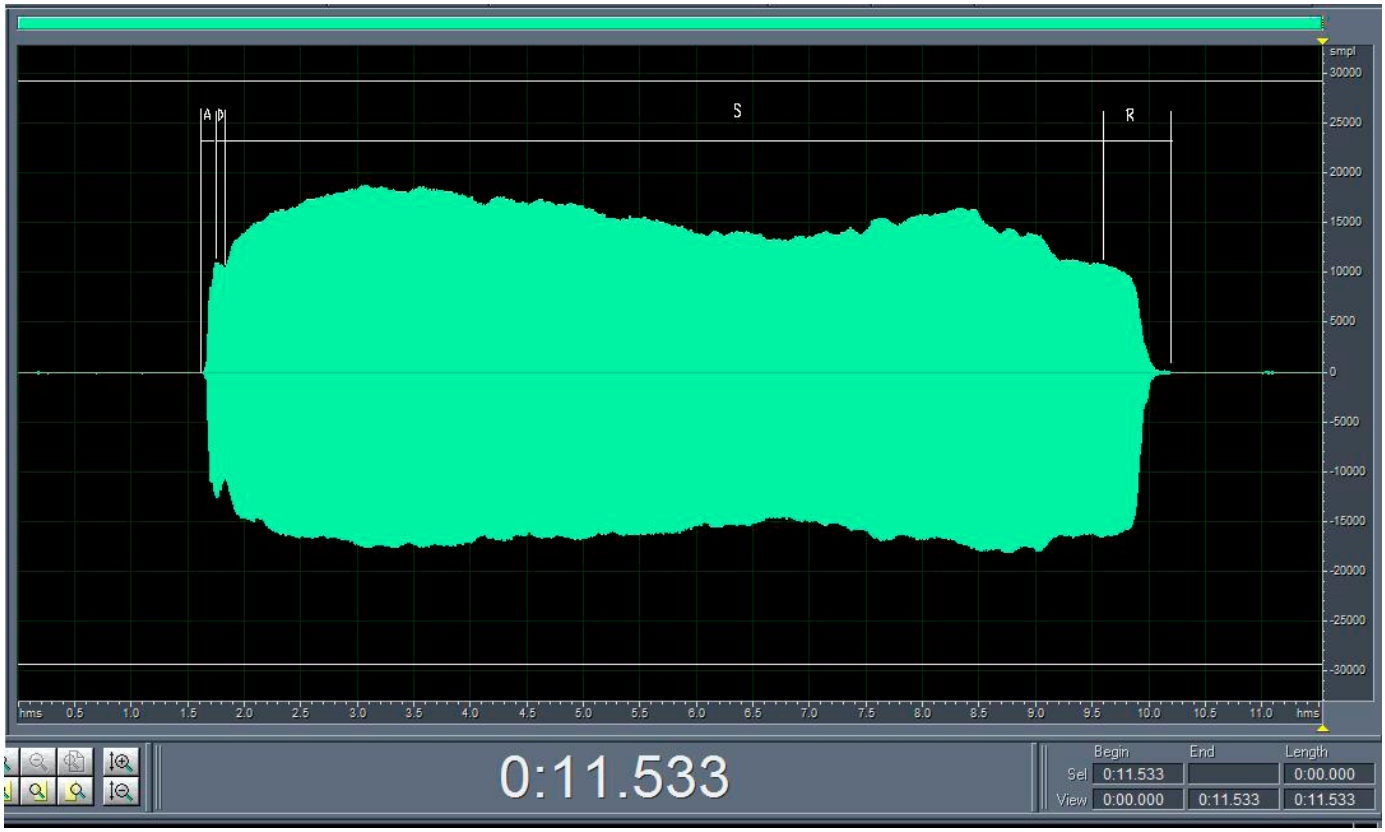


Figura 1. Fases del desarrollo de un sonido Mi4 del Oboe 3: A-ataque; D-decaimiento; S-sostenimiento; R-relajación. Duración total del archivo 11,533 segundos, duración del sonido 8,532 segundos

Fase 1. La grabación

Mediante el micrófono de una grabadora (Grabadora Olympus Linear PCM Recorder LS-10 con micrófono estéreo incorporado) se recoge la señal analógica proveniente de cada oboe y el convertidor USB se encarga de transformarla en una señal digital para, posteriormente, en un ordenador y con el programa *Cool Edit Pro* poder modificar la grabación, cortar y aislar cada nota, igualar las intensidades de las notas, obtener las gráficas amplitud (dB) – tiempo (ms) y con ello, poder observar la forma de la onda.

Fase 2. El análisis

A continuación, cada señal se analiza por medio de softwares especializados en el estudio del sonido, el *Speech Analyzer* y el *Spear*. Gracias a estos programas se pueden obtener tanto los espectrogramas como los espectros de cualquier sonido. Todos los datos numéricos se dan con una precisión de tres decimales en notación científica.

El estudio del timbre del oboe se ha realizado mediante el análisis y la interpretación de cuatro gráficos para cada sonido de cada oboe:

- Espectrograma: Representa mediante colores la potencia de cada armónico del sonido a lo largo del tiempo. La escala de colores iría desde los tonos rosas-rojos-amarillos (más intensidad) a los azules-morados (menos intensidad).
- Análisis frecuencial: gráfica de un sonido que representa en el eje horizontal las frecuencias de los parciales en hercios y en el eje vertical las amplitudes de dichas frecuencias en decibelios. Los picos en la gráfica serían los correspondientes a cada parcial.
- Análisis espectral: Representa la potencia de la serie armónica o los parciales de un sonido. Las líneas horizontales tienen la longitud de su tiempo en segundos (eje horizontal), la altura a la que se encuentran indica su frecuencia en hercios (eje vertical) y la intensidad y nitidez de la línea indica su potencia sonora, es decir, su amplitud (cuanto más gruesa y negra es la línea, más potente es ese parcial).
- Tabla de frecuencias: Para cada nota analizada se ha realizado una tabla en la que se detallan las frecuencias (en hercios) de cada parcial obtenido, relacionándolo con su armónico, y se especifica el nombre de las notas que corresponden a dichas frecuencias.

El timbre de un sonido depende de cómo esté repartida la potencia en su serie armónica. Además, según Colomer[4], dependiendo de qué armónico predomine en dicha serie el timbre del sonido será más profundo, redondo, cálido, o más nasal, áspero o disonante *(ver figura 2)*.

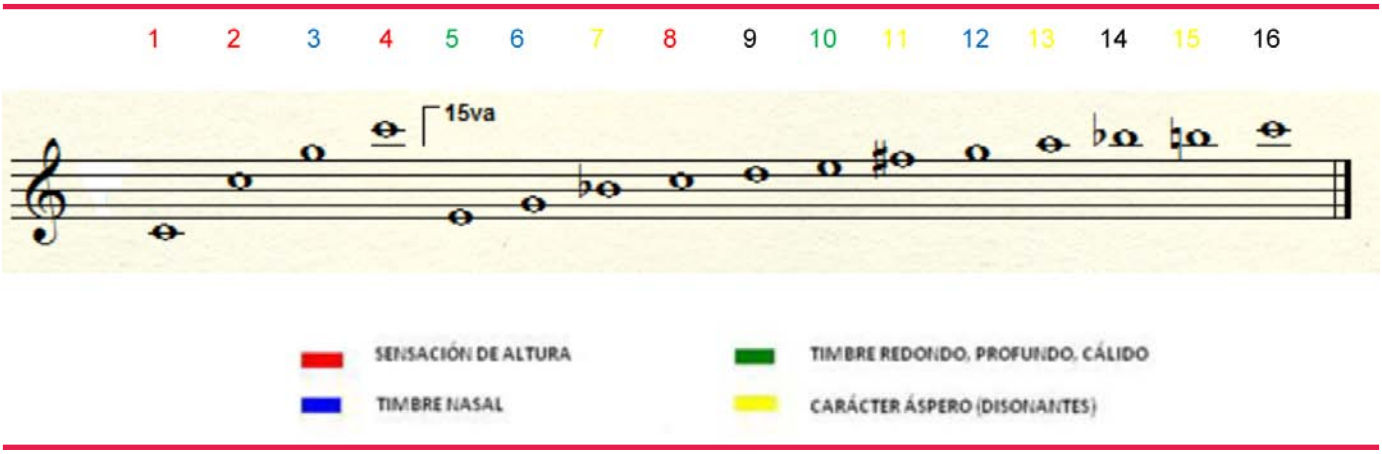


Figura 2. Serie armónica, señalando la función de cada armónico con relación al timbre.
Sensación de altura: armónicos 1, 2, 4, 8; Timbre nasal: 3, 6, 12; Timbre redondo: 5, 10; Carácter áspero: 7, 11, 13, 15

Hay que aclarar algunos conceptos muy importantes y necesarios para entender este estudio:

- Todos los componentes de frecuencia que forman la onda completa, incluyendo el fundamental (frecuencia a la que vibra la onda completa) y los sobretonos (otros componentes sinusoides a frecuencias superiores a la fundamental) se llaman parciales.
- Los sobretonos que son múltiplos enteros del fundamental se llaman armónicos.
- La frecuencia fundamental se considera el primer armónico y el primer parcial. La numeración de los parciales y armónicos es normalmente la misma, el segundo parcial es el segundo armónico, etc. Pero si hay parciales inarmónicos, la numeración no coincidirá.

En la parte práctica de este estudio se van a obtener los datos en frecuencias de cada parcial que compone un sonido, puede coincidir que sean armónicos pero también puede ser que no.

Ejemplo de los gráficos analizados para la nota La4

A continuación se incluye un ejemplo del análisis de la nota La4.

Con los espectrogramas se pueden ordenar los oboes de mayor a menor cantidad de armónicos en: Oboe 1, Oboe 3, Oboe 4 y Oboe 2. (Ver figura 3)

En el análisis espectral para la nota La4 se pueden observar grandes diferencias entre los oboes: en el Oboe 1 los parciales 2º, 3º, 4º y 5º son muy potentes aunque también están bien presentes los parciales 6º, 7º y 8º; en el Oboe 2 los parciales que destacan son el 2º y el 4º y en menor medida el 3º, 5º y 6º; el Oboe 3 tiene muy fuertes los parciales 2º, 3º y 4º; y, por último, en el Oboe 4 destacan los parciales 3º y 4º y con menor potencia el 2º y el 5º. (Ver figura 5)

En la tabla de la figura 6 se recogen todos los datos de las frecuencias de los parciales para la nota La4. En todos los oboes coincide que el parcial 7º correspondería al armónico 7º pero 1/8 de tono bajo; el parcial 11º correspondería al armónico 11º 1/4 o 1/8 de tono bajo; el armónico 13º 1/4 de tono bajo y el armónico 14º 1/8 de tono bajo. Lo curioso es que en todos los oboes el parcial 10º coincide que está a 4420 Hz.

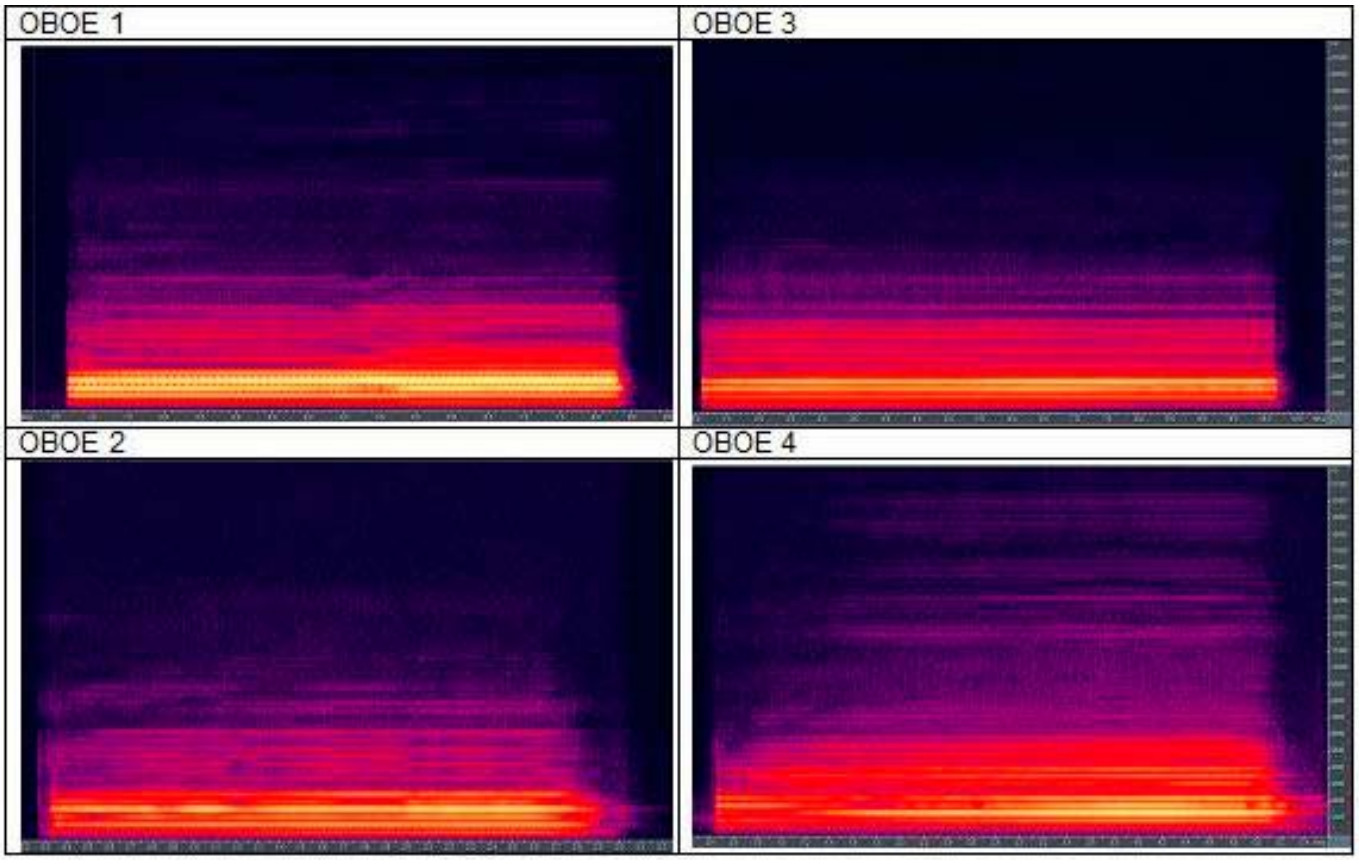


Figura 3. Espectrogramas del sonido La4 para cada una de los oboes

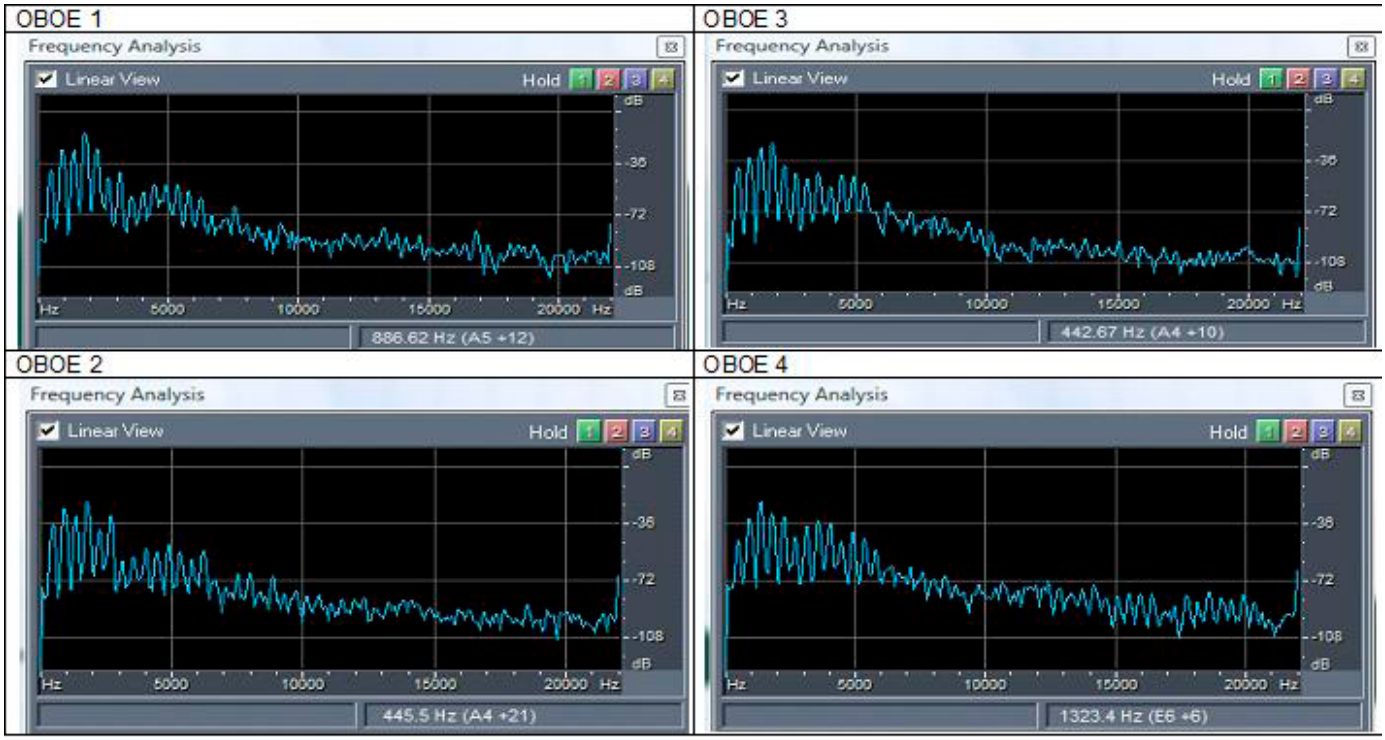


Figura 4. Gráficas que analizan la frecuencia del sonido La4 para cada una de los oboes

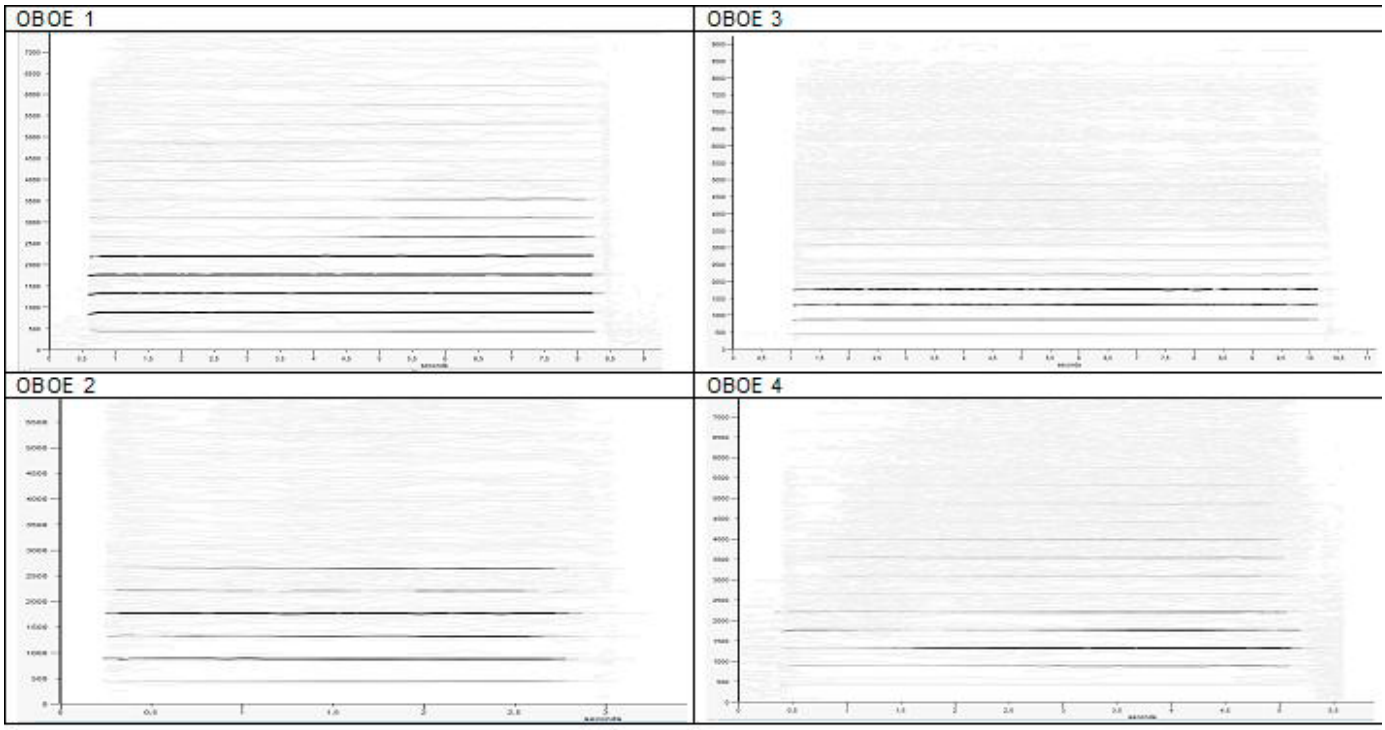


Figura 5. Análisis espectral del sonido La4 para cada una de los oboes.

PARCIALES	ARMÓNICOS	OBOE 1 (Hz)	OBOE 2 (Hz)	OBOE 3 (Hz)	OBOE 4 (Hz)
1º	1º	A4 443,000	A4 443,000	A4 443,000	A4 443,750
2º	2º	A5 888,000	A5 884,000	A5 884,000	A5 887,500
3º	3º	E6 1332,000	E6 1328,000	E6 1332,000	E6 1331,250
4º	4º	A6 1776,000	A6 1772,000	A6 1772,000	A6 1775,000
5º	5º	C#7 2212,000	C#7 2204,000	C#7 2212,000	C#7 2218,750
6º	6º	E7 2652,000	E7 2644,000	E7 2652,000	E7 2662,500
7º	7º	G7 3096,000	G7 3084,000	G7 3092,000	G7 3100,000
8º	8º	A7 3544,000	A7 3524,000	A7 3536,000	A7 3550,000
9º	9º	B7 3980,000	B7 3976,000	B7 3976,000	B7 3981,250
10º	10º	C#8 4420,000	C#8 4420,000	C#8 4420,000	C#8 4425,000
11º	11º	Eb8 4868,000	Eb8 4852,000	Eb8 4860,000	Eb8 4874,999
12º	12º	E8 5308,000	E8 5296,000	E8 5308,000	E8 5318,749
13º	13º (no en oboe 3)	F#8 5756,000	F#8 5732,000	**F8** 5748,000	F#8 5762,499
14º	14º	G8 6192,000	G8 6168,000	G8 6184,000	*G8 6193,749*
15º	15º	G#8 6640,000	G#8 6612,000	G#8 6632,000	G#8 6649,999
16º	16º	A8 7084,000	A8 7056,000	A8 7076,000	A8 7093,749

Figura 6. Tabla de frecuencias de los parciales (en hercios) del sonido La4 para cada una de los oboes

CONCLUSIONES

Evolución temporal de la amplitud

El oboe se caracteriza por tener un rango muy amplio de ataque. Las fases de ataque pueden ser muy cortas y precisas, de 0,010 a 0,040, pero también pueden ser ataques más graduales o suaves, de 0,100 s. La fase de decaimiento es proporcional a la fase anterior de ataque, así para un ataque gradual de 0,100 s, la fase de decaimiento será aproximadamente de unos 0,067 s. La fase de sostenimiento dependerá de la duración total de la nota y se caracteriza por ser la fase más larga y regular. Es en esta fase donde mejor se distingue la forma de la onda, en este estudio dura de 7,000 a 8,000 segundos. Por último, la fase de relajación, que para el oboe puede ser totalmente seca y breve, 0,004 s, o una extinción gradual, en este estudio duran aproximadamente 0,460 s.

Forma de la onda

La forma de la onda es una característica específica del timbre de cualquier instrumento, pero además, a lo largo de este estudio se han observado variaciones de la forma de onda en función de la marca: los *Marigaux* (Oboe 1 y Oboe 3) tienen la forma de onda casi idéntica entre ellos, y son más parecidos al *Ludwig Frank* (Oboe 4); en cambio, el *Green Line* (Oboe 2) tiene siempre una forma de onda totalmente diferente al del resto, incluso para una misma nota. También la forma de la onda va cambiando según subimos en altura del registro, así para notas graves (ricas en armónicos) es una forma en diente de sierra más compleja que la del registro medio, y en el registro sobreagudo la forma de la onda tiende a asemejarse a una sinusoidal simple, porque es mucho más pobre en parciales o componentes.

Figura 7. Formas de onda para la nota La4 en Oboe 1 (arriba) y en Oboe 2 (abajo)

Espectro armónico

En este estudio se constata el comportamiento del oboe como un tubo abierto y cónico que contiene tanto el sonido fundamental como todos sus armónicos (pares e impares). Además, podemos resumir el timbre característico y único del oboe en estos puntos clave:

- El oboe tiene un espectro armónico rico, predominando los armónicos 1º, 2º, 3º y 5º.
- En muchas notas distintas del registro del oboe coincide que el parcial 7º correspondería al armónico 7º pero 1/4 de tono bajo; el parcial 11º y 13º corresponderían a los armónicos 11º y 13º respectivamente pero 1/8 o 1/ 4 de tono bajos.
- El predominio de armónicos con frecuencias entre los 2000 y 3000 Hz genera un sonido penetrante y algo nasal.

En las tablas 1 y 2 se recogen los parciales más relevantes en el espectro sonoro de cada oboe para 8 notas representativas de todo el registro del instrumento.

TABLA 1: PARCIALES CON MAYOR POTENCIA

Notas	Oboe 1	Oboe 2	Oboe 3	Oboe 4
SIb 3	2º - 7º	2º,4º,7º,8º	2º - 7º	2º-10º
DO 4	2º,3º,5º-7º	2º - 8º	2º, 5º, 6º, 7º	2º, 5º, 6º, 7º
LA 4	2º - 5º	2º, 4º	2º, 3º, 4º	3º, 4º
DO 5	2º, 3º	3º, 4º	1º - 9º	3º, 4º, 5º, 6º
DO# 5	1º - 4º, 6º, 7º	1º - 5º, 7º	3º	3º
MIb 5	1º - 6º	2º, 4º	2º, 3º	1º - 7º
DO 6	1º, 2º	1º - 4º	1º - 5º	1º, 3º, 5º
SOL 6	1º, 2º, 3º	1º, 2º, 3º	1º, 2º, 3º	

TABLA 2: PARCIALES CON MENOR POTENCIA

Notas	Oboe 1	Oboe 2	Oboe 3	Oboe 4
SIb 3	1º, 8º-16º	1º, 3º, 5º, 6º, 9º-16	1º, 8º - 16º	1º, 11º - 16º
DO 4	1º, 4º, 8º -16º	1º, 9º - 16º	1º, 3º, 4º, 8º-16º	1º, 3º, 4º, 8º-16º
LA 4	1º, 6º - 16º	1º, 3º, 5º, 6º	1º, 5º, 6º	1º, 2º, 5º, 6º
DO 5	1º, 4º - 16º	1º, 2º, 5º - 16º	10º - 16º	1º, 2º, 7º - 16º
DO# 5	5º, 8º - 16º	6º, 8º - 16º	1º, 2º, 4º-16º	1º, 2º, 4º - 16º
MIb 5	7º - 16º	1º, 3º, 5º - 16º	1º, 4º - 16º	8º - 16º
DO 6	3º - 6º	5º, 6º	6º- 8º	2º, 4º, 6º - 8º
SOL 6	4º, 5º	4º, 5º,6º, 7º	4º, 5º, 6º, 7º	

Figura 8. Las Tablas 1 y 2 son un resumen de los parciales con mayor y menor potencia que más destacaban en el espectro de cada oboe para 8 notas elegidas. Hay que tener en cuenta para cada nota de las tablas 1 y 2, la función de cada armónico con relación al timbre

Sugerencias para el profesorado

El estudio del sonido es un bloque de contenido obligatorio en la asignatura de Música en el curso de 2º de la ESO. Los profesores pueden grabar sonidos tocados por los alumnos en el aula con la flauta, la guitarra, los xilófonos, la voz, etc. y, con la ayuda de este tipo de programas y la obtención de estas gráficas, los alumnos pueden entender de una manera muy sencilla y visual los conceptos de onda sonora, espectro armónico, parciales, amplitud o intensidad, duración, frecuencia o altura y timbre; así como ver las diferencias que existen entre los distintos tipos de instrumentos.

En el caso del aula de oboe o fagot, realizar este tipo de estudio en directo con sonidos grabados por los alumnos, también es un ejercicio que recomiendo tanto en las clases colectivas como individuales, ya que cada alumno puede comprobar gráficamente cómo es su sonido y cómo podría mejorarlo en función de las carencias que observe: pobreza en armónicos, poco potente, vibrato irregular en vibraciones o con variación de la afinación con respecto al tiempo, etc. •

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Siendo υ la frecuencia, *c* la velocidad del sonido en el aire 330 m/s o velocidad de propagación de las ondas longitudinales que es la misma para todas las frecuencias en un medio no dispersivo, L la longitud del tubo y n un número entero. Las fórmulas físicas están obtenidas de Olazábal (2007, pp. 110 y 111).

[2] Texto original (traducido por la autora): The radiation of the sound waves around the player is virtually circular in the low register, while from 1500 Hz onwards a more directional radiation is caused by the fact that not only the first open hole but all the other tone holes of the instrument participate. Procedente de: Andrea Chenna y Massimiliano Salmi, *Il Manuale dell'oboe contemporaneo. The Contemporany oboe. Guida allo studio di Practice Guide by Ohmar Zoboli*, Milano, Rugginenti Editore, 1994, p 3.

[3] Jesús Mariano Merino, *Las vibraciones de la música,* San Vicente (Alicante), Club Universitario, 2006, p. 81.

[4] Luis Colomer Blasco, "Capítulo 7. El sonido armónico", *Acústica musical,* En: <http://cursodeacusticamusical.blogspot.com.es/2015/04/capitulo-7-el-sonido-armonico.html#seriearmonica> (Consultado el 10 de marzo de 2017).

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Marcelo y FINN, Edward J. *Física Vol. I y II. Massachusetts (EE.UU.):* Addison-Wesley Iberoamericana, 1986.

BENADE, Arthur H. *Fundamentals of musical acoustics*. 2º edición revisada (1ª edición publicada por Oxford University Press, 1976). Nueva York: Dover Publications, 1990.

CHENNA, Andrea y SALMI, Massimiliano. *Il Manuale dell'oboe contemporaneo. The Contemporany oboe. Guida allo studio di Practice Guide by Ohmar Zoboli*. Milano: Rugginenti Editore, 1994.

COLOMER BLASCO, Luis. *Acústica Musical*. Libro publicado en línea. <http://cursodeacusticamusical.blogspot.com.es/2015/ > (Recuperado el 10 de marzo de 2017).

DONINGTON, Robert. *La música y sus instrumentos*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

ESTÉVEZ DÍAZ, Francisco. *Acústica Musical*. Madrid: Ópera Tres Ediciones Musicales, 1990.

FDEZ. DE LA GÁNDARA, Gonzalo y LORENTE, Miguel. *Acústica Musical*. Madrid: ICCMU, Colección Música Hispana, 1998.

GOLDÁRAZ GAINZA, J.J. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Música, 2004.

MERINO DE LA FUENTE, J. Mariano. *Las vibraciones de la música*. San Vicente (Alicante): Club Universitario, 2006.

OLAZÁBAL, Tirso de. *Acústica musical y organología*. Capítulos XI y XII. 1ª ed. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2007.

PALOMO, Miguel. *El estudio de grabación personal*. Madrid: Ediciones Amusic, 1995.

PIERCE, J.R. *Los sonidos de la música*. Biblioteca Scientific American. Barcelona: Editorial Labor, 1985.

RECUERDO LÓPEZ, Manuel. *Teorías básicas para el estudio de la acústica de recintos*. Madrid: Publicaciones de la Escuela Universitaria de Ingeniería Técnica de Telecomunicación, 1983.

SINGER, Lawrence. *Metodo per oboe*. Basado en la *Nuova tecnica per strumenti a fiato di legno* de Brumo Bartolozzi. Edizioni Suvini Zerboni-Milano. Londres: Ed. Oxford University Press, 1967.

TRIBALDOS, Clemente. *Sonido profesional (Estudios de registro profesional)*. Madrid: Editorial Paraninfo, 1999.

VEALE, Peter y otros. *The Techniques of Oboe Playing*. Basel (Suiza): Bärenreiter Kassel, 1994.

WINCKEL, F. *Music, sound and sensation*. Nueva York: Dover Publications, 1967.

MARINA CRUZ PASCUAL

Es licenciada en Geología por la Universidad Complutense de Madrid y titulada superior de Música en la especialidad de Oboe y de Flauta de Pico por el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León. Actualmente trabaja como profesora de Música bilingüe en el I.E.S. "Vela Zanetti" de Aranda de Duero (Burgos), labor que compagina con la de profesora de Oboe en el Centro Profesional de Música "Antonio Machado" de Salamanca.

YAMAHA

Custom Oboes

Una pedagogía para el acabado de cañas de fagot de sistema alemán (sistema Heckel). *PRIMERA PARTE*

(Primera parte del Artículo "A Pedagogy for Finishing Reeds for the German-System (Heckel-System) Bassoon" publicado en la revista The Double Reed, Vol.23.3, 2000 de la IDRS. Modificado en Agosto de 2010)

Terry B. Ewell
Fagotista

Germán Martínez López (Traducción)
Socio AFOES, fagotista

Aunque disponemos en la actualidad de muchos y excelentes libros y artículos que detallan paso a paso la construcción de la caña (gubiado, perfilado, forma de la pala, formación del tubo, etc.), pocos se adentran en detalle en lo que respecta al acabado de las cañas de fagot. La razón es bastante obvia. Mientras que los primeros pasos para construir las cañas de fagot se pueden precisar de muchas formas y a la vez se pueden reducir a un pequeño número de instrucciones, los métodos de ajuste de cañas que se adapten a cada fagot y, más importante, a cada fagotista, son muy numerosos [1]. Además, el "enfoque objetivo" empleado por muchos libros sobre la fabricación de cañas es muchas veces inapropiado para dirigirse a las múltiples necesidades de los fagotistas. Cuando hablo de "enfoque objetivo" me refiero a que el texto consiste en una serie de instrucciones o directrices: "haz esto... quita X cantidad de madera aquí...", etc. Con esto no pretendo desacreditar textos sobre construcción de cañas que comúnmente utilizan un enfoque objetivo. Muchos de ellos, como libros de Christopher Weait, Mark Popkin y Loren Glickman, son estupendos manuales de instrucciones [2]. Yo he usado estos libros con mis estudiantes durante años y han sido de ayuda también para mí mismo. Estos libros son excepcionalmente buenos explicando acciones precisas que, cuando son ejecutadas adecuadamente, dan paso a los resultados deseados. Sin embargo, el enfoque objetivo no es tan efectivo cuando los resultados deseados son más abstractos: "quiero un sonido más oscuro", "quiero un sonido más potente en el registro grave", "quiero un registro agudo más estable y seguro", etc. Llamemos a este otro enfoque, que busca resultados que son menos fáciles de cuantificar, "enfoque subjetivo".

Dejadme añadir una aclaración más a los dos enfoques. Definamos el enfoque objetivo como el que se centra en la evidencia física: la apariencia que tiene la caña y sus diversas medidas. Definamos el enfoque subjetivo como el que se centra en los resultados auditivos: cómo suena la caña (en el fagot) o cómo nos gustaría que sonara y cómo cambiarla para mejorarla. Muchos, si no todos los expertos fabricantes de cañas, siguen ambos enfoques objetivo y subjetivo. De hecho, no es posible separarlos durante la construcción de cañas, especialmente en el acabado de estas. Cuando hago cañas, yo mismo uso un enfoque objetivo (la caña mide "x", la forma tiene "y" de anchura, el corazón tiene "z" de grosor, etc.) para llegar a una caña que luego está lista para una puesta a punto. También uso el enfoque objetivo para el balance de la caña. Luego, con un enfoque subjetivo consigo la calidad de sonido y respuesta que quiero, adecuándome a cada caña y a la música en la que será usada. La instrucción que he recibido de muchos fabricantes de cañas, junto con los años que llevo fabricando cañas y tocando, han refinado mi enfoque subjetivo, que compartiré con vosotros en este artículo.

Como fabricante de cañas sé lo que hago y cómo consigo la caña que quiero, pero, como profesor, ¿cómo hago para transmitir esto a mis alumnos? El enfoque objetivo de mi método de fabricación de cañas es lo más fácil de enseñarles. Sin embargo, el enfoque subjetivo ya no es tan fácil de transmitir. Con este artículo buscamos abordar los diversos aspectos del acabado de una caña, así como proporcionar conceptos para la enseñanza del ajuste de las mismas. Os daréis cuenta, por ejemplo, de que no aparecen medidas ni dimensiones de la caña. A continuación encontraréis una explicación de los términos usados en el artículo, una introducción a los cuatro tipos de caña y comentarios sobre el ajuste de cañas.

I. Unos pocos Términos y Figuras

Podéis acudir a la Figura 1 para consultar muchos de los términos utilizados en este artículo. La Figura 2 muestra modelos de los dos tipos de raspado mencionados aquí.

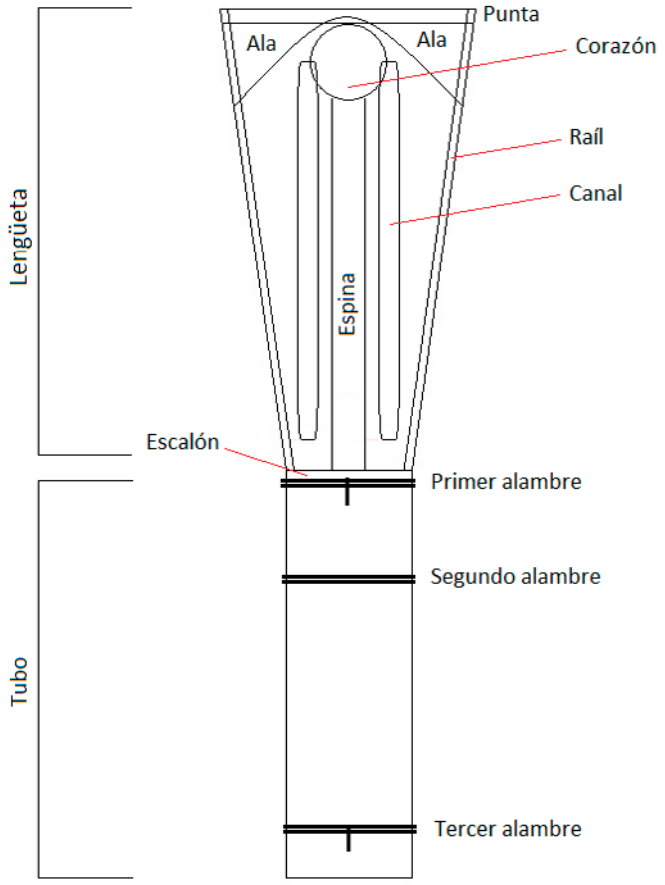


Figura 1: La caña de fagot y los términos referidos a ella. Términos (de arriba a abajo): punta, ala, corazón, superficie, canal, raíl, espina, collar, primer alambre, tubo, segundo alambre, tercer alambre

Aunque hay una variedad infinita de perfilados de caña, para nuestros objetivos los tipos de perfilado se clasifican por su relación en dos extremos: 1) El raspado paralelo y 2) El raspado en cuesta.

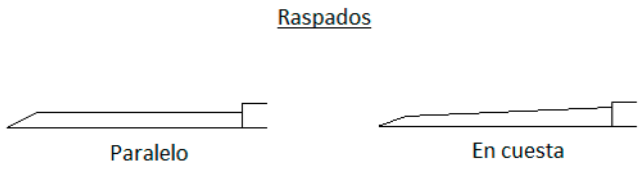


Figura 2: La caña de fagot y los términos referidos a ella. Términos (de arriba a abajo): punta, ala, corazón, superficie, canal, raíl, espina, collar, primer alambre, tubo, segundo alambre, tercer alambre

En su forma idealizada, el raspado en paralelo se caracteriza por tener una zona que crece abruptamente en cuesta desde la punta hasta el corazón de la caña. El grosor desde el corazón hasta el escalón, sin embargo, permanece igual. En la forma idealizada del raspado en cuesta, la zona que va desde la punta hasta el corazón crece de forma mucho menos abrupta que en el raspado paralelo. El grosor desde el corazón hasta el escalón se incrementa gradualmente. De este modo, el raspado en cuesta tiene más madera en dirección al escalón que el raspado en paralelo, pero menos madera en el área del corazón.

Los ajustes en los alambres son descritos a continuación. "Achatar" un alambre hace referencia a la acción de aplanar el óvalo del tubo, aproximándolo a la forma que tenía inicialmente, antes de formar el tubo con un punzón. "Redondear" un alambre hace referencia a la acción de hacer el tubo más circular. Los "ratios" son la relación de grosor entre la espina y los raíles, o el corazón y las alas. Una espina que tiene el doble de grosor que los raíles tiene un ratio de 2:1. Un ratio de 3:1 es mayor que un ratio de 2:1; y si cambiamos el ratio de 2:1 a 1:1, disminuye el ratio.

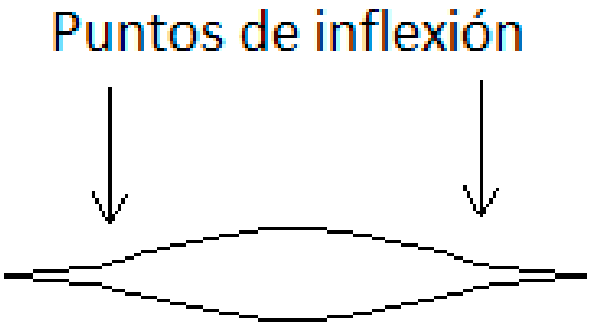


Figura 3: Puntos de inflexión

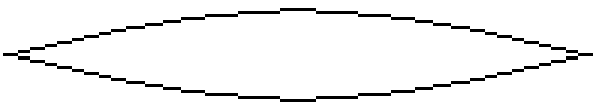


Figura 4: Sin puntos de inflexión

La Figura 3 ilustra "puntos de inflexión". Fijaos en que la parte central (enfrente del corazón) de la punta de la caña tiene una curva convexa; la parte de la punta en donde se sitúan las alas es cóncava, curvándose en la otra dirección.

Las flechas en la figura señalan los puntos de inflexión, el lugar donde la curva cambia de cóncava a convexa.

La Figura 4 ilustra una punta de caña sin puntos de inflexión. La "altura de apertura" se refiere a la distancia entre las dos palas en la punta de la caña (Ver "A" en la Figura 5); el "ancho de apertura" se referirá a la longitud horizontal de la apertura, el área de la punta de la caña que vibra libremente, entre las dos palas (ver "B" en la Figura 5).

Por el término "apertura" me refiero tanto al ancho como a la altura de la punta de la caña.

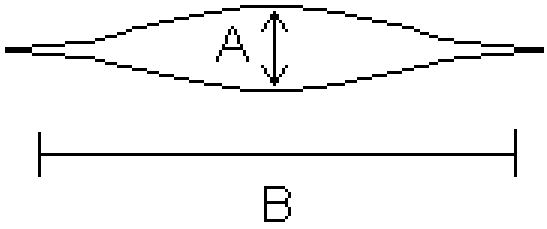


Figura 5: Altura y ancho de apertura

II. Los Cuatro Tipos de Caña

Creo que la mejor forma de enseñar la realización del acabado de la caña (especialmente la parte más subjetiva del trabajo) es la de presentar el "tipo de caña normal" en contraste con tres tipos de cañas especiales: caña de notas agudas, caña de notas graves o *pianissimo* y caña de concierto. El tipo de caña normal es algo fiable y eficaz para el estudiante, teniendo en cuenta que son las cañas que se usan el 95% del tiempo, y que las cañas especiales son utilizadas para momentos puntuales.

Las cañas especiales, sin embargo, toman su importancia no solo por su posibilidad de uso en pasajes musicales específicos, sino también por ser "contrastes conceptuales" con respecto al tipo normal de caña.

Por "contrastes conceptuales" me refiero a conceptos que que se contrarrestan entre sí y que definen el tipo normal de caña cuando están en equilibrio.

Tomad por ejemplo la siguiente figura (Figura 6):

Figura 6: Representación gráfica de los contrastes conceptuales de los tipos de caña.

El triángulo presenta los tres tipos de caña, cada uno en una esquina. La caña, representada con una bola negra, nos indica que es una caña con algunas características de las cañas de notas agudas y de concierto, pero pocas o ninguna de las características de una caña de notas graves.

Añadiendo características de la caña de notas graves, el estudiante ajustará la caña hacia un mejor balance, consiguiendo un tipo de caña normal que es más flexible para todo tipo de formas de tocar. En este caso, el estudiante puede hacer ajustes más adecuados si entiende las características de la caña de notas graves. Los conceptos de la caña de notas graves se contraponen a los otros dos conceptos.

Del mismo modo, si un fagotista quiere mejorar una caña en el registro agudo, entender las características de una caña de notas agudas le ayudará a ajustar la caña en la dirección adecuada.

Entender las ideas fundamentales de los tres tipos especiales de caña y su relación con el tipo normal de caña puede ayudar a los estudiantes a realizar ajustes en las cañas que traen consigo muchos de los resultados subjetivos que están buscando. La idea de cada uno de los tipos especiales de caña, así, contribuye al balance de una caña de tipo normal.

1) Normal. Esta caña debe suponer, en la medida de lo posible, un equilibrio entre los tres tipos de cañas especiales explicadas a continuación. Debe tener una afinación estable, proporcionar un sonido agradable, y buena emisión en los registros agudo, medio y grave en todas las dinámicas. Esta caña tiene puntos de inflexión.

Los Tipos Especiales de Caña (Los Contrastes Conceptuales)

2) Caña de Notas Agudas. En comparación con el tipo normal de caña, esta otra caña tiene, generalmente:

- Una forma más estrecha (especialmente en el cuello).
- Una superficie más corta.
- Primer y segundo alambres redondeados.
- Un corazón más grueso en proporción a las alas.
- Una espina más gruesa en proporción a los raíles.

Esta caña se caracteriza por tener puntos de inflexión, especialmente cuando se necesita un amplio rango dinámico y control en el registro agudo. Normalmente, el tipo de raspado paralelo funciona mejor para este tipo de caña.

La altura de la apertura tiende a ser mayor que en el tipo de caña normal, es decir, está más abierta. (Usada para solos como el *Bolero* de Ravel o *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky).

3) Caña para notas graves/*pianissimo*. En comparación con el tipo normal de caña, esta otra generalmente tiene:

- Una forma más ancha (especialmente la superficie).
- Una superficie más larga.
- Primer y segundo alambres más planos.
- Un corazón más suave en proporción a las alas.
- Una espina más suave en proporción a los raíles, siendo una espina fina.
- Una punta más fina.

Una caña que está hecha para una fácil respuesta de las notas graves necesita NO tener puntos de inflexión.

Sin embargo, una caña hecha para tocar en *pianissimo* SÍ debe tener puntos de inflexión. A menudo, el raspado en cuesta funciona mejor con este tipo de caña. La altura de apertura tiende a ser menor que en el tipo normal de caña, es decir, está más cerrada.

(Usada para los solos que abren la *Sinfonía nº6* de Tchaikovsky y la obertura de *Las Bodas de Fígaro* de Mozart).

Pasión por el fagot

Tutti Fagotti
Tan's Fagotteria Windeler Fagottrohre

Tenemos el fagot perfecto para usted

Le ofrecemos una amplia selección de unos 40 fagotes de las marcas más prestigiosas del mercado.
Gracias a nuestra larga experiencia le ayudaremos a encontrar el fagot que mejor se adapte a sus necesidades. Nuevo o de segunda mano.

Todo, lo que tocar el fagot aún más especial hace.

Gracias a nuestra experiencia y a la de nuestros clientes estamos a la vanguardia en el desarrollo de nuevos productos tanto para usted como para su instrumento.
Estamos siempre abiertos a nuevas ideas, demandas y mejoras. No dude en ponerse en contacto con nosotros. En nuestra tienda física y por supuesto en nuestra página web tenemos todos los productos para el fagot y el fagotista que precisen.

www.tutti-fagotti.com

4) Caña de concierto. Esta caña necesita poder unificar las dinámicas más fuertes con un sonido agradable y una excelente articulación en todos los registros. En comparación con el tipo de caña normal, esta caña generalmente tiene:

- Una forma más ancha (especialmente en el cuello).
- No tiene puntos de inflexión (o tiene, pero muy ligeramente marcados en el borde de las alas).
- Menos espina en proporción a los raíles, con raíles más gruesos.
- Una apertura más ancha y más larga (resultado de un primer alambre más redondo y/o de una forma más ancha).

Esta caña puede además tener una forma más ancha, pero con una superficie más corta.

(Usada para tocar literatura de concierto junto a una orquesta grande, como el *Concierto en Fa Mayor* de Weber, *Concierto* de Jolivet, etc.).

No todos los tipos especiales de caña (de notas agudas, de notas graves/*pianissimo*, o de concierto) tendrán necesariamente cada una de las características enumeradas anteriormente, pero recurrirán a muchas de estas características y componentes para obtener los resultados deseados.

Estas características son similares a los ingredientes de un estofado: se debe añadir más cantidad de un ingrediente si echamos menos de otro o si lo omitimos. Cada músico debe encontrar la receta más adecuada para su forma de tocar.

Ahora, intentemos entender la relación entre los puntos de inflexión y los tipos de caña. Una caña con puntos de inflexión permite múltiples aperturas debido a la elasticidad y flexibilidad de la caña. Esta elasticidad y flexibilidad permiten al músico seleccionar aperturas de caña variadas como se ilustra en la Figura 7.

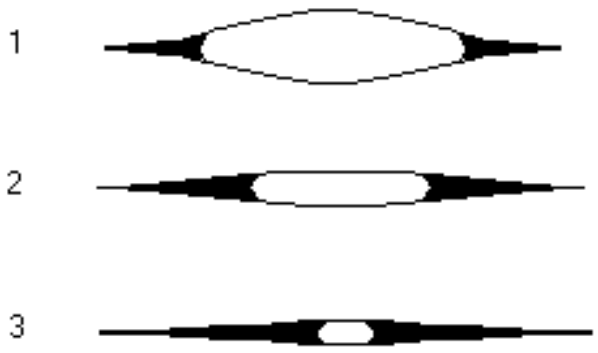


Figura 7: Varias aperturas vistas desde la punta, de frente

Una caña con una presión de embocadura mínima tendrá la apertura más abierta, mostrada en el número 1 de la Figura 7, y vibrará en la región por debajo del número 1 en la Figura 8.

Fijaos en que una porción de las alas y los raíles en la Figura 8 no participa libremente en esta vibración, pues las palas están en contacto entre sí en esas áreas.

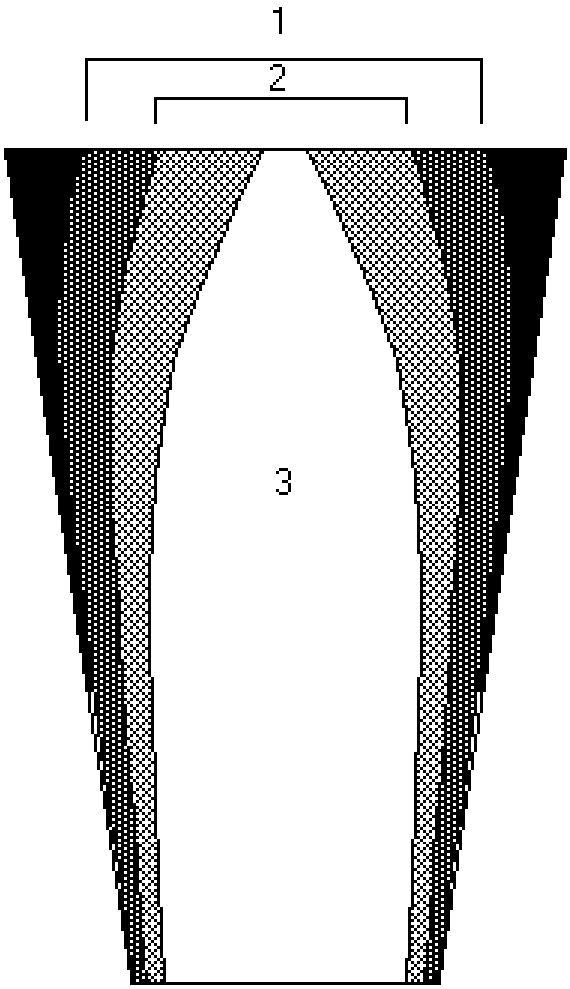


Figura 8: Varias aperturas vistas en la superficie, desde arriba

Estas áreas están mostradas en negro. El área designada con el número "2" indica una mayor presión de embocadura sobre la caña, como la que se tiene que aplicar para tocar notas agudas o pasajes en piano. Cuanto mayor sea la superficie de contacto de las palas entre sí, menos superficie de la caña vibrará libremente.

El área designada con el número "3" (la porción que no está sombreada de la Figura 8) representa la superficie vibrante de la caña con la apertura casi cerrada por completo, lo que ilustra la vibración de la caña durante la ejecución de notas extremadamente agudas o de pasajes en *pianissimo*.

Hay una variedad infinita de aperturas posibles entre una punta abierta por completo y una punta cerrada por completo. Esta variedad de aperturas es ideal para un tipo de caña normal, que es empleada para una gran diversidad de demandas interpretativas: fuerte, suave, agudo, grave, etc.

A la caña de notas agudas le favorecen los puntos de inflexión, pues las notas agudas se tocan casi exclusivamente con la porción central de la caña.

La superficie vibrante más pequeña de la caña mostrada en el área 3 de la Figura 8 interviene en la producción de notas agudas. Los puntos de inflexión también ayudan al balance tímbrico y de matices requerido para líneas melódicas líricas en el registro agudo.

La caña de notas graves puede tener o no puntos de inflexión. Los puntos de inflexión son menos necesarios para la emisión de notas en el registro grave. Sin embargo, si se requiere tocar *pianissimo* en el registro grave, los puntos de inflexión son de gran ayuda ya que el área de vibración se reduce.

Cuanto menor sea la cantidad de superficie de caña que vibre, menor será el "ruido" producido por la caña.

Además, los puntos de inflexión permiten un mayor rango dinámico, requisito necesario para tocar a niveles dinámicos más suaves.

Una caña que no tiene puntos de inflexión da paso a una apertura de "todo o nada". Con presión adicional, la altura de apertura es reducida, pero el ancho de apertura permanece aproximadamente igual, ya que las palas entran en contacto por completo a lo largo de la longitud de la punta (Figura 9).

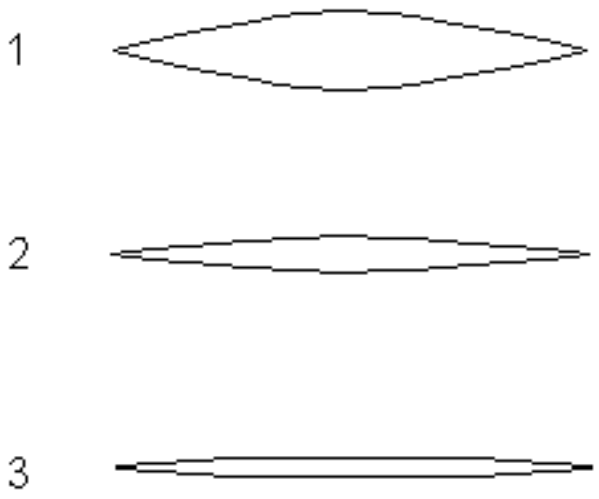


Figura 9: Varias aperturas de una caña sin puntos de inflexión

Esto es un extra para conseguir mayor volumen a lo largo del rango del instrumento (a menudo un requisito para tocar conciertos con una orquesta grande). Cuanto mayor sea la apertura de la caña, mayor será la cantidad de aire que admita y, consecuentemente, más fuerte podrá sonar. Incluso ejerciendo una mayor presión de embocadura para el registro agudo, la longitud de la apertura no se reduce significativamente.

Ahora vayamos más allá con este tipo de cañas, esta vez aplicado a la pedagogía del acabado de cañas. Por ejemplo, es posible que un estudiante con mucha dificultad para tocar el registro agudo del fagot tenga una caña de tipo normal que favorezca el registro grave. Este estudiante debería desplazar su tipo normal de caña en dirección hacia una caña de notas agudas. Adoptar una o más características de la caña de notas agudas hará que la caña normal del estudiante se mueva en la dirección adecuada. Por ejemplo, tal vez una forma más estrecha en el cuello sea todo lo que la caña necesita. Añadiendo a esto una superficie más corta, la caña tendrá incluso una mayor inclinación hacia el registro agudo. Redondear ambos alambres incrementará todavía más la tendencia al registro agudo, etc. Cualquiera de estas características, o todas, harán cambiar la caña en la dirección adecuada.

En otro ejemplo, es posible que un estudiante con dificultades para los ataques en *pianissimo* en el registro grave tenga una caña de tipo normal que tienda hacia el tipo de caña de concierto. Hacer la punta más fina o crear puntos de inflexión más pronunciados en la caña ayudaría a la respuesta en el registro grave. Achatar el primer y segundo alambre también movería la caña en la dirección adecuada. Animad a los estudiantes a hacer cambios de uno en uno para entender por completo los efectos en la caña. Después de cada cambio deberían probar la caña en el fagot. Naturalmente, hay pros y contras con cada modificación en la caña, así que es importante que comprendan lo que cada ajuste hace en sus cañas al ser tocadas en sus instrumentos.

Recordad que el tipo normal de caña no hace todo lo que los tipos especiales de caña hacen, aunque es una opción que permite al músico un mayor control del instrumento. •

NOTAS EN EL TEXTO

1. Una notable excepción es el libro de Mark G. Eubank, *Advanced Reed Design & Testing Procedures for Bassoon*, tercera edición (Portlando, Oregón: Arundo Research Company, 1993). Este texto tiene algunos consejos estupendos para el acabado de las cañas.

2. Christopher Weait, *Bassoon Reed-making: A basic Technique,* segunda edición (McGinnis & Marx Music Publishers, 1980). Mark Popkin y Loren Glickman, *Bassoon Reed Making Including Bassoon Repair, Maintenance and Adjustment and an Approach to Bassoon Playing*. (Evanston: The Instrumentalist, 1969).

REFERENCIAS

EWELL, T. (2000). A Pedagogy for Finishing Reeds for the German-System (Heckel-System) Bassoon. *The Double Reed*, vol. 23, 3. Recuperado el 10 de octubre de 2016, de https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR23.3.pdf/Pedagogy.pdf

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.

DR. TERRY B. EWELL

El Dr. Terry B. Ewell es profesor de teoría musical y fagot en la Universidad de Towson, Maryland, EEUU. Ha tocado por el mundo con orquestas en Hong Kong, China, Australia y EEUU. Es conocido como "Bassoon Digital Professor", con más de un millón de reproducciones de sus vídeos pedagógicos e interpretativos en Youtube y en www.2reed.net. Sus vídeos están en cinco idiomas: inglés, chino mandarín, coreano, español y farsi.

GERMÁN MARTÍNEZ LÓPEZ (Traducción)

Natural de Almoradí (Alicante), finaliza en 2017 sus Estudios Superiores de Fagot en el Conservatorio Superior de Navarra con José Lozano Prior. Ha tocado en orquestas como la OJPA, EGO, Orquesta Sinfónica de Navarra, Orquesta Sinfónica de Torrevieja... Y en 2013 representó a la C. Valenciana en el XI Certamen Intercentros Melómano. Colabora con el Dr. Terry Ewell en la traducción al castellano del proyecto "Bassoon Digital Professor".

DANZI REEDS

SINCE 1996

Discover the Danzi Reeds's craft: Reeds, Canes and Tubes for Bassoon, Oboe and Clarinet. All our wood come from Var region of France. We ship worldwide. Vat is counted only for European country.

¿Puede el fagot ser uno de los protagonistas dentro del mundo del flamenco?

Rubén Jiménez Urbano
Socio AFOES, fagotista

Seamos o no conscientes, el fagot es de los instrumentos que menos mundo ha visto fuera de la música clásica. También me atrevería a decir que es de los instrumentos de los que menos se conoce e incluso mucha gente no sabe ni siquiera de su existencia. Yo creo que es una pena seguir dejando a este abuelo, nunca mejor dicho, condenado a su extinción popular. Soy Rubén Jiménez y soy un fagotista diferente: un fagotista flamenco. Me he estado dedicando estos últimos años a investigar sobre cómo puede el fagot fusionarse con este estilo que tanto me apasiona y con el que me siento tan identificado al ser andaluz. Quería compartir con vosotros a modo de reflexión mi historia y mi corto —por ahora— proceso de aprendizaje.

Mi historia comienza como la de casi todos los músicos, en un conservatorio a los ocho o nueve años, siendo tan solo un niño. No vengo a hablaros de mi infancia y no quiero aburriros con muchos detalles, pero para entender realmente mi historia he de apuntar que era el típico alumno que solo escuchaba música clásica —y ha sido prácticamente así hasta hace un par de años—. Poco a poco fui observando que ahí no estaba realmente mi lugar y empecé a alejarme de la música que siempre había admirado. Sentía que en donde menos podía ser yo mismo era en la música clásica. No sabía cómo, pero quería realizar otro tipo de interpretación más fresca e innovadora, y llegar a consolidar mi propio estilo.

La magia que tiene la música es la que desde niño me despierta esa curiosidad por saber qué hay detrás de todo lo que se ve. He tenido la suerte de poder tocar músicas más modernas y folklóricas con el fagot a lo largo de los años que llevo estudiando, como por ejemplo en un intercambio de mi conservatorio en Turquía o en un ensayo de Ara Malikian. Siempre he tenido esa curiosidad y he metido las narices en todos los estilos que me han sido posibles. Mi suerte fue que un día toqué flamenco. Supe esa primera vez, al instante, que esa era la música a la que quería dedicar mi vida. No solo me gustó esta música, sino que me hipnotizó y se apoderó de mí. Actualmente el flamenco ocupa una gran parte de mi corazón, pero mentiría si dijera que la música clásica no está ahí también. Por ejemplo, en mis labores como compositor, donde amplio y actualizo de una manera más «romántica» el repertorio contemporáneo del fagot. Tanto es así que podéis ver mis obras publicadas en la editorial norteamericana TrevCo Music Publishing. Estas obras están escritas en un lenguaje clásico. Otro ejemplo podría ser mi labor como pedagogo, colaborando como profesor en actividades organizadas por la Joven Asociación de Musicología de Granada, en donde uso música clásica y no músicas más actuales. Sin embargo, el flamenco es el único que realmente ha conectado conmigo, ya que es una música viva y dispuesta a ser modificada (y por tanto actualizada). Precisamente esa es la gran riqueza de muchas músicas, que no son un arte cerrado, como la música que te enseñan a respetar y conservar en los conservatorios. Los temas en el flamenco van creándose poco a poco y, una vez que salen a la luz, siguen desarrollándose cuando cada artista les otorga su punto de vista.

Llega el punto en el que decido empezar a investigar sobre cómo podía el fagot realmente sonar flamenco y no una cosa muy diferente, tocar de una forma clásica un repertorio flamenco. Quisiera referirme a dos músicos de uno de los instrumentos estrella de todos los tiempos, el violín. Seguro que todos habéis oído hablar o incluso escuchado a Paco Montalvo en su reciente faceta flamenca. Desde su debut con la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión española a los 12 años comienza una carrera como concertista, actuando como solista con prestigiosas orquestas y en festivales y recitales en América, Asia y Europa. Se trata del violinista más joven del siglo XXI que ha debutado en la sala principal del Carnegie Hall de Nueva York. Además, en 2015 saca su primer disco haciéndose llamar creador del *violín flamenco como voz principal*. Me pregunto ahora yo, ¿si quitásemos todo lo que lleva, que está claro que es flamenco puro y duro, seguiría sonando flamenco? Hagamos ahora lo mismo escuchando a Ara Malikian, violinista libanés con residencia en España. Ara se inició en el violín a muy corta edad de la mano de su padre. Su talento fue reconocido tempranamente a pesar de las difíciles circunstancias que la guerra civil libanesa le obligaron a vivir, forzándole

incluso a estudiar durante largos periodos en los refugios antiaéreos. Dio su primer concierto importante con 12 años y a los 14 consiguió una beca del gobierno alemán para cursar estudios en la Hochschule für Musik und Theater Hannover. Con 15 años fue el alumno más joven admitido en este prestigioso centro superior de estudios musicales. Confieso que Ara Malikian sí que suena flamenco —suena más en estilo sin llevar el "tablao" flamenco—. ¿Cuál es su secreto?

Empecé a analizar antes que nada todo tipo de «cantaores» y «cantaoras» flamencos, remontándome a la historia clásica del flamenco. El cante, junto con el toque y el baile, es la esencia fundamental del flamenco. Quería que el fagot fuera el centro de la atmósfera del «cuadro» flamenco, y no un mero acompañamiento como era en esos tiempos primitivos la guitarra. Cierto es que la guitarra, como bien nos enseñó Paco de Lucía, puede ser también una buena y tradicional protagonista. No obstante, yo relaciono más la tradicional guitarra flamenca con el piano, ya que estos consiguen inundarnos de esa fragancia por medio de la armonía característica de la música flamenca. Pero, ¿podemos realmente usar la armonía nosotros, siendo un instrumento melódico? Yo diría que sí o... ¿no podemos analizar armónicamente una suite para violonchelo de Juan Sebastian Bach?

Reflexionemos otra vez volviendo al cante. No es lo mismo la voz que saca una cantante de ópera a una «cantaora»; sin embargo, las dos son cantantes. Ahora me diréis que nos encontramos con la dificultad del instrumento, ya que el fagot es un instrumento poco dado a modificar su sonoridad. Sin embargo, al igual que los músicos de jazz hacen que su música tenga *swing*, nosotros interpretamos la música con *aire* o *soniquete*. Es tan difícil explicar concretamente en qué consiste este término como explicar que la música flamenca tiene que tener duende[1]. Dicen los gitanos que con el duende se nace, y que es algo imposible de aprender. Yo no creo eso, es difícil de explicar pero no es imposible de aprender. Pienso que el duende es el tener arte al tocar, y saber cómo hacerlo con el fagot es lo que yo he empezado a investigar y reflexionar.

Pero la gran pregunta es: ¿qué elementos utilizo para sacar ese arte en el fagot? ¿Os habéis parado a pensar en cambiar la forma de articular?, ¿los colores?, ¿la dinámica?, ¿la utilización de notas de adorno propias del estilo flamenco?, ¿o la utilización de distintos tipos del vibrato? No estoy diciendo hasta ahora nada que no sepamos hacer. Sin embargo, ¿habéis pensado en utilizar slap en el fagot?, ¿frulato?, ¿grow?, ¿glisandos?, ¿cambio en la afinación? o… ¿microtonos? Todos ellos se usan en el flamenco y, creedme, se pueden hacer en el fagot. No os equivoquéis, aunque un poco me contradiga; todo esto es solo teoría, la verdadera esencia se consigue sintiendo uno mismo la música que interpreta. Los instrumentos son meros instrumentos, una simple herramienta con la que podemos comunicarnos con el público contando una historia.

Tenemos la suerte de ser instrumentistas de viento y ahí creo que está el mayor recurso que podemos usar de base: el aire. Esto último nos lo puede demostrar en primer lugar Jorge Pardo, flautista y saxofonista dedicado al jazz y al flamenco. En 2013 recibió el premio al Mejor Músico de Jazz Europeo y en 2015 el Premio Nacional de Músicas Actuales. Está considerado como un referente de estos estilos por su innovación y somos muchísimos los músicos que en él nos hemos inspirado para conseguir ese flamenco que él mismo ha ido consolidando, sobre todo con su flauta, a lo largo de su carrera. Entiendo a muchos tradicionalistas tanto en el mundo del fagot como en el del flamenco que hablan sobre la pureza, queriendo conservar la esencia original. Al igual que todos estamos mezclados por nuestros padres, y ellos a su vez por los suyos y así sucesivamente, la música está hecha con influencias de diferentes culturas. Por ejemplo, el flamenco contiene mucho de los cantes sefarditas, de los ritmos beréberes, del folklore castellano, de la música andalusí o de la impronta de los gitanos. El flamenco al igual que otros estilos modernos crece cada día junto con sus intérpretes, y es inevitable que se vaya mezclando y enriqueciéndose con todo lo que ocurre a su alrededor. He de decir también que esta gente es una minoría y que los profesionales escuchan abiertamente y reciben con aprobación todo lo que sea válido. Soy de los que opina que la pureza está más encaminada a cómo cuidas, respetas y das tu corazón a lo que haces. Mi forma de tocar flamenco no es igual que la de Jorge Pardo, pero sí que está mezclada con la suya. Yo creo e intento tener mi propia forma característica basándome en la investigación y la fusión con mi personalidad y mi creatividad, que se desarrollan de manera continua como las propias percepciones y situaciones de la vida —algo mágico bajo mi opinión—. Para mí un músico no es comparable con un actor. Ser músico es entrar en un estado de trance. Tienes que conseguir creerte tú y viajar a otro lugar para que el oyente vaya contigo.

Los flamencos nos identificamos mucho con los instrumentistas de jazz, tanto es así que podemos utilizar la improvisación como otra seña de identidad para diferenciarnos de nuestra querida música clásica. ¿Por qué? ¿Cómo podemos diferenciar algo que está compuesto y algo que está improvisado? «En 1968 estaba paseando el compositor Frederic Rzewsky por una calle de Roma con el improvisador y compositor Steve Lazy. Sacó su grabadora del bolsillo y le pidió a éste que le describiera en quince segundos la diferencia entre composición e improvisación. Steve contestó: "En quince segundos la diferencia entre composición e improvisación es que en la composición tienes todo el tiempo que quieras para decidir qué decir en quince segundos, mientras que en la improvisación tienes quince segundos". *S*u respuesta duró exactamente quince segundos[2]». Si improvisamos en un tema en base a una armonía ya va a sonar de una manera completamente distinta a la música clásica.

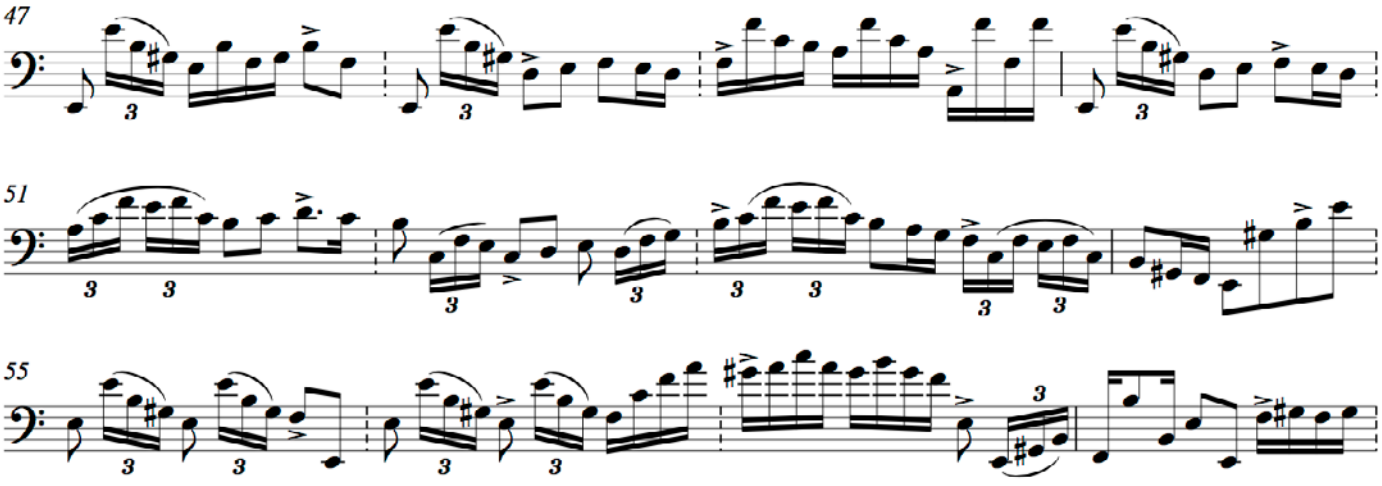
¿Nos olvidamos de algo? Claro que sí, el título decía ¿puede el fagot ser uno de los protagonistas dentro del mundo del flamenco? Yo creo que ya he demostrado que sí pero… ¿podría también incluir a instrumentos de la familia como el fagotino o el contrafagot? Os lo pregunta un amante del fagotito que cree que sus capacidades expresivas no han sido aún llevadas a cabo. Este fantástico instrumento solo ha sido usado para el ámbito educativo, sin embargo yo he intentado incorporarlo en una agrupación de fagotes y contrafagot mediante una obra mía[3]. Si Joaquín Sanchez[4] ha podido tocar flamenco con un recogedor[5], ¿por qué no nosotros con nuestros instrumentos de doble caña?

Una vez realizada toda esta investigación decidí que era hora de plasmarlo y que el público supiera de esta nueva faceta mía y del fagot. «El nacimiento del fagot flamenco» es como he llamado a todos los eventos, por llamarlo de alguna manera, que he rea-

lizado para introducir al fagot dentro de este mundo. El más importante, bajo mi punto de vista, fue la presentación que hice mediante un concierto el 2 de julio de este año, una fecha clave y preciosa para el este nacimiento. Ese día hace veinticinco años nos dejó una de las figuras más importantes del flamenco, Camarón de la Isla. Actualmente voy más allá y estoy trabajando para sacar pronto mi primer disco, y también el primero en donde aparecerá tanto el fagot como el fagotino en un estilo y lenguaje flamenco.

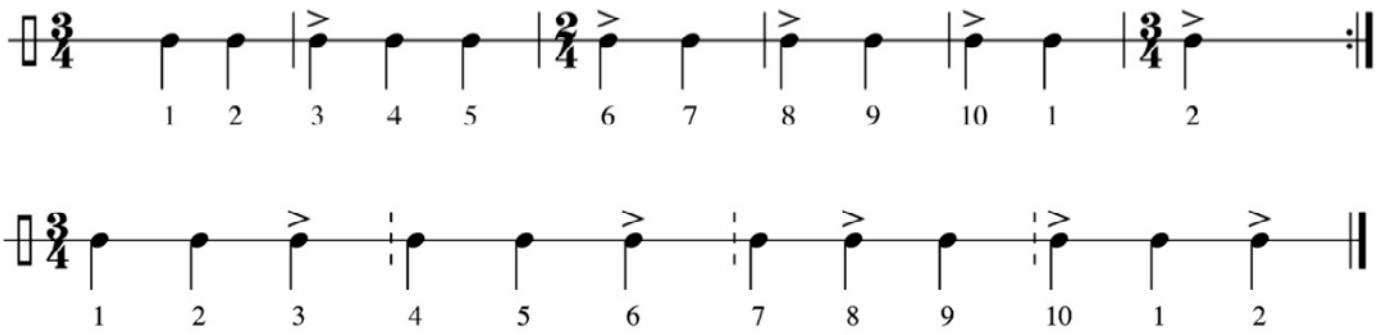
El disco creo que ha sido el que definitivamente está terminado de redondear esa nueva estética interpretativa mía, ya que la mejor forma de saber si estás expresando precisamente lo que quieres decir es grabándote. Opino que los mejores profesores y los más críticos somos nosotros mismos, ya que somos los únicos que sabemos en realidad la historia que queremos contar. *Cajilla de mis sueños* es el nombre que decido ponerle al disco. ¿Qué mejor forma de guardar los sueños que siempre tuve, y que nunca pensé que se iban a materializarse, en una caja de música? Ahora todos vosotros podéis escuchar esos sueños que poco a poco se van haciendo realidad.

No guardándome para mí esta nueva faceta, publiqué poco antes de la presentación la primera obra para fagot flamenco, «Al toque del fagot flamenco». Es una obra para fagot solo en donde este quiere imitar a una guitarra flamenca. La obra está escrita bajo el palo flamenco de la soleá. La soleá esta considerada como "el palo madre". La riqueza de sus estructuras musicales viene a avalar esta afirmación, pues su compás es uno de los más representativos de la rítmica flamenca y el sistema modal que la rige convive con sonoridades tonales de manera singular. Su carácter está equilibrado entre lo lento e íntimo, como las seguiriyas, y lo brillante y extrovertido, como puedan ser las cantiñas o bulerías.

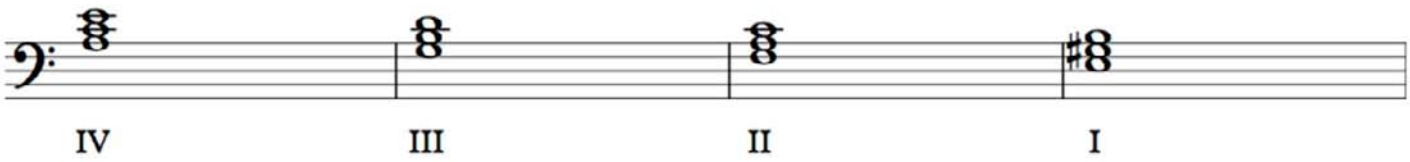


Fragmento de la obra «Al toque del fagot flamenco»

El compás de soleá es posiblemente el más característico de los compases flamencos. Es uno de los llamados compases de doce, formado por ciclos de doce pulsos con acentuaciones binarias y ternarias. Al transcribir esta música incluimos el ciclo en cuatro compases de 3/4 con diferentes acentuaciones, formando en su conjunto un supracompás. Se entenderán los cuatro compases que constituyen el 3/4 como una forma de organización, no como previas a un acento. La acentuación, sin embargo, puede cambiar en ocasiones para transformarse en acentuación regular, proporcionando riqueza y contraste rítmico a la interpretación. Suele transcribirse a la negra ya que su tempo es andante o moderato.



El modo amónico de la soleá es el modo flamenco, que se correspondería con el modo frigio armonizado con la tónica mayorizada. En el modo flamenco, ciertos acordes presentan unas disonancias características que vienen dadas por las posiciones de la guitarra y que son propias de la estética flamenca. Esta obra mía está publicada, como el resto, por la editorial TrevCo Music Publishing para que todo el que desee pueda adquirirla.



Ahora mismo esto será una rareza, como siempre que alguien empieza cualquier cosa nueva. No existe una tradición flamenca, ni de ningún tipo fuera de la música clásica en la historia del fagot. Esto rompe también algunos mitos sobre el flamenco ya que no soy ni guitarrista flamenco, ni cantaor, ni gitano. Me veo un flamenco raro en ese sentido, pero a pesar de ello me considero flamenco por la manera que tengo de sentir. Supongo y confío en que detrás mía habrá generaciones de artistas que continúen con esta fusión del fagot y el fagotino dentro del mundo flamenco y quién sabe, si de mi forma concreta de interpretar la música. Si eso ocurriese es cuando yo, si llego a verlo, me sentiría orgulloso de todo el trabajo que he realizado y por supuesto del que me queda por hacer, el de toda una vida.

K. GE INSTRUMENTS(SHANGHAI) CO, LTD

K. GE INSTRUMENTS(SHANGHAI) CO, LTD
Adress: 258 Lianchang Road, Bao Shan District
Shanghai 200431 China
Tel: +86 021 6433 0865
sales@kge-doublereeds.com

Desde aquí animo a todos los músicos y, en concreto a nuestros lectores oboístas y fagotistas a perseguir los sueños que quieran. Con mucha determinación, disciplina y paciencia podemos conseguir tocar de manera extraordinariamente fresca, un camino de aprendizaje apasionante para conseguir llegar al corazón de nuestros oyentes. Agradezco a AFOES esta oportunidad de contar mi historia y espero profundamente que os haya inspirado. Creed en vosotros mismos, el mundo necesita de gente creativa que quieran abordar algo que jamás hemos escuchado. ¡Un fuerte abrazo a todos vosotros! •

REFERENCIAS

[1] El duende es una de las señas de identidad más reconocibles, pero también más difíciles de explicar del pueblo gitano, que se expresa en su forma de manifestar el arte. Al hacerlo, el artista calé recurre a una cualidad instintiva e innata, que dota a su arte de emoción y alma. Una capacidad que alcanza su máxima expresión en el flamenco, pero que impregna también otras disciplinas artísticas.

[2] Citado por Bailey. Improvisación. Da Capo Press. N. York, 1993, p. 141.

[3] La obra a la que me refiero está publicada por la editorial TrevCo Music Publishing. Se llama *Rustiques*.

[4] Joaquín Sánchez es el actual profesor del master de interpretación de flamenco en instrumentos de viento de la ESMUC.

[5] "Vibra-tó en 75 minutos de Canal Sur el 21/1/2014", Video de Youtube, publicado por "Joaquín Miguel", Fecha 1 de febrero de 2014, https://www.youtube.com/watch?v=coCRNXm4PsI

RUBÉN JIMÉNEZ URBANO

Estudia actualmente fagot en el Conservatorio Superior de Música de Granada y el Grado de Historia y Ciencias de la Música, también en Granada.

En 2016 obtiene el Segundo Premio, nivel avanzado en el II Concurso de la Asociación de Doble Caña de Sevilla.

Como fagotista hay que destacar su participación en el Ensemble Trémolo, grupo que tiene como fin dar conocer la versatilidad un poco desconocida de instrumentos de viento como el oboe y el fagot, en el ámbito de la música moderna.

Rubén ha sido uno de los tres músicos becados por la Fundación Cruzcampo para tocar con la Partiture Philharmonic Orchestra acompañando al cantaor José Mercé en su gira sinfónica por España en 2017.

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 6 28 08
puchner@puchner.com
www.puchner.com

El método GYROTONIC EXPANSION SYSTEM®

como recurso para optimizar el uso del cuerpo y la respiración en la práctica de los instrumentos de viento

Edmon Elgström Misol
Socio AFOES, oboísta

En el número anterior de nuestra revista se dedicó un artículo a considerar la necesidad de llevar a cabo una evaluación del uso del cuerpo y la respiración entre los estudiantes de instrumentos de viento, para poder asegurarse que el aprendizaje del instrumento se desarrolla de la mejor manera posible a lo largo de todo el proceso, realizando un uso adecuado del cuerpo y de la función respiratoria. Este estudio evaluativo, a poder ser realizado a cargo de un fisioterapeuta especializado en postura corporal y respiración, permite poder localizar el origen de cualquier problemática o disfunción que impida la ejecución correcta y confortable en este tipo de instrumentos y, posteriormente, ofrece la posibilidad de poderle dar una solución mediante una intervención de carácter terapéutico.

En el caso de no tener que necesitar ningún tipo de intervención, o bien una vez acabada la misma si se requirió, será importante poder practicar periódicamente alguna disciplina para poder mantener el cuerpo en forma y evitar la aparición de las tendencias posturales a las que cada cuerpo es propenso, incidiendo especialmente en la consecución de una buena postura y de una musculatura abdominal tonificada, que permitan realizar la espiración mediante los grupos musculares apropiados para llevar a cabo el gesto espiratorio.

Así pues, desde hace años cada vez es más habitual que estudiantes de instrumentos de viento, y también profesionales, recurran a practicar alguna técnica o método de educación corporal para aumentar la propiocepción y mejorar el uso del cuerpo y la respiración en la ejecución instrumental. A lo largo de este tiempo, la elección de los métodos corporales a trabajar ha ido variando en función a diferentes tendencias y, principalmente, a la aparición de nuevos sistemas que, cada vez más, han ido ofreciendo prestaciones más apropiadas para llevar a cabo la consecución de los objetivos descritos.

El método GYROTONIC EXPANSION SYSTEM®

En estas líneas vamos a presentar las características de un método innovador, el cual precisamente considera los puntos más importantes del cuerpo que intervienen en la ejecución de un instrumento de viento, por lo que resulta idóneo para ser practicado por dichos instrumentistas. Este método, aunque todavía no muy conocido por estudiantes de música y músicos profesionales de nuestro país, hace años que está siendo practicado por músicos y bailarines de todo el mundo. Actualmente, los centros donde se pueden tomar lecciones del mismo ya se encuentran muy extendidos en las principales ciudades y poblaciones de la geografía española, por lo cual es relativamente fácil tener acceso a él, y con su práctica, beneficiarse de las prestaciones que nos ofrece.

El método ha sido creado por Juliu Horvath, un bailarín de origen húngaro nacido en Rumanía en 1942 y afincado en Nueva York, que al no haber encontrado ninguna disciplina de todas las que probó que le permitiera dar una solución a las lesiones producidas y al dolor físico que soportaba después de muchos años de dedicación a la danza clásica, se dedicó durante años a investigar la forma de resolverlo. Así fue como creó primero la disciplina de ejercicios de GYROKINESIS®, a la que él llamó yoga para bailarines. Posteriormente, y viendo las posibilidades del trabajo realizado, se dedicó a profundizar en el método, desarrollando un sistema de ejercicios con máquinas que permitiera ser practicado, no sólo por bailarines, sino por todo tipo de personas, disciplina que se conoce como GYROTONIC®.

Así pues, el método GYROTONIC EXPANSION SYSTEM® está constituido por dos disciplinas diferentes, las cuales comparten los principios que expondremos seguidamente. Consistente en un sistema de entrenamiento que incorpora los principios de la gimnasia, la natación, la danza, el yoga y el taichí; el método se caracteriza por la realización de movimientos circulares, en espiral

y ondulaciones que se practican en los diferentes ejercicios, ayudando a **elevar la capacidad funcional de la columna vertebral**, lo que conlleva una **mejora considerable del equilibrio y de la capacidad de movilidad del cuerpo, y permite m**antener una columna sana y joven como pilar importante de nuestro cuerpo.

Entre los principales beneficios que conlleva su práctica podemos destacar que permite un alargamiento y tonificación de la musculatura, una mayor movilidad, una adquisición de fuerza y flexibilidad en las articulaciones, un fortalecimiento de la columna vertebral, disminución de los dolores de espalda, una mejora de la postura y un aumento de la consciencia corporal. Al mismo tiempo, desarrolla la capacidad de relajación, la coordinación del cuerpo y activa la respiración, por lo que ayuda a la disminución de las tensiones. Todo ello mediante una serie de ejercicios, cada uno de ellos sincronizado con la respiración, reforzando así la coordinación, el fondo físico y la estimulación cardiovascular.

GYROKINESIS®

Se trata de la disciplina que constituye la esencia y la práctica más básica del método sin máquinas. Consiste en la realización de un trabajo corporal, donde la resistencia la crea la persona misma, sin la ayuda externa de maquinaria, en las distintas posiciones que

Momentos de una sesión de GYROKINESIS®

Momentos de una sesión de GYROKINESIS®

el cuerpo adopta en el transcurso del día: sentado, tumbado y de pie. Se trabajan suavemente las articulaciones y la musculatura a través de movimientos rítmicos y circulares, incorporando diferentes patrones de respiración específicos para cada movimiento, siendo la fluidez la clave de este trabajo. En esta técnica, las posturas realizadas no se mantienen durante largos períodos de tiempo, como en el caso del yoga tradicional, sino que son suaves y están combinadas de manera armoniosa mediante la respiración. La duración de las sesiones de GYROKINESIS® puede ser de una hora, o más, y se puede llevar a cabo tanto de forma individual como colectiva.

GYROTONIC®

Es la versión del método sobre máquinas, una línea especializada de equipos en torno a patrones de movimientos naturales, las cuales potencian los principios generales descritos anteriormente. El uso de dicha maquinaria, mediante la combinación adecuada, **permite la posibilidad de realizar un entrenamiento mejor orientado y personalizado, puesto que los aparatos son totalmente regulables y se adaptan a las necesidades y a la morfología de cada persona, c**onsiderando variedad de factores como la altura, la longitud de piernas y brazos, el rango de movimiento y la fuerza. Entre estas máquinas, la más conocida es la Pulley Tower, en la cual se pueden llevar a cabo la mayoría de los ejercicios básicos.

La novedad que supone esta maquinaria ideada por Horvath, respecto a las utilizadas en otras técnicas corporales, radica en que integran un inteligente sistema de pesas y poleas con una resistencia constante que aporta diferentes beneficios. Este aspecto permite la regulación del peso a sostener en los ejercicios por el practicante, aspecto que posibilita, al igual como sucede en el interior de una piscina o en el mar, poder trabajar determinadas partes del cuerpo sin tener que soportar completamente el peso del mismo. Este sistema permite añadir o quitar peso, a criterio del instructor, con el objetivo de poder realizar en cada situación los ejercicios de la manera más efectiva posible, según las características físicas de la persona en cada momento, e ir aumentando el peso a sostener por el cuerpo, en vez de por la máquina, a medida que éste gana fuerza. Por ejemplo, en el trabajo para reforzar los abdominales, indispensable para los instrumentistas de viento, al poder llevar a cabo una reducción del peso del cuerpo, las cervicales quedan más libres, no se fuerzan, y el cuerpo puede realizar un trabajo de tonificación sin que ninguna parte del mismo se contracture.

Las sesiones de GYROTONIC® están pensadas para ser llevadas a cabo de forma individual, siendo la duración de la sesión de una hora. Algunas veces, para reducir los costes económicos, el instructor imparte la clase a dos o tres personas al mismo tiempo, con características y necesidades similares, que pueden compartir la mayoría de los ejercicios de tal manera que el profesor pueda controlar la corrección en la realización de los ejercicios. No obstante, lo más indicado será la clase individual, puesto que continuamente se podrán ir adaptando los diferentes ejercicios a realizar en función de las necesidades que presenta cada día la persona que recibe las clases.

Conclusión

Después de todo lo expuesto en estas líneas, podemos concluir que GYROTONIC EXPANSION SYSTEM® es, actualmente, un método ideal para preparar, mejorar y mantener en forma el cuerpo de cualquier tipo de instrumentista, especialmente de los de viento. Así pues, antes de iniciarse en la práctica del mismo, lo más indicado será consultar al instructor que, una vez escuchados los intereses de la persona y después de valorar su situación (condición física, problemáticas y patologías), podrá determinar qué tipo de

Practicando ejercicios de GYROTONIC® sobre la Pulley Tower

disciplina es la más apropiada a practicar para iniciarse en el método. No obstante, conviene recordar que la práctica de GYROKINESIS® está pensada para aquellas personas que tienen una cierta forma física, mientras que, justamente, para las personas que no la tienen, o para aquellas que optan por realizar un tipo de entrenamiento más personalizado se creó GYROTONIC®, con una maquinaria apropiada para poder adquirir una mayor forma física y aumentar la fuerza y el tono muscular. •

REFERENCIAS DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA

- BERTHERAT, Thérèse. *El cuerpo tiene sus razones*. Autocura y antigimnasia. Barcelona: Paidós, 1987.
- CALAIS-GERMAIN, Blandine. *La respiración. Anatomía para el movimiento, tomo IV: El gesto respiratorio*. Barcelona: La Liebre de Marzo, 2009.
- ELGSTRÖM, Edmon. "La evaluación del uso del cuerpo en el estudio de los instrumentos de viento: una oportunidad para reflexionar, detectar y corregir problemáticas a tiempo". *Revista de la Asociación de Fagotistas y Oboístas de España*, 5 (2016), pp. 34-36.
- ESCOLÁ, Francisco. *Educación de la respiración. Pedagotecnia para el rendimiento físico y la fonación*. Barcelona: Inde, 1989.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Verónica. *Training Studio Madrid. Estudio de entrenamiento personal basado en Gyrotonic Expansion System*. <http://www.trainingstudiomadrid.com/es/> (Recuperado el 5 de abril de 2017).
- GUIJARRO, Silvia. *Gyrotonic Madrid. Estudio de entrenamiento personal basado en Gyrotonic Expansion System*. < http://www.gyrotonic-madrid.com/> (Recuperado el 1 de abril de 2017).
- HORVATH, Juliu. *The Gyrotonic and Gyrokinesis Methods*. <https://www.gyrotonic.com/> (Recuperado el 8 de marzo de 2017).
- MARCOS, Alba. *Estudi Bonavista. Estudio de entrenamiento personal basado en Gyrotonic Expansion System*. <http://www.estudibonavista.com/> (Recuperado el 8 de febrero de 2017).
- MATHIEU, Marie-Christine. *Gestes et postures du musicien. Reconcilier le corps et l'instrument*. Gières: Format Éditions, 2007.
- RICQUIER, Michel. *Traité méthodique de pédagogie instrumentale*. París: Gérad Billaudot Éditeur, 1982.
- SOBOTTA, Johannes. *Atlas de anatomía humana. Tomo 2: Tronco, vísceras y miembro inferior*. Madrid: Editorial Médica Panamericana, 2005.

AGRADECIMIENTOS

A Alba Marcos Fosch, directora del Estudi Bonavista de Barcelona, por la cesión de las fotografías ilustrativas de los ejercicios de la metodología GYROTONIC EXPANSION SYSTEM®

EDMON ELGSTRÖM MISOL

Profesor Superior de Oboe por el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona y Doctor en Didáctica de la Música por la Universidad de Barcelona. Becado por el Ministerio de Cultura amplió estudios de oboe en Basilea (Suiza) con Emanuel Abbühl. Ha sido profesor de oboe en diversos conservatorios de enseñanza profesional y ha colaborado como oboísta en diferentes orquestas sinfónicas y grupos de música de cámara. Actualmente es profesor de didáctica de la música en la Facultad de Educación de la Universidad de Barcelona, donde investiga sobre postural corporal y respiración en la ejecución y enseñanza de los instrumentos de viento madera, especialmente del oboe, divulgando los resultados obtenidos a través de artículos, congresos, conferencias y masterclasses en diferentes conservatorios.

NUEVO OBOE ORFEO

Orfeo

www.buffet-crampon.com

BUFFET Crampon & Cie A PARIS

INFORMACIÓN CUOTA 2018

La cuota anual de socio ha supuesto y supone para la asociación un colchón económico indispensable para llevar a cabo toda la actividad que se viene realizando desde nuestros inicios y para afrontar los ambiciosos eventos que mediatos se presentan.

DOMICILIACIÓN: De este modo y a propuesta de la asamblea nos empeñamos en seguir incentivando la domiciliación de la cuota anual favoreciendo así el espíritu de asociados, e intentando desvincular la aportación anual de la asistencia o no a los congresos y concursos. Actualmente contamos con más de 250 domiciliaciones entre socios estudiantes y profesionales. Domicilia tu cuota en www.afoes.es

SOCIO ESTUDIANTE Y SOCIO PROFESIONAL: Las cuotas para 2018 se mantendrán en 40€ para Socios Profesionales y 20€ para Socios Estudiantes. Las cuotas de los Socios Estudiantes serán revisadas anualmente pasando a ser Socios Profesionales desde los 24 años de edad, salvo que se justifique anualmente la situación de desempleado o la continuación de su etapa estudiantil.

PRIMERA CUOTA Y REENGANCHES: La cuota por socio nuevo y el reenganche de un socio (que no ha pagado la cuota anterior) tendrá un incremento de 20€ en concepto de inscripción.

SOCIO LA CAÑA: Para formar parte de este colectivo se deberá indicar o actualizar en el formulario de domiciliación, o bien a través de transferencia bancaria anual indicando la modalidad de socio para tal efecto. La aportación mínima será de 75 € (+20 € si es primera cuota o reenganche). Se ofrecerá el merecido reconocimiento publicando el detalle de asociados en la revista anual, salvo petición expresa de lo contrario.

PAGO ANUAL: Los pagos mediante transferencia bancaria tendrán un incremento de 5€ por gastos de gestión.

Toda la información la tienes en nuestra web: www.afoes.es

ANUNCIANTES REVISTA AFOES 2017

BUCHER • BUFFET-CRAMPON • DANZI REEDS • K. GE INSTRUMENTS •
LORÉE-DE GOURDON • MARIGAUX • MOOSMANN • OBOESHOP • PÜCHNER •
REED MACHINES • TUTTI FAGOTTI • VALERO REEDS • YAMAHA MUSIC • ZASMUSIC

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

zasmusic

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

ARMSTRONG AW WERTH

Oboes & English Horn

Distribuido por Zasmusic

arunval

canes & reeds

Distribuido por Zasmusic

www.zasmusic.com

Oboe Shop - Zubehör rund um die Oboen-Familie

Actus Alliaud Ausgehobelte Hölzer Bonazza Chiarugi Chudnow Dorne Glotin Guercio Hobelmaschinen Hörtnagl Hülsen K.Ge (Ke-Xun) Klopfer Kunibert Michel Marca Messer Meßuhren Pisoni Rigotti Rohre Rohretuis Rohrabschneider Rohrholz Roseau Chantant Rouché Silvacane Vic Wischer

oboe-shop.de

Frankfurt / Germany +49 (0) 69 / 95 10 31 70
info@oboe-shop.de www.oboe-shop.de