

- 3er Concurso Nacional AFOES 2019 para oboe (Llíria) y Clases magistrales para fagot con Rie Koyama (Zaragoza) Equipo de redacción
- Ampliando la biblioteca musical del oboísta David Villa
- Biografía de D. Pascual Fañanas José Luis Mateo
- Reflejos de la escuela francesa. Pequeña disertación sobre los Solos de Concours del Conservatorio de París Ane Ruiz
- Los bajonistas y fagotistas en la obra literaria de Baltasar Saldoni Rafael Piqueras
- AFOESjoven Hugo Pérez, Lucía Alegre, María Victoria López, Nieves López, Sara Afrikh
- La distonía focal del músico María Cano
- Poniendo a punto el fagot Germán Martínez
- Aprendizaje del oboe en el siglo XXI. Enseñanza online, redes sociales y marketing digital Nuria Cabezas

Edita

Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

Dirección

María Fernández

Equipo de redacción

Lucía I. Pérez y Juan Mari Ruiz

Revisión

Julián García (Académico de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba)

Producción

Yabok Estudio

Diseño de la portada

Yabok Estudio

Diseño

Yabok Estudio

Responsable de publicidad

Sarah Roper

Junta directiva

Presidenta: Sarah Roper Vicepresidente: Joaquín Osca Secretaria: María Fernández Tesorero: René Rodríguez

Vocales: Higinio Arrué, Juan Ramón Fuentes, Javier Guna, Lucía Isabel Pérez, Juan Mari Ruiz

ISSN: 2255-0240

Depósito legal: GR 2255-0240

Impreso en España, Lucena (Córdoba), junio 2020

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

En cumplimiento del RGPD 2016/679 y Ley Orgánica 3/2018 de Protección de Datos y Garantía de Derechos Digitales, les informamos que los datos de carácter personal (incluidas fotografías), que puedan aparecer en el presente ejemplar son tratados respetuosamente conforme a dicha normativa, por la ASOCIACIÓN DE FAGOTISTAS Y OBOÍSTAS DE ESPAÑA (AFOES), como Responsable de Tratamiento. La finalidad de la recogida, custodia y tratamiento de los datos es prestar nuestros servicios a los titulares de dichos datos, para lo que estamos legitimados en base a la información ofrecida y a los consentimientos prestados por los mismos, a una obligación legal o a un contrato, y quedan recogidos en los correspondientes Registros de Actividades de dichos tratamientos. Podríamos realizar análisis de perfiles, pero no tomaremos decisiones basadas en procesos absolutamente automatizados, ni cederemos la información salvo por obligación legal. Los datos facilitados son almacenados en nuestros archivos y/o servidores. Puede acceder, rectificar, limitar, solicitar portabilidad y suprimir sus datos en: info@afoes.es. Igualmente tiene derecho a presentar una reclamación ante la Agencia Española de Protección de datos en: www.agpd.es. Para mayor información acerca del tratamiento de los datos, puede dirigirse a nuestra página web o al email: info@afoes.es.

SUMARIO



Carta de la presidenta Sarah Roper	4
3er Concurso Nacional AFOES 2019 para oboe (Llíria) Equipo de redacción	6
Clases magistrales para fagot con Rie Koyama (Zaragoza) Equipo de redacción	9
Ampliando la biblioteca musical del oboísta David Villa	1
Biografía de D. Pascual Fañanas José Luis Mateo	1!
Reflejos de la escuela francesa. Pequeña disertación sobre los Solos de Concours del Conservatorio de París Ane Ruiz	2!
Los bajonistas y fagotistas en la obra literaria de Baltasar Saldoni Rafael Piqueras	3!
AFOESjoven Hugo Pérez, Lucía Alegre, María Victoria López, Nieves López, Sara Afrikh	4!
La distonía focal del músico María Cano	5!
Poniendo a punto el fagot Germán Martínez	63
Aprendizaje del oboe en el siglo XXI. Enseñanza online, redes sociales y marketing digital Nuria Cabezas	7





CARTA DE LA PRESIDENTA

Sarah Roper Presidenta AFOES

Queridas socias, queridos socios;

Escribo esta carta, destinada a la **9ª edición de la revista de AFOES**, durante la primera semana de junio 2020 y cuando poco a poco estamos saliendo de la cuarentena y volviendo a "la nueva normalidad". Deseo de todo corazón que los músicos y artistas, así como los diversos profesionales que desempeñan su labor en los numerosos escenarios, tanto nacionales como internacionales, puedan volver pronto a realizar sus actividades tal y como solíamos hacer antes de la pandemia.

A pesar del aplazamiento del **6° Congreso de AFOES (Barcelona)**, el equipo de AFOES sigue trabajando y organizando otros proyectos en beneficio de la asociación. Así pues, este año 2020 se organizará por primera vez el **I Concurso de Composición**. Esta iniciativa, que deseamos se convierta en un aliciente para los compositores españoles, nace con el afán de promover la composición instrumental con piano, tanto para oboe como para fagot, y en su primera edición se centrará en composiciones para fagot y piano. Con esta idea, la obra ganadora de esta primera edición será la obra obligada del IV Concurso Nacional AFOES para fagot. El fallo del jurado del Concurso de Composición se hará público en la web y redes sociales de AFOES en septiembre de este mismo año. Agradecemos al jurado, por su tiempo e interés en nuestra asociación: David Tomàs Realp, Lucía Molina Pardo y Adolfo García Baraza.

Debo anunciar, que como consecuencia del aplazamiento del 6° Congreso nos vemos obligados a posponer el **curso de oboe**, así como el **IV Concurso Nacional de AFOES**, en la especialidad de fagot, al año 2022. Es nuestra intención poder celebrar ambos eventos conjuntamente en Málaga, donde también se realizará el estreno mundial de la nueva obra del compositor Óscar Navarro, Trío para Oboe, Fagot y Piano, encargo realizado por AFOES para celebrar el 10° aniversario desde la celebración del primer congreso celebrado en Málaga en 2012.

Seguimos desarrollando la nueva **página web**, donde existe una nueva sección para socios. Es nuestro deseo que se pueda disfrutar del **foro para los socios** y del acceso a todas las revistas de AFOES, así como a los programas de mano de eventos realizados en el pasado en esta nueva

web de la Asociación. Poco a poco seguiremos añadiendo más archivos para los socios, como vídeos de ponencias, cursos, concursos, etc. En septiembre tenemos previsto el "Avance AFOES Barcelona" que será una colección de vídeos realizados por artistas y expositores que participarán en el congreso pospuesto este año y que se celebrará en 2021, el año del 10° aniversario de AFOES, y servirá como un especie de promoción del mismo. Durante el Avance AFOES Barcelona también presentaremos un nuevo proyecto educativo al que hemos denominado "educAFOES", consistente en una actividad pedagógica para los congresos. Queremos agradecer de antemano a todos los participantes de este iniciativa virtual.

Dentro de la 9ª edición de la revista de AFOES se incluyen varios artículos de interés para los socios, así como diversos reportajes sobre las actividades de AFOES en 2019 tal como el III Concurso Nacional de AFOES en la especialidad de oboe, el Curso de Fagot con Rie Koyama en Zaragoza y una nueva sección para los autores más jóvenes de nuestra asociación: **AFOESJoven**.

A parte de esta nueva iniciativa para los jóvenes, quisiera destacar que a raíz del artículo de David Villa Escribano Ampliando la biblioteca musical del oboísta, la junta de AFOES ha decidido empezar a elaborar un **listado de obras de autores españoles escritas para oboe o fagot**, o bien para grupos de música de cámara que contengan dichos instrumentos. Se encontrará una sección en el foro para los socios donde los mismos pueden añadir cualquier obra de autor español. Así, juntos iremos desarrollando este proyecto con el objetivo de poder compartir las listas de repertorio en la web y con el público, con el fin de ayudar a difundir y promocionar el repertorio existente de nuestro patrimonio.

A partir de ahora, cualquier socio que desee recibir la revista de AFOES sólo en formato digital, lo puede hacer solicitándolo en la web o bien escribiendo un email a secretario@afoes.es. Vais a notar en la información sobre "Hacerse socio" en la revista que a partir de 2021 se elimina el incremento de 20€ en concepto de inscripción para nuevos socios. Este pago extra sólo se corresponderá al reenganche de los socios (los que no han pagado cuotas anteriores).

Quisiera agradecer a los socios de AFOES, así como a los anunciantes y patrocinadores de la revista (oficialmente catalogada como revista científica) que continúan apoyando a nuestra asociación. Un agradecimiento especial a nuestros colaboradores en la elaboración de esta revista, María Fernández, Julián García, Lucía Isabel Pérez y Juan Mari Ruiz, así como a los autores que han colaborado en esta edición por, una vez más, compartir sus conocimientos, experiencias e ideas con todos los socios de manera desinteresada. Por último, desearía dar las gracias a todos los socios por su continuo apoyo, en especial a los Socios la Caña (referidos más abajo) y pediros que si cualquiera de vosotros tiene alguna sugerencia, no dude en ponerse en contacto con nosotros escribiéndonos a info@afoes.es.

Un saludo afectuoso a todos,

ast Rew

SOCIOS LA CAÑA 2020:

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



3^{er} CONCURSO NACIONAL AFOES 2019 PARA OBOE (LLÍRIA)

Equipo de redacción

El Concurso Nacional AFOES para oboe y para fagot se organiza bienalmente con el afán de poner en valor a jóvenes fagotistas y oboístas hasta 28 años de edad, ofreciéndoles un marco de promoción a nivel nacional y fomentar su reconocimiento. Tras las dos ediciones celebradas en el año 2015 (oboe) en la localidad de Buñol (Valencia) y 2017 (fagot) en Bilbao, la Asociación de Fagotistas y Oboístas ha celebrado el 3er Concurso Nacional para oboe en la ciudad de Llíria (Valencia), con la colaboración de su ayuntamiento, su "Conservatori Professional de Música", la Banda Primitiva de Llíria y la Unió Musical de Llíria. Tras el acuerdo con el "Conservatori Professional de Música", sus instalaciones han sido escenario de la gran mayoría de las actividades que desde el 3 al 7 de julio se han desarrollado. La iniciativa ha reunido en la villa a 18 jóvenes oboístas de toda España, a unos 300 socios de AFOES y a multitud de músicos expositores y profesorado de la zona.

El Jurado de la Ronda Preliminar estuvo constituido por Francisco Javier Lecumberri Muñoz (oboe solista de la Orquesta Sinfónica de Euskadi), Miriam Olga Pastor Burgos (corno inglés de la orquesta "Royal Concertgebouw" de Ámsterdam) y Robert Silla Aguado (oboe solista de la Orquesta Nacional de España). En este ronda hicieron la selección por vídeo de los 18 concursantes que pasarían a la primera ronda en la ciudad de Llíria.

El jurado presente en Llíria durante las Rondas Finales estuvo formado por Nora Cismondi (oboe solista de la "Orchestre National" de Francia), Salvador Mir (oboe solista de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria) y Omar Zoboli (profesor de la "Hochschule für Musik" de Basilea).

El fallo del jurado en la Final del concurso en el Teatro de La Unió con el acompañamiento de la Harmonie Ensemble-Orchestra y dirigida por el maestro Manuel Galduf (se puede ver el final del concurso en el canal de Youtube de AFOES), fue el siguiente:

1er premio: Javier Ayala Romero

3er premio: Manuel Costa Mares y Santiago Moya Garzón

Durante los tres días se podría disfrutar de muchas otras actividades: clases magistrales impartidas por los miembros del jurado, ponencias a cargo de Vicente Llimerá, Manuel Tomás, Lorenzo Masala y Tina Cotolí, una charla-coloquio con el tribunal sobre "Los estudios en el extranjero y la vida del oboísta profesional". Además, de un concierto a cargo de los miembros del tribunal en la Iglesia del Remedio de Llíria, con gran afluencia de público (también se puede ver este concierto en el canal de Youtube de AFOES).

Por último, queremos destacar el concierto participativo de la "Banda AFOES 2019", con una formación de oboístas y fagotistas, estudiantes y profesionales, tanto de la zona como socios de AFOES, que allí se dieron cita, dirigido por Juan Carlos Civera.

Agradecemos a los dos jurados por su tiempo e interés en la asociación. Agradecer, igualmente, a los socios de AFOES que participaron ofreciendo ponencias y talleres durante el evento, así como a los expositores, anunciantes y patrocinadores que continúan apoyando a nuestra asociación de una forma extraordinaria. Sin ellos, sin todos vosotros, AFOES no estaría en condiciones de organizar estos eventos, por lo que les estamos inmensamente agradecidos.















CLASES MAGISTRALES DE FAGOT CON RIE KOYAMA (ZARAGOZA)

Equipo de redacción

El pasado año, entre los días 21 y 23 de septiembre, en colaboración con el Conservatorio Superior de Música de Aragón (CSMA), Afoes organizó unas clases magistrales con la prestigiosa fagotista Rie Koyama. Nacida en Stuttgart (Alemania) en 1991, ha conseguido grandes galardones en importantes concursos nacionales e internacionales, incluido el segundo premio y el premio especial para la mejor interpretación de la obra encargada en la 62ª edición de la ARD Competición Internacional de Múnich, donde el primer premio no fue concedido. Ha conseguido 24 primeros premios incluyendo "Muri Competition" en 2013, la 37ª edición del "German Music Competition" en 2012, así como muchos otros premios. Rie ha actuado como solista con muchas orquestas de prestigio, incluyendo la Orquesta de la Radio Alemana de Saarbrücken, Orquesta de Cámara de Munich, Orquesta de la Radio de Munich, Orquesta de Cámara de Corea, New Japan Philharmonic Orchestra y la Orquesta Sinfónica de Osaka, entre otras. En 2015 fue seleccionada como fagot solista de la Deutsche Kammerphilharmonie de Bremen bajo la dirección de Paavo Järvi.

Los alumnos, socios de Afoes, dispusieron de dos clases individuales acompañados del pianista Quique Escartín.

Fue un lujo contar con las instalaciones del CSMA y como agradecimiento los alumnos de la especialidad de fagot disfrutaron de una clase colectiva dirigida por Rie.







Better together since 1881



MADE IN FRANCE



AMPLIANDO LA BIBLIOTECA MUSICAL DEL OBOÍSTA

David Villa Escribano Socio AFOES, oboísta

El presente artículo surge a raíz de mi participación en el Online Oboefest, presentado por el oboísta Eric González. La iniciativa consistía en la creación de un calendario de conexiones en directo con otros oboístas a través de las redes sociales Instagram y YouTube, con el objetivo de ofrecer contenidos específicos relacionados con el oboe durante el pasado periodo de cuarentena y confinamiento causado por el COVID-19 en España.

Llevaba ya un tiempo dando vueltas a la necesidad de fomentar la creatividad y la curiosidad a la hora de elegir repertorio, especialmente de los jóvenes oboístas. Sobre todo, he podido ser consciente de ello gracias a las clases que imparto regularmente como profesor de la Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia, ya que sobre el atril muy frecuentemente me encuentro las mismas quince o veinte partituras, siendo generoso. Así que, dado el momento actual, pensé que esta era una buena ocasión para charlar en torno al tema, y de esta forma, en directo por internet, incitar a los más jóvenes a buscar alternativas y a ilusionarse ante la posibilidad de realizar nuevos hallazgos.

EL REPERTORIO PARA OBOE

Empecé refrescando la memoria, parándome a pensar dónde y cuándo nació en mí la curiosidad por nuevas obras; y me vino a la cabeza mi etapa de estudiante en el Centro Superior de Música del País Vasco, Musikene, etapa en la que estudié con Juan Manuel G. Lumbreras. Creo que fue fundamental para mí que una persona joven y tan "en activo"

como Juan Manuel me abriera las puertas del repertorio a trabajar. Recuerdo que al empezar el primer curso Juan Manuel nos entregaba una lista muy extensa de obras, unas imprescindibles y otras complementarias, que incluía más de cincuenta piezas en total. Al recibirla, recuerdo, no conocía ni una tercera parte de ellas. Y ahí está, es así cómo empiezan la curiosidad y la necesidad de saber a qué suena toda esa música.

Otra de las fantásticas oportunidades que me dio Musikene fue trabajar y vivir cerca de los compañeros del departamento de composición. Recuerdo que se organizaban cada año lecturas orquestales de repertorio escrito por el alumnado de composición. Así fue como conocí a Xabier Mariño, compositor gallego, autor de una pieza para oboe solo titulada El peine de los vientos, pieza que he recomendado en muchas ocasiones a mis alumnos. O a Òscar Àlvarez, fagotista y compositor catalán, autor de Paseo por lo posible, un trío para oboe, fagot y piano, publicado por Brotons i Mercadal; imprescindible. Este trío lo considero perfecto para completar un programa junto al Trío que Francis Poulenc dedicó a Manuel de Falla. Por cierto, una pieza maravillosa para el trabajo del aula de música de cámara.

También a raíz de mi colaboración con la Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia he tenido que orientar a alumnos que, esta vez por necesidad, buscaban un repertorio muy concreto para sus recitales de fin de carrera pero que, a priori, no acababan de estar convencidos por ninguna pieza del repertorio convencional. Curiosamente, uno

2 ASOCIACIÓN DE FAGOTISTAS Y OBOÍSTAS DE ESPAÑA

de los espacios que reiteradamente mis alumnos han necesitado cubrir ha sido el de repertorio contemporáneo para oboe solo. Pues me pregunto ¿qué mejor ocasión que ésta para realizar una pequeña colaboración con un compositor? No sólo para conseguir el propósito de tener una obra que cumpla las características deseadas, sino para poder seguir de cerca el proceso creativo y analizar junto al compositor cómo se ha creado la obra, qué elementos la forman, de dónde nace la inspiración, etc. Creo que esta experiencia, además, ayudará a lograr una mejor interpretación. Para cubrir ese espacio del que hablo, a día de hoy recomiendo con frecuencia una de las obras que más estoy interpretando en recitales: Seis cadros, del compositor y oboísta gallego Sergio Rodríguez Pena, publicada por Dos Acordes. Son seis piezas para oboe solo que describen seis obras de pintores fundamentales de la historia del arte español: Goya, Miró, Dalí, Tàpies, Picasso y Seoane.

Cada vez es más habitual que los jóvenes oboístas españoles finalicen sus estudios en el extranjero, y por eso las mejores escuelas europeas cuentan ahora entre sus estudiantes con fantásticos oboístas españoles. Muchos de ellos finalizan ya sus estudios con Legacy, el concierto para oboe de Óscar Navarro, emblema del repertorio español. Este es un concierto que nace del encargo que el oboísta Ramón Ortega hace al compositor y que se nutre de la música popular española. Pues bien, más de un alumno me ha preguntado cómo completar un programa para un recital de final de estudios con repertorio que maride con la estética popular de Legacy. ¿Por qué no recurrir en este caso a una adaptación en vez de a una obra original? Se me ocurre la adaptación que Andreas N. Tarkmann hizo para oboe y piano de El amor brujo, de Manuel de Falla, una adaptación que Ramón Ortega interpretó en su recital debut en el Carnegie Hall de Nueva York en 2016, así como lo hizo José Antonio Masmano en la conferencia del IDRS de ese mismo año en la Columbus State University.



Máquinas de raspado BUCHER para las cañas

- de todos los oboes, raspado americano también
- de fagot: hasta 28mm & de fagotes históricos y contrafagot

Módulos automáticos BUCHER

Sin necesidad de tu ayuda la máquina raspará tu caña.

Un raspado de alta precisión, imposible de conseguir a mano. Posibilidades de corrección para todas las zonas del raspado. Fácil cambio de cuchilla.

Más tiempo, más relajado y menos estrés.



Oboenzubehör Bucher GmbH

Markus Bucher Bösch 41, 6331 Hünenberg, Suiza T +41 41 780 40 58, bucher@oboenrohr.ch www.oboenrohr.ch



En uno de mis últimos recitales, integrado por música de compositores catalanes, interpreté piezas fabulosas pero no originales para oboe y piano. Algunas de ellas, adaptaciones que he realizado como la Sardana para flauta y piano o los Sis sonets para violín y piano de Eduard Toldrà, o una selección de las Cançons i danses de Frederic Mompou, original para piano solo, y que he interpretado en una versión para oboe y piano. Completó el programa otra adaptación, la Sonatina para personaje y su rollo, original para flauta y piano, de Òscar Àlvarez y publicada por Brotons i Mercadal, y una obra que observo está muy poco interpretada, ésta sí, original para oboe. Se trata de la Sonata en do menor de Joan Baptista Pla. Es llamativo que, del periodo barroco, etapa de oro de la literatura para nuestro instrumento, se interpreta habitualmente una escueta selección.

EL REPERTORIO PARA QUINTETO DE VIENTO

En el caso del repertorio para quinteto de viento, creo que la necesidad de todo lo expuesto anteriormente se hace todavía más evidente. Casi diría que resulta fundamental para que la vida del grupo se alargue lo máximo posible. Es habitual que al poco tiempo de la creación de un quinteto las grandes obras del repertorio para la formación se agoten. Así que considero que, desde el inicio de la agrupación es fundamental efectuar tareas de investigación, realizar adaptaciones y trabajar codo con codo con compositores. Para muestra, dos de las agrupaciones más longevas y de referencia de la música de cámara con oboe: el Quintette Moragues, activo desde el año 1980 y que ha expandido de forma amplia el repertorio gracias a las adaptaciones de su oboísta David Walter; o el quinteto de cañas Calefax que, activos desde el 1985, han creado una nueva formación de cámara de la nada a partir de encargos a compositores y adaptaciones hechas por sus miembros. Estos últimos incluso organizan desde hace 12 años un concurso de composición para nutrir el repertorio original para su formación.

En cuanto a mi experiencia personal, desde hace más de diez años formo parte del quinteto de viento Zoar, un quinteto que ha creído desde su inicio en la relación con los compositores como filosofía. Además, hemos aprovechado esta relación para crear contenidos que encajen perfectamente en los programas temáticos que habitualmente presentamos. Ejemplos de esto son Juego de ladrones, de Óscar Navarro, una composición original, encargada por el grupo en 2016 para celebrar el 400 aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes. O los cuatro pequeños ballets que conformaron el espectáculo Elementa, escritos por Fernando Buide del Real (Aer y Aqua) y Federico Mosquera (Ignis y Terra). Más ejemplos de ello son Tons de gris baixo o ceo, para quinteto, narrador y electrónica o SOS para quinteto de viento y mezzosoprano, de Xabier Mariño; o Bufonesques, para quinteto de viento, y Paráfrase do nihilismo, sobre poemas de Rosalía de Castro y escrita para mezzosoprano y quinteto de viento, ambas de Òscar Àlvarez y publicadas por Brotons i Mercadal; o 6 fragmentos de D.Q. (Don Quijote en Barcelona), de José Luís Turina, adaptaciones que el propio Turina hizo para quinteto de viento de pasajes de su ópera homónima, a petición de Zoar.

El referente de los quintetos de viento actualmente en España, el quinteto Azahar Ensemble, premiado en el concurso del ARD de Munich, también ejemplifica esta búsqueda por el nuevo repertorio, aportando títulos como Un tapís (L'unicorn), encargado a Joan Magrané, Windsbraut, de José Luís Turina, o L'ànima del vent, de Feliu Gasull, esta última para quinteto de viento y guitarra. Azahar también proporciona más repertorio a la formación gracias a las adaptaciones. Imprescindibles son las que realizó José Luís Turina de piezas escritas por su abuelo, Joaquín Turina. Repertorio que el Ensemble grabó y presentó en disco en 2018. E incluso el propio flautista de la agrupación, Frederic Sánchez, ha escrito música original para quinteto como Azahar, y ha realizado adaptaciones como la Oració al maig de Eduard Toldrà, por mencionar alguna.

Otros quintetos también dedican esfuerzos de manera acertada en esta línea, como el Airas Ensemble, con encargos como Pentagrammon, de Octavio Vázquez y Quinteto, de Óscar Colomina, el Globo Ensemble con títulos encargados como el Quinteto de Pablo Díaz y Cardinales de Ana Silva, o el quinteto coruñés Invento, quien encargó el Concierto para quinteto de viento y orquesta a Federico Mosquera.

En esa búsqueda por crear y difundir nuevo repertorio, para poner en valor el patrimonio cultural inmaterial que constituye este mundo, el quinteto Zoar presentó en enero 2018 en colaboración con Javier Ares Espiño (doctor por la Universidad de Santiago de Compostela): García Picos: obra completa para quinteto de viento. Fue un ambicioso proyecto que supuso la publicación de un libro y un disco que constituyeron la culminación de una larga investigación en torno al compositor gallego. Fue un trabajo de recuperación de todas las obras de su catálogo para formaciones camerísticas que podían derivar de los instrumentos del quinteto de viento (trío de cañas, cuarteto de maderas y quinteto de vientos), siete piezas en total. Curiosamente, una de las piezas publicadas, el Rondó caprichoso, permitió que el quinteto coruñés Crunia Ensemble pudiera participar en el Concurso de Juventudes Musicales de España en 2019, cumpliendo dos de los requisitos que el concurso reclamaba en sus bases, la inclusión de «...obligatoriamente una o más composiciones posteriores a 1975...» y la de «...como mínimo una de las obras deberá ser de un compositor español».

No creo que haya un momento idóneo en la formación de un oboísta para poner en marcha esta búsqueda, pero si tomamos como punto de partida la enseñanza superior, e inculcamos ese gusto por descubrir, esa necesidad de que cada uno encuentre su creatividad, su originalidad en cuanto al repertorio, si buscamos que un recital de fin de estudios sea más una carta de presentación artística, un menú degustación musical, que una demostración de objetivos conseguidos, creo que tendremos un fantástico despertar.

Todas las piezas mencionadas en este artículo son sólo ejemplos. No se trata de una investigación exhaustiva, ni mucho menos. Se trata de una selección que pretende fundamentalmente avivar la curiosidad por nuevo repertorio, por ampliar la biblioteca del oboísta. Estoy seguro que durante la lectura de este artículo al lector le habrán venido a la cabeza varios títulos de piezas que encajan con cada uno de los supuestos que hemos ido comentando. Así que, ¿por qué no poner en marcha un proyecto a partir del cual se pueda conformar un catálogo de repertorio español para nuestro instrumento? Creo que los medios tecnológicos de los que disponemos en estos momentos pueden lograr que todo este patrimonio resulte más cercano.

NOTA DEL EDITOR. Cuando David Villa propuso la redacción de este artículo para la revista, de la conversación de este con varios miembros de la junta directiva de AFOES surgió el proyecto de elaborar un listado de obras de autores españoles escritas para oboe o fagot, o para grupos de música de cámara que contengan estos instrumentos. Fruto de esta idea es el archivo que se encuentra a disposición de los socios en la página web de la asociación, www.afoes.es, y que se irá actualizando con las aportaciones de estos. Desde estas líneas invitamos a consultar el listado y, si se conoce alguna obra de autor español de cualquier época no incluida en él, a proponer su inclusión de forma que podamos ir enriqueciendo el repertorio disponible para nuestros instrumentos.

DAVID VILLA ESCRIBANO

Es oboísta de la Orquesta Sinfónica de Galicia y del quinteto de vientos Zoar. Estudió con Ferràn Torrents en Manresa, con Juan Manuel G. Lumbreras en Musikene y con Dominik Wollenweber en la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin. Ha colaborado con orquestas como la Royal Concertgebouw de Amsterdam, la Orquesta de Cadaqués o la Orquesta Simón Bolívar de Venezuela.



BIOGRAFÍA DE D. PASCUAL FAÑANAS

José Luis Mateo Álvarez Socio AFOES, fagotista

D. PASCUAL FAÑANAS YTROL, PROFESOR DE FAGOT DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN (1899-1926)

D. PASCUAL FAÑANAS Y TROL

D. Pascual Fañanas y Trol, natural de Zaragoza, hijo de Joaquín Fañanas y de Lorena Trol, nació el 23 de marzo de 1856.

VIDA PERSONAL

Madrugador de nacimiento, ya que su alumbramiento se produjo a las dos y media de la madrugada, fue bautizado en la Iglesia Parroquial de Santa Engracia de Zaragoza con el nombre de Pascual Victoriano, siendo su madrina Dª. Josefa Ferrer y sus abuelos paternos D. José Fañanas y Dª. Joaquina Segura, ambos naturales de Villar de los Navarros y sus abuelos maternos, D. Andrés Trol y Dª. Manuela Baquero, ambos naturales de Belchite. Su padre fue D. Joaquín Fañanas, natural de Villar de los Navarros y su madre Dª. Lorena Trol, natural de Belchite, ciudades situadas a 44 km una de otra. Pascual Victoriano es el sexto hijo del matrimonio.

Con 19 años de edad, en 1875, aparece matriculado en la clase de 1° de fagot de la Escuela Nacional de Música, siendo su profesor D. Manuel Rodríguez Minaya, terminando la carrera en el curso académico 1882-1883, con sobresaliente y primer premio.

Expediente académico:

Fagot 1° 1875-1876 Sobresaliente

Fagot 2° 1877-1878 Sobresaliente

Fagot 3° 1878-1879 Sobresaliente

Fagot 4° 1878-1879 Sobresaliente y Segundo Premio

Fagot 5° 1880-1881 Sobresaliente

Fagot 6° 1882-1883 Sobresaliente y Primer Premio

El 7 de octubre de 1905 una de sus hijas padeció escarlatina, lo que le obligó a solicitar una baja laboral para poder atenderla. La salud de D. Pascual también era muy delicada y así lo pone de manifiesto los continuos viajes a la costa para tomar baños de mar o los partes de baja para cuidar sus enfermedades :

- El 20 de julio de 1901 se marcha a San Sebastián por periodo de 20 días para tomar baños que le permitan restablecer su salud.
- El 27 de enero de 1902, un flemón del carrillo con fenómenos generales febriles le aparta del servicio.

- El 13 de julio de 1902 inicia un periodo de tres meses en Sobrón (Álava) para pasar la cuarentena y posteriormente trasladarse a restablecer su salud a un puerto de mar donde tomar baños.
- El 23 de julio de 1903 empieza a hacer uso de un permiso de 28 días para ir a San Sebastián a tomar los baños de mar recomendados.
- El 17 de julio de 1904 inicia un permiso de 28 días para ir a San Sebastián a tomar los baños de mar.
- El 22 de julio de 1905 comienza un permiso de dos meses para ir a Puente Viesgo y a Liérganes (Cantabria) para restablecer su salud.
- El 24 de julio de 1906 comienza un permiso de dos meses para ir a Puente Viesgo y San Sebastián, fijando su residencia en la calle de la Constitución n° 7, 4° de San Sebastián.
- El 18 de julio de 1908 se traslada durante 50 días a Puente Viesgo para tomar los baños y reestablecer su salud, tal y como le habían prescrito los doctores de la Real Casa.
- El 10 de agosto de 1909 es a Vigo donde se traslada por periodo de 28 días para tomar los baños y recuperar su salud.
- El 3 de septiembre de 1910 vuelve a Puente Viesgo por un periodo de 20 días a tomar los pertinentes baños.
- El 4 de agosto de 1911 inicia un periodo de 28 días para ir a la Costa Cantábrica, concretamente a San Sebastián para continuar con los baños de mar, comunicando que su residencia estará en calle Gran Casino de San Sebastián.
- El 6 de agosto de 1913 se repiten las condiciones del 4 de agosto de 1911.
- El 4 de agosto de 1915, por prescripción facultativa, le mandan 28 días a tomar los baños de Ontaneda.

Tras este largo periodo de años consecutivos viajando sobre todo en los meses de verano a zonas de baños de mar, viaja para disfrutar sus vacaciones a Santander en 1919, también a Santander en 1920, a Bilbao en 1921, a Robledo de Chavela en 1922, a la Granja de San Ildefonso en 1923, y el 23 de marzo de 1926 le llega la edad reglamentaria de jubilación.

VIDA LABORAL

De puño y letra de D. Pascual conocemos algunos de los trabajos que desempeñaba con anterioridad a 1901: «profesor de la música de Alabarderos por oposición, primer fagot del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos y auxiliar o interino en la Capilla Real».

El primer trabajo del que tenemos constancia es su ingreso el 20 de septiembre de 1875 en la música del Real Cuerpo de Alabarderos mediante oposición, aunque la toma de posesión tuvo lugar el 1 de mayo de 1900.

D. Vicente Río Carcada, coronel primer ayudante y segundo comandante general interino del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos, firma la siguiente certificación el 29 de diciembre de 1902:

CERTIFICO: que el músico Pascual Fañanas y Trol pertenece a este Real Cuerpo desde primeros de mayo de 1900, habiendo observado hasta la fecha buena conducta. Para que pueda hacerlo constar donde le convenga expido el presente a petición del interesado en Madrid, a 29 de diciembre de 1902.

El 13 de noviembre de 1900, de la Subsecretaría de Bellas Artes sale la siguiente comunicación:

Vista la propuesta del Claustro de Profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación, hecha con arreglo a las prescripciones del Reglamento de 2 de julio de 1871, y Real Decreto de 11 de diciembre de 1896, el Rey (q.D.g.) y en su nombre la Reina Regente del Reino ha tenido a bien nombrar a D. Pascual Fañanas y Trol profesor interino de la asignatura de fagot, vacante en dicha Escuela con el sueldo anual de dos mil pesetas. Lo que de Real Orden comunicada por el Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes traslado a V.I. para su

conocimiento y efectos oportunos. Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid 13 de noviembre de 1900 Señor Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación

De su periodo como profesor interino hemos de destacar que el 29 de noviembre de 1901 hace una propuesta para cambiar la programación de la enseñanza del fagot por considerarla obsoleta y anticuada «pues data del año 1891».

El 12 de noviembre de 1901 propone a la superioridad a D. Luis Sáez como sustituto en caso de ausencia o enfermedad. Esta propuesta es aceptada por el Director del Conservatorio, D. Tomás Bretón.

El 30 de octubre de 1902, en La Gaceta de Madrid nº 303, p. 356, se publica una Real Orden:

Ilmo. Sr.: El Rey (q.D.g.), conformándose con lo propuesto por el negociado de Bellas Artes, ha tenido a bien disponer que se provea por oposición las plazas de profesor de contrabajo, de trombón, de fagot y de solfeo, vacantes en el Conservatorio de Música y Declamación, en la siguiente forma: la de solfeo y contrabajo, entre profesores auxiliares y particulares; la de trombón entre los mismos, pero imponiendo la condición de que ha de darse también la enseñanza del trombón de varas y la de fagot, entre iguales aspirantes y los artistas extranjeros que lo soliciten.

De Real Orden lo digo a V.I. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid 25 de agosto de 1902



El 7 de abril de 1904, en La Gaceta de Madrid n.º 98, p. 90, se nombra presidente del tribunal de las oposiciones a D. Tomás Bretón, y el 27 de enero de 1905, en La Gaceta de Madrid n.º 27, p. 326, se convoca a los opositores a la cátedra de fagot para que se personen el 13 de febrero de 1905 a las tres de la tarde en el edificio del Teatro Real con el fin de dar principio a los ejercicios de oposición. El 25 de febrero de 1905, en La Gaceta de Madrid nº 56, p. 737, se publica:

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES

Ilmo. Sr.: S.M. el Rey (q.D.g.) de conformidad con la propuesta del tribunal de oposiciones, ha tenido a bien nombrar profesor numerario de la enseñanza de fagot, vacante en el Conservatorio de Música y Declamación, a D. Pascual Fañanas y Trol, con el sueldo anual de 3.000 pesetas, consignando en el presupuesto vigente, y demás ventajas que la ley concede al profesorado.

De Real Orden lo digo a V.I. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid 24 de febrero de 1905 CIERVA

Sr. Subsecretario de este Ministerio

El mismo 24 de febrero de 1905, se pasa comunicado del nombramiento al Sr. Comisario Regio del Conservatorio de Música y Declamación y el 25 de febrero de 1905, D. Pascual Fañanas firma el acta de posesión del cargo de profesor numerario de la enseñanza de fagot.

Por orden cronológico, de las propuestas que D. Pascual Fañanas fue haciendo respecto a sus sustitutos, encontramos que el 17 de abril de 1909 propone a D. Mariano Santamaría, ex-alumno del centro y primer premio del mismo. El 20 de abril de 1912 propone a D. Luis Jiménez Martínez, el 27 de enero de 1913 propone como sustituto a D. Antonio Romo, el 4 de abril de 1913 propone a D. Luis Jiménez Martínez y el 10 de octubre de 1921 propone a D. Antonio Romo.

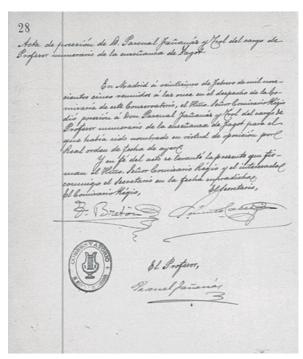


Figura 1. Acta de toma de posesión. Archivo del RCSMM

CARGO	SUELDO	NOMBRAMIENTO	POSESIÓN	CESE
Interino	2.000 pts.	13-XI-1900	14-XI-1900	25-II-1905
Numerario	3.000 pts.	24-II-1905	25-II-1905	25-II-1910
Numerario	3.500 pts.	11-III-1910	25-II-1910	01-l-1911
Numerario	4.000 pts.	01-l-1911	01-I-1911	31-XII-1914
Numerario	5.000 pts.	7-XII-1915	01-l-1915	13-VII-1916
Numerario	6.000 pts.	8-VIII-1916	14-VII-1916	22-IV-1918
Numerario	7.000 pts.	29-IX-1918	23-IX-1918	23-IX-1918
Numerario	7.500 pts.	24-V-1918	01-IV-1918	22-IV-1918
Numerario	8.500 pts.	24-V-1918	23-IV-1918	31-VII-1919
Numerario	9.500 pts.	17-V-1919	01-VIII-1919	18-III-1926

Las retribuciones anuales con las que contaba el Sr. Fañanas como profesor de fagot fueron: Siendo ya profesor interino, el 11 de enero de 1901, D. Pascual Fañanas dirige una instancia al Excmo. é Ilmo. Sr. Obispo de Lión, Pro-Capellán mayor de la Real Capilla de S.M donde nos da cumplida cuenta de todos sus trabajos y en la que solicita una dispensa por la edad para concurrir a los ejercicios de oposiciones de la vacante de fagot en la Real Capilla.

Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo de Lión, Pro-Capellán mayor de la Real Capilla de S.M. Pascual Fañanas y Trol, de 44 años de edad, de estado casado, Profesor de Música, vecino de esta Corte, domiciliado en la calle de la Redondilla número 4 duplicado, piso 4°. a V.E. humildemente expone: que enterado del edicto fijado con fecha 1° del actual en la citada Real Capilla, anunciando los ejercicios de oposición para cubrir la vacante de fagot que existe en la Orquesta de la misma, y creyendo reunir las condiciones que se necesitan para tomar parte en dichos ejercicios, por tener el primer premio en el citado instrumento, de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, estar desempeñando en el Teatro Real y Sociedad de Conciertos la primera parte y solista de estas corporaciones artísticas y por último estar desempeñando la interinidad de dicha plaza y pertenecer a la Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos, como asimismo a propuesta del claustro de profesores de la expresada Escuela de Música, ha sido nombrado profesor interino de la misma.

A V.E. suplica encarecidamente se sirva dispensarle la edad, y una vez otorgada esta gracia, admitir esta solicitud interesando tomar parte en los citados ejercicios para la provisión de la referida vacante. Gracia que no duda alcanzar de V.E. cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid 11 de enero de 1901

Pascual Fañanas

El dictamen del tribunal que juzgó estas oposiciones fue: «D. Pascual Fañanas y Trol ejecutó la obra de estudio con buen sonido, buen mecanismo y ajustada a su tiempo en todas sus partes; la obra de repente con cinco minutos de tiempo la repentizó a la más posible perfección y la de conjunto la dijo perfectamente bien y por último el ejercicio de fagot con voces solas transportada un tono bajo, lo hizo muy bien». Esta resolución le dio el derecho de ser propuesto por unanimidad como el candidato apto para cubrir la plaza de fagot solista de la Orquesta de la Real Capilla con un sueldo anual de 2.000 pesetas. El 4 de marzo de 1901, prestaba juramento de «servir bien y fielmente a S.M. el Rey D. Alfonso XIII».

La actividad artística del Sr. Fañanas no se limitaba a la Real Capilla y por ello, el 9 de mayo de 1924, D. Ángel Lancho y Martín de la Fuente, Secretario del Real Conservatorio de Música y Declamación certifica que D. Pascual Fañanas, junto con D. Enrique Fernández Arbós, tienen concedida una licencia de dos meses para atender una gira de conciertos por las diferentes provincias de España.



Figura 2. Documento del juramento. Expediente personal. Archivo General de Palacio.

En la temporada 1900-1901, el nombre de D. Pascual Fañanas aparece en la plantilla de la Orquesta del Teatro Real como primer fagot con un sueldo de 11,50 pesetas (por concierto realizado) y en 1904, en la Orquesta Sinfónica de Madrid nos aparece como fagotista de plantilla.

El 23 de marzo de 1926, el Director del Conservatorio remite escrito al Excmo. Sr. Director general de Bellas Artes:

Excmo. Sr:

Tengo el honor de poner en conocimiento de V.E. que con fecha de hoy cumple el profesor numerario de fagot de este centro, D. Pascual Fañanas, la edad reglamentaria para la jubilación.

Dios guarde a V.R.ms.as. Madrid 23 de marzo de 1926 El Director

Cumplidos los 70 años, D. Pascual Fañanas se jubila y un año más tarde, el 23 de mayo de 1927, recibe un comunicado de agradecimiento por parte del claustro de Profesores, «por el generoso donativo que se ha servido hacer a este Conservatorio».

ALUMNOS DE FAGOT DE D. PASCUAL FAÑANAS PROGRAMA OFICIAL DE LA ENSEÑANZA DE FAGOT. AÑO 1901

D. PASCUAL FAÑANAS (1899-1926) Alcaid Casao, Mariano Bautista Montón, Juan Blázquez y Herrero, Norberto Castelló y Bravo, Ernesto Cerezuela, Antonio Disvó Más, Francisco Estonaga Zubizarreta, Eugenio Fernández Pérez, Luis Giménez y Martínez, Luis González y Rodríguez, Bernardo González, Leoncio Hernández Pérez, Luis Indego, Valentín Izquierdo y Martin, Mariano Losada Díaz, Vicente Magallanes Rubio, Isidro Mateos, Pablo Moreno Sanz, José Pablo Rubio, Pedro Pascual Lozano, Antonio Pérez Romo, Ernesto Quintana de Nicolás, Francisco Robledo, Domingo Romo y Madrid, Antonio Rubio y Olarte Ruiz Acedo, Benito Ruiz de la Peña, Celiano Sáez y García, Ángel Salvador Ruiz de Cubas, Antonio Sánchez Carrascosa, Antonio Valle e Iraola, Felipe Vargas y Granados, Miguel

El 29 de noviembre de 1901, D. Pascual Fañanas, en calidad de profesor interino de la clase de fagot, remite al Ilmo. Sr. Comisario Regio del Conservatorio Nacional de Música y Declamación un escrito haciendo referencia a lo anticuada que estaba la enseñanza de fagot:

"Siendo la enseñanza oficial en el Conservatorio de la clase de fagot bastante anticuada pues data del año 1891, he creído conveniente reformar en parte dicha enseñanza con objeto de colocarla a la altura que existe en otros conservatorios del extranjero y llenar de este modo en cuanto sea posible las exigencias de la música moderna contando con el beneplácito y sabio criterio que le distingue, para lo cual necesito su valioso apoyo al presente programa que tengo el honor de remitirle y que debería regir ya en el presente curso".

A este escrito D. Tomás Bretón, como Comisario Regio del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, el 9 de diciembre de 1901, contesta a D. Pascual Fañanas:

"Recibida la propuesta de cambiar el antiguo programa de la enseñanza de fagot por otro más en armonía con los adelantos modernos, esta comisaría acepta con gusto el que se sirve proponer y que debe regir ya en el curso presente, enviando al propio tiempo un aplauso al Sr. Profesor interino de dicho instrumento por el celo demostrado en la enseñanza del mismo".

Resueltos los trámites burocráticos y a propuesta de D. Pascual Fañanas, el programa oficial de la enseñanza de fagot queda aprobado para el curso 1901, en los siguientes términos:

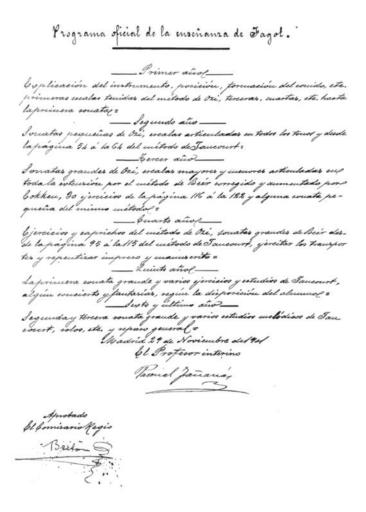


Figura 3. Programa de la enseñanza de fagot. Expediente de D. Pascual Fañanas. Archivo del RCSMM.

Primer año.

- Explicación del instrumento, posición, formación del sonido, etc.
- Primeras escalas tenidas del Método de Ozi, terceras, cuartas, etc. hasta la primera Sonata.

Segundo año.

- Sonatas pequeñas de Ozi.
- Escalas articuladas en todos los tonos, y desde la página 54 a la 64 del Método de Jancourt.

Tercer año.

- Sonatas grandes de Ozi.
- Escalas mayores y menores articuladas en toda la extensión por el Método de Berr corregido y aumentado por Cokken, 30 ejercicios, de la página 116 a la 122, y alguna Sonata pequeña del mismo Método.

Cuarto año.

- Ejercicios y Caprichos del Método de Ozi.
- Sonatas grandes de Berr, y desde la página 95 a la 115 del Método de Jancourt.
- Ejercitar los transportes y repentizar impreso y manuscrito.

Quinto año.

- La primera Sonata grande y varios ejercicios y estudios de Jancourt.
- Algún concierto y fantasías, según la disposición del alumno.

Sexto y último año.

■ Segunda y tercera Sonata grande y varios Estudios melódicos de Jancourt, solos, etc. y repaso general.

BIBLIOGRAFÍA

BADEA, E. (1992). The Life and Works of Eugene Jancourt (1815-1901). Thesis. Boston University. BALLESTEROS EGEA, M. (2010). La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

CASARES RODICIO, E. (1999). Diccionario de la Música española e Hispanoamericana. Madrid: Sociedad General de Autores Españoles.

(2002). Diccionario de la Zarzuela España e Hispanoamérica, tomo primero. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

(2003). Diccionario de la Zarzuela España e Hispanoamérica, tomo segundo. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

(1994). Francisco Asenjo Barbieri, I el hombre y el creador. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

(1994). Francisco Asenjo Barbieri, II escritos. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

DIETZ, WILLIAM, D. (1988). The Teaching Methods of Sol Schoenbach. D.M. document. Florida State University.

ECO, Ų. (1998). Cómo se hace una tesis. Barcelona: Editorial Gedisa.

FERNÁNDEZ CID, A. (2003). Ataúlfo Argenta. Santander: Universidad de Cantabria.

GAINACOPULOS GRETCHEN, S. (1988). A Self-Instructional Method Book for Students Transferring to the Bassoon. D.M.A. document. University of Wisconsin - Madison.

GARCÍA CARRETERO, E. (2003). Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid, tomo primero 1856-1909. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.

(2004). Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid, tomo segundo 1913-1955. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.

(2005). Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid, tomo tercero 1956-2006. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.

GOMEZ AMAT, C. (1984). Historia de la música española, 5. Siglo XIX. Madrid: Alianza Música.

GÓMEZ AMAT, C.; TURINA GÓMEZ, J. (1994). La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia. Madrid: Alianza Editorial.

GONZÁLEZ MAESTRE, F. (1991). Teatro Real: Historia viva 1878-1901. Madrid: Mundimúsica.

HAMMEL, B. (1989). A Compendium of Practice Methods and Their Application to the Bassoon. D.M. document. Florida State University.

HODGES WOODROW, J. (1980). A Biographical Dictionary of Bassoonists Born Before 1825. Ph.D. Dissertation. University of Iowa.

HOUSER STEVEN, D. A Comparative Study of Selected Approaches to Teaching Tenor Clef in Bassoon Instruction. M.A. Thesis. Ohio State University.

KENYON DE PASCUAL, B. (1986). «El Bajón español y los tres ejemplares de la Catedral de Jaca». Nassarre, Revista aragonesa de musicología II, 2:109-133.

MARCO, T. (1989). Historia de la música española, 6. Siglo XX. Madrid: Alianza Música.

MEANS PAUL, B. (1971). A Beginning Method for Bassoon. M.A. Thesis. Eastern Washington State College.

MURRAY, D. (1976). The Development of the Bassoon Through the Renaissance and Baroque Periods. B.A. Thesis. Coe College.

PERALES DE LA CAL, R. (1985). Papeles Barbieri. Madrid: Editorial Alpuerto.

PHIPPS DANNY, K. (1979). A Translation and Study of the Nouvelle Methode de Basson by Etienne Ozi. M.A. Thesis. Catholic University of America.

PIERRE, C. (1893). Les Facteurs D'instruments de musique. París: Ed. Sagot.

RAMÓN Y CAJAL, S. (1941). Reglas y consejos sobre investigación científica. Madrid: Espasa Calpe. REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN. Curso 1901-1902.

Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios. (1901). Madrid. Libro nº 304.

Libros de altas y bajas de las clases 1887-1888. Libro 239.

Libros de altas y bajas de las clases 1888-1889. Libro 240.

Libros de altas y bajas de las clases 1889-1890. Libro 241.

Libros de altas y bajas de las clases 1890-1891. Libro 242.

Libros de altas y bajas de las clases 1891-1892. Libro 243.

Libros de altas y bajas de las clases 1892-1893. Libro 244.

Libros de altas y bajas de las clases 1894-1895. Libro 245.

Libros de altas y bajas de las clases 1895-1896. Libro 246.

Libros de altas y bajas de las clases 1896-1897. Libro 247.

Libros de altas y bajas de las clases 1897-1898. Libro 248.

Libros de altas y bajas de las clases 1898-1899. Libro 249.

Libros de altas y bajas de las clases 1900-1901. Libro 250.

REIMANN, A. (1957). Studien zur Geschichte des Fagotts: 1. Das Phagotum des Afranius Albonesii und zwei fagotti in Verona. 2. Geschichte der Namen für das Fagott. Ph.D. Dissertation. University of Freiburg.

REITER, E. (2014). Six Generations dedicated to Music. Wiesbaden: Waldemar Kramer in der Marixverlag.

ROBINSON CAROL, E. (1970). A Study of Two Early Bassoon Methods: Methode pour le bassoon and Fagottschule. M.A. Thesis. San Jose State College

SALDONI, B. (1986). Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles.

Madrid: Edición facsímil por el Centro de Documentación Musical. Tomo I.

(1986). Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles. Madrid: Edición facsímil por el Centro de Documentación Musical. Tomo II.

(1986). Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles. Madrid: Edición facsímil por el Centro de Documentación Musical. Tomo III.

(1986). Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles. Madrid: Edición facsímil por el Centro de Documentación Musical. Tomo IV.

SOPEÑA IBÁÑEZ, F. (1967). Historia Crítica del Conservatorio de Madrid. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

SPENCER WILLIAM, G. (1958). The Teaching of the Bassoon in the High School and College. Ed.D. Dissertation. Columbia University.

STALLSMITH JERRY, R. (1992). A Self-Study Method for Junior and Senior High School Musicians

Transferring from a Beginning Wind Instrument to the Bassoon. M.M. Thesis. Bowling Green State University.

TEMES, J.L. (2014). El Siglo de la Zarzuela 1850-1950. Madrid: Ediciones Siruela.

VIRUES Y SPINOLA, J. (1831). La Geneuphonía, o, Generación de la bien-sonancia música. Madrid: Imprenta Real.

EXPEDIENTES PERSONALES DE LOS PROFESORES DEL RCSMM

D. Pascual Fañanas

Archivo del RCSMM. Legajo

Archivo del RCSMM. Fondo de la Sociedad de Conciertos. Sig. 3/27

Archivo General de Palacio. Caja 2686, Exp. 46

Archivo General de la Administración. Sig. 31/14769

I Expediente personal. D. Pascual Fañanas. Archivo de Palacio, (1900), caja 2.686, exp. 46.

Il Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Libros de Actas de toma de posesión (1901-1946). Libro 191.

III González Maestre, F. (1991). Teatro Real Historia viva 1878-1901. Madrid: Mundimúsica.

IV Gómez Amat, C.; Turina Gómez, J. (1994). La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia. Madrid: Alianza Editorial.

V Expediente personal de D. Pascual Fañanas. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

JOSÉ LUIS MATEO ÁLVAREZ

Autor del artículo D. Pascual Fañanas y Trol, profesor de fagot de la Escuela Nacional De Música y Declamación (1899-1926)

FORMACIÓN ACADÉMICA

Título de Profesor Superior de fagot por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Título de Internationalen Sommerakademie Mozarteum de Salzburg

Título de Curso de formación continua por la ESMUC

Título de Post-Grado por la ESMUC

Título de Máster en Interpretación Musical por la Universidad Alfonso X el Sabio

Título de Doctor por la Universidad Alfonso X el Sabio

ACTIVIDAD PROFESIONAL

Profesor de fagot del Conservatorio Profesional de Música "Teresa Berganza" de Madrid. Fagot solista de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (1992-2018)



REFLEJOS DE LA ESCUELA FRANCESA Pequeña disertación sobre los Solos de Concours del Conservatorio de París

Ane Ruiz Galarza Socia AFOES, oboísta

Este artículo pretende abordar de forma sintética la evolución de la escuela francesa del oboe, partiendo de un factor común en sus más de 150 años de historia: Los Solos o Morceaux de Concours. Estas obras, de características más o menos estandarizadas en cuanto a objetivo, forma y duración, y siempre fieles al estilo contemporáneo de cada época, reflejan muy detalladamente la progresiva evolución de la música francesa.

Para ello, el artículo está dividido en pequeños capítulos que hablan sobre el "reinado" de cada profesor del Conservatorio de París, ya que en muchos casos los gustos, el sistema de enseñanza e incluso las novedades constructivas adquiridas por cada profesor quedan patentes en las obras. Naturalmente, debido al extenso periodo abarcado el presente artículo mostrará únicamente algunas pinceladas de cada etapa, con la intención de que el lector pueda hacer una comparativa entre estas.

Por otro lado, al final de cada apartado se mencionarán los alumnos más destacados de cada etapa —por orden alfabético— y todos los compositores de Solos de Concours del periodo correspondiente —por orden de aparición—. La vida y obra de estos artistas, a menudo no tan conocidos, puede consultarse con una simple búsqueda en Internet.

Todos los datos de los Premier Prix y los Morceaux han sido directamente obtenidos de los archivos oficiales del Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris. Dada su extensión, esta información ha tenido que ser resumida a una breve mención

para formar parte del artículo. Dicho esto, comencemos:

¿QUÉ ES UN SOLO DE CONCOURS?

Los Solos de Concours son obras impuestas para el examen final del Conservatorio de París, cuyo objetivo era la obtención del Premier Prix. Son piezas creadas o adaptadas a un fin académico, que forman parte de un sistema de trabajo que acerca la música a las necesidades técnicas de cada momento, al mismo tiempo que aproxima al joven músico a la música contemporánea de cada época. Los alumnos presentados al Concours, fueran del curso que fuesen, competían entre sí interpretando una misma obra, y durante muchos años, solamente un alumno de cada especialidad podía hacerse con el Premier Prix, por lo que la competitividad también será uno de los rasgos característicos de esta escuela. Todos los profesores de oboe, sin excepción, han sido ganadores del mismo, manteniendo así el prestigio del Conservatorio.

LOS INICIOS DEL CONSERVATORIO DE PARÍS: EL OBOE, UN INSTRUMENTO INDESEADO

En 1795 nace la institución que, aún hoy en día, conocemos como Conservatorio de París. Fruto de la unificación de la École Royale de Chant et Déclamation y la École Gratuite de la Garde National Parisienne, el canto y los instrumentos de viento tendrán una mayor presencia dentro del Conservatorio, aunque por diversos motivos este no será el caso del oboe.

El oboe estaba desfasado. Era un instrumento trabajoso, con poco volumen y con una paleta

de colores muy reducida, del que podían encontrarse escritos como el siguiente:

HAUTBOIS. Instrument à vent qui a une anche très-délicate. Son défaut est de canarder quelquesois; mais on ne lui connoît que des qualités brillantes quand M. Vogt, élève de M. Sallatin, en jouc. (Voy. le Distinguire des Arts & Métiers.)

(De Momigny.)

OBOE: Instrumento de viento que tiene una caña muy delicada. Su defecto es que a veces puede sonar como un pato; pero sabemos de sus cualidades brillantes cuando M. Vogt, alumno de M. Sallatin, lo toca. (De Momigny, 1818, p. 37).

A pesar del importante puesto ocupado durante el barroco, en el momento de la fundación del Conservatorio de París la figura del oboísta se había vuelto prácticamente inexistente, siendo la mayoría de sus intérpretes flautistas de profesión. De esta forma, el oboe había pasado a ser un instrumento secundario con respecto a la flauta o el clarinete, y cada vez más lejano a la música militar revolucionaria.

Monsieur Sallatin, también flautista, será el primer profesor de oboe del Conservatorio. Ligado al Institut National, sociedad que reunía a músicos de las orquestas de los teatros como la Opéra, será uno de los pocos profesores de viento ajenos a la Garde Nationale.

Napoleón será, durante años, uno de los grandes pilares económicos del Conservatorio, y con su exilio, en 1815, este cerrará sus puertas temporalmente.

AUGUSTE GEORGES GUSTAVE VOGT: EL COMIENZO DE UNA TRADICIÓN

1816, reapertura del conservatorio. Llega un nuevo profesor a la clase de oboe, un prestigioso instrumentista con conocimientos compositivos que en pocos años cambiará la visión del instrumento gracias a su prolífica obra y a su labor docente. Monsieur Vogt, antiguo alumno y posteriormente asistente de Sallatin es sin duda alguna el referente del momento, y para muchos <<el primer oboísta de Europa>>.

Su obra, de gran influencia operística y estrechamente ligada a su labor interpretativa en la Opéra y la Opéra-Comique, ayudará a que este instrumento en clara decadencia no caiga en el olvido.

En este contexto, en 1824, nacen los Solos o Morceaux de Concours para los instrumentos de viento madera y trompa. Este primer año el Morceau para oboe será el Concierto n°2 de Vogt, obra con la que Apollon Marie Rose Barret se graduará.

Desgraciadamente, no hay constancia de los Solos de Concours de los casi diez años siguientes. Sin embargo, en 1835 los Morceaux vuelven para ser algo estable, un sistema que con el tiempo será un aspecto distintivo de la escuela francesa. Durante esta etapa todos los Solos serán creaciones de Vogt y muchos de ellos se repetirán con frecuencia a lo largo de los años. Algunas de sus obras anteriores a 1824, como es el caso del Concierto nº1, constan en los archivos oficiales del Conservatorio como Morceaux de Concours al poseer características similares a las de aquellas compuestas expresamente para el examen.

En este tiempo el oboe será el único instrumento del Conservatorio que aún no tenga un método específico para su estudio. Años más tarde, un reconocido alumno de Vogt, Henri Brod, será el primero en crearlo.

La labor de Vogt en el Conservatorio continuará hasta su retirada en 1853. Alumnos destacados: A. M. Barret, F. C. Berthélemy, H. Brod, C. J. Colin, C. L. Triebert, L. S. Verroust Obras de: Vogt

LOUIS STANISLAS XAVIER VERROUST: SIGUIENDO LOS PASOS

1853. El nuevo solista de la Opéra es también el nuevo profesor de oboe del Conservatorio. Un hombre con un gran recorrido musical pero muy diferente al de su antecesor. Monsieur Verroust había sido primer violinista de la Orchestre du Théâtre du Palais Royal mientras cursaba sus estudios de oboe en la clase de Vogt, y posteriormente había llegado a capitán de la Musique de la 2e Légion de la Garde Nationale.

Apenas un año después de ser nombrado profesor del Conservatorio, Verroust es temporalmente despedido por graves problemas con el alcohol, y será en 1855, ya reincorporado, cuando



programe por primera vez una obra propia como Solo de Concours; hasta entonces las obras continuaban siendo de Vogt.

Suobra, aligual que la de Vogt, posee características operísticas muy marcadas, como pasajes a piacere, pequeñas cadencias y dramáticos saltos en la melodía. Sin embargo, Verroust únicamente programará para sus exámenes del Conservatorio obras expresamente concebidas como Solos o Solos de Concert, es decir piezas de exactamente las mismas características en cuanto a forma, estilo e incluso dificultad: tres movimientos de carácter contrastante — enérgico, lento, rápido— unidos por el acompañamiento al piano. Este pequeño detalle, que puede parecer evidente hoy en día, ayudará a asentar el sistema, dotándolo de homogeneidad.

Curiosamente, gran parte de la obra de Verroust estará dedicada a alumnos suyos, como es el caso del Solo de Concert no6, dedicado a su alumno Théophile Lalliet, ganador del Premir Prix en 1860.

Verroust continuará trabajando en el Conservatorio hasta su muerte en 1863.

Alumnos destacados: C. T. Lalliet Obras de: Vogt y Verroust

CHARLES LOUIS TRIÉBERT: TODO QUEDA EN FAMILIA

Durante los siguientes cuatro años no habrá novedades con respecto a los Morceaux de Concours. Las obras programadas seguirán siendo de Vogt y Verroust, manteniendo el estilo propio de cada uno. Sin embargo, un nuevo profesor destacará por su cercanía a la fabricación y evolución del instrumento, lo que afectará significativamente a su labor en del Conservatorio.

Monsieur Charles-Louis Triébert, oboísta virtuoso, es hijo de Guillaume Triébert y hermano de Frédéric Triébert, ambos conocidos constructores de instrumentos, antecesores de la familia Lorée. Con su sistema de llaves crean un oboe más mecanizado que se contrapone al tipo de oboe utilizado por Vogt y Brod, un tema que dividirá la opinión de los oboístas parisinos de la época.

Charles Louis Triebert muere en 1867, pero el legado de su familia perdurará hasta llegar a nuestros días.

Alumnos destacados: A. R. Triebert (sobrino)

Obras de: Vogt, Verroust

FÉLIX CHARLES BERTHÉLEME: APENAS UN AÑO

Toma el relevo Monsieur Berthéleme, un profesor que desgraciadamente solo ejercerá durante un año debido a su prematura muerte en 1868. Una breve estancia durante la que, sin embargo, habrá una pequeña innovación en los Solos de Concours: El primer arreglo.

La obra, el Solo no 10 de Klosé – profesor de clarinete del Conservatorio –, mantiene un esquema muy similar a los de los Solos de Verroust, aunque el virtuosismo de la misma es notablemente mayor que el de Morceaux anteriores. Los arreglos serán algo habitual unos años después, pero en este momento resulta una novedad dentro de los Solos para oboe. El Premier Prix de este año será para Gabriel Louis Funffrock e Isidore Haderne, ambos estudiantes militares del Conservatorio; algo común entre los años 1857 y 1870 pero curioso si se toma en cuenta que durante más de veinte años solamente diez de estos alumnos llegarán a acudir a las clases de oboe habituales, y no a las adaptadas para militares.

Alumnos destacados: G. L. Funffrock, I. Haderne

Obras de: Klosé

CHARLES JOSEPH COLIN: LA VUELTA A LOS ORÍGENES

1868. Llega un profesor que dejará huella en el pequeño mundo de los Morceaux. Este nuevo profesor será, probablemente, el autor de Solos de Concours más interpretado hoy en día. Alumno de Vogt –al igual que su padre, curiosamente–, Monsieur Colin había sido ganador del Premir Prix en oboe, órgano, armonía y acompañamiento, y había obtenido el segundo puesto en el Grand Prix de Rome de composición, justo por detrás de G. Bizet. A pesar de los premios como intérprete, Colin decidirá dedicar su vida a la docencia, centrando la mayor parte de su actividad compositiva en el ámbito académico; un perfil muy novedoso en la clase de oboe del Conservatorio de París.

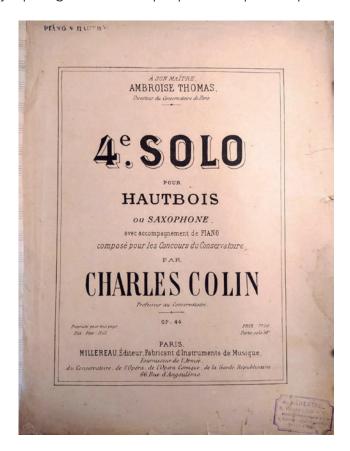
Su extensa obra cuenta con ocho Solos de estructura idéntica a los compuestos por Vogt y Verroust, pero Colin dota al oboe de un mayor protagonismo al tiempo que hace la parte de piano

más mecánica y secundaria. La mayor parte de sus Solos serán compuestos expresamente para el Premier Prix anual, un detalle que deja ver la dedicación de este reconocido profesor.

Durante el sitio de París en la guerra franco-prusiana (septiembre, 1870 - enero, 1871), el Conservatorio será reconvertido en hospital temporal, por lo que no habrá ningún tipo de actividad musical oficial hasta el final de la guerra, en mayo de 1871. Será el único año entre 1835 y 1999 en el que no se celebren los Concours.

En los más de diez años que Colin permanecerá en el Conservatorio, solamente en 1879 será programada como Solo de Concours una obra de otro compositor: El Concerto de Vogt, un pequeño gesto que podría revelar una manifiesta admiración hacia el primer gran maestro.

Colin continuará con su labor hasta su muerte en 1881, pocos días después de



recibir la Légion d'Honneur por su excelente trayectoria profesional.

Alumnos destacados: G. P. Auvray, G. V. Gillet

Obras de: Colin y Vogt

GEORGES VITAL VICTOR GILLET: UNA NUEVA ERA

En 1881 el oboe sigue siendo un instrumento desfasado y mecánicamente atrasado pese a las últimas mejoras. El siguiente profesor, conocido por todos incluso más de cien años después, logrará hacer evolucionar el instrumento de una vez por todas para que este pueda llegar a las exigencias requeridas en el repertorio contemporáneo.

Monsieur Gillet tiene la fórmula perfecta: como oboísta virtuoso estrechamente ligado a Lorée —la marca puntera del momento— y con influencias dentro del Conservatorio de París, este profesor consigue un campo de investigación inmejorable. Es así como nace el Modelo Conservatorio, un oboe basado en el Modelo 6 de Triebert que logrará solventar todos aquellos problemas que hacían del oboe un instrumento anticuado.

El avance es tal, que Gillet dedicará parte de su vida a la elaboración y adaptación de métodos de estudio que puedan hacer trabajar todas las novedades añadidas al instrumento. Muchos de sus alumnos seguirán sus pasos hacia la perfección técnica, creando sus propios métodos.

En cuanto a los Morceaux de Concours, hasta finales de siglo las obras programadas seguirán siendo de los maestros Vogt, Colin y similares. Sin embargo, pocos años después el programa cambiará radicalmente por diversos factores:

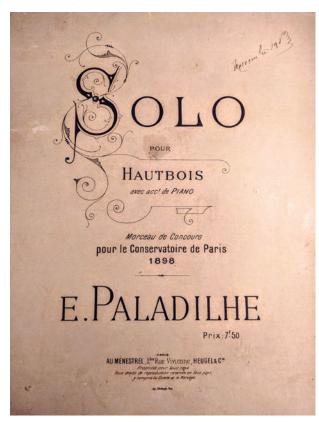
■ Con la decadencia del romanticismo y la aparición de nuevas corrientes estilísticas, la figura del virtuoso-compositor desaparecerá casi por completo. A partir de este momento prácticamente toda la literatura musical será escrita por compositores. En el caso de los Solos de Concours, comenzarán a pedirse obras por encargo por deseo del profesor. Es el caso del Solo de Émile

Paladilhe y de diversas obras de Henri Büsser.

- El nuevo modelo de oboe estará dotado de una tesitura, dinámica y paleta de colores mucho mayor. Un sinfín de posibilidades que quedará reflejado en las obras de la época, dando paso a una nueva edad de oro para el oboe, mucho más centrada en la calidad de sonido y no tanto en el puro virtuosismo del siglo XIX.
- A partir del año 1911, además de las contemporáneas, Gillet programará obras de Haendel y Bach como Morceaux de Concours. Este nuevo interés por épocas pasadas irá creciendo según pasen los años hasta convertirse, para numerosos profesores, en requisito indispensable para graduarse.

De esta manera, los Solos seguirán teniendo ciertos factores comunes entre sí, pero su variedad de estilos revolucionará el sistema haciéndolo mucho más enriquecedor para sus alumnos.

Cabe destacar que durante este periodo –en



1917– el segundo premio será para Odette Marie Anaïs Rey, la primera mujer graduada en la clase de oboe del Conservatorio de París. La obra obligada será Ballade de Amédée Reuchsel.

Gillet se retirará en 1919, casi cuarenta años después de su llegada.

Alumnos destacados: L. F. Bleuzet, R. Lamorlette, E. H. Lamotte, C. F. Gillet (sobrino), O. M. Rey, M. P. Tabuteau

Obras de: Colin, Guilhaud, Vogt, Verroust, Grandval, Lefebvre, Paladilhe, Colomer, Büsser, Dallier, Diémer, Deslandre, Guy-Ropartz, Wormser, Mouquet, Bach, Cools, Haendel y Reuchsel

LOUIS FLORENT ALFRED BLEUZET: ASENTANDO LA ESCUELA

1920. Gillet será sucedido por uno de sus más fieles alumnos. Manteniendo su actividad en la Opéra, Monsieur Bleuzet será uno de los profesores más queridos del aula de oboe. Un personaje al que posteriormente se le dedicarán diversos escritos en agradecimiento a su labor.

Su sistema es muy similar al de su profesor, tanto por el tipo de métodos utilizados en clase, incluido el suyo propio, como por los Morceaux programados. Bleuzet llevará más allá la labor que Gillet comenzó, y exigirá obras de Bach y Haendel en múltiples ocasiones para la obtención del Premier Prix. Las obras contemporáneas se alejarán cada vez más de la sencilla estructura de las obras de Verrourst, pero seguirán manteniendo una duración y un estilo común, acorde con los nuevos cánones establecidos de la escuela francesa, y serán muy exigentes en cuanto a sonoridad y flexibilidad.

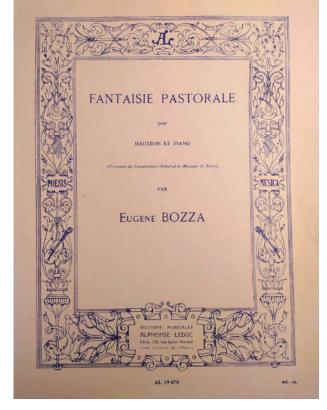
Este periodo marca un camino para todos los Morceaux que vendrán a continuación. La Fantaisie Pastorale de Bozza, obra exigida para el Premier Prix de 1939, y justamente dedicada a Bleuzet, forma parte de esta nueva corriente.

Curiosamente, en 1940, los Concours del Conservatorio se celebrarán en octubre del mismo año a causa de la Segunda Guerra Mundial. Este será el único año en que Bleuzet formará parte del

jurado –algo muy inusual en los exámenes del Conservatorio, que lo prohíbe–, y precisamente el último que presenciará.

Bleuzet fallece en enero de 1941, dejando un gran vacío en el mundo del oboe. Alumnos destacados: P. Bajeux, E. J. Baudo, L. Gromer, P. A. Pierlot

Obras de: Haendel, Dallier, Bach, Balay, Büsser, Lefebvre, Delmas, Grovlez, Fôret, Le Boucher, Maugüé, Gaubert, Pierné, Canal, Golestan, Bozza y Mazellier



PIERRE BAJEUX: LA POSGUERRA

A partir de 1942 el puesto de profesor titular será para un antiguo compañero de Bleuzet en la Opéra. Monsieur Bajeux trabajará en el convulso periodo que da nombre a este capítulo.

Bajeux continuará la línea de Gillet y Bleuzet en cuanto a estilo y método de trabajo, llegando a adaptar material académico anterior—principalmente Solos de Concours y libros de estudios — a la corriente del momento. De entre su obra como arreglista destaca el libro de extractos orquestales titulado Traits Difficiles, tires d'oeuvres symphoniques et dramatiques pour hautbois de 1943, cuyo fin será preparar al oboísta para futuros imprevistos derivados de todas las bajas sufridas en las orquestas a causa de la Segunda Guerra Mundial.

Los Morceaux de Concours del momento serán obras exclusivamente contemporáneas, acordes con las corrientes más innovadoras del momento. Grandes y reconocidas obras marcarán este periodo, como son la Serenata de Jolivet o la Sonata de Dutilleux, ambas dedicadas a Pierre Bajeux,

y que serán programadas para el Premier Prix de los años 1945 y 1947, respectivamente.

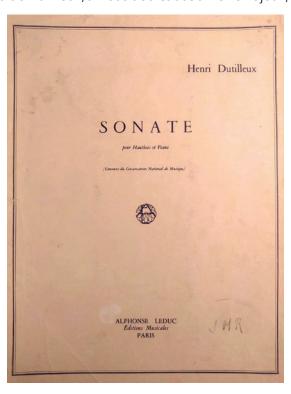
Bajeux dejará el Conservatorio en 1959.

Alumnos destacados: M. E. Bourgue, J. H. Craxton, H. R. Holliger, R. C. Rigoutat

Obras de: Büsser, Rivier, Planel, Jolivet, Challan, Dutilleux, Damase, Martelli, Desportes, Soudères, Lamy, Mihalovici, Bréville, Brown, Fôret, Sancan y Absil

ETIENNE JACQUES BAUDO: TIEMPO DE ENCARGOS

El relevo lo toma un gran conocido de Bajeux: su compañero en la Opéra que también fuera compañero del ya difunto Bleuzet. A partir de la llegada de Monsieur Baudo, los Morceaux de Concours serán encargos directos del Conservatorio de París. Para entonces ya había habido numerosos encargos por parte de los profesores, pero según los archivos oficiales del Conservatorio, estos no están registrados como tal hasta el año 1960. Seguramente el



hecho de que el año del nombramiento de Baudo coincida con el comienzo de los encargos sea una mera coincidencia, pero en todo caso delimita otro periodo dentro de esta institución. Todos los encargos se harán desde la dirección del Conservatorio, a veces sin previa consulta al profesor de cada especialidad, algo impensable pocos años atrás.

Esta nueva etapa de Solos comienza con Obsession de Shinoara, una obra rompedora y con ciertas partes métricas muy exigentes tanto para el oboe como para el piano. Ese año se presentará al Concours por primera vez Margaret Gavin King, que dos años después, en 1962, logrará ser la primera mujer en obtener el Premier Prix en la especialidad de oboe. La obra obligada será la Sonatina de Sancan.

En 1970 y 1972, además de la obra contemporánea impuesta, los estudiantes tendrán que tocar un fragmento del Concierto en Fa mayor de Bach. De la misma forma, en 1973 se pedirá por primera vez el Concierto en Do mayor de Mozart, pero curiosamente solo se exigirán los movimientos segundo y tercero con las cadencias de M. Baudo.

El mismo año 1973 será el último que Baudo ejerza como profesor en el Conservatorio de París.

Alumnos destacados: M. M. Giot, J. C. Jaboulay, M. G. King, J. P. Morel

Obras de: Shinohara*, Brun*, Sancan (final)*, Dubois*, Bitsch*, Ohana*, Pascal*, J. Aubin*, Revel*, Semmler-Collery*, Bach, T. Aubin*, Lancen*, Roizenblat*, Mozart y Gartenlaub*
*Encargos del Conservatorio

PIERRE ALBERT PIERLOT: LA CODA FINAL

En 1974 llega el último profesor que mantendrá el sistema de Morceaux. Oboísta de gran prestigio, Monsieur Pierlot, antiguo alumno de Bleuzet y gran admirador del sistema de Concours, continuará fomentando la excelencia mediante la competitividad requerida para el Premier Prix. Un método algo desfasado pero que logrará formar a numerosos artistas de nuestros días.

Durante este periodo, al igual que en el anterior, los Morceaux serán compuestos por encargo. Sin embargo, durante los años de Pierlot se exigirán dos o incluso tres obras de diferentes estilos, incluido el Solo contemporáneo, algo que se acerca al concepto de recital conocido hoy en día.

Al igual que sus anteriores, Pierlot dedicará parte de su tiempo a hacer adaptaciones de diversas obras y libros de estudios de otros tiempos.

En esta época, las obras exigidas para Concours a menudo presentan cortes curiosos hechos por el propio Pierlot, probablemente para adaptarse al tiempo del examen. En el caso del Concierto de Strauss, impuesto en el año 1979, los cortes fueron los siguientes:

1er mouvement du n°5 au n°17 2ème mouvement du n°24 au n°32 -4 mesures avant le n°36 à 5 mesures après le n°47

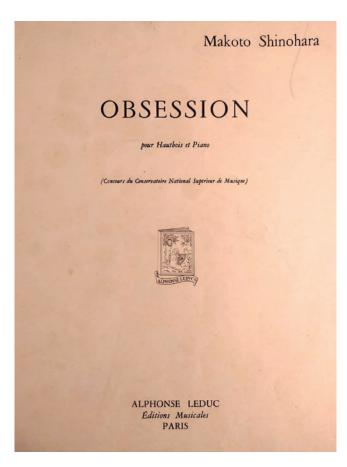
Pierlot dejará su puesto en 1988.

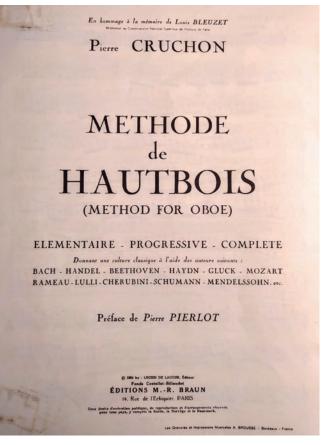
Alumnos destacados: G. Laroche, B. A. Philippe, D. G. Roussel, P. Saumon, J. L. Tys, D. Walter, P. C. Zamora

Obras de: Haendel, Mozart, Zbar*, Delerue*, Krommer, Landowski*, Haydn, Sauguet*, Strauss, Dubois*, Vivaldi, Bernaud*, Margoni y Petit*

MAURICE EUGÈNE JEAN BOURGUE Y DAVID WALTER: PUNTO Y APARTE

A finales de la década de 1980, el sistema de Morceaux de Concours resulta algo anticuado en términos de enseñanza. En un pequeño cuestionario elaborado para el





presente trabajo, Monsieur Walter dice lo siguiente:

Para la clase de oboe, cuando comencé a impartir clase junto con el Sr. Bourgue, acordamos de inmediato que este examen de fin de año debería ser un pequeño concierto personalizado y ya no un ¡Desfile de piezas impuestas tocadas por todos! (D. Walter, comunicación personal, 31 de marzo de 2020).

Además, según diversas fuentes, Monsieur Bourgue se mostró abiertamente en contra de este sistema, tachándolo de premio insignificante.

EL FIN DE LA TRADICIÓN

El Conservatorio seguirá encargando alguna que otra obra hasta 1999. Sin embargo, en el caso del aula de oboe estas no contarán como obras impuestas, sino como obras nuevas para el repertorio, al igual que las demás. Será a partir del año 2000 cuando el Conservatorio cambie de parecer y se establezca el tipo de recital conocido hoy en día.

El sistema de Solos de Concours será oficialmente cosa del pasado aunque, para muchos, sus obras seguirán vivas por siempre.

ANE RUIZ GALARZA

Natural de Irún, cursó sus estudios de oboe en el conservatorio de esta localidad y en el CSMN de Pamplona. Durante el año 2019 fue alumna Erasmus del Conservatoire National Supérireur de Musique et Danse de Paris con el profesor Jacques Tys. Ha sido miembro de jóvenes orquestas como la JONDE y la EGO y actualmente forma parte de la bolsa de colaboradores de la Orquesta Sinfónica de Euskadi.



UALEROREEDS.COM

info@valeroreeds.com +34 629 840 511

Encuéntranos en nuestras redes













GEBR. MÖNNIG

INSTRUMENTOS
DE VIENTO MADERA
FABRICADOS ARTESANALMENTE
EN ALEMANIA
DESDE 1875

OBOE OBOE DE AMOR CORNO INGLÉS OBOE BAJO

FAGOT CONTRAFAGOT





LOS BAJONISTAS Y FAGOTISTAS EN LA OBRA LITERARIA DE BALTASAR SALDONI

Rafael Piqueras YagoSocio AFOES, fagotista

INTRODUCCIÓN

Este artículo puede entenderse como la continuación del que elaboró D. Francisco Gil en el número 1 de la Revista AFOES (2012) y que trataba sobre los oboístas en el Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles (1860-1881) de Baltasar Saldoni. Su lectura me hizo interesarme por la obra de este compositor y musicólogo español y, como fagotista, fue natural la búsqueda de aquella información que podía encontrarse sobre los bajonistas y fagotistas españoles. Tras conversaciones mantenidas con mi antiguo profesor, D. Ovidio Giménez, este tema fue el elegido para el Trabajo Fin de Máster que es la base del artículo que ahora lees.

La importancia de la obra de Baltasar Saldoni reside en que aparecen mencionados bajonistas y fagotistas desde el siglo XVII hasta finales del XIX, lo que nos permite trazar una línea de más de 200 años sobre la historia del fagot en nuestro país a través de sus intérpretes.

BALTASAR SALDONI Y SU OBRA MUSICOLÓGICA

Baltasar Saldoni (Barcelona 1807- Madrid 1889) es conocido fundamentalmente por su labor como musicólogo, pese a sus esfuerzos por ser recordado como compositor.

Se forma en la parroquia barcelonesa de Santa María del Mar, en la Capilla de Música de Santa María del Pino y en la Escolanía de Montserrat. En 1829 se traslada a Madrid, donde obtiene plaza de profesor en el Conservatorio de Música (actual RCSMM), además de ser nombrado director del Teatro del Príncipe. Su fallecimiento en 1889 sucede sin ningún reconocimiento a su labor como profesor, compositor o historiador, y tras subsistir los últimos años con una pequeña pensión.

Saldoni estudió durante su estancia en el colegio de Nuestra Señora de Montserrat instrumentos de viento como flauta o fagot, además de otros de cuerda, órgano, piano y composición. Su pertenencia

D. Baltasar Saldoni.

de otros de cuerda, órgano, piano y composición. Su pertenencia como escolán le lleva a escribir en 1856 la «Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de Música de la Virgen de Montserrat, en Cataluña, desde 1456 hasta hoy día; [...]» siendo esta su primera labor como historiador, aunque su gran obra la constituye el Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos españoles (1868-1881), estructurado en tres secciones:

- 1) Efemérides es la primera y el origen de la obra, que finaliza en 1860. Encontramos agrupados por meses y según su fecha de nacimiento, fallecimiento, o de ambas, noticias relativas a músicos o personajes relacionados con la música.
- 2) La segunda parte es un Catálogo en el que aparecen descritos por orden alfabético aquellas

personalidades de los que el autor desconoce la fecha de nacimiento o fallecimiento en octubre de 1867.

3) Variedades es la tercera sección y constituye un cajón de sastre en el que podemos encontrar referencias a libros de música, funciones musicales en España y otros países, la Reseña Histórica del Colegio de Montserrat, críticas de los teatros de Madrid hacia 1790 e información sobre fábricas de instrumentos musicales de finales del siglo XVIII.

En 1868 termina la obra, pero debido a varias dificultades no se publica hasta 1881, años en los que Saldoni continúa actualizándola. Encontramos en ella unos 2500 nombres, lo que da idea del trabajo titánico del autor, siendo su mayor problema que la información que ofrece es en ocasiones poco relevante, sesgada y sin contrastar con otras fuentes.

LOS BAJONISTAS Y FAGOTISTAS EN LA OBRA DE SALDONI

Localizamos 60 bajonistas y/o fagotistas mencionados por Saldoni entre la Reseña y el Diccionario Biográfico. Uno de los inconvenientes del Diccionario es que agrupa las entradas por días del mes, con independencia del año, como podemos ver en Fig.1 para el mes de enero.

Dia 4, 1789. Nace en Sigüenza, á las cinco menos cuarto de la mañana, D. Agustin Sanz

Dia 4, 1807. Nace en Barcelona (domingo, á las ocho de la noche) D. Baltasar Saldoni,

Fig. 1 Modificada del Diccionario biográfico-bibliográfico de Saldoni

Esto dificulta una visión ordenada de los instrumentistas. Por ello, en la siguiente tabla se encuentran agrupados cronológicamente de mayor a menor antigüedad, apareciendo entre corchetes aquellas fechas en las que se menciona al personaje pero no corresponden a nacimiento o fallecimiento.

NOMBRE	FECHAS	INSTRUMENTOS	CARRERA MUSICAL
Padre Fray Plácido Carbadós (Carvadós)	?-1684	Bajón, ¿fagot?	Bajonista y profesor de fagot en Montserrat (Msr)
Padre Fray Mateo Valdovín	?-1684	Bajón	Bajonista Msr
Padre D. Juan Carbonell	?-1674	Bajón	Bajonista Msr
Padre Fray Juan Vilomara	[1656]	Bajón, canto	Bajoncillo Msr
D. Antonio Martínez	?-1692	Bajón	Bajonista nacido en Xátiva
Padre Fray Isidro (Fray Isidoro Jordi)	?-1704	Bajón, arpa, violín	Bajonista Msr
Padre Fray Jerónimo Casanovas	?-1721	Bajón, órgano	Bajonista Msr
Padre Fray José Saladriga	?-1749	Fagot	Fagotista Msr
D. Antonio Ruiz Izquierdo	1727-?	Fagot	Profesor fagot
D. José Peláez	?-1796	Fagot	Concertista fagot

NOMBRE	FECHAS	INSTRUMENTOS	CARRERA MUSICAL
D. Dionisio Domingo	?-1796	Fagot	Concertista fagot
D. Miguel de Lope	?-1798	Bajón	Bajón Real Capilla (RC)
D. Justiniano Cantero	[1756]	Bajón	Bajón RC
D. Francisco Bordas	[1756]	Fagot	Fagot RC
D. Onofre Genesta	?-1784	Fagot	Fagot RC
D. Mateo Soler	?-1799	Fagot	Fagot RC
D. Antonio Blanco	[1786]	Bajón	Bajonista en capilla Descalzas Madrid
D. Diego Guase	[1791]	Fagot, bajón y chirimíra	Santa iglesia Toledo
P. Fray don Lázaro Marinéllo	[s.XVIII]	Fagot y órgano	Profesor de fagot monasterios Jerónimos
D. Félix Ramos	[1791]	Bajón	Bajón RC
D. Fernando Roig y Salas	?-1802	Fagot	Fagotista RC
D. Joaquín Garisuain y Leta	1751-1810	Bajón y fagot	Bajonista RC - Fagotista en orquesta de Madrid
D. José Puig	?-1818	Flauta, oboe y fagot	Canónigo
Padre Fray Carlos Masferre	1753-1825	Flauta, oboe y bajón	Monje
D. Pedro Garisuain	1755-1833	Fagot, violín	Fagot RC
D. Manuel Sánchez García	1771-1825	Bajón	Bajón RC
D. José Marinello y Guardiola	?-1832	Fagot, flauta, órgano y violín	Fagotista en capilla de Tarrasa
D. Manuel Sardina	?-1847	Bajón	Bajón en catedral de Sigüenza y RC
D. Joaquín Biosca	[1810]	Fagot	Concertista fagot
D. Francisco Juarez	1773-1856	Bajón	Bajón RC
D. Manuel Fomells y Vila	1775-1828	Flauta y fagot	Fagot RC
D. ¿Rafael? del Rey	[1818]	Bajón	Bajón en catedral de Segovia
D. Rafael Bonastre	?-1848	Fagot	Fagot en catedral de Murcia
D. Alfonso Comas	[finales s. XVIII]	Fagot, flauta, oboe y órgano	Concertista fagot
D. Felipe Cascante y Termes	1781-1849	Flauta, oboe, fagot y como inglés	Fagot en Teatro Santa Cruz Barcelona
D. José Puig y Petit	[1796]	Órgano y fagot	Fagot en Teatro Santa Cruz Barcelona
D. Pablo Puig y Petit	1787-1862	Oboe y fagot	Fagot en teatro de Lyon

NOMBRE	FECHAS	INSTRUMENTOS	CARRERA MUSICAL
D. Agustín Sanz	1789-?	Bajón	Bajón RC
D. Vicente Marquina	1789-?	Bajón	Bajón RC
D. Manuel Silvestre	1793-1846	Fagot	RC y teatros Madrid. Profesor Conservatorio Madrid (CMM)
D. Carmelo Ortiz	1794-1838	Fagot	Fagot RC
D. Miguel Garbéra	?-1849	Fagot	Fagot en teatros de Barcelona
D. José Jurch y Rivas	1800-?	Flautín, clarinete y fagot	Fundador Almacén Música
D. Ignacio Cascante y Cusi	?-1866	Flauta y fagot	Fagot en Teatro Santa Cruz Barcelona
D. Teodoro Rodríguez y Rubio	?-1869	Fagot	Fagot en orquestas y teatros de Madrid. Posible también en RC
P. Fray Francisco Javier Cañellas	?-1873	Fagot	Fagot en monasterio de Santo Domingo de Silos
D. Antonio Oller y Biosca	1805-1877	Órgano, fagot y canto	Fagot en Teatro Principal de Barcelona
D. Baltasar Saldoni	1807-1899	Órgano, piano, violín, violoncello, composición, flauta y fagot	
D. Cesaréo Bustillo Iturralde	1807-?	Flautín, fagot	Fagot en Regimiento del Rey
D. Domingo Aguirre y Costa	1817-1869	Violín, fagot, bajón y figle (oficleido)	Fagot en Teatro de la Cruz en Madrid, RC, profesor auxiliar en CMM
D. Camilo Melliers	1819-1874	Fagot	Fagot en teatros de Madrid, RC, profesor en CMM, concertista
D. Juan Balaguer y Capella	1827-?	Fagot	Fagot en Teatro Liceo de Barcelona
Pablo Benet	[1860]	Fagot	Fagot en Teatro Santa Cruz Barcelona
D. Luis Viglietti y Dotta	1838-1881	Fagot	Fagot en teatros de Madrid
D. Nicolás Salas	[1863]	Bajón	Bajonista en catedral de Ciudadela de Menorca
D. Narciso López	[1864]	Bajón	Bajonista en capilla del Pilar de Zaragoza
D. Enrique Prosper	[1870]	Fagot	Fagot Orquesta del Teatro Principal de Valencia
D. José Puig	[1876]	Fagot	Concertista fagot
D. Manuel Luciente y Torres	[1878]	Fagot	Fagot en teatros de Madrid
D. Manuel Rodríguez	[1875]	Fagot	Profesor CMM
D. José Arilla y Nogués	1849-?	Fagot	

BREVE ANÁLISIS DE ESTOS DATOS

Ausencias

- Debido a la lejanía en el tiempo, no aparece ninguna mención sobre los primeros bajonistas de los que se tiene conocimiento como podrían ser Juán Andrés y César Sárdena en las catedrales de Palencia y de Ávila o Melchor Rey en la catedral de Huesca, todos en la segunda mitad del s. XVI.
- Especialmente llamativo es que no aparezca ninguna referencia a Bartolomé de Selma y Salaverde, el virtuoso fagotista y compositor nacido a principios del s. XVII que sirvió entre 1628 y 1630 en la capilla del Archiduque Leopoldo de Austria.

Datos muy restringidos geográficamente

■ De los 60 bajonistas y fagotistas que encontramos en la obra de Saldoni, solo las figuras de Antonio Martínez, Antonio Ruiz Izquierdo, Dionisio Domingo, Diego Guase, Rafael Rey, Cesaréo Bustillo, Nicolás Salas, Narciso López, y José Puig (1876) no están relacionados con las ciudades de Barcelona o Madrid, lugares de nacimiento y trabajo de Baltasar Saldoni. El 85% de los bajonistas y fagotistas que se mencionan están, por tanto, relacionados con instituciones y emplazamientos cercanos al autor, por lo que es plausible determinar que un gran número de instrumentistas ajenos a estas demarcaciones no fueron incluidos.

Utilización del bajón y el fagot

- Como era de esperar, el bajón aparece en nuestro país asociado preferentemente a ámbitos religiosos y Saldoni menciona bajonistas hasta 1864. Este empleo tan dilatado en el tiempo, insólito en el resto de Europa, es tratado en las tesis doctorales de Josep Borrás y Ovidio Giménez.
- Las primeras referencias al fagot, alejado del ámbito eclesiástico, las encontramos en el concertista Antonio Ruiz Izquierdo, nacido en Algeciras en 1727. Un caso problemático es el de la inclusión como fagotista del padre Fray Plácido Carbadós, fallecido en 1684 y del que afirma Saldoni que era un «bajonista renombrado y profesor de fagot» (1). Si una de las primera menciones al «nuevo instrumento» conocido como fagot en España

Si una de las primera menciones al «nuevo instrumento» conocido como fagot en España la encontramos en el tratado de Pere Rabassa (2), fechado en torno a 1720, la afirmación de Baltasar Saldoni de que Carbadós era ya profesor de fagot en la segunda mitad del siglo



XVII puede ser debida a una mala utilización del término fagot, empleado en este caso como sinónimo de bajón. Resulta extraño que, en el resto de las entradas de su diccionario, Baltasar parece diferenciar adecuadamente y con criterio entre los términos bajón y fagot.

Relaciones familiares en la enseñanza del instrumento

- La enseñanza del bajón estaba muy afianzada en las instituciones religiosas debido a la importancia de las funciones que desempeñaba dentro de su música, tanto en la liturgia como en las festividades (3).
- Con la aparición del fagot y su expansión a ámbitos más profanos, encontramos una enseñanza muchas veces vinculada a instituciones militares, además de una importante transmisión dentro de la familia, como puede verse en la Fig.2.

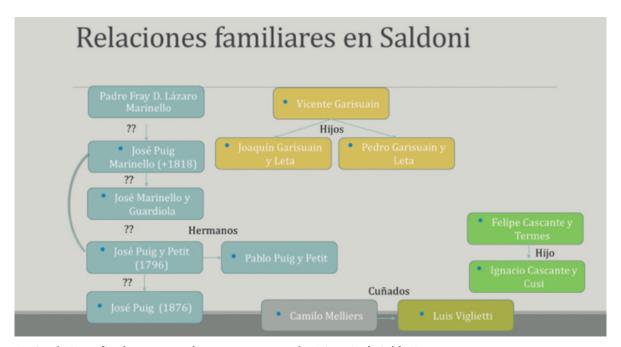


Fig.2 Relaciones familiares que podemos encontrar en el Diccionario de Saldoni.

- Observamos cómo se repiten los apellidos Marinello y Puig (ambos coinciden en José Puig Marinello) y aunque es difícil relacionarlos en algunos casos, además de la coincidencia de instrumento y apellido los unen a través del tiempo la Escolanía de Montserrat y las localidades de Tarrasa y Valencia.
- Que la enseñanza instrumental se transmitía en muchos casos de padres a hijos queda reflejada en las figuras de los navarros Garisuain, padre e hijos; así como en la de las de Felipe Cascante y su discípulo e hijo Ignacio. En el caso de Melliers, su alumno fue el hermano de su mujer, Josefa Villeti.
- Junto a los anteriores, menciona Saldoni la figura de Mateo Soler, que posiblemente era hermano del conocidísimo padre Antonio Soler, e hijos ambos de Mateo Soler Mencía, músico militar en el Regimiento de Numancia.

Los fagotistas de la Real Capilla

■ Combinando los datos que aparecen en el artículo de López de Azcona sobre la Capilla Real de Carlos IV con los nombres que nos proporciona Saldoni en sus escritos, podemos conocer el nombre de todos los fagotistas que formaron parte de la Real Capilla (RC) desde 1756 hasta 1824, además de muchos de sus bajonistas Fig.3.

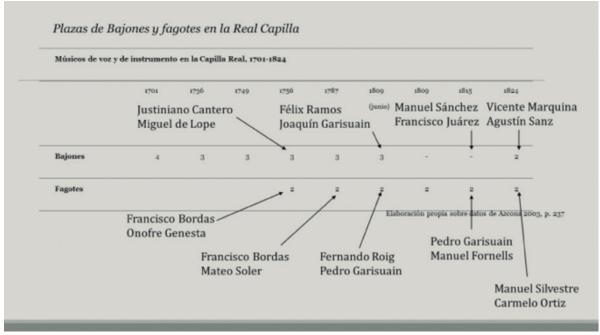


Fig.3 Plazas de bajones y fagotes en RC y sus nombres según Diccionario de Saldoni

■ Es curioso destacar que los primeros fagotistas que forman parte de la RC provienen de Valencia, Cataluña, Mallorca, Teruel y La Rioja. El primer fagotista de origen madrileño que encontramos en la misma es Manuel Fornells, aunque su familia era de procedencia catalana.

GRANDES FIGURAS Y ALGUNAS CURIOSIDADES

Encontramos referencias en Saldoni a varios de los grandes fagotistas de los siglos XVIII y XIX. Muchos de ellos ya han sido objeto de diferentes artículos en la propia revista de AFOES, pero también encontramos figuras que no tendrán gran trascendencia como instrumentistas, pero que adquieren cierta relevancia por otros aspectos de su vida.

- Mateo Soler: hermano del Padre Antonio Soler, Mateo es fagotista de la Real Capilla y autor de una Sonata para fagot con acompañamiento de violón en 1784.
- Hermanos Garisuain y Leta: Joaquín y Pedro, hijos del también fagotista Vicente Garisuain, eran bajonistas y fagotistas en la Real Capilla y diversas orquestas de Madrid.
- Manuel Sardina: bajonista de la Real Capilla y primer editor del conocido método de Solfeo de Zayas y Lidón, que empleaba en la escuela de música que fundó en Madrid.
- Felipe Cascante y Termes: primer flauta,

oboe, fagot y corno inglés en la capilla de Santa María del Mar de Barcelona, uno de los profesores con más renombre en Cataluña, entre cuyos alumnos destaca su propio hijo Ignacio.

- Pablo Puig y Petit: hermano del también fagotista José Puig y Petit. Pablo fue un gran oboísta y fagotista, ocupando la plaza entre 1811 y 1814 de primer fagot en el teatro de Lyon.
- Manuel Silvestre: fagot en la Real Capilla y varios teatros de Madrid, y primer profesor en 1830 del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid (actual RCSMM)
- José Jurch y Rivas: estudió fagot con José Puig(hermano del anteriormente mencionado Pablo) aunque destacó como clarinetista. Fue director de la banda del Teatro del Liceo y poseedor de un almacén de música española y extranjera en Barcelona, además de autor de numerosas pequeñas piezas musicales.
- Domingo Aguirre: alumno de Manuel Silvestre, bajonista y fagotista en la Real Capilla y miembro de numerosas orquestas de Madrid, ocupa la plaza de profesor auxiliar de fagot en el Conservatorio de Madrid en 1846.
- Camilo Melliers: posiblemente la figura más relevante del fagot en España durante el siglo XIX. Pese a su origen francés, es uno de los pocos casos de músicos no nacidos en España que Saldoni decide incluir en su diccionario por su importancia. Alumno de

Manuel Silvestre, miembro de la Real Capilla y de prácticamente todas las orquestas de Madrid en algún periodo de su vida, tiene también una importante faceta como concertista y compositor de piezas de fagot y es invitado en 1857 a formar parte del Teatro de la Reina en Londres. Fue compañero del clarinetista Antonio Romero, quien publicaría en 1859 una serie de siete piezas para fagot escritas por Camilo y que le dedicaría también el Método de Fagot de Romero aparecido en 1873.

- Luis Viglietti: alumno de Camilo Melliers, miembro de multitud de orquestas en Madrid y hermano del flautista Pedro Viglietti. En 1868 es nombrado conservador del Teatro Real y en 1874 lo encontramos como Jefe de Negociado en La Habana (Cuba) y dirigiendo el diario musical El Infeliz.
- Manuel Rodríguez: nombrado en 1875 profesor del Conservatorio de Madrid.

OTRAS MENCIONES AL FAGOT EN EL DICCIONARIO DE SALDONI

A modo de curiosidad, en el diccionario de Saldoni también se menciona el bajón y el fagot en constructores de instrumentos y plantillas orquestales en España durante los siglos XVIII y XIX (3).

MADRID 11 de Marzo de 1785.–D. Fernando Llop; con permiso del Consejo, hace fagotes, bajones de tres piezas y de una, flautas regulares, traveseras y de seis llaves (2), oboes, clarines, pífanos y piezas sueltas para dichos instrumentos.

En 1786 habitaba en Madrid D. José Estrella, fabricante de bajones, flautas, oboes, clarines, fagotes y otras obras de esta especie.

En Abril de 1787, la orquesta de la ópera del teatro de los Caños del Peral se componía de un clave o piano, 18 violines, 4 violas, 2 violoncelos, 3 contrabajos, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, clarines y un bajón. [...]

ESTRUCH, D. José: director de música en el teatro de Cádiz en 1790, en cuyo año la orquesta de dicho teatro se componía de ocho violines, una viola, dos flautas, dos trompas, un fagot, un violonchelo y un contrabajo.

LINARES, D. Antonio: maestro compositor y director de la compañía de canto que había en Sevilla en 1819, cuya orquesta se componía de ocho violines, dos clarinetes, dos flautas, dos trompas, un fagot, dos violas, un violonchelo y un contrabajo.

PÉREZ, D. Benito: maestro director de la compañía de canto que había en Cádiz en 1819, cuya orquesta se componía de diez violines, dos violas, dos violoncelos, dos contrabajos, un fagot, dos clarinetes, una flauta, un oboe y dos trompas.

BIBLIOGRAFÍA

ARIZA MORENO, Jorge (2015). "El bajón en territorio aragonés". Revista del Departamento de Viento-Percusión,6 (2015). (Recuperado de https://revista-vientopercusion.blogspot. com/2017/06/el-bajon-en-territorio-aragones_8.html)

BORRÀS i ROCA, Josep. El Baixó a la Península Ibèrica. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.

BOURLIGUEUX, Guy. "Un hermano del padre Antonio Soler, fagotista de la Real Capilla madrileña". Revista De Musicología, 8-1 (1985), pp. 83-95.

CASARES RODICIO, Emilio. Diccionario de la música española e hispanoamericana. Madrid: Editorial Grupo Anaya, 1999.

GIL FERRER, Francisco. "Los oboístas en el Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles (1860-1881), de Baltasar Saldoni". Afoes, 1 (2012), pp. 18-23.

GIMÉNEZ MARTÍNEZ, Ovidio. Presencia y usos del bajón en valencia durante los siglos XVI al XX y transferencia de sus funciones al fagot. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, 2015. GÓMEZ AMAT, Carlos. "Saldoni (y Remendo), Baltasar". Grove Music Online. Ed. 2001, Macmillan. (Recuperado el 30 Sep. 2018)

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán. "Música, poder e institución: la Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)". Revista De Musicología, 26-1 (2003), pp. 233-263.

MÁS SORIANO, Francisco. El fagotista Camilo Melliez (1819-1974). Un paseo por la historia del fagot en el Madrid del s. XIX. Valencia: Editorial Piles, 2018.

PIQUERAS YAGO, Rafael. Análisis de bajonistas y fagotistas en la obra literaria de Baltasar Saldoni.





WWW.MEDINAREEDS.ES

Descubre nuestro universo para el oboísta



Feel the Difference



(TFM). UNIR, 2019

SALDONI Y REMEDO, Baltasar. Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles / escrito y publicado por Baltasar Saldoni. Madrid: Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1868.

CITAS

- (1) Baltasar Saldoni, Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles, Madrid, Imprenta A. Pérez, 1868, p. 87 Tomo III.
- (2) Josep Borrás, El Baixó a la Península Ibèrica, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, p.111.
- (3) Ovidio Giménez, Presencia y usos del bajón en valencia durante los siglos XVI al XX y transferencia de sus funciones al fagot, Universidad Politécnica de Valencia, 2015, pp.95-96
- (4) B. Saldoni, Diccionario biográfico-bibliográfico..., obra citada. pp. 420,422,93,464,252 Tomo IV.

RAFAEL PIQUERAS YAGO

Profesor de fagot en el Real Conservatorio Profesional de Música de Almería y colaborador habitual en la Orquesta Ciudad de Almería. Formado en los conservatorios de Almansa, Murcia y CSM de Valencia, amplió estudios con los profesores Miguel Alcocer (ONE), David Tomás en ESMUC, Gustavo Núñez en RSH Düsseldorf y Marco Postinghel en SM Fiésole.



Fine Oboes for Fine Musicians XL XM LXV

Howarth of London | 31 Chiltern Street, London, W1U 7PN +44(0)20 7935 2407 howarth.uk.com sales@howarth.uk.com







En este número comienza una nueva sección de la revista: **AFOESjoven**, en la que tienen cabida artículos escritos por miembros de nuestra asociación que aún son estudiantes de enseñanzas profesionales y elementales.

En sus páginas nos ofrecerán sus impresiones sobre lo que supone tocar un instrumento como el oboe o el fagot y compaginarlo con el resto de sus estudios. Conoceremos sus experiencias en el conservatorio o en las bandas y agrupaciones en las que tienen la oportunidad de tocar y qué es lo que el instrumento les aporta como vivencia personal.

Desde **AFOES** queremos agradecer a Hugo, Lucía, María Victoria, Nieves y Sara, su participación como autores de los primeros artículos de esta novedosa sección.

AFOESjoven está abierto a quienes se animen a compartir sus ideas y experiencias con los demás en los próximos números de la revista.

¡Esperamos vuestras colaboraciones!

El equipo de redacción



OBOE 2.0 Hugo Pérez Gómez

En el verano de 2016, en mi pueblo se realizaron distintas actividades culturales y entre ellas estaba la actuación del grupo salmantino "Folk on Crest", del que recomiendo visitar sus vídeos de YouTube y escuchar sus canciones. Muerto de vergüenza, mi padre me los presentó, pues me gustaban mucho y decidimos tocar juntos esa noche su canción más conocida, que daba título a su último trabajo discográfico: "Lonxe".

Muy amablemente aceptaron y pude tocar con una gaita, pandero, una cantante excelente, guitarrista... Fue una noche inolvidable, sin duda, porque pude acoplar el sonido de mi oboe a un grupo de folk. La actuación tuvo un éxito muy llamativo y todo el pueblo lo disfrutó muchísimo. Así, ¿puede el oboe adaptarse a la nueva música, la música de masas, la comercial? ¿Por qué en los conservatorios se enseña a tocar el oboe con melodías de hace siglos y no se experimenta con lo nuevo?



Ya en la Mesopotamia del año 3000 a. C. existía un instrumento conocido con el nombre de "abud", que poseía una doble caña. Más tarde, este evolucionó en la Grecia prerromana con el nombre de "aulos", además de en otras zonas como Egipto, hacia el 2000 a. C. ("majt"). En las cortes de la Edad Media, este instrumento irá cobrando importancia hasta llegar el Barroco, momento de mayor gloria y esplendor gracias a monarcas que promovieron las artes, como el rey Sol (Luis XIV). Fue en este contexto cuando Henry Purcell comienza a escribir obras para oboe. Poco a poco, el oboe seguirá su evolución, llegando al Romanticismo. Así, ya se ha convertido en un instrumento conocido por todos, con un sonido que llena salas de concierto para escucharlo.

En nuestros días, la música pop ha dejado un hueco también al oboe. Esto está claro en muchos ejemplos, pero vamos a ver dos: corrían los años 70, melenas y pantalones de campana, cuando John Denver publica "Annie's Song" (1974), una canción estadounidense que tiene un solo de oboe digno de ser escuchado, y el grupo ABBA lleva a los escenarios una de sus más conocidas melodías: "Honey, honey", canción que, en la película "Mamma mia" (2008) incluyó un solo de oboe. Está claro que el pop ha sabido dar espacio a un instrumento clásico. Y esto solo son dos muestras... ¿Por qué no? Invito al lector a buscar más ejemplos y disfrutarlos.

Gracias al interés que me suscitaba buscar ejemplos de canciones modernas en las que el oboe tuviera un hueco decidí combinar lo clásico y lo moderno. ¿Cómo? En noviembre de 2019 creé un canal de YouTube al que subo versiones o "covers" de canciones de todo tipo, desde Rosalía a Mozart, pasando por Mariah Carey y Beethoven. Para mí, el canal que podéis encontrar si buscáis "itsoboe" en YouTube - y la cuenta de Instagram que creé para él, son una forma de hacer llegar un instrumento clásico al público joven, al público de las redes sociales, al de los vídeos..., ese público del siglo XXI. Entre otras canciones y obras, he hecho versiones de Disney, de Ed Sheeran..., pero también de Mozart y "La Flauta Mágica", de Beethoven y sus variaciones sobre el "Là ci darem la mano"...

En los conservatorios se podría trabajar más el jazz, fomentar la improvisación y abrirse a nuevas vías y corrientes. Por ejemplo, yo para calentar suelo hacer ejercicios con diferentes armonías y acordes, improvisando una melodía distinta para cada cierto número de acordes, para cada acorde, o lo que se me ocurra.

Es cierto que sí se toca este tipo de música en los conservatorios, pero, a mi parecer, podría estar más fomentada. En resumen: en el canal intento demostrar que la música clásica y los instrumentos clásicos también pueden tener lugar en este siglo, que pueden ser populares, que su sonido no tiene barreras y que pueden acoplarse a cualquier género; tenemos que introducir estos instrumentos en la nueva música. El apoyo de los conservatorios debe ser crucial para la enseñanza de la música a través de nuevos géneros.





Lucía Alegre Ortiz

Soy Lucía Alegre Ortiz, tengo 15 años y estoy cursando 4º curso de Enseñanzas Profesionales de Música en el Conservatorio José Manuel Izquierdo de Catarroja en la especialidad de oboe.

Comencé mis estudios de música de Grado Elemental en la escuela de la Unión Musical de Ribarroja del Túria, mi localidad natal. Más tarde realicé la prueba de acceso en el conservatorio de Catarroja, comenzando los estudios con el profesor Javier Guna.

Compatibilizar los estudios de secundaria en el instituto junto con el conservatorio en ocasiones es difícil, pero con trabajo y organización se puede sacar adelante. Realmente estudiar en el instituto ya supondría una carga de horas suficiente para ocupar el día completo, porque realizamos 7 horas por las mañanas en clases presenciales y cada una de las asignaturas ya supone horas extra en estudiar y hacer los deberes y trabajos en casa. Las personas que también vamos al conservatorio añadimos varias asignaturas teóricas que suponen estudio, además del instrumento que necesita de una dedicación propia.

Sin embargo, los estudiantes de música nos acostumbramos desde pequeños a esta carga de trabajo y aprendemos a aprovechar el tiempo al máximo. Lo notamos en que no tenemos peores resultados en comparación con compañeros de instituto que tienen más tiempo, y aprendemos la importancia del trabajo en equipo gracias a la música desde pequeños, lo que nos ayuda. Por lo tanto, estudiar música y llevarlo junto al instituto nos ayuda en muchas cualidades de la vida aunque no lleguemos a dedicarnos directamente a ello.

Todo este esfuerzo lo hacemos porque nos gusta y nos motiva la música. Personalmente, me gusta mucho el día a día en el conservatorio por las buenas relaciones con los compañeros y lo mucho que he crecido como músico por el reto que supone. Por otro lado, también me motiva presentarme a pruebas y concursos porque me obliga a dedicar mucho tiempo y esfuerzo, y porque me ayuda a avanzar y a la larga ver buenos resultados. Por ejemplo, poder llegar a ganar algún concurso como el de Játiva de este año. Otra cosa que me gusta es asistir a cursos en verano, porque conozco a otros profesores y compañeros y los hacemos en una época del año donde estamos menos agobiados. Y desde mi punto de vista se puede sacar buen provecho de ellos.

Partiendo de los estudios del conservatorio también hago otras actividades musicales. Sobre todo, disfruto mucho de tocar en mi banda, La Artística de Buñol. Allí paso muy buenos momentos con amigos en los ensayos y conciertos, pero también en viajes, fiestas y otras actividades relacionadas con la banda. Participar en todo esto también me hace crecer mucho en la música, porque el nivel es muy exigente, mientras estoy en un ambiente al que voy para disfrutar y divertirme con amigos.



LA MÚSICA SIEMPRE HA ESTADO EN MI VIDA

María Victoria López

La música es una de las artes más bonitas que existen, al menos para mí. Siempre ha estado dentro de mí y presente en mi vida, y eso ha causado que desde pequeña siempre me gustara y sintiera un entusiasmado afecto por ella. Como todas las pequeñas personas, también soñaba que quería ser profesora, pero nunca llegué a imaginarme que todos mis pensamientos se iban a fundir con una rama artística como es la música.

Mis padres han sido músicos, aunque no profesionales, en la banda del pueblo donde vivo. Mi madre tuvo que dejar de serlo por el embarazo de mi hermano mayor. Tras ese hecho, ella no volvió a retomar la interpretación con la trompa. Mi padre siempre ha sido clarinetista en la banda del pueblo también y continúa tocando el clarinete bajo, aunque hace años tocó también el saxofón. Al final, la fuerza de la sangre también tiene melodía.

Tras todo esto, mi hermano mayor se estuvo pensando si presentarse al conservatorio o no. Después de largos días de pensamientos decidió presentarse. En ese momento, tenía un año más que los demás por lo que intuyó que tenía menos posibilidades, pero nada de eso ocurrió. Él entró al conservatorio con nueve años y decidió coger de instrumento el oboe. Yo me pasaba las tardes en el banco del conservatorio con mi madre, mientras mi hermano realizaba sus clases correspondientes. Me quedaba sorprendida cuando las personas bajaban por las escaleras con sus instrumentos para realizar una audición; mi afán de curiosidad me pedía entrar a verlas y no me perdía ni una... Un día bajaron los alumnos de fagot y yo le pregunté a mi madre: mami, ¿ese qué instrumento es?, la propia pregunta llevaba como respuesta un sonido...y me dijo: Victoria, ese es el fagot. ¿Te gusta? y le respondí: sí, me gusta. Así fue el comienzo de lo que ahora supone una carrera musical y acto seguido me metí a ver la audición de la cual salí más que sorprendida.

Dos o tres días después conocí en esas mismas escaleras al profesor de fagot Juan Ramón Fuentes Ferrer, mi actual profesor. Venía a decirme que subiera con él, que me quería enseñar algo. Subí y me sentó en una silla, él me colocó el fagot y me dijo que soplara, de ahí salió un hermoso sonido que me llegó a mi corazón y solo pensaba que quería tocar el fagot y nada más me importaba en aquel instante.

Después de aquello salí sorprendida, pero ahí no se quedó la cosa. A los pocos minutos bajó y me dijo que se me había olvidado algo y me dió la caña con la que había soplado. De alguna forma, todos los comienzos se deben a que alguien abre el camino. Así fue como decidí tocar el fagot. Desde bien chica he notado los nervios en mi cuerpo cuando subía los peldaños hacia el escenario, hecho que quizás es normal comprobar en el alumnado cuando comienza a tocar delante de un público. Esta fue una de las situaciones a las que yo le tenía pánico: el miedo a no poder darme a conocer como yo deseaba musicalmente. Ese nervio nunca desaparece y quizás sea el que provoque que después, en el escenario, todo salga bien.

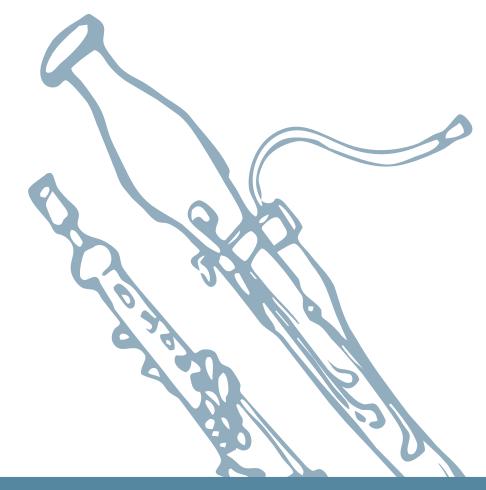




Conforme han ido pasando los años he ido progresando y lo que más me ha ayudado es enfrentarme a mis propios miedos. Con el paso del tiempo, estas incertidumbres me han hecho ser mejor persona y ser más fuerte a la hora de enfrentarme a situaciones que antes eran difíciles para mí y que gracias a la ayuda de mis padres, de mi profesor y de mí misma, he ido superando hasta el punto de que cuando toco estoy disfrutando al máximo lo que hago. La música consigue que los temores se diluyan en las ondas.

Desde el punto de vista académico, después de tantos años en el conservatorio y dedicándome a esto, nunca me podré arrepentir de cada peldaño subido, de cada decisión que he tomado. La música te ofrece valores, conocimientos, perspectivas... pero también te brinda la oportunidad de conocerte a ti mismo y de rodearte de muchas personas a tu alrededor que también se dedican a esto y saben el trabajo que conlleva. Durante estos años, he tenido la suerte de disfrutar de maravillosos momentos con gente que jamás había visto y que en tan solo un instante se han convertido en parte de mi vida, he tenido el placer de pertenecer a diferentes asociaciones que me han aportado muchos puntos positivos de cara a mi futuro musical y he tenido la gran suerte de que todos los profesores que de momento han pasado por mi camino me han ayudado a mejorar musicalmente y como persona.

Cuando era niña, cuando aquellos pies no llegaban al suelo al sentarme en el banco, ya soñaba con ser quien produjera música, esa música que hizo que me moviera hacia un impulso. La niña que esperaba debajo de las escaleras es la misma que ahora las sube y las baja como escalas dentro de un pentagrama y que, si volviera a ese banco, en ese momento, cuando los pies no tocaban el suelo, seguiría deseando subir la escalera. Una escalera dura, pues no siempre ha sido un camino fácil, pero satisfactoria, unos peldaños que me han hecho ser quien ahora soy. Démosle la importancia necesaria a nuestros sueños, pues esa niña que lideró lo que sentía, empezó a crecer a partir del fagot.





Nieves López Rodríguez y Sara Afrikh Peinado

Cuando se nos planteó la posibilidad de relatar nuestras experiencias musicales como estudiantes de la especialidad de oboe del Conservatorio Profesional de Música de Jaén "Ramón Garay" con el fin de plasmar todas nuestras aventuras musicales en un artículo para la revista AFOES... ¡nos encantó! Nuestro vértigo fue creciendo por lo difícil que sería transmitir al resto de lectores de la revista lo que significa para nosotros nuestro grupo J2L (Jaén doble lengüeta), en el que participamos tanto los oboístas como fagotistas y hacemos colaboraciones con los pianistas de nuestro conservatorio.

En este centro, los oboístas tenemos mucha suerte. Al frente de nuestras clases y nuestras actividades está nuestro profesor Andrés Parada Calero. Desde muy pequeñitos nos ha acostumbrado a aprender jugando, a tener creatividad y a expresar no solo con el sonido de nuestro instrumento sino también con el cuerpo lo que estamos interpretando. Por eso creemos que no hay nadie mejor que él para transportar al alumnado, tanto grandes como pequeños, a un mundo de magia en nuestra propia aula. Todo eso sin decir que, además, nos apoya y nos motiva a realizar nuevos proyectos y disfrutar con las emociones de cada momento.

Entre los proyectos que hemos realizado a lo largo de este año (todos ellos al margen de nuestra

propia actividad escolar, que no es poca) encontramos, entre otras, la preparación de actuaciones y obras para unas de las noches más importantes de Jaén, la Noche en Blanco, las actuaciones en diversos museos como el Museo Provincial de nuestra ciudad o el Museo del Prado en Madrid, que es uno de los museos más importantes de España. Como ya hemos dicho, la mayoría de estas actividades las organizamos junto al alumnado de piano, y nuestra última tarea en común fue la organización del festival de rock por la igualdad de género. Lo más llamativo de este festival fue que el tema principal era la música moderna, un género musical muy poco común en un conservatorio. La idea de este festival era ofrecer a jóvenes músicos de nuestra provincia la oportunidad de darse a conocer en un escenario de verdad, pero esta vez no lo organizamos únicamente entre miembros del conservatorio, sino que además nos unimos al grupo de música del Instituto Az-zait para tocar con ellos en un concierto en el que presentamos el festival.



Realmente, lo que nos caracteriza al realizar todas estas actividades es que no solo nos llevamos un buen recuerdo de una actuación o un concierto, sino además una gran cantidad de nuevo repertorio no solamente de música clásica, sino de todos los géneros que os podáis imaginar, además de la satisfacción de haber realizado bien la actividad que muchos de nosotros ayudamos a organizar.





Como ya hemos dicho, una de las actividades que realizamos en los últimos tiempos y que nos ha marcado realmente mucho, fue el viaje a Madrid para tocar en el Museo del Prado celebrando su aniversario. Lo hicimos acompañados de nuestros amigos pianistas y obviamente con los fagotistas. Lo mejor fue que la actuación no era únicamente musical, sino que a través de un teatro fuimos contando la historia del Museo del Prado en la cual hubo momentos para bailar, tocar, cantar, improvisar, escenificar y sobre todo... disfrutar. Además, todo hay que decirlo, no solo fue tocar, sino que también disfrutamos de una agradable comida en el Parque del

Retiro y de la visualización del musical de West Side Story, excepto unos cuantos que eran más pequeños y fueron a ver Billy Elliot.

Otra visita-actuación muy enriquecedora fue la del Museo Provincial de Jaén como motivo del Día de los Museos. Allí planteamos una nueva experiencia musical-artística diferente. Como siempre, antes de elegir qué íbamos a hacer, debatimos entre todos las mejores opciones. Finalmente seleccionamos en clase una obra de la pieza "Cuadros de una Exposición" para cada cuadro seleccionado. El resultado fue maravilloso, fuimos







recorriendo el museo parando en algunos cuadros que habíamos elegido anteriormente donde íbamos tocando la pieza que correspondiese al cuadro seleccionado. Además, mientras paseábamos íbamos tocando un fragmento de La gran puerta de Kiev para amenizar el paseo. Podríamos decir que esa fue de las primeras veces que, para nosotros, los oboístas y fagotistas de Jaén, la música y la pintura se dieron la mano y nos aportaron nuevas sensaciones y experiencias.



Otro proyecto muy interesante fue el concierto de la Biblioteca Provincial, "Toca con nosotros". En él, la idea era que la gente que asistiera hiciera música con nosotros, la sala estaba llena de familiares y estudiantes que durante un rato disfrutaron de nuestra música y participaron con los intérpretes, ya que uno de nuestros objetivos es que todo el mundo disfrute tanto de la música como lo hacemos nosotros.



Y por fin llegó la Noche en Blanco. Nuestro espectáculo se realizó en la plaza de la Magdalena, un rincón verdaderamente entrañable de nuestra ciudad en pleno casco histórico. La temática era la creación artística contemporánea, por lo que realizamos un espectáculo "absurdo" con música de Erik Satie. Nuestro espectáculo se llamó "Un día normal" y como todas nuestras ideas, fue creado entre todos los participantes. Fue una experiencia inolvidable y disfrutamos como nunca.

Todas las actividades explicadas anteriormente han sido tanto gratificantes como alucinantes, llenas de sentimientos y experiencias. Sin embargo, un proyecto verdaderamente motivador fue "La gran quedada", como se llamó el Primer Encuentro Provincial de Oboístas y Fagotistas de la provincia de Jaén, con más de 70 inscritos. Un día increíble lleno de actividades desde yincanas hasta un almuerzo entre todos los presentes y finalmente un concierto. Fue una gran oportunidad para conocer oboístas y fagotistas como nosotros tanto de Úbeda como de Linares. Incluso vinieron antiguos alumnos del conservatorio, de modo que hubo algunos reencuentros bastante emotivos, y pudimos conocer a otros profesores de nuestra provincia.

Estas actividades nos han dado la oportunidad de adquirir una experiencia en la práctica musical fuera del conservatorio, lo cual ha supuesto para nosotros una importante motivación y, además, un aliciente para la vida cultural de nuestra ciudad, sin pasar por alto que uno de los objetivos más importantes es dar a conocer el oboe y el fagot, instrumentos poco conocidos para la mayoría de la sociedad. Además, en nuestro conservatorio tenemos la enorme fortuna de tener a disposición del alumnado instrumentos tan especiales como el oboe de amor, el corno inglés y el oboe barítono.

Todo lo que hemos contado ha sido de gran importancia en nuestra vida y en nuestra carrera como músicos, pero sin duda alguna, nuestra experiencia más increíble y la que



más nos ha aportado fue la participación en la 47 Conferencia Internacional de la IDRS en Granada.

Verdaderamente no sabríamos explicar con palabras todos los sentimientos que tuvimos durante esos 5 días de congreso, esa fue verdaderamente nuestra oportunidad, en mayúsculas, para muchas cosas. Fue el momento de conocer a los mejores oboístas del mundo, el momento de probar instrumentos y en nuestro caso incluso tuvimos la gran oportunidad de tocar en un concierto. La gran pregunta es: ¿cómo llegamos hasta

ahí? Cómo no, el epicentro de todo fue nuestro profesor Andrés Parada. Él nos comentó que existía por primera vez la posibilidad de participar en este congreso, ya que venía a España y no a Madrid o a Barcelona, sino a Granada y que si queríamos podríamos preparar un proyecto. Obviamente en cuanto comprendimos lo que ello significaba decidimos intentarlo. Rebosantes de energía y entusiasmo presentamos el cuento "El dragón que se comió la noche". Ensayamos con muchísima



ilusión y esfuerzo, realizamos ensayos y grabaciones, incluso hubo que contar el cuento en inglés. Finalmente, tras enviar nuestras grabaciones nos seleccionaron, fue la mejor noticia que nos pudieron dar. Estando todos inscritos fuimos a participar, pero sobre todo a disfrutar.

Éramos niños desde 10 hasta 15 o 16 años y tuvimos la suerte de coincidir con artistas de renombre, no solo nacionalmente sino internacionalmente. Muchos de nosotros, además, compartimos escenario con estos grandes músicos para tratar de conseguir un récord Guinness, el cual, a propósito, conseguimos. Sin duda, esta conferencia nos llenó de emociones, música y compañerismo, y fue una experiencia que estará grabada en nuestra mente para siempre.

Fue verdaderamente un sueño hecho realidad. A fin de cuentas, la música y los sueños están hechos de la misma magia.



Püchner y sus artistas deseamos poder compartir muy pronto con todos vosotros algo de música y muchas experiencias en el próximo Congreso AFOES.



Florencia

Musicale Fiorentino de







José Antonio Masmano, Ayuda de solista de oboe y Solista de corno inglés en la Orquesta Ciudad de Granada



LA DISTONÍA FOCAL DEL MÚSICO

María Cano Rodríguez Socia AFOES, oboísta

INTRODUCCIÓN

El cuerpo humano es un milagro

El cuerpo humano siempre está muy activo desde el punto de vista fisiológico, incluso cuando está en «reposo»: los riñones eliminan desechos y nuestro corazón bombea sangre, entre otras funciones. Imaginemos entonces el grado de actividad que soporta nuestro organismo cuando llevamos a cabo una actividad tan exigente como es la práctica musical.

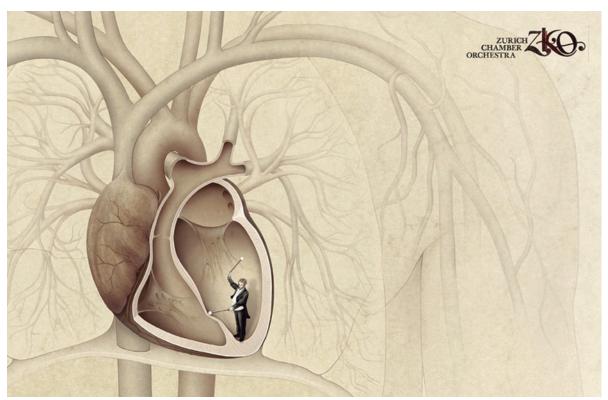


Figura 1. Ilustración de Nadja Stadelmann.

Si esta actividad se prolonga en el tiempo sin plantearse posibles daños a largo plazo, en condiciones deficientes y durante horas, las lesiones dan la cara ratificando lo alarmante de las cifras:

«Los estudios realizados a escala mundial sobre la influencia de las alteraciones músculoesqueléticas en la calidad de vida y desempeño laboral de los músicos, ponen de manifiesto el alto índice de enfermedades que acaban padeciendo los integrantes de este colectivo. Entre el



70% - 80% sufrirán patologías asociadas a su trabajo».

Pero... ¿y si la patología es una distonía?

«La distonía es un trastorno del movimiento que causa contracciones musculares y espasmos involuntarios». Una definición tan breve y confusa que lo único que genera son dudas y miedo.

¿DISTO...QUÉ?

En la mayoría de los casos, teniendo en consideración los rasgos dicotómicos y perfeccionistas que caracterizan la personalidad del músico, padecer esta enfermedad se vive y siente como una catástrofe. Nace un sentimiento de culpabilidad, pues el músico cree que la causa es la falta de estudio, practica más y al no poder alcanzar la pericia técnica deseada, renuncia a la música, entre otros aspectos de su vida.

Además, es el trastorno de movimiento más difícil de reconocer y donde se cometen con mayor frecuencia errores en el diagnóstico, estableciendo un tratamiento que no es adecuado, con lo que esto significa.

Fenomenología

Los síntomas o manifestaciones clínicas son muy variables y particulares según cada caso. Sin embargo, se dan unas características comunes: rigidez, tensión, espasmos, temblor, enlentecimiento digital, y que solo determinadas secuencias digitales se alteran al interpretar determinados pasajes.

Algo que caracteriza a la distonía respecto a otro tipo de lesiones es que la distonía no duele, al menos en las etapas iniciales. Y, como no hay dolor, ante la aparición de los primeros síntomas el músico se culpabiliza a sí mismo de la situación, se obsesiona y estudia más. Craso error. Esto no hace sino agravar el problema ya existente, incluso extendiéndolo a otros dedos, muñeca, antebrazo o cuello en el caso de instrumentistas de viento.

También debo dejar constancia de que en determinadas personas puede darse la existencia de lesiones músculo-esqueléticas como preludio para la aparición de la distonía y, en menor proporción, esta puede manifestarse justo después de un traumatismo o eventualidad a la que no damos importancia.

Algo que me ha sorprendido mucho mientras investigaba sobre el tema son los «trucos sensitivos»: si el músico toca con un guante de látex puesto o coloca una moneda entre los dedos la coordinación mejora, aunque solo de manera temporal.

Diagnóstico

Si hay una afección poco conocida y donde se cometan errores de diagnóstico con frecuencia, esa es la distonía. ¿Tenemos la sospecha de hipertensión? Utilizamos un tensiómetro ¿Qué hacemos con el colesterol? Pedimos un análisis de sangre y nos fijamos en el resultado de los triglicéridos, pero ¿para la distonía focal?

Desgraciadamente no existe prueba complementaria alguna, así que el diagnóstico será en base a los signos y síntomas que presente el músico y cómo evolucionen los mismos, es decir, debemos basarnos en un diagnóstico clínico.

El protocolo propuesto en el manual La dystonie du musicien es un buen modelo a seguir. Comenzaríamos por algo parecido a una entrevista clínica, lo que en medicina llamamos anamnesis . No es baladí, ya que requiere tiempo, paciencia y atender a los detalles para así elaborar una historia clínica lo más detallada posible.

Continuaríamos con una exploración clínica para descartar patologías neurológicas que puedan despistarnos, así que realizaremos una exploración neurológica básica. Es importante también ser minucioso en la búsqueda de sintomatología músculo-esquelética y para ello exploraremos

columna vertebral, cintura escapular, los nervios periféricos y miembro superior.

Dentro de la exploración clínica es fundamental evaluar con la máxima atención posible al músico cuando toca su instrumento. Subrayo lo de fundamental, ya que tantos errores en diagnóstico tienen su origen en obviar este aspecto y necesitamos tener a nuestra disposición toda la información disponible para establecer un diagnóstico.

Es importante tener en cuenta la relación de enfermedades que pueden ser las causantes de los síntomas y signos una vez que se ha realizado la anamnesis y la exploración física, y antes o después de obtener pruebas diagnósticas complementarias, lo que se conoce en medicina como diagnóstico diferencial. Hay una lista bastante amplia de patologías a tener en cuenta, pero las tres más importantes son éstas: tendinitis, compresión de nervio periférico y tenosinovitis estenosante (dedo en resorte).

Es posible que necesitemos pruebas complementarias debido a que otras alteraciones así lo requieran, como por ejemplo analítica de sangre para descartar alteraciones metabólicas, electromiograma para comprobar si alguno de los nervios del miembro superior está comprimido y RMN o TAC que den explicación a la descoordinación por perturbaciones medulares y cerebrales.

Causas

Hay muchos factores a tener en cuenta: características hormonales, genéticas, biomecánicas, anatómicas y psicológicas que pueden dar explicación a por qué unos músicos de idéntico perfil laboral desarrollan distonía y otros no.

A lo anteriormente expuesto hay que sumar la más importante: una práctica intensa y prolongada

en el tiempo de un patrón de movimiento de la mayor exactitud posible.

Los movimientos tan precisos y repetitivos hacen que la excitabilidad en circuitos cerebrales relacionados con el control motor cambie , aumentando así la actividad cerebral errónea. Ello se traduciría «en una modificación de la estructuración central motora y sensitiva, una hiperexcitabilidad intracortical y una hiperactividad cortical focal» .

Traducido: al poner un determinado músculo en marcha, se activa un área cortical demasiado amplia, y músculos que no tendrían por qué moverse se mueven, dando lugar a los movimientos distónicos específicos .

Figura 2. Ilustración de Claude Serre.

Factores Psicológicos

Seguro que este epígrafe genera, además de cierto escepticismo, preguntas como: ¿los factores psicológicos están relacionados con la distancia?

Y la respuesta es un rotundo y contundente SÍ. Dedicarse profesionalmente a la música requiere un gran nivel interpretativo, por lo que la distonía no solo damnifica la capacidad de expresarse vitalmente gracias a la música. De repente, una forma de entender la vida se ve directamente amenazada: mantener un determinado estatus, estabilidad social, familiar..., lo cual se traduce en unos estados de estrés muy significativos.

Hay aspectos que tienen capital importancia como desencadenantes. Los referidos a la peculiaridad de la personalidad del músico como son la poca tolerancia a la frustración y el perfeccionismo extremo juegan un papel determinante en la génesis de la distonía. Añado también las situaciones derivadas del entorno laboral del músico que actúan como desencadenantes: concursos, giras, conciertos, oposiciones y tener poco tiempo para prepararlos.



Figura 3. Ilustración de Cheney para el New Yorker.

A esto no ayuda que la manera de enfrentarse a tal intensidad sea ya con un estado de tensión generalizado, dado el alto nivel de rendimiento exigido y las restricciones sociales que suelen condicionar la vida del músico: precariedad laboral, alta competitividad profesional... y mejor no entrar en la falta de reconocimiento de la distonía como enfermedad profesional: es inexistente.

Tratamiento

Dejo patente que solo voy a enumerar los diferentes tratamientos que hay, dado lo limitado de la extensión, puesto que el tema da para escribir varios artículos por sí mismo. En ningún momento me inclino por el uso de uno u otro, pues es el especialista quien tiene que abordar esa cuestión en base a lo que mejor se adecue a las necesidades específicas e individuales de cada persona. Una vez dicho esto, sabemos que desde su conocimiento la distonía era catalogada como una enfermedad psiquiátrica hasta que diversas investigaciones pusieron de manifiesto que el origen era neurológico.

«Las peculiaridades de esta afección, los pocos conocimientos que todavía se tienen de ella y el hecho de que, todavía ahora, muchos médicos la consideran una enfermedad incurable, han hecho que en los últimos siglos se hayan probado todo tipo de tratamientos, incluso algunos sin demasiado fundamento científico».

A grandes rasgos, podemos definir intervenciones desde diferentes áreas:

- El ámbito farmacológico: con el uso de anticolinérgicos. También las inyecciones de Botox® que consisten en inyectar toxina botulínica en los músculos con la finalidad de reducir la actividad anormal al bloquear la liberación de acetilcolina en la placa neuromuscular.
- El ámbito quirúrgico: tengo que citarlo porque existe, pero es un hecho que la cirugía para la distonía está casi en desuso. Está demostrado que intentar mejorar la individualidad de los dedos a través de un aborde quirúrgico de las conexiones musculares y tendinosas no tiene resultado positivo, ni a medio, ni a largo plazo.
- Tratamientos centrados en reprogramar la coordinación del sistema nervioso, gracias a la llamada neuroplasticidad: «La neuroplasticidad es la potencialidad del sistema nervioso de modificarse para formar conexiones nerviosas en respuesta a la información nueva, la

estimulación sensorial, el desarrollo, la disfunción o el daño». Sí, suena a ciencia-ficción, pero tiene explicación: el problema está en el cerebro y su organización y, afortunadamente, en la distonía no se dan alteraciones irreversibles, así que podemos pensar que el problema puede enmendarse con las técnicas adecuadas, ofreciendo resultados necesarios como para ser optimistas: la distonía se puede curar.

CONCLUSIONES

La distonía focal es una afección aún desconocida para muchos músicos y no menos profesionales de la salud. Los factores relacionados con la génesis de la distonía del músico son múltiples, pero ya tenemos algunas pautas convenientes para la terapéutica y el manejo preventivo: la predisposición individual, los problemas y cambios imprevistos en el entorno de trabajo y una serie de «cargas» a niveles mentales, físicos y emocionales, que interactúan de manera diferente según cada individuo.

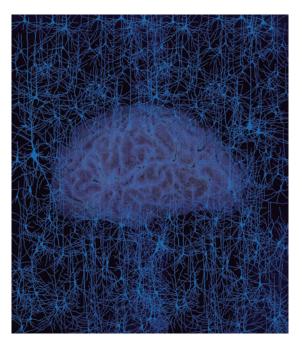


Figura 4. The Human Brain Proyect: www.humanbrainproject.

Una adecuada higiene postural general que incluya calentamiento antes de tocar y consciencia de la postura y acomodación ergonómicas y una buena planificación del estudio que introduzca pausas con frecuencia nos ayudarán a la hora de prevenir.

Establecer un diagnóstico adecuado -el cual requiere de un enfoque multidisciplinar- y a tiempo es de vital importancia para el músico afectado, así como establecer el tratamiento que mejor se adapte a sus necesidades. Debemos prestar atención a los detalles y uno de los que a menudo se olvidan, enredados en la búsqueda de otros menesteres, es el factor humano: la distonía nos enseña la fragilidad de nuestro organismo.

Pese a que aún queda mucho por mejorar, sobre todo en cuanto a tratamiento se refiere, cada vez hay más conciencia en el mundo musical. Respecto al ámbito sanitario, las voces que se elevan pidiendo una especialización por parte de la medicina cada vez resuenan más alto y claro.

Estoy convencida de que en años venideros se producirá un gran avance en cuanto al tratamiento de la distonía se refiere. Cuestión de tiempo, como dejó plasmado nuestro Miguel de Cervantes en «La Gitanilla»:

«…se dará tiempo al tiempo, que suele dar dulce salida a muchas amargas dificultades». Así lo creo. Así lo espero.

REFERENCIAS:

Martín López, T.: Cómo tocar sin dolor. Tu cuerpo tu primer instrumento. Piles (2015).

Farias, J.: Entrenamiento y neuroplasticidad. Rehabilitación de distonías, un nuevo enfoque. Galene Editions Ámsterdam (2012).

Síntomas; cualquier manifestación de enfermedad experimentada por un individuo. Dox, Melloni, Eisner: Diccionario médico ilustrado de Melloni. Reverté, (1979, 1982).

Rosset, J.; Fàbregas, S.: La Dytonie du musicien. Manuel pratique à l'usage des musiciens et leurs thérapeutes. Alexitère editions (2013), p.56.

Anamnesis: 1. Acción de traer a la memoria, recordar. 2. Historia de la enfermedad de un paciente. Dox, Melloni, Eisner: Diccionario médico ilustrado de Melloni. Reverté, (1979,1982).

Nudo, R.: "Retuning the misfiring brain". Proc. Natl. Acad. Sci. (2003), 100:742-7427.

Rosset, J.; Fàbregas, S; Rosinés, D.; Narbehaus, B.; Montero, J.: "Análisis clínico de la distonía focal en los músicos. Revisión de 86 casos." Neurología (2005), 20(3):108-115.

Quantarone, A.; Rothwell, J.C.: "Talk-specific hand dystonia: can too much plasticity be bad for you?" Trends in Neurosciences (2006), 29(4):192-196.

Rosset, J.; Fàbregas, S; Rosinés, D.; Narbehaus, B.; Montero, J.: "Análisis clínico de la distonía focal en los músicos. Revisión de 86 casos." Neurología (2005), 20(3):108-115

Serie de medicamentos que inhiben la función de la acetilcolina en el Sistema Nervioso. ¿Y qué es la acetilcolina? Es el nombre químico del éster acético de la colina, CH3-CO-OCH2-CH2-N(CH3)3OH; transmisor químico del impulso nervioso en una sinapsis. Dox, Melloni, Eisner: Diccionario médico ilustrado de Melloni. Reverté, (1979,1982).

Rosset, J.; Fàbregas, S.: La Dytonie du musicien. Manuel pratique à l'usage des musiciens et leurs thérapeutes. Alexitère editions (2013), pp. 167-169.

Garcés-Vieira MV, Suárez-Escudero JC. Neuroplasticidad: aspectos bioquímicos y neurofisiológicos. Rev CES Med 2014; 28(1): 119-132.

BIBLIOGRAFÍA

Altenmüller, E., & Jabusch, H. (2009). Focal hand dystonia in musicians: phenomenology, etiology and psychological trigger factors. Eur. J. Neurol., 22:14-155.

Aránguiz, R., Chana-Cuevas, P., Alburquerque, D., & León, M. (2011). Distonía focales en los músicos. Neurología, 26:45-52.

Defazio G., A. G. (1999). Epidemiology of primary dystonia. Lancet Neurology, 3: 673-678.

Duarte J., M. A. (1999). Epidemiology of primary dystonia. Rev. Neurol, 29:884-886.

Jabusch H.C., Z. D. (2005). Focal dystonia in musicians: treatment strategies and long-term outcome in 144 patients. Mov. Disorders, 20:1623-1626.

Lenderman, R. (1991). Focal Dystonia in Instrumentalists: clinical features. Medical Problems of Perfoming Artists, 6: 132-136.

Oppenheim, H. (1911). Über eine eigenartige Krampfkrankeheit des kindlichen und jugendlichen Alters (Dysbasia lordotica progressiva, Dystonia musculorum deformans) 30:1090-1107. Leipzig: Neurologische Centralblat.

Pullman S.L., H. A. (2005). Musician's dystonia. Neurology, 25:186-187.

Ródenas González, E., & Buongiorno, M. T. (2013). Distonía. Guía práctica para profesionales. 2ª Edición, p. 12. Barcelona: ALDEC.

Rosset Llobet, J., Candia, V., Fàbregas, S., Ray, W., & Pascual-Leone, A. (2007). Secondary motor disturbances in 101 patients with musician's dystonia. Neurol Neurosurg Psychiatry, 78:949-953.

Rosset Llobet, J., Rosinés-Cubells, D., & M., S.-O. J. (2000). Detección de factores de riesgo en los músicos de Cataluña. Medical Problems of Perfoming Artists., 15: 167-174.

Rosset-Llobet, J., Candia, V., Fàbregas i Molas, S., Rosines i Cubells, D., & S. Pascual-Leone, A. (2009). The challenge of diagnosing focal hand dystonia in musicians. Eur J Neurol., 16:864-9.

MARÍA CANO RODRÍGUEZ

Natural de Andújar (Jaén), es profesora superior de Oboe por el RCSM "Victoria Eugenia". Estudia con oboístas como Salvador Barberá o Jose A. Masmano, a quien considera su mentor.

Estudia en la Facultad de medicina de la Universidad de Granada. Su tesina «la distonía focal del músico» es fruto de su inquietud por la salud en músicos, exponiéndola en cursos organizados por la UNIA y congresos como el IDRS 2018.

Le Hautbois par excellence



Marigaux PARIS



Oboe

Corno Inglés

Oboe de Amor

Oboe Mussete

Oboe Barítono

MAFER MÚSICA DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA mafermusica.com

144 Boulevard de la Villette - 75019 PARIS - FRANCE

www.marigaux.com •



CONSÍGUELO DESDE 45€



PRESUPUESTO ONLINE

www.mercaseguros.com

Precios desde 45€. Cobertura nacional, europea o mundial.

Indemnizaciones sin aplicación de franquicias.

Único producto del mercado con coberturas a valor pactado, usted fija el valor del instrumento. Incluye los complementos de tus instrumentos: boquillas, fundas, etc.



CLAVE 出 SOL PROTEGE TU INSTRUMENTO

by merca seguros.com

seguro limitado al periodo indicado, en las situaciones de riesgo o dentro de los límites erritoriales especificados, sujeto a las exclusiones, bases de indemnización y condiciones



PONIENDO A PUNTO EL FAGOT

Germán Martínez López Socio AFOES, fagotista

INTRODUCCIÓN

Tener un fagot a punto es esencial para una buena práctica y ejecución musical. Muchos de los problemas, vicios y hábitos extraños que podamos tener al tocar van a estar relacionados con la caña, el tudel o el fagot en sí. No hay nada mejor que colaborar con un buen reparador de instrumentos para conseguir que nuestro fagot rinda al 100%. Sin embargo, esto es algo que solo nos podemos permitir hacer de forma puntual, ya sea por motivos económicos o porque estamos a cientos de kilómetros de distancia del taller. Muchas de las cosas que le pueden ocurrir a un fagot tienen fácil solución y no requieren de un técnico especializado. Cambiar un fieltro o una zapatilla, eliminar un ruido, cambiarle el corcho al tudel o pulir una llave son solo algunas de las cosas que vamos a necesitar hacer con cierta frecuencia, especialmente si somos docentes en un conservatorio o en una escuela de música.

No hay que tenerle miedo a un fagot. ¿Qué es lo peor que puede pasar? ¿Que no se quede bien una zapatilla? ¿Que no sepamos regular bien un mecanismo en el que varias llaves hacen juego? ¿Que no sepamos devolver un pasador a su sitio? Si todo lo que hacemos es reversible, no hay nada que temer. En el mejor de los casos, solucionamos el problema y ganamos tablas para la próxima. Y en el peor de los casos, lo llevamos a un reparador de instrumentos. Desde mis primeros experimentos con el Sonora de la banda, no he hecho más que experimentar, preguntar a reparadores, leer artículos, libros y manuales. No me atrevo a decir que ya no necesite a un técnico especialista, pero sí puedo decir que, en general, me saco las castañas del fuego. Es por ello que quiero compartir con todos vosotros algunos aspectos importantes relativos al ajuste y mantenimiento de nuestro instrumento.

LA JUNTA DE CORCHO DE LA CULATA

El grosor que tiene la junta de corcho (Fig.1) que hay entre la culata y la pieza en forma de U, según Martin Mangrum (1990, p.51), influye fuertemente en el sonido, afinación y respuesta del instrumento. Si es demasiado gruesa, el instrumento no resonará adecuadamente y el registro tenor tendrá tendencia a quedarse bajo. Si es demasiado fina, al sonido le faltará cuerpo y no sonará lleno, y los registros grave y sobreagudo estarán altos de forma difícilmente manejable. Por lo general, el grosor debería ser de entre 3 mm y 1,6 mm. Ensayo y error es la única forma de determinar el grosor adecuado para cada instrumento.

En el caso del corcho de mi fagot, este tenía 4 mm de grosor, lo que me hacía estar un poco "calante" y sonar



Figura 1: Junta de corcho de la culata

algo apagado, así que tuve que hacer uno nuevo. Esta vez lo hice de 2 mm de grosor. El timbre del instrumento se volvió un poco más "cantarín" y la afinación general subió un poco. Podéis encontrar algún que otro tutorial en Youtube sobre cómo hacerlo por vuestra cuenta.

AJUSTAR LA ALTURA DE LAS ZAPATILLAS

El que las zapatillas estén más abiertas o más cerradas también afecta a la afinación de las notas a las que involucran. En general, al bajar una zapatilla, baja la afinación y se amortigua el sonido. Del mismo modo, al abrir una zapatilla, por lo general, sube la afinación y el sonido se vuelve más brillante.

Según Martin Mangrum (1990, p.57), los agujeros que se corresponden con las llaves de Mi grave, Fa grave y Sol grave son los más importantes para toda la afinación y sonido del instrumento. El resto de zapatillas que permanecen abiertas también son importantes y también hay que prestarles atención. Cada instrumento necesitará un ajuste distinto, siendo ensayoerror el mejor método para determinar la altura adecuada de zapatillas para cada instrumento.

¿Cómo se regulan? Cambiando el grosor de los corchos o fieltros que hay en las llaves. Normalmente, un poco de exploración es suficiente para deducir qué corchos/fieltros están involucrados en el movimiento de una llave. Hasta ahora no he necesitado más que fieltro de 1 mm, corcho de 0'5 mm, unas tijeras y pegamento de contacto. Poned, quitad, abrid, cerrad... Experimentad vosotros mismos hasta que deis con la combinación de aperturas que mejor funcione en vuestro instrumento, vuestra forma de tocar y/o vuestro concepto de timbre. Tocar una escala cromática con la caña entera dentro de la boca (para que no intervenga la embocadura) es una buena forma de saber qué notas están fuera de lugar.

Un dato curioso es que abrir una zapatilla no siempre hace que suba la afinación, y cerrar no siempre hace que baje. Podéis hacer un experimento para comprobarlo: coged un trocito de papel y metedlo en el mecanismo de la llave de Fa grave para que esa zapatilla cierre más. A continuación, probad a tocar el registro tenor. ¿No os resulta más fácil tocarlo? Algunas notas como el Re o el Fa tenores se benefician de esto y es más fácil conseguir la afinación.

ACEITAR EL TALADRO

Tal y como dice Reg Thorp en su libro sobre reparación de instrumentos de viento madera, «Un instrumento seco no sonará bien; aceitad el taladro»¹. La madera de arce es una madera muy porosa y se seca con el tiempo, lo que puede dar lugar a pequeñas pérdidas de aire que afectan a un correcto sellado del instrumento. El aceite se aplica en el interior de la campana, tubo bajo y parte sin revestimiento de caucho de la culata, aunque en la actualidad hay muchos fagotes que tienen los dos tubos de la culata con revestimiento de caucho y no hace falta aceitarlos.

¿Qué aceites y dónde encontrarlos? Los podéis encontrar en farmacias, parafarmacias y herbolarios. Inicialmente, yo usaba aceite de almendras dulces. Con esto conseguía un efecto inmediato en el sonido del instrumento. Sin embargo, es un aceite que no penetra bien en la madera, se oxida muy rápido y huele un poco mal. No contento con este resultado, acabé poniéndome en contacto con Chip Owen -técnico retirado de la fábrica Fox-, quien dedicó un par de extensos y agradables correos a explicarme todo lo relativo al tema. Él me sugirió una mezcla de aceites que siempre le había funcionado muy bien, en las siguientes proporciones: aceite de almendras dulces (5/11), aceite de parafina (5/11) y aceite de naranjas dulces (1/11).

Para aplicarlo por dentro, lo ideal es que retiremos todas las llaves del instrumento. Sin embargo, existe la posibilidad de aceitar con el mecanismo puesto -eso sí, con mucho cuidado para que el aceite no llegue a las zapatillas, ya que pueden estropearse-. De esta manera, aplicar una capa de aceite en las 3 piezas no lleva ni 5 minutos en total.

Para ello (Fig.2), sujetamos la pieza en oblicuo y dispensamos unas gotas de aceite en la pared interna del tubo, cubriendo más o menos todo el perímetro interno de este. A continuación,

pasamos un limpiador de la culata -destinado exclusivamente al aceitado- de arriba a abajo para que el aceite se expanda por toda la pared. El resultado es que, mirando a través del tubo, podemos ver una fina capa de aceite en las paredes. Si ha quedado algún hueco sin cubrir, volvemos a pasar el trapo.

El resultado de aceitar el fagot lo podréis comprobar si montáis el instrumento y tocáis.

Según Chip Owen, con aceitar el fagot una vez al año (tal vez dos) es suficiente. La cantidad de capas de aceite que tengamos que aplicar vendrá determinada por el propio instrumento. Si este es rápidamente



Figura 2: Proceso de aceitado interno de la campana

absorbido, tal vez la madera necesite más aceite. Y, al contrario, si pasan unas horas y este no desaparece, hay que retirar el sobrante. Supervisad bien la absorción del aceite.

SELLAR EL INSTRUMENTO

El fagot, en términos simples, es un tubo cónico que tiene entre 23 y 27 llaves, con sus correspondientes agujeros y zapatillas. Dicho de otro modo: tiene unos 23-27 lugares en los que se pueden originar pequeñas pérdidas. El tubo completo cerrado (Si bemol grave) debería comportarse como un tubo cónico casi exacto. Cualquier pequeña pérdida -y más si se trata de una suma de muchas pequeñas pérdidas- contribuirá a crear una alteración en la funcionalidad de dicho tubo.

Es por ello que, en mi opinión, cualquier fagotista debería saber cambiarle las zapatillas a su instrumento. Las fugas de aire se producen con más frecuencia que las visitas anuales al taller. Poner una zapatilla es sencillo, no tiene mucho misterio y tan solo hace falta un poco de maña. Para ello, retiramos la zapatilla vieja y limpiamos bien el cacillo de la llave para retirar los restos de pegamento y de zapatilla. A continuación, fundimos un poco de pegamento específico para zapatillas (yo uso goma laca) con un mechero de alcohol (no uséis uno de gasolina si no queréis que vuestras llaves se pongan de color negro), ponemos la zapatilla, recolocamos la llave antes de que se seque del todo y presionamos la zapatilla contra el agujero para que la superficie se amolde exactamente al agujero que va a tapar. Esta es una descripción muy simplista, pues hay muchas cosas a las que prestar atención en el proceso. Quedaos con que no es tan complicado como parece y no os desesperéis si no conseguís poner bien la zapatilla a la primera. Como os he dicho, hace falta un poco de maña y experimentación. A veces es cuestión de dar con el ángulo adecuado para la zapatilla. Podéis comprobar si todo el perímetro cierra por igual con una tira fina de papel de fumar: si al cerrar la zapatilla el papelito se queda pillado con la misma fuerza por los 4 puntos cardinales de esta, la zapatilla suele estar bien puesta.

Sin embargo, por muy buenas que sean las zapatillas, estas no dejan de ser porosas, y por donde hay poros abiertos se escapa el aire. No basta con ponerlas bien, sino que también hay que sellarlas. El método que yo empleo es el que Chip Owen me explicó por correo: usando silicona multiusos para sellar y polvos de talco. El procedimiento es sencillo: una vez la zapatilla está puesta en la llave y se asienta bien sobre el agujero, desarmamos la llave y, con el dedo, extendemos una capa de silicona por toda la superficie de la zapatilla. A continuación, retiramos, con un trozo de tela, toda la silicona que podamos -pues solo nos interesa la silicona que ha entrado en los porosy echamos polvos de talco sobre la zapatilla. Volvemos a limpiarla y la recolocamos. Recalco la

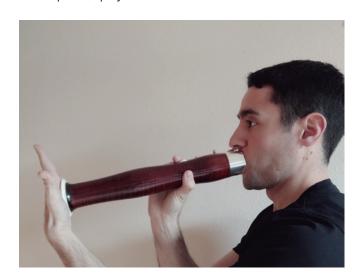
importancia de que el trabajo sea lo más limpio posible. Si nunca han sido selladas, tendremos que hacer este proceso con todas y cada una de las 23-27 zapatillas del instrumento.

Una forma casera y efectiva de comprobar el cierre al vacío de las piezas podemos encontrarla en el manual de fabricación de cañas de Popkin & Glickman (1969, pp.80-83):

■ La campana. Ponemos la palma de la mano bien mullida en un extremo de la campana, cerramos la zapatilla con la mano con la que sujetamos la campana, apoyamos bien la boca en el otro extremo

y hacemos el vacío, succionando el aire del interior de la pieza (Fig.3). Una vez que hayamos llegado al máximo vacío, quitamos el dedo de la zapatilla. Esta debería quedarse cerrada durante unos 30 segundos antes de recuperar su posición original. Si la zapatilla se abre al momento de soltarla o tarda poco en hacerlo, significa que no sella bien y que, por tanto, hay que reajustarla.

■ El tubo bajo. Apoyamos el extremo ancho del tubo contra una parte mullida de nuestra pierna. Cerramos la llave de Si grave, con lo que se cerrarán también las llaves de Do y Re graves. Apoyamos la boca en el otro extremo y hacemos el vacío (Fig.4). Una vez hayamos llegado



al vacío máximo, soltamos las llaves. Las zapatillas deberían quedarse cerradas unos 30 segundos antes de recuperar su posición original. Es interesante añadir que, en esta pieza, este test permite revelar si realmente las llaves de Re-Do-Si graves hacen juego. Hace unos años, un profesor con quien hice un curso me dijo que las tres llaves tenían que quedar bien cerradas al pulsar la llave de Si grave a unos centímetros del eje del mecanismo, es decir, más arriba de donde solemos pulsarla (Fig.5). La patita que tenéis debajo de la llave de Re grave (Fig.6) se puede doblar -con alicates de goma y con cuidado- para ajustar el mecanismo. Si calculáis bien el grosor de los corchos/fieltros y la posición de la patita, conseguiréis que el mecanismo cierre a la perfección sin apenas esfuerzo.

■ La culata. Cerrando el tubo al completo como si tocásemos Mi grave apoyamos la barbilla en la parte estrecha del tubo, dejamos la cara mullida y succionamos por la parte ancha de este



Figura 4: Comprobando el tubo bajo al vacío

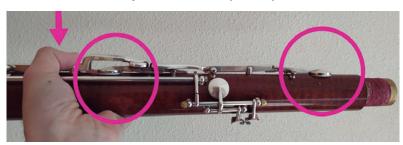


Figura 5: Cierre equilibrado de Si-Do-Re graves



Figura 6: Patita de la llave de Re grave

(Fig.7). De nuevo, el vacío tendrá que aguantar unos 30 segundos. Aquí tenemos que prestar atención al sellado de la junta de corcho.

- La pieza tudelera. Sujetamos la pieza con el extremo ancho mirando hacia nosotros, cerramos los 3 agujeros naturales, ubicamos la boca en el extremo ancho de la pieza y, con un dedo de la otra mano, cerramos el extremo estrecho (Fig.8). Succionamos el aire. Si todo va bien, deberíamos notar cómo las yemas de nuestros dedos son succionadas fuertemente hacia el interior del tubo. Ejerciendo presión con los labios para que no se escape aire por la boca, esperamos a que las yemas de los dedos recuperen, poco a poco, su posición natural. Lo ideal sería que aguantase entre 30 segundos y 1 minuto.
- Fagot completo. Montamos el fagot y ponemos una caña húmeda en el tudel. En esta ocasión vamos a

necesitar la colaboración de un ayudante. Cerramos el tubo al completo (posición de Si bemol grave). A continuación, nuestro ayudante tiene que taponar la campana con la palma de la mano. Succionamos aire a través de la caña y, cuando hayamos alcanzado el vacío máximo, retiramos la lengua. La caña debería ponerse en vibración por sí sola. Incluso si lo hiciese durante poco tiempo, ya sería buena señal. Por el contrario, si no fuese posible el vacío o no se pusiese la caña en vibración -aun habiendo probado exitosamente las piezas por separado, al vacío-, habría que revisar la unión de las piezas. Puede que los corchos de las espigas no sellen bien.



Figura 7: Comprobando la culata al vacío



Figura 8: Comprobando la pieza tudelera al vacío

ELTUDEL

La limpieza del tudel es muy importante, ya que es la parte del tubo más propensa a acumular restos de comida, sedimentos, hongos y óxido. Realizando un buen mantenimiento no tendría por qué aparecer ninguna de estas cosas. Tenemos que lavarnos los dientes y, después de tocar, no basta con soplar por un lado para que salga el al agua. Del mismo modo que no solo soplamos la pieza tudelera -sino que le pasamos un limpiador para que absorba el agua-, también debemos limpiar el tudel interiormente con un trapo específico que arrastre y absorba todo lo que haya en su interior. En caso de que el tudel lleve tiempo sin ser limpiado adecuadamente, las paredes de este estarán incrustadas con todo tipo de restos o, incluso, oxidadas. Para solucionar esto tendremos que limpiar el tudel químicamente.

¿Cómo se hace? El luthier Reg Thorp propone: «Sumergir en una solución 50/50 de ácido clorhídrico y agua durante unos dos minutos y enjuagar con agua limpia y un cepillo limpiador de tudel»². Podemos utilizar un producto de limpieza que todos tendremos en casa, agua fuerte, que es lo mismo, pero con una concentración de ácido clorhídrico menor (10-25%), lo que lo convierte en un desincrustante menos agresivo. Realizad esta operación con mucho cuidado y en una zona ventilada. El producto es muy corrosivo. Utilizad guantes, mascarilla y gafas. Poned un temporizador y no excedáis los dos minutos de inmersión para evitar la corrosión del metal. No

os preocupéis si aparecen manchas por fuera, ya que se van con un buen pulido (usando pasta Dialux, gasolina de mechero y tela de franela).

En mi opinión, si cuidamos la higiene diaria del tudel no es necesario tener que recurrir a esta medida.

MEJORAR LA SONORIDAD DEL INSTRUMENTO

En este apartado hablaremos sobre extras para dejar que las leyes de la física trabajen mejor en nuestro instrumento:



Figura 9: Culata de un fagot Mönnig Diamant



Figura 10: Casquillo de culata experimental

- Quitar el pestillo. En muchos instrumentos de gama estudiante y algunos profesionales podemos encontrar, en la parte superior de la tudelera y tubo bajo, un pestillo que mantiene las dos piezas sujetas. Aunque en un principio pueda parecer útil, lo cierto es que no deja que el instrumento vibre libremente. Podéis probar a tocar con y sin pestillo para ver si notáis la diferencia. Si los corchos de las espigas tienen el grosor adecuado, las piezas no se moverán.
- El casquillo de la culata. Según un correo de la casa Mönnig (2019), el tubo en forma de U de la culata irradia mucha energía sonora, siendo parte de ella absorbida por el casquillo que la protege. Podéis hacer la prueba: tocad con y sin casquillo, y notaréis la diferencia. Es por eso por lo que sus modelos profesionales (Diamant y Platinum) tienen agujeros en esa zona (Fig.9) para permitir que la energía se propague al exterior y, por tanto, mejore la sonoridad del instrumento. Es un principio físico que funciona en cualquier fagot. Yo mismo hice un casquillo experimental (Fig.10) en el que conservé la estructura protectora, pero retiré todo el metal que pude. Aunque funciona porque es física, prefiero utilizar el casquillo normal porque añade cierta resistencia al instrumento, lo que me ayuda a controlar mejor el timbre. Tal vez por eso, Mönnig solo perfora 3 agujeros a cada lado para dejar que esas vibraciones extra participen de forma controlada.
- Sustituir el corcho por hilo de algodón. El corcho es absorbente y amortigua la vibración entre una pieza y otra, con lo que parte de ella se va perdiendo a lo largo del tubo. Si sustituimos el corcho por hilo de algodón y aplicamos una capa de cera de parafina para inmovilizar, aunque solo lo hagamos en la campana, ya notaremos la diferencia. Yo lo hice hasta en el tudel y puedo asegurar que funciona. El instrumento responde más fácilmente, las ligaduras salen mejor y el timbre es más rico y homogéneo. El propósito del hilo parece ser el mismo que el de las famosas placas lefreQue.

CONCLUSIÓN

La intención de este artículo no es arruinar o desacreditar a los reparadores de instrumentos, sino más bien contribuir a la comunidad musical mediante la creación, intercambio y difusión de conocimiento y bibliografía sobre la reparación del fagot. Como podréis comprobar, hay poco material disponible sobre este tema y es difícil de encontrar. Es una pena que un conocimiento tan básico sobre el instrumento siga siendo desconocido para tantas personas. En mi opinión, el ajuste del fagot debería ser un aspecto curricular al que prestar atención dentro de nuestra formación, ya que es algo que está siempre presente en nuestro día a día como fagotistas. De esta forma, seremos capaces de solventar los problemas técnicos que nos vayamos encontrando en el camino y, por tanto, siempre podremos mostrar de qué somos capaces en el escenario.

NOTAS

1«A dry instrument won't play well; oil the bore» (Thorp, R. 2005, p.332).

²«Immerse in a 50/50 solution of hydrochloric acid and water for about two minutes and flush out with clean water and a crook brush» (Thorp, R. 2005, p.334).

BIBLIOGRAFÍA

Fox Products (2019). Contact with Chip Owen. [Correo electrónico].

Gebrüder Mönnig Gmbh (2019). Boot joint holes. [Correo electrónico].

Mangrum, M. (1990). A method for playing the bassoon based on the teachings of Stephen Maxym (tesis doctoral). The Julliard School, USA.

Owen, C. (2019). Bassoon repairing book. [Correo electrónico].

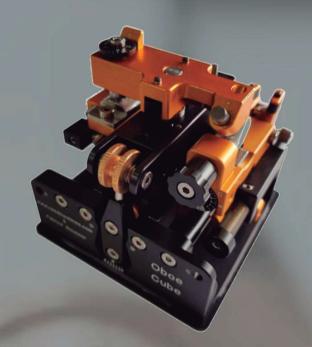
Popkin, M. & Glickman, L. (1969). Bassoon Reed Making. Evanston, Illinois. The Instrumentalist. Thorp, R. (2005). The Complete Woodwind Repair Manual. England. The Sax Mechanic.

GERMÁN MARTÍNEZ LÓPEZ

Natural de Almoradí (Alicante), finaliza sus estudios superiores de fagot en el Conservatorio Superior de Navarra. Ha formado parte de diversas orquestas jóvenes españolas como la OJPA, OJRM y EGO, y ha colaborado con agrupaciones como la Orquesta Sinfónica de Navarra. Actualmente es docente en secundaria y desarrolla su actividad musical en la Orquesta Sinfónica de Torrevieja y la Banda Sinfónica Unión Musical de Almoradí.

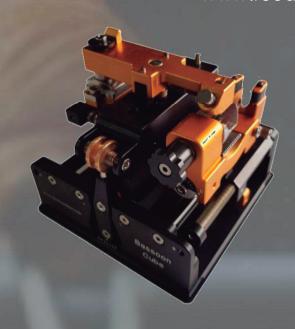


reed machines



for making inspiring music
we bring you worlds best reed machines

www.reedmachines.com





APRENDIZAJE DEL OBOE EN EL S. XXI Enseñanza online, redes sociales y marketing digital

Nuria Cabezas Castaño Socia AFOES, oboísta

¿Cómo podemos innovar en el mundo de la música clásica para que llegue a más gente? ¿Y en la enseñanza-aprendizaje de un instrumento musical? ¿Qué nos pueden aportar las nuevas tecnologías en el aula y fuera de ella a los músicos? ¿Qué es un Knowmad y cómo podemos aplicarlo a nuestro mundo musical? ¿Por qué es importante generar valor propio?

Estas, entre otras, serán algunas de las temáticas que trataremos en el artículo para que nos ayuden a entender el aprendizaje de un instrumento musical desde una nueva perspectiva, enmarcada en un cambio de era digital.

Abordaremos temas de relevancia actual como la enseñanza-aprendizaje online, las nuevas tecnologías aplicadas a la educación musical, la importancia de un marketing digital gestionado por el artista-músico o de las nuevas posibilidades educativas que nos brindan Internet y las redes sociales.

El artículo se desarrollará gracias a la experiencia continua adquirida con la creación del proyecto educativo-musical MusicBayside Oboe, el cual cuenta ya con una comunidad de miles de personas en todo el mundo.

GRANDES REVOLUCIONES

En primer lugar, debemos entender que estamos viviendo una de las grandes revoluciones, un cambio de época, ahora estamos inmersos en la Era del Conocimiento. El final del siglo XX fue un período de grandes cambios sociales, económicos y políticos.

También fue una época en la que hubo grandes cambios en el conocimiento, en cómo las personas ven el saber y cómo lo utilizan. Este período se conoce como el comienzo de la Era del Conocimiento, que ocurre inmediatamente después de la Era Industrial.

La Era del Conocimiento es una forma nueva y avanzada de capitalismo en la que el conocimiento y las ideas son la principal fuente de crecimiento económico. Se requieren nuevos patrones de trabajo, nuevos tipos de trabajadores, con habilidades nuevas y diferentes.

Este hecho es muy importante para la educación. El conocimiento ya no se considera material almacenado en la mente de expertos, representado en libros o clasificado en disciplinas. En cambio, ahora se piensa como una forma de energía, como un sistema de redes y flujos. Este conocimiento es producido por grupos de personas con experiencia complementaria que colaboran para fines específicos. Estos cambios tienen implicaciones importantes para nuestro sistema educativo.

En la Era del Conocimiento, los estudiantes necesitan poder hacer cosas con sus aprendizajes, es decir, usarlo para ser creativos. Para poder localizar, evaluar y representar nueva información rápidamente. Necesitan poder comunicar esto a los demás y poder trabajar en colaboración con otros. Deben ser adaptables, creativos e innovadores, y poder entender las cosas como "sistemas". Lo más importante: necesitan ser, pensar y aprender por sí mismos.

Las escuelas, conservatorios y universidades de hoy en día están organizadas para producir ciudadanos trabajadores para la era industrial. Si las escuelas van a preparar a los jóvenes para una vida exitosa en el siglo XXI, debemos hacer las cosas de manera diferente. Se requiere una nueva mentalidad, una que pueda tener en cuenta el nuevo significado del conocimiento y los nuevos contextos y propósitos para que se desarrolle.

Este hecho también afecta al mundo de la música clásica y necesitamos adaptarnos a esta nueva era y ayudar a nuestros alumnos a estar preparados y comprender y encauzar sus futuras carreras.

Debido a la revolución tecnológica, la inteligencia artificial e internet, estamos inmersos en un nuevo paradigma laboral. Muchos de los trabajos y carreras que conocemos hoy eventualmente desaparecerán en los próximos años. Y, por supuesto, aparecerán muchos otros diferentes.

Está en nuestras manos convertir esta crisis en una oportunidad y adaptarnos al nuevo paradigma laboral en el que el conocimiento, Internet y las nuevas tecnologías serán los verdaderos protagonistas de nuestra vida privada y profesional.

ENSEÑANZA ON LINE

Hace algunos años, cuando trabajaba con la Kwazulu-Natal Philharmonic Orchestra como Oboe Principal en Durban, Sudáfrica, fui muy consciente de lo difícil y costoso que puede ser tener acceso a una educación y, específicamente, a una educación musical en algunos países. Debo decir que aquellos de nosotros que hemos tenido la oportunidad de asistir a una buena escuela pública, una banda, una escuela de música o un conservatorio cercano somos realmente afortunados y a veces no lo apreciamos lo suficiente.

Durante esos años, conocí a personas con un tremendo talento y un deseo de aprender incansable pero que no tenían los recursos, la suerte o los contactos para desarrollar todo su potencial.

Fue entonces cuando pensé que Internet podría ser la solución y que una educación musical en línea con acceso gratuito podría ayudar y acercar la música y la educación musical a más personas. En particular, a la enseñanza, aprendizaje y difusión del oboe.

Me gustaría compartir cuatro ventajas del sistema de enseñanza y aprendizaje online de un instrumento musical que he experimentado en primera persona.

1. Es más barato. Tiene un coste menor. Los programas educativos en línea suelen ser más baratos en comparación con los que se llevan a cabo de forma presencial. Además, muchos cursos en línea son completamente gratuitos. Los cursos gratuitos generalmente no proveen un certificado oficial de finalización, pero pueden ser una fuente muy interesante de conocimiento.

Con el nuevo paradigma laboral, también debemos tener en cuenta la devaluación de los títulos académicos. Hoy en día, lo que realmente se valora son los conocimientos, la actitud y la experiencia.

2. Aprendizaje personalizado.

El aprendizaje personalizado significa que los estudiantes pueden comenzar a completar los objetivos en cualquier momento y pueden organizar un horario de aprendizaje que satisfaga sus necesidades individuales. Este tipo de sistema no requiere, únicamente, asistir a sesiones en vivo ya que se puede compatibilizar con el acceso a contenido online de acceso libre, pudiendo acceder a ello en el momento deseado e incluso utilizarlo varias veces si fuera necesario a modo refuerzo.

3. Impacto, este sistema hace posible que más personas aprendan y enseñen. Se puede acceder a este entorno en línea desde cualquier parte del mundo. Es un escenario maravilloso en el que podemos compartir nuestro conocimiento y valor con otros y, a su vez, aprender de los demás.

4. Creación de una comunidad especializada y contenido digital. En la nueva Era del Conocimiento en la que vivimos en este momento, es crucial conectarse con los demás y tener una presencia virtual y digital en Internet. Debemos tener en cuenta que el conocimiento, hoy en día, se crea de manera colectiva con retroalimentación constante.

MARCA PERSONAL

A continuación, explicaremos la importancia que tiene a día de hoy la creación de una marca personal sólida.

El lado comercial de la carrera de música clásica rara vez se enseña en los centros educativos. Pocos son los músicos profesionales que van aprendiendo estos aspectos sobre la marcha y a medida que avanzan en sus carreras profesionales. Otros muchos, en cambio, nunca llegan a plantearse la importancia de estas cuestiones. La marca personal es un concepto de desarrollo personal mediante el cual el profesional es considerado como marca diferenciada de los demás. La marca personal es el lado de nosotros que es visible para el público, tanto en el mundo real como en el digital. Debemos construir nuestra marca personal, promocionarla y protegerla, teniendo claro desde el principio los objetivos a corto, medio y largo plazo.

Es importante buscar nuestra propia marca, lo que nos diferencia de los demás y nos hace únicos. Está ahí para cada uno de nosotros, tan solo necesita ser descubierta, trabajada y compartida.

MARKETING

Losartistas a menudo nos sentimos incómodos cuando nos enfrentamos con la terminología comercial, como el marketing y las ventas. Podemos sentirnos especialmente incómodos ante la idea de que seamos nosotros mismos el producto que necesita ser vendido. Y eso es perfectamente comprensible porque no nos dijeron cómo hacerlo durante nuestros años de formación. Nadie enseña eso como

parte del plan de estudios cuando pasamos nuestros mejores años aprendiendo en el colegio, la universidad o el conservatorio.

Sin embargo, podemos intentar mirarlo desde otra perspectiva. Pensemos en el marketing como en una conversación que llevamos a cabo con personas interesadas en la música clásica y en nuestro trabajo en particular. Podemos concluir entonces que el marketing y las ventas nos ofrecen la oportunidad de experimentar realmente la maestría musical y el arte de cada individuo.

Para esto es importante entender la diferencia entre Branding y Marketing. Podríamos resumir el branding como la forma en la que otras personas te ven, la imagen que los demás tienen de ti como artista y persona. Es el proceso de creación de una marca, tu propia marca, la cual se diferencia del resto. En cuanto al marketing, se trata de hacer que la gente te vea, es decir, está relacionado con las herramientas de comunicación y ventas del producto.

El marketing y las ventas comienzan contigo. ¡Con cada uno de nosotros! Cada vez que dejas un mensaje a alguien, cada vez que actúas, siempre te estás promocionando, incluso si no eres consciente de ello. ¡Así que ahora es un buen momento para comenzar a pensar en todo esto!

Hoy en día, en pleno siglo XXI, vivimos inmersos en la era del conocimiento y la comunicación y la más eficaz y poderosa herramienta de marketing y ventas es nuestra propia red personal. El mundo digital cada día nos ofrece más herramientas en este sentido. Usarlas se ha vuelto mucho más fácil que nunca y su buen uso nos ofrece grandes oportunidades como artistas, conjuntos e individuos. Hasta ahora estaba al alcance de muy pocos poder permitirse cualquier campaña de marketing. Podemos concluir, sin duda, que una de las mejores herramientas de publicidad hoy en día es ofrecida por las plataformas de redes sociales.

SOCIAL MEDIA

Algunos podrían decir que las redes sociales se han convertido en la nueva obsesión del siglo XXI, con personas publicando cada detalle de sus vidas, pasando más tiempo con amigos virtuales que con amigos reales y perdiendo ingentes cantidades de tiempo en la red. Quizás este planteamiento puede ser cierto, pero por otro lado las redes sociales también pueden aportarnos muchos beneficios. El resultado final dependerá del uso que hagamos de las mismas y de si somos conscientes o no del alcance que tienen debido a la ausencia de fronteras en Internet.

Si usamos las redes positivamente, pueden ayudarnos a conectar con nuestra audiencia y a entablar una conversación con personas interesadas en nuestro trabajo. ¿Qué son exactamente las redes sociales? Abarcan diferentes plataformas que nos permiten transmitir contenido personal y profesional a un público más general o solo a personas seleccionadas mediante la creación de grupos. A estas alturas, ya todos conocemos redes sociales como Facebook, Twitter, Instagram, LinkedIn, YouTube, blogs, podcasts, sitios web, etc.

No es necesario estar presente en todas las plataformas, lo importante es publicar regularmente contenido diferente, original e innovador que aporte valor. Respecto al contenido en las redes sociales, es el aspecto más crucial de la ecuación, y es en este punto donde podemos ser creativos y mostrar nuestra propia marca personal. Es recomendable la creación de una estrategia de contenido que sea coherente con nuestra marca personal y la línea de trabajo que se está llevando a cabo.

La creación de un plan de trabajo semanal en las redes sociales es importante para optimizar tiempo y esfuerzos. Hoy en día hay numerosas webs y aplicaciones que nos ayudan en la gestión de las redes sociales, permitiendo una planificación previa del contenido compartido en los medios.

PRESENCIA DIGITAL

No hace más de diez años, no nos habrían encontrado como músico, conjunto, cantante o director de orquesta, entre otros, a menos que tuviéramos un gerente, manager o contactos.

Realmente, todos somos muy afortunados de que esos días hayan pasado a la historia y de que ahora Internet ofrezca una multitud de oportunidades para que los artistas puedan representarse de forma autónoma, independiente y económica.

La gran oportunidad que nos ofrece una presencia en Internet también conlleva el desafío de mantener nuestros perfiles digitales actualizados y relevantes. La petición del Curriculum Vitae ha quedado obsoleta y, en cambio, este hecho ha sido sustituido por una visita a la web o redes sociales de la persona en cuestión. Tener una presencia digital en el mundo actual no solo es una necesidad, sino que ofrece a los músicos la oportunidad de presentarse a su público de manera mucho más amplia y personaliza que nunca antes.

Hoy en día, cualquier persona puede establecer fácilmente la visibilidad, la credibilidad y la profesionalidad con una presencia digital de calidad y actualizada. Por lo tanto, es vital usar estas herramientas digitales en beneficio de nuestras carreras profesionales. Otro aspecto importante a tener en cuenta será el idioma utilizado, ya que la música clásica se desarrolla a cabo en una sociedad y mercados globalizados. Hacer que el inglés sea el idioma predeterminado de nuestra presencia en línea facilitará la comunicación entre personas de distintos puntos del planeta. Además, si añadimos otra versión en nuestro idioma nativo mantendremos un nexo de unión con nuestras raíces y lugar de procedencia. Cuantos más idiomas dominemos, mayor será el número de oportunidades y posibilidades que la presencia digital nos ofrezca.

KNOWMADS

¿Alguna vez has oído hablar del nuevo concepto de knowmad? Un knowmad es un trabajador del conocimiento nómada. Una persona creativa, imaginativa e innovadora que puede trabajar con casi cualquier persona, en cualquier momento y en cualquier lugar.

Mientras que la industrialización requería que las personas se establecieran en un lugar para desempeñar un papel o función muy específicos, los trabajos asociados con el conocimiento, el arte y la información se han vuelto mucho menos específicos durante los últimos años.

Además, las tecnologías permiten que estos nuevos trabajadores paradigmáticos trabajen dentro de opciones más amplias de espacio, incluyendo el real, virtual o una combinación de ambos.

Los nómadas del conocimiento pueden contextualizar instantáneamente sus entornos de trabajo y la mayor movilidad global está creando nuevas oportunidades.

Los knowmads aplican lo que saben contextualmente para resolver nuevos problemas en diferentes situaciones, tal vez en diferentes organizaciones o incluso en diferentes campos. Los trabajadores contextuales siempre están enfocados en agregar valor a los proyectos y realizar trabajos en los que se involucran en cuerpo y alma. Un knowmad puede ser una persona de cualquier edad que saca partido a sus conocimientos y aplica lo que sabe en cualquier contexto de trabajo. Son personas motivadas que están abiertas a colaborar. También utilizan las nuevas tecnologías y desaprenden y aprenden generando nuevas ideas constantemente. Comparten constantemente lo que saben con los demás, generando valor propio y redes de conocimiento. Y quizás la característica que mejor los define sería que no temen al fracaso. Han entendido que nuestros errores son los que nos ayudan a avanzar y aprender.

Cuando somos niños, no sentimos ese miedo al fracaso, nos equivocamos y volvemos a intentarlo una y mil veces hasta que lo conseguimos. Aprender forma parte de un juego, es una experiencia continua de mejora. En la edad adulta, sin embargo, esa capacidad está bloqueada en la mayoría de las personas. Necesitamos ser conscientes de este hecho y no ver el fracaso como un error sino como una oportunidad para aprender y hacerlo mejor la próxima vez.

El desafío para las escuelas, los conservatorios y los programas de aprendizaje es ahora permitir que las personas prosperen en un mundo que necesita más talento imaginativo, creativo e innovador, no trabajadores genéricos y repetitivos sin identidad propia.

El camino para cumplir con este requisito es a través del desarrollo de entornos educativos que generen hambre de conocimiento en los estudiantes para cumplir con el nuevo paradigma laboral.

CARRERA LEGO, TETRIX o PORTFOLIO

Durante los años de formación en los conservatorios, la mayoría de nosotros piensa que dedicará su carrera profesional a la docencia y/o a la interpretación en sus múltiples variantes, en el mejor de los casos. La realidad es que los tiempos han cambiado, el paradigma laboral ha cambiado y lo más probable es que la mayoría nos encontremos desarrollando una carrera por proyectos.

El término de carrera por proyectos fue utilizado por primera vez por el pensador empresarial Charles Handy en el año 1994. Comprendió que el mundo laboral, tal como lo conocíamos entonces, estaba cambiando rápidamente. En plena Era del Conocimiento, estamos viendo un gran cambio en el mundo debido a los desarrollos tecnológicos y este entorno cambiante también es una realidad para los profesionales de la música. Tanta incertidumbre puede causar miedo y ansiedad, pero en realidad debemos entender que tenemos ante nosotros muchas más oportunidades de las que ha tenido el sector a lo largo de la historia.

Este nuevo concepto significa que se desarrollan varios trabajos diferentes al mismo tiempo. Como músicos, podemos ser miembros de una orquesta, tocar música de cámara regularmente, enseñar, crear nuevos proyectos y un largo etcétera.

Lo que solían ser trabajos independientes y diferenciados ahora pueden y deben combinarse en una sola carrera. Hay un número creciente de oportunidades para agregar a nuestros proyectos, convirtiéndonos en artistas más completos y competentes en el panorama musical nacional e internacional.

CONCLUSIONES

Actualmente resido en España y estoy interesada en temáticas como la educación online, las nuevas tecnologías, el marketing y branding personal, las redes sociales, la edición de vídeo e imagen, la difusión e interpretación del oboe, su pedagogía y el crecimiento personal.

A través de los vídeos, podcast, publicaciones de blog, cursos, lecciones, conferencias, interpretaciones y actividades pedagógicas, trato de hacer que la educación musical relacionada con el oboe sea accesible, flexible, personalizada e innovadora para todos en inglés y castellano.

Mi vida siempre ha girado en torno a la música y, gracias a su aprendizaje, he podido tener algunas de las experiencias más bonitas que recuerdo. Con la plataforma de MusicBayside Oboe pretendo acercar la música y el oboe a más personas, facilitando así su difusión y enseñanza-aprendizaje. El mundo está cambiando, definitivamente estamos ahora en una nueva era y tenemos mucha suerte de tener a nuestra disposición la música y las artes, la educación e Internet y las nuevas tecnologías.

La revolución ya ha comenzado en diferentes áreas del conocimiento y en la educación, y os invito a todos a pensar y ser parte activa de la revolución en el mundo de la música clásica para ayudar a su difusión y conocimiento y poder compartirlo con más personas cada día. Hacer que la revolución del conocimiento llegue al mundo de la música clásica está en nuestras manos. ¿Te apuntas?

NURIA CABEZAS CASTAÑO

Zamora, 1986. Fundadora y creadora de contenido en MusicBayside Oboe, plataforma de Educación musical Online. Profesora en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, desarrolla su tesis doctoral en la UPV y colabora con orquestas sinfónicas españolas como la ORCAM, la OSCyL y la OSV. En el año 2012 obtiene la plaza de Oboe Principal en la KZNPO en Durban (Sudáfrica) y su carrera como intérprete le ha brindado la oportunidad de ofrecer conciertos en los principales auditorios de Europa, Asia, América y África. www.musicbayside.com



I CONCURSO DE COMPOSICIÓN **AFOES 2020**

JURADO DEL CONCURSO

Obra Obligada IV Concurso Nacional de Fagot AFOES



ADOLFO GARCÍA BARAZA Profesor de piano y pianista acompañante en el Conservatorio Profesional "J. Melcior Gomis" de Ontinyent.

LUCÍA MOLINA PARDO Catedrática de fagot en el Conservatorio Superior de Musica "Victoria Eugenia" de Granada.





DAVID TOMÁS REALP Catedrático de fagot en la "Hochschule für Musik" de Karlsruhe y "Musikene"

de San Sebastián.

Más info: www.afoes.es

② **zas**music

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





INFORMACIÓN CUOTA 2021

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.

SOCIO PROFESIONAL, SOCIO ESTUDIANTE, SOCIO JUBILADO Y SOCIO DESEMPLEADO:

Las cuotas para 2021 se mantendrán en 40€ para Socios Profesionales y 20€ para Socios Estudiantes, Jubilados y Desempleados. Las cuotas de los Socios Estudiantes y Desempleados serán revisadas anualmente pasando a ser Socios Profesionales desde los 24 años de edad o situación de empleo, salvo que se justifique la situación de desempleado o la continuación de su etapa estudiantil.

REENGANCHES: La cuota por reenganche de un socio (que no ha pagado la cuota del año anterior) tendrá un incremento de 20€.

SOCIO LA CAÑA: Para formar parte de este colectivo se deberá indicar o actualizar en el formulario de domiciliación, o bien a través de un pago por Paypal anual indicando la modalidad de socio para tal efecto. La aportación mínima será de 75 €. Se ofrecerá el merecido reconocimiento publicando el detalle de asociados en la revista anual, salvo petición expresa de lo contrario.

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 450 domiciliaciones entre socios estudiantes y profesionales. Domicilia tu cuota en www.afoes.es

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

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

info@afoes.es





ANUNCIANTES DE LA REVISTA AFOES 2020

BERND MOOSMANN BUCHER- STRESSFREE REEDMAKING DANZI REEDS F. LORÉE-DE GOURDON GEBR. MÖNNIG GMBH HOWARTH OF LONDON J. PÜCHNER SPEZIAL-HOLZBLASINSTRUMENTEBAU GMBH MARIGAUX MEDINA REEDS MEDIR S.L MERCASEGUROS REED MACHINES VALERO REEDS ZASMUSIC

Si estáis interesados en publicitar vuestra empresa en nuestra revista o en patrocinar nuestros eventos podéis contactar con nosotros 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

