afoes

Asociación de Fagotistas y Oboístas de España
www.afoes.es • info@afoes.es
Nº 14 • 2025



■ La profesión de monja bajona. Marta Calvo Fuentes
■ VII Encuentro Especial 15º Aniversario de la Asociación de Doble Caña de Sevilla. Alejandro Álvarez Asencio
■ El repertorio orquestal de fagot: La obertura de Las bodas de Fígaro (1786) de W. A. Mozart. Francisco Mas Soriano
■ Censura, inconformismo y disonancia: las Seis bagatelas para quinteto de viento de György Ligeti. Nieves Escobar Baena
■ Programas de estudios del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1830 a 1978. Especialidad de fagot (II). José Luis Mateo Álvarez
■ Recursos técnicos para la interpretación de la obra de Luciano Berio *Sequenza XII*. Esteve Casanova Vila
■ El Arte como potencial transformador: La secuencialidad y el futuro de la disciplina artística. Alfonso Fernández Vargas

afoes

Asociación de Fagotistas
Oboístas de España

www.afoes.es

ANUNCIANTES DE LA REVISTA AFOES 2025

AMATI KRASLICE ■ ATELIER BULGHERONI ■
BERTHELOT ■ BUCHER-STRESSFREE REEDMAKING ■
DANZI REEDS ■ F. LORÉE - DE GOURDON ■ FOSSATI
GEBR. MÖNNIG GMBH ■ HOWARTH OF LONDON ■
J. PÜCHNER SPEZIAL-HOLZBLASINSTRUMENTEBAU GMBH ■
LEITZINGER ■ MARIGAUX ■ NA BASSOONS ■ OBOELAB ■
REED MACHINES ■ VALERO REEDS ■ YAMAHA ■

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



Edita
Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

Dirección
María Fernández
Equipo de redacción
Bartolomé Mayor, Lucía I. Pérez y Juan Mari Ruiz
Revisión
Julián García Moreno (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
Juan Mari Ruiz

Junta directiva
Presidente: Juan Mari Ruiz
Vicepresidenta: Lucía I. Pérez
Secretaria: María Fernández
Tesorero: René Martín
Vocales: Carlos Alonso, Manuel Angulo, Tina Cotolí, Juan R. Fuentes, Jaime Gómez, Bruno Lucas, Raúl Navarro, Alfonso Pérez y Laura Villar

ISSN: 2255-0240
Depósito legal: MA 769-2021
Impreso en España, Lucena (Córdoba), junio 2025

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

afoes

Carta del Presidente ____ 6

La profesión de monja bajona. Marta Calvo Fuentes ____ 9

VII Encuentro Especial 15° Aniversario de la Asociación de Doble Caña de Sevilla. Alejandro Álvarez Asencio ____ 17

El repertorio orquestal de fagot: La obertura de Las bodas de Fígaro (1786) de W. A. Mozart. Francisco Mas Soriano ____ 19

Censura, inconformismo y disonancia: las Seis bagatelas para quinteto de viento de György Ligeti. Nieves Escobar Baena ____ 29

VII Congreso AFOES - Pozuelo de Alarcón 2024 ____ 36

Programas de estudios del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1830 a 1978. Especialidad de fagot (II). José Luis Mateo Álvarez ____ 41

Recursos técnicos para la interpretación de la obra de Luciano Berio *Sequenza XII*. Esteve Casanova Vila ____ 49

El Arte como potencial transformador: La secuencialidad y el futuro de la disciplina artística. Alfonso Fernández Vargas ____ 55

www.afoes.es

Para facilitar la comprensión y la fluidez de los textos, en la presente publicación se utiliza el género gramatical masculino entendido como género neutro para referirse a grupos formados por personas de todos los géneros, tal y como indican las directrices de la Real Academia Española de la Lengua.

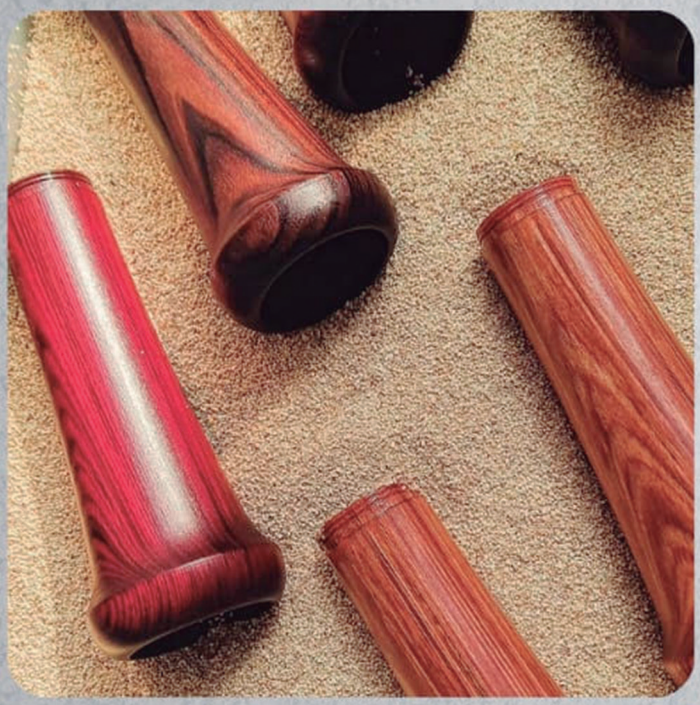
EXENCIÓN DE RESPONSABILIDAD
El equipo de la revista de AFOES vela por cuidar la calidad de los artículos publicados y el interés de los temas tratados. No obstante, no se hace responsable de las opiniones vertidas en ellos o en los enlaces que puedan contener, que pertenecen exclusivamente a su autor.

Quien desee recibir la revista AFOES únicamente en formato digital puede solicitarlo en la página web de la asociación o enviando un correo electrónico a *info@afoes.es*

Agradecemos a AIE su apoyo en las actividades organizadas por AFOES







Atelier Bulgheroni

Lake of Como

Models

449 - 896

S17 - S18

S88

La Bohème

Aida





Via Liberazione 24
22020 Faloppio Como
info@atelierbulgheroni.com
+39 0314479016

BERTHELOT
anches.com



OBOE REEDS, CANES & ACCESSORIES

philidor
PARIS

Josef
OKINAWA

PHILIDOR PARIS by BERTHELOT MADRID
DISTRIBUIDOR EN ESPAÑA

BERTHELOT MADRID . berthelotmadrid@anches.com . +34 692 26 70 36



CARTA DEL PRESIDENTE

Juan Mari Ruiz

Presidente AFOES

Una vez más tengo el placer de dirigirme a todos vosotros en nombre de la junta directiva de AFOES para agradeceros el apoyo que mostráis a nuestra asociación y daros cuenta de las iniciativas que hemos ido emprendiendo. Buena prueba de vuestro interés es la cantidad de correos que recibimos a lo largo del año sobre los más diversos temas y el número de nuevos socios que registramos cada año. Confiamos en saber responder a esas expectativas y seguir contando con vuestra asistencia a nuestros congresos y concursos, y al resto de actividades que podamos organizar.

El año pasado nuestro gran evento fue el 7º congreso de AFOES, que celebramos en el mes de septiembre en Pozuelo de Alarcón, teniendo su Escuela Municipal de Música como sede principal y el teatro MIRA para los conciertos de la noche. Fue una experiencia inolvidable que, a tenor de las comunicaciones que nos llegaron las semanas siguientes, fue muy satisfactoria tanto para los artistas, los expositores y patrocinadores como para el público. No deja de maravillarme que en un evento de esta envergadura, con más de quinientas personas implicadas, reinara tan buen ambiente y que todo el mundo se sintiera a gusto en la exposición, los conciertos, los recitales, las masterclass, o simplemente en los pasillos compartiendo experiencias y comentarios con otros fagotistas y oboístas.

Esto no es fruto del azar, hay mucho trabajo detrás del que no puedo estar más orgulloso y del que se encargan, cada uno en su ámbito, todos y cada uno de los miembros de la junta directiva. Pero de entre ellos, aunque como les conozco supongo que no les va a gustar que les mencione, quiero destacar a los que fueron nuestros anfitriones en Pozuelo: Manuel Angulo y Carlos Alonso. Un auténtico ejemplo de iniciativa y ganas de trabajar.

Durante el congreso se recogió en nuestro Cajón Solidario material donado por los expositores y por el público que ha sido entregado a la Escuela de Música de San Ignacio de Moxos, en la Amazonía Boliviana. Esta escuela es un proyecto cultural que busca ofrecer una salida profesional a los jóvenes que viven en una región aislada del país. En la actualidad cuenta con más de cuatrocientos alumnos en total, y con unas clases de oboe y de fagot muy activas. Un saludo para ellos.

En el momento de escribir estas líneas nos encontramos inmersos en la organización de las actividades previstas para este año 2025. Hace unas semanas que celebramos nuestra I Semana Virtual, en la que pudimos disfrutar de una docena de actividades online que han quedado en abierto a vuestra disposición en el canal de YouTube de AFOES, y estamos ultimando la organización del 6º Concurso Nacional AFOES, que este año está dedicado al fagot y tiene como sede el Conservatorio Superior Óscar Esplá de Alicante y para el que contamos con la colaboración de la orquesta ADDA-Simfònica Alicante. Al mismo tiempo que el concurso tenemos la ocasión de disfrutar en la misma sede de una masterclass de oboe con Viola Wilmsen, de la Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin. Todo un lujo a disposición de nuestros socios y del público en general.

Ahora que tenéis esta revista en vuestras manos no quiero dejar de recordaros que podéis consultar y descargar en nuestra página web todos los números anteriores, así como las partituras que AFOES ha ido editando en los últimos años. No dudéis en consultar este material, porque seguro que encontraréis obras muy interesantes para vosotros o para vuestros estudiantes.

Para terminar quiero agradecer, como siempre, a mis amigos de la junta, a nuestros colaboradores, patrocinadores y anunciantes la ayuda que nos prestan, porque sin ella no sería posible realizar todas las actividades que AFOES organiza para sus socios. Por supuesto, no podría olvidar a los socios "la caña", listados más abajo, por su especial dedicación a nuestra asociación. Muchas gracias.

Agradecimiento a los socios La Caña 2025:
Iván Benítez Bazán, Reynold-Luis Cárdenas Figueroa, María Fernández Bueno, Jana Ginesta Sáez, José Antonio Masmano Villar, Salvador Mir García, Joaquín Osca Pons, Emili Pascual Carbonell, Laura Villar Montcusí, entre otros que han preferido mantener su anonimato.

JUNTA DE AFOES



Lucía Pérez
Vicepresidenta



María Fernández
Secretaria



René Martín
Tesorero



Carlos Alonso
Vocal



Manuel Angulo
Vocal



Tina Cotolí
Vocal



Juan R. Fuentes
Vocal



Jaime Gómez
Vocal



Bruno Lucas
Vocal



Raúl Navarro
Vocal

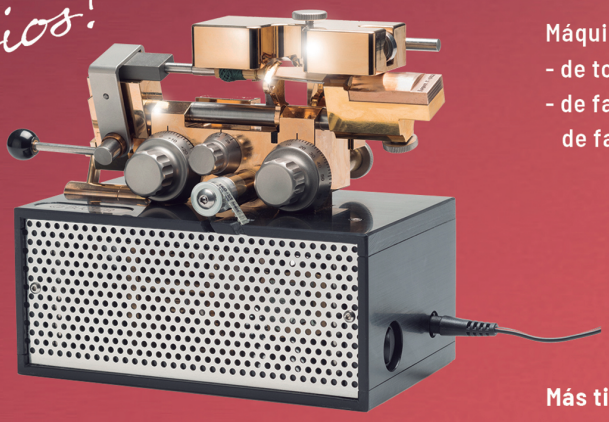


Alfonso Pérez
Vocal



Laura Villar
Vocal

Cañas – ¡sin agobios!



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

Más tiempo, más relajado y menos estrés

www.oboenrohr.ch

Oboenzubehör Bucher GmbH
Markus Bucher
Bösch 41 6331 Hünenberg Suiza
+41 41 780 40 58 bucher@oboenrohr.ch

BUCHER



Entre los días 5 y 10 del pasado mes de mayo tuvo lugar la I Semana Virtual de AFOES, un evento online que tiene la intención de mantener el contacto con los socios y compartir con ellos algunas interesantes actividades en este año en el que no celebramos nuestro congreso bianual.

A lo lago de la Semana pudimos disfrutar de una entrevista con Ana Gavilán, ganadora del V Concurso Nacional AFOES y de la interpretación por parte de Pablo Pons, ganador del tercer premio en el mismo, y Mari Namera, pianista, de la Obra "Asya", de María de Frutos Jimeno, que a su vez fue galardonada con el segundo premio en el II Concurso de Composición AFOES celebrado en 2022.

Además, visitamos las fábricas de Püchner y Marigaux, Miriam Pastor nos contó sus experiencias y Bruno Lucas nos explicó las características de las diferentes campanas Fossati y su influencia en el sonido del oboe. Con José Andrés Valero hablamos de cañas y de muchas más cosas, Guillermo Sanchís nos explicó su sistema de raspado y retoque de las cañas y Sergio Jerez, de la mano de Lorée, nos reveló algunos de sus secretos de mantenimiento y sencillas reparaciones del oboe. Por último, Howarth of London nos facilitó una interesante conversación entre Sarah Roper y John Richard Durant acerca de las diferentes versiones de su obra "Mosaicos" para cuarteto con oboe.

Estos vídeos se pueden ver en abierto en el canal de YouTube de AFOES. Esperamos que en la próxima edición de la Semana Virtual, en 2027, otros socios y colaboradores se animen a compartir sus actuaciones, experiencias y consejos. Estáis todos invitados.

MADE IN ITALY
DANZI REEDS
SINCE 1996
NEW
MEDIUM THICKNESS
NEW THICKNESS FOR ALL BASSOON MODELS
Mod.Danzi
Mod.Danzi 9,2
Mod.LARG
VISIT OUR E-COMMERCE!
www.danzireeds.it



La profesión de monja bajona

Marta Calvo Fuentes, fagotista

Cuando nos preguntamos quiénes fueron las primeras mujeres que se dedicaron profesionalmente al fagot, nos vienen a la cabeza algunas solistas de orquestas como Rachel Gough, Silvia Coricelli, Judith LeClair o Donna Agrell. Antes que ellas, en los años 50 y 60 del siglo pasado, empezaron a incorporarse algunas pioneras, como Gloria Sollway a la *Concertgebouw Orchestra*, Annette van der Laan a la *Amsterdam Philarmonic*, Ingrid Jonker a la *Dutch Radio & Television* o Robin Elliot a la *San Francisco Opera Orchestra*.

Si retrocedemos más en el tiempo encontramos a las niñas del Ospedale della Pietà de Venecia, quienes, aunque anónimas, fueron las destinatarias de la mayoría de los conciertos para fagot de Vivaldi.

Sin embargo, más de un siglo antes, ya existieron mujeres para las que tocar el bajón y otros instrumentos supuso el acceso a un modo de vida que de otra forma no hubiera estado a su alcance. Fueron las monjas músicas.

Por qué profesar como monja música

Había muy diversas razones por las que las jóvenes, algunas veces niñas, quisieran o se vieran conducidas a ingresar en un convento como religiosas. Cabe pensar que el motivo principal sería la vocación religiosa, pero no era el único; ser huérfana, evitar un matrimonio no deseado, liberarse las familias pobres de una boca que alimentar, no tener posibles para casar a una hija con alguien de su misma clase social o desarrollar una profesión como la música, que fuera del ámbito religioso estaba vetada para las mujeres (los conventos femeninos en los siglos XVI al XVIII fueron importantes centros de desarrollo cultural), eran motivos para profesar.

Para ingresar en un convento, las religiosas debían pagar una dote, de la que estaban exentas aquellas que tenían conocimientos musicales y que iban destinadas a trabajar en el coro como cantoras o instrumentistas. Al contrario, se les asignaba una cantidad para sufragar los gastos del viaje al convento para hacer la prueba, y si eran admitidas, un salario. Así conseguían la emancipación económica, lo que era muy complicado para una mujer en esa época.

Estas circunstancias hacían que muchas familias invirtieran en clases de música para que sus hijas pudieran ingresar en un convento sin dote.

Utilización del bajón en los conventos

El uso del bajón en los conventos femeninos estuvo muy extendido y nos ha quedado mucha documentación al respecto. En ellos jugaba un papel fundamental, ya que al no disponer de voces graves resultaba muy útil para sustituir la voz del bajo en la polifonía y reforzar el canto llano. El

bajón siempre ha estado ligado a las voces del coro, considerándose incluso una voz más; era el único instrumento que podía doblar el canto llano y, a veces, el único del grupo de ministriles que se tocaba en Semana Santa y en actos fúnebres, así que era de gran utilidad. Por ello, muchos conventos femeninos invirtieron en la adquisición de bajones y de religiosas que supieran tocarlos. En 1711 en el Monasterio de San Pedro de las Dueñas de Sahagún, los abades encargaron «dar el hábito de monja a una bajona para celebrar el Oficio Divino en el coro con la debida solemnidad» (Morales, 2021, p.331).

La referencia más temprana la tenemos en el convento de Constantinopla en Madrid, que adquirió un bajón en 1595 (Martín, 2001). En 1614 el Monasterio de San Blas de Lerma, en el que dos hijas del constructor de instrumentos Bartolomé de Selma fueron religiosas, le compró tres «baxonçillos» por 29 ducados (Kilbey, 2002, p.60). En el monasterio de Santa Isabel de los Reyes de Toledo ya se había comprado un bajón en 1613/14 y en 1618 las cuentas registran los 800 reales que se gastaron «con el maestro que ha enseñado a tañer el bajón a una señora religiosa». Antes de 1621 se compraron también dos bajoncillos, en 1638 (año en que ingresó como bajonista Teodora de Lozoya), se compró un tercer bajoncillo y antes de 1643 otro bajón. A lo largo de todo el siglo XVII se registraron gastos para cañas y reparaciones de estos instrumentos (Baade, 2011, p. 549).



Imagen 1: Venezuela, ca.1750. Cortesía de Hans Mons

Las tareas de la monja bajona eran muchas, ya que la música tenía un gran protagonismo en la vida diaria de los conventos: tocar el canto llano a diario en las Horas del Oficio Divino, tocar polifonía en misas y entierros, tocar villancicos y otras piezas en festividades, profesiones y tomas de hábito de las novicias, tocar en las horas de recreo (a veces música profana «vuelta a lo divino»), instruir a otras religiosas, etc.

Muchos conventos como el de Constantinopla y Lerma, fueron famosos por la calidad de su capilla musical. Lope de Vega, Cervantes y otros autores, alabaron la calidad interpretativa de algunas religiosas (se las solía comparar con ángeles), y en el Convento de la Encarnación de Córdoba las celebraciones llegaron a tal extremo que el cabildo prohíbe la música en 1653 por «los graves inconvenientes y ofensas a Dios que han resultado y resultan por los conciertos que ha habido» y pide que «de aquí en adelante no haya música, sino que se celebren las fiestas con canto llano solo» y ordena a la abadesa que «recoja todos los instrumentos de arpa, vihuela, bajón, violón […] con tal que estén cerrados con llave» (Cerrato, 2020, p.383).

Formación de las jóvenes bajonistas

En ocasiones las familias contrataban a ministriles para que dieran clases a sus hijas, como quedó recogido en 1654 en el testamento del ministril Francisco González Dávila, bajonista de la catedral de Valladolid, en el que manifiesta:

> *Declaro he enseñado a Doña María de Segovia, hija de Alonso de Segovia, en la música, y está capaz para entrar religiosa y está concertada y recibida por el convento de Santa María la Real de Arévalo respecto de lo cual he cumplido, mando que recibiéndola el dicho convento se cobren cincuenta ducados que me restan debiendo de la dicha enseñanza (Ruiz, 2024).*

Otras veces pudieron aprender de familiares, como es el caso de Margarita Petronila de Porras, quien en 1642 ingresó como bajonista en el Convento de San Pablo de Cáceres y era hermana del ministril de la Villa de Madrid Pedro de Porras:

> *que vendrá a este convento a usar el oficio de tal bajona y obligarnos a que la recibiremos en él por monja, donde se le dará su profesión, sin que por ella haya de pagar docte, propinas, ni otros derechos, y que se le dará trecientos reales para ayudar a la venida a el dicho convento (Ruiz, 2021).*

Teodora de Lozoya, que ingresó en el monasterio de Santa Isabel de los Reyes de Toledo en 1638, era hija del ministril de la Catedral Pedro de Lozoya. Ingresó sin dote, para «[servir] el culto divino y el coro del dicho convento con el dicho ynstrumento de baxón y en las demás artes de música que hoy save o en adelante aprendiere» (Baade, 2011 p.549).

En el convento de la Encarnación de Ávila se recibió a dos hermanas:

> *de padres virtuosos y pobres […] no teniendo dote que poder darlas para que entrasen religiosas, con la ayuda de un hermano que tenía en un curato, las enseño música. Doña Clara Eugenia, que era la mayor aprendió órgano y arpa; y la menor que era Doña Eugenia Clara, bajón. Por estos instrumentos las recibieron de valde en el convento de la Encarnación (Pinel, 1981, p.200).*

Podemos suponer que sería sobre 1605, ya que Eugenia Clara nació en 1591.

Además, los conventos contrataban ministriles para que enseñaran o perfeccionaran a las monjas. En Santa Clara de Toledo en 1619 se pagaron «50 reales a un ministril que enseñaba a Ángela Ramírez a tañer el bajón» (Baade, 2011, p.549). Igualmente, en el monasterio de Constantinopla de Madrid una monja recibió clases de bajón en 1596 y en Santa Ana de Ávila Francisco de la Huerta, bajonista de la Catedral, enseñaba a las monjas sobre 1765 (Kilbey, 2002, p.84).

Así mismo, las propias monjas bajonas tenían como parte de sus tareas enseñar a otras compañeras que quizás habían ingresado por otro instrumento o se habían criado en el convento. Así sucedió con las hermanas gemelas Mariana Rosa e Isabel de Velasco. En 1606, cuando tenían cuatro años, murió su madre y su padre las llevó al convento de la Encarnación de Ávila, dónde una monja les enseñó canto llano y canto de órgano, e Isabel «empezó a deprender bajón, pero no tuvo fuerza en el estómago para ello» (Pinel, 1981, p.188).

Las pruebas de ingreso

Una vez preparadas y con una edad que solía estar cerca de los 14 años, acudían al convento para realizar una prueba de sus conocimientos y habilidades con el instrumento, normalmente acompañadas por sus familiares o por sus maestros. De ello existen numerosos testimonios, como una licencia concedida al ministril Martín Vidal de la Catedral de Oviedo para acompañar a unas discípulas suyas que iban a ser monjas en Santa Ana de Ávila (Vicente, 1989, p.14).

También tenemos el dato del ingreso en el convento de Santa Clara de Palencia de Melchora Navarro, que «tuvo que realizar un examen para determinar su suficiencia. […] Sus obligaciones consistirían en asistir al coro en el oficio de música bajona y organista, y regir y enseñar a todas las religiosas que quisieran aprender» (Olarte, 1993, p.6).

En el Monasterio de la Encarnación de Córdoba dos ministriles de la Catedral examinaron a Josepha María de la Chica al entrar como novicia, y luego, en 1710, antes de profesar, tuvo que superar otra prueba con tres examinadores: dos bajonistas y el maestro de capilla «y se halló estar capaz así en los términos del bajón para tocar cualquier papel de música, como lo tocó de repente, haciéndose otras experiencias de acompañar a la capilla de música de dicho convento» (Cerrato, 2020, p.389).

Pero algunas veces no eran admitidas como músicas y entonces debían pagar la dote completa. Ha quedado documentado el caso de Narcisa de Aranda y Olalde, hija del bajonista de la Catedral de Toledo Lorenzo de Aranda, quien, en 1744, con 14 años, intentó ingresar como monja música en Santo Domingo el Real de Toledo, y tras tres años de noviciado se acordó que solo sería admitida pagando la dote, ya que no tenía las habilidades musicales que su padre decía (Baade, 2011, p.15).

Por otro lado, debían devolver la dote completa o en parte cuando por enfermedad no podían continuar tocando, aunque en algunos casos llevaran 40 o 50 años haciéndolo. Fue el caso de Bernarda Garrido, que entró en el Convento de la Encarnación de Ávila sin dote:

> *[...] dónde ha estado siempre tocando el órgano y violín, componiendo y cantando quantos papeles de música se han ofrecido lo que la ha constituido en una grabe cortedad de vista, en continuos intensos dolores de cabeza, o jaquecas, y en un considerable afecto de pecho, que la ha puesto en peligro manifiesto de perder la vida*

por lo que su hermano pide «que le admitan la dote para que la sustituyan de música». (Vicente, 1989, p.15)

La música

Aunque aparentemente no era lo más frecuente, hubo monjas compositoras. Nos ha quedado poca constancia de ellas ya que no solían firmar sus obras, quizás como muestra de humildad. (Para profesar recibían la misma formación que los niños de coro: canto, instrumento y composición). Aun así, tenemos noticia de algunas, como Sor Ana de la Cruz (1606-1650) en el Convento de Santa Clara de Montilla, que además fue cantora, organista y tañedora de arpa, bajón y vihuela de arco (Ruiz, 2021).

También encargaban obras a maestros de capilla de catedrales cercanas o a los que habían sido sus maestros. Existe mucha correspondencia de este tipo, en la que la encargada del coro pide música para las necesidades del convento. Estaban a la moda y tenían mucho contacto con otros ámbitos musicales.

Incluso hacían adaptaciones de obras polifónicas conocidas, para voces femeninas y bajo, el cual sería interpretado por un instrumento, seguramente el bajón y/o el órgano. En el Monasterio de Santa Ana de Ávila se conserva música de este tipo, como un arreglo de la Misa de *L'home armé* de Guerrero para tres tiples y bajo. Cuando aparece alguna voz diferente se indica la interpretación con instrumento, como en una Misa de Requiem de Alfonso Vaz da Costa con partes para dos sopranos, alto, «tenor o bajoncillo», bajo y acompañamiento. En este monasterio ha quedado constancia de dos monjas bajonas: Manuela de Jesús que profesó en 1654 y Teresa Dionisia Mathee de Vedoya en 1702, pero no se conserva el instrumento que tocaron (Vicente, 1989).

En el Monasterio de Santa Clara de Carrión de los Condes se conserva un manuscrito polifónico adaptado por el ministril bajonista Martín de Galdámez en 1633. Fue un regalo a la monja Sor Luisa de la Ascensión que, como el propio autor indica en la portada, contiene «todo lo necesario para el oficio divino de misa y vísperas». Son adaptaciones de obras para tiple, alto, tenor y bajo, a las tesituras de voces femeninas y bajo. En general sube el tenor una octava y



Convento de San Esteban, Salamanca, ca.1700

el bajo sería interpretado por un bajón u órgano (en el libro de cuentas del monasterio se recogen dos pagos por «adereçar un bajón y un órgano» entre 1646 y 1648) (Aguirre, 1997, p.194).

También en el Monasterio de Arouca en Portugal, se conserva un códice polifónico en el que ha quedado constancia directa del uso del bajón. En algunas piezas aparecen indicaciones de los dedos que han de utilizarse, como *«seis dedos no baixão», «mea mão no baixão» o «sinquo dedos no baixão»* (Sá, 2015, p.73). Estas indicaciones podrían hacer referencia al transporte que debía realizar la bajonista o a la nota de tono que debía tocar.

Los instrumentos

Al contrario que en el caso de los ministriles, que muchas veces utilizaban sus propios instrumentos, parece que eran siempre los conventos los encargados de adquirir los que tocaban las religiosas. Solamente se ha conservado uno en el lugar donde se tocó. Se trata de un bajón bajo, construido por Selma y muy bien cuidado, del Monasterio de la Encarnación de Ávila (Borrás, 2009). Merece la pena visitarlo.

Quién sabe si quedará alguno más, guardado en algún convento y del que algún día tendremos noticia.

Bibliografía

Aguirre Rincón, S. (1997). El manuscrito polifónico de Santa Clara de Carrión de los Condes: Más que un repertorio musical. *Revista de Musicología*. 20, (1), 185-198. http*//www.jstor.org/stable/*20797410

Baade, C. R. (2-5 de septiembre de 2011). Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo. Siglos XVI-XVIII. En Francisco J C. y F. de Sevilla (Coordinadores) *La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular (XIX Edición), Vol. 1, 545-562*. San Lorenzo del Escorial. ISBN 978-84-86161-64-4

Baade, C. R. (2011). Two Centuries of Nun Musicians in Spain´s Imperial City. *TRANS-Revista Transcultural de música/Transcultural Music Review,* 15. *https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_03_Baade.pdf*

Borràs i Roca, J. (2009). *El baixó a la Península Ibèrica.* [Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona] T UAB/09590

Cerrato Mateos, F. (2020). Música y clausura en la Encarnación cisterciense de Córdoba. Vol.1. En Francisco J C. y F. de Sevilla (Coordinadores), *La clausura femenina en España e Hispanoamérica: Historia y tradición viva (I).* pp.375-392. San Lorenzo del Escorial. ISBN: 978-84-09-25499-6

Kilbey, M. (2002). *Curtal, Dulcian, Bajón: A History of the Precursor to the Bassoon*. Maggie Kilbey
Martín Martín, T. (2001). *Constantinopla en Madrid. Estudio de una Comunidad de Clarisas en el Madrid del Antiguo Régimen 1479-1836.* UNED

F. Lorée
PARIS

Better together since 1881



F.LORÉE - DE GOURDON
48, rue de Rome - 75008 Paris
Tél. : +33 (0)1 44 70 79 55
www.loree-paris.com

MADE IN FRANCE

Morales, L. (2021). Ángeles y anónimas: la profesión de monja música y sus límites espacio-sonoros en conventos y monasterios femeninos castellanos (s. XVI-XVIII). *Hipogrifo* (9), 2, 327-343. ISSN: 2328-1308

Olarte Martínez, M. M. (1993). Las monjas músicas en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica. *Revista de Folklore,* 146, 55-63. *http://hdl.handle.net/10366/76678*

Pinel, M. (1981). *Retablo de Carmelitas*. Editorial de espiritualidad

Ruiz Jiménez, J. (2021). Una monja bajonista en el convento de San Pablo de Cáceres (1642). *Paisajes Sonoros Históricos*. ISSN: 2603-686X. *https://www.historicalsoundscapes.com/evento/1363/caceres*

Ruiz Jiménez, J. (2021). Sor Ana de la Cruz (1606-1650), música y compositora en el convento de Santa Clara de Montilla. *Paisajes Sonoros Históricos*. e-ISSN: 2603-686X. *https://www.historicalsoundscapes.com/evento/1349/montilla*

Ruiz Jiménez, J. (2024). Testamento del ministril Francisco González Dávila (1654). *Paisajes sonoros históricos*. e-ISSN: 2603-686X. *http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1630/valladolid*

Sá Carvalho, A. (2015). O códice polifónico de Arouca. *Revista Portuguesa de Musicología* (2), 1, 61-78. *http://rpm-ns.pt*

Vicente Delgado, A. (1989). *La Música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila* (s. XVI-XVIII) SEDEM.



MARTA CALVO FUENTES

Comenzó a estudiar fagot en Salamanca, su ciudad natal, terminando los estudios en el RCSMM con Premio de Honor. Realizó estudios de postgrado en el COSCYL y más tarde el Máster de "Musicología, Educación Musical e Interpretación de la Música Antigua" en la ESMUC. Ha colaborado con numerosos grupos y orquestas, tanto con el fagot moderno como con los históricos. Ha impartido clases de fagot en los conservatorios de Cuenca, Ávila, COSCYL y actualmente es profesora en el Conservatorio de Alcalá de Henares.

GEBR. MÖNNIG
150 JAHRE

INSTRUMENTOS
DE VIENTO MADERA
FABRICADOS ARTESANALMENTE
EN ALEMANIA
DESDE 1875



OBOE
OBOE DE AMOR
CORNO INGLÉS
OBOE BAJO

FAGOT
CONTRAFAGOT

SCHUTZ-MARKE
OSCAR ADLER & Co.

Gebr. Mönnig Markneukirchen/Germany • info@moennig-adler.de • www.facebook.com/moennigadler • phone: +49.37422.2615



VII Encuentro Especial 15º Aniversario de la Asociación de Doble Caña de Sevilla

Alejandro Álvarez Asencio, fagotista

El VII Encuentro de la Asociación de Doble Caña de Sevilla ha sido una celebración inolvidable para todos los amantes del oboe y el fagot. En un año tan especial, conmemorando nuestro 15º aniversario, este evento ha reunido de forma exclusiva y gratuita a socios y socias estudiantes, profesionales y entusiastas de la doble caña en un espacio de aprendizaje, convivencia y, sobre todo, de pasión compartida por la música.

Desde el 28 de febrero hasta el 2 de marzo, el C.P.M. "Francisco Guerrero" de Sevilla se convirtió en el epicentro de la doble caña en España. Durante tres días, los asistentes disfrutaron de regalos, sorteos, clases magistrales, talleres especializados, exposiciones de empresas patrocinadoras y una serie de conciertos, en los que participaron desde socios y socias de los primeros cursos de enseñanzas básicas hasta artistas de altísimo nivel, haciendo vibrar a todos los presentes.

Uno de los puntos más destacados fue la diversidad de actividades propuestas, donde cada participante encontró un espacio para crecer y compartir su experiencia. Las clases magistrales ofrecieron la oportunidad de aprender de los mejores, mientras que los ensayos y conciertos permitieron a los músicos mostrar su talento y enriquecerse con la retroalimentación del público y de sus colegas.

El VII Encuentro también ha sido un momento para la reflexión sobre el presente y el futuro de la doble caña. Ha sido una oportunidad para fortalecer lazos y fomentar la convivencia entre músicos de distintas generaciones y procedencias.



Este evento ha sido posible gracias al arduo trabajo de la Junta Directiva, que sin apoyo profesional ha logrado organizar una edición especial de gran nivel. Cada detalle ha sido cuidadosamente planificado para

garantizar una experiencia enriquecedora para todos los participantes. Por supuesto, también agradecemos la colaboración de los voluntarios, que han contribuido en distintos aspectos de la organización, haciendo que todo funcionara con fluidez.

Este VII Encuentro ha sido una muestra del crecimiento y consolidación de la ADCS. Miramos hacia el futuro con entusiasmo, sabiendo que el camino de la doble caña en Sevilla y Andalucía sigue avanzando con fuerza.

Queremos aprovechar estas líneas para agradecer a todos los que han hecho posible este evento: socios, patrocinadores y asistentes. Sin vuestro apoyo, este sueño musical no sería posible.
Si aún no formas parte de esta gran familia, ¡te animamos a que te asocies y, por supuesto, a disfrutar de todo lo que la ADCS tiene para ofrecer! Nos vemos en nuestro próximo gran evento: V Concurso de oboe y fagot de la ADCS 2026.

¡Larga vida a la doble caña!





El repertorio orquestal de fagot: *La obertura de Las bodas de Fígaro (1786) de W. A. Mozart*

Francisco Mas Soriano, fagotista

En la actualidad, la obertura de la ópera *Las bodas de Fígaro –Le nozze de Figaro–* de Mozart es una de las obras más demandadas en las audiciones y pruebas orquestales de fagot por la dificultad que presenta para el control de la digitación, la dinámica y la articulación. El objetivo de este artículo es aportar un mayor conocimiento sobre el contexto histórico musical de *Las bodas de Fígaro* y el fagot de la época con algunas recomendaciones y ejercicios para complementar el estudio de la obertura desde diferentes puntos de vista.

Argumento y estreno en 1786

Las bodas de Fígaro es una ópera cómica bufa en cuatro actos compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart con libreto de Lorenzo Da Ponte, basada en la conflictiva comedia teatral *La folle journée ou Le mariage de Figaro* (1778) del dramaturgo francés Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, prohibida en Europa por su trasfondo de carácter político en contra de los abusos y privilegios de la nobleza que fue calificada por Napoleón como «la revolución en acción». De este modo, la ópera *Las bodas de Fígaro* refleja una sátira social hacia los privilegios y derechos arcaicos del autoritarismo aristocrático de la época, y, musicalmente, ha sido considerada a lo largo de la historia como una obra maestra, el propio Brahms llegó a decir que «cada número de Fígaro es para mí una maravilla, sencillamente no puedo comprender cómo alguien pudo crear algo tan perfecto. Jamás se ha hecho algo así, ni siquiera por Beethoven». La escena de la ópera se sitúa a comienzos del s. XVIII en el castillo de Aguas Frescas cerca de Sevilla, residencia del conde de Almaviva, y la trama gira en torno a los preparativos de la boda entre Fígaro, el astuto criado del conde, y su prometida Susana, la doncella de la condesa Rosina, y los planes del conde para seducir en la noche de bodas a Susana con la intención de ejercer su derecho feudal. El título *Le nozze –Las bodas–* en plural, refleja claramente el conjunto de enredos, compromisos matrimoniales y situaciones amorosas engañosas que surgen en el transcurso de la ópera.


Neues Singspiel.

Im kaiserl. königl. National-Hof-Theater

(zum erstenmal)

LE NOZZE DI FIGARO.

Die Hochzeit des Figaro.

Ein italiänisches Singspiel in vier Aufzügen.

Die Musik ist vom Herrn Kapellmeister Mozart.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

Nuevo espectáculo

En el Teatro Imperial Real Nacional de la Corte se representará por primera vez el lunes 1 de mayo de 1786

LE NOZZE DI FIGARO

Las Bodas de Fígaro

Un espectáculo italiano en cuatro actos

La música es del señor Maestro de capilla Mozart

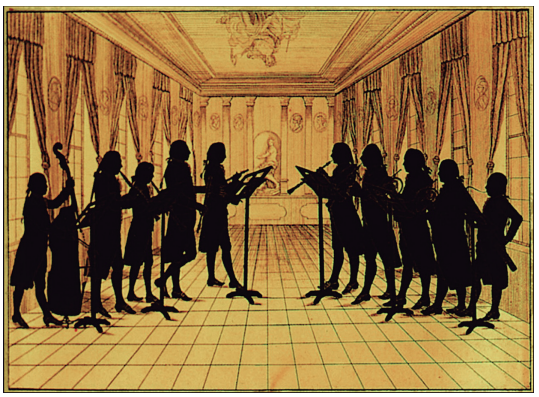
Los boletos están disponibles y pueden adquirirse en la taquilla. La función comenzará a las 7 en punto

Cartel anunciador del estreno de Las bodas de Fígaro. Viena, 1 de mayo de 1786.

La ópera *Las bodas de Fígaro* de Mozart se estrenó en Viena el 1 de mayo de 1786 en el Teatro Imperial Real de la Corte, conocido también como Burgtheater de Viena. El propio Mozart dirigió el estreno tocando el clavicémbalo como era costumbre en la época y la pequeña orquesta estaba formada por 36 músicos, tal y como se observa en la siguiente tabla:

Orquesta de ópera del Burgtheater de Viena **en el estreno de *Las bodas de Fígaro*, 1 de mayo de 1786** **Director al clavicémbalo: W. Amadeus Mozart** **Fuente:** (Edge, 1992, p. 73)			
violín 1°	Thomas Woborzill	**contrabajo**	Franz Balday
violín 1°	Leopold Reinhard	**contrabajo**	Joseph Cammermaier
violín 1°	Joseph Scheidi	**contrabajo**	Wenig
violín 1°	Joseph Blaschke	**contrabajo**	Risser (de baja)
violín 1°	Franz Hofer	**flauta 1°**	Joseph Prowos
violín 1°	Leopold Klemp	**flauta 2°**	Ludwig Gehring
violín 2°	Michael Hofer	**clarinete 1°**	Anton Stadler
violín 2°	Johann Klemp	**clarinete 2°**	Johann Stadler
violín 2°	Wenzel Müller	**oboe 1°**	Joseph Triebensee
violín 2°	Joseph Pirlinger	**oboe2°**	Johann Went
violín 2°	Blasius Millechner	**fagot 1°**	Wenzel Kautzner
violín 2°	Karl Maratschek	**fagot 2°**	Ignaz Drobney
viola	Thaddäus Huber	**trompa 1°**	Jakob Eisen
viola	Matthäus Hofer	**trompa 2°**	Martin Rupp
viola	Jakob Nurscher	**trompeta 1°**	Karl Maver
viola	Anton Borghi	**trompeta 2°**	Joseph Mayer
violonchelo	Joseph Weigl	**timbal**	Anton Eder
violonchelo	Joseph Orsler	**encargado instrumentos**	Joseph Federl
violonchelo	Orsler Jr		

La orquesta del Burgtheater era la principal de Viena y contaba con músicos destacados de la corte como el violonchelista Joseph Weigl, para quien Haydn compuso su célebre concierto en Do mayor. Los instrumentistas de viento eran considerados los mejores y más hábiles de Viena, entre los que figuraban los músicos del *Kaiserlich-königlich Harmonie* –El octeto de viento del Emperador– formado por dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes y dos trompas, cuyos miembros fundadores fueron los oboístas Georg Triebensee y Johann Wenth, los hermanos Anton y Johan Stadler como clarinetistas, los fagotistas Wenzel Krauzner e Ignaz Drobnay y los trompistas Martin Rupp y Jacob Eisen (Harlow, 2019, p. 192). El interés por la *Harmoniemusik*, la música para las armonías –*Harmonien*– o pequeños conjuntos de instrumentos de viento, motivó el interés de Mozart por este género con la composición de la *Gran Partita* K. 361 y las serenatas para vientos K. 375 en Mi bemol mayor y K. 388 en Do menor.



Joseph Widnmann: Harmonie de viento con contrabajo de la corte de Wallerstein, año 1785. Col. Oettingen-Wallerstein.

Estos músicos fueron los primeros intérpretes de las partes de viento de las obras escénicas de Mozart estrenadas en el Burgtheater de Viena que habían sido concebidas para interpretaciones e intérpretes específicos. Los Mozart no sólo conocían a los músicos de la corte, sino que también mantenían relaciones amistosas y se reunían con algunos de ellos en ocasiones privadas (Harlow, 2019, p. 193). Algunos de los momentos más memorables de *Las bodas de Fígaro* ponen en primer plano a los intérpretes del *Kaiserlich-königlich Harmonie,* por ejemplo, la combinación de oboe y fagot en los dúos de Figaro y Susana «Se a caso madama» y el dúo de cartas de Susana y la condesa «Che soave zeffiretto». Respecto a los fagotistas, el checo Wenzel (Václav) Kautzner (1748-1793) estuvo al servicio de la corte del Príncipe de Schwarzenberg a partir de 1776 y a partir de 1777 ocupó también el puesto de primer fagot del Burgtheater de Viena, mientras que el segundo fagot, Ignaz (Ignác) Drobney (ca. 1731-1804) también de origen checo, actuó como fagotista en la corte del Príncipe de Esterházy entre 1776 y 1778 cuya orquesta estaba dirigida por Franz Joseph Haydn, y desde el 1 de octubre de 1778 ocupó el puesto de segundo fagot en el Burgtheater de Viena. Prácticamente todos los fagotistas del Burgtheater de Viena durante el último tercio del s. XVIII fueron checos, lo que demostraría la existencia de una notoria escuela de fagot checa.

A pesar de contar con grandes músicos y destacados cantantes, el estreno de *Las bodas de Fígaro* tuvo un éxito relativo ya que tan solo se representó nueve veces en Viena y no alcanzó la popularidad que tendría en años posteriores. Sin embargo, en Praga obtuvo ese mismo año un éxito rotundo, hasta el punto que Mozart fue invitado en el mes de enero de 1787 para dirigir algunas funciones. La pequeña orquesta del Teatro Estatal de Praga se componía de 26 músicos, y este éxito le supuso a Mozart la invitación del empresario italiano Pasquale Bondini para componer una nueva ópera, *Don Giovanni*, que se estrenó en Praga el 29 de octubre de 1787 bajo la dirección también de Mozart. En 1789, *Las bodas de Fígaro* se presentó de nuevo en Viena y en esta ocasión obtuvo un éxito indiscutible que influyó para su estreno en otras muchas capitales europeas, como en Madrid, donde fue traducida al español y representada por primera vez en el Teatro de los Caños del Peral, el 20 de mayo de 1802.

El fagot en la época de Mozart (1756-1791)

Durante la segunda mitad del s. XVIII, en la época de Mozart, el fagot tenía generalmente 5 o 6 llaves de latón, aunque todavía perduran los tradicionales modelos de 4 llaves. Estaba construido principalmente en madera de arce (común o rizado) aunque también se utiliza la madera de boj o la de ciruelo, según se desprende del inventario de la capilla de música de la corte de Wallerstein en 1785:

> Inventario / de los instrumentos musicales que se encontraron el 18 de febrero de 1785 / Fagotes / 1 Fagot de buxbaum [boj] – en su estuche / 1 negro de madera de ciruelo – / 1 de madera de ciruelo, lo tiene Aurenhammer / 2 antiguos fagotes alemanes. (Grünsteudel, 2010, p. 34)



Martin van Meytens: Banquete con motivo de la boda del Emperador José II e Isabel de Parma [detalle de los músicos de la orquesta], año 1763.

A partir de la década de 1770, el fagot adquiere un sonido cada vez más brillante asociado a la subida de la afinación en el Clasicismo y su registro tenor es más utilizado por los

compositores dejando de lado su tradicional rol como instrumento para reforzar el bajo y se convierte en un instrumento cada vez más solista y popular dentro y fuera de la orquesta. Esta nueva práctica orquestal se observa en *Las bodas de Fígaro* (1786), comenzando con el tema en La mayor de la obertura y cuando al subir el telón, el primer fagot toca al unísono una octava más baja con los primeros violines anticipando la melodía de Fígaro (Kopp, 2012, p. 103).

A partir de este periodo, el fagot comienza a fabricarse con dos o incluso tres piezas tudeleras de diferentes tamaños para afrontar los sucesivos cambios de afinación durante el auge del Clasicismo y se le añade la sexta llave - octava de La- generalmente en una de las tudeleras adicionales para ampliar el registro sonoro hacia el agudo y emitir con mayor facilidad hasta el Si4, tal y como se observa en la siguiente imagen:



Fagot de seis llaves con doble pieza tudelera en estuche original. Bohemia, ca.1780. Col. Henk de Wit.

Alrededor de 1787 se introduce la séptima llave en la pieza tudelera, generalmente como segunda llave de octava para alcanzar el Do4 o Re4. Esta llave aparece documentada por primera vez en el *Méthode Nouvelle et Raisonnée pour le Basson* de E. Ozi publicado en París en 1787 (Mas, 2022). De esta forma, podemos encontrar fagotes con 4, 5, 6 o 7 llaves durante la época de Mozart. Los principales fabricantes de fagot en Viena durante este periodo fueron Mathias Rocko Baur (ca.1708-1775), Friedrich Lempp (ca.1723-1796) y Theodor Lotz (1747-1792), mientras que en Praga destacaron Franz Czermack (ca.1765-1841) y Frantisek Doleisch (1749-1806). No obstante, también se utilizaron en la corte de Salzburgo los fagotes del fabricante alemán Carl August Grenser (1720-1807), según se desprende de la carta de Leopold Mozart dirigida al editor Johann Breitkopf en 1772:

> Tengo que encargar algunos instrumentos de viento para nuestra corte [Salzburgo] y he llegado a confiar en la obra de un tal Herr Grenser de Dresde, a quien sólo conozco por su nombre que he encontrado en varias flautas y oboes. Me preocupa a mí y a mi honor obtener lo antes posible un par de oboes y dos fagotes bien afinados, ya que el 9 de marzo se elegirá un nuevo príncipe y me preocupa que, debido a la falta de la dirección necesaria, la carta adjunta llegue tarde o no llegue

> en absoluto a Herr Grenser, por lo que le ruego, con la mayor urgencia, que le remita esta carta lo antes posible y, si no es inconveniente, que incluya con ella una breve carta de recomendación suya, pero hágame saber el coste del envío. (Eisen: 37)



Ilustración 5:

August Grenser, Dresde, año 1779 7 llaves (5 llaves originales más 2 llaves extra en la tudelera) Musée de la Musique, París

Heinrich Grenser, Dresde, ca.1800 8 llaves originales National Music Museum, Universidad de Dakota del Sur

Friedrich Lempp, Viena, ca. 1770 5 llaves originales Technisches Museum Wien

Theodor Lotz, Viena, ca. 1785 5 llaves originales Musikinstrumente nsammlung der Universität Göttingen

Frantisek Doleisch, Praga, año 1783 6 llaves (5 originales más 1 extra en tudelera) Museum de la Universidad Karl-Marx, Leipzig

Franz Czermack, Praga, ca. 1770 7 llaves (5 originales más 2 extra en tudelera) Oude Collectie Henk de Wit

En 1764, el fabricante de Viena, Mathias Rocko Baur, suministraba oboes, cornos ingleses, fagotes y cañas de oboe y fagot a la capilla del príncipe Esterházy, en la época en la que Haydn era director de la orquesta. Friedrich Lempp, fue también un destacado fabricante de Viena y a partir de 1777 proporcionaba instrumentos a los teatros de la Corte y a los regimientos de música (Maunder,1998, p. 180). En el *Wiener Zeitung (Diario de Viena)* de fecha 25 de febrero de 1789, aparecen diecisiete instrumentos diferentes con variados diseños y precios de Lempp, entre los que figura el fagot, al que se le podía añadir una llave extra –probablemente la sexta llave en la tudelera– con unas advertencias sobre la garantía, mantenimiento y los diferentes tipos de afinación, lo que demostraría también que la afinación en la época de Mozart no era fija:

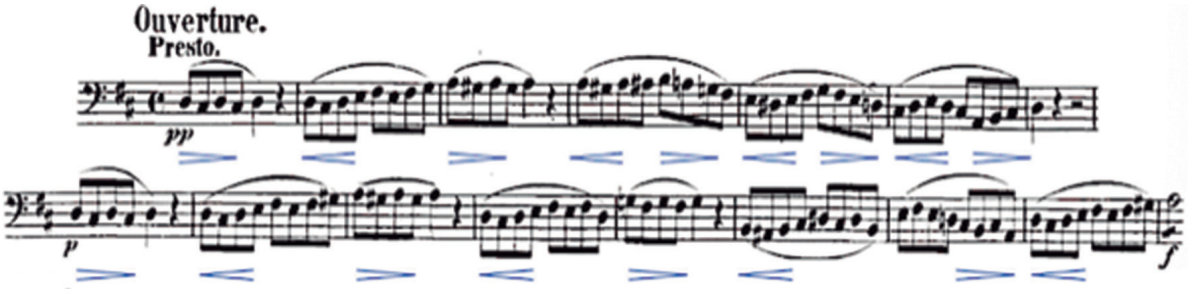
> Fagot de arce común, 4 ducados (18 florines); de madera rizada, de 5 a 6 ducados (23-27 florines); con llave extra, 7 ducados (32 florines); de madera de boxwood (boj), 12 ducados (54 florines) **[…]** Estos instrumentos se fabrican todos con madera bien secada, y deben ser untados con aceite de almendra antes de tocar para evitar que el agua se acumule dentro y para prevenir la descomposición del instrumento. Además, se entiende que el fabricante se compromete a realizar un buen trabajo y en caso de que algún tono no sea adecuado o si alguna impureza entra en los agujeros o el agua se acumula en el instrumento, lo corregirá gratuitamente. Si alguien le encargara instrumentos desde el extranjero, solicita que le describan la afinación, ya sea en tono vienés, tono de cámara o incluso tono francés, o que le envíen el llamado diapasón de afinación. (*Wiener Zeitung,* 25/02/1789)

Respecto a Theodor Lotz, fue otro célebre fabricante afincado en Viena a partir de 1785 que colaboró con el clarinetista Anton Stadler, a quien Mozart dedicó su célebre concierto para clarinete en La Mayor K. 622, y, por lo tanto, estaba especializado en clarinetes y cornos di bassetos, aunque también fabricó excelentes flautas, oboes y fagotes, principalmente de cinco llaves, e incluso un modelo de contrafagot.

Criterios didácticos para el estudio de la Obertura

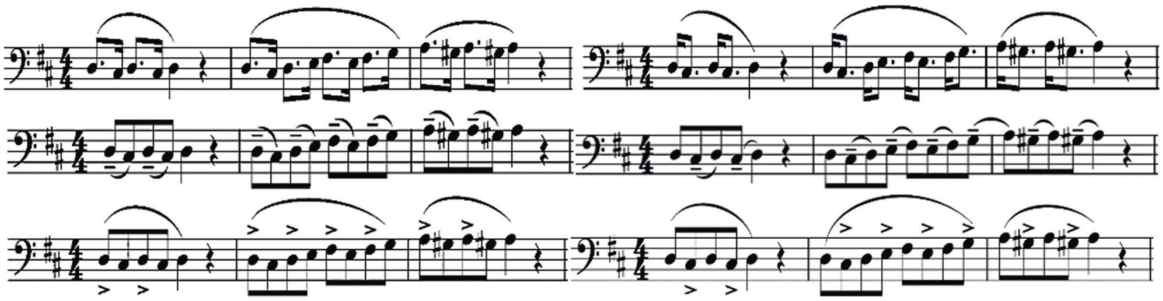
En la actualidad, la obertura de *Las bodas de Fígaro* de Mozart ha trascendido su función introductoria para convertirse en una pieza independiente muy popular y fundamental en el repertorio de concierto de las grandes orquestas del mundo. La obertura fue el último número de la ópera escrito por Mozart tan solo unos días antes del estreno y como era

habitual en la época, no incluye temas directamente relacionados con el resto de la ópera. Desde el inicio, la música fluye como un susurro a ritmo acelerado y contagioso que captura desde sus primeros compases la energía, el humor, las constantes intrigas y la sofisticación de la historia que está por desarrollarse y Mozart nos describe el espíritu celebratorio y alocado reflejando hábilmente el ánimo alegre y festivo del día de la boda de Fígaro. De este modo, la obertura comienza con un pasaje famosamente difícil a unísono en las cuerdas y fagotes que se repite hasta en cuatro ocasiones contrastando entre *pp* y *p* con pasos cromáticos serpentinos ascendentes y descendentes que transmiten los enredos de la trama a la propia técnica instrumental, y de forma especial al fagot por la dificultad de digitación. Una propuesta para controlar el tempo y el fraseo musical de estos reiterados pasajes es realizar sutilmente la dirección de la melodía con muy leves dinámicas, según se muestra en color azul:



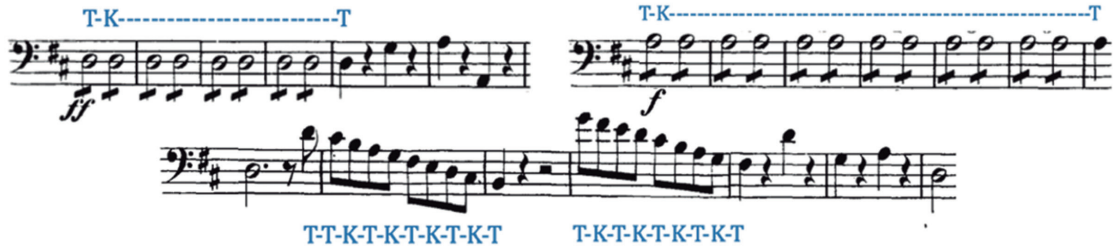
Propuesta de fraseo musical en el primer tema principal, compases 1-7 y compases 156-173, los dos fagotes al unísono con violines, violas, violonchelos y contrabajos [elaboración propia]

Es especialmente relevante que el estudio de estos pasajes sea metódico con ayuda del metrónomo aplicando diferentes tempos, desde muy lentos hasta muy rápidos, y con diferentes variaciones rítmicas y de articulación para adquirir un control óptimo de la digitación y la articulación, sobre todo en los intervalos D-C#-D-C#, E-F#-E, D#-C#-D#-B, C#-B-C#-A. Dependiendo de las cualidades de cada fagotista, se puede mantener pulsado el pasador de la llave del oído o utilizar digitaciones reducidas para facilitar la digitación, principalmente en el D#2.



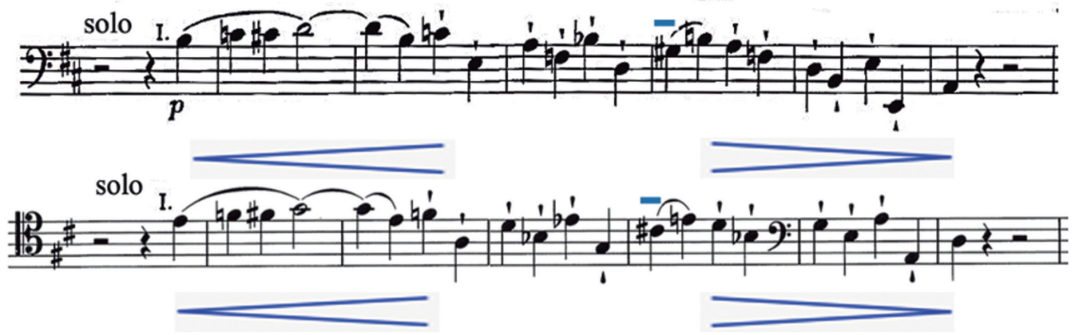
Propuesta de ejercicios con diferentes variaciones rítmicas aplicable al pasaje completo [elaboración propia]

Es importante también diferenciar las dinámicas *pp* y *p*, ya que al estar el fagot solo en la audición es más perceptible por los miembros del tribunal, para ello, debemos buscar un mayor control de la embocadura y de la presión del aire en los pianos. Por otro lado, encontramos también en la obertura pasajes muy rápidos en picado o staccato que requieren de un estudio riguroso:



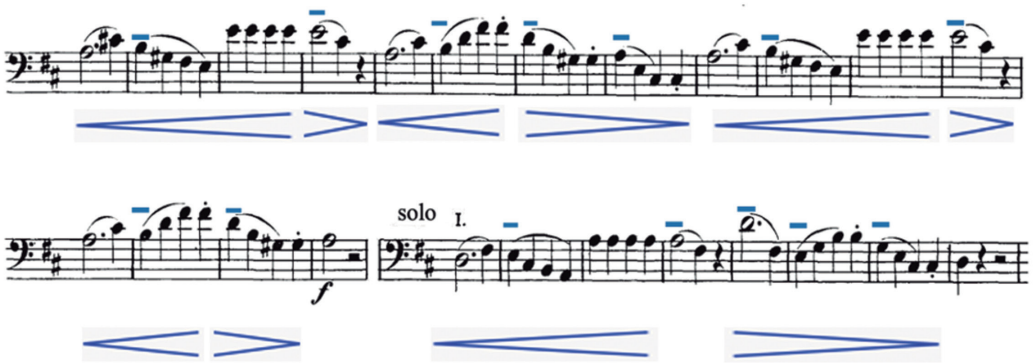
Pasajes rápidos en picado o staccato cc.12,164 y 260-266 [elaboración propia]

El tempo de la obertura puede variar mucho según la versión del director, actualmente podemos encontrar tempos entre 𝅗𝅥 =140-160, por lo que un tempo adecuado para una audición podría oscilar, dependiendo de las facultades de cada fagotista, entre 𝅗𝅥 =145-155. La claridad y pulcritud de estos pasajes radica, por lo tanto, en la velocidad del tempo establecido, ya que puede llevarnos al límite entre el picado simple o el doble picado, por lo que, para tempos muy rápidos sería aconsejable estudiar también los pasajes con doble picado, tal y como se indica en azul en el ejemplo anterior. Por otro lado, en los solos que únicamente realiza el primer fagot y que alternan con saltos ligeros en staccato, se debe mantener la calidad del sonido expresivo con una dinámica de carácter solista ligeramente más fuerte a la indicada en la partitura. Para su estudio, se puede reforzar la dirección del fraseo con dinámica en *crescendo* hasta los acordes de séptima de dominante sobre el quinto grado de La menor, en el primer solo, y de Re menor, en el segundo, destacando la tercera del acorde:



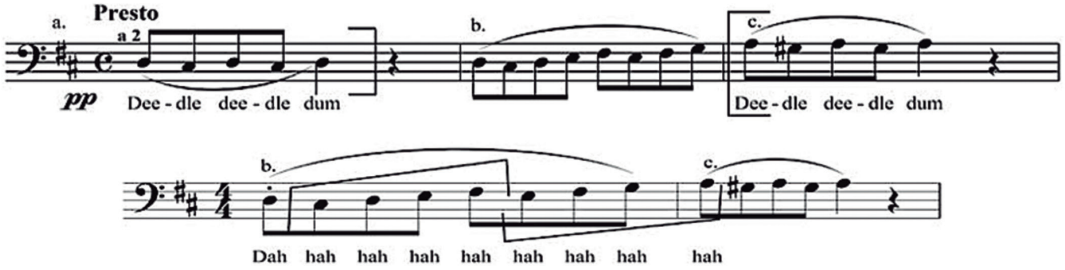
Propuesta de fraseo musical en los solos de fagot cc.101-107 y 214-220 con saltos ligeros y danzantes en staccato [elaboración propia]

El segundo tema principal de la obertura en La Mayor es de carácter más galante, los fagotes tocan al unísono una octava baja por debajo de los violines y después, el primer fagot toca a solo con la flauta. El fraseo musical se puede realizar ahora con dinámicas en *crescendo* y diminuendo, y con ligeros apoyos:



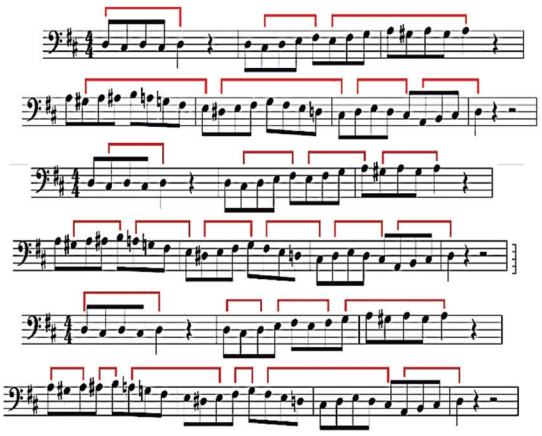
Propuesta de fraseo musical en el segundo tema principal en La mayor, melodía del fagot a unísono con los violines cc.108-123. Solo de fagot y flauta en Re mayor cc. 229-236 [elaboración propia]

Para finalizar, exponemos algunos de los consejos y recomendaciones de los célebres fagotistas John Clouser, David McGill y Richard Svoboda que ocuparon el puesto de fagot principal en las orquestas sinfónicas de Cleveland, Chicago y Boston, respectivamente. Según Clouser (Unger, 2010, pp. 17-21), se debe demostrar en la obertura «un dominio técnico sin fisuras junto a un control dinámico suave dentro del estilo clásico», ya que, en una audición las posibles imperfecciones, de otro modo ocultas con las cuerdas, quedan ahora al descubierto, y los solos emergentes se deben tocar un poco más fuerte de la dinámica indicada. Clouser también aconseja estudiar los pasajes rápidos como grupos de cuatro notas con diferentes cambios en la dirección del fraseo hacia la última nota de cada grupo, lo que llama «llegadas», para sentir más físicamente el dominio técnico hasta que parezca que todo va más lento a pesar de ejecutarse más rápido. Asimismo, reconoce que no hay diferencia entre el concepto musical y su ejecución audible, aunque considera que a algunas personas les resultan más fáciles los pasajes difíciles porque los entienden más rápidamente y propone los siguientes ejercicios:



Ejercicios propuestos por John Clouser sobre la agrupación de notas cc.1-3 (Unger, 2010, pp.18-19)

Por otro lado, McGill (Van Gansbeke, 2012, pp.124-126) sugiere que el tempo ideal sería entre ♩ = 138-144, por lo que es partidario de tocar los pasajes y solos un poco más lentos. También aconseja no descuidar las inflexiones musicales y recomienda la «eliminación mental» de intervalos difíciles. Para McGill, agrupar las notas según el movimiento escalar de forma consciente facilita la ejecución técnica y musical del pasaje, ayudando a mantener una interpretación más fluida y controlada. Estas agrupaciones de notas alivian la tendencia a apresurarse y pueden ayudar a mantener la continuidad del aire reduciendo las posibilidades de que la caña deje de vibrar en los intervalos más resistentes y propone los siguientes ejercicios:



Ejercicios propuestos por David McGill sobre la agrupación de notas, cc. 1-7 (Van Gansbeke, 2012, pp. 125-127)

Por último, Richard Svoboda (Unger, 2010, pp. 97-100), sugiere que «todo en Mozart debe ser elegante» y este fragmento demuestra la capacidad del intérprete para tocar bajo presión y mantener un pulso constante, por lo tanto, exige una buena destreza técnica y se debe elegir una caña que permita tocar con comodidad en *pianísimo*. Svoboda recomienda frases bien elaboradas, un tempo que no fluctúe y adoptar una embocadura suave, que se realiza enfocando los músculos de la cara hacia el interior alrededor de la caña para amortiguar el sonido, colocando más labio sobre la pala inferior permitiendo expulsar la misma cantidad de aire, al igual que en el llamado *fade-out* para cerrar las frases apagando el sonido de forma natural sin cortes abruptos en los diminuendo. Según Svoboda, no se debe aumentar el volumen

del sonido en los cambios de registro y de articulación que deben ser lo más sutiles posible. Los pasajes rápidos picados deben ser redondos y en lugar de tocar justo en la punta, Svoboda propone que se debe atacar un poco más atrás en la lengua y ver qué pasa. Además, cuando se toca fuerte, es de la opinión que se debe abrir el sonido y no presionar tanto con el aire buscando una sonoridad más redondeada.

Conclusiones

La interpretación de los pasajes y solos de la obertura de *Las bodas de Fígaro* supone hoy en día todo un reto para los fagotistas a pesar de las prestaciones que ofrece el fagot moderno actual con 24 llaves respecto a las 5 o 6 llaves del fagot clásico mozartiano, y, por lo tanto, se requiere de un exhaustivo estudio metódico para afrontar con éxito la música de Mozart en las pruebas y audiciones orquestales. Algunos recursos como frasear y memorizar los pasajes técnicos, practicar con perseverancia diferentes ejercicios de flexibilidad para el control de la digitación, la articulación y la dinámica con variaciones rítmicas en diferentes tempos, así como aplicar el estilo musical del clasicismo, preparar la caña con la flexibilidad y vibración adecuadas y utilizar digitaciones cortas en D# o accionar el pasador de la llave del oído pueden contribuir, sin duda, a mejorar el resultado final de la interpretación.

Referencias bibliográficas

Angermüller, R. (1999). *Die Mitglieder der k.k. Hofmusikkapelle und die Hofmusici des Jahres 1791*. Bibliotheca Mozartiana: Digitale Sammlungen.

Edge, D. (1992). Mozart's Viennese Orchestras" *Early Music*, *Performing Mozart's Music II,* 20 (1), 63-88.

Edge, D. (2007): *Wolfgang Amadeus Mozart: Le nozze di Figaro K. 492: Facsimile of the Autigraph score*. The Packard Humanities Institute.

Eisen, C. (Ed.). (2006). *Mozart: A Life in Letters*. Stewart Spencer (Trad.). Penguin Books.

Grünsteudel, G. (2010). *Die Fagottisten der Wallersteiner Hofkapelle*. Universität Augsburg.

Harlow, M. (2019). Instruments and Instrumentalists in Vienna. Chapter 22, pp. 190-197. En Simon P. Keefe (Ed.). *Mozart in context*. University of Sheffield.

Kingdon Ward, M. (1949). Mozart and the bassoon. *Music and letters,* 30 (1), 8-25.

Kopp, J. B. (2012). *The Bassoon*. Yale University Press.

Mas, F. (2022). *La Enseñanza histórica del fagot (s. XVIII y primera mitad del s. XIX): Étienne Ozi (1754-1813). Vol. I*. Vision Libros.

Maunder, R. (1998). Viennese Wind-instrument Makers, 1700-1800. *The Galpin Society Journal,* 51, 170-191.

Unger, R. S. (2010). *Pedagogical approaches to six major orchestral excerpts for bassoon*. [Tesis doctoral: University of Georgia].

Van Gansbeke, B. (2012). *The orchestral bassoon: a Pedagogical Website for Bassoonists. www.orchestralbassoon.com*. [Tesis doctoral: Indiana University].

FRANCISCO MAS SORIANO

Nacido en Buñol (Valencia), inició sus estudios musicales en la Sociedad Musical "La Artística" de Buñol. En 1989, fue seleccionado como primer fagot de la Joven Orquesta de la Comunidad Europea (ECYO) y en 1991 es contratado como primer fagot de la orquesta de Radio Televisión Española (ORTVE). Desde 1992 hasta el año 2018 ha ocupado el puesto de primer fagot solista de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. En la actualidad, es Doctor con mención "cum laude" por la Universidad Autónoma de Madrid y Catedrático de fagot del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Makers of fine oboes since 1948



XL|XM|LXV

howarthlondon.com

(+44) 020 7935 2407

oboe@howarthlondon.com

HOWARTH ★ ★ LONDON



Censura, inconformismo y disonancia: *las Seis bagatelas para quinteto de viento* de György Ligeti

Nieves Escobar Baena, oboísta

Introducción

El presente artículo aborda un análisis estético de las *Seis bagatelas para quinteto de viento* de György Ligeti, evidenciando por un lado las directrices artísticas que eran de obligado cumplimiento en la Hungría comunista para no verse sometido a la censura y, por otro, el carácter inconformista de Ligeti, que sobrepasó ciertos límites en su afán por innovar en sus composiciones.

György Ligeti, un compositor en la Hungría comunista

György Ligeti (1923-2006) fue un compositor húngaro de raíces judías, discípulo de compositores como Ferenc Farkas y Sándor Veress. En su juventud, Hungría pasó de ser un país aliado de la Alemania nazi a estar bajo la dominación soviética. Durante el período comunista, las directrices culturales apuntaban hacia la creación de obras corales en estilo popular, composiciones que Ligeti utilizaba para perfeccionar su técnica (Griffiths, 2001).

En 1948, el secretario del Comité Soviético Central, Andrei Zhdanov, emitió un decreto para condenar toda innovación compositiva, especialmente en lo referido a la disonancia, y para cerrar las puertas a la mayor parte de la música del siglo XX. Para Zhdanov, «la música del realismo socialista tenía que estar basada en la música folklórica y tenía que ser fácil de comprender, optimista y motivadora» (Kerékfy, 2008, p. 205).

El país se encontraba, por tanto, rezagado en términos estéticos con respecto al resto del continente, donde la emancipación de la disonancia y el sistema dodecafónico habían sido formulados por Schönberg tiempo atrás. De hecho, el régimen pretendía establecer un estilo musical nacional y propio basado en la música popular y folklórica mediante la creación de propaganda que idealizaba la figura de Bartók y condenaba las tendencias alemanas, entre ellas el modernismo y la música serial. No obstante, a Ligeti le llegaban pinceladas sobre los avances musicales de Europa occidental a través de las escasas filtraciones de información y de una correspondencia eventual con Stockhausen (Grantham, 2014).

Las exigencias del régimen comunista no consiguieron cohibir a Ligeti, que siguió experimentando y componiendo de acuerdo a sus inquietudes innovadoras aun sabiendo que estas obras serían censuradas y no verían la luz, pues harían peligrar su estatus musical y su seguridad económica (Grantham, 2014).

Las *Seis bagatelas para quinteto de viento*

A raíz de un encargo en 1953 por parte del Quinteto Jeney, Ligeti conformó las *Seis bagatelas para quinteto de viento* basándose en su pieza precedente para piano *Musica ricercata*. «Ambas violaban las restricciones de Andrei Zhdanov, [...] cuyo decreto de 1948 condenaba la disonancia, la música experimental y el "cosmopolitismo" en la Hungría comunista» (Guerrieri, 2017).

A inicios de la década de 1950, el compositor se hallaba inmerso en la búsqueda de un estilo propio, marcado por la inserción de aspectos más novedosos y por una gran influencia del lenguaje con tintes folklóricos de su paisano Béla Bartók. En este contexto aparece *Musica ricercata*, un conjunto de once piezas en el que la primera solo hace uso de dos notas, las siguientes van incrementando progresivamente la densidad cromática y la última abarca ya los doce sonidos cromáticos. La influencia de Bartók se materializa en un homenaje explícito en la novena pieza, que se corresponde con la quinta del quinteto. En una entrevista en 1976, Ligeti describe su proceder compositivo de este período de la siguiente manera:

> En 1951, empecé a experimentar con estructuras muy simples de sonoridades y ritmos como si fuera a construir un nuevo tipo de música partiendo desde cero. […] Me propuse retos tales como: ¿qué puedo hacer con una sola nota? ¿y con su octava? ¿y con un intervalo? ¿y con dos intervalos? ¿qué podría hacer con interrelaciones rítmicas específicas que funcionaran como elementos básicos en la formación de ritmos e intervalos? (Steinitz, 2003, p. 54).

En estas palabras se hace visible cómo, pese al escaso conocimiento del método serial del que Ligeti gozaba en aquel momento, sus planteamientos compositivos se acercaban en cierto modo a la línea trazada por Schönberg para la estructuración de su sistema dodecafónico, por su intención de establecer una jerarquización en términos de altura y ritmo.

De esta forma, Ligeti explora en lo referido a la organización de las alturas, estableciendo relaciones entre lo diatónico y lo cromático. Bajo la influencia de Bartók, Ligeti trata de conciliar dodecafonismo y tonalidad a través de un dodecafonismo que no radica en la atonalidad, sino en la creación de relaciones más allá de las empleadas habitualmente en el sistema tonal y en su dualidad de mayor y menor. El hecho de reducir el contenido en cuanto a las alturas le lleva, a su vez, a prestar más atención a otros aspectos como el ritmo, la polifonía, la dinámica, el timbre y los registros (Kerékfy, 2008). No obstante, también se hace visible la persistencia de aspectos propios de la tradición como las implicaciones modales y tonales, el uso de estructuras fraseológicas sencillas o la organización métrica en compases (Grantham, 2014).

En la adaptación para quinteto de *Musica ricercata,* Ligeti toma las piezas 3, 5, 7, 8, 9 y 10, y experimenta en mayor magnitud y de manera magistral con las posibilidades tímbricas y de tejido rítmico que le ofrece este conjunto instrumental. No se trata, por tanto, de una mera transcripción, pues Ligeti utiliza los materiales de la obra precedente para crear una obra nueva, atendiendo a la idiosincrasia de cada instrumento y del conjunto (Busan, 2005).

El primer movimiento del quinteto se corresponde con la tercera pieza de *Musica ricercata*, que está basada, a su vez, en una obra anterior: el primer movimiento de la *Sonatina para cuatro manos*. Las notas que emplea son do, mi ♭, mi y sol, configurando así una tríada menor y mayor sobre la nota do. En este primer movimiento, la limitación de las alturas lleva a Ligeti a experimentar en mayor medida con el ritmo, la articulación, los registros y el diálogo entre las voces. Aunque lo escribe con una estructuración métrica convencional, la regularidad está difuminada por los continuos acentos y *sforzandi*, por el fraseo en 5/4 que plantea el fagot en el acompañamiento de corcheas o por el tema acéfalo que presenta el flautín. En lo referido a la disonancia, se hace más presente hacia el final de la pieza, en el que el mi ♭ y el mi natural chocan continuamente en distintas voces.

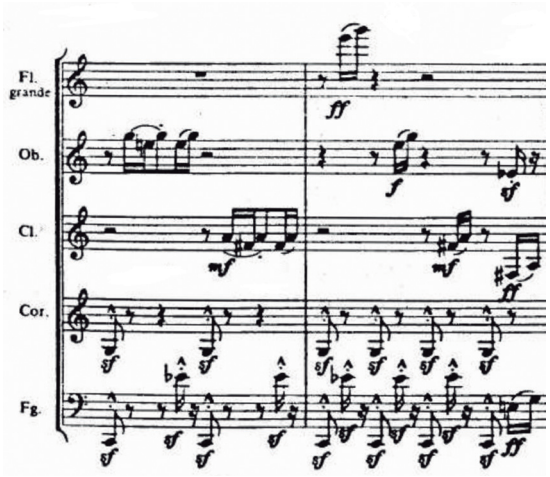
El segundo movimiento está basado en la quinta pieza de *Musica ricercata* y hace uso de las notas fa, sol, la♭, si, do# y re, que constituyen dos tricordios que distan un tritono entre sí. En este movimiento, en el que Ligeti sintetiza influencias de la música folklórica y del estilo compositivo de Bartók, la complejidad métrica es mayor y la regularidad se difumina aún más por el

carácter *rubato* y declamativo que presenta y por las variaciones agógicas escritas. Este movimiento se caracteriza por la atención a las dinámicas y por la frecuencia de disonancias de segundas menores y mayores y de tritono, que aparecen superpuestas en melodías paralelas o en *clusters*. La pieza acaba, inesperadamente y tras un *cluster* del que van desapareciendo las disonancias, con la triada de sol mayor.

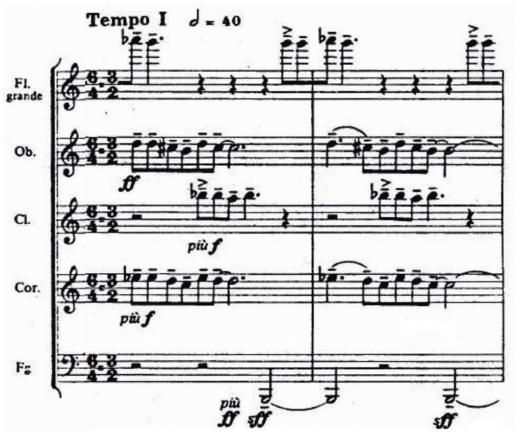
El tercer movimiento se corresponde con el séptimo de *Musica ricercata* y está basado, a su vez, en el segundo movimiento de la *Sonatina para cuatro manos*. En él, Ligeti emplea las notas fa, sol, la♭, la, si♭, do#, re y mi♭. Este movimiento presenta una melodía con tintes folklóricos que va pasando por los distintos instrumentos con diferentes variaciones: primero aparece de manera monofónica, después con voces paralelas a distancia de tercera menor descendente y de octava y, posteriormente, en canon y con textura imitativa. Se trata de una melodía de carácter modal, en la que las resoluciones no se realizan a distancia de semitono, sino de tono tanto inferior como superior. El contrapunto con el que se teje la melodía y este tipo de resoluciones evidencian la influencia de la música renacentista en el estilo compositivo de este movimiento. A esta melodía la acompaña un *ostinato* de septillos con una configuración pentatónica que va encadenándose entre distintos instrumentos.

El cuarto movimiento, correspondiente con la octava pieza de *Musica ricercata*, contiene las notas si, do, do#, re, mi, fa#, sol, sol# y la. Todo el movimiento parte de la célula melódica que se presenta en el segundo y el tercer compás, en la que una voz sube y baja dibujando una escala de si dórico y otra presenta el mismo patrón rítmico sobre un pedal de mi. En lo referido a las disonancias, son frecuentes los choques a distancia de segunda mayor, que están presentes ya desde el inicio con el *cluster* a modo de fermata conformado por las notas re y mi.

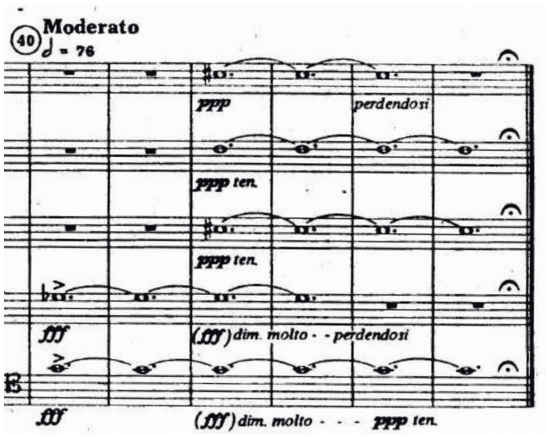
El quinto movimiento, basado en la novena pieza de *Musica ricercata*, emplea las notas de do#, re, re#, fa, fa#, sol#, la, la#, si



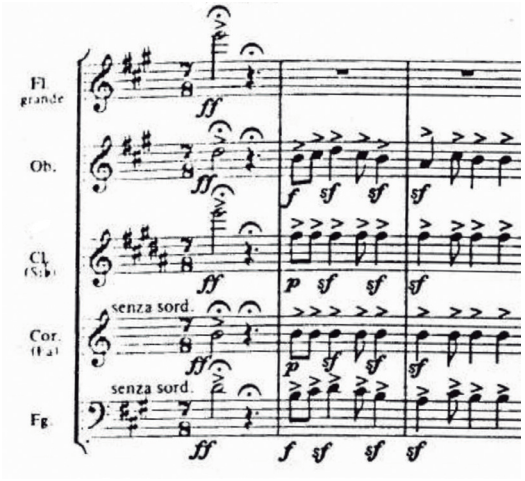
Superposición de mi♭ y mi natural al final del primer movimiento (Ligeti, 1973). ©1973 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz. With kind permission of Schott Music, Mainz - Germany



Temas paralelos a distancia de tritono en el segundo movimiento (Ligeti, 1973). ©1973 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz. With kind permission of Schott Music, Mainz - Germany



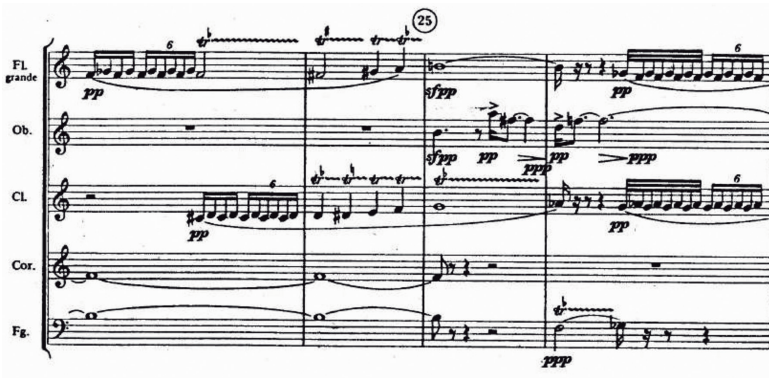
Cluster con disonancias de segunda menor y tritono al final del segundo movimiento (Ligeti, 1973). ©1973 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz. With kind permission of Schott Music, Mainz - Germany



Cluster inicial con disonancias de segundas mayores y célula melódica del movimiento (Ligeti, 1973). ©1973 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz. With kind permission of Schott Music, Mainz - Germany

y do, es decir, todos los sonidos cromáticos a excepción del mi y del sol. En este movimiento, al igual que en su correspondiente de *Musica ricercata*, aparece la dedicatoria de «Bela Bartók in memoriam» y la influencia de Bartók se hace visible en diversos aspectos, como la alternancia entre terceras menores y semitonos o ciertos rasgos comunes con su *Concierto para orquesta*, como el uso de la escala 3:1, los ritmos con doble puntillo, los trémolos o los trinos (Levy, 2017). El movimiento comienza con doce negras a modo de campanadas, que se organizan de manera ternaria y rompen con la regularidad métrica, y alterna partes lentas y pausadas con otras rápidas y agitadas con frecuentes *stringendi*. Mientras que los intervalos melódicos suelen ser de terceras mayores y menores, armónicamente aparecen disonancias de segundas mayores y menores y, en ocasiones, de tritono. Estas disonancias se hacen más evidentes en los *stringendi* y en el *Adagio maestoso*, pero también están presentes de manera continua en la atmósfera más relajada del *Tempo I*.

El sexto movimiento, coincidente con la décima pieza de *Musica ricercata*, emplea las notas re, re#, mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si y do#, es decir, la escala cromática completa sin el do. Se trata de un movimiento de gran complejidad a nivel métrico y en el que Ligeti vuelve a explorar en gran medida en términos de articulación y dinámica. Las disonancias de segundas menores vuelven a ser habituales, apareciendo en motivos melódicos que se mueven paralelamente en distintas voces, como ocurre en el tema en *legato* y en las respuestas en *staccatissimo* que se suceden entre los compases 18 y 44. A partir del compás 76, Ligeti opta por líneas paralelas de escalas cromáticas separadas a distancia de segunda mayor y, a partir del compás 95, incluye también la disonancia de tritono entre el fagot y la flauta. Para alcanzar el clímax del movimiento, comienza en el compás 103 con una serie de *clusters* que van en *crescendo* y *stringendo* hasta el compás 115 y en los que introduce disonancias de segundas mayores y menores y de tritono.



Disonancias de segundas mayores y menores y de tritono al final del quinto movimiento (Ligeti, 1973). ©1973 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz. With kind permission of Schott Music, Mainz - Germany

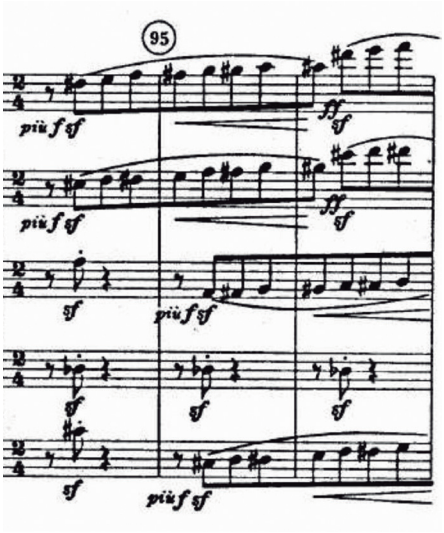
Con el deshielo de Jrushchov en 1956, las políticas de censura se relajaron ligeramente, lo que permitió al Quinteto Jeney llevar a cabo el estreno de las *Seis bagatelas*. Sin embargo, el último movimiento fue censurado, pues sus disonancias «continuaban siendo demasiado peligrosas para el público húngaro» (Guerrieri, 2017). Un mes después del estreno, la supresión de la independencia de Hungría por parte del régimen soviético llevó a Ligeti a huir hacia Alemania, donde la libertad creadora y



PUCHNER.COM

las corrientes vanguardistas ejercieron un gran efecto sobre su futuro proceder compositivo. Para la década de 1960, Ligeti habría alcanzado cierto estatus en los círculos musicales contemporáneos de Europa occidental (Griffiths, 2001).

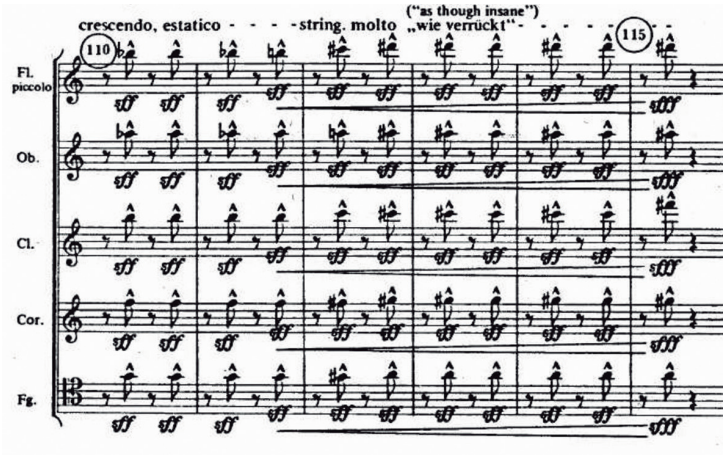
Por lo que respecta a las *Seis Bagatelas*, estas no serían interpretadas íntegramente hasta el año 1969, en Suecia, por parte del quinteto de viento de la Filarmónica de Estocolmo, justo seis semanas antes del estreno –también en Suecia– de *Musica ricercata* (Pustijanac, 2007).



Escalas cromáticas a distancia de segunda mayor y de tritono en el sexto movimiento (Ligeti, 1973). ©1973 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz. With kind permission of Schott Music, Mainz - Germany

Conclusiones

A través de lo expuesto en este artículo se puede constatar cómo Ligeti no se limitó a acatar las restricciones musicales del régimen soviético en la composición de *Musica ricercata* y de las *Seis bagatelas*. En ellas, exploró las posibilidades de toda la gama cromática de una manera similar al serialismo pese a que, en esos años, los compositores húngaros se encontraban aislados y ajenos a los avances musicales que se producían en Europa occidental. Su inconformismo le llevó a experimentar con la disonancia, aunque supiera de antemano que sus creaciones serían sometidas a la censura.



Clusters con disonancias de segundas mayores y menores y de tritono (Ligeti, 1973). ©1973 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz. With kind permission of Schott Music, Mainz - Germany

Hoy en día, las *Seis bagatelas* se han convertido en una de las piedras angulares dentro del repertorio para quinteto de viento y gozan de gran popularidad, quizá por el resultado de la combinación de aspectos novedosos con otros más tradicionales, entre los que se encuentran la influencia de la música folklórica, el componente modal o la estructuración métrica en compases.

Referencias bibliográficas

Busan, R. (2005). *György Ligeti's "Musica Ricercata" and "Six Bagatelles for Wind Quintet" – A Study in Transcription or Recomposition?* [Tesis doctoral, University of Illinois] https://hdl.handle.net/2142/85759

Grantham, D. (2014). *Ligeti's Early Experiments in Compositional Process: Simple Structures in "Musica Ricercata"*. [Tesis de maestría, University of North Texas]. https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699913/

Griffiths, P. (2011). Ligeti, György. *Grove Music Online*. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16642

Guerrieri, M. (2 de noviembre de 2017). "Bagatelles" in Budapest, from a restless Ligeti. *The Boston Globe*. https://www.bostonglobe.com/arts/music/2017/11/02/bagatelles-budapest-from-restless-ligeti/koSQIRu9kC1H0sZQkbLUgP/story.html

Kerékfy, M. (2008). "A 'New Music' from Nothing": György Ligeti's Musica ricercata. *Studia Musicologica*, *49*(3/4), 203–230. http://www.jstor.org/stable/25598322
Levy, B. R. (2017). *Metamorphosis in Music: The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*. Oxford University Press.

Ligeti, G. (1973). *Sechs Bagatellen für Bläserquintett*. Schott.

Pustijanac, I. (2007). György Ligeti. *Belfagor*, *62*(6), 685–699. http://www.jstor.org/stable/26150617

Steinitz, R. (2003). *György Ligeti: Music of the Imagination*. Northeastern University Press.

NIEVES ESCOBAR BAENA

Natural de Torrox (Málaga). Realiza sus estudios de oboe con René Martín, David Laguna, Antonio Juárez, Víctor M. Ánchel y José M. Ferrero. Actualmente es profesora de música en la Junta de Andalucía y doctoranda de Educación y Comunicación Social en la Universidad de Málaga.

LEITZINGER®
SEIT 1989



High quality handcrafted bassoons

Leitzinger Bassoons
Grüntalstraße 1
63768 Hösbach
Germany

info@leitzinger.de
+49 (0) 6021 540 384

www.leitzinger.de

VII Congreso AFOES Pozuelo de Alarcón 2024

Durante los días 13, 14 y 15 de septiembre del año pasado los socios de AFOES tuvimos ocasión de disfrutar en Pozuelo de Alarcón, Madrid, de nuestro gran evento bianual: el séptimo congreso. En estos tres intensos días pudimos disfrutar de conciertos, recitales y *masterclass* de artistas reconocidos a nivel internacional y de una extensa muestra de instrumentos y de material que nos ofrecieron nuestras marcas colaboradoras.

Estas firmas fueron Atelier Bulgheroni, Atelier para el fagot, Bernd Moosmann, Berthelot Reeds, Buffet Crampon, Fratelli Bulgheroni, Danzi Reeds, Erviti, Lorée, Mönnig, Georg Rieger, Howarth of London, Püchner, *K.Ge* Reeds, Stephan Leitzinger, LNK Reeds, Manufaktur Olowski, Mafer/Marigaux, Na Bassoons, Oboe Shop, Reed Machines, Reeds´n Stuff, Sanganxa/Fossati, Siete Notas, Smart Bassoon, Valero Reeds, Yamaha y Zasmusic.

Y los artistas, Víctor Ambroa, Alina Artemyeva, Abraham Aznar, Banda Sinfónica "La Lira de Pozuelo", Axel Benoit, Josep Borràs, Yves Cautrès, Écurie XXI, Silvia Esain, Mariano Esteban, Alfonso Fernández, Vicente Fernández, Pilar Fontalba, Daniel Fuster, Jesús Fuster, Sara Galán, Ovidio Giménez, Jaime González, Grupo de Oboes y Fagotes del RCSMM, Javier Guna, Lourdes Higes, Ángel Jábega, María Lindo, Bruno Lucas, Xaro Martínez, Francisco Mas, José Antonio Masmano, José Luis Mateo, Ministriles de Marsias, Trío Mulhacén, Orquesta de Cámara "Andrés Segovia", Juan Pechuan, Kayoko Kobayashi, Andrea Pérez, Francesco Pomarico, Javier Prieto, Sarah Roper, Niño Ruven, Maximiliano Santos, Christian Schmitt, Alessandra Gentile, Eric Speller, David Tomàs y Omar Zoboli.











En total se ofrecieron ocho ponencias sobre los más diversos temas relacionados con el oboe y el fagot, diez *masterclass* y catorce recitales, además de los dos conciertos nocturnos en el Teatro MIRA. Como novedad, uno de ellos fue de solistas acompañados de orquesta, como de costumbre, y el otro de solistas y banda, dando cabida a este tipo de repertorio, no tan frecuente en los escenarios e igual de interesante. El congreso terminó con el habitual concierto de la banda de oboes y fagotes barrocos y la banda de oboes y fagotes de AFOES con la participación de numerosos socios y artistas. En el canal de YouTube de la asociación se puede disfrutar de las grabaciones de todas estas actuaciones, en abierto y a disposición





de todo el público, y la información completa sobre el congreso se puede consultar en la web afoespozuelo2024.com.

Nada de esto habría sido posible sin la colaboración de la Escuela Municipal de Música de Pozuelo de Alarcón, el Teatro Mira, el ayuntamiento de Pozuelo y, cómo no, de los voluntarios que colaboraron en la organización del congreso para que todos los asistentes estuvieran bien atendidos y las actividades se desarrollaran en un ambiente agradable y distendido.

¡Muchas gracias a todos ellos!









AFOES Alicante

4-6 de julio

Masterclass de oboe



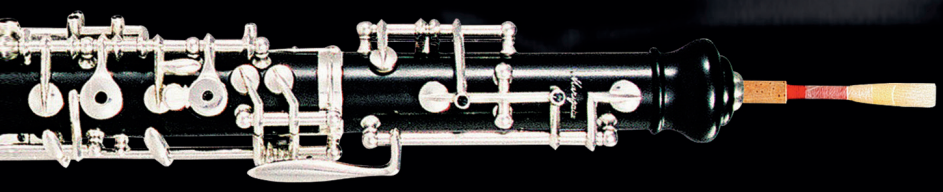
Viola Wilmsen

afoes

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

contact@marigaux.com



Programas de estudios del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1830 a 1978. Especialidad de fagot (parte II)

José Luis Mateo Álvarez, fagotista

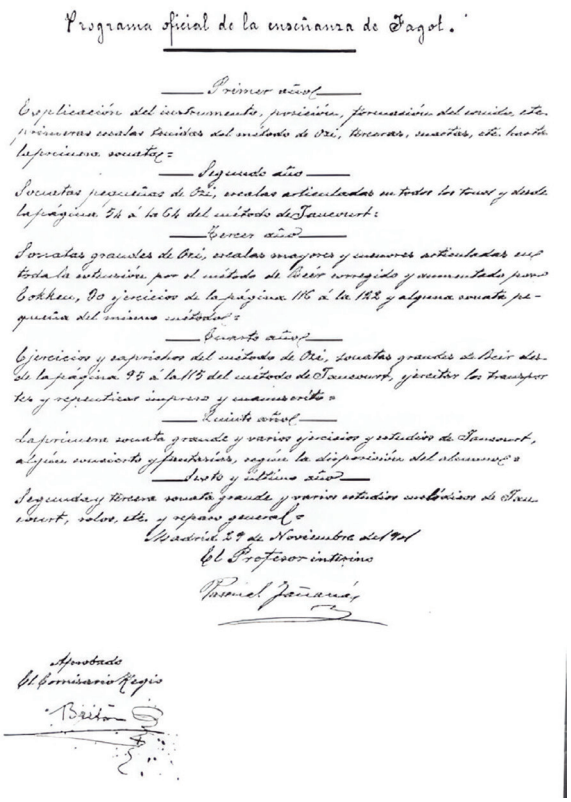
Programa oficial de la enseñanza de fagot. Año 1901[1]

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 valiosa 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 harmonía 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.



Programa oficial de la enseñanza de Fagot.

Primer año

Explicación del instrumento, posición, formación del sonido, etc. primeras escalas sacadas del método de Orí, Tinevaz, Sautter, etc. hasta la posición. inclusive.

Segundo año

Escalas posiciones de Orí, escalas articuladas en todos los tonos y desde la página 54 á la 64 del método de Jancourt.

Tercer año

Escalas grandes de Orí, escalas mayores y menores articuladas en toda la extensión por el método de Orí corregido y aumentado por Eckhert, 80 ejercicios de la página 116 á la 128 y alguna sonata pequeña del mismo método.

Cuarto año

Ejercicios y caprichos del método de Orí, sonatas grandes de Orí desde la página 95 á 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 misteriosos de Jancourt, solos, etc. y repaso general.

Madrid 29 de Noviembre de 1901

El Profesor interino

Pascual Fañanas

Aprobado

El Comisario Regio

Bretón

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

---

[1] *Expediente personal de D. Pascual Fañanas. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.*

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:

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.

Memoria de fagot por D. Pascual Fañanas (1903)[2]

Historia de su construcción.
Reseña de los diferentes sistemas de enseñanza conocidos y las obras más notables que se han publicado.
Programa detallado dividido por años escolares.

HISTORIA DEL FAGOT

El fagot es un instrumento de música, de madera, perteneciente a la familia de los cromornos, o tornavoz, las cervelas, chirimías y oboes.

El cromorno, era un instrumento de madera curvado en su parte inferior en forma de báculo, empezó a usarse según *La Voix* en el siglo XIV. La familia completa de tiple, contralto, tenor y bajo, existía en Francia desde el siglo XV. Su uso entonces muy generalizado, se conservó hasta mediados del siglo XVIII se la añadió una llave y se enriqueció la familia con dos instrumentos más, un soprano y un contrabajo; Todos estos cromornos, hoy en desuso, solo se conserva el órgano.

---

[2] *Esta memoria corresponde a la transcripción del manuscrito encontrado en el expediente personal de D. Pascual Fañanas en el Archivo General de la Administración.*

De las cervelas diré que Monsieur Adrien de la Tage en un artículo publicado el 16 de septiembre de 1885, en La *Gaceta musical* de Bruselas, describe este instrumento de la manera siguiente: «Había también un instrumento especial *sui generis* que por su construcción y por su efecto se adhería a los oboes y fagotes; era el cervelas, cuyo tubo por medio de una disposición particular de los agujeros, representaba un desarrollo de 1 metro 64 centímetros, aunque en apariencia, solo tenía una longitud de 37 centímetros.

Era la figura de un barril pequeño, se tocaba con una caña semejante a la del oboe y el fagot y tenía 16 agujeros: Petronio dice que había bajo grave, bajo tenor, contralto y soprano.

La invención del fagot o más bien la transformación del bajo del oboe del siglo XVI, según todos los autores y sobre todo un curioso libro que trata de las lenguas Caldeas, Sirias, etc. publicado por Teseo Ambrosio Alboneri, atribuye el invento a su tío Afranio, Canónigo de Pavía, en el año 1539; con este mero instrumento cayeron en desuso por completo los oboes bajos cromornos y cervelas y solo existen de estas antiguas familias el oboe, corno inglés, fagot y contrafagot: dicho Sr. Afranio, trató de conseguir dos cosas; hacer una forma de instrumento más cómoda para tocar el bajo del oboe y que le sirviera de bajo y base de entonación en los salmos y cánticos sagrados. Dicho fagot, que así se le denominó, se componía de dos columnas de madera perforada, rodeadas de agujeros por delante, detrás y el lado provistas de algunas llaves de plata, cuyas dos columnas estaban unidas por medio de una pieza en forma de tubo que solo servía de adorno.

Sentado el ejecutante, lo colocaba sobre sus rodillas, aplicándole después dos fuelles sostenidos debajo de los brazos por medio de correas que hinchaban con los movimientos de los mismos. El aire introducido en las columnas, hacía sonar unas lengüetas de metal, como los órganos expresivos, a voluntad del ejecutante, cada vez que funcionaban los agujeros y las llaves del instrumento.

Un fabricante de Ferrara, llamado Raviglio, aumentó el número de lengüetas de 12 a 22. Había antiguamente una familia completa de estos instrumentos llamados *discantus*, *altus*, tenor y *basus*, destinados a acompañar la música religiosa.

Los fagotes altos, se abandonaron pronto; correspondían estos instrumentos al *rachetty* al *chorist-fagot* alemán que era el soprano (*discantus*) de la familia.
Fagot soprano en *fa*. Constaba de siete llaves; en el Conservatorio de París se conserva un ejemplar construido en Delusse.

Fagottino ottavino. Instrumento construido en 1827, por Savari; también figura en el museo del Conservatorio de París.
Fagottino en *sol*. Respondía a la 5° aguda del fagot ordinario.

Fagottino de 4 llaves. Antiguo modelo que correspondía a la 8° aguda del fagot ordinario.

Fagottino italiano. Pertenecía al antiguo *cortan* francés, armado unas veces con cuatro llaves y otras sin ninguna clase de llaves. Empleóse hasta principios del siglo XVIII.

Fagot doble. Haendel que gustaba de las sonoridades potentes y majestuosas, hizo fabricar un fagote-doble o contrafagot que tenía 16 pies de longitud. Cuando el instrumento estuvo construido nadie pudo tocarlo. Un siglo después del nacimiento de Haendel hubo que celebrar una fiesta conmemorativa en honor del gran maestro y Juan Askley que tocaba el oboe en la guardia inglesa, tomó el olvidado instrumento y logró servirse de él.

Fagottino antiguo. Consérvanse en varios museos algunos ejemplares de este antiguo instrumento, afinado una 3° más baja del fagot ordinario en *do* que según Mr. Mahillón se ajustaba a un diapasón especial, empleado algunas veces al decir de Pretorios en Italia, Inglaterra, Países bajos y otras naciones.

Puedo añadir además que Bordogni, en su *Método de fagot*, página 3ª, dibuja las tres primitivas formas del instrumento que nos ocupa y no llegan ni con mucho a los actuales bajones que conocemos, con los que se acompaña en las iglesias el canto llano, siendo de notar que casi todos estos datan del siglo XVIII. También estos instrumentos están día a día cayendo en desuso, así es que en la actualidad solo nos queda el fagot considerado por todos y el contrafagot del cual me voy a ocupar en breves palabras.

Este instrumento es bastante más moderno a pesar de pertenecer a la época de Haydn y Beethoven; era de madera y de proporciones dobles que el fagot ordinario; los de entonces tuvieron que abandonarlo por su falta de precisión en la afinación. El contrafagot actual, de origen austriaco, es de metal, introducido en Bélgica por la importante casa de Mahillón que modificó el mecanismo y principios de construcción: fue prontamente adoptado en la Orquesta sinfónicas y en Inglaterra en las músicas militares; la longitud total teórica del contra-fagot en de 4m. 685, donde el *re* de 72,5 vibraciones sencillas, por medio de 15 llaves; produce los sonidos cromáticos fundamentales siguientes: del *re*, bajo el pentagrama de la llave de *fa* en 4ª, al *fa* de la 4ª línea, que daba la longitud del instrumento resulta la 8ª grave del fagot y por medio de dos llaves destinadas a octavear, complétase la extensión total que es de dos octavas y media escasas. También se construyen de madera en Alemania y Francia son los que verdaderamente están adoptados como mejores en las grandes orquestas, por la pastosidad y condición especial de su sonido, pues hace un efecto maravilloso en las obras de Beethoven, la *5ª y 9ª Sinfonía*, en el *Sigfredo* de Wagner, en *Sansón y Dalila* de Saint-Saens y otras varias obras que sería largo enumerar.

Volviéndome a ocupar del fagot, haré constar que aparece por 1ª vez en la Orquesta en la ópera *Pomona* de Cambert, en 1659, y después en *Rinaldo* de Haendel, en 1711. Bach y el mismo Gluck, revelador de tantos instrumentos, emplean el fagot muy de tarde en tarde. Haydn fue de los primeros que lo escribieron a dos voces; Wagner lo escribió hasta tres y cuatro, y estudiándolo en la escuela alemana, en la francesa antigua y moderna, y en la española en las obras de Ledesma, Andrevi, Eslava, Arrieta, Barbieri y nuestros compositores contemporáneos, se comprende la gran importancia de este instrumento en la instrumentación.

Hago presente que al citar todas las escuelas, es porque cada una tiene un modo o estilo especial de instrumentar o escribir el fagot, resultando de esta diferencia, que viene a tener en cada una de ellas, un carácter peculiar, distinto de los demás, y es tanta su riqueza en la instrumentación, que se emplea ya en armonías, ya en contratiempos o aclarando los pasajes de los bajos, ya uniéndolo a las voces y demás instrumentos, sean de cuerda, madera o metal, pues su sonido con todos se unifica y octaviza de una manera simpática y agradable. Castil-Blace le llama instrumento universal, por ser de los más especiales que se conocen, debido a sus condiciones y diversas aplicaciones.

Por los años de 1800, los Sres. Grenzer, en Dresde, hicieron algunas reformas; en 1817, los hermanos Schott, en Mayebce, continuaron reformándolo por indicación del profesor Almenräder. En 1818, Hallary los construye de metal y en el Conservatorio de Milán presentó otro de metal Agustino Rampone, que obtuvo calificación favorable, pero no han prevalecido sin duda por su sonido árido y desagradable.

En 1842, consiguió privilegio de invención Mr. Sax, por algunos perfeccionamientos.

En 1847, nueva disposición de llaves por Bordogni.

En 1851, Helwert de Stuttgard, construye uno de 17 llaves, y por esa época Sax volvió a corregir algunos defectos.

En 1853, Schervenys, imagina un fagot armado de llaves por el sistema Boëhm. Dos años después, aplicó este sistema al fagot, Mr. Triébert, pero sin duda no ha debido dar resultado, cuando ni en Alemania ni en Francia lo usan.

Hay que añadir, que ni los fabricantes antiguos ni los modernos han conseguido una afinación exacta en los fagotes ni una digitación precisa por lo que hoy en día, se encuentra con bastantes imperfecciones; pero sin embargo de esto, con todas sus imperfecciones, representa un papel de lo más importante en la instrumentación a pesar de no haber llegado aún al grado de perfección de la flauta, oboe, clarinete y otros instrumentos, habiendo adelantado muy poco los modernos constructores al antiguo Savari, que tenía casi tantas llaves como los de hoy, y una afinación y seguridad algo más exacta que los fagotes de nuestra época.

Sin embargo debo advertir, que los constructores franceses Ewtte-Schaffer[3], sucesores de Buffet, a mi juicio son los mejores de hoy día, puesto que a las 22 llaves que le aumentó Mr. Jancourt para facilitar algunos pasajes, todavía dichos Sres. lo han reformado con alguna llave doble para poder hacer ciertos pasajes y trinos que de otro modo son impracticables: además tienen la ventaja sobre otros en asimilarse entre sí respecto de la afinación, igualdad en los sonidos, embocadura y digitación; pero a pesar de esta asimilación, se hace poco menos que imposible tocar alternativamente con dos fagotes aunque sean gemelos. Esto puede comprobarse con dos de mi propiedad y dos que existen en este Conservatorio de una misma fábrica. Estas explicaciones se refieren todas a los constructores franceses, pues los fagotes alemanes merecen párrafo aparte.

Respecto de la afinación se ha conseguido casi en absoluto en otros instrumentos, pero en el que nos ocupa, deja mucho que desear, y sin duda es por la dificultad de su construcción, pues tanto en la revuelta del taladro, como en la de sus agujeros la mayor parte oblicuos, o quizás también por el movimiento de los grandes trozos de madera que lo forman, lo cierto en que los actuales fagotes no adelantan gran cosa en este sentido, y tanto es así, que a Bordogni se le ocurrió proponer al Conservatorio de París que nombrara una comisión inteligente, la cual, ofreciera un buen premio al constructor que presentase un nuevo sistema de fagot más perfecto, sobre todo en la afinación.

Los fagotes alemanes tienen otra construcción distinta que los franceses según datos que he obtenido recientemente, y consiste en ser más largas las piezas *tudelera* y la *larga,* siendo más corta la *culata* y la *campana* con objeto de colocar la llave de *do#* del segundo espacio, en la llave de *fa* en 4ª y *re#* de la 3ª línea, en la pieza *tudelera* cerca del enchufe de la *culata* y puestas delante, para evitar que corte el sonido el agua que acude a ellas estando detrás. Además, se ha conseguido que salgan estas notas claras; también tienen al lado de la llave de *fa#* otra, que cerrada simultáneamente con la 1ª, produce el *sol#* claro, de donde resulta la ventaja de poder ejecutar pasajes y trinos que son impracticables sin este auxilio. Para el *do#* grave también está dispuesta la llave de modo que el dedo pequeño de la mano izquierda pueda moverla, consiguiendo del mismo modo facilitar pasajes en la ejecución del registro grave; el mecanismo está montado de tal manera, que no produce ruido alguno; interiormente, no se puede pedir más respecto a la mano de obra. Los Sres. A. H. Grenzer, antiguos fabricantes en Dresde, fueron los que en los primeros años del siglo XIX hicieron varias reformas de las que expongo.

Algunos años más tarde (en 1817), los fabricantes Sres. Schott hermanos de Mayence, por indicaciones y tras muchas pruebas del profesor Almenräder, consiguieron perfeccionar más y más el fagot, tanto en mecanismo como en afinación y claridad de sonido. No cito

[3] *El nombre correcto de este constructor de París es Evette et Shaeffer (1885-1929).*

otras reformas porque pertenecen a los distintos *doigtes* que tienen y sería preciso que el profesor del Conservatorio obtuviera un instrumento de estos y lo estudiara para poder implantarlo.

DESCRIPCIÓN DEL FAGOT DE 19 LLAVES, ADOPTADO EN EL CONSERVATORIO DE PARÍS
Este fagot, se compone de cuatro piezas de madera de diverso tamaño y forma y de una de metal. Consta de 19 llaves. Dichas piezas se llaman: *campana, larga, culata, tudelera y tudel*; esta última es la de metal.

Al fagot después de armado, se le hace producir el sonido por medio de una boquilla formada por dos palas de caña iguales y casi aplanadas por el extremo que se introduce en la boca y terminado el otro extremo cilíndrico, para entubar con opresión en la parte estrecha del tudel: en este hay un oído que los franceses dejan abierto al tocar, produciendo un cerdeo parecido al que produce un papel colocado en las púas de un peine si se aplica a la boca y hablamos, resultando el sonido muy poco agradable. Para este pequeño oído, hay una llave que cierra a fin de que salgan más seguras las notas graves.

La extensión del fagot, es del *sib* bajo el pentagrama en la llave de *fa* en 4ª, hasta el *fa*, en la llave de *do* en 4ª con cuatro líneas adicionales. Los fagotes alemanes suben hasta el *sib* en la llave de *sol* con una línea adicional: ambos son cromáticos; además me consta que también se construyen bajando al *la* grave, lo mismo en Francia que en Alemania.

Las notas agudas que pasan del *mib* sobre el pentagrama en la llave de *do* en 4ª con tres líneas adicionales, se usan tan poco, que apenas se encuentran obras de concierto, solos, etc., que lleguen ni a esa nota, y se explica esto fácilmente, porque son desiguales, duro el sonido y difícil la emisión; por eso y por entrar en la tesitura del oboe y corno inglés, los compositores no las escriben.

Concluyo, pues, manifestando a mi juicio, para la enseñanza oficial en nuestro Conservatorio, prefiero el fagot adoptado en el de París de la casa Buffet, pues como he dicho anteriormente lo han modificado bastante y es de esperar que continúen mejorando su construcción.

Debo sin embargo añadir, que cuando algún alumno se presenta en dicho Conservatorio con el sistema de 22 llaves reformado, no lo obligan a que lo abandone y tome el de 19 llaves, práctica que yo no tendría inconveniente en imitar, si tuviera la suerte de vencer en la presente lid.

RESEÑA DE LOS DIFERENTES SISTEMAS DE ENSEÑANZA PARA EL FAGOT Y DE LAS OBRAS MÁS NOTABLES QUE SE HAN PUBLICADO
Para formular un razonado plan de enseñanza y deseoso del mejor acierto, he consultado los sistemas que se emplean en los Conservatorios de Bruselas, París, Berlín, Milán y otros.

En los dos primeros, la enseñanza es Superior, por lo que solo se admiten en él alumnos de otros establecimientos en donde lo han estudiado hasta cierto límite, ingresando pues para completar su perfeccionamiento.

En el de Bruselas, están adoptadas como obras de texto, los *Métodos* de Bordogni, de Jancourt y los estudios de Gambaro.

En el de París, se estudia por los *Métodos* de Gambaro, Jancourt, *Solos y Fantasías* del mismo, escalas de Bourdeau, transcripciones de Max y otros, y *Estudios* de Espaiguet y Gatti.

En el de Berlín se sigue el *Método* de Almenräder como enseñanza general además de Bordogni y varios estudios y piezas de distintos autores.

En Milán y Roma y otros Conservatorios de Italia, el de texto es el *Método* de Ozi, *Estudios* de Jancourt, *Caprichos* de Jacobi, *Solos y Fantasías* de varios autores.

De las obras más notables que conozco, incluyendo todos los métodos que cito, son los *Nueve Solos* de Jancourt, *n.º 16, Solo* de Klosé, *Primer solo* de Bourdeau, *Capricio* de Weissenborn, *Dos piezas características* de Goepfart y otras obras y fantasías de varios autores.

Como consecuencia de todos estos sistemas y obras más notables, he procurado estudiarlas para formular un programa detallado de enseñanza que rija en nuestro Conservatorio, escogiendo todas aquellas obras que a mi juicio son necesarias para hacer la enseñanza progresiva en seis cursos, contando además con la capacidad de los alumnos para cambiar algunas obras o estudios si es necesario, como se hace en París y en otros centros.

PROGRAMA
Para la enseñanza del fagot, con las materias y estudios que comprende cada año de los seis de que consta

Las materias que abraza la enseñanza del fagot, se dividen en tres partes, que son: mecanismo, inteligencia y expresión, las que ya solas, ya mezcladas, deben estudiar los alumnos por el orden que se indican en el siguiente programa en el tiempo máximo de seis años.

OBRAS DE TEXTO
Como base de la enseñanza, el *Método* de Ozi, y como auxiliares o de complemento en la parte práctica, los *Métodos* de Romero, Berr-Cokhen, Bordogni, Jancourt, *Solos* del mismo, Bourdeau y Klosé, *Estudios* de Gambaro y Gatti, y otras piezas de varios autores.

PRIMER AÑO
Estudiar por él *Método* de Romero la teoría de las piezas, llaves y agujeros de que consta el fagot, de la caña, del modo de tomar el instrumento, posición del cuerpo, colocación de los dedos con el destino y modo de funcionar de cada uno, de la embocadura y modo de colocar la caña en la boca y en el tudel, de la respiración, de la formación del sonido y del movimiento de la lengua, observaciones generales sobre el modo de estudiar, conciliando los progresos del alumno con el desarrollo de los pulmones y conservación de la salud, mecanismo, división de los sonidos del fagot en cuatro registros o sea tres octavas y media, ejercicios para aprender la emisión y posición de los sonidos, empezando por la página 1ª hasta la 16, donde se aprenden las notas alteradas y desde la 18 a la 23 en las que hay lecciones para practicar los matices *fuerte, piano, picado, etc.*, escalas con figuras de distintos valores, creciendo y decreciendo para ir formando la embocadura, y las 25 primeras lecciones del *Método* de Ozi.

SEGUNDO AÑO
Explicación práctica de las diferentes articulaciones, escalas hasta cuatro sostenidos y cuatro bemoles, mayores y menores, con distintas articulaciones, diferencia que debe haber en la acentuación de los tiempos fuertes y en los débiles del compás, ídem de las síncopas, estudiar por el *Método* de Berr-Cokhen dichas escalas y las lecciones de su 1ª parte, y las *Sonatas pequeñas* de Ozi.

TERCER AÑO
Estudiar y practicar con ejercicios y lecciones del *Método* de Bordogni los trinos, grupetos y mordentes, escalas y arpegios en los tonos que falta por recorrer por el *Método* de Berr-Cokhen, y por el de Ozi, las *6 grandes sonatas* y los ejercicios desde la página 116 a la 122, cuidar mucho la afinación y el sonido y repentizar música fácil manuscrita e impresa.

CUARTO AÑO
Inteligencia, reseña histórica del fagot, que se halla al principio del *Método* de Bordogni.

Explicación del fraseo, expresión, estilo, aplomo en la dicción, etc., por el *Método* de Berr-Cokhen en su segunda parte, estudiar en el *Método* de Jancourt desde la página 95 a la 115, y los *Caprichos* finales del *Método* de Ozi, debiendo continuar la lectura a primera vista en música manuscrita e impresa y las escalas y arpegios en todos los tonos, empezando además a ejecutar en conjunto.

QUINTO AÑO

De los doce *Estudios* de la página 94 a la 101 del *Método* de Bordogni, estudiar todos menos los números 5,7 y 8, y de los *18 Estudios* de Gambaro estudiar los seis primeros, alternando con transportes, primero estudiados y después a primera vista, y con solos y piezas de concierto de varios autores perfeccionar las escalas en todos los tonos y con todas las articulaciones y los arpegios y escalas en terceras continuando en la ejecución colectiva.

SEXTO AÑO

Perfeccionar la anterior. Completar los *18 Estudios* de Gambaro y algunos otros melódicos finales del *Método* de Jancourt, la segunda *Sonata grande* del mismo *Método* y las obras siguientes: *Solos* de Jancourt y Klosé, algunos *Estudios* de Gatti, alternando con los transportes como el año anterior.

Tal es el plan que juzgo conducirá al fin que se persigue en el Conservatorio y que tengo el honor de someter al superior juicio del tribunal, convencido de la imposibilidad de hacer un plan infalible por tener que sujetarse muchas veces a las condiciones especiales del discípulo.

Madrid 24 de enero de 1903
Pascual Fañanas

BIBLIOGRAFÍA

Gómez Amat, C. (1984). *Historia de la música española, 5. Siglo XIX*. Alianza Música.

Marco, T. (1989). *Historia de la música española, 6. Siglo XX*. Alianza Música.

Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1830-1978. Actas de exámenes y premios. (1830.1978). Madrid.

Sopeña Ibáñez, F. (1967). *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Ministerio de Educación y Ciencia.

JOSÉ LUIS MATEO ÁLVAREZ

Estudia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con D. Vicente Merenciano. Amplía sus estudios con Danzi, Menghini, Thunemann, Azollini, Postinghel, Turkovic.

De 1992 a 2018 ha sido Fagot solista de la ORCAM actuando en: Konzerthaus, Malibran, La Fenice, Carnegie Hall,Teatro Bellas Artes, Pekin, Shanghai, Hong Kong. Ha trabajado con directores como: Mazel, Mena, Marbá, Cobos, Gómez Martínez, Roa, Frubék. Ha participado con las discográficas, Grammophon, Naxos, Deca, Sony.

En 1992 fundó el grupo de cámara Trio D'anches de Madrid (Oboe, clarinete, fagot), En 2002 fundó la empresa Siete Notas Musicales S. L. En 2018 publicó la colección de partituras "Música para fagot y piano del siglo XIX, compuesta en el entorno del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid".

Desde 1990 es profesor numerario del Conservatorio "Teresa Berganza" de Madrid. Doctor por la Universidad Alfonso X el Sabio.



Recursos técnicos para la interpretación de la obra de Luciano Berio *Sequenza XII*

Esteve Casanova Vila, fagotista

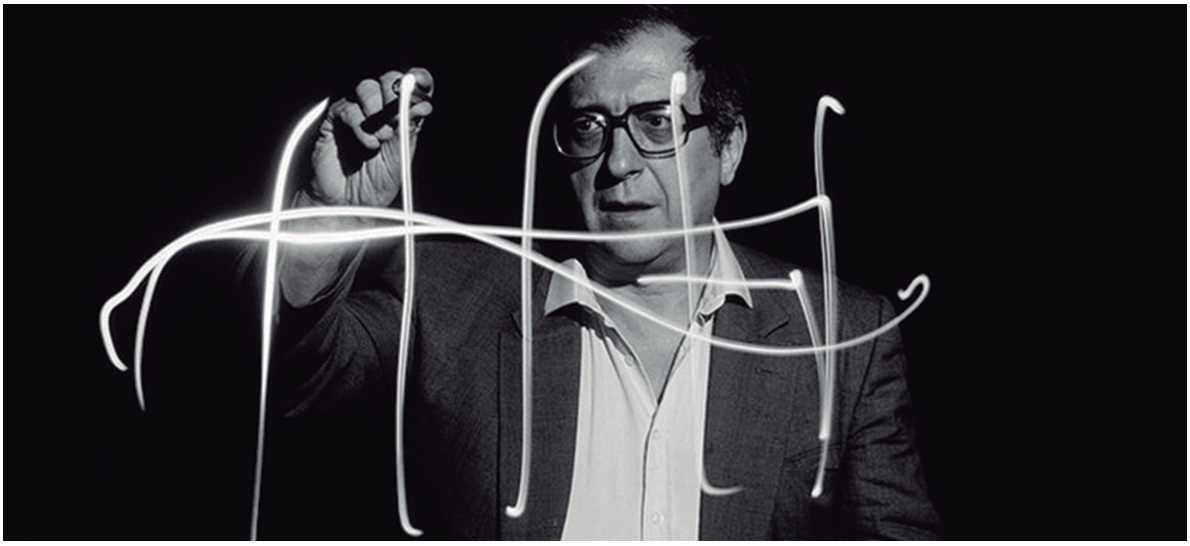
Tal y como define el propio Luciano Berio, "los mejores intérpretes solistas de nuestro tiempo, modernos en inteligencia, sensibilidad y técnica, son aquellos que son capaces de actuar dentro de una gran perspectiva histórica, y de resolver las tensiones entre las demandas creativas del pasado y del presente, utilizando sus instrumentos como medios de investigación y expresión" (Conde, 2001). Haciendo referencia a sus palabras he propuesto un nuevo planteamiento instrumental para la interpretación de la obra de Luciano Berio *Sequenza XII* para fagot solo.

El valor de estos recursos, no solo se centra en cumplir técnicamente las necesidades de la partitura, sino que además, es la de ampliar, mediante los mismos, las posibilidades técnicas que nos encontremos, dando por hecho la utilización y el desarrollo de capacidades y aptitudes del instrumentista, que descubrirá nuevos efectos que empleará según su estudio y sensibilidad particular.

Los recursos para la interpretación de la *Sequenza XII* han sido obtenidos a partir de un estudio enmarcado dentro de una investigación cualitativa de análisis de casos. Es decir, estos recursos han sido fruto del acercamiento de la partitura al propio instrumento, así como del acercamiento del propio instrumento a la partitura. No obstante, me atrevo a afirmar que principalmente han sido obtenidos gracias al enriquecimiento de los propios medios interpretativos. Dicho de otra manera, en este estudio se ha implicado una serie de habilidades intelectuales en donde se ha puesto en juego la experticia del instrumentista como investigador, su experiencia en el campo, su bagaje teórico y su habilidad para establecer relaciones significativas entre los datos.



Desde un punto de vista personal, mediante estos recursos, se ha pretendido una interpretación de la partitura fiel a las exigencias del mismo autor, no obstante, de una manera lógica y calculada, de modo que sea permisible acceder a ella de una forma práctica y simple, ya que nos encontramos ante una obra de gran complejidad interpretativa y de estudio, y con una sensibilidad particular. Agradezco a Pascal Gallois sus clases, ya que es el



fagotista con quien Luciano Berio compuso la obra, pues gracias a una beca de la JONDE/ FBBVA pude estudiar con él en París.

El siglo XX fue un periodo vanguardista, donde los compositores escribieron nuevos lenguajes, usando innovadoras técnicas de composición, tales como el dodecafonismo de Schönberg, que más tarde llevó al serialismo integral que desarrollaron compositores como Stockhausen, Ligeti y Boulez. Con estos nuevos lenguajes nacieron dificultades interpretativas en el complejo montaje de las composiciones, dada la dificultad en la forma de construcción y composición. Parámetros como intensidades, dinámicas y el orden de aparición de notas ya estaban calculados y el intérprete se vio con la obligación de realizar exhaustivos trabajos de investigación para poder afrontar una buena interpretación de su obra.

En la época de creación de las *Sequenzas,* Berio ya era un afamado compositor que había crecido en popularidad. Trabajaba en la Radio Italiana produciendo un programa de radio junto a Umberto Eco, con quien entabló una profunda relación intelectual. Tuvo además numerosas colaboraciones con Edoardo Sanguineti. Este poeta, uno de los líderes del *Gruppo 63* italiano, trabajó junto a Berio encontrando sus expresiones artísticas en las composiciones *Epifanie* (1959-1961), *Laborintus II* (1963-1965) y *A-Ronne* (1974-1975). Más tarde, entre 1994 y 1995, Sanguineti escribió una serie de aforismos en forma de versos individuales que plasmaban su expresión literaria para cada una de las *Sequenzas*. El poeta introducía estos poemas de la siguiente manera: *"Incipit sequentia sequentiarum, quae est musica musicarum secundum lucianum."* ("Aquí comienza la secuencia de secuencias, que es la música de la música según Luciano.").

Para la *Sequenza XII* dedicó unas expresiones de sentimientos intensos: "te muevo sigilosamente, te tallo, te exploro las caras, te palpo meditabundo; te vuelvo y revuelvo, variándote, temblando; te atormento, tremendo".

La *Sequenza* para fagot solo es la decimosegunda en la serie de piezas escritas para instrumento solo por Luciano Berio. Tal y como describe el compositor, "la *Sequenza XII* es una especie de 'meditación' en que, quizás más que cualquier otro instrumento de viento, el fagot se presenta, en los registros extremos de su extensión, con personalidad contrastante: con morfología diversa, con diferentes posibilidades de articulación y con diferentes características tímbricas y dinámicas" (Restagno, 1995, p.192).

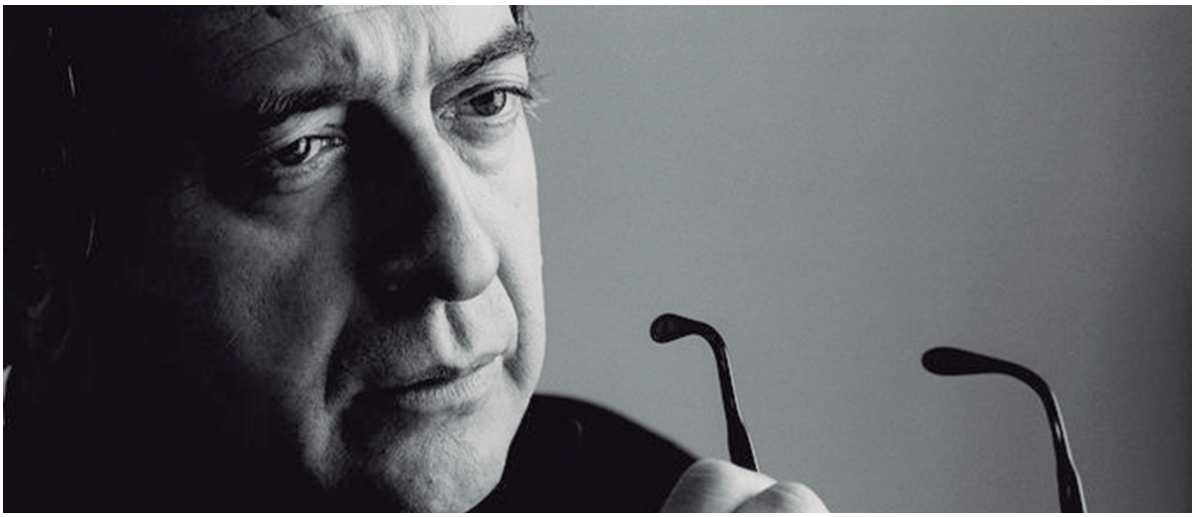
Esta obra, en sus diferentes interpretaciones, ha tenido que valerse de los propios medios y recursos del intérprete, es decir, cada uno de los fagotistas ha buscado su método para afrontar la pieza. Hay que tener en cuenta que fue un virtuoso como Gallois quien ofreció sus recursos técnicos y posibilidades interpretativas para llegar a la búsqueda del lenguaje que el compositor quería plasmar. Estos recursos y técnicas, sin embargo, no han sido escritos en ningún método de fagot ni en ninguna investigación publicada, relacionada de manera explícita con la interpretación de la *Sequenza XII*. No obstante, en la única edición de la partitura que existe, publicada en 1997 por *Universal Edition* (UE 30 264), sí nos encontramos con referencias escritas por Pascal Gallois. En la partitura editada se plasman explicaciones de cómo la obra debe interpretarse con la técnica de la doble respiración circular durante 19 min, sin ningún silencio y sin ninguna respiración, e indicaciones respecto a la simbología de la obra. Además, ofrece las digitaciones para los multifónicos que se emplean.

Para Berio, el virtuosismo es también una cuestión intelectual. "El intérprete se entiende como una herramienta del compositor, un individuo que, elevando sus capacidades técnicas e intelectuales, dotado de una capacidad expresiva, es capaz de integrar los elementos del lenguaje usado por el compositor para poder transportarlos al mundo sonoro" (Alvaz, 2008).

> El virtuosismo requerido en las *Sequenzas* es siempre muy alto, difícil y embriagante, nunca gratuito o abstruso, sino al contrario, cada vez más concreto y consciente de no sobrepasar las posibilidades extremas del instrumento. Un virtuosismo alejado de los virtuosismos ascéticos o atléticos, herederos de la gran tradición clásica pero que ha hecho suyas todas las conquistas más afortunadas de la vanguardia, a fin de hacerlas jugar en una dialéctica ceñida y compacta. Todos los parámetros están meticulosamente cuidados, no por fetichismo estéril, sino con el propósito de que contribuyan a hacer más natural el fluir de la música (Scodanibbio, 2004).

La *Sequenza XII* de Berio es una obra ecléctica que intenta potenciar gran parte de los recursos y posibilidades que la técnica moderna ha puesto al alcance de los intérpretes de hoy en día. Posee la particularidad de ser al tiempo espontánea y meditada, extremadamente libre y rigurosamente construida.

El método para su interpretación que propongo, pretende llenar el vacío interpretativo que existe a la hora de ejecutar la obra. La colaboración del compositor con el intérprete Pascal Gallois, no llegó a plasmarse técnicamente, ya que no hay ningún método que acompañe a la partitura como sistema práctico de recursos



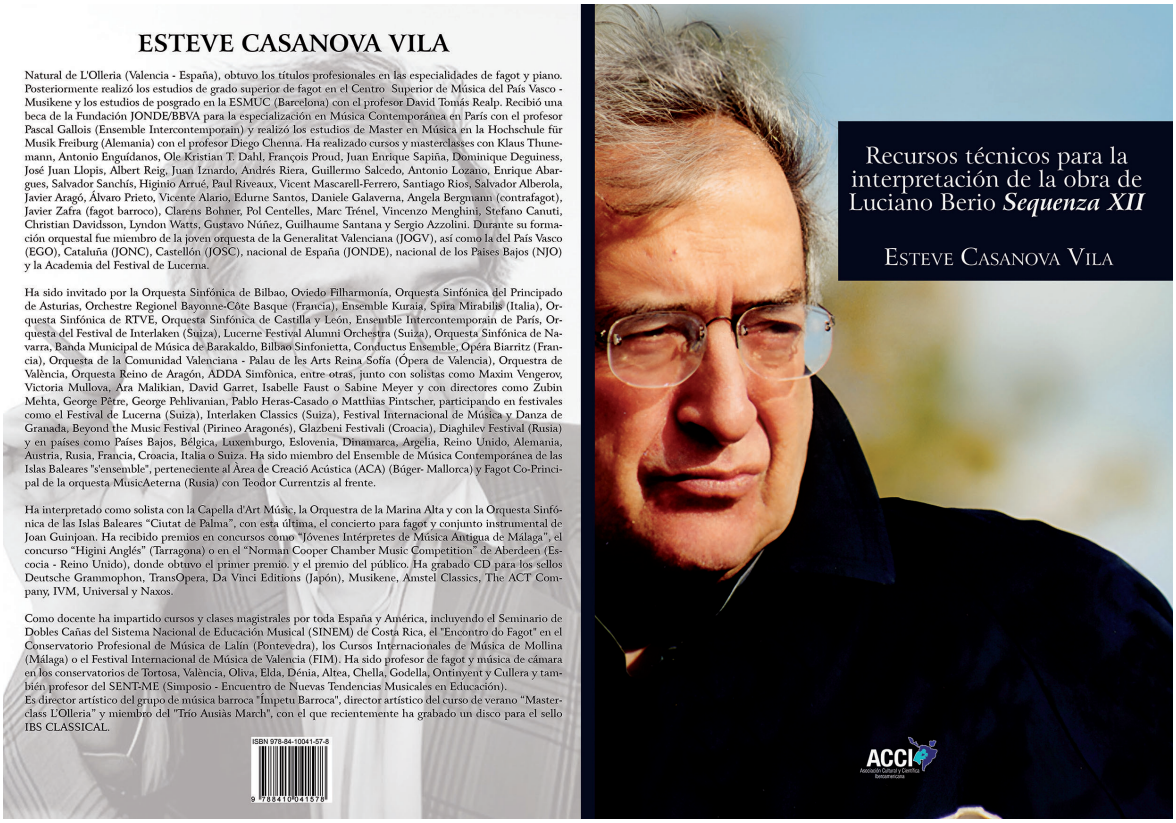
que puedan ayudar al instrumentista a la hora de abordar la interpretación de la obra.

Por otra parte, se ha tratado a la vez de enriquecer la obra con diferentes recursos, para demostrar posibilidades técnicas y, a su vez, la amplitud de su potencial.

Por otro lado, dejamos el campo abierto a los jóvenes intérpretes y a nuevas investigaciones con abierta intención investigadora, con el fin de desarrollar nuevos lenguajes tímbricos para la interpretación del fagot.

Este método para interpretar la *Sequenza XII*, es un acercamiento para permitir al intérprete los recursos para una hábil y óptima interpretación de esta obra. Cabe destacar, que es una lástima que una pieza de este calibre y de un compositor de la talla de Luciano Berio, no sea lo suficientemente interpretada, debido a la escasa información al alcance del fagotista de hoy en día, para obtener unos recursos que le puedan ayudar a solventar una interpretación palpable y consciente.

Los "Recursos técnicos para la interpretación de la obra de Luciano Berio *Sequenza XII*", han sido editados en formato físico y digital a través de la Editorial Visión (Madrid). Os animo encarecidamente, a encontraros con vuestro yo investigador y dar el paso para afrontar interpretativamente esta obra de grandes magnitudes para nuestros tiempos y que podáis también crecer a través de ella, con la ayuda de los recursos necesarios que propongo, y acercarnos así a esta partitura con el suficiente conocimiento interpretativo. A mí personalmente me ha permitido, a través de una larga y exhaustiva investigación, encontrar la solución sencilla y adecuada para transmitir de esta obra, con el debido respeto al compositor, toda su calidad musical, artística e interpretativa, como fagotista y también, como investigador de este instrumento.



ESTEVE CASANOVA VILA

Natural de L'Olleria (Valencia - España), obtuvo los títulos profesionales en las especialidades de fagot y piano. Posteriormente realizó los estudios de grado superior de fagot en el Centro Superior de Música del País Vasco - Musikene y los estudios de posgrado en la ESMUC (Barcelona) con el profesor David Tomás Realp. Recibió una beca de la Fundación JONDE/BBVA para la especialización en Música Contemporánea en París con el profesor Pascal Gallois (Ensemble Intercontemporain) y realizó los estudios de Master en Música en la Hochschule für Musik Freiburg (Alemania) con el profesor Diego Chenna. Ha realizado cursos y masterclasses con Klaus Thunemann, Antonio Enguídanos, Ole Kristian T. Dahl, François Proud, Juan Enrique Sapiña, Dominique Deguiness, José Juan Llopis, Albert Reig, Juan Iznardo, Andrés Riera, Guillermo Salcedo, Antonio Lozano, Enrique Abargues, Salvador Sanchís, Higinio Arrué, Paul Riveaux, Vicent Mascarell-Ferrero, Santiago Rios, Salvador Alberola, Javier Aragó, Álvaro Prieto, Vicente Alario, Edurne Santos, Daniele Galaverna, Angela Bergmann (contrafagot), Javier Zafra (fagot barroco), Clarens Bohner, Pol Centelles, Marc Trénel, Vincenzo Menghini, Stefano Canuti, Christian Davidsson, Lyndon Watts, Gustavo Núñez, Guilhaume Santana y Sergio Azzolini. Durante su formación orquestal fue miembro de la joven orquesta de la Generalitat Valenciana (JOGV), así como la del País Vasco (EGO), Cataluña (JONC), Castellón (JOSC), nacional de España (JONDE), nacional de los Países Bajos (NJO) y la Academia del Festival de Lucerna.

Ha sido invitado por la Orquesta Sinfónica de Bilbao, Oviedo Filharmonía, Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, Orchestre Regionel Bayonne-Côte Basque (Francia), Ensemble Kuraia, Spira Mirabilis (Italia), Orquesta Sinfónica de RTVE, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Ensemble Intercontemporain de París, Orquesta del Festival de Interlaken (Suiza), Lucerne Festival Alumni Orchestra (Suiza), Orquesta Sinfónica de Navarra, Banda Municipal de Música de Barakaldo, Bilbao Sinfonietta, Conductus Ensemble, Opéra Biarritz (Francia), Orquesta de la Comunidad Valenciana - Palau de les Arts Reina Sofía (Ópera de Valencia), Orquestra de València, Orquesta Reino de Aragón, ADDA Simfònica, entre otras, junto con solistas como Maxim Vengerov, Victoria Mullova, Ara Malikian, David Garret, Isabelle Faust o Sabine Meyer y con directores como Zubin Mehta, George Pètre, George Pehlivanian, Pablo Heras-Casado o Matthias Pintscher, participando en festivales como el Festival de Lucerna (Suiza), Interlaken Classics (Suiza), Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Beyond the Music Festival (Pirineo Aragonés), Glazbeni Festivali (Croacia), Diaghilev Festival (Rusia) y en países como Países Bajos, Bélgica, Luxemburgo, Eslovenia, Dinamarca, Argelia, Reino Unido, Alemania, Austria, Rusia, Francia, Croacia, Italia o Suiza. Ha sido miembro del Ensemble de Música Contemporánea de las Islas Baleares "s'ensemble", perteneciente al Área de Creació Acústica (ACA) (Búger- Mallorca) y Fagot Co-Principal de la orquesta MusicAeterna (Rusia) con Teodor Currentzis al frente.

Ha interpretado como solista con la Capella d'Art Músic, la Orquestra de la Marina Alta y con la Orquesta Sinfónica de las Islas Baleares "Ciutat de Palma", con esta última, el concierto para fagot y conjunto instrumental de Joan Guinjoan. Ha recibido premios en concursos como "Jóvenes Intérpretes de Música Antigua de Málaga", el concurso "Higini Anglés" (Tarragona) o en el "Norman Cooper Chamber Music Competition" de Aberdeen (Escocia - Reino Unido), donde obtuvo el primer premio. y el premio del público. Ha grabado CD para los sellos Deutsche Grammophon, TransOpera, Da Vinci Editions (Japón), Musikene, Amstel Classics, The ACT Company, IVM, Universal y Naxos.

Como docente ha impartido cursos y clases magistrales por toda España y América, incluyendo el Seminario de Dobles Cañas del Sistema Nacional de Educación Musical (SINEM) de Costa Rica, el "Encontro do Fagot" en el Conservatorio Profesional de Música de Lalín (Pontevedra), los Cursos Internacionales de Música de Mollina (Málaga) o el Festival Internacional de Música de Valencia (FIM). Ha sido profesor de fagot y música de cámara en los conservatorios de Tortosa, València, Oliva, Elda, Dénia, Altea, Chella, Godella, Ontinyent y Cullera y también profesor del SENT-ME (Simposio - Encuentro de Nuevas Tendencias Musicales en Educación).
Es director artístico del grupo de música barroca "Ímpetu Barroca", director artístico del curso de verano "Masterclass L'Olleria" y miembro del "Trío Ausiàs March", con el que recientemente ha grabado un disco para el sello IBS CLASSICAL.

ISBN 978-84-10041-57-8

Recursos técnicos para la interpretación de la obra de Luciano Berio *Sequenza XII*

Esteve Casanova Vila

ACCI

Portada y contraportada del libro Recursos técnicos para la interpretación de la obra de Luciano Berio Sequenza XII de Esteve Casanova Vila.



N·A
BASSOONS

2025

15
WORKSHOPS &
MASTER CLASS

3
COUNTRIES
SP | PT | IT

5
SERVICIOS TÉCNICOS
AUTORIZADOS

#tufagotaccesible

ARTISTA: CRISTINA DELGADO

Este método fue presentado durante el curso pasado en el Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha, bajo la invitación de la catedrática de la especialidad de fagot, Isabel González Camuñas, también en modo de masterclass, ponencia y recital, para todo su alumnado y también para alumnado externo, todo ello, alrededor de la *Sequenza XII* para fagot solo de Luciano Berio.

Referencias bibliográficas

Alvaz, L. (2008). *Introducción a las Sequenzas de Berio*. Recuperado el 28 de septiembre de 2010, de *http://luisinmusica.blogspot.com/2008/04/introduccin las-sequenzas-de-berio.html*

Conde, M. (2003). *Las Sequenzas de Berio*. Recuperado el 3 de septiembre de 2009, de http://usuarios.lycos.es/miguel_conde/articulos/berio.html

Restagno, E. (1995). *Berio*. Edizioni di Torino.

Scodanibbio, S. (2004). Luciano Berio. El Placer de Tocar. *Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*. Conaculta.

ESTEVE CASANOVA VILA

Obtuvo los títulos profesionales en las especialidades de fagot y piano. Posteriormente realizó estudios de grado superior de fagot en el Centro Superior de Música del País Vasco - Musikene y estudios de posgrado en la ESMUC (Barcelona) con el profesor David Tomás Realp. Recibió una beca de la Fundación JONDE/BBVA para especializarse en Música Contemporánea en París con el profesor Pascal Gallois (Ensemble Intercontemporain) y realizó estudios de Máster en Música en la Hochschule für Musik Freiburg (Alemania) con el profesor Diego Chenna. Ha sido miembro del Ensemble de Música Contemporánea de las Islas Baleares "s'ensemble", perteneciente al Àrea de Creació Acústica (ACA) (Búger-Mallorca) y Fagot Co-Principal de la orquesta MusicAeterna (Rusia) con Teodor Currentzis al frente. Es director artístico del curso de verano "Masterclass L'Olleria" y miembro del "Trío Ausiàs March", con el que recientemente ha grabado un disco para el sello IBS CLASSICAL.

OBOE LAB

Reparación, venta y alquiler de oboe, oboe d'amore y corno inglés

Paula Zavadivker
info@oboelab.com
+33 7 50 87 33 41

199 rue du Faubourg St. Antoine
75011 — París, Francia



El Arte como potencial transformador: La secuencialidad y el futuro de la disciplina artística

Alfonso Fernández Vargas , fagotista

A veces nos preguntamos el porqué de las cosas. Puede parecer una obviedad, pero no deja de resultar fascinante cómo el ser humano construye su conocimiento, moldea sus actos y define su pensamiento de una manera secuencial. Como señala Vygotsky, "El conocimiento humano se construye de manera social y secuencial, ya que aprendemos y desarrollamos nuestra comprensión del mundo a través de la interacción con los demás y con el entorno".

Este proceso tiene una razón de ser anclada en la transmisión de conocimientos a lo largo del tiempo: el abuelo enseña al padre, el padre enseña al hijo. La propia ciencia avanza en muchos casos con una lógica secuencial. Sin embargo, paradójicamente, las culturas han atravesado momentos de quiebre y reinvención, donde esa continuidad se ve interrumpida. Estas rupturas, lejos de ser anomalías, pueden ser necesarias y transformadoras, ya que responden a dinámicas colectivas que desafían la linealidad del conocimiento y permiten su renovación.

Esta ruptura se manifiesta de manera latente en la música académica de nuestra cultura occidental. En este ámbito, observamos cómo la secuencialidad del conocimiento se ve interrumpida de forma abrupta, generando un vacío entre la formación y la realidad profesional. Lo imagino como un camino que de repente se interrumpe, sin puente que lo continúe, un abismo al que cada vez más y más estudiantes se enfrentan al finalizar sus estudios. Como señala Pierre Bourdieu, "la educación no solo transmite conocimientos, sino que también impone un tipo de capital cultural que define las oportunidades de quienes participan en ella"[1], lo que implica que, fuera del contexto académico, los estudiantes se enfrentan a una disonancia entre el aprendizaje y la realidad social y laboral.

Hasta hace pocos años, la progresión musical era clara: el estudiante decidía estudiar un instrumento, invertía años en su práctica de estudio y, con el tiempo (en una significativa mayoría), alcanzaba la satisfacción y la realización profesional. Solo hay que observar la edad media de los solistas y catedráticos de nuestro país para entender cómo este fue el modelo hegemónico durante años. Hoy, esa lógica se ha desmoronado: aunque la estructura pedagógica del sistema educativo musical sigue siendo prácticamente la misma, anclada en centros específicos y métodos tradicionales, el contexto profesional y las oportunidades laborales han cambiado drásticamente, generando una brecha entre la formación académica y la realidad laboral.

Los estudiantes son meros receptores pasivos, y no actores activos en su proceso de aprendizaje[2], lo que limita su capacidad de adaptación a las nuevas formas de enseñanza y aprendizaje que surgen en el contexto actual. Si bien este modelo sigue siendo válido para un número reducido de intérpretes, sería más realista asumir que está lejos de ser práctico para la mayoría. Esto cuestiona su utilidad desde un punto

de vista pragmático, pues si solo es útil para unos pocos, tal vez valga la pena replantearlo y explorar alternativas.

"La música no es solo una estructura sonora, sino una forma de interacción social"[3], afirma Christopher Small, y su influencia social lo demuestra claramente. Esto implica que su aprendizaje y evolución no pueden seguir atados a métodos estáticos y descontextualizados.

¿Qué tenemos y qué olvidamos?
El sistema educativo musical se encuentra en un estado casi obsoleto que no logra engranar con la globalización y a la transformación del mundo laboral actual. Especial estudio merecería evaluar el impacto de la irrupción de la inteligencia artificial que genera nuevas incertidumbres y puede poner en entredicho no solo el modelo actual de la enseñanza musical, sino la propia creación artística. Incluso alguien que no necesita ya nada para su realización profesional, como es Elton John, ha manifestado su opinión contra ella.

El músico pasa años perfeccionando la técnica, desarrollando habilidades cognitivas y corporales, automatizando procesos y, sin embargo, al final del camino, la frustración es grande cuando no logra encontrar un espacio donde canalizar toda esa energía acumulada.

Más allá de la secuencia: La voluntad como clave
La secuencia tradicional de estudio y profesión se ha quebrado. Pero las herramientas adquiridas en la formación artística siguen siendo esenciales. La capacidad de autodesarrollo, autoevaluación, observación y análisis son claves para cualquier ámbito de la vida, ya sea laboral o emocional.

Lo que olvidamos es el inmenso poder que otorga la formación artística. Como dice Gardner, "las inteligencias múltiples incluyen la musical, que fomenta una forma única de pensar y procesar el mundo"[4].

Sin embargo, sin voluntad, estas habilidades pierden su sentido. La secuencia sin voluntad nos lleva a la frustración, a la desmotivación y a la apatía, especialmente cuando la estructura del aprendizaje carece de una visión práctica de su propia utilidad. "De verdad, ¿Tantos años de esfuerzo para esto?" refunfuña el ego, agonizando por la falta de satisfacción personal.

El verdadero regalo del arte
"¿Tantos años de esfuerzo para esto?", refunfuña el ego, atrapado en la insatisfacción de un camino que prometía realización pero que, sin un propósito claro, se convierte en un laberinto de dudas. Sin una visión que conecte el aprendizaje con la acción, la pasión se desvanece y el talento corre el riesgo de quedar estancado, perdiendo su potencial transformador. Como sostiene Daniel Pink, "la motivación duradera surge de la autonomía, la maestría y el propósito; cuando falta uno de estos elementos, el compromiso se debilita y el esfuerzo pierde sentido"[5]. Así, sin una dirección que dote de significado al proceso, el aprendizaje deja de ser un motor de crecimiento y se convierte en una carga que pesa sobre el individuo.

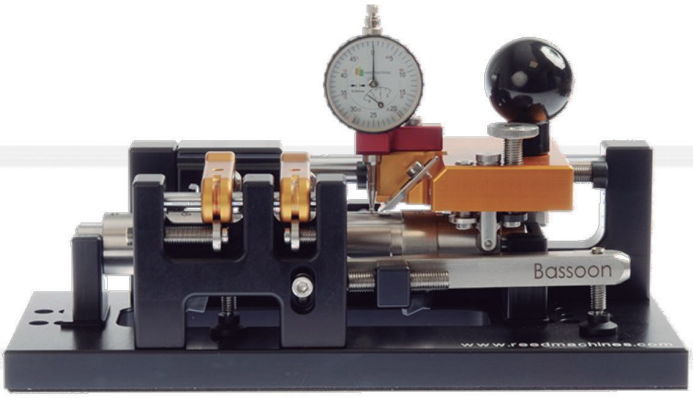
Más allá del dominio técnico, la formación artística desarrolla habilidades esenciales que trascienden el ámbito musical y resultan fundamentales en cualquier disciplina. Una de ellas es la empatía, imprescindible para tocar en grupo del mismo modo que lo es para trabajar en equipo en cualquier sector laboral. Como sostiene Richard Sennett, "La capacidad de colaborar, de trabajar en conjunto, se construye a través de la práctica colectiva".

Your tools to make perfect reeds

Innovative, accurate, reproducible and versatile tools,
along with excellent customer service

www.reedmachines.com

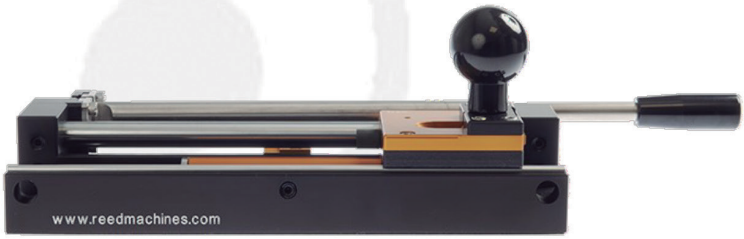


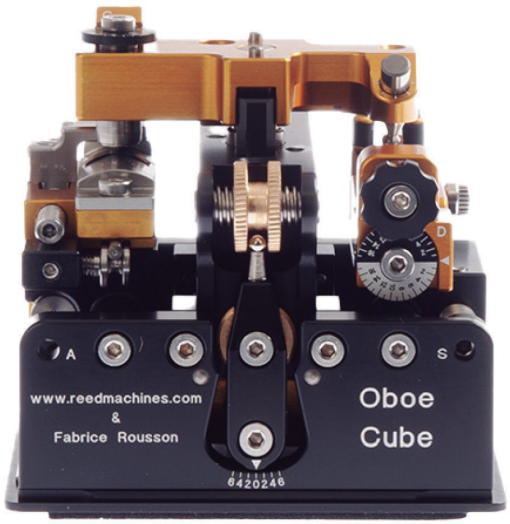












reed machines

original Dutch design and precision

Made in the Netherlands

A esto se suma la constancia y la paciencia, cualidades esenciales tanto para dominar un pasaje difícil como para superar retos en el ámbito profesional. Desde la gestión de proyectos hasta la resolución de problemas en entornos laborales complejos, estas habilidades resultan clave en el desarrollo de cualquier trayectoria personal y profesional.

Sin embargo, quizá la herramienta más valiosa sea la creatividad, no solo por su aplicación en la vida real al permitir resolver problemas y generar nuevas ideas, sino también por ser una de las competencias más demandadas en el mundo actual. En el ámbito artístico, potenciarla no es solo deseable, sino imprescindible. Me identifico plenamente con Ken Robinson cuando afirma: "La creatividad es tan importante en la educación como la alfabetización y deberíamos tratarla con el mismo estatus".
Este último punto merece especial atención, ya que, paradójicamente, la creatividad sigue siendo una dimensión relegada en el academicismo artístico clásico. Si es un pilar fundamental, ¿cómo puede estar tan ausente en una formación que, por definición, debería fomentarla? Esta cuestión abre un debate que ahora no abordaré en profundidad, pero que resulta ineludible. Entre otras razones, porque una enseñanza artística que margina la creatividad no puede considerarse plena; más bien, se convierte en un proceso truncado, incompleto, una formación que deja a sus estudiantes sin una de las herramientas esenciales para su desarrollo. No obstante, este tema no es el enfoque principal de este artículo y podrá ser tratado con mayor detalle en otro momento.
En conclusión, las habilidades sociales y colaborativas que se desarrollan a través del arte tienen un gran potencial para impactar positivamente en diversas áreas profesionales y sociales. Estas competencias no solo nos permiten sobresalir en nuestras carreras, sino también fomentar el bienestar colectivo, fortalecer el trabajo en equipo y contribuir a la construcción de comunidades más empáticas, colaborativas y creativas.

Si unimos estas competencias a la voluntad, los artistas se convierten en potenciales líderes capaces de transformar y evolucionar el mundo. Según Nietzsche, la voluntad de poder no solo impulsa el crecimiento personal, sino que también permite desafiar las estructuras establecidas para abrir nuevos caminos. Sin embargo, sin una voluntad firme que guíe este impulso, toda esa energía puede disiparse, atrapada en una estructura secuencial que, aunque útil en otros contextos, ya no responde a las demandas del mundo actual, generando frustración, amargura y falta de adaptación al medio. Aun así, la voluntad también es necesaria para seguir una enseñanza secuencial, ya que la disciplina y la perseverancia son vitales para dominar cualquier habilidad. El desafío está en encontrar un equilibrio entre la estructura y la libertad creativa, de modo que ambas se potencien mutuamente.

¿Qué podemos hacer?
Las vacantes de profesores y músicos de orquesta se renuevan a cuentagotas, lo que podría interpretarse como un síntoma del estancamiento del sistema. En España, las orquestas sinfónicas incluyen tanto profesionales como jóvenes intérpretes, pero no existen datos específicos del Ministerio de Cultura de España[6], sobre la tasa de renovación de plazas, lo que sugiere un acceso limitado a nuevas generaciones de músicos.

El panorama general de la música clásica refleja una crisis evidente. Según el Ministerio de Cultura, la asistencia a conciertos de este género es significativamente menor en los grupos de menor edad, evidenciando una falta de relevo generacional. Además, el Anuario SGAE 2019[7] muestra que la audiencia de música clásica se concentra en unas pocas regiones, lo que limita aún más su impacto en el resto del país.

En los auditorios, el público está compuesto mayoritariamente por jubilados o músicos que asisten con una actitud analítica, más atentos a la ejecución técnica que a la experiencia emocional. Como señala el musicólogo Richard Taruskin en *The Danger of Music* (2009), "el culto a la

perfección técnica ha desplazado la vivencia artística, convirtiendo la interpretación en un ejercicio para especialistas más que en un acto de comunicación".

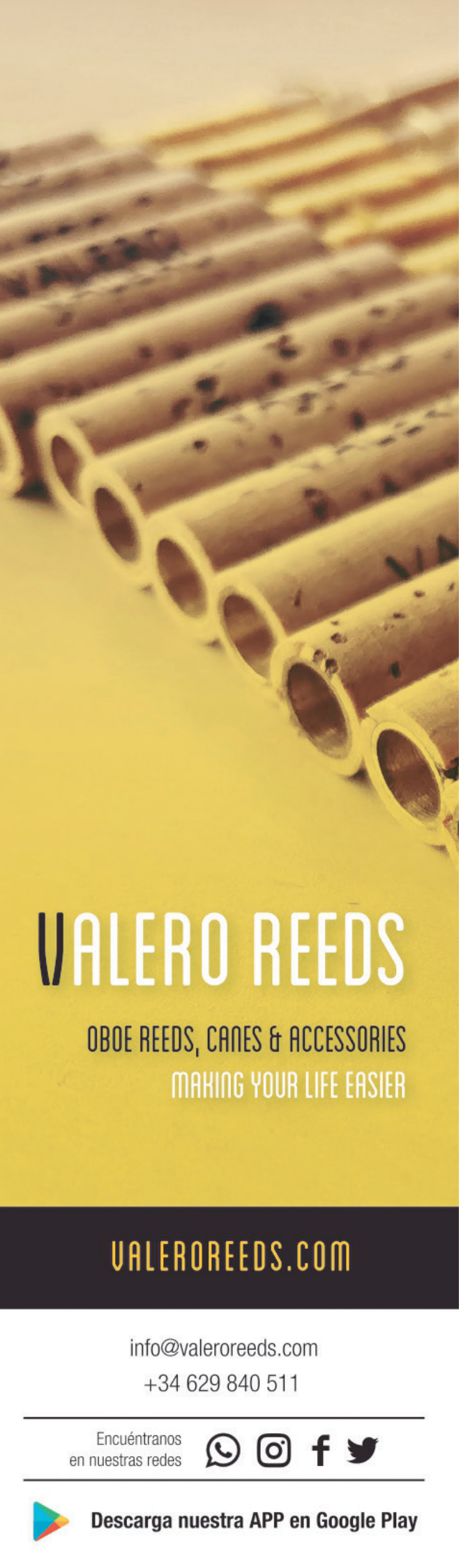
Si bien en los últimos años ha habido un leve repunte en la oferta y asistencia a conciertos, la música clásica aún no ha recuperado los niveles previos a la pandemia. Este fenómeno plantea una pregunta fundamental: ¿Se ha convertido la música clásica en un arte para expertos en lugar de una experiencia abierta a todo el público? La falta de renovación en las orquestas y el envejecimiento del público sugieren un futuro incierto para el género si no se implementan estrategias para atraer nuevas audiencias.

Pero ¿Y si el verdadero ámbito de la práctica de los músicos de formación clásica no se limitara únicamente a las paredes de un auditorio o a las aulas de clase? ¿Y si, en lugar de restringirse a los escenarios tradicionales, las habilidades y herramientas adquiridas a lo largo de la formación musical pudieran extenderse a otros contextos, favoreciendo la participación en áreas más allá de la interpretación y la pedagogía, que parecen ser las únicas salidas tras una larga carrera? Este es el reto al que se enfrentan los músicos profesionales: replantear su papel en la sociedad y su capacidad para aplicar sus habilidades en otros marcos, fusionándolas de manera que generen tanto bienestar para el propio músico como una acción transformadora que enriquezca y ayude a la evolución del entorno cultural y social.

El profesorado de enseñanzas elementales y profesionales tienen una misión crucial: enseñar a jugar, ayudar a su alumnado a tomar conciencia de su potencial en lugar de dictarles qué deben hacer. Las disciplinas artísticas tienen un poder catártico que, si se encierra, se marchita como cualquier otra cosa. Como sostiene Malchiodi, "el arte tiene la capacidad de sanar al conectar la expresión creativa con el bienestar emocional y físico"[8].

El Arte como herramienta de transformación

Existe una legión de artistas formados en el academicismo, ansiosos por encontrar su lugar. La clave puede estar en ampliar la perspectiva: el embudo es solo una circunstancia, pero el mundo es lo suficientemente vasto para acoger a estos creadores. El arte, más que una disciplina



aislada, es una herramienta poderosa de transformación social y, como bien señala Dissanayake, "no es un lujo, sino una necesidad biológica y social"[9]. Su impacto no se limita al ámbito artístico, sino que se expande allí donde la creatividad y el pensamiento crítico son esenciales. Los músicos y artistas han dedicado años a perfeccionar sus habilidades, pero quizá el verdadero desafío sea comprender que su alcance va mucho más allá de la aplicación en lo que la enseñanza tradicional ha dictado, abriendo caminos en múltiples esferas de la sociedad.

Guía práctica para músicos en el mundo actual

En mi trayectoria como un licenciado que pasó por su crisis secuencial, opté por lanzarme al abismo. En su día oscuro, porque nadie estaba para guiar, normal, no existe la asignatura de la vida. Pero esa secuencia, no iba conmigo.

Tras varios años luchando, dándome cabezazos, puedo hacer retrospectiva para compartir algunas de las habilidades que tanto se necesitan en la mayoría de puestos laborales, también serán necesarios emprendedores creativos para dar ideas a soluciones. La misma industria musical (me refiero a las marcas, la parte comercial, distribuidoras, incluso tiendas) está plagada de no músicos. ¿Alguien me podría decir a qué se debe esto? Desde luego, la filosofía de las marcas puede seguir mejorando y aportando mucho más si hay personas que entienden eso desde dentro.

Aquí algunos ejemplos de habilidades esenciales en el ámbito laboral que los artistas desarrollan a través de su formación:

- **Liderazgo y gestión de equipos**: La experiencia de coordinar, inspirar y guiar a otros músicos o colaboradores en proyectos artísticos prepara a los artistas para liderar equipos multidisciplinarios, fomentando la colaboración efectiva y el pensamiento estratégico.
- **Creación y gestión de marcas musicales**: Los artistas aprenden a construir y posicionar una marca personal sólida, un aspecto fundamental en la era digital, donde la identidad y la visibilidad son clave para el éxito en mercados globalizados.
- **Emprendimiento en la industria cultural**: Los músicos desarrollan una comprensión profunda de la gestión cultural y el emprendimiento, lo que les permite crear sus propios proyectos y navegar en un entorno profesional cada vez más autónomo y competitivo.
- **Aplicaciones del arte en la educación y la terapia**: Las artes se aplican de manera significativa en contextos educativos y terapéuticos, como herramienta para el desarrollo emocional, social y cognitivo, tanto en el aula como en la rehabilitación de pacientes. Los artistas tienen un impacto profundo en la construcción de comunidades saludables, ayudando a las personas a encontrar voz, expresión e incluso su sanación.

Es momento de reflexionar sobre el papel que desempeñamos como educadores en el ámbito musical. Nuestra labor no se limita a enseñar a interpretar una partitura; también debemos cultivar el potencial de cada estudiante, no solo para su desarrollo musical, sino para que el arte genere transformaciones más allá de la música, en cualquier ámbito profesional o personal. Así, más de un maestro podría encontrar inspiración en estas palabras. No solo atañe al estudiante; los educadores también formamos parte activa de esta adaptación, aunque nadie nos enseñó a hacerlo, pues no estaba contemplado. La secuencia de 'estudio música para ser músico' puede romperse, y quizás en ello encontremos una nueva forma de enseñanza, que permita al alumnado desarrollar sus propias trayectorias sin sentir que su futuro está predeterminado. Tal como mencionamos al inicio, la secuencialidad de este proceso puede ser superada para abrir nuevos caminos, tanto para educadores como para estudiantes.

Cantabria, 1 de febrero de 2025

Referencias

[1] Bourdieu, P. (1979). *La distinción: Criterio y bases sociales del juicio*. Ediciones Siglo XXI.

[2] Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.

[3] Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.

[4] Gardner, H. (1983). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books.
[5] Pink, D. H. (2009). *Drive: The Surprising Truth About What Motivates Us*. Riverhead Books.

[6] Ministerio de Cultura y Deporte de España. (2019). Casi la mitad de los españoles asisten cada año a espectáculos de artes escénicas y musicales. Ministerio de Cultura y Deporte. Recuperado de https://www.cultura.gob.es/cultura/artesescenicas/contenedora-noticias-prensa/a2019/septiemb re/encuesta-habitos-culturales.html

[7] Fundación SGAE. (2024). Anuario SGAE 2024 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales. Fundación SGAE. Recuperado de https://fundacionsgae.org/publicacion/anuario-sgae-2024-de-las-artes-escenicas-musicales-y-a udiovisuales/

[8] Malchiodi, C. (2007). *The Art Therapy Sourcebook*. McGraw-Hill.

[9] Dissanayake, E. (1995). *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. University of Washington Press.

ALFONSO FERNÁNDEZ VARGAS

Licenciado en Fagot Clásico por la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC) y en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Ha sido responsable de marketing y eventos de la reconocida marca de clarinetes Backun, y es fundador de NA Bassoons, una marca innovadora que busca hacer del fagot un instrumento más accesible y versátil. Como fagotista, ha dedicado su carrera a ampliar las posibilidades sonoras del fagot, explorando géneros como el Afrobeat y la World Music, y utilizando amplificación y electrónica para enriquecer su expresión musical. Actualmente, combina la dirección de NA Bassoons con la impartición de workshops y masterclass internacionales centradas en el alejamiento de IA.

YAMAHA
Make Waves

LA ARTESANÍA ES UNA OBRA MAESTRA INSPIRADA EN LOS MÚSICOS



FAGOT YFG-812

Representa una evolución significativa en el desarrollo acústico del fagot moderno. Este instrumento ha sido concebido para responder a las exigencias interpretativas del más alto nivel, después de años de investigación y colaboración con fagotistas profesionales.

INFORMACIÓN CUOTA 2025

La cuota anual de los miembros de nuestra asociación ha supuesto y supone 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 se presentan.

SOCIO PROFESIONAL, SOCIO ESTUDIANTE, SOCIO JUBILADO Y SOCIO DESEMPLEADO:
Las cuotas 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 en 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 en el formulario de domiciliación o bien a través de un pago anual por PayPal 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: Esta modalidad de pago intenta incentivar el espíritu de asociados, desvinculando la aportación anual de la asistencia o no a los congresos o concursos. Actualmente contamos con aproximadamente 700 domiciliaciones entre socios estudiantes y profesionales. Domicilia tu cuota en *http://afoes.es/hazte-socio/forma*-de-pago/

PAGO POR PAYPAL: El pago anual de la cuota también puede realizarse mediante PayPal. Esta forma de pago tendrá un incremento de 5€ por gastos de gestión.

Tienes toda la información en nuestra web: *www.afoes.es*

info@afoes.es



AMATI ABN 36 CONSERVATOIRE
25 llaves, sub contra Bb
2 boquilhas, maple wood sin laca
18529.00€ + IVA

www.amati.cz
Espana y Portugal
fernandes@amati.cz
+351 927 499 936
telef + WhatsApp



AMATI ABN 38 CONSERVATOIRE
26 llaves , sub contra A
2 boquilhas, maple wood sin laca
21819,00€ + IVA



AMATI ABN 32C II
16 llaves, manos pequenas
campana plástico demontable
3 cuerpos, 1 boquilla
maple wood sin laca
3640,00€ + iva



AMATI ABN 41 IV ARTIST
25 llaves, semi profissional
4 cuerpos, 2 boquilhas
maple wood sin laca
5490,00€ + iva



AMATI ABN 81 IV CONSERVATOIRE
28 llaves, Conservatório,
Gentleman's, 4 cuerpos
2 boquilhas , maple wood sin laca
8930,00€ + IVA

Pide tu fagot Amati en tu tienda de España