afoes

Asociación de Fagotistas y Oboístas de España
www.afoes.es • info@afoes.es
Nº 12 • 2023



■ **La situación de la música contemporánea entre los oboístas españoles.** Sergio Montijano Bares
■ **Concierto para fagot en re menor RV481 de Vivaldi ¿Autoplagio del concierto para cello RV406?** Jimena Moreno de Vicente
■ **Cojo aire, música.** María Lindo
■ **El fagot en las bandas de música profesionales del siglo XXI.** Ovidio Giménez Martínez
■ **La figura del intérprete y su relación con la composición: oboístas - compositores.** Jesús López Melero
■ **Biografía de D. Francisco Vialcanet Cerveró.** José Luis Mateo Álvarez
■ **AFOESjoven. Cómo viven dos hermanos de doble caña su primer congreso AFOES.** Raúl y Nofre Ruiz
■ **Recuperación del repertorio para oboe y corno inglés de Hilarión Eslava.** Anai Telletxea Aguilera
■ **Hibridación entre el fagot y el arte flamenco: la innovación de Niño Ruven.** Irene Saiz López
■ **OBOE MOBILE FOUNDATION: Un Modelo de Emprendimiento al Servicio de la Comunidad.** Vimari Colón León
■ **La escuela española de fagot creada por el profesor Camilo Melliez durante la segunda mitad del S. XIX (I): el fagot sistema francés antiguo y el sistema español.** Francisco Mas Soriano



HOWARTH
Established 1948
LONDON

Celebrating 75 years

Oboe Player

escanéame

howarthlondon.com

Edita
Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

Dirección
María Fernández
Equipo de redacción
Juan Vicente Gil, Bartolomé Mayor y Lucía I. Pérez
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 Rodríguez
Vocales: Carlos Alonso, Manuel Angulo, Juan R. Fuentes, Jaime Gómez, Bruno Lucas, Raúl Navarro y Alfonso Pérez

ISSN: 2255-0240
Depósito legal: MA 769-2021
Impreso en España, Lucena (Córdoba), junio 2023

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

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

SUMARIO

Carta del Presidente 4

6° Congreso AFOES de Barcelona 2022 7

La situación de la música contemporánea entre los oboístas españoles Sergio Montijano Bares 13

Concierto para fagot en re menor RV481 de Vivaldi ¿Autoplagio del concierto para cello RV406? Jimena Moreno de Vicente 21

Cojo aire, música María Lindo 31

El fagot en las bandas de música profesionales del siglo XXI Ovidio Giménez Martínez 33

La figura del intérprete y su relación con la composición: oboístas - compositores Jesús López Melero 39

Biografía de D. Francisco Vialcanet Cerveró José Luis Mateo Álvarez 45

AFOESjoven. Cómo viven dos hermanos de doble caña su primer congreso AFOES Raúl y Nofre Ruiz 52

El cajón solidario de AFOES 56

Recuperación del repertorio para oboe y corno inglés de Hilarión Eslava Anai Telletxea Aguilera 57

Hibridación entre el fagot y el arte flamenco: la innovación de Niño Ruven. Irene Saiz López 61

OBOE MOBILE FOUNDATION: Un Modelo de Emprendimiento al Servicio de la Comunidad Vimari Colón León 67

La escuela española de fagot creada por el profesor Camilo Melliez durante la segunda mitad del S. XIX (I): el fagot sistema francés antiguo y el sistema español Francisco Mas Soriano 73

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.

Agradecemos a AIE su apoyo en las actividades organizadas por AFOES



CARTA DEL PRESIDENTE

Juan Mari Ruiz

Presidente AFOES

Es para mí un gran placer poder dirigirme a todos vosotros por primera vez como presidente de nuestra asociación. Pero es un innegable placer no exento de un punto de tensión porque soy consciente de la responsabilidad que representa tomar el timón de una entidad que funciona a pleno rendimiento y seguir ofreciendo a los socios aquello que están esperando y de lo que han disfrutado hasta la fecha.

Probablemente sea un comentario obvio viniendo de alguien que asume un cargo de este tipo, pero mis primeras palabras sólo pueden ser de sincero agradecimiento para quienes me precedieron en el mismo, Sarah Roper y José Antonio Masmano, y para aquellos que han formado parte de la Junta Directiva en algún momento de la ya larga trayectoria de AFOES, desde sus inicios hasta el actual equipo con el que tengo la suerte de poder contar con plena confianza. Sin su ayuda nada de esto sería posible.

Todas y cada una de las personas que forman la Junta Directiva conocen a la perfección el funcionamiento de AFOES y las tareas que tienen asignadas, y su implicación y capacidad de trabajo son encomiables. No resulta sencillo encontrar tiempo que poder dedicar a la asociación después de atender las obligaciones profesionales de cada uno, pero con ilusión y ganas de colaborar las cosas funcionan. Sólo espero saber estar a la altura, no ser un estorbo, y poder coordinar los esfuerzos de todos ellos para beneficio de los socios.

El acto principal de este último año fue nuestro sexto congreso, que por fin pudo celebrarse tras dos aplazamientos debidos a las circunstancias que todos conocemos. Afortunadamente parece que todo aquello ha quedado atrás y que tras la pandemia hemos recuperado la normalidad en todas las facetas de la vida, pero no por ello podemos olvidar el sufrimiento que pasaron muchas personas ni a aquellos que ya no están con nosotros. Un recuerdo para los que faltan y un abrazo de ánimo para sus familiares.

Esa vuelta a la normalidad resultó evidente durante los intensos días de primeros de septiembre que compartimos en el Conservatori Municipal de Música de Barcelona, en los que nos congregamos casi quinientas personas entre socios, artistas y expositores.

Otro hito importante fue la celebración del II Concurso de Composición, en este caso dedicado a obras para oboe y piano, del que fue ganador Borja Muro de la Herrán con su obra *"Agitation"*. Se presentaron al concurso una treintena de piezas de veintisiete autores diferentes, de las que las finalistas fueron *"Asya"* de María de Frutos Gimeno, galardonada con el segundo premio, y *"Dialektiké"* de Juan Antonio Méndez Varas, que obtuvo el tercero. El jurado del concurso estuvo formado por Lourdes Higes, Ángel Jábega y David Villa, a quienes desde aquí queremos mostrar nuestro agradecimiento por su importante colaboración.

En este 2023 celebramos en A Coruña el V Concurso Nacional para oboe. El jurado preliminar que eligió a los dieciocho finalistas estuvo formado por Christina Dominik, Francisco Gil y Esther

Viúdez, y el de la fase final que se celebra en el Conservatorio Profesional de A Coruña por Juan Pechuán, Francisco Javier Sancho y Alison Teale. La obra obligada de esta fase final es la antes mencionada "*Agitation*" de Borja Muro. Al mismo tiempo que la final del concurso se celebra en la misma sede una masterclass de fagot con María José Rielo y una exposición de material de nuestros patrocinadores.

Una novedad de este año es el acuerdo suscrito por AFOES con la Orquesta y Coro de Radio Televisión Española, que se suma al ya existente con la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, mediante el cual la persona galardonada con el primer premio en el Concurso Nacional AFOES tendrá la oportunidad de actuar como solista con estas orquestas.

En el apartado de publicaciones, además de la revista que el lector tiene en sus manos, los socios disponen en la zona reservada a ellos de nuestra página web de todos los números anteriores así como de las partituras que ha ido publicando AFOES como editorial. También se pueden ver en esa misma página los vídeos de las masterclass, talleres y ponencias del congreso de Barcelona, entre otros.

A partir de este año AFOES emprende una nueva iniciativa con su "Cajón solidario", en el que quien lo desee podrá depositar aquel material que desee donar, que será enviado a distintos proyectos de colaboración con entidades y centros de formación musical de entornos desfavorecidos.

Por último, solamente me queda agradecer a todos nuestros colaboradores, patrocinadores y anunciantes la inestimable ayuda que nos prestan. Sin ella no sería posible realizar todas las actividades que AFOES organiza para sus socios. Tampoco quisiera olvidar a los socios "la caña", listados más abajo, por su especial dedicación a nuestra asociación.

Agradecimiento a los socios La Caña 2023:
Reynold-Luis Cárdenas Figueroa, Edmon Elgström Misol, Jana Ginesta Sáez, José Antonio Masmano Villar, Salvador Mir García, Juan Antonio Moreno López, Joaquín Osca Pons, Emili Pascual Carbonell, Laura Villar Montcusí, entre otros que han preferido mantener su anonimato.

JUNTA DE AFOES 2022 - 2023



Lucía Pérez
Vicepresidenta



María Fernández
Secretaria



René Martín
Tesorero



Carlos Alonso
Vocal



Manuel Angulo
Vocal



Juan R. Fuentes
Vocal



Jaime Gómez
Vocal



Bruno Lucas
Vocal



Raúl Navarro
Vocal



Alfonso Pérez
Vocal

EUROMUSICA
Fersan

BERND
MOOSMANN
Excellent Woodwind
Instruments Ltd.

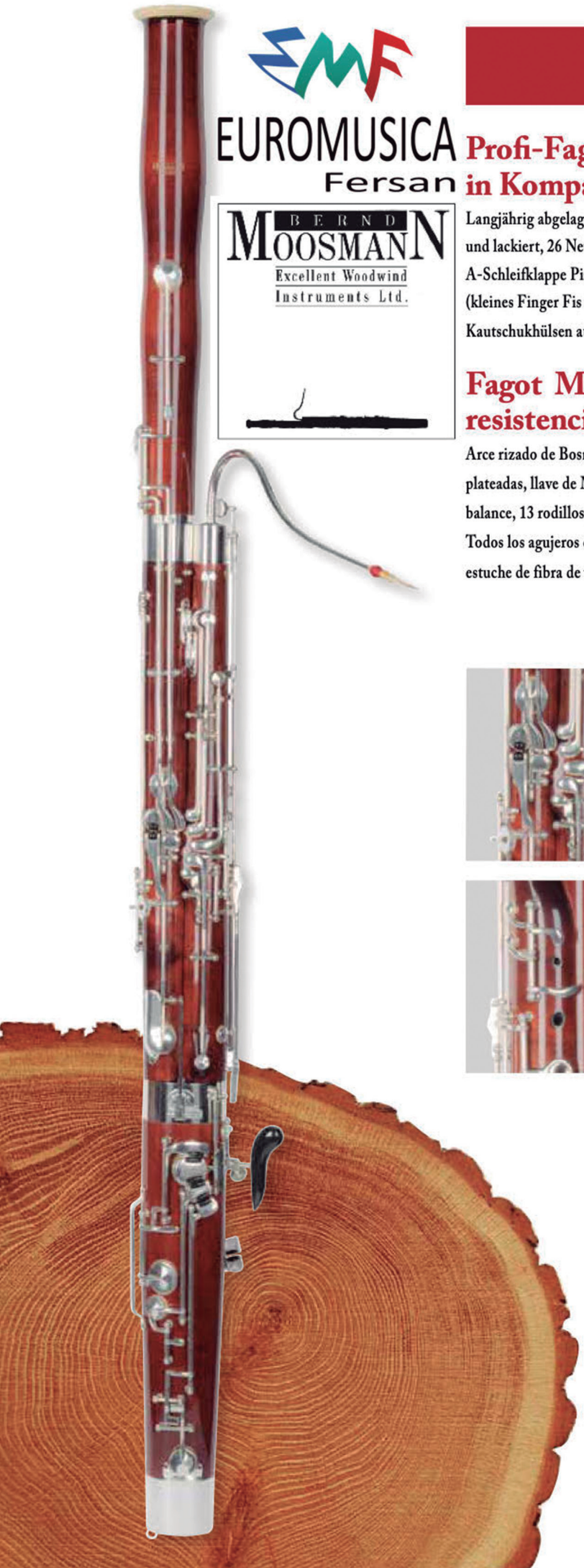
211

Profi-Fagott mit leichter Ansprache in Kompaktversion

Langjährig abgelagerter Bosnischer Bergahorn, Holz Mahagoni gebeizt und lackiert, 26 Neusilberklappen, versilbert, Hoch-E-Klappe, Verbindung A-Schleifklappe Pianomechanik, Aufhängevorrichtung, 13 Rollen (kleines Finger Fis mit langer Rolle), Fingerlöcher mit nach innen vorstehenden Kautschukhülsen ausgefüttert, 2 Excellent S-Bögen, BAM Hightech Etui.

Fagot Modelo Profesional con menor resistencia y en versión compacta.

Arce rizado de Bosnia curado durante varios años con barnizado en caoba. 26 llaves plateadas, llave de Mi sobreagudo, conexión entre llave de (la) y zapatilla del oído, balance, 13 rodillos (Fa#del meñique de la mano derecha con rodillo ancho). Todos los agujeros de los dedos con tubos antigua, 2 tudeles serie "Excellent" y estuche de fibra de vidrio de alta tecnología"











Anton-Schmidt-Str. 19 · D-71332 Waiblingen
Tel: +49 (0) 7151 90 56 33 · Fax: +49 (0) 7151 90 56 50
www.b-moosmann.de · bernd@b-moosmann.de

VI Congreso de AFOES

Entre los días 2 y 4 de septiembre de 2022 tuvo lugar el sexto congreso de AFOES, que se viene celebrando de forma bienal desde 2014. Pero esta fue una edición muy especial y largo tiempo esperada, puesto que debería haberse celebrado en 2020 pero a causa de la pandemia de la COVID-19 fue necesario aplazarla hasta en dos ocasiones. Es de agradecer el compromiso con la asociación tanto de los patrocinadores como de los propios socios durante todo ese tiempo porque a pesar de los inconvenientes en ningún momento dejaron de apoyar la celebración de este congreso hasta que por fin pudo tener lugar.

Además, la ocasión tuvo la particularidad de tratarse de la primera tras el congreso de la IDRS que tuvo lugar en Granada en 2018, en el que AFOES tuvo el papel de anfitrión. Tras el éxito de Granada constituía todo un reto ofrecer a los socios un congreso que estuviera a la altura de sus expectativas en el que tuviesen cabida expositores tanto nacionales como internacionales, se pudiera asistir a conciertos de primer nivel mundial y a conferencias con ponentes de categoría relacionados con la doble caña, simposios de pedagogía y masterclass con algunos de los nombres más reconocidos de Europa.

Además del interés de todas estas actividades cabe destacar el buen ambiente que pudimos disfrutar en esos días compartidos en el Conservatori Municipal de Música de Barcelona, sede del congreso, por oboístas y fagotistas profesionales, estudiantes y aficionados de todas las edades.

Como en otras ocasiones, los actos centrales de cada día fueron los conciertos y recitales de artistas de máximo nivel. En ellos pudimos disfrutar de obras de estreno –con el especial protagonismo de "Una historia de la Alhambra" de Óscar Navarro, para oboe, fagot y piano, obra encargada por AFOES–, obras para instrumento solo o para diversas agrupaciones de música de cámara, y también de otras de repertorio solista con acompañamiento de orquesta.

Los recitales fueron:

- *Los tríos para dos oboes y corno inglés de Beethoven*. **Trío Ditirambe**, dos oboes / corno inglés.
- *Explorando nuevas sonoridades*. **Bruno Lucas**, oboe.
- *Recital*. **Alejandra Rojas**, fagot.
- M*usique française*. **Trío de cañas Äglae**, oboe / clarinete / fagot.
- *Aproximación a los instrumentos barrocos de doble lengüeta*. **La Gracieuse**, oboes barrocos / fagotes barrocos.
- *Schumann y Bozza*. **Jesús Fuster**, oboe.
- *Obras ganadoras del I Concurso de Composición AFOES*. Fagotistas concursantes de los Concursos Nacionales AFOES.
- *Recital*. **Christian Schmitt**, oboe.
- *Napoleón Coste: repertorio romántico para oboe y guitarra*. **Dúo Du-bois**.

Los tres conciertos especiales –concierto inaugural, concierto nocturno de solistas y acompañamiento de orquesta y el concierto de clausura en sesión matinal– fueron interpretados por oboístas y fagotistas de referencia que interpretaron obras habituales del repertorio de nuestros

instrumentos y otras que no lo son tanto. En el primero de ellos las obras fueron para formaciones de música de cámara con acompañamiento de clave y cuerdas, en el segundo concierto obras concertantes para oboe o fagot acompañados de orquesta, y en el de clausura se interpretaron obras de música de cámara con piano y con el toque original del *didgeridoo*.

Este fueron el repertorio y los intérpretes con los que tuvimos la ocasión de disfrutar:

- *Quartet n. 3 in G minor for* bassoon and strings de *F. Devienne*. **Alejandra Rojas**, *fagot*.
- *Trío Sonata VI, ZWV 81 de J. D. Zelenka*. **TRÍO BMB**, dos oboes y fagot.
- *Una historia de la Alhambra*, trío para oboe, fagot y piano de *Ó. Navarro*. **José A. Masmano,** oboe **/ Joaquín Osca,** fagot.
- *2º Solo de Concierto para oboe y cuerdas de F. Ruiz Escobés*. **José A. Masmano**, *oboe*.
- *Reminiscenze su "La Traviata" di G. Verdi para fagot y cuerdas de L. Orselli*. **Stefano Canuti**, *fagot*.
- *Concierto para para oboe, cuerdas y continuo de C. Ph. E. Bach*. **Daniel Fuster**, *oboe*.
- *Divertissement para fagot y cuerdas de J. Francaix*. **Xaro Martínez**, *fagot*.
- *Night Windows for Oboe and 15 Strings de Th. Musgrave*. **Nicholas Daniel**, *oboe*.
- *Concierto para oboe, fagot, cuerdas y continuo en Sol M RV 545 de A. Vivaldi*. **Javier Ayala**, *oboe* (ganador 3er concurso AFOES) y **Jesús Viedma**, *fagot* (Ganador 2º concurso AFOES).
- *Sonatine para oboe y piano de* P. Sancan y *Sonate para oboe y piano de* F. Poulenc. **Olivier Doise**, *oboe*.
- *Interfèrences de* R. Boutry, *Concertino de* M. Bitsch y *Sonate pour bassoon et piano, op. 168 de* C. Saint-Saëns. **Sophie Dervaux**, *fagot*.
- *Arreglos y piezas variadas*. **Jean L. Fillon Oboman,** oboe d'amore y corno **/ Othello,** didgeridoo.

Por otra parte, en el congreso se dieron cita los más importantes fabricantes y empresas del sector, que con la **exposición de su material pusieron** a disposición de todos los asistentes sus mejores instrumentos y accesorios para ser probados y contrastados. De esta manera pudimos conocer todas sus novedades.

Para ellos se habilitaron dentro del Conservatori múltiples espacios en los que pudieron exponer sus productos. Las marcas asistentes fueron: Bernd Moosmann, Berthelot Reeds S.L., Buffet Crampon, Bulgheroni F.Lli Srl., Danzi Reeds, F. Lorée - De Gourdon, Gebrüder Mönnig Gmbh., Georg Rieger Gmbh., Howarth Of London Ltd., Josef par Philidor Paris, J. Püchner Spezial-Holzblasinstrumentebau, K.Ge Reeds, Kunibert Michel, Manufaktur Orlowski, Marigaux-Mafer, Medina Reeds, Medir S.L., Mercaseguros, Oboes Históricos, Oboe Shop Gmbh. Reed Machines, Reeds 'N Stuff Gmbh., Siete Notas Musicales S.L., Smartbassoon, Valero Reeds, Viennareeds, Yamaha Music Europe Ibérica y Zasmusic S.L.

AFOES siempre apuesta por las clases magistrales de los grandes intérpretes y solistas de grandes orquestas o que trabajan en conservatorios de referencia porque estas son las facetas profesionales más habituales de los diferentes oboístas y fagotistas. En el congreso de Barcelona tuvimos la oportunidad de ver cómo trabajan en el aula artistas de la talla de Enrique Abargues, César Altur, Stefano Canuti, Silvia Coricelli, Nicholas Daniel, Sophie Dervaux, Olivier Doise, Bruno Lucas, Xaro Martínez y Christian Schmitt.

También se celebraron conferencias, talleres y actividades interactivas con aspectos relacionados con el mundo del oboe y el fagot tales como los instrumentos históricos, *mindfulness*, fabricación de cañas, biografías de importantes oboístas o fagotistas, interpretación, jazz y un sinfín de propuestas más de los propios miembros de la asociación.

Las conferencias y talleres fueron:

- *Intercambio de oboe*. **Olga Albiach** y **Juan Vicente Gil**
- *Mantenimiento para oboe y fagot*. **Carlos Blanco** y **Sergio Jerez**
- *Preparación física y mental del músico*. **Nuria Cabezas**
- *Innovación educativa - MusicBayside Oboe*. **Nuria Cabezas**
- *Aprendiendo con el oboe. Usando el ritmo, la armonía y la melodía para comprender*. **Tina Cotolí**
- *Domènec Segú, un exponente del oboe en Barcelona*. **Edmon Elgström**
- *El alejamiento de la partitura: Perfeccionamiento rítmico desde la óptica africana*. **Alfonso Fernández**.
- *La tenora y el tible, dos instrumentos cromáticos descendientes de las chirimías*. **Jordi Figaró**
- *Taller de Jazz*. **Jean-Luc Fillon Oboman**
- *Si Velázquez levantase la cabeza…* **Juan Ramón Fuentes** y **Raúl Navarro**
- *Aproximación a los instrumentos barrocos de doble lengüeta*. **La Gracieuse**
- *La Romanza op. 50 de Beethoven para oboe y piano*. **Vicente Llimerá** y **Ramón Puchades**
- *Música para fagot y piano del s. XIX, compuesta en el entorno del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. **José Luis Mateo**
- *Cañas de fagot: de la plantación a la sala de concierto*. **José Luis Mateo**
- *Neuroeducación, inteligencia emocional y Mindfulness*. **Isabel Navalón**
- *Los instrumentos de doble lengüeta en el flamenco*. **Niño Rubén**
- *La práctica interpretativa aplicada a la enseñanza*. **Juan Mari Ruiz**
- *¿Cómo mejorar la práctica instrumental a través de un proceso creativo multidisciplinario?* **Cèlia Tort**

Una actividad muy especial fue la visita al Museu de la Música de Barcelona, en el que tuvo lugar una interesante conferencia-concierto sobre los instrumentos allí expuestos. También se organizaron varias sesiones de grupos de lectura, en las que los asistentes a la actividad tocaron juntos y a primera vista repertorio variado conformando grupos de doble caña heterogéneos en los que se unieron fagotistas y oboístas tanto profesionales como estudiantes, tanto oboes como fagotes.

Muchos de los eventos fueron compartidos por streaming en directo y todavía se puede ver un resumen de los mismos en la página www.afoesbarcelona2022.com y en el canal de youtube de la asociación

Finalmente, durante el congreso tuvo lugar la Asamblea General de la asociación, en la que Sarah Roper cedió el testigo de la presidencia de AFOES a nuestro nuevo presidente, Juan Mari Ruiz.






Barcelona
CONSERVATORI MUNICIPAL DE MÚSICA DE BARCELONA


Barcelona


Barcelona
CONSERVATORI MUNICIPAL DE MÚSICA DE BARCELONA


Barcelona
CONSERVATORI MUNICIPAL DE MÚSICA DE BARCELONA








Barcelona


Barcelona



Tradición e innovación

FAGOT SISTEMA FRANCÉS - OBOE - CORNO INGLÉS



BUFFET
CRAMPON
PARIS

Rigoutat
PARIS



OBOE - OBOE DE AMOR - OBOE BARÍTONO - CORNO INGLÉS

BUFFET CRAMPON
buffetcrampongroup.com

#WeAreBuffet **#WeAreRigoutat**

F. Lorée
PARIS

Better together since 1881



F.LORÉE - DE GOURDON
48, rue de Rome - 75008 Paris
www.loree-paris.com

MADE IN FRANCE



La situación de la música contemporánea entre los oboístas españoles

Sergio Montijano Bares, oboísta

Introducción

El repertorio oboístico es muy amplio debido a la antigüedad del instrumento. Existen varios antecesores del oboe en la Edad Media o incluso en la prehistoria, como son la *chirimía* y el *aulós* respectivamente. No obstante, se considera que el oboe fue utilizado por primera vez como instrumento orquestal en la ópera *Pomone* de Robert Cambert en 1671.

Durante el Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo, el oboe tiene un importante peso, por lo que existe una gran cantidad de repertorio para este instrumento perteneciente a estas épocas. Por ese motivo, durante nuestra formación en los grados profesional y superior de música preparamos una gran cantidad de obras de dichos periodos. En algunos casos, si el docente es consciente de la carencia en nuestra formación en música contemporánea, nos incitará a interpretar una o a lo sumo dos obras de este periodo en todos los años que duran nuestros estudios.

Este hecho contrasta con otra realidad, pues en numerosos concursos o incluso audiciones de orquesta se nos requiere la interpretación de una pieza contemporánea. Por ejemplo, para la participación en la orquesta academia del Festival de Lucerna *(Lucerne Festival Academy)*, es requisito ineludible la interpretación de dos obras contemporáneas y se valora positivamente, de forma opcional, la interpretación de una tercera. De igual modo, en concursos internacionales de música como el *Concours de Genève* el oboísta debe acometer una pieza contemporánea tanto en la primera ronda como en la semifinal del mismo.

A raíz de esta problemática nos planteamos dos cuestiones, a nuestro entender sustanciales, a las que trataremos de dar respuesta. La primera es ¿cuál es la situación de la música contemporánea en las clases de oboe de los conservatorios españoles? y segunda, ¿existe una deficiencia en la formación de los oboístas en música contemporánea?

Realización de la encuesta

Para abordar estas cuestiones previas y ser realmente consciente del problema, creemos conveniente la realización de una encuesta que nos permita comprobar si existe o, en caso contrario, no se evidencia una carencia en nuestra formación como oboístas en música contemporánea. La encuesta consta de diez preguntas e irá dirigida a una muestra de oboístas que han cursado o estén cursando el grado superior de música en España.

Nuestra intención es la obtención de información no meramente cuantitativa, sino también cualitativa. Para ello, se pedirá a los encuestados y encuestadas que se expresen de diversas formas, tanto con respuestas largas como cortas, con opciones o con una escala lineal que muestre en qué grado están de acuerdo con las preguntas formuladas.

I - ¿Qué consideras música contemporánea? Responde brevemente.
II - ¿Qué obras contemporáneas conoces?
III - ¿Qué obras contemporáneas has tocado?
IV - ¿En qué curso empezaste a estudiar música contemporánea?
V - ¿Con qué frecuencia escuchas música contemporánea?
VI - Desafinaciones de cuartos de tono / *bisbigliando/ glissandi* / dobles trinos / sonidos armónicos / *Frullato* / trémolo dental / multifónicos / vibrato labial / *Rollender Ton* o sonido retumbado ¿Sabes en qué consisten las técnicas anteriores?
VII - ¿Crees que sabes realizar todas las técnicas anteriores?
VIII - ¿Crees que has recibido información suficiente sobre cómo interpretar música contemporánea?
IX - ¿Crees que existe una carencia en nuestra formación a la hora de interpretar música contemporánea?
X - ¿Crees que existe una carencia en la formación del gusto musical o en la apreciación musical del repertorio actual?

Las preguntas obedecen a un orden secuencial lógico. La principal finalidad de las primeras cinco preguntas es la de recoger datos sobre la formación recibida por los oboístas con respecto a la interpretación de obras contemporáneas. De un modo complementario, pretendemos con ellas cumplir un segundo objetivo: servirles para reflexionar y darse cuenta de en qué situación se encuentran.

El objetivo de las tres siguientes preguntas es el de dar a conocer qué técnicas extendidas conocen y a qué nivel son competentes para ejecutarlas. Por último, les preguntamos si se ven preparados para interpretar o escuchar música contemporánea y si creen que existe una carencia en nuestra formación.

La encuesta se ha realizado de un modo anónimo, para facilitar la sinceridad de las respuestas ofrecidas. Finalmente, en aras de una mayor representatividad, hemos enviado las encuestas a oboístas que se han formado en un gran abanico de conservatorios repartidos por todo el territorio español. La población de la encuesta[1] asciende a un total de 59 oboístas que han acabado o están estudiando el grado superior de música en España.

Análisis de los resultados de la encuesta

La primera pregunta, en nuestra opinión, es de vital importancia para entender los resultados de la encuesta. A la pregunta *¿qué consideras música contemporánea? Responde brevemente*, las respuestas expresadas son muy variadas y en ocasiones poco precisas. Existen dos vertientes claras a destacar:

- Un escaso número de encuestados (el 39 %) consideran la música contemporánea como música compuesta a partir de finales del siglo XIX que obedece a una estética que se aleja de la anterior y que además incorpora frecuentemente técnicas extendidas.
- La mayoría de los encuestados (el 61 %) consideran la música contemporánea como aquella música compuesta en los últimos años, sin diferenciarla en función de sus características.

Al plantear la segunda pregunta *¿qué obras contemporáneas conoces?* se evidencia aún más esta dicotomía, ya que entre algunas de las obras nombradas aparece, por ejemplo, "*El oboe de Gabriel*", de Ennio Morricone, obra conocida por ser banda sonora de la película *La Misión*. Además, se mencionan obras de Óscar Navarro o Ferrer Ferrán, compositores actuales especialistas en

[1] *Enlace a la encuesta: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScDcjx7MwNAvD3NHaX6EyVaGVgABlDN_Amm_xHjc834MmQieg/viewform?gxids=7628*

música para banda, que no utilizan técnicas extendidas. En contraposición, también se han citado a muchos compositores que utilizan técnicas extendidas como Berio, Yun, Denisov, Holliger, etc.

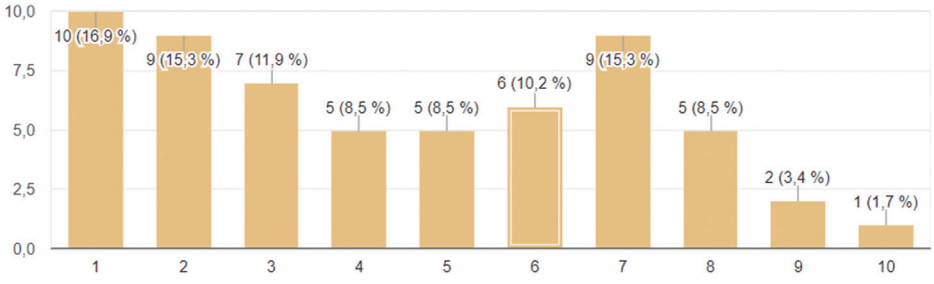
Al cuestionar en la tercera pregunta qué obras contemporáneas han interpretado, se aprecia en las respuestas que solo el 42 % de los encuestados han estudiado tres o más obras de dicho estilo. La mayoría de los encuestados (el 58 %) solo mencionan dos o menos obras. De entre estos últimos, un 27 % han acometido una única obra y un aún más preocupante 13 % afirman que nunca han abordado la interpretación de una obra contemporánea.

Las respuestas dadas a la cuarta pregunta *¿en qué curso empezaste a estudiar música contemporánea?* han sido significativas tanto por los datos cuantitativos arrojados como por los comentarios cualitativos que nos aportan una valiosa información. Respecto a los datos cuantitativos, como resultado obtenemos que un 27 % de nuestros encuestados empezaron a interpretarla en los últimos cursos del grado medio o profesional. En el grado superior, sin embargo, la iniciaron el 49 % y, dentro de este, la mayor parte (el 30 % frente al 19 %) la acometieron en sus últimos cursos. En referencia a los datos cuantitativos, el más relevante y significativo para nuestro estudio es que el 24 % de nuestros encuestados o bien han empezado a interpretar la música contemporánea tras acabar sus estudios superiores, un 14 %, o nunca han interpretado, un 10 %.

A este respecto, algunos de los comentarios que hemos recogido por resultarnos en sí mismos esclarecedores son: *"empecé en 4º de grado superior por iniciativa propia"*, *"empecé en clases privadas tras acabar"*. Dos de los encuestados complementan su respuesta afirmando que empezaron a interpretarla antes en grupos de cámara que con su profesor. Una de las personas encuestadas que podríamos considerar "privilegiada", ya que inició su formación en el grado medio, apostilla que *"la música contemporánea no es algo en lo que se haga tanto hincapié como en otras épocas"*.

Los resultados de preguntar por la frecuencia con la que escuchan música contemporánea (quinta pregunta) son los mostrados en la gráfica 1.

Gráfica 1. ¿Con qué frecuencia escuchas música contemporánea?



Fuente: Elaboración propia.

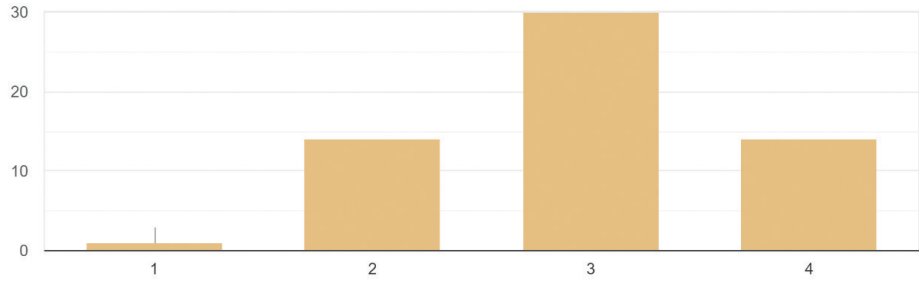
Aplicando esta escala numérica, el 1 representa "nunca" hasta el 10 "siempre", se puede apreciar como la opción "nunca" (con 10 encuestados equivalente a un 16,9 %) ha sido la más marcada, seguida por las opciones 2 y 7, elegidas por idéntico número de encuestados, y la opción 9 (un 15,3 %). En nuestra opinión, el hecho de que las opciones 1 y 2 hayan sido de las más seleccionadas, así como que las cuatro primeras opciones que supondrían una escucha deficiente sumen más de un 53 %, refleja una falta de educación y comprensión musical la cual se traduce en un auténtico desdén hacia la música contemporánea que los mismos músicos experimentamos en nuestro día a día.

Por otro lado, la tendencia parece agudizarse aún más si analizamos las encuestas de forma

individualizada, donde podemos apreciar que 7 de los 9 encuestados que seleccionaron la opción número 7 (concretamente, los encuestados números 11, 16, 41, 43, 45, 46 y 59) definen la música contemporánea de un modo exclusivamente temporal y sin asociarla a técnicas extendidas, pudiendo referirse a obras románticas, post románticas, o incluso música de cine con el término "música contemporánea". En el extremo opuesto, una única persona ha seleccionado la opción 10 (siempre). Al estudiar de forma individual las repuestas de esta persona, entendemos que se trata de un experto de la materia; de hecho, responde a la pregunta II con más de 18 compositores diferentes.

Las dos siguientes cuestiones, la sexta y séptima, nos permiten obtener información sobre si los oboístas conocen y hasta qué punto dominan las técnicas extendidas. Para ello, les hemos pedido en la sexta pregunta que evalúen sus conocimientos en una escala del 1 al 4 de una relación de técnicas extendidas. La opción 1 representaría no conocer ninguna técnica y la opción 4 conocerlas todas. La opción más elegida ha sido la 3 (30 %). lo cual presupone un conocimiento, al menos teórico, aceptable.

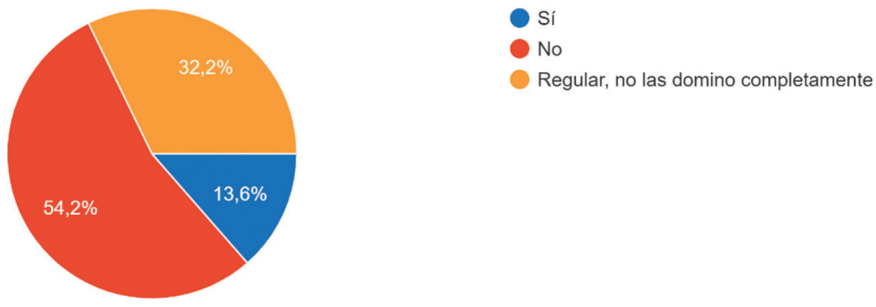
Gráfica 2. *Desafinaciones de cuarto de tono/ bisbigliando/ glissandi/ dobles trinos/ sonidos armónicos/ frullato/ trémolo dental/ multifónicos /vibrato/ ¿Sabes en qué consisten las técnicas anteriores?*



Fuente: Elaboración propia.

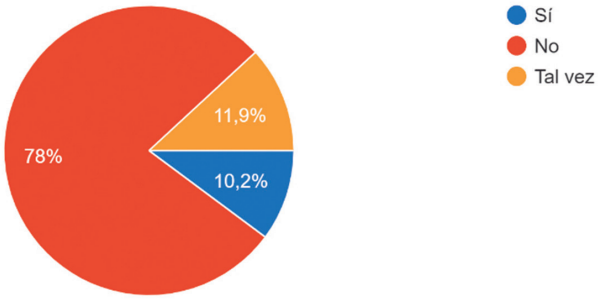
Sin embargo, dicho resultado se ve empañado al indagar, en la pregunta VII, si saben realizar dichas técnicas extendidas. Obtenemos entonces las siguientes respuestas, representadas en la gráfica 3:

Gráfica 3. *¿Crees que sabes realizar todas las técnicas anteriores?*



Fuente: Elaboración propia.

Basándonos en las respuestas obtenidas, se aprecia que más de la mitad de los encuestados (un 54,2 %) no sabría realizar todas estas técnicas, mientras que un 13,6 % afirma poseer un dominio de todas ellas (gráfica 3). En la pregunta número VIII le hemos pedido a nuestra población de oboístas que reflexionen sobre si creen que han recibido información suficiente sobre cómo interpretar música contemporánea.

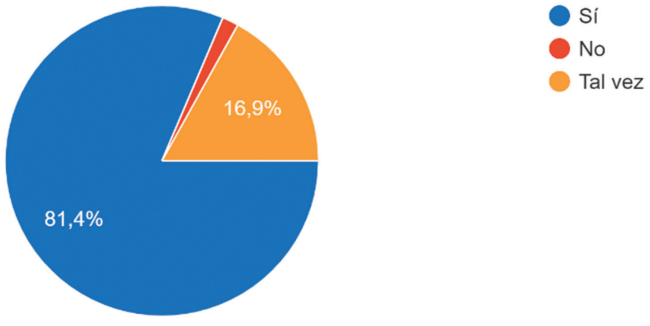


Fuente: Elaboración propia.

Gráfica 4. *¿Crees que has recibido información suficiente sobre cómo interpretar música contemporánea?*

Las respuestas determinan, como se recoge en la gráfica 4, que una amplia mayoría de los encuestados (un 78 %) no creen haber recibido una información suficiente sobre cómo interpretar música contemporánea. Finalmente, llegamos a las dos últimas preguntas del cuestionario: novena y décima.

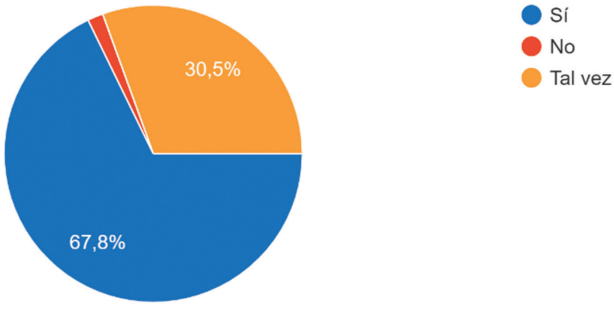
Gráfica 5. *¿Crees que existe una carencia en nuestra formación a la hora de interpretar música contemporánea?*



Fuente: Elaboración propia.

Como respuestas a la pregunta anterior, los resultados recogidos en la gráfica 5 son concluyentes. Un 81,4 % de los encuestados respaldan de manera firme y asertiva la existencia de dicha carencia en nuestra formación frente a un 1,7 % de los 59 encuestados. En concreto, el encuestado número 18 piensa que no existe una carencia en nuestra formación. Analizando la encuesta 18 individualmente, nos resulta llamativo que esta persona, a la pregunta de si has recibido suficiente formación, responde que no y, de hecho, también afirma que no ha tocado ninguna obra contemporánea porque aún no ha estudiado música contemporánea en el Conservatorio Superior, por lo que quizás se trate de una confusión. En cualquier caso, el resultado es contundente.

Para finalizar, hemos tenido la oportunidad de preguntar por la audición. Partimos del hecho de que una carencia en la formación se refleja en la interpretación y en el gusto. De ahí que indaguemos sobre este aspecto en la pregunta diez y última, cuyos resultados se sintetizan en la gráfica 6.



Fuente: Elaboración propia.

Gráfica 6. *¿Crees que existe una carencia en la formación del gusto musical o en la apreciación musical del repertorio actual?*

Las dos últimas gráficas, como se puede apreciar, son bastante coincidentes, aunque hay un mayor número de personas que experimentan, de un modo más rotundo, la carencia a la hora de interpretar que la carencia por el gusto de escuchar música contemporánea. De nuevo una sola persona cree que no existe una carencia en la formación del gusto musical, el encuestado número 17. Cabe resaltar que incluso uno de los encuestados al que hemos catalogado por sus respuestas como "un experto en la materia", se expresa en la misma línea afirmando que existe una carencia tanto en el gusto como en la formación a la hora de interpretar música contemporánea.

Conclusiones

Los resultados de la encuesta demuestran la existencia de una carencia en la formación de los oboístas españoles en música contemporánea, ya que tan solo un 1,7 % de los encuestados piensa que no existe dicha carencia en nuestra formación, respondiendo así a una de las preguntas que inicialmente nos planteábamos. A través del análisis de los resultados también comprobamos que la carencia no solo se manifiesta en la falta del dominio de las técnicas necesarias para interpretar la música contemporánea, sino además y consecuentemente, en una merma del gusto por escuchar esta. Los datos reflejan de forma contundente la situación de precariedad y abandono en la que se encuentra la música contemporánea en la formación de los oboístas españoles.

Bibliografía

CEMU nº1 - Centro de Educación Musical. Programa de Orquestas y Coros de la Provincia de Misiones. (no date) CEMU nº1 Centro de Educación Musical. *Programa de* Orquestas *y Coros de la Provincia de Misiones*. http://www.fundaciongrillos.org/cemumisiones/maderas-oboe/.

LaCarne Magazine and Relacionados (2020). Oboe, Toda Su Historia y evolución, LaCarne *Magazine Revista de Música Internacional*. https://lacarnemagazine.com/oboe-toda-su-historia-y-evolucion/.

Meyer, H.T. (1962). *History of the oboe: A thesis submitted in partial fulfillment for the degree of Master of Music*. Music Education.

Rasmussen, M. and Mattran, D. (1966). *A teacher's guide to the literature of Woodwind Instruments*. Durham, N.H,: Brass and Woodwind Quarterly.

SERGIO MONTIJANO BARES

Finaliza sus estudios de grado en la Hochschule für Musik Carl Maria Von Weber en Dresden con la profesora Celine Moinet. Posteriormente realiza un máster de Oboe y Orquesta en la Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar con el profesor Matthias Bäcker. En Alemania ha colaborado con numerosas orquestas profesionales como Jenaer Philarmonie, Theater Nordhausen/Loh-Orchester SonderhausenGmbH, Philharmonisches Kammerorchester Wernigerode, Junge Deutsche Philarmonie (Orquesta Joven Nacional de Alemania), etc.



BERTHELOT

www.anches.com

ATELIER PARIS

+33 (0)1 40 23 95 32

berthelot@anches.com

ATELIER MADRID

+34 692 26 70 36

berthelotmadrid@anches.com



fossati

PARIS

Hautbois - Hautbois d'amour - Cor anglais - Hautbois baryton

www.fossati-paris.com

Gebr. Mönnig

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



Concierto para fagot en re menor RV481 de Vivaldi ¿Autoplagio del concierto para cello RV406?

Jimena Moreno de Vicente, fagotista

Introducción

Aunque hoy en día nos pueda parecer un acto descarado por parte de un compositor, en tiempos de Vivaldi no era para nada extraño reutilizar música escrita previamente, y en algunas ocasiones incluso versionar obras de otro compositor. En este artículo hablaremos sobre un caso de autoplagio por parte de Vivaldi que afecta concretamente al *Concierto para fagot en re menor RV 481*.

Antonio Vivaldi

Si bien a continuación presentaremos una breve biografía de Antonio Vivaldi, creemos necesario mencionar previamente que no ha sido tarea sencilla para los historiadores esbozar el retrato de este hombre, ya que no existen suficientes documentos que le describan o hablen de él. Sus cartas son insignificantes y los testimonios de viajeros que visitaron Venecia no hablan extensamente de él; simplemente lo citan.

Antonio Lucio Vivaldi nació el 4 de marzo de 1678 en Venecia y fue el mayor de los seis hijos del violinista Giovanni Battista Vivaldi y de Camilla Calicchio. El cabello de color rojizo parece haber sido un rasgo propio de su familia. Su padre fue inscrito en la orquesta de la Basílica de San Marcos bajo el nombre de *Giovanni Battista Rosso o Juan Bautista Pelirrojo,* y Vivaldi fue conocido posteriormente en toda Venecia como *Il petre rosso o El cura pelirrojo*. La música rodeó la vida de Vivaldi en sus primeros años de infancia, cuando recibió de su padre las primeras lecciones de violín y clave. Los musicólogos carecen de información acerca de su formación musical, aunque se han podido hacer algunas suposiciones sobre las personas de las que Vivaldi pudo aprender música, como el padre Paternio, primo maestro en San Marcos, los hermanos Spada, ambos sacerdotes y músicos, o el gran Giovanni Legrenzi, fallecido cuando Antonio tenía doce años. Algo seguro es que Vivaldi fue educado y preparado para ser sacerdote, lo cual era algo muy común en esta época especialmente en las familias numerosas, ya que así se aseguraba a los hijos la cultura y un empleo estable y prestigioso *(Talbot, 1990)*.

En aquellos tiempos no era incompatible el sacerdocio con la música; de hecho, era bastante común. Como escribió el inglés Edward Wright en 1720: «Es muy corriente ver a sacerdotes en la orquesta. El célebre Vivaldi (al que se le llama el Cura Pelirrojo), renombrado entre nosotros por sus conciertos, los superaba a todos»[1] (Talbot, 1995). Algo no tan común fue que una misma persona compaginara el virtuosismo al violín, con la composición (cerca de setecientas cincuenta partituras) y

[1] Edward Wright, *Some observations made in traveling throught France, Italy, etc… in the years 1720, 1721 and 1722,* citado por Talbot, *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi,* p. 8, 1995.

el sacerdocio. Y, de hecho, no llegó a compaginar estas tres labores a la vez, ya que la música terminó ocupando su vida por completo sin dejar espacio a sus obligaciones como sacerdote. En una carta al marqués Bentivoglio de Ferrara, Vivaldi tuvo que dar explicaciones sobre su delicado estado de salud que le imposibilitaba cumplir con su deber de sacerdote: «Hace veinticinco años que no digo misa, y ya nunca la diré, […] en razón de un mal que padezco de nacimiento y que me atormenta. […] Vivo casi sin salir de casa, y solo salgo de ella en góndola o en carroza, porque el mal o la angostura de pecho me impide caminar. […] Mis viajes siempre me costaron mucho dinero, porque siempre los realicé acompañado por cuatro o cinco personas para ayudarme. Todo lo bueno que puedo hacer lo hago en mi propia casa y en mi mesa de trabajo» (*Cavicchi, 1967)*.[2]

En cuanto a su vida más personal, podemos saber que vivió durante muchos años con la cantante de ópera Anna Giraud y su hermana. Debido a que no era un hecho muy respetable en la sociedad veneciana que un cura mantuviera una relación con una mujer, de nuevo Vivaldi se excusó en su delicado estado de salud para justificar que Anna y su hermana vivieran con él para asistirle y ayudarle.

A estas alturas podemos intuir algunos rasgos de la personalidad de Vivaldi, una persona que sin ningún reparo mantuvo la incongruencia entre una salud deficiente y una hiperactividad musical absolutamente asombrosa. Enseñó varios instrumentos y tuvo coros y orquestas bajo su batuta en sus años como maestro en La Pietá, compuso la cantidad de obras que se conoce, viajó por todas partes para ejercer de empresario de sus propias óperas y dirigirlas, y todo ello con una resistencia física fuera de lo común *(Barbier, 2005)*.

Muchos testimonios afirman que Vivaldi fue, sin discusión alguna, astuto y ávido en los negocios, quizás incluso cerca de la inmoralidad y de la falta de honradez en algunos casos. Vivaldi sedujo a los que le rodeaban con su temperamento apasionado por la música y su derroche de entusiasmo, cualidades que se reflejaron en sus innumerables conciertos, los cuales vendía de forma rapaz, como relata el presidente De Brosses (1739): «Vivaldi se hizo íntimo amigo mío para venderme conciertos harto caros. […] Es un viejo con una furia compositiva prodigiosa. Le oí comprometerse a componer un concierto, con todas sus partes, en menos tiempo del que un copista tardaría en copiarlo»[3]. Esta furia compositiva se refleja en algunas de sus partituras, en las que escribió «música elaborada en cinco días» *(Talbot, 1990)*.

Sin duda alguna, Vivaldi estuvo muy lejos de esa imagen de asmático achacoso que pretendía aparentar en sus cartas. Más bien nos queda la imagen de un hombre astuto y hábil, que se muestra siempre dispuesto a endosar un concierto al mejor precio, a proponer como nueva una música reciclada o a cerrar un trato en su beneficio, como un perfecto veneciano de su tiempo, consciente de su valor y de la dura competencia del momento.

Son precisamente estas particularidades sobre el compositor veneciano las que darán sentido, en nuestro posterior análisis, al peculiar parecido entre el primer movimiento del concierto para fagot en re menor RV 481 y el del concierto para cello RV 406, que resultan ser prácticamente idénticos. Quién sabe si no ocurrió en este caso algo parecido a lo que le pasó al viajero alemán Uffenbach, quien encargó al compositor unos cuantos concerti grossi y recibió de Vivaldi tan solo tres días después diez conciertos que pretendía haber escrito expresamente para él, y que por tanto cobró a precio de conciertos exclusivos *(Barbier, 2005)*.

---

[2] Antonio Vivaldi, carta del 16 de noviembre de 1737, publicada por A. Cavicchi, *Nuova Rivista Musicale Italiana,* 1967, t. I, p. 6.

[3] Ch. De Brosses, *Voyage en Italie*, carta del 29 de agosto de 1739 (trad. Cast.: *Viaje a Italia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1922-1923).



Imagen 1: Retrato de Vivaldi que figura en "A General History of the Science and Practice of Music", de Sir John Hawkins. (Liverpool University Library). Se trata de un retrato que dulcifica los rasgos de Vivaldi (Talbot, 1990).



Imagen 2: Boceto de Vivaldi hecho por Pier Leone Chezzi en Roma en 1723, cuando Vivaldi tenía 45 años (Biblioteca Apostólica Vaticana). Se trata de una caricatura que exagera sus rasgos más característicos (Talbot, 1990).
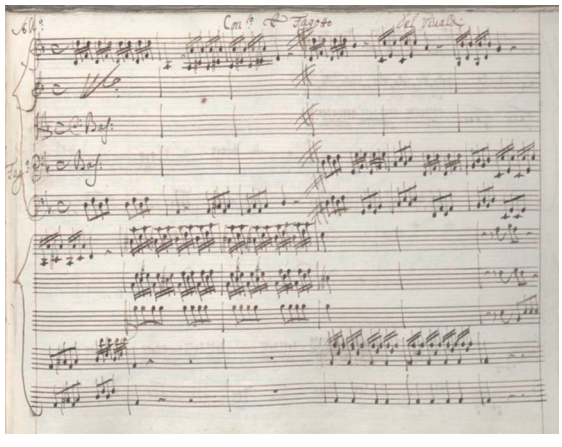
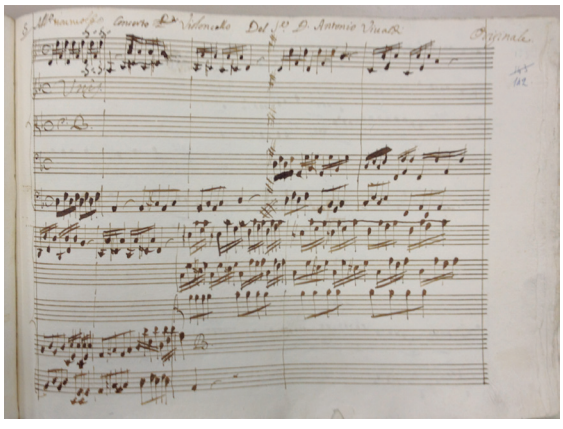
Comparativa de los conciertos RV 481 (fagot) y RV 406 (cello)

La forma más rápida de detectar esta gran similitud es mediante la escucha de ambos conciertos. Existen grabaciones a disposición del público en la plataforma YouTube, de las cuales se recomiendan las siguientes:

- Concierto para fagot RV 481: interpretado por el fagotista Sergio Azzolini, junto a L'Onda Armonica, en 2021. < *https://www.youtube.com/watch?v=enm_73jT3NA*>
- Concierto para cello RV 406: interpretado por el cellista Mstislav Rostropovich, junto a Saint Paul Chamber Orchestra, en 1992. < *https://www.youtube.com/watch?v=z6cHmZwlHQY*>
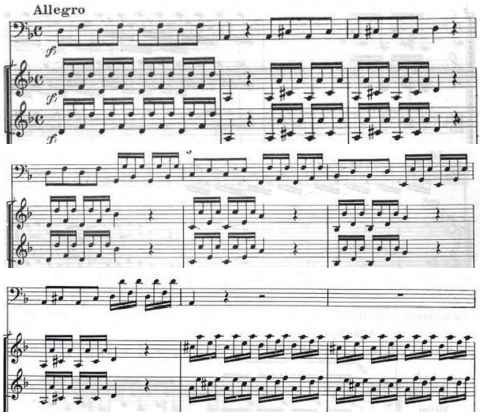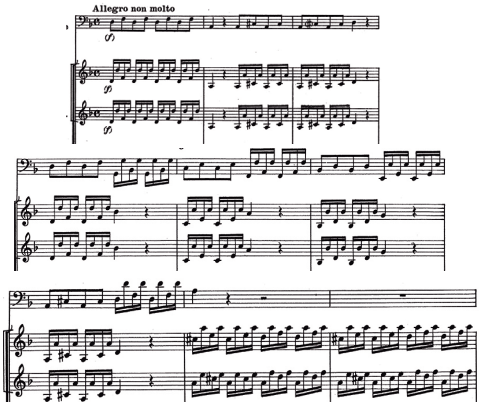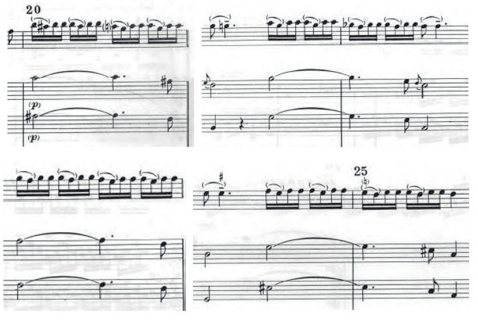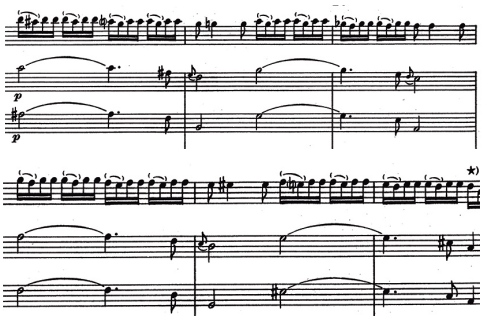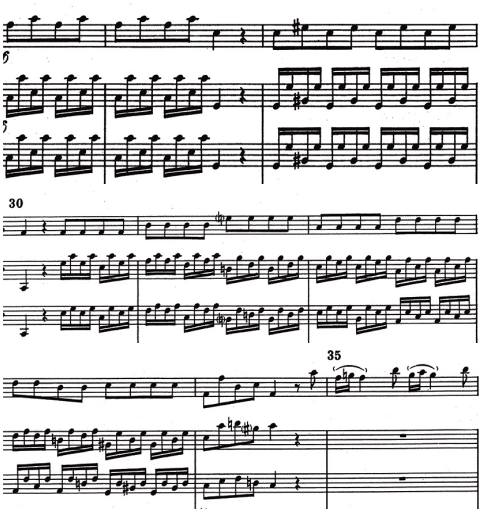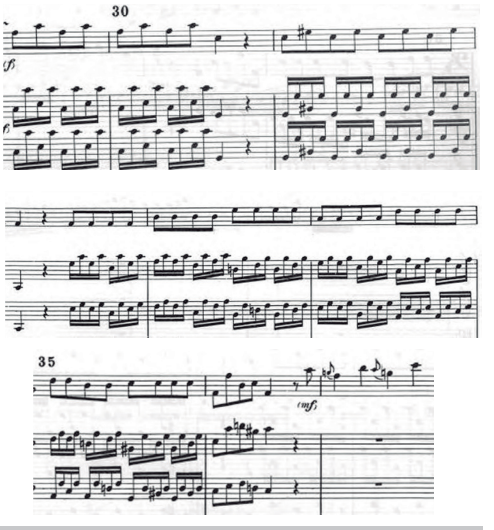
Asimismo, comparando los manuscritos también podemos apreciar a simple vista la semejanza entre ambos conciertos.

Tabla 1 - Manuscrito de ambos conciertos

RV 481 (fagot)	RV 406 (cello)
	
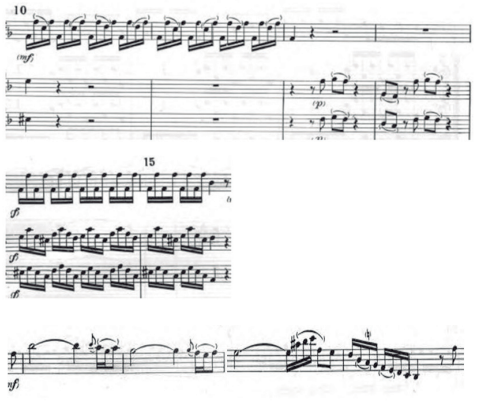
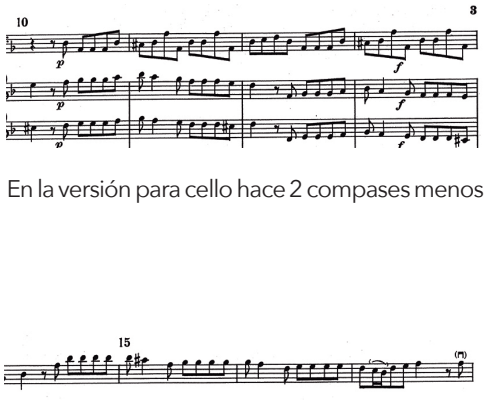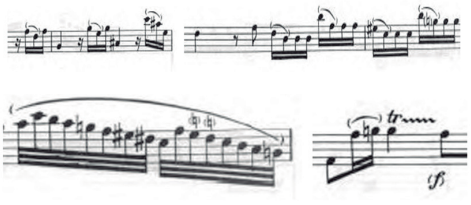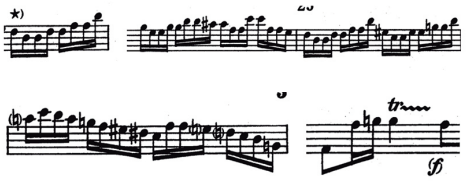
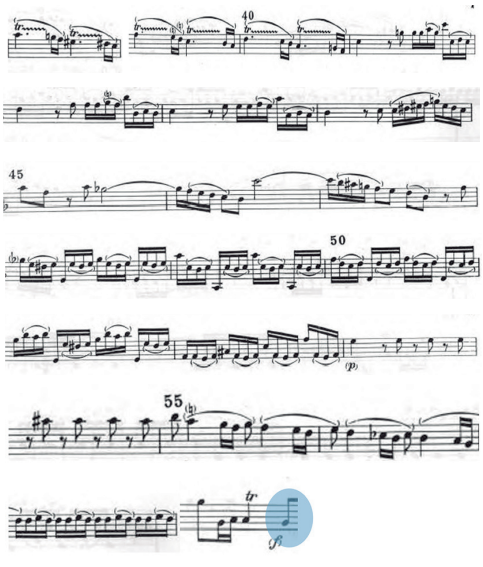
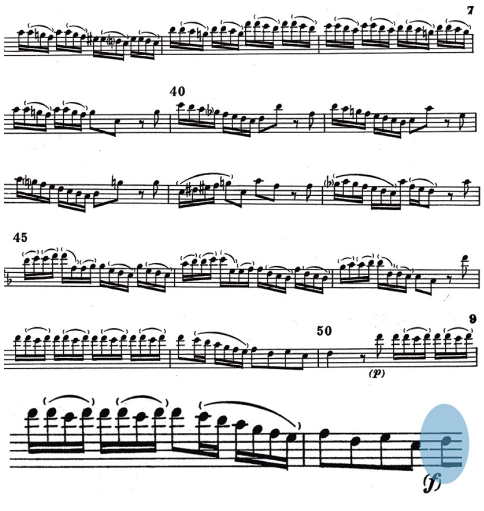
En la siguiente tabla, para una comparación más clara de la partitura utilizaremos la edición de Gian Francesco Malipiero (1949):
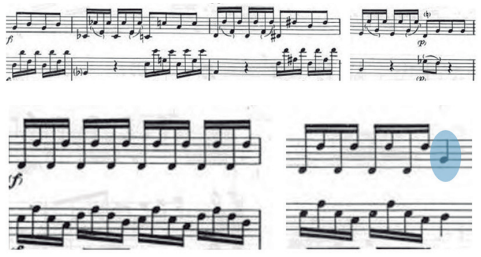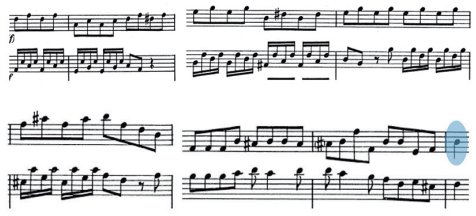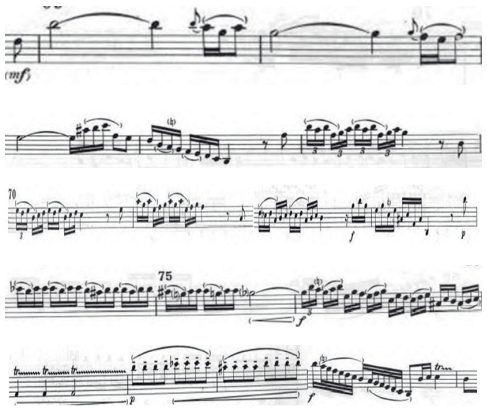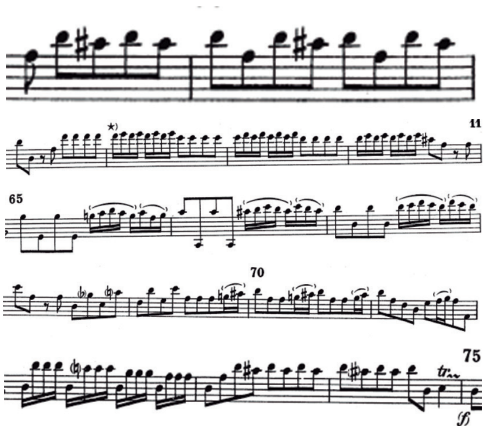
Tabla 2 - Similitudes entre los conciertos

cc. (RV406)	RV 481 (fagot)	RV 406 (cello)
cc. 1-9		
cc. 18-23		
cc. 27-35		
cc. 75-80	Igual que en los compases 4-9 (Da Capo)	

Por supuesto, para que no resultara exactamente el mismo concierto, Vivaldi varió algunos elementos, no tanto en la armonía ni en el acompañamiento, sino en la voz solista:

Tabla 3 - Diferencias entre los conciertos

cc. (RV406)	RV 481 (fagot)	RV 406 (cello)
cc. 10-17		 En la versión para cello hace 2 compases menos
cc. 23-27	 Fusas	 Semicorcheas
cc. 36-52	 Al terminar el desarrollo modula a Sib mayor.	 Al terminar el desarrollo modula a Fa mayor.

cc. (RV406)	RV 481 (fagot)	RV 406 (cello)
cc. 52-58	 Sigue en Si b mayor antes de empezar la reexposición.	 Modula a Re menor antes de empezar la reexposición.
cc. 59-74		

Asuntos interesantes tras la comparativa

Ante esta coincidencia tan asombrosa surgen algunas preguntas:

■ ¿Qué motivo pudo llevar a Vivaldi a autoplagiarse?

No es complicado encontrar una respuesta si contextualizamos el momento en el que fueron compuestos los conciertos. No era de extrañar que en aquella época un compositor recibiera un encargo y tuviera poco tiempo para componerlo, por lo que era necesario reutilizar composiciones propias anteriores. Además, era usual que los compositores que eran también maestros, como es el caso de Vivaldi en La Pietá, compusieran para las lecciones de sus alumnos y, por tanto, adaptaran las obras de un instrumento a otro para optimizarlas, como hacía también J. S. Bach, incluso con obras de otros compositores[4]. Por otra parte, la música no quedaba registrada ni grabada en ninguna plataforma quedando al alcance de todos, como podría pasar hoy en día. De esta forma, no era muy complicado que un plagio así pasara desapercibido y, obviamente, Vivaldi no podría haberse imaginado que hoy en día estudiosos de su música sacarían a la luz este hecho tan picaresco.
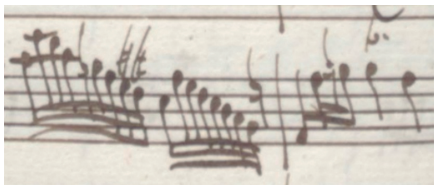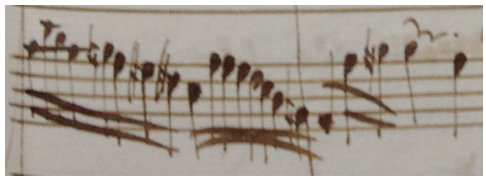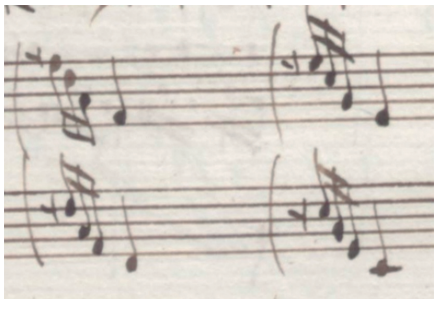
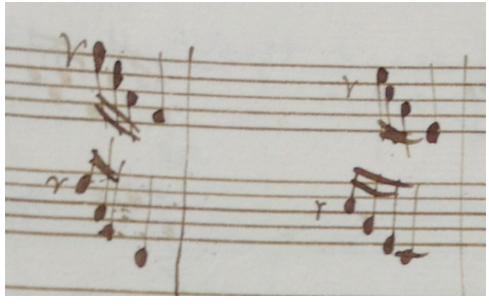
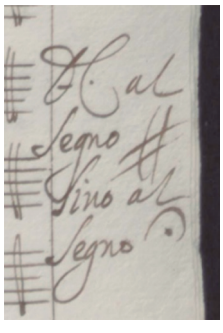
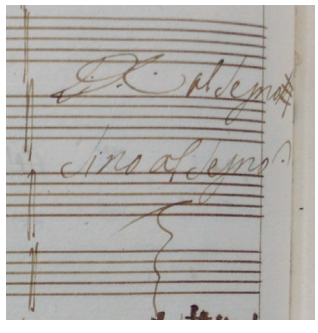
■ ¿Qué concierto fue compuesto primero?

Para responder a esta pregunta debemos limitarnos a la especulación. Si bien podemos argumentar nuestra opinión sobre el tema, es imposible asegurar por completo ninguna hipótesis puesto que, como dijo Antonio Fanna (1986): *"…no hay suficiente información para catalogar las obras cronológicamente», es decir, los números de la catalogación RV (Ryom Verzeichnis) de la obra de Vivaldi (Ryom, 2007) no nos indican un orden cronológico".*

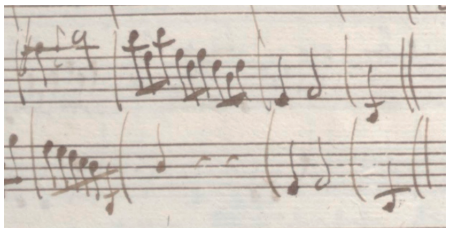
[4] Por ejemplo, el *Concierto para cuatro claves en la menor, BWV 1065* de J.S. Bach es una adaptación con fines de estudio del *Concierto para cuatro violines en si menor, RV 580* de A. Vivaldi.

Podríamos deducir que el concierto que escribió en segundo lugar lo hizo con prisa puesto que, si incluso tuvo que reutilizar música que ya había compuesto anteriormente, lógicamente es porque no andaba sobrado de tiempo. De esta manera, los trazos de los manuscritos podrían ser una pista para generar una hipótesis. Objetivamente, encontramos una escritura más descuidada en el concierto de violonchelo comparada con la del concierto para fagot. A continuación, se expone una tabla comparativa de los trazos con ejemplos extraídos de los manuscritos:

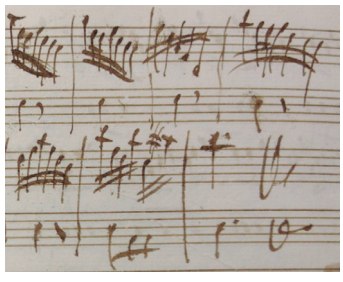
Tabla 4 - Comparativa de trazos en la escritura de A. Vivaldi

RV 481 (fagot) – escritura cuidada	RV 406 (cello) – escritura descuidada
	
	
	

Últimas notas del concierto (Tercer movimiento), claves para saber si tenía prisa en terminarlo:



Mantiene un trazo limpio y claro.
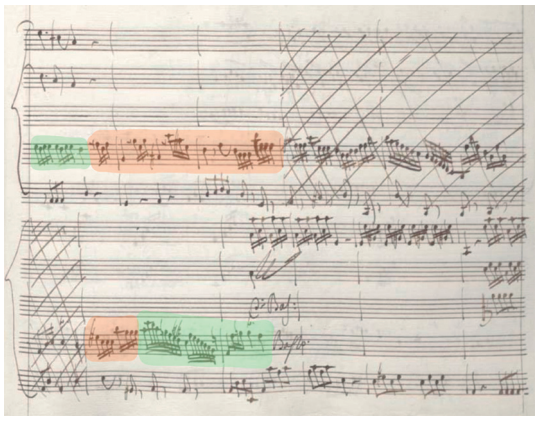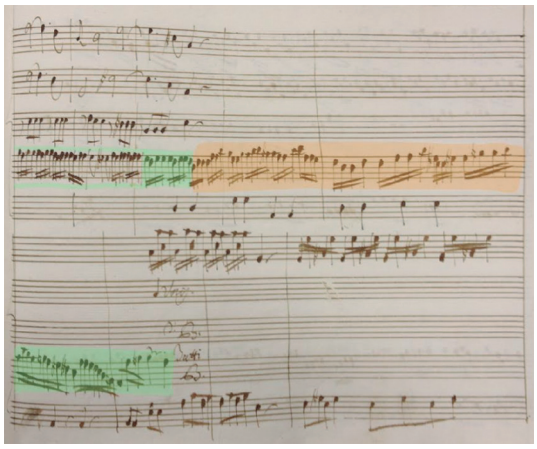


El trazo es rápido y descuidado. De hecho, ni siquiera escribe la doble barra al terminar.

Otro argumento a favor de nuestra hipótesis serían los compases tachados (cc. 28) en el RV 481 (fagot). Vivaldi tacha estos compases por una confusión. Para terminar la exposición necesitaba modular y cadenciar en el V grado. Primero pensó que el concierto estaba en Sol menor y cadenció en su V grado (re). Posteriormente, se dio cuenta de que el concierto estaba en Re menor y necesitaba cadenciar en su V grado (la), por lo que tachó toda la cadencia en Re menor *(Fourés, 2014)*.

Un lapsus así no se hubiera dado si Vivaldi hubiera compuesto el concierto para fagot plagiando el concierto de violonchelo. De hecho, en el Concierto para violonchelo RV 406 no solo no hay ninguna tachadura, sino que modula a La menor rápida y directamente.

Tabla 5 - Comparación del compás 28

RV 481 (fagot)	RV 406 (cello)
	

Conclusiones

Resulta muy interesante descubrir estas peculiaridades en la obra de un compositor tantos años después de su muerte. Casos como este nos permiten acercarnos más a Vivaldi, intuir más sobre su personalidad y su forma de ser y, de alguna forma, humanizar a un compositor que en ocasiones puede resultarnos tan lejano y ajeno a nuestro tiempo.

Después de la comparativa realizada en este artículo, podríamos considerar las evidencias citadas suficientes para pensar que el Concierto para fagot RV 481 fue compuesto con anterioridad al Concierto para violonchelo RV 406, pero como dijimos al principio de nuestro análisis comparativo, esto queda sujeto a especulaciones y a la opinión del propio lector de este artículo.

Bibliografía

Barbier, P. (2005). *La Venecia de Vivaldi: Música y fiestas barrocas*. Paidós Ibérica. Traducción de Jordi Terré.

Cavicchi, A. (1967). Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio. *Nuova Rivista Musicale Italiana, (1),* 45-79.

Fanna, A. (1986). *Opere strumentali di Antonio Vivaldi (1678-1741): catalogo numérico-tematico secondo la catalogazione Fanna*. Ricordi.

Fourés, O. (2014). Antonio Vivaldi. *Concerto per Fagotto in Re minore RV 481*. Ed. Ars Antiqua.

Ryom, P. (2007*). Antonio Vivaldi: thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV) / von Peter Ryom*. Breitkopf & Härtel.

Talbot, M. (1990). *Vivaldi*. Alianza Música.

JIMENA MORENO DE VICENTE

Nace en Madrid en 1999. Comienza sus estudios de fagot en 2011 en el Conservatorio Profesional de Música Victoria de los Ángeles junto a los profesores Ignacio Herrero y José Miguel Ruiz. Alumna de Marina García y Francisco Mas durante sus estudios superiores, es graduada por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en 2022. Actualmente cursa sus estudios de Máster en el RCSMM.

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
Sin necesidad de tu ayuda la máquina raspará tu caña.

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

Más tiempo, más relajado y menos estrés.



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

BUCHER



PUCHNER.COM



Cojo aire, música

María Lindo, oboísta

> La luz se atenúa
> silencio.
> Siento el peso de las miradas
> cojo aire
> no pienso.
>
> Me pierdo en el sonido
> música.
> Después, aplausos
> alegría.

Este ciclo se repite en cada concierto. Son momentos en los que se viven emociones que solo la música puede darte.

El corno inglés es el instrumento que siento como mi propia voz. Con él me expreso libremente. Me encanta que mi emoción conecte con la del público.

Soy intérprete, por lo que necesito obras musicales para poder expresarme. Fue en la búsqueda de un repertorio amplio para corno inglés cuando me di cuenta de que algunos compositores no entendían el instrumento de la misma forma que yo. Por eso encargué obras a compositores contemporáneos, inspirándolos para que siguieran mi propia línea de comprensión del instrumento.

La mayor parte de literatura que hay para corno inglés está constituida de obras cortas y melancólicas con carácter romántico en las que apenas se desarrollan las ideas musicales. Existen muy pocas obras que sitúen a este instrumento al nivel del violín, el violonchelo e incluso el oboe. Por este motivo, me propuse crear un repertorio para poder reunir obras nuevas y de más larga duración.

Es cierto que este instrumento requiere buen fondo físico. Quizás sea el motivo por el que no se hayan escrito suficientes obras con más envergadura y desarrollo. Yo tengo mi propia solución: entrenar la técnica correcta y que, por supuesto, la música esté bien escrita.

Este camino me ha llevado a disfrutar muchísimo tocando obras nuevas como la ópera narrada *El niño y la bestia*, para septeto de violín, viola, contrabajo, corno inglés, clarinete, piano y narradora, de Elvira Lindo y Jarkko Riihimäki. *Los dúos para corno inglés y fagot, Cinco relatos cortos*, de Ander Perrino, que he grabado con María José García Zamora en mi primer disco con Ibs Classical. Y la *Segunda sonata para corno inglés y piano* de Dirk-Michael Kirsch, dedicada por él para Yukako Morikawa y para mí por haber grabado la *Premier world recording* de su *Sonata nº 1* con la misma discográfica.

La pasión que siento por tocar el corno inglés y subir al escenario ante el público me ha llevado a emprender este emocionante y creativo proyecto. Me ilusiona poder hacerlo realidad, como algo que no existe y tú le das forma, quedando atrapado en un hueco del universo.

> El ciclo sigue
> las cañas en remojo.
> Monto el instrumento
> atril, metrónomo
> cojo aire.
> Me pierdo en el sonido
> música.

MARÍA LINDO

María Lindo nació en Madrid, en 1982. Estudió en la Hochschule für Musik Hans Eisler y completó su formación musical con un máster en la clase del profesor Nick Deutsch en la Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy de Leipzig.

Estudió corno inglés con el profesor Gerd Albrecht en Berlín y Gundel Janneman-Fischer en Leipzig, donde se especializó en repertorio solista y de cámara.

Debutó como solista con el Concertino para corno inglés op.34 de Ermanno Wolf-Ferrari con la Orchestra Nordwestdeutsche Philharmonie bajo la dirección de Gustavo Gimeno.

Ha colaborado con orquestas sinfónicas y de ópera como la Kammerakademie Potsdam, la Deutsches Symphonie-Orchester, la Deutsche Oper Berlin, la Mahler Chamber Orchestra, la WDR Rundfunkorchester Köln, la Deutsche Oper Berlin, la Budapest Festival Orchestra.

María Lindo es la directora de la compañía Linien Soundkraft, con la que realiza proyectos fusionando música con artes.





El fagot en las bandas de música profesionales del siglo XXI

Ovidio Giménez Martínez , fagotista

Queridos colegas de AFOES: me he animado a abordar un tema todavía pendiente en nuestra revista, cuya mayoría de lectores pertenecen a una banda musical. El propósito principal de este artículo es el de mostrar una perspectiva global del panorama actual del fagot en las bandas profesionales españolas y mostrarla como una aspiración laboral.

Gran parte de los estudiantes de fagot ha comenzado sus estudios o ha iniciado su práctica musical en una banda de música. Este tipo de formaciones nos brindan un espacio interesante donde poder desarrollar nuestra carrera artística, pero durante la formación en los conservatorios todavía no se contempla como una opción prioritaria su salida profesional.

Las bandas de música son un movimiento único y representativo de nuestro país. Se trata de un tipo de agrupación muy abundante a lo largo del territorio y que representa un vehículo ideal para difundir la identidad y cultura de cada región. Según el último anuario de estadísticas culturales publicado por el Ministerio de Cultura y Deporte en 2022, en España existen un total de 1498 bandas de música, lo que supera ampliamente a las 210 orquestas sinfónicas y 132 de cámara.

Por tradición, las bandas son más antiguas que las orquestas en España, aunque todavía menos reconocidas artísticamente. En las últimas décadas están adquiriendo un extenso repertorio propio con un nivel de exigencia significativo donde la presencia del fagot es cada vez mayor. Actualmente hay 40 fagotistas que forman parte de la plantilla de alguna de las 57 bandas profesionales existentes en nuestro país. Además, existen numerosas de estas formaciones donde las plazas de fagot no se han creado o están por cubrir.

Estas cifras deberían hacernos reflexionar sobre algunos aspectos, como el hecho de que en la práctica totalidad de programaciones didácticas de los centros educativos se le otorga prioridad al repertorio orquestal respecto al de banda de música, a pesar de la importancia y la abundancia de estas agrupaciones.

Durante el curso escolar pasado, en la especialidad de fagot, hubo 1.506 alumnos matriculados en las diferentes escuelas, academias o conservatorios, tal y como se muestra en la siguiente tabla.

Nivel de enseñanzas	N.º de alumnos
Enseñanzas básicas	600
Enseñanzas profesionales	773
Enseñanzas superiores	133

Datos del alumnado de fagot matriculado durante el curso 2021/2022 en centros españoles.

Estos centros de enseñanza musical, además de formar fagotistas para sus agrupaciones propias o locales, tienen como objetivo final formar profesionales. Sin embargo, la gran mayoría no concluirán la carrera y muchos continuarán probablemente como fagotistas aficionados en las bandas de música. Un pequeño porcentaje accederá a los estudios superiores y serán guiados por sus profesores, quienes les orientarán y aconsejarán sobre sus alternativas laborales en base a sus inquietudes y trayectoria académica. En la mayoría de los casos, se aspira o se contempla como primera opción la interpretación, seguida de la enseñanza y, en menor grado, la investigación.

No obstante, la realidad viene dada por la oferta real de puestos de trabajo y la demanda de trabajo en el sector. La gran mayoría de ellos optará por ejercer la docencia en alguno de los 1689 centros de enseñanza musical existentes en el territorio español entre escuelas, academias y conservatorios (1060 públicos y 629 privados); otros lo harán impartiendo la asignatura de música en algunos de los 28000 Institutos de Enseñanza Secundaria, y el resto formará parte de las diferentes orquestas y bandas profesionales, donde la oferta es bastante más reducida con 27 orquestas sinfónicas y 57 bandas profesionales con dedicación a tiempo completo.



Banda Sinfónica Municipal de Valencia

Aunque disponemos de numerosas bandas profesionales lo cierto es que en muchas de ellas no se contempla la presencia de fagotistas. Esto se debe a que algunas agrupaciones profesionales no tienen todas las voces instrumentales cubiertas y, por tanto, no alcanzan la plantilla mínima de la que deberían disponer para la correcta ejecución de las piezas de concierto. Esta carencia de plazas se supera ocasionalmente con la contratación de refuerzos puntuales o recurriendo a estudiantes avanzados que a veces terminan consolidándose. Ante esta problemática, desde la Asociación de Profesores de Bandas Sinfónicas AMPROBAND se ha tratado este tema en congresos y se está trabajando al respecto a través de publicaciones y manifiestos ante las instituciones públicas.

Como se muestra en la Tabla 2, en la actualidad contamos en España con 28 bandas de música civiles profesionales, 26 pertenecientes a ayuntamientos y 2 a diputaciones provinciales. En ellas trabajan 30 fagotistas en plantilla, habiendo 22 bandas con plazas de fagot y 6 donde no se han creado estas plazas todavía.

Banda de Música	Plazas de fagot
Banda Municipal de A Coruña	2
Banda Sinfónica Municipal de Albacete	1
Banda Sinfónica Municipal de Alicante	2
Banda Municipal de Almería	1
Banda Municipal de Badajoz	1
Banda Municipal de Barakaldo	1
Banda Municipal de Barcelona	2
Banda Municipal de Bilbao	2
Banda Municipal de Castellón	2
Banda Municipal de Música de Granada	1
Banda Sinfónica Municipal de Huelva	0
Banda Municipal de Música de Jaén	1
Banda Municipal de Música de Las Palmas de Gran Canaria	1
Banda Municipal de Música de Lugo	0
Banda Sinfónica Municipal de Madrid	2
Banda Municipal de Música de Málaga	1
Banda Municipal de Música de Palencia	0
Banda Municipal de Música de Palma de Mallorca	2
Banda Municipal de Música "La Pamplonesa"	1
Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife	1
Banda Municipal de Música de Santander	1
Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela	1
Banda Sinfónica Municipal de Sevilla	1
Banda Sinfónica Municipal de Valencia	2
Banda Municipal de Música de Telde	0
Banda Municipal de Música de Vitoria	1
Banda de Música de la Diputación Provincial de Zaragoza	0
Banda de Música de la Diputación Provincial de Guadalajara	0

Presencia del fagot en las bandas profesionales

También hay 29 bandas de música que dependen del ejército y fuerzas de seguridad del estado donde la presencia es todavía menor con 10 fagotistas en sus plantillas. Tan solo hay 8 bandas que disponen de fagot, tal

y como se muestra en la Tabla 3. La mayoría de estas bandas militares tienen menos de 40 músicos y es habitual en formaciones de este tamaño prescindir erróneamente del fagot o sustituirlo por otro instrumento grave.

Bandas de Música	Fg.
Banda Unidad de Música de la Dirección General de la Guardia Civil	1
Banda de Música de la Policía Nacional	1
Banda de Música de la Policía Municipal de Madrid	0
Unidad de Música de la Guardia Real	2
Unidad de Música del Regimiento Inmemorial del Rey N.º 1	1
Banda de Música de la Agrupación de Infantería de Marina de Madrid	1
Unidad de Música del Mando Aéreo General del Ejército del Aire- Getafe	1
Banda Música Cuartel General Terrestre de Alta Disponibilidad Valencia	2
Unidad de Música de la Agrupación del Acuartelamiento Aéreo de Tablada	0
Unidad de Música de la Academia General Militar Toledo	0
Banda de Música de la DIACU del Ejército de Tierra de Madrid	1
Banda del Batallón del Cuartel General de la División Mecanizada Burgos	0
Banda y Música del Batallón del Mando Regional Sur	0
Banda de Música de la Academia General Militar Zaragoza	0
Unidad de Música de la Agrupación Base Aérea de Zaragoza	0
Unidad de Música de la Jefatura de Subinspección de Canarias	0
Unidad de Música del Grupo del Cuartel General del Mando Aéreo de Canarias	0
Unidad de Música de la Academia de Infantería de Toledo	0
Unidad de Música del Batallón del Cuartel General de la Comandancia General de Ceuta	0
Banda de Música de la Escuela Naval Militar de Pontevedra	0
Unidad de Música de la Fuerza Logística Operativa de A Coruña	0
Sección de Música del Batallón del Cuartel General de la Comandancia General de Baleares	0
Unidad de Música del Mando Aéreo General de Murcia	0
Unidad de Música del Tercio de Levante de la Armada-Cartagena	0
Unidad de Música del Batallón del Cuartel General de la Comandancia General de Melilla	0

Presencia del fagot en bandas del ejército y fuerzas de seguridad del estado.

Para entender las funciones y actividades que han de realizar los fagotistas de estas agrupaciones es necesario remontarnos a sus orígenes, que residen en las antiguas capillas musicales eclesiásticas y en las bandas militares. Desde el s. XV aparecen grupos de músicos "ministriles" al servicio de los cabildos o ayuntamientos percibiendo un sueldo fijo a cambio de participar en ceremonias y celebraciones o acompañando a los ejércitos en sus marchas militares y acontecimientos solemnes. Pero es a partir del s. XIX cuando estos grupos, que también actúan en casas aristocráticas o burguesas, aumentan el número de miembros y se convierten en agrupaciones modernas. Mientras que en Europa aparecen grandes orquestas estables en el siglo XVII, en España no se escucharán fácilmente sinfonías clásicas y románticas hasta finales del siglo XIX. En el s. XX, gracias a las transcripciones que se hacían de orquesta a banda, se dieron a conocer las obras del repertorio sinfónico más admiradas del momento como oberturas de Wagner, Verdi, o bien los episodios de diversas zarzuelas. Sirva como ejemplo la Tabla 4, en la que se muestra parte del archivo del que disponía la Banda Municipal de Valencia en el año 1994.

Composiciones	Unidades
Oberturas y Preludios	49
Poemas sinfónicos	551
Selecciones y fantasías de ópera y zarzuela	76
Sinfonías	22
Suites sinfónicas	56
Danzas	24
Rapsodias	12
Valses y polkas	35
Pasodobles	300
Grandes marchas	17

Repertorio del archivo de la Banda Municipal de Valencia en el s. XX.

En el s. XX, además de realizar conciertos y como herencia de sus orígenes, también cuentan entre sus funciones la participación en actos protocolarios, conmemoraciones, festividades y procesiones religiosas, manteniendo y fomentando las tradiciones y cultura local. Estas actividades y su relevancia cultural y social han posibilitado sensibilizar a las administraciones en los últimos años, dando lugar a mejores condiciones laborales, estabilidad y el progresivo aumento de las plantillas, creando nuevas plazas de fagot.

Desde finales del XX y hasta nuestros días, aunque se mantiene la participación en este tipo de actos de forma moderada, hay una tendencia a fomentar otras actividades "de concierto" con una puesta en escena más llamativa utilizando en ocasiones recursos escénicos actuales y solistas. Asimismo, la realización de audiciones para escolares y tercera edad desempeñan una importante función educativa y social, siendo en la mayoría de las ocasiones actuaciones en recintos cerrados de entrada libre y gratuita.
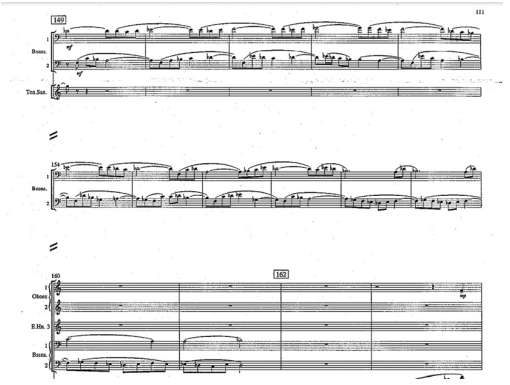
Esta actualización de las bandas viene acompañada de un auge en la composición de piezas musicales originales para estas

nuevas plantillas que da lugar a un repertorio propio extraordinario, de exigente dificultad técnica y mucha calidad, además de ser atractivo para el público, realizando gran parte de sus actuaciones en auditorios. Todos estos factores determinan que las principales agrupaciones del país adopten la denominación de "banda sinfónica".

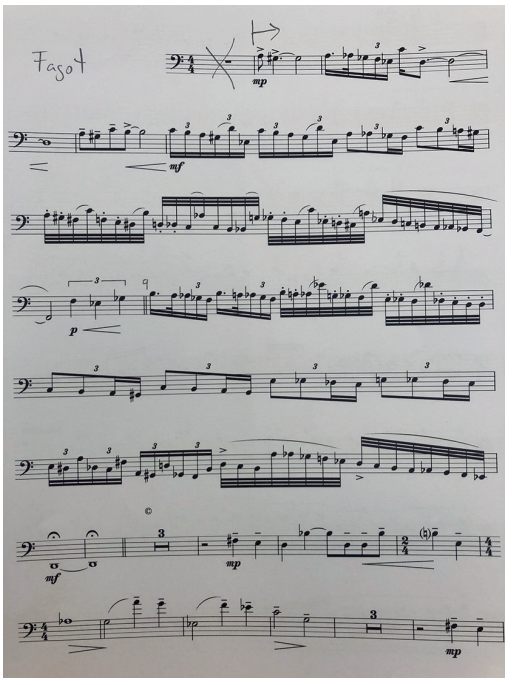
Esta tendencia coincide con la denominación global que se está produciendo en conjuntos con plantillas instrumentales similares por todo el mundo. En el panorama internacional son conocidas como "wind symphony", "symphonic band", "wind band" y "wind orchestra" destacando "The Tokyo Kosei Wind Orchestra", "Dallas Winds Symphony", "Hiroshima Wind Orchestra", "US Air Force Band" y "Philharmonic Winds Singapur".

Por un lado, los fagotistas de las bandas sinfónicas actuales nos enfrentamos a la ejecución de numerosos pasajes reconocidos por su belleza, como el solo para 2 fagotes del 3er movimiento *"For Natalie"* de la 3ª Sinfonía de James Barnes titulada *"The Tragic"*, y otros de enorme dificultad como el Concierto para violonchelo y orquesta de vientos *"Casanova"* de Johan de Meij o las 4ª y 7ª Sinfonía de David Maslanka. Por otro lado, encontramos piezas comprometidas de distinguidos compositores como la Sinfonía para Instrumentos de Viento de Igor Stravinsky, la *"Symphony in B flat for Concert Band"* de Paul Hindemith o la *Sinfonía para instrumentos de viento* de Richard Strauss. También existen numerosas composiciones para fagot solista, entre las que destacamos el *"Concerto for bassoon and wind ensemble"* de Hidas Frigyes, el *"Concertino for Bassoon and Wind Band"* de Julius Fucík o la *"Rhapsody for Bassoon and Wind Ensemble"* de Jukka-Pekka Lehto y *"Fagot viajero"* de Victor Hugo Berrocal Montoya. Entre los compositores españoles encontramos el "*Concierto para fagot y banda*" de José Plá Herrero, *"Aires mediterráneos"* de Raúl Martín Niñerola y *"Fantasmas"* para fagot solista y banda, de Ángel García Martínez.
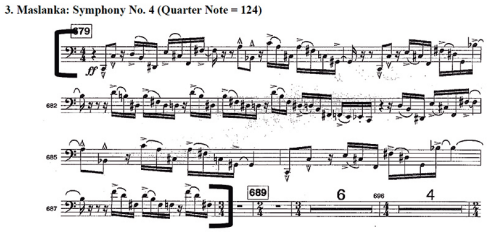
Las características de este repertorio "nuevo" alejado de las tradicionales programaciones de carácter popular a que se acostumbra, nos dibuja el perfil actual del fagotista en las bandas profesionales actuales. Otro indicativo de esta condición viene reflejado en los requisitos de acceso a puestos de trabajo de las últimas convocatorias, los cuales vienen
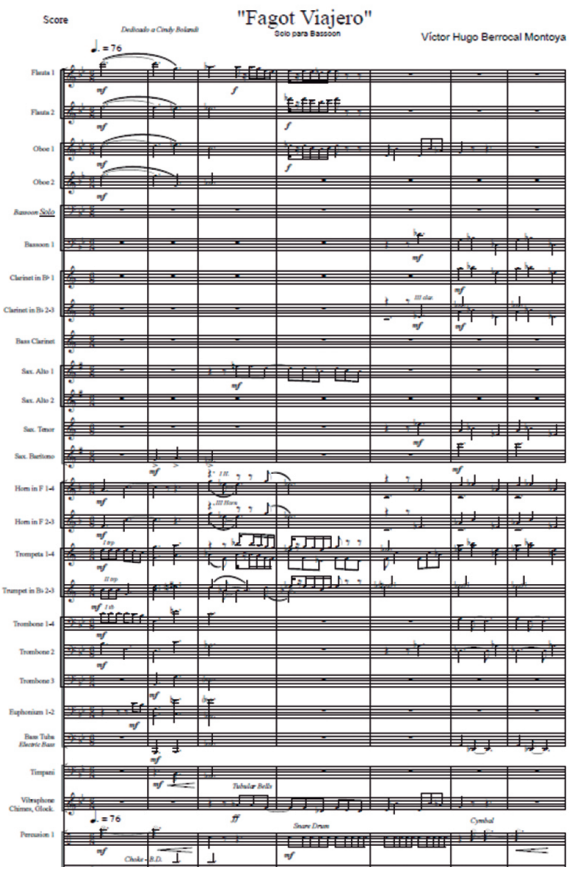


Solo para 2 fagotes del 3er movimiento "For Natalie" de la 3ª Sinfonía de James Barnes.



Stephen Melillo "Wait of the world"



David Maslanka: 4ª Sinfonía



Partitura del Concierto para fagot y banda "Fagot viajero" de Víctor Hugo Berrocal Montoya

publicados en boletines oficiales de la administración correspondiente como ayuntamientos, diputaciones o el Ministerio de Defensa.

Los candidatos han tenido que enfrentarse a unas exigentes pruebas de selección donde se requiere estar en posesión del Título Superior de Fagot y realizar diferentes ejercicios: interpretar una obra obligada, solos de orquesta y banda y ejercicios teóricos sobre temas comunes relativos a las administraciones correspondientes y temas específicos sobre la especialidad de fagot.

Los aspirantes que logren superar estos rigurosos procesos selectivos obtendrán como recompensa un puesto de trabajo donde ejercer su vocación como músico con cierta estabilidad laboral, además de otras ventajas como la asignación adecuada de instrumento, accesorios y vestuario necesario.

El día a día del fagotista implica alternar entre la interpretación de partituras sinfónicas de gran dificultad con la participación en actos populares o protocolarios. Aunque estos últimos no siempre ofrecen la misma satisfacción artística, permiten al músico contribuir a la difusión de las tradiciones y la cultura propias, lo cual es igualmente valioso.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Adam Ferrero, B. (1986). *Las Bandas de Música en el Mun*do. Sol.

Anuario de estadísticas culturales del Ministerio de Cultura. https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:a51b4916-fc36-4898-b9f6-e7380e21b114/anuario-de-estadisticas-culturales-2022.pdf

Asociación de músicos de bandas profesionales. https://amproband.com/

Asociación Española de Orquestas Sinfónicas. https://www.aeos.es/

Astruells Moreno, S. (2004). *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. [Tesis Doctoral]. Universitat de València. CORA TDX. http://hdl.handle.net/10803/9846

BOAM (2019). Resolución de 8 de marzo de 2019 de la Directora General de Planificación y Gestión de Personal por la que se aprueban las bases específicas por las que se regirá el

proceso selectivo para proveer plazas de Músico/a Banda Municipal del Ayuntamiento de Madrid. BOAM nº 8355, de 12 de marzo de 2019.

BOE (2019). Resolución de 10 de julio de 2019, de la Dirección General de la Policía, por la que se convoca concurso para la provisión de plazas de Facultativos y Técnicos del Cuerpo Nacional de Policía. BOE nº 182, de 31 de julio de 2019.

BOE (2020). Resolución de 10 de julio de 2020, del Ayuntamiento de Alicante, referente a la convocatoria para proveer varias plazas. BOE nº 203, de 27 de julio de 2020.

Carrillo Hernández, J. J. (2017). Situación actual de las bandas de música en las Fuerzas Armadas. *Estudios Bandísticos - Wind Band Studies, 1*, 141-145.

Confederación Española de Sociedades Musicales. https://coessm.org/

Folch Martínez, E. M. (2018). *Centro docente de música militar en España: origen, creación y trayectoria*. [Tesis doctoral], Universidad de Salamanca.

Portal de cultura del Ministerio de Defensa. https://www.defensa.gob.es/portaldecultura/cultural/musica/

OVIDIO GIMÉNEZ MARTÍNEZ

Fagot solista de la Banda Sinfónica Municipal de Valencia, Doctor por la Universidad Politécnica de Valencia, profesor en ESIM Escuela Superior Internacional de Música y del Postgrado de Interpretación en Florida Universitaria.





La figura del intérprete y su relación con la composición: oboístas - compositores

Jesús López Melero, oboísta

Introducción

Este artículo versa sobre la figura del intérprete especialista en un instrumento musical que se convierte en compositor para ejecutar sus propias piezas exhibiendo su virtuosismo y los recursos propios del instrumento. Teniendo en cuenta este concepto podemos afirmar, tal y como veremos a lo largo de este artículo, que la figura del intérprete-compositor, definida como el virtuoso instrumentista que compone música principalmente para interpretarla con su instrumento, ha aparecido prácticamente en todas las épocas de la literatura musical y en muchas especialidades instrumentales. Por lo tanto, para dar fe de ello, en este artículo haremos un breve recorrido a lo largo de las etapas más representativas de la historia de la música teniendo siempre presente esta dualidad entre interpretación y composición. De esta manera, nos centraremos en algunos de los nombres propios más representativos, tanto dentro como fuera del mundo del oboe, que se ajustan a la perfección a este concepto de intérprete-compositor además de citar los aspectos fundamentales que han moldeado a esta figura en cada una de dichas etapas. Para finalizar, se hará un especial hincapié en oboístas-compositores como A. Pasculli, C. Yvon y H. Holliger, entre otros.

Las figuras de intérprete y compositor

Si nos basamos en las definiciones que se recogen en el Diccionario de la Lengua Española, podemos resumir diciendo que un intérprete es la persona que explica o declara el sentido de algo, principalmente el de un texto, traduce algo de una lengua a otra, explica acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos, representa una obra teatral, cinematográfica o ejecuta un baile mediante una coreografía o pieza musical mediante el canto o instrumentos; mientras que un compositor es la persona que compone o que hace composiciones musicales *(Real Academia, 2014)*.

Teniendo en cuenta ambas definiciones, podemos establecer el concepto de intérprete-compositor como aquella persona en la que fluyen ambas vertientes. Ahora bien, existen muchas diferencias en esta dualidad en virtud de la importancia o peso que tiene cada faceta en una misma persona y el porqué un instrumentista compone obras.

De manera natural, la interpretación surge antes que la composición en el desarrollo vital de la persona. Cuando alguien comienza sus estudios musicales lo hace con el aprendizaje de solfeo e instrumento. Sin embargo, el objetivo de este artículo no es averiguar lo que ocurre primero. La verdadera finalidad es encontrar el nexo entre las dos facetas cuando se dan en una misma persona.

El volumen de obras creadas, los instrumentos para los que han sido escritas o el nivel de virtuosismo que tiene el autor, serán algunos de los factores más importantes que determinarán por cuál de las facetas será reconocido cada músico tras el paso de los años.

En cambio, en el desarrollo creativo la situación es la inversa. Por lo general, el primer paso de una obra le corresponde al compositor y, una vez finalizada, quedará en manos del intérprete y este puede ser el propio compositor u otro ejecutante. Los intérpretes disponen del dominio técnico de su instrumento y de las competencias musicales necesarias para realizar con éxito la tarea de entender, comprender y ejecutar con éxito cualquier composición. El intérprete debe ser un espejo del alma del compositor ya que, a través de los signos musicales, una partitura toma vida. Por tanto, el compositor que dispone de las destrezas y técnicas adecuadas afrontará la ejecución de la pieza desde el nexo de unión más apropiado para la interpretación porque entiende y comprende la pieza en primera persona.

Cuando el intérprete se enfrenta a una partitura debe ubicar la obra en la época y contexto, porque son los elementos principales que regirán el estilo de la misma *(Deschaussées, 2009)*. La interpretación no es solamente ejecutar, como decía anteriormente, hay que acercarse al compositor y a la génesis de la pieza a interpretar. Por ello, el intérprete partirá desde un conocimiento general (periferia) hasta llegar al compositor (círculo); en cambio, en la figura intérprete-compositor, el punto inicial será él mismo porque él es el círculo. En la puesta en escena de la pieza, el orden cambia; antes de la ejecución de la pieza debe existir una formación y una destreza adecuadas para dominar el instrumento (periferia) hasta dominar los pasajes y elementos propios de una pieza (círculo). Todo se puede resumir en el siguiente enunciado: el intérprete parte de los signos para llegar a la vida y el compositor parte de la vida para llegar a los signos.

En la figura intérprete-compositor, podemos afirmar que se da la conjunción perfecta, pero la fecundidad compositiva ha variado según cada autor.

La dualidad intérprete-compositor en la historia

Partimos de la premisa de que todos los grandes autores de la música clásica empezaron sus estudios musicales con el aprendizaje de algún instrumento, siendo el piano y el violín en la mayoría de los casos. Algunos autores interpretaban como actividad de ocio y disfrute personal sin buscar alcanzar un elevado nivel técnico, otros hacían uso de la interpretación como un elemento de acompañamiento a la danza en las grandes salas de las cortes o los palacios de la nobleza y en otros casos se interpretaba para exhibir el virtuosismo y mostrar el potencial del instrumento.
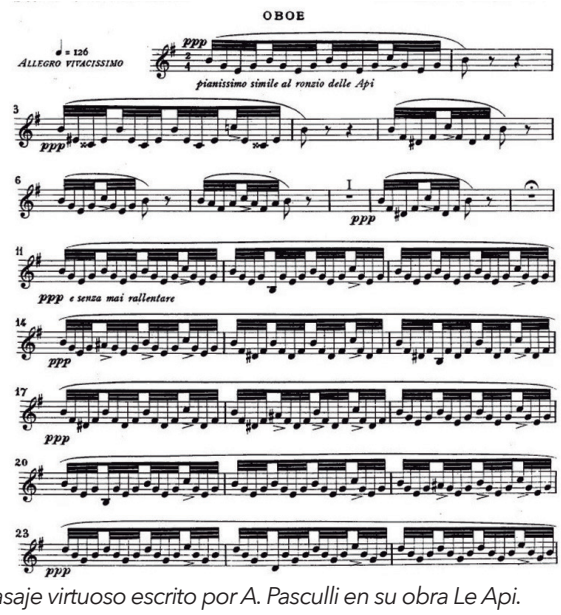
La época en la que vivieron los autores es un factor clave que determina los motivos por los cuales el intérprete compone. Ya desde el Renacimiento existieron instrumentistas que componían para sí mismos. En esta época, la mayoría de los intérpretes trabajaban para la Iglesia o estaban relacionados con ella, siendo esta la principal institución para la que componían. Las piezas, en su gran mayoría, eran vocales o en las que la voz era solista, siendo los instrumentos un mero acompañamiento. Sin embargo, y lejos de la música eclesiástica, en la música popular encontramos la figura del trovador. Podemos tomar esta figura como una de las primeras que refleja la dualidad intérprete-compositor debido a que eran instrumentistas que componían música para sí mismos o para su grupo de trovadores.

En el Barroco y el Clasicismo, los intérpretes-compositores se dan prácticamente en la totalidad de los instrumentos. Gran ejemplo de ello son las figuras archiconocidas de J. S. Bach o W. A. Mozart.

Teniendo en cuenta el trabajo de Bach como maestro de capilla, es evidente que esta dualidad de la que hablamos se ve perfectamente reflejada en su persona. Además, existe un dato curioso y es que la música de Bach cayó en el olvido tras su muerte debido a que era él mismo quien interpretaba sus piezas. Sin embargo, fue el propio Mozart quién descubrió su obra a través de G. van Swieten (barón melómano y poseedor de una gran biblioteca que mantuvo contacto con compositores como J. Haydn, W. A. Mozart y L. van Beethoven). Por su parte, Mozart destacó desde su niñez por ser un prodigio en cuanto

al dominio del piano y utilizó esta gran virtud para poder trabajar componiendo para diversos mecenas a lo largo de su vida *(Burkholder, Grout y Palisca, 2011)*.

En el Romanticismo, los compositores e intérpretes dejarán de estar al servicio de las cortes o la Iglesia y trabajarán por cuenta propia. Con la evolución en la organología de los instrumentos, los intérpretes aumentaron su nivel técnico porque contaban con más facilidades a la hora de ejecutar. Indirectamente, esto influyó en los compositores, pues podían componer obras más complejas en todos los ámbitos gracias al nivel que los músicos podían alcanzar. En este periodo se produce el verdadero auge de la interpretación y se fraguan las bases de lo que hoy en día conocemos como un músico virtuoso. Ejemplo claro de ello son las figuras de F. Liszt, S. Rachmaninov y F. Chopin. Se dice que Rachmaninov compuso sus difíciles obras para piano manifestando que solamente él sería capaz de interpretarlas. Tampoco nos podemos olvidar de la figura de P. Sarasate o N. Paganini en el mundo del violín *(Tranchefort, 1998)*. Precisamente, teniendo en cuenta a este último, podemos encontrar una gran similitud con uno de los nombres propios del virtuosismo en el oboe por excelencia: A. Pasculli.



Pasaje virtuoso escrito por A. Pasculli en su obra Le Api.

También hay que reseñar la figura de A. Vogt, un magnífico oboísta y uno de los compositores más prolíficos en la escritura de piezas para oboe en el siglo XIX. Muy famoso en su momento por ser considerado unos de los mejores oboístas de Europa, hoy está olvidado por muchos de nosotros.

Para finalizar este breve recorrido, lo hacemos con la música del siglo XX. Esta etapa se caracteriza por la gran diversidad de corrientes en todas las artes debido a la ruptura del ideal romántico, instaurándose un sistema individualista. Por lo tanto, todos los movimientos que surgen tendrán un nexo común: el deseo de ruptura con el pasado. En cuanto al concepto de intérprete-compositor, podemos enunciar varios ejemplos representativos de esta época. Algunos de ellos son A. Piazzola, bandoneonista que dedica su composición para este instrumento en el género del tango, principalmente, P. Casals, violonchelista que explora la sonoridad de su instrumento a través de sus obras, J. Menéndez, virtuoso clarinetista que dedica su obra expresamente al clarinete, o N. Rosauro, percusionista brasileño famoso por sus conciertos para percusión y orquesta.


Heinz Holliger

En el caso del oboe no nos podemos olvidar de la importante y trascendental figura de H. Holliger como el virtuoso oboísta del siglo XX.

Holliger ha llevado el oboe a su auge y ha desarrollado su técnica moderna, además de ser el primero en grabar en disco prácticamente todo el repertorio compuesto para este instrumento, como veremos más adelante.

Concluyendo con este apartado, podemos afirmar que el hecho de que hoy en día cataloguemos a la mayoría de los autores nombrados anteriormente principalmente como compositores es debido al transcurso natural de la historia, pues el legado compositivo es un elemento atemporal mientras que la interpretación se produce en el momento.

Oboístas-compositores

Tal y como hemos visto en el apartado anterior, a lo largo de la historia de la música, la dualidad entre interpretación y composición como facetas complementarias en una misma persona se ha dado en muchos e importantes casos. En este apartado del artículo me gustaría centrar la atención en realizar un breve repaso histórico enunciando los oboístas-compositores más representativos de cada una de las épocas anteriormente mencionadas *(Burgess y Haynes, 2004)*.



Caricatura de G. Ferlendis

Comenzando por el periodo Barroco, podemos mencionar a Nicolas Chédeville y a Alessandro Besozzi como las figuras más importantes que cumplen esta premisa de componer para interpretar.

En el Clasicismo nos encontramos con los nombres de Ludwig August Lebrun, quien hoy en día es bastante famoso por sus conciertos para oboe y orquesta, por otro lado, podemos citar a Johann Christian Fischer, virtuoso compositor de esta época y, por último, a Giuseppe Ferlendis.

Precisamente fue a este último a quien Mozart dedicó su concierto para oboe y orquesta mundialmente conocido en el repertorio del oboe. Además, Ferlendis se encargó de hacer una importante evolución en el corno inglés, ya que la orquesta de Salzburgo en la que Ferlendis tocaba incluyó este instrumento en sus conciertos.

En el Romanticismo encontramos las figuras de virtuosos oboístas-compositores como Auguste Vogt, Stanislav Verroust, Charles Colin o Carlo Yvon. No hay que olvidar mencionar uno de los nombres propios que mejor se ajusta al concepto que se viene desarrollando durante todo este artículo. Es el caso de Antonio Pasculli, a quien podríamos denominar como el Paganini del oboe *(Zoboli, 2010)*.



Oboe y caña de A. Pasculli.

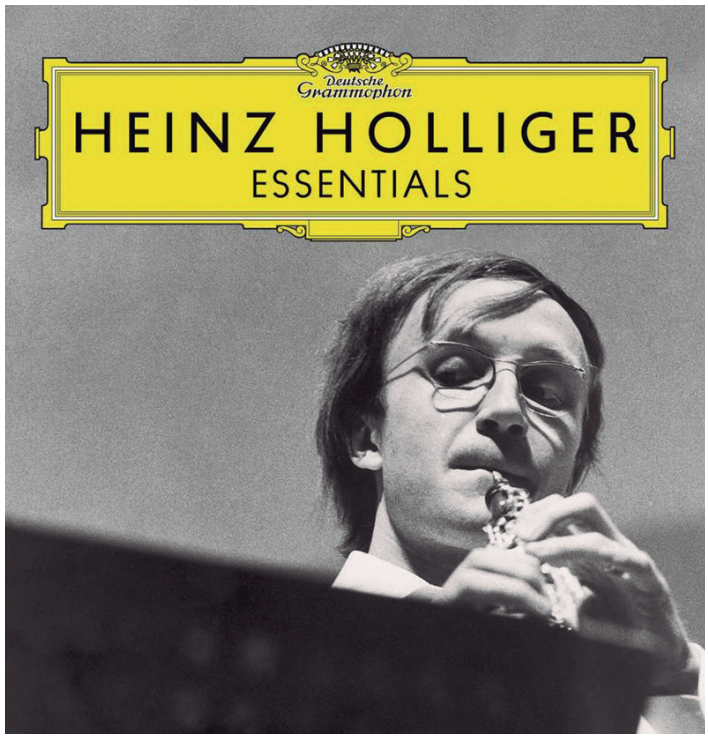
Por último, en el siglo XX podemos mencionar a Fritz Flemming y Alexander Wunderer como algunos de los oboístas-compositores de esta época. También cabe destacar a Gilles Silvestrini, ejemplo claro de esta dualidad, ya que vemos perfectamente reflejado su virtuosismo como intérprete y compositor

en sus famosos estudios para oboe. Por último, no nos podemos olvidar del que para muchos puede ser considerado el padre del oboe: Heinz Holliger. Además de su faceta como intérprete y compositor, Holliger también se ha adentrado tanto en el mundo de la dirección de orquesta como en la investigación de obras compuestas para oboe que se encuentran perdidas.

En relación a su faceta compositiva, Holliger empezó a componer a los seis años con un estilo impresionista. Sus estudios en composición los realiza con P. Boulez en París. Además, fue alumno del prestigioso S. Veress. La música de Holliger está influenciada por A. Schönberg, A. Berg y L. Nono. Sus obras exigen un gran nivel técnico por parte del intérprete y suponen un gran reto para el oyente, pues rompe totalmente con las sonoridades tradicionales. Ejemplo de ello son el uso de ritmos étnicos, la introducción de las tecnologías como radios o micrófonos, la variedad en las articulaciones, la introducción de multifónicos, el frulato, los grandes saltos interválicos o los frecuentes cambios de compás. Holliger afirma que no busca atraer al público mediante su música, sino que quiere que el público se vea atraído con ella por el intérprete y el compositor.
En cuanto a su faceta interpretativa, Holliger ha grabado en disco prácticamente todo el repertorio escrito para oboe, siendo en 1964 cuando realizó su primera grabación para Deutsche Grammophon Records *(Blyth, 1972)* con el concierto de Mozart.

Por todos los oboístas es conocido su particular timbre y técnica instrumental que le han llevado a ser la figura que hoy en día es.

Tal ha sido la importancia de Holliger en el desarrollo del oboe y en el mundo de la música en general que reconocidos compositores le han compuesto obras dedicadas. Entre ellos encontramos a K. Penderecki, E. Denisov, A. Jolivet, R.R. Bennet o la exquisita *Sequenza VII* de L. Berio.



Portada de H. Holliger en Deutsche Grammophon.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos visto como la figura del intérprete-compositor ha estado siempre presente a lo largo de la historia de la música. En cada época, las circunstancias sociales han llevado a los intérpretes y a los compositores a adaptar su manera de interpretar y producir música para poder subsistir. Algunos intérpretes poseían un gran dominio del instrumento y se aprovechaban de este factor para componer piezas y realizar sus propios conciertos. En otros casos, los intérpretes componían porque trabajaban para la Iglesia o para algunos mecenas. En cualquiera de estos casos, el intérprete-compositor se ha ido adaptando y moldeando a la par que muchos otros artistas lo han hecho en otras disciplinas.

Personalmente, ha sido un gran placer realizar este artículo en el que he querido plasmar esta dualidad tan importante a lo largo de nuestra historia para nuestra querida revista de AFOES.

Referencias bibliográficas
Blyth, A. (1972). *Una entrevista con Heinz Holliger.* Gramophone. https://www.gramophone.co.uk/feature/aninterview-with-heinz-holliger

Burgess, G y Haynes, B. (2004). *The Oboe*. Yale University Press.

Burkholder, J.P, Grout, D.J y Palisca, C.V. (2011). *Historia de la música occidental.* Alianza Música.

Deschaussées, M. (2009). *El intérprete y la música*. Rialp, S.A.

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española (23.ª ed.).* Madrid: Espasa

Tranchefort, F.R. (1998). *Guía de la música Sinfónica*. Alianza Editorial.

Zoboli, O. (2010). *Antonio Pasculli*. Omar Zoboli. http://www.omarzoboli.ch/antonio-pasculli.html

JESÚS LÓPEZ MELERO

Nace en Martos (Jaén) en el año 1995. Inicia sus estudios de oboe de la mano de Cecilio García Herrera y finaliza sus estudios en Málaga con el profesor René Martín Rodríguez. Actualmente, ejerce su labor como docente en el Conservatorio Profesional Esteban Sánchez de Mérida. Ha colaborado con orquestas de renombre como la de RTVE o la OFM, entre otras.
También ha sido miembro de orquestas como la JONDE, OJA, JOBA… actuando bajo la batuta de prestigiosos directores. Además, se halla en posesión de diversos títulos de postgrado relacionados con la interpretación e investigación musical.





Biografía de D. Francisco Vialcanet Cerverón

Catedrático de fagot del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1958-1981)

José Luis Mateo Álvarez, fagotista

D. Francisco Vialcanet Ceverón, natural de Lliria (Valencia), nació a las 3 h del día 8 de septiembre de 1929 en el domicilio familiar sito en la calle Torre de la Reina n.º 17, hijo de D. Francisco Vialcanet Navarro, natural de Lliria, y de Dª Trinidad Cerverón Domingo, natural de Alcublas, de profesiones labrador y sus labores respectivamente, siendo sus abuelos paternos D. Francisco Vialcanet Onensio y Dª María Navarro Bernal, naturales de Lliria, y sus abuelos maternos D. Gaspar Cerverón Llañez y Dª Fernanda Domingo Aguirre, naturales de Alcublas. Fue inscrito en el Registro Civil de Lliria, folio 25, número 119, a las 11 h del día 8 de septiembre de 1929 por su tía paterna, Dª Trinidad Vialcanet Navarro.

Murió a las 16,15 h del día 20 de abril de 1981, en el km. 66,150 de la N-III de Madrid-Valencia, en el término municipal de Fuentidueña de Tajo (Madrid) a causa de un accidente de tráfico. Sus restos mortales se encuentran en el cementerio Municipal de Lliria, tal como aparece inscrito en el Registro Civil de Fuentidueña de Tajo, folio 011, número 8.

Vida personal

Comenzó sus estudios musicales en la Unión Musical de Lliria y en el Conservatorio de Valencia, donde cursó hasta 3º de fagot. En el curso 1949-1950 aparece en las actas de exámenes Generales de Enseñanza Oficial del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y en el curso 1951-1952 termina la carrera de fagot, siendo su profesor D. Antonio Romo Madrid, con la calificación de sobresaliente y Diploma de Primera.

La infancia de D. Francisco Vialcanet transcurrió en Lliria, donde cursó la Enseñanza Obligatoria en la Escuela Pública del municipio al tiempo que estudiaba música, actividad que llevaba a cabo en la Sociedad Musical de La Unión. Allí, según nos cuenta su hija *"comenzó con la trompa, pero no le gustaba por la embocadura y se pasó al fagot"*, y hacía viajes a Valencia para recibir clases de instrumento en el Conservatorio de la capital.

El primer fagot (instrumento de sistema francés) se lo compró su padre, quien obtuvo el dinero de la venta de una vaca lechera[1], y en 1947 se traslada a Madrid a hacer el servicio militar como voluntario en el ejército de tierra para continuar sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Durante los tres años del periodo de servicio militar voluntario, D. Francisco residió en el cuartel[2].

El 24 de noviembre de 1955 contrajo matrimonio en Lliria con Dª Concepción Sebastiá Guerrero. Como fruto de este enlace tuvo dos hijas: Dª Trinidad Vialcanet Sebastiá (17 de enero de 1957) y Dª Remedios Vialcanet Sebastiá (10 de diciembre de 1964).

---

[1] Entrevista a Dª. Trinidad Vialcanet.
[2] Ibídem

De sus domicilios en Madrid, sabemos que en el año 1955 residía en la calle Zurbano nº 84, que en el año 1968 vivía en la calle Fernández de la Hoz nº 59, y que, en 1981, D. Francisco tenía su domicilio en la calle Infanta Mercedes nº 85. Su día a día estaba centrado en su trabajo y sus aficiones. Tenía ensayo por las mañanas e iba al Conservatorio por las tardes. Los fines de semana tenía concierto los sábados por la tarde y domingos por la mañana. Las vacaciones siempre las pasaba en Lliria. En vacaciones de Navidad iba a la Albufera (Valencia) a cortar cañas, que dejaba secar en Lliria, y en verano ya las tenía listas para empezar a trabajarlas. D. Francisco se fabricaba sus propias cañas de fagot y las hacía en su casa de Lliria o en Madrid. El hacer cañas, aparte de una necesidad laboral, era una de sus distracciones, al igual que lo eran las colecciones de monedas, sellos y vitolas. Los domingos, después de los conciertos de la Banda Municipal en el Retiro, aprovechaba para ir a la Plaza Mayor de Madrid y visitar los puestos de numismática para actualizar sus colecciones. Los lunes solían ser su día libre y los pasaba estudiando y perfeccionando la ejecución de las partituras que tenía que interpretar en esa semana.

Su nivel de exigencia para consigo mismo no tenía límite y eso le llevó a ser considerado uno de los fagotistas de referencia del siglo xx, además de ser merecedor de la Cruz de Caballero de la Orden del Mérito Civil, galardón que le fue impuesto por S.M. D. Juan Carlos I, Rey de España, el 30 de julio de 1977.

Los periodos de vacaciones estivales los aprovechaba para disfrutar de su familia en su pueblo natal y para poner a punto el instrumento, trabajos que el mismo hacía gracias a su habilidad manual y a los conocimientos que del fagot tenía. Estas acciones las realizaba con sus hijas, con las que compartía sus curiosidades y conocimientos.

El círculo de amistades de D. Francisco era amplio, tanto en Madrid como en su pueblo, lo que le permitió mantener el contacto con la Sociedad Musical la Unión de Lliria durante toda su vida, hasta el punto de que, a su fallecimiento, su viuda donó a la Sociedad todas las partituras que D. Francisco tenía, entre las que se encontraba una colección completa de los *conciertos para fagot* de Vivaldi. En Madrid, junto con sus compañeros de la Orquesta Nacional, formó el quinteto de viento "Cardinal", con el que obtuvo grandes éxitos profesionales que llegaron tanto por la altísima calidad de los componentes del grupo como por la amistad que les unía. Sus compañeros de quinteto fueron D. Andrés Carreres López (flauta), D. Salvador Tudela Cortés (oboe), D. Francisco Vialcanet Cerverón (fagot), D. José Vicente Peñarrocha Agustí (clarinete) y D. Francisco Burguera Muñoz (trompa). Con ellos recorrió toda la geografía española dando conciertos y haciendo las delicias del público que los escuchaba. Entre sus amigos también se encontraban compositores de prestigio como el Sr. Bertomeu, quién le dedicó la obra *Variaciones Op. 2 para fagot y cuerdas*[3].

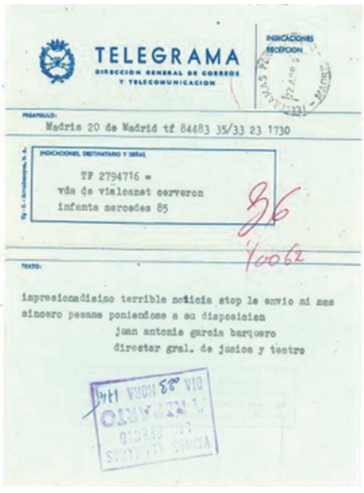


D. Francisco Vialcanet. Álbum familiar. Fotografía cedida por Dª. Trinidad Vialcanet Sebastiá.

El 2 de mayo de 1981 publicaba el diario *El País* la noticia del fallecimiento de D. Francisco Vialcanet.

La trascendencia del accidente la calificó el propio Director General de Justicia y Teatro de *"terrible noticia"*, texto que podemos leer en el telegrama que el mismo día del accidente mandaba a la familia.

[3]La obra de Bertomeu, Agustín. Variaciones Op. 2 para fagot y cuerdas, se encuentra en el Centro de Documentación de Música y Danza, Signatura p (M)-631/85.


TELEGRAMA
DIRECCION GENERAL DE CORREOS Y TELECOMUNICACION
Madrid 20 de Madrid tf 84483 35/33 23 1730
TF 2794716 =
vda de vialcanet cerverón
infanta mercedes 85
impresionadísimo terrible noticia stop le envio mi mas sincero pesame poniendome a su disposicion
juan antonio garcia barquero
director gral. de juzgados y teatro

Telegrama de condolencias. Documento cedido por Dª. Trinidad Vialcanet Sebastiá

Vida laboral

De palabras de su hija sabemos que D. Francisco Vialcanet, una vez terminada la carrera en 1952, hacía colaboraciones con la Orquesta de Cámara y con la Orquesta Sinfónica de Madrid. No obstante, esta situación cambiaría en tan solo un año de tiempo, ya que en 1953 ganó por oposición la plaza de fagot en la Banda Municipal de Madrid. Esto no era más que el principio de su meteórica carrera profesional, en la que se permitió el lujo de ir eligiendo las agrupaciones madrileñas en las que quiso trabajar, todas ellas ganadas por oposición. A modo de resumen, en 1953 ingresa en la Banda Municipal, en 1958 ingresa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en 1964 lo hace en la Orquesta de Radio Televisión Española y en 1967 ingresa en la Orquesta Nacional de España.

Oposiciones de D. Francisco Vialcanet Cerverón al Real Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid

El 1 de agosto de 1958, D. Francisco Vialcanet tomaba posesión de la plaza de Profesor Especial de fagot del Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid, tras un proceso largo de oposición que comenzaba el 22 de noviembre de 1956.

En esta misma fecha se emite el título de Profesor Especial de fagot del Real Conservatorio de Música de Madrid a favor de D. Francisco Vialcanet Cerverón, y el 6 de septiembre de 1958, en el *Boletín Oficial Del Estado*, n.º 214, p. 7.886, se publica su nombramiento.

Oposiciones a la Orquesta de Radio Televisión Española

El 29 de junio de 1964, en el *Boletín Oficial Del Estado* n.º 155, p. 8.411, se publica la Orden de 18 de junio de 1964, por la que se crea la Orquesta de la Radio y Televisión.

El 20 de julio de 1964, en el Boletín Oficial del Estado n.º 173, p. 9.313, se convoca el concurso oposición para cubrir 83 plazas de miembros titulares de la Orquesta, ofertando una plaza de fagot solista y una plaza de fagot segundo. Una vez finalizado el proceso de selección, la plantilla de la cuerda de fagotes de la Orquesta de Radio Televisión Española quedó formada por[4]:

D. Francisco Vialcanet Cerverón (solista).
D. José Enguídanos Arastey (segundo).
D. Carlos Carriedo Alcoriza (contrafagot).

D. Francisco Vialcanet perteneció a la Orquesta de Radio Televisión Española hasta 1967, año en el que, por problemas de compatibilidades, tuvo que abandonar esta formación coincidiendo este momento con las oposiciones a la ONE. No obstante, la frenética actividad de la Orquesta daba para bromas en la prensa, y de ahí la caricatura en la que aparece D. Francisco junto con los otros tres solistas que interpretaron la *Sinfonía concertante* de Mozart.


Ros Marbá, solistas y Orquesta Sinfónica de la R. TV. E., en el Club de Conciertos

El programa último de la Sinfónica de la Radio Televisión Española, ofrecía una particularidad simpática por su composición y significación "casera": director titular español, obra de uno de los elementos del conjunto, participación de cuatro

Salvador Tudela, Máximo Muñoz, Francisco Vialcanet y José Rosell

Caricaturas. Diario ABC 31 de enero de 1967, p. 85. Hemeroteca Digital (BNE)

[4]Ripoll, J. (2005). Cuarenta años sonando. La Orquesta Sinfónica de RTVE (1965-2005). RTVE. Depósito legal. M.22237-2005.

Oposiciones a la ONE

En el año 1956, D. Francisco Vialcanet se presentó por primera vez a la ONE, pero en aquella ocasión no obtuvo la plaza de fagot. En cuanto a su adhesión al Régimen, consultada esta cuestión a su hija, nos comenta: *"el certificado del Régimen fue impuesto, mi padre no comulgaba con la doctrina".* Pocas o ninguna opción le quedaban a D. Francisco si quería pertenecer a la más prestigiosa Orquesta de España que el presentar la acreditación de adhesión al Régimen, a modo de un trámite más, junto con el resto de certificados y requisitos solicitados en la convocatoria.

El 23 de noviembre de 1961, en el *Boletín Oficial del Estado*, nº 280, p. 1.662, se publica la lista de admitidos y excluidos a las plazas de profesores de la Orquesta Nacional, siendo admitidos para fagot-contrafagot D. Antonio Moya Casado, D. Ceferino Prieto Portillo y D. Francisco Vialcanet Cerverón, siendo excluidos D. Manuel Alonso Martínez por no expresar claramente que reúne todas y cada una de las condiciones exigidas en la convocatoria, D. Natalio Calero por las mismas circunstancias, y D. Vicente Merenciano Silvestre, por no alcanzar la edad reglamentaria.



D. Francisco Vialcanet en concierto. Álbum familiar

El 7 de septiembre de 1967, en el *Boletín Oficial del Estado,* nº 161, p. 12.512, se publica la Orden de 20 de agosto de 1967, por la que se resuelve la oposición convocada a varias plazas de profesores de la Orquesta Nacional por Orden 22 de febrero de 1967, el Ministerio resuelve nombrar a los fagotistas D. Francisco Vialcanet Cerverón y D. Natalio Calero Altares.

El 30 de mayo de 1974, el Director General de Bellas Artes, comunica a D. Francisco Vialcanet que, a partir del primero de junio de 1974, desempeñará la función de solista de fagot de la Orquesta Nacional.

Actividad artística

La actividad artística de D. Francisco no se limitó a la Banda Municipal de Madrid, la Orquesta de Radio Televisión Española o a la Orquesta Nacional, sino que la complementó con conciertos como solista y como miembro de diversos grupos de cámara.

El 12 de diciembre de 1965, en la edición de la mañana del diario *ABC,* p.12, se anuncia el *Concierto en mi m* de Vivaldi, interpretado por la Orquesta de RTVE, siendo el fagot solista D. Francisco Vialcanet Cerverón.

Del seno de las agrupaciones mencionadas surgieron varios quintetos de viento-madera como el *Quinteto de Viento Madrid* formado por D. Juan Azcordabeitia, D. Bartolomé Jaume, D. Máximo Muñoz, D. Francisco Vialcanet y D. Antonio Miñazo, todos ellos miembros de la Banda Municipal, cuya crítica se puede leer en *La Vanguardia* del 13 de mayo de 1960, p.31.

En la fotografía se aprecia con claridad el fagot sistema francés que era utilizado por D. Francisco Vialcanet antes de cambiar al sistema alemán en la década de los 70.



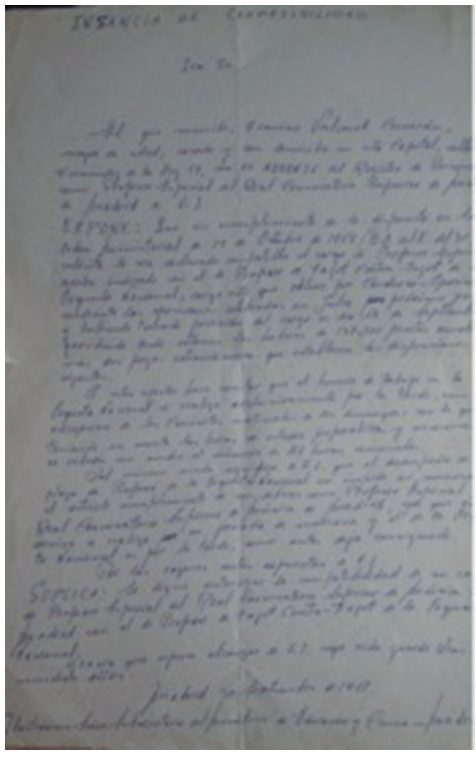
Quinteto de viento Madrid. Álbum familiar de D. Francisco Vialcanet. Cedida por Dª. Trinidad Vialcanet Sabastiá.

Con posterioridad a esta agrupación surgió uno de los más importantes grupos de cámara del siglo XX, el *Quinteto de Viento Cardinal*, íntegramente formado por solistas de la ONE. Con este grupo cosecharon éxito tras éxito y ello fue noticia en la prensa de la época[5]. La actividad de este grupo era sistemáticamente autorizada por la Comisaría de la Música previas solicitudes, indicando fecha y lugar de las actuaciones.

Compatibilidades

D. Francisco Vialcanet Cerverón compatibilizó la actividad artística como miembro de la Orquesta de Radio Televisión Española y de la Orquesta Nacional de España con la docente como profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. La primera instancia de solicitud de compatibilidad de la que tenemos constancia es del 19 de noviembre de 1965, en la que el Sr. Vialcanet solicita que le declaren compatible su función como Profesor Especial en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con la de fagot de la Orquesta de RTVE. El 30 de septiembre de 1967, D. Francisco presenta una instancia solicitando compatibilidad.

Las solicitudes se iban sucediendo prácticamente todos los años. La última que presentó la encontramos con fecha de 30 de octubre de 1980: *"Suplica a V.I. le sea prorrogada, dado que no han variado las circunstancias que hicieron posible por parte de la Orquesta Nacional"*. Esta instancia tuvo por respuesta la concesión de la compatibilidad.



Instancia de compatibilidad. Documento original. Madrid 30 de septiembre de 1967.
Cedida por Dª. Trinidad Vialcanet Sabastiá.

Alumnos de fagot de D. Francisco Vialcanet de 1959 a 1966

D. Francisco Vialcanet Cerverón (1959-1966)[5]
Ángel Navarro, Rafael
Arrabal Vargas, José
Benavent Escribá, Vicente
Calero Altares, Natalio
Folch Porcer, Ramón
Mena Adán, Miguel
Ortiz, Calisto
Piris Talens, José
Rando Garcés, Rafael

[5]Véase Diario ABC del 24 de enero de 1980, p. 46.

Bibliografía

Ballesteros Egea, M. (2010). *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su* contribución *a la renovación musical Española*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

Fernández Cid, A. (2003). *Ataúlfo Argenta.* Santander: Universidad de Cantabria.

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

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

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

Marco, T. (1989). *Historia de la música española, 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1948-1966. *Actas de* exámenes *y premios*. (1948-1966). Madrid. Libro 391-426.

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

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".

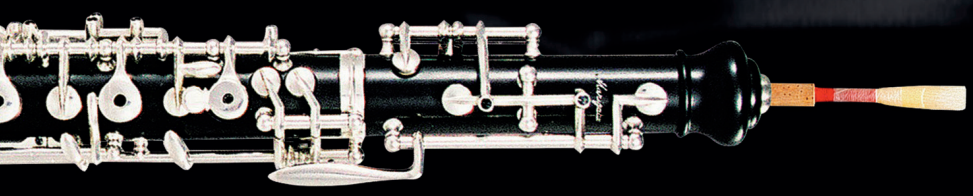
Desde 1990 es profesor numerario del Conservatorio "Teresa Berganza" de Madrid. Doctor por la Universidad Alfonso X el Sabio.

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



AFOES joven: cómo viven dos hermanos de doble caña su primer congreso AFOES

Raúl y Nofre Ruiz

El día 2 de septiembre a las 15:00, tras comer algo rápido por Barcelona, llegamos mi hermano Nofre y yo a las puertas del que sería nuestro primer congreso AFOES. Fueron segundos los que tardamos en reencontrarnos con nuestros amigos fagotistas y oboístas: Pablo Castellano, Iñaki Elizondo, George Bailey y Javi Trujillo, quienes nos acompañarían en esta nueva aventura.

A lo largo de los tres días que duraba el congreso, pudimos ver los diferentes expositores referidos a las principales marcas, también de cañas, incluyendo otros especializados en instrumentos antiguos y venta de material de fagot y oboe (Zasmusic, Moosmann, Marigaux, Reeds and Stuff, Puchner, Viennareeds, Medir, Loreé…) Pudimos probar nuevos tipos, modelos, marcas, accesorios, cañas de fagot y oboe. Un oboe barroco, muy diferente al oboe convencional, con diferentes cambios de presión, menos fuerza en la embocadura, y un fagot barroco. Un tipo de cabeza del Marigaux M2 que no conocíamos, un Puchner modelo superior y varios modelos de Moosmann, fagotes Smartbassoon, un contrafagot; cañas de Vienna Reeds, Reager, Puchol Reeds, J.Berthelot…



Asistimos como oyentes a los talleres y ponencias de José Luis Mateo, que trataban sobre la llegada del fagot a España, la implantación del fagot alemán y su metodología en el montaje de cañas, y a la ponencia de Juan Mari Ruiz que trataba sobre la práctica interpretativa aplicada a la enseñanza.

En cuanto a las clases magistrales, pudimos asistir a la de Stefano Canuti, Enrique Abargues, César Altur, Xaro Martínez, Sophie Dervaux… Tuvimos la oportunidad de participar como alumnos en cuatro de ellas: Pablo, Javi, George y yo. Pablo y mi amigo Manuel Angulo tuvieron la clase con Enrique Abargues, fagot solista de la Orquesta Nacional de España, profesor mío en cursos de verano, amigo al que admiro y aprecio mucho. Tocaron los solos de la Séptima, Novena y Décima de Shostakovich. Además, Pablo estrenó la obra ganadora del primer concurso de composición AFOES y Manuel estrenó la tercera. Yo, por mi parte, junto con Lucía (una fagotista que conocí minutos previos a la clase), la tuvimos con Xaro Martínez (fagot solista de la Real Orquesta de Sevilla). No la conocíamos en persona y nos encantó, además de

obtener un beneficioso aprendizaje. Lucía tocó el Concierto en Si bemol M de Mozart y yo interpreté el Andante Rondo Ungarese de Weber. Javi, por su parte, interpretó con César Altur (oboe solista del Gran Teatre del Liceu de Barcelona) algunos de los solos más conocidos, como el Concierto para Orquesta de Bartok y la 3ª Sinfonía de Beethoven, "La Heroica". Por último, George tuvo la clase con Sophie Dervaux, fagot solista de la Orquesta Filarmónica de Viena, mi ídolo en el mundo del fagot, y con quien, tras varios intentos fallidos por conocerla, conseguiría una foto y charlar brevemente. George tocó el Concierto para fagot, orquesta de cuerdas, piano y arpa de A. Jolivet, sin duda, uno de los conciertos de fagot más difíciles de interpretar. En todas las clases contábamos con un público compuesto por muchos de los mejores oboístas y fagotistas del país, lo cual supuso una dificultad añadida para el alumno. A pesar de los nervios, todos salimos muy contentos.

Fueron muchos los amigos y profesores con los que nos reencontramos a lo largo del congreso: amigos como Raúl Viceiro, Ángela Martínez, Berta Belinchón, Inés Soriano, Meritxell Quilis, Santi Segovia, Manuel Angulo, Javi Trujillo… (muchos de los cuales han tocado con nosotros en cursos de verano, en orquestas…); profesores y profesionales que admiramos como Enrique Abargues, Jose Antonio Masmano, Higinio Arrue, Raúl Gadea, Miguel Puchol, Javier Guna, David Perpiñán, Juanvi Gil, Ovidio Giménez, Daniel Fuster, Juan Pedro Fuentes o Nico Muller, entre otros, de quienes hemos aprendido y han influido en nuestra formación, a los que nos alegramos mucho de haber visto. También pudimos conocer a grandes maestros como Vicente Alario, Silvia Coricelli, Alejandra Rojas, Jesús Viedma, Stefano Canuti, José Luis Mateo, Manuel Angulo, Sophie Dervaux, Jean Luc Fillon (oboman), Gi Ping, Vladimir (Vienna Reeds), Xaro Martínez…

Los conciertos se organizaban a lo largo del día para estrenar las obras ganadoras del concurso de composición de AFOES o de algún artista o grupos de cámara, mientras que los talleres, ponencias y clases magistrales se llevaban a cabo. Y cada noche se celebraba un concierto nocturno en el que los grandes intérpretes y virtuosos presentes en el congreso mostraban complejas obras ante los numerosos asistentes al congreso, con el fin de hacer disfrutar al público de sus exitosas y magníficas actuaciones. En el primer concierto actuaron Alejandra Rojas, Olivier Doise, el trío BMB (David Perpiñán, Pilar Bosque y Daniel Ortuño), José Antonio Masmano y Joaquín Osca. El concierto presentó diferentes agrupaciones de música de cámara, con el fagot y oboe como principales protagonistas. Alejandra optó por un cuarteto de cuerda y fagot de Devienne; Olivier Doise, por el cuarteto de oboe y cuerdas de Mozart; el trío de la Banda Municipal de Barcelona interpretó una de las sonatas a trío de Zelenka y finalmente, José Antonio Masmano y Joaquín Osca presentaron el estreno mundial del Trío de fagot, oboe y piano de Oscar Navarro. Todos mostraron su gran nivel virtuosístico, haciendo que el concierto fuese cada vez a más y mejor. Durante el segundo concierto nocturno tocaban José Antonio Masmano, Stefano Canutti, Daniel Fuster, Xaro Martínez, Nicholas Daniel, Javier Ayala y Jesús Biedma. De nuevo fue un rotundo éxito, pero esta vez se interpretó repertorio de fagot y oboe con orquesta. Daniel Fuster optó por un Concierto para oboe y orquesta de J. S. Bach, Xaro interpretó el Divertimento de Jean Françaix, Masmano eligió el Concierto de oboe de Fermín Ruiz Escobés, Stefano interpretó su arreglo de la Reminiscenze de La Traviata de G. Verdi para fagot y cuerdas de L. Orselli, Nicholas Daniel mostró su virtuosísima interpretación de Night Windows for Oboe and 15 Strings de Th. Musgrave (1928-) y, finalmente, Jesús Viedma y Javier Ayala interpretaron el concierto de Vivaldi de fagot y oboe con orquesta. ¡Fue impresionante!

En el último concierto del congreso nos hicimos una foto con nuestro compañero de Banda (La Unió de Quart de Poblet) David Perpiñán (oboísta de la Banda Municipal de Barcelona). El concierto fue espectacular, pues tocaban Sophie, Oliver Doise y Oboman (Jean Luc-Fillon). Los tres brillaron y pusieron el broche final.

Algunas anécdotas a resaltar fueron las que vivimos al salir del segundo concierto nocturno, cuando nuestros padres nos esperaban en la puerta, con Miguel Puchol, Enrique e Higinio. Nos vimos de nuevo rodeados de nuestros profesores y amigos. Ovidio Giménez también nos saludó. Me acerqué a José Antonio Masmano, profe de mi hermano, para pedirle una foto con Enrique, mi hermano y yo. José Antonio aceptó, y tras proponérselo a Enrique, hicimos una de las fotos más especiales del congreso, junto con nuestros profes, a los cuales admiramos, apreciamos y seguimos como referentes para formarnos como los grandes fagotistas y oboístas que ellos son. Además, nuestros padres tuvieron la oportunidad de conocer a la familia de George.



Otra se produjo cuando nos despedimos de George para que preparase su clase magistral, donde iba a tocar con Sophie Dervaux el Concierto de fagot, orquesta, piano y arpa de André Jolivet. El concierto más complejo de fagot con una de las mejores fagotistas del planeta. ¡Impresionante! Nos dirigimos a la sala roja y los padres de George estaban allí, por lo que charlamos hasta llegar la hora marcada. El pasillo se fue llenando de los mejores fagotistas del país que ansiaban ver la clase. Una vez se abrió la sala, entramos. Sin duda, fue una experiencia única en mi vida. La sala roja se llenó de muchos fagotistas: Enrique Abargues, Higinio Arrue, Xaro Martínez, Juan Pedro Fuentes, Miguel Puchol… Todos fueron a ver la clase. Es una de las pocas veces que hemos visto a George nervioso, ya había tocado otras veces con fagotistas del más alto nivel. Yo le vi tocar Jolivet con Higinio y Gustavo Núñez sin mucha alteración. Pero realmente, cuando tocó con Sophie fue admirable. Estaba ante todos los fagotistas del congreso. George bromeó de la caña por los fallos que le hizo cometer, pero aun así, mostró un gran nivel interpretativo y fagotístico, así como la gran calidad humana que posee, al conseguir el disfrute del público con alguna de sus bromas y frases. Al finalizar la clase fuimos a abrazar y felicitar a nuestro amigo por la proeza realizada.



Sophie llegó el último día de congreso y, nada más llegar, Nofre e Iñaki consiguieron hacerse una foto con ella. Tras hacernos una foto Iñaki, Pablo, George y yo, Sophie bajó por las escaleras con Gabriela. Yo también quise una foto con ella. Mientras Sophie bajaba, Alejandra subía y ambas charlaron. Cuando terminaron

me acerqué a Alejandra, a quien tuve la suerte de conocer en el segundo concierto. Tras sentarse a mi izquierda y charlar un poco, le pedí una foto, que aceptó muy amable y nos hicimos un "selfie", pero Sophie se marchó a prepararse…Acabado el último concierto conseguí una foto con Sophie y charlar un poco con ella. ¡Por fin!
Las últimas fotos, sin duda, fueron las más importantes: una foto con Javier Guna y una con Miguel Puchol, guías y apoyo en nuestra formación.

Somos Nofre y Raúl Ruiz, oboísta y fagotista respectivamente. Tras nuestro artículo "Cómo conviven dos Hermanos de Doble Caña", presentamos "Cómo viven dos Hermanos de Doble Caña su Primer congreso AFOES".

Para mí, Nofre, supuso al principio un poco de inquietud porque no conocía a casi nadie, pero al tener cerca a mi profe Javier Guna y a mi hermano, pude disfrutar al máximo esta increíble experiencia donde he podido descubrir, probar, aprender y conocer más sobre el instrumento que toco, el oboe.

Para mí, Raúl, ha supuesto una experiencia única en la que he hecho muchos amigos y he adquirido mucho conocimiento de cañas, fagotes y repertorio… Donde he podido disfrutar mucho con dos de las cosas que más quiero y valoro: mi hermano y mi pasión por la música y el fagot.





Estamos ansiosos de que llegue el siguiente congreso y recomendamos a todos los fagotistas y oboístas que participen en todas las increíbles actividades que organiza AFOES (Asociación de Fagotistas y Oboístas de España) de la que nosotros formamos parte como miembros.

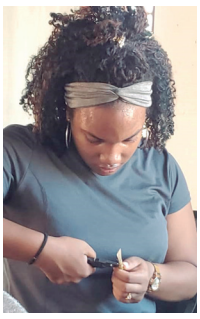
El cajón solidario de AFOES

AFOES tiene el placer de proponer a sus socios una nueva iniciativa destinada a ayudar a nuestros colegas fagotistas y oboístas de otras latitudes que por diversas circunstancias no disponen de un acceso regular a todo el material necesario para desarrollar su actividad.

Para ello, en cada celebración de uno de nuestros congresos, cursos o concursos se habilitará un "cajón solidario" en el que quien lo desee podrá depositar todo aquel material que desee donar, que podrá tratarse de cañas terminadas, palas, tudeles, herramientas, partituras, libros y otro material didáctico, instrumentos o cualquier otro que se considere de interés. En todos los casos deberá tratarse de material en buen estado de uso y la donación se realizará de forma altruista, sin otra compensación que el saber que con ella se está prestando ayuda a personas tan comprometidas con su instrumento como nosotros pero que les ha tocado vivir en unas condiciones más difíciles.

En esta edición de 2023 el cajón estará instalado en el Conservatorio Profesional de A Coruña durante la celebración del V Concurso Nacional de Oboe, entre el 6 y el 9 de julio. Los asistentes que quieran colaborar, tanto concursantes, patrocinadores como público en general, podrán dejar allí el material que deseen aportar, y quienes no acudan al Concurso también podrán colaborar con esta iniciativa enviando un email a info@afoes.es indicando en el asunto "Cajón solidario" y en breve se les informará de la manera en que pueden hacer llegar su material.

Una vez enviado se informará cumplidamente a los socios del destino del material aportado. Si alguno desea proponer alguna escuela, conservatorio o entidad a la que se pueda enviar esta ayuda en próximas ocasiones también podrá hacerlo en la dirección antes citada. En todo caso, la función de AFOES consistirá únicamente en la recogida de ese material, quedando la responsabilidad del envío en manos de la entidad destinataria o de su contacto en España.










Recuperación del repertorio para oboe y corno inglés de Hilarión Eslava

Anai Telletxea Aguilera, oboísta

Salvo su *Miserere* y su *Método de Solfeo*, la mayor parte de la obra del compositor y musicólogo romántico Miguel Hilarión Eslava y Elizondo (Burlada/Burlata, 1807 - Madrid, 1878) ha quedado en el olvido. Por esa razón, desde hace algunos años, Antonio y Becky Rufín, casi seguramente descendientes del compositor, se dedican a catalogar, recopilar, editar y publicar de manera gratuita las más de cuatrocientas obras del autor en hilarioneslava.org. Para ello, han creado un sistema de catalogación denominado CPE (Catalogación Provisional de Eslava), ordenando sus obras cronológicamente por sus diferentes etapas, donde muestran diferentes enlaces en varios formatos de las obras conforme van siendo editadas.

Como burladés y oboísta, contribuir a recuperar las obras para oboe y corno inglés de mi ilustre paisano fue lo que motivó la realización de mi Trabajo de Fin de Grado, para el cual colaboré con Antonio y Becky Rufín editando y grabando este repertorio. Asimismo, dada la escasez de obras para dichos instrumentos como solistas, sobre todo en España, el ampliar el repertorio conocido fue otra de las razones importantes para emprender este proyecto.

Hilarión Eslava fue Maestro de Capilla de Burgo de Osma (Soria), Sevilla y de la Capilla Real de Madrid durante el reinado de Isabel II. Compuso abundante música sacra al estilo de la ópera italiana, así como profana para las oposiciones para las diferentes plazas de la Capilla. También escribió tres óperas, dos de las cuales tuvieron mucho éxito *(Ansorena, 1978)*. Asimismo, fue profesor de Composición y director del Real Conservatorio de Música y Declamación (actual Real Conservatorio Superior de Música de Madrid), para el cual tuvo que componer obras y melodías para exámenes o para sus tratados de solfeo y composición, entre otros. Destaca su gran labor pedagógica, creando uno de los métodos de solfeo en castellano que más se ha utilizado, y como musicólogo, recuperando la música española anterior al siglo XIX. Respecto a esto último, con la acreditación de Isabel II, investigó en los archivos catedralicios de todo el país y de diversas ciudades europeas, impulsando después la publicación de la Lira Sacro Hispana, una gran antología de música religiosa española que abarca los siglos XVI al XIX, rescatando muchos autores desconocidos hasta el momento. Es por ello que algunos autores lo nombran como el «fundador de la musicología española» (Ansorena, 1978*, p. 116)*.

Eslava fue clérigo, pero parece ser que tuvo dos hijos con María Dolores Rufín y Lugo, Ramón Rufín, bisabuelo de Antonio Rufín, y Federico Rufín. Todos ellos vivieron juntos en Madrid, y resulta significativo que, en los testamentos del compositor, Ramón Rufín aparece como uno de los mayores beneficiados *(Veintimilla, 2002)*.
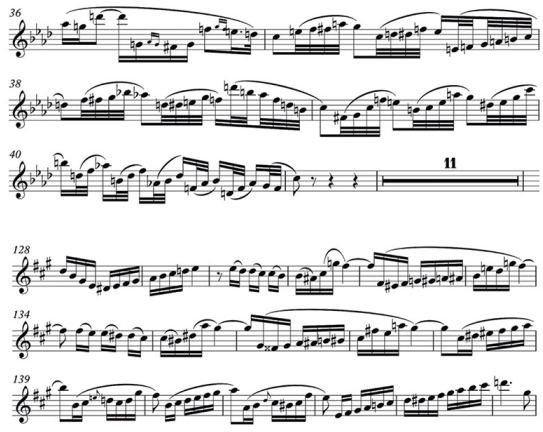
Las obras para oboe y corno inglés de Hilarión Eslava y obras recuperadas

Con la información que se ha podido obtener hasta ahora, se puede afirmar que Eslava

compuso cuatro obras, dos para oboe y ensemble de cuerdas y dos para corno inglés. De estas últimas, el *Verso del Stabat Mater*; *O quam tristis et afflicta, a solo de tiple con obligado de corno inglés* sigue en paradero desconocido, pero se sabe por referencias en periódicos y catálogos de la época que se compuso en 1864 y que se estrenó en Madrid por la cantante Agustina de Lanuza y el oboísta y clarinetista Antonio Romero:
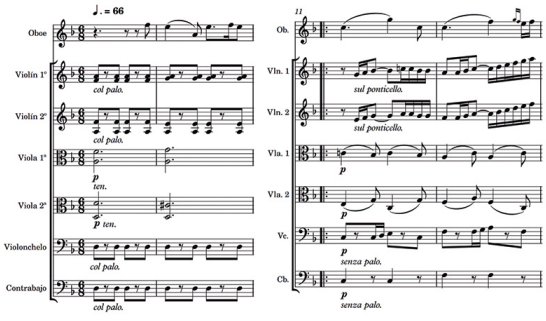
> *Seguidamente se cantó la segunda estrofa O quam tristis et aflicta [sic] del Stabat Mater, compuesto por el señor don Hilarión Eslava. El señor Eslava es un ilustre sucesor de los esclarecidos ingenios que han llenado de obras maestras, sin rivales en el mundo, los archivos de nuestras catedrales. La estrofa á [sic] que nos referimos fue [sic] escuchada con sumo placer y colmada de aplausos, de los que alcanzaron no pequeña parte la distinguida aficionada señorita doña Agustina de Lanuza que probó una vez mas [sic] su delicado gusto y su correcto estilo de canto, y el señor Romero que tocó el obligado de corno inglés con su conocida maestría. (Anónimo, 1864, p. 4)*

En cuanto a las dos obras para oboe, el *Andante y Allegro para la oposición a la plaza de Oboe* (1857) es la más larga y compleja y su nombre indica cuál fue su función. Se trata de una pieza en dos movimientos, bastante virtuosos y con dos cadencias o fermatas *ad libitum*, conteniendo ricos interludios de cuerda entre las diferentes partes. Eslava se encarga de escribir todo tipo de pasos y tonalidades incómodas para el instrumento solista, siendo consciente de las nuevas posibilidades que ofrecía el oboe con sistema Boëhm, modelo mayoritario en el país en aquella época. Existe una edición de esta obra realizada por Tomás Garrido para su colección de *Música Española para Orquesta de Cuerda, siglos XVIII y XIX* (1998); sin embargo, tras consultar las *particellas* manuscritas del Archivo General de Palacio de Madrid, fuente en la que también se basó Garrido para su edición, se pudo observar que había algunas diferencias notables, por lo que se decidió hacer una edición crítica actualizada.
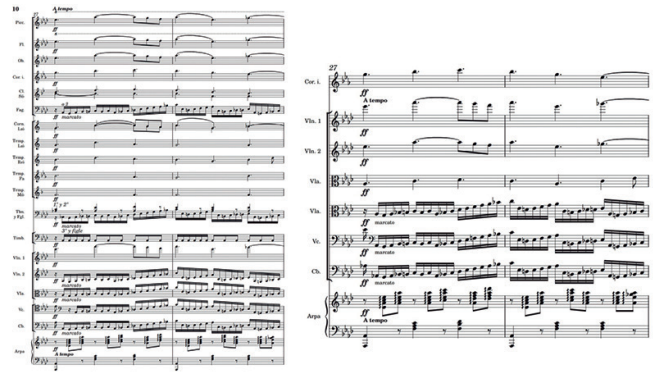


Algunas partes virtuosísticas del oboe en el Andante y Allegro.

La siguiente obra es la *Pastorela para oboe y sexteto de cuerda (dos violas)*, de la cual se puede encontrar una transcripción realizada por el musicólogo Joaquín Pildain en el archivo Eresbil1. En el transcurso de la investigación se constató que esta pieza pertenece a una serie de ejemplos musicales compuestos por Eslava para su *Tratado de Instrumentación* de 1870, en la sección dedicada al oboe. Ambas fuentes se diferencian en las repeticiones que añade Pildain en su transcripción para alargar la obra, seguramente para hacer una versión de concierto. Es una pieza breve, melódica y sencilla de carácter pastoril, en compás de 6/8, y explora diferentes efectos en la parte de la cuerda, como el *col palo* (actual *col legno*) y el *sul ponticello*.



Por último, en este mismo *Tratado de Instrumentación* podemos encontrar otro ejemplo para corno y arpa como instrumentos solistas: el *Larghetto para grande orquesta con*

adición de corno inglés y arpa. Es una pieza breve en compás de 9/8 escrita para una orquesta de rica instrumentación que incluye instrumentos como el figle que hoy en día ya no se utilizan. Comienza con una introducción de trompas, siguiendo con la entrada de ambos solistas, llegando poco a poco al *fortissimo* y clímax de la obra. Termina con un *diminuendo* general con la desaparición paulatina de instrumentos.



Ejemplo de la rica instrumentación del Larghetto, incluyendo el figle y el posterior arreglo.

Posterior trabajo

Tras recopilar las fuentes mencionadas, se realizaron las ediciones de cada una de las obras. Los resultados se publicaron y están disponibles para toda aquella persona interesada en la página web de MuseScore y en *hilarioneslava.org*. Todas las ediciones van acompañadas de un apartado crítico, en el que se detallan las diferencias entre fuentes y sus errores y las soluciones dadas a cada caso. Cabe destacar que las fuentes son bastante inteligibles por tener, la más antigua, poco más de 150 años y encontrarse en bastante buen estado.

Por último, se realizaron las grabaciones de las obras en el auditorio del Conservatorio Superior de Música de Aragón. Ya existía al menos una grabación en audio del *Andante y Allegro* realizada por Jacobo Díaz Giráldez en 2019, pero se decidió grabarla también, creando fermatas propias y con el añadido del vídeo. En el caso del *Larghetto* para corno y arpa, se decidió realizar un arreglo para la misma formación de sexteto de cuerda utilizado en las otras dos obras. Estos vídeos se pueden encontrar en el canal de YouTube *"Anai Telletxea Aguilera"* y también enlazados en el apartado Music de *hilarioneslava.org*.

Actualmente se está trabajando, como parte del Trabajo de Fin de Máster, en las reducciones para piano de estas obras, con el fin de ofrecer un material cuyo orgánico facilite su interpretación. En cuanto estén listas, estarán disponibles en *hilarioneslava.org*.

Notas

Aunque la autoría no se concreta en la partitura, se atribuye a Pildain gracias a la información proporcionada vía e-mail por Eresbil (Archivo Vasco de la Música).

Referencias

Anónimo. (2 de marzo de 1864). Variedades. Primer Concierto de la Sociedad artístico- musical de Socorros mútuos. *El Contemporáneo* (p. 4). [Artículo de periódico].

Ansorena, J. L. (1978). Biografía de Don Hilarión Eslava. En Musikaste-Eresbil, *Monografía de Hilarión Eslava* (pp. 3-120). Pamplona: Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Eslava, B. (1867). Obras compuestas por D. Hilarión Eslava (hasta el 16 de enero de 1867). En *Hilarión Eslava: Cartas (30) de Hilarión Eslava a Francisco Asenjo Barbieri, 1845-1875; acompaña recortes de periódico, retrato y una lista de las obras que compuso hasta el 16 de enero de 1867* (pp. 82-90). [Correspondencia manuscrita no publicada; archivo digital].

Eslava, H. (1857). *Andante i Allegro para la oposicion á la plaza de Oboe compuestos por el Mtro Eslava año 1857*. [Material no publicado, particellas]. Disponible en Archivo General de Palacio, Real Capilla, caja 785, expediente 533, legajo 1.499, Madrid.

Eslava, H. (1870). *Escuela de Composición. Tratado 4º. De la instrumentación*. Madrid: Imprenta de Santos Larxé y Blumestein.

Eslava, H. (compositor). (1998). Andante y Allegro para la oposición a la plaza de Oboe. En Garrido, T. (ed.), *Música Española para Orquesta de Cuerda, siglos XVIII y XIX* (pp. 157-183). Madrid: ICCMU.

Eslava, H. (compositor). (2019). *H. Eslava: Andante y Allegro para oboe y cuerda* [pista musical grabada por Jacobo Díaz Giraldez]. Recuperado el 8 de octubre de 2019 de https://soundcloud.com/jacobo-diaz-giraldez/h-eslava-andante-y-allegro-para- oboe-y-cuerda-jacobo-diaz-oboe

Eslava, H. (compositor). (2022a). *Andante y Allegro para la oposición a la plaza de Oboe*. [Telletxea, A. ed.]. Recuperado el 9 de diciembre de 2022 de https://musescore.com/user/39365471/scores/7068808

Eslava, H. (compositor). (2022b). Larghetto para grande orquesta con adición de corno inglés y arpa. [Telletxea, A. ed.]. Recuperado el 9 de diciembre de 2022 de https://musescore.com/user/29381772/scores/6871451

Eslava, H. (compositor). (2022c). Pastorela para oboe y sexteto de cuerda (dos violas). [Telletxea, A. ed.]. Recuperado el 9 de diciembre de 2022 de https://musescore.com/anaitelletxeaaguilera/scores/6916929

Eslava, H. (compositor). (s. f.). *Pastorela para oboe y sexteto de cuerda (dos violas)*. [Material no publicado; Pildain, J. transc.].Rufín, A. (2019-2022). Hilarión Eslava. Un homenaje a la música de Hilarión Eslava. Recuperado el 9 de diciembre de 2022 de https://hilarioneslava.org

Telletxea, A. (2022). *Hilarión Eslava (1807-1878): recuperación del repertorio para oboe y corno inglés como instrumento solista*. [Trabajo de Fin de Grado]. Conservatorio Superior de Música de Aragón.

Veintimilla, A. (2002). *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886) (Vols. 1 y 2)*. [Tesis doctoral]. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología. Recuperado el 10 de mayo de 2021 de https://ria.asturias.es/RIA/handle/123456789/2921

ANAI TELLETXEA AGUILERA

Comenzó sus estudios de oboe con siete años en la Escuela de Música Hilarión Eslava en Burlada con José Luis Larraburu. Continuó en el Conservatorio Profesional de Música Pablo Sarasate con Pedro Ruiz, terminando en 2018 con sobresaliente.
Se graduó con matrícula de honor en 2022 del Conservatorio Superior de Música de Aragón, con los profesores Francisco José Gil, José Antonio Masmano y Ángel Luis Sánchez. Actualmente realiza su Máster en el Conservatorium van Amsterdam con Miriam Pastor, Ernest Rombout y Aisling Casey.
Forma parte de varias orquestas (EGO, NJO), Banda Sinfónica de Navarra, diversos grupos de cámara y coros.



Hibridación entre el fagot y el arte flamenco: la innovación de Niño Ruven

Irene Saiz López, fagotista

I. Introducción

Combinar dos conceptos tan dispares como el fagot y el flamenco es algo que hasta hace algunos años parecía impensable. Mucho menos unir musicalmente este instrumento con uno de los géneros musicales, aparentemente, más herméticos. Por suerte, esto es algo que ha cambiado gracias a una de las innovaciones de Niño Ruven: el fagot flamenco, una creación en la que el instrumento asume una sonoridad completamente nueva y diferente a la que estamos acostumbrados a escuchar. Un avance que desde hace tantos años echábamos en falta.

II. La importancia del concepto de identidad y transculturación en músicas de tradición oral

El concepto de identidad se refiere a un transcurso experiencial que explica un proceso social, estético y una forma de interacción. En este sentido, la música -entendida como una práctica estética- comprende las relaciones grupales e individuales sobre las que se hallan los códigos estéticos e ideologías sociales. Esto quiere decir que no basta con que un determinado sector social coincida en ciertos valores, sino que solo consiguen reconocerse como grupo a través del juicio estético de la actividad cultural que realicen. Por ello, hacer música no es una manera de manifestar ideas, sino una forma de vivirlas.

Por otro lado, el concepto de transculturación se define como el proceso de síntesis socio-cultural y estético vinculado al mercado como institución socio-económica, donde las tradiciones locales se someten a una transformación a partir de la intersección de diferentes culturas. En otras palabras, es un tipo de difusión de ciertas culturas étnicas o folclóricas, como las músicas de tradición oral, a partir de presupuestos y proyectos que permiten su reinterpretación en un entorno socio-cultural diferente. Todo ello ha derivado en una creciente diversificación de estilos, debido al traspaso de fronteras entre las diferentes culturas nacionales y étnicas.

Rubén es el claro ejemplo de cómo el estar en contacto toda su vida con el flamenco, ha propiciado el clima perfecto para desarrollar la idea de un fagot flamenco. Esto refleja un aspecto clave para que se produzcan hibridaciones musicales. No basta con consumir cierto tipo de música, sino que hay que entender cómo vive lo que rodea a esa música. Además, en su proyecto cobran especial importancia ambos conceptos, identidad y transculturación, ya que influye como una gran aportación dentro de la vida cultural y la sociedad.

III. Un ejemplo de innovación

Rubén Jiménez Urbano –conocido bajo el seudónimo de Niño Ruven- nació en Doña Mencía, una pequeña localidad cordobesa situada en el centro geográfico de Andalucía. A pesar de contar solo con 26 años, es todo un referente y uno de los fagotistas más señalados en todo el mundo por su gran capacidad de adaptación y reinvención.

Comenzó su formación clásica a los nueve años, en el Conservatorio Profesional de Música «Maestro Chicano Muñoz» de Lucena (Córdoba). Como en la mayoría de los casos donde un niño de temprana edad se presenta al conservatorio, la elección de este instrumento fue totalmente por azar. Por ello, le gusta decir que el fagot le eligió a él, y no se arrepiente para nada de dicha casualidad, ya que este instrumento pasó a ser una parte indispensable de él.

Debutó como solista con trece años, edad a la que mostró una decidida voluntad para componer sus propias piezas. En su primer álbum, *First works for bassoon*, podemos observar varias de estas obras, compuestas ente los años 2011 y 2016, en donde constata importantes ideas inéditas y muy sorprendentes para su edad. En primer lugar, destaca cómo en todo momento el fagot no es un instrumento más, sino el protagonista. Esto cobra especial importancia ya que uno de los primeros sueños de Rubén, desde que era pequeño, ha sido poder ser solista. La primera composición es una pequeña fantasía en la que el fagot es acompañado de un conjunto de instrumentos escolares. Junto con esta se encuentran dos tríos, en los que ya se observan ciertas referencias al lenguaje flamenco. Uno de ellos, *Adagio et Burlesque*, comienza con lo que Rubén denomina el «fagot nasal».[1] *Quatuor à deux parties* es un cuarteto dedicado a la fagotista Sophie Dervaux, en el que encontramos al fagotino como uno de los instrumentos que conforman el cuarteto. *Breve parábola para un fagot sordo* es la obra que cierra este CD, y es en la que se sumerge de lleno en la búsqueda de otros recursos tímbricos, especialmente todos aquellos que no tienen un sonido determinado.[2]

Cabe destacar que el año 2016 supuso un punto de inflexión en su vida. Tras padecer una crisis emocional, se dio cuenta que no era feliz con el modo en que estaba orientando tanto su vida personal como su faceta profesional. En julio de ese mismo año tuvo la ocasión de interpretar una pieza, que entonces estaba esbozando, junto a un guitarrista flamenco, enamorándose de la atmósfera que evocaban ambos instrumentos juntos y, sobre todo, de la libertad que sintió. Esta experiencia fue la que le hizo volcarse en la investigación sobre la estética interpretativa del flamenco, para poder trasladarla al fagot. El resultado de esto fue la creación de una de sus obras más importantes, y la que más impacto ha tenido hasta ahora: *Al toque del fagot flamenco (Soleá)*. Esta composición consolida la mayoría de nuevas técnicas que hacen particular al fagot flamenco, las cuales relacionan a los tres pilares fundamentales del flamenco: el cante, el toque de la guitarra y el baile. Unos meses más tarde implementó esta serie de recursos en escena, resurgiendo su carrera como concertista y realizando los primeros espectáculos que producirían el proyecto *El nacimiento del fagot flamenco*.

A raíz de entonces, Rubén fue reconocido por su transgresor trabajo y, tal y como podemos comprobar a día de hoy, se convirtió en uno de los fagotistas más famosos y mediáticos de la actualidad. El motivo de su éxito creemos que puede deberse a su capacidad de adaptación, ya que influye en ambientes muy diferentes. Pero, sobre todo, a que propone música fresca, rompedora y diferente que atrae a todo tipo de públicos, y en la que se reflejan muchas de sus vivencias y sentimientos propios del pueblo andaluz. Con ello ha creado una consistente y definida marca personal que no solo lo diferencia de otros fagotistas, sino de otros músicos clásicos y flamencos.

IV. *El nacimiento del fagot flamenco*

El nacimiento del fagot flamenco es el proyecto audiovisual con el que se documentó la presentación del fagot flamenco, el cual se estrenó ante tres espacios muy concretos durante tres años consecutivos (2017-2019). El primero de ellos fue en el castillo de su municipio, Doña Mencía. El segundo fue especializado en el campo del fagot: en el XLVII Congreso de la Asociación Internacional Double Reed Society (IDRS) en Granada, el cual estuvo organizado en colaboración con la Asociación de Fagotistas y Oboístas de España (AFOES). Y por último en uno de los espacios más importantes en el entorno del arte flamenco: el LIX Festival Internacional del Cante

de las Minas de la Unión (Murcia). Cabe destacar que Niño Ruven fue el primer instrumentista de doble lengüeta que actuó como solista en un espacio tan significativo y emblemático como es la llamada Catedral del Cante.[3]

Aunque sintió mucha presión durante todos estos años, obtuvo una muy buena acogida por parte del público y recibió críticas de gran importancia con las que difundió su proyecto durante los años de la pandemia. En este tiempo, Rubén fue conocido por el nombre artístico de Niño Rubén.

V. Nuevo nombre para una nueva etapa

El 25 de marzo de 2023, coincidiendo con el día de su cumpleaños, anunció el último cambio –según él, el definitivo– de su seudónimo, haciéndose llamar Niño Ruven. Para él, este nuevo nombre simboliza el final de una gran etapa de búsqueda y de crecimiento personal. Desde que se encontró con el fagot, hasta 2022, ha estado indagando y experimentando con el fagot flamenco, realizando muchas de las inquietudes que aún tenía pendientes. Cabe destacar que se convierte en el primer músico que combina, de forma simultánea, la ejecución musical con el zapateado propio del baile flamenco. También, durante el pasado año 2022, presentó un nuevo tipo de fagotino (bautizado por él como fagotiño) que pretende revalorizar este instrumento que tanto ama y estrechar los lazos entre el flamenco y la música árabe. En palabras del propio Rubén: «ahora es cuando quiero disfrutar y jugar con la propia música. No me interesa si hago más o menos lo que la gente espera que haga. El fagot flamenco ya no es algo que tenga que defender, o que sencillamente no sepa de qué manera lo va a recibir el público. De verdad, animo a todas las personas a creer en sí mismas y dejen a un lado sus miedos y los prejuicios de las personas».
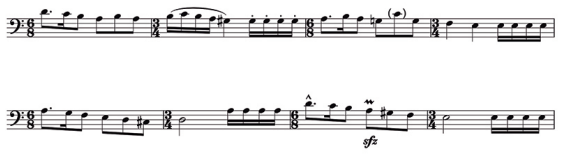
VI. Homenaje a Paco de Lucía (Bulerías)

Esta pieza es el resultado de la compilación, que realizó Niño Ruven, sobre las bulerías más representativas de Paco de Lucía, dando como resultado una composición diferente en forma de tributo. Esta es, según él, la banda sonora que ha caracterizado su etapa de búsqueda cuando era conocido como Niño Rubén.[4] Como todas sus transcripciones, no se encuentran escritas literalmente, sino adaptadas a las características organológicas del fagot y reescritas según su gusto particular. Las bulerías son un palo o estilo dentro del flamenco, donde se utiliza la alternancia del compás 6/8 y 3/4, es decir, de la subdivisión binaria y ternaria a la vez. Es usual, y más en el caso de Rubén, que se quiera generar este efecto de manera exagerada dentro de un mismo compás.

En la siguiente tabla[5] podemos ver un resumen de todos los recursos que involucran al fagot flamenco según los mecanismos que modifiquemos. Estas técnicas agrupan seis complejos: articulación, inflexión, enmascaramiento, marcaje, inestabilidad y constricción. Todos ellos son explicados y puestos en práctica en la obra *Al toque del fagot flamenco*.

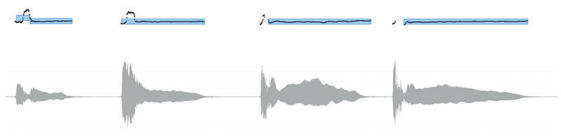
	Soporte de aire	**Cuerdas vocales**	**Lengua**	**Embocadura**	**Digitaciones**
Articulación	*Arrastre*	*double tonguing*	*ataque definido* *ataque impreciso*	*smorzato*	*quiebro*
Inflexión	*Irregularidad del aire*		*Apertura*	*apertura*	*apertura*
Enmascaramiento	*indeterminación melódica*		*Cierre*	*cierre*	*indeterminación melódica*
Marcaje	*golpe de aire*			*soplo*	*hipo / quejío*
Inestabilidad	*vibrato*		*inestability of pitch*	*inestability of pitch*	*bisbigliando*
Constricción	*saturación sonora*	*growl / voxax*	*Frullato*	*sonido afillao*	*saturación sonora* *multifónico*

El marcaje es uno de los más interesantes, ya que en el flamenco se tiende a golpear las sílabas con un impulso de aire. Junto a este «golpe de aire» podemos realizar dos adornos, el mordente o la apoyatura, que son llamados por Rubén como «quejío» e «hipo» respectivamente. Cada uno de estos golpes, con o sin adorno, se indica con un *sforzando (sfz)*.



Fragmento musical de la obra Homenaje a Paco de Lucía (Jiménez, 2022)

En el anterior fragmento podemos ver cómo se indica el golpe de aire mediante el sforzando, el enmascaramiento con el paréntesis en la cabeza de una nota o la inflexión (apertura) con el acento. Con el enmascaramiento se pasa casi desapercibido por un sonido concreto, ya sea un adorno o una nota real. Nos podemos ayudar tanto de un golpe de aire como de las digitaciones para enmascarar el sonido resultante. En la siguiente ilustración podemos observar cómo, gracias a la amplitud de onda, Rubén defiende esta práctica.



Representación del enmascaramiento (Jiménez, 2022).

Como vemos, cada vez se va desdibujando más el mordente, representado con la línea que tiene un color azul oscuro. Por otro lado, las ondas en color gris muestran la amplitud de la misma, condicionada según la cantidad de aire que introduzcamos en el instrumento. Estos son los cuatro ejemplos de izquierda a derecha: un mordente sin golpe de aire, un quejío (mordente con golpe de aire) y dos ejemplos de quejío con enmascaramiento, menos y más exagerado.

VII. Conclusiones

El fagot flamenco supone, sin lugar a dudas, un paso adelante para el instrumento y, sobre todo, que el fagot brille en todo su esplendor a través de la invención de un sonido nuevo y propio. Además, consiguió ampliar la familia de los fagotes más pequeños al incorporar su fagotiño. A través de grabaciones como el *Homenaje a Paco de Lucía (Bulerías)*, somos conscientes de la forma en que integra los recursos propios del flamenco al universo del fagot. Precisamente este aspecto es lo que hace que esta música se considere hibridación y no fusión. La diferencia entre ambos conceptos es que en el primero se funden ambos contextos y lenguajes, dando como resultado una nueva praxis musical, como si el fagot siempre hubiera pertenecido y formado parte del flamenco. Con la fusión simplemente se unen ambas partes, es decir, sería como ejecutar música flamenca con el fagot, pero sin cambiar la estética de su sonido.

En la actual era de la globalización en la que nos encontramos, este hecho es realmente clave y significativo ya que sorprende, distingue y conecta de manera tan directa con el público. Con el tiempo, considero que se valorará como algo muy significativo y relevante dentro de la historia del fagot y de la música en general, porque el fagot no solo es uno de los pocos instrumentos que ha cambiado radicalmente su sonoridad –para que encajara dentro de un proceso socio-cultural diferente– sino que es el primer instrumento con el que se detalla toda esta serie de cambios tímbricos en relación con el arte del flamenco.

Notas

1. El «fagot nasal» hace referencia al sonido que se extrae del instrumento sin la campana, más nasal y arábigo.

2. En esta obra consolida la idea de un «fagot sordo», el cual despliega la mayoría de los recursos que se pueden realizar en el instrumento sin necesidad de emitir un sonido determinado.

3. Este corto documental reunió únicamente las actuaciones en directo con las que se presentó el fagot flamenco. En la actualidad, Niño Ruven está trabajando en la dirección de

un largometraje donde desarrollará todas las circunstancias y momento relevantes que rodearon al fenómeno.

4. Este single se encuentra disponible en todas las plataformas digitales y fue grabado en directo desde el Festival Internacional del Cante de las Minas el 6 de agosto de 2022.

5. Esta tabla fue expuesta en la conferencia *Los instrumentos de doble lengüeta en el flamenco*, impartida por Niño Ruven en el VI Congreso de AFOES, en Barcelona, el 3 de septiembre de 2022.

Referencias

Frith, S. (1996). Música e identidad. Hall, Stuart y Du Gay, Paul (Eds). *Cuestiones de identidad cultural (pp. 181-213)*. Buenos Aires: Amorrortu.

Jiménez, R. [Niño Ruven]. (2017). ¿Puede el fagot ser uno de los protagonistas dentro del mundo flamenco? *AFOES, n.º 6, pp. 42-48*.

Jiménez, R. [Niño Ruven]. (2022). *Aplicación de las características interpretativas del "fagot flamenco" en la obra musical de Paco de Lucía*. [Trabajo fin de grado]. Córdoba: Conservatorio Superior de Música.

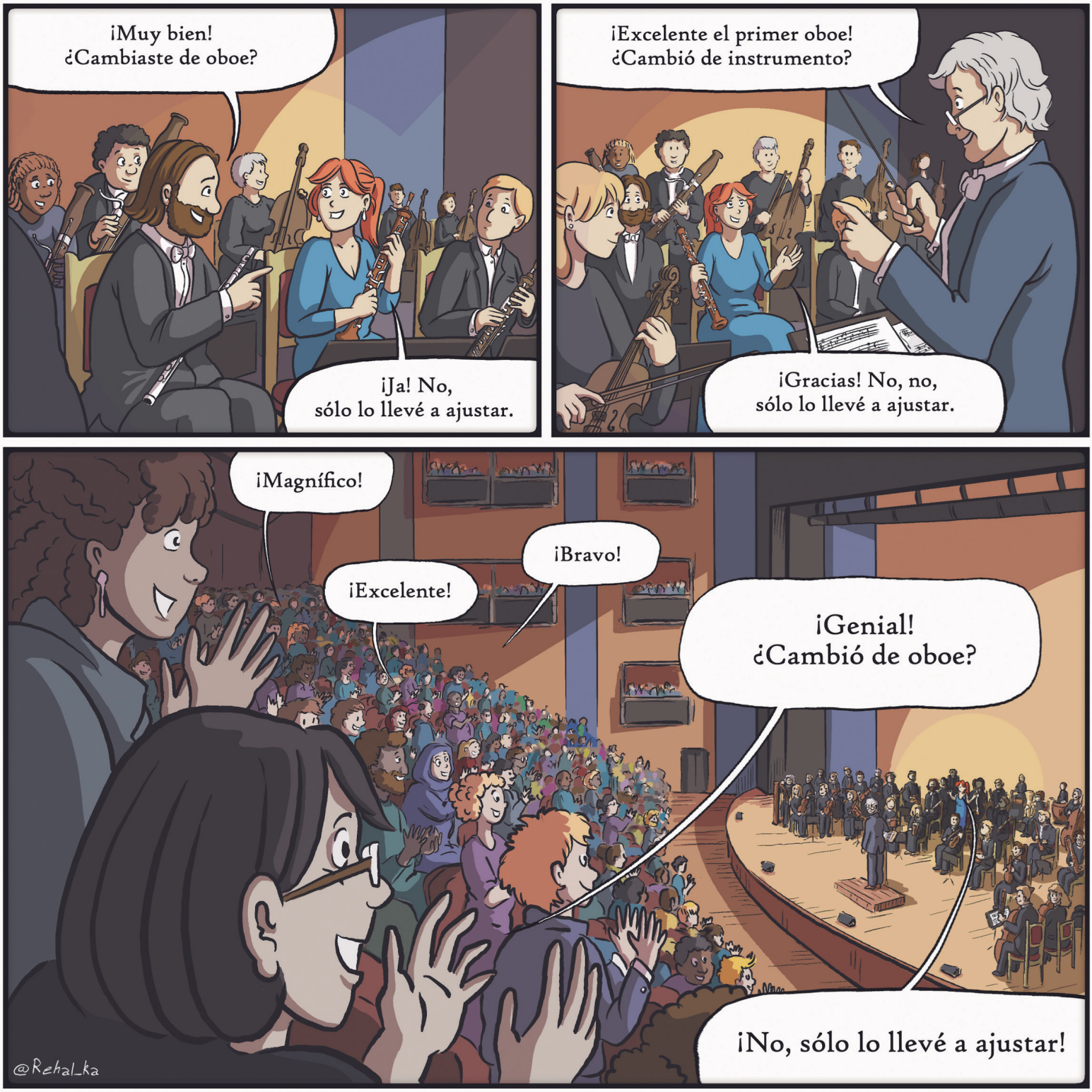
Saiz, I. (2022). *Hibridación y divulgación del fagot en otros géneros musicales: el flamenco* [Trabajo fin de grado]. Madrid: Universidad Complutense.

Steingress, G. (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos). *TRANS – Revista Transcultural de Música, n.º 8.* https://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos

Niño Ruven. (2023). *Al toque del fagot flamenco [música impresa].* Raleigh: Lulu Press.

IRENE SAIZ LÓPEZ

Nacida en Alcalá de Henares (Madrid), se gradúa en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid (2022) y obtiene el Grado Profesional de Música en el Conservatorio Profesional de Música de Alcalá de Henares (2023). Ha pertenecido a la Banda Sinfónica Complutense y a la Orquesta de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense. Actualmente forma parte de la Banda de Palio y el Trío Capilla de la Escuela de Música Musicaeduca Juventudes Musicales de Alcalá, en la que se encuentra como docente.



OBOE LAB

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

París — Francia

info@oboelab.com | +33 7 50 87 33 41



OBOE MOBILE FOUNDATION: Un Modelo de Emprendimiento al Servicio de la Comunidad

Vimari Colón León, pedagoga

Introducción

El presente artículo tiene como objetivo dar a conocer el trabajo realizado por la Oboe Mobile Foundation. A través de este escrito también se discutirán cada uno de los componentes que forman parte de este proyecto para que sirvan como ejemplo de cómo desarrollar y estructurar una corporación sin fines de lucro enfocada en servir a la comunidad a través del desarrollo de programas educativos musicales. Esta fundación, única en su tipo en Puerto Rico y Estados Unidos, fue fundada en el año 2009 por la doctora Frances Colón, destacada oboísta y líder puertorriqueña. La misma busca transformar e inspirar a cada persona que escucha el sonido del oboe, creando así un legado musical para las futuras generaciones de oboístas y entusiastas de este instrumento. Durante más de una década, la Oboe Mobile Foundation ha fijado la pauta de excelencia en el campo de la educación y los programas de oboe, presentando a artistas destacados y reconocidos mundialmente que ofrecen presentaciones y experiencias educativas innovadoras a un gran número de estudiantes y comunidades. La fundación empodera a niños y jóvenes mediante sus programas, empleando la educación musical como vehículo de cambio social para convertirlos en miembros productivos de la sociedad.

Entre las iniciativas que distinguen a la organización y que se mencionarán en las siguientes secciones destacan el banco de oboes, un taller anual, clases magistrales, el desarrollo de alianzas con maestros de música y la creación de espectáculos musicales innovadores que son llevados a poblaciones que tienen poco o ningún acceso a la música en vivo. Esperamos que la información compartida en este texto inspire a otros profesionales y artistas a desarrollar programas que construyan caminos, abran puertas y lleven al oboe a ser un instrumento mucho más accesible para todos.

Banco de oboes

El banco de oboes es un proyecto que proporciona acceso a oboes de alta calidad a estudiantes que no cuentan con los recursos para adquirir un instrumento propio. El programa sirve a oboístas de distintas edades desde el inicio de sus estudios musicales hasta nivel avanzado. Este recurso fue una de las primeras iniciativas de la fundación, ya que la falta de acceso a instrumentos de dobles cañas se identificó como una de las barreras principales que limitan a muchos estudiantes interesados en aprender a tocar este tipo de instrumentos. Es conocido que el oboe es un instrumento delicado y de alto costo. Por tal razón, este programa ha sido vital en el aumento de oboístas en Puerto Rico que antes de su establecimiento no tenían forma de adquirir un instrumento de tal magnitud.

Una de las estudiantes beneficiarias de esta iniciativa explica que el oboe que recibió por parte de la fundación ha sido esencial para poder continuar sus estudios, aprender la disciplina de la música y tener la oportunidad de pertenecer a diferentes agrupaciones musicales. Durante su proceso de aprendizaje, se le facilitó un instrumento elemental e intermedio, y eventualmente se le ofreció la oportunidad de tener un oboe profesional para sus estudios universitarios, los cuales no podría haber realizado sin este tipo de ayuda.



Zanaith Cartagena, estudiante beneficiaria del banco de oboes

Otra estudiante explica que cuando comenzó a estudiar música tuvo que seleccionar otro instrumento porque era lo único que tenía a su alcance, pero no es hasta que tiene la oportunidad de recibir un oboe por parte de la fundación que logra encontrar el instrumento que realmente le apasiona y le inspira a seguir desarrollándose musicalmente.

Taller de oboe de verano

Desde el año 2009 se ha celebrado un taller anual de verano que incluye seminarios, clases magistrales, talleres y conciertos abiertos al público en general. Algunos de los cursos que regularmente se integran en cada taller son clases de técnica básica y fundamento, conjunto de oboes y aprendizaje de confección de cañas. Este festival promueve el crecimiento musical de sus participantes con relación a la ejecución del oboe mientras los ayuda a aprender trabajar en comunidad, a ser perseverantes y a ser seres humanos agradecidos, humildes, empáticos e íntegros. Cada uno de estos temas son integrados en la variedad de clases que se ofrecen durante el taller y han ayudado a establecer la comunidad afectuosa que distingue a la Oboe Mobile Foundation y que forma parte de su visión. La duración del taller se extiende desde varios días a una semana y se ofrece estratégicamente en distintas ciudades de Puerto Rico para asegurase que estudiantes de toda la isla puedan participar.

El taller de oboe también ha sido integral en el desarrollo de estrategias para la enseñanza del oboe en la isla, ya que se utiliza como un foro para que estudiantes de educación musical y ejecución obtengan experiencia enseñando este instrumento y conozcan la logística que este tipo de evento conlleva. Es inspirador ver como estudiantes que participaron en su niñez regresan al taller como voluntarios con la intención de compartir y devolver a otros lo que han recibido a través de los años. Es también importante destacar que cada edición del taller cuenta con la participación de artistas de reconocimiento internacional que comparten su conocimiento con los participantes y que los inspiran a continuar estudiando el oboe de forma profesional.

Coro de oboes

El coro de oboes es una de las experiencias principales que se ofrecen en el taller previamente referido. Para el desarrollo de este conjunto se han comisionado arreglos de música puertorriqueña que le permiten a participantes de distintos niveles tocar juntos. Este último punto es muy importante, ya que abre espacio para abordar las necesidades educativas individuales de todos los participantes al promover practicas inclusivas que proveen distintos puntos de acceso. Hammel et al. (2016) explican que este tipo de estrategias pedagógicas son ideales ya que les permiten a los estudiantes experimentar las fortalezas y los desafíos de sus compañeros mientras se apoyan unos a otros. De este modo, todos tienen la oportunidad de tener éxito, fracasar, volver a intentarlo y ganar confianza para alcanzar sus metas musicales en comunidad.



Participantes Oboe Fest 2022, Caguas, Puerto Rico



Estudiantes trabajando repertorio de la literatura puertorriqueña para coro de oboes

Oboe Mobile

La palabra Mobile que es parte del nombre de la fundación significa *móvil* en español y fue precisamente seleccionada ya que parte importante del trabajo de esta organización conlleva moverse a través de Puerto Rico ofreciendo clases magistrales que contribuyan al desarrollo musical de estudiantes económicamente marginados. Cada mes, la doctora Frances Colón, fundadora y actual directora de la fundación, se desplaza a distintas escuelas donde ofrece apoyo a programas musicales que carecen de especialistas en oboe. Como parte de esta iniciativa se ofrecen clases especiales donde los estudiantes tienen la oportunidad de desarrollar un conocimiento más especializado mientras se establecen alianzas con maestros de otros instrumentos de viento madera que observan como implementar estrategias distintivas a la ejecución del oboe. Este sistema beneficia tanto a maestros como a estudiantes, ya que les ofrece un modelo que tiene la capacidad de corregir problemas que suelen ser identificados por músicos que tienen más experiencia en las particularidades de los instrumentos de doble caña. En ocasiones también se ofrecen clases particulares a maestros de música interesados en expandir sus conocimientos y se desarrollan y ofrecen materiales didácticos para que los utilicen en sus lecciones.

Presentaciones y charlas interactivas-educativas

La Oboe Mobile Foundation presenta regularmente conciertos donde se destacan oboístas de renombre nacional e internacional. El repertorio, que varía según cada programa, busca educar a la audiencia y presentar el oboe de forma innovadora, fuera de su tradicional contexto sinfónico clásico. Esto se lleva a cabo a través del uso de música popular representativa de la cultura puertorriqueña, la creación de obras para el oboe por compositores puertorriqueños y la inclusión de este instrumento en conjuntos no tradicionales. Para la fundadora de esta organización siempre ha sido importante el desarrollar eventos musicales que lleven a la audiencia a conectar con la música que se presenta y así llevarlo de lo conocido a lo desconocido de forma gradual. El oboe es un instrumento que tradicionalmente no se encuentra en la música autóctona de Puerto Rico. Por tal razón, el tipo de programación que se ofrece en estos conciertos ha llevado a muchos a conocer el oboe de una forma diferente al descubrir las infinitas posibilidades que este instrumento ofrece adentrándose a un mundo al que no necesariamente habían sido expuestos. Esta idea está basada en el concepto de la relevancia cultural que celebra la diversidad y la ve como un recurso educativo en lugar de un problema, ya que promueve la inclusión de múltiples perspectivas *(McKoy & Lind, 2022)*.

Mentoría y emprendimiento musical

El Oboe Mobile Foundation también destaca por ofrecer seminarios relacionados al desarrollo de herramientas empresariales. Esta iniciativa surge de la necesidad de equipar a las futuras generaciones de músicos con las destrezas necesarias para crear nuevas oportunidades de empleo a través de la creación de proyectos innovadores y visionarios. Nytch (2020) comenta que la mayoría de los estudiantes de música ven sus opciones de carrera en términos extremadamente estrechos considerando solo el ser maestros, intérpretes independientes, músicos de orquesta/cámara o profesores universitarios. Aunque muchos estudiantes logran carreras exitosas en estas áreas, la realidad es que muchos más enfrentan rechazo, frustración y terminan moviéndose a otras áreas de trabajo. Para reaccionar a esta problemática de forma proactiva, la fundación imparte regularmente seminarios en escuelas especializadas en música aliadas a la organización. Entre los temas que se abordan se encuentran el liderazgo, la capacidad de pensar creativamente, estratégicamente y de forma reflectiva, el desarrollo de confianza en las habilidades personales, la colaboración, el emprendimiento y el desarrollo de destrezas de comunicación. También se ofrece mentoría individualizada a estudiantes que aspiran a transformar sus ideas en organizaciones.



Dra. Frances Colón, directora de la Oboe Mobile Foundation junto al Prof. Guarionex Morales-Matos, director del Orfeón San Juan Bautista en presentación colaborativa educativa

Apoyo financiero

La labor realizada por la Oboe Mobile Foundation no sería posible sin el apoyo de donaciones privadas. Por tal razón, con mucho esfuerzo se ha logrado crear lazos con contribuyentes que se identifican con la visión y misión de la fundación y que aportan a la misma de forma esporádica a través de su página web y redes sociales. Próximamente se comenzará una iniciativa que invitará a los donantes a contribuir regularmente durante cada mes del año. Este compromiso estará abierto a cualquier cantidad, enfatizando que toda aportación, sea cual sea, puede impactar en gran medida. La Oboe Mobile Foundation también es financiada a través de subvenciones, ya que la organización está registrada de forma estatal y federal.

Conclusión

El desarrollo de oportunidades que permitan a todos los estudiantes a acceder a clases de música de calidad, independientemente de su capacidad financiera o experiencias de vida, debería ser prioridad dentro del campo de la educación musical. Es de suma importancia que, como profesionales en esta disciplina, nos esforcemos en identificar las barreras que continúan limitando la equidad y que perpetúan tradiciones elitistas dentro de la música clásica. La música es un lenguaje universal que puede servir como ecualizador para unir a una gran variedad de personas. Por consiguiente, todos los seres humanos merecen el derecho de disfrutar y experimentar la alegría y la belleza de las artes y los muchos beneficios que conlleva la participación y exposición a la música. Concluyo este artículo invitándolos a pensar más allá de lo convencional. Juntos podemos desarrollar iniciativas visionarias como la Oboe Mobile Foundation que ayuden a las futuras generaciones a desarrollar un amor genuino por la música y que los lleven transformar sus vidas con gran amor y esperanza.

Bibliografía

Hammel, A. M., Hickox, R. Y., & Hourigan, R. M. (Eds.). (2016). *Winding It Back: Teaching to Individual Differences in Music Classroom and Ensemble Settings*. Oxford Academic.

McKoy, C.L., & Lind, V.R. (2022). *Culturally Responsive Teaching in Music Education: From Understanding to Application (2da ed.).* Routledge.

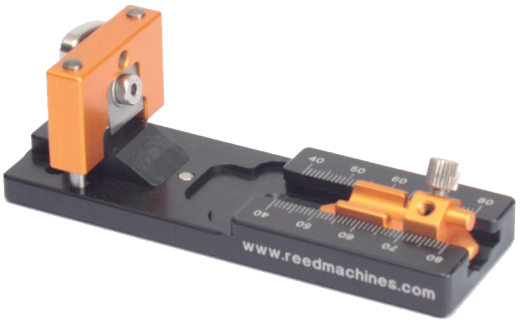
Nytch, J. (2020). The Many Facets of Music Entrepreneurship Education. *Journal of Arts Entrepreneurship Education,2(1), 3*.

VIMARI COLÓN LEÓN

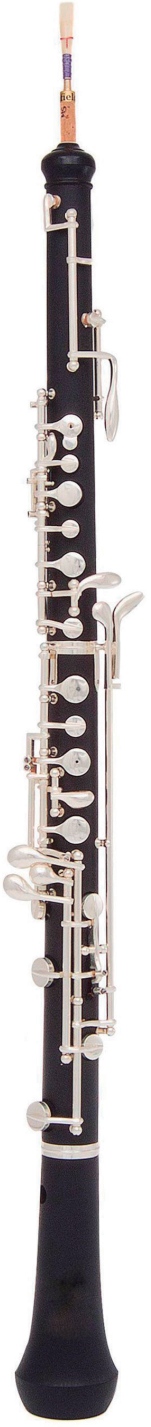
Profesora de educación musical en la Universidad Bridgewater College de Estados Unidos. Realizó estudios académicos en el Conservatorio de Música de Puerto Rico y un grado doctoral en la Universidad de Miami, donde se especializó en la ejecución de la flauta, el oboe como instrumento secundario y la pedagogía musical. Desde los inicios de la Oboe Mobile Foundation ha colaborado con su directora aportando sus conocimientos en el área de la enseñanza.

reed machines



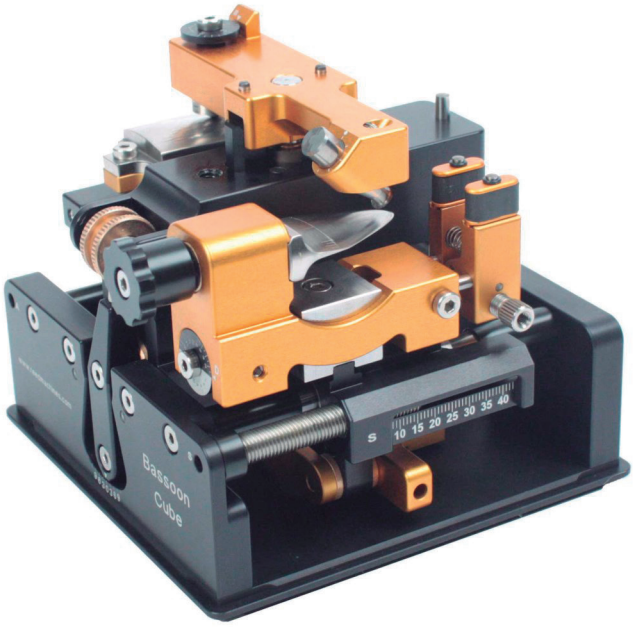






Visit us on July 8 and 9 at:

V Concurso Nacional AFOES
A CORUÑA
2023 OBOE

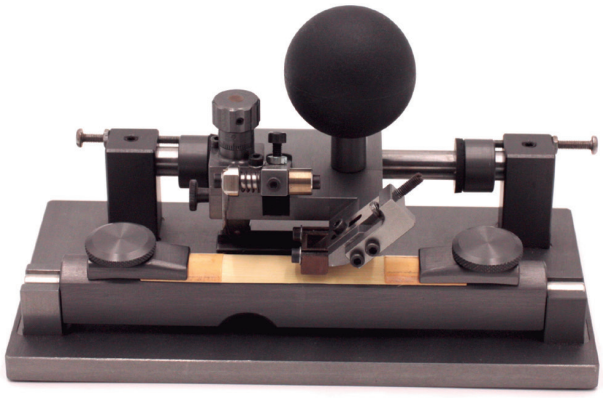




for making inspiring music

we bring you worlds best reed machines

www.reedmachines.com



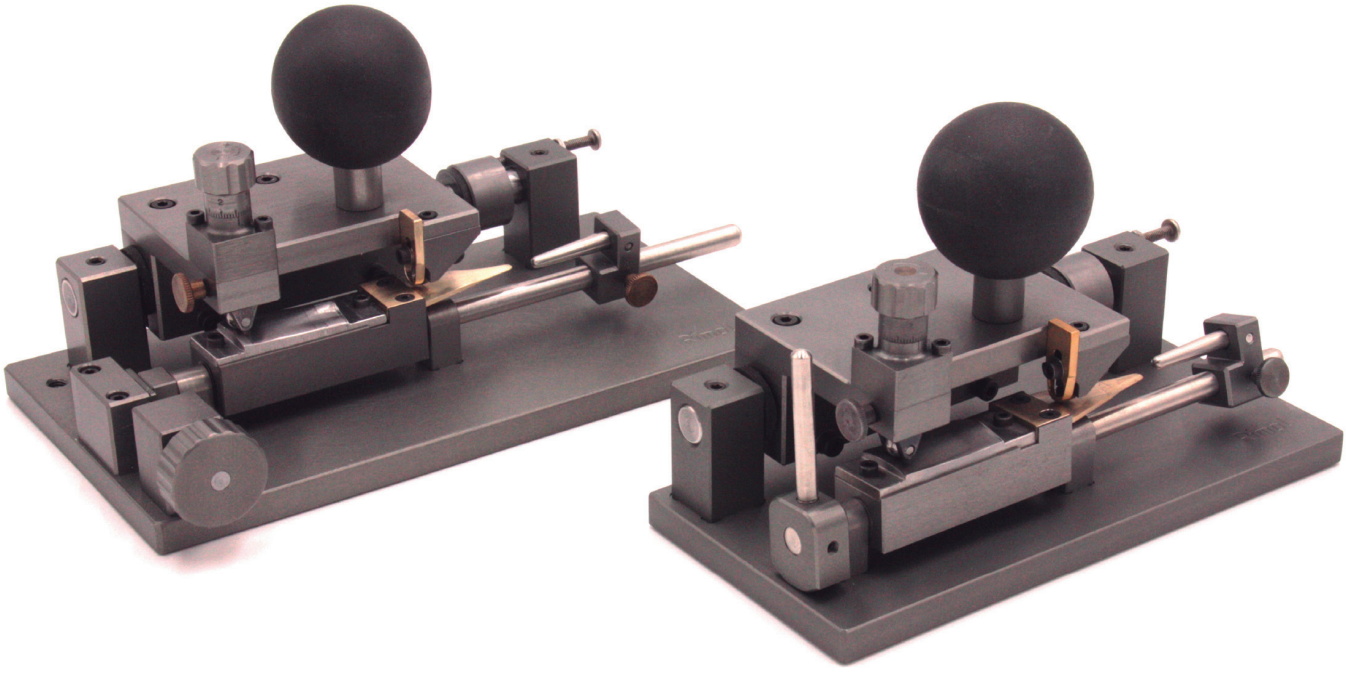


Rimpl

RIMPL UG (haftungsbeschränkt) / Veldershof 6 /
D-91207 Lauf / +49 9123 962071 / fagottholz@web.de /
www.fagottholz.de / www.rimpl-shop.de

Hölzer / Rohre / Anspitzhobel und Fassonschneider / Innen- und Außenhobel / Messuhr / Radiuslehren / Rohrbauzubehör für Fagott und Oboe

Tip profiling, Gouging and Profiling machine for Bassoon and Oboe /
Bassooncanes / Bassoonreeds / Dial Indicator / Shaper / electrical gouging machine





La escuela española de fagot creada por el profesor Camilo Melliez durante la segunda mitad del S. XIX (I): el fagot sistema francés antiguo y el sistema español

Francisco Mas Soriano, fagotista

Introducción

La investigación realizada tiene por objeto desvelar la escuela española de fagot creada por el célebre fagotista Camilo Melliez, profesor del Real Conservatorio de Música de Madrid desde 1846 hasta su muerte en 1874, que fue reconocido como el fagotista español más destacado del S. XIX, a la altura de los más grandes de Europa. Este artículo consta de dos partes:

I - El fagot sistema francés antiguo y el sistema español.
II - Características técnico-interpretativas y repertorio didáctico y de concierto.

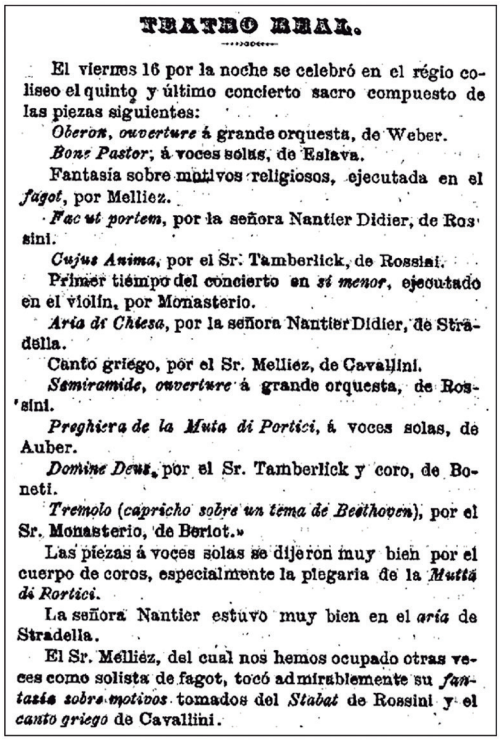
Breves apuntes biográficos sobre Camilo Melliez

Camilo Melliez Gariot nació en Carcassonne (Francia) el 10 de enero de 1819. Su padre, Jean Pierre Melliez, era un profesor de clarinete oriundo de Codier (Francia), sin embargo, su madre, Francoise Xavierâ Gariot, había nacido en Madrid y su abuela materna, Ana María Rainaud, en Cádiz *(Mas, 2018)*. En 1828, la familia Melliez-Gariot se trasladó definitivamente a Madrid al ingresar su padre, Jean Pierre, como músico de la Guardia Real de Fernando VII. Camilo Melliez fue admitido en 1831, con doce años de edad, en la clase de fagot de Manuel Silvestre en el Real Conservatorio de Música de Madrid. En 1834, obtuvo por oposición la plaza de segundo fagot en la Real Capilla, aunque no la llegó a ocupar por el inicio de la primera guerra carlista y en 1837, fue nombrado primer fagot del Teatro de la Cruz de Madrid. A partir de este momento, desempeñó siempre el puesto de primer fagot en las orquestas de los principales teatros de Madrid, como el Circo, Museo, Variedades, Palacio Real o el Teatro Rossini, así como de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos y la Sociedad de Conciertos de Madrid *(Mas, 2018, pp. 7-12)*. Tras la muerte en 1846 de su maestro Manuel Silvestre, Camilo Melliez ocupó los puestos más importantes del panorama musical del fagot en España como profesor de fagot del Real Conservatorio de Música de Madrid y primer fagot de la Real Capilla, y en 1850, fue nombrado también primer fagot de la orquesta del Teatro Real de Madrid, donde obtuvo críticas memorables:

> *Anteanoche se cantó en el Teatro Real por primera vez la ópera Elixir d'Amore. Su éxito no fue nada afortunado, únicamente mereció ser aplaudido un ritornello que ejecutó en el fagot el profesor C. Melliez en la romanza que dice el tenor en el segundo acto y el lindo coro de mujeres del mismo*[1].

Además, actuó como concertista de fagot en más de cincuenta conciertos y compartió programa junto a su cuñado, el célebre violinista Pablo Sarasate, así como también con los más importantes concertistas nacionales y extranjeros como Louis Gottschalk, Theodore Ritter, Teresa Carreño, Alexandre Artôt, Ole Bull, Vincenzo Sighicelly, Juan Skozdopole, Antonio Romero, Pedro Sarmiento, Pedro Villeti, Stanislao Nicari o Jesús de Monasterio *(Mas, 2018, p. 10).*

> *También los Sres. Melliez y Monasterio fueron objeto de grandes ovaciones al ejecutar el primero con el fagot su Fantasía sobre Motivos Religiosos y el Canto Griego, y el segundo con el violín el primer tiempo del Concierto en si menor y el Trémolo. Ambos profesores, que no reconocen rival alguno en sus respectivos instrumentos, lucieron sobremanera en la ejecución de tan difíciles piezas musicales, haciéndonos parecer poco menos que imposible el que se pueda llevar a tal grado de perfección el fagot y el violín*[2].



TEATRO REAL.

El viernes 16 por la noche se celebró en el régio coliseo el quinto y último concierto sacro compuesto de las piezas siguientes:

Oberon, ouverture á grande orquesta, de Weber.

Bons Pastor, á voces solas, de Eslava.

Fantasía sobre motivos religiosos, ejecutada en el *fagot*, por Melliez.

Fac ut portem, por la señora Nantier Didier, de Rossini.

Cujus Anima, por el Sr. Tamberlick, de Rossini.

Primer tiempo del concierto en *si menor*, ejecutado en el violin, por Monasterio.

Aria di Chiesa, por la señora Nantier Didier, de Stradella.

Canto griego, por el Sr. Melliez, de Cavallini.

Semiramide, ouverture á grande orquesta, de Rossini.

Preghiera de la Muta di Portici, á voces solas, de Auber.

Domine Deus, por el Sr. Tamberlick y coro, de Boneti.

Tremolo (capricho sobre un tema de Beethoven), por el Sr. Monasterio, de Beriot.»

Las piezas á voces solas se dijeron muy bien por el cuerpo de coros, especialmente la plegaria de la *Muta di Portici*.

La señora Nantier estuvo muy bien en el *aria* de Stradella.

El Sr. Melliez, del cual nos hemos ocupado otras veces como solista de fagot, tocó admirablemente su *fantasía sobre motivos* tomados del *Stabat* de Rossini y el *canto griego* de Cavallini.

Programa del concierto ofrecido por Camilo Melliez en el Teatro Real de Madrid, el 16 de marzo de 1866 [La Escena (Madrid), 18/03/1866]

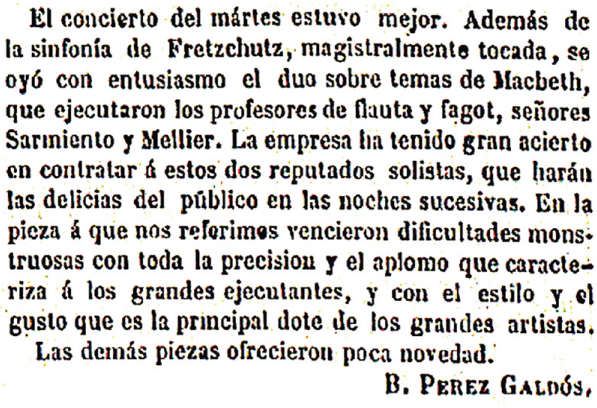
Obtuvo también reputación europea tras la propuesta para ocupar la plaza de primer fagot del Teatro de la Reina de Londres en 1857:

> *El distinguido instrumentista don Camilo Melliez […] ha recibido ventajosas proposiciones para trasladarse a Londres, donde le ofrecen el puesto de primer fagot en el teatro de la Reina*[3].



Camilo Melliez ca. 1865 [BNE, Sección música, Fondo Guelbenzu.

En sus actuaciones como solista y concertista recibió siempre los mejores elogios de los críticos musicales más célebres de la época como Juan de la Rosa o el propio Benito Pérez Galdós.



El concierto del mártes estuvo mejor. Además de la sinfonía de Fretzchutz, magistralmente tocada, se oyó con entusiasmo el duo sobre temas de Macbeth, que ejecutaron los profesores de flauta y fagot, señores Sarmiento y Mellier. La empresa ha tenido gran acierto en contratar á estos dos reputados solistas, que harán las delicias del público en las noches sucesivas. En la pieza á que nos referimos vencieron dificultades monstruosas con toda la precision y el aplomo que caracteriza á los grandes ejecutantes, y con el estilo y el gusto que es la principal dote de los grandes artistas.

Las demás piezas ofrecieron poca novedad.

B. Perez Galdós.

Reseña sobre Camilo Melliez y Pedro Sarmiento escrita por Benito Pérez Galdós [La Nación, 27 de agosto de 1865]

En definitiva, Camilo Melliez residió y se formó musicalmente en Madrid desde la edad de 9 años y fue considerado siempre un artista español. Baltasar Saldoni lo cita en su *Diccionario-Biográfico* como «una de las glorias artísticas de nuestra patria, tanto más, como que era reconocido como el primer fagotista entre los mejores de Europa» *(Saldoni, 1881, p. 22)*, por lo que su gran notoriedad como concertista influyó directamente en la creación de una escuela española de fagot durante la segunda mitad del S. XIX.

La escuela española de fagot de Camilo Melliez

Tradicionalmente, la enseñanza de fagot en el Real Conservatorio de Música de Madrid, desde su creación en 1830, estuvo influenciada por la metodología del Conservatorio de París hasta el año 1847 *(Mas, 2022, pp. 116-117)*, cuando se adoptó una pedagogía más novedosa en la institución musical parisina a través del *Méthode théorique et pratique pour le Basson* de Eugène Jancourt, influenciada también por el nuevo fagot sistema francés perfeccionado que el propio Jancourt había diseñado a partir de 1845 en colaboración con el fabricante francés Jean Louis Buffet. Este sistema está basado en la aplicación parcial del sistema de anillos móviles de Theobald Boehm *(Kopp, 2012, pp. 128-130)*. Aunque inicialmente Camilo Melliez siguió los pasos de su maestro Manuel Silvestre, a partir de 1850 adquirió una mayor experiencia profesional como concertista de fagot, lo que influyó directamente en la creación de una escuela española de fagot propia que se fundamentó en los siguientes principios y recursos:

- Uso del fagot sistema francés antiguo.
- Aplicación del sistema español de fagot.
- Sonido de carácter dulce y expresivo, efectos y colores del sonido.
- Embocadura del fagot análoga a la del clarinete.
- Estudio del *Nouvelle Méthode de Basson* de Étienne Ozi, *Méthode Complète* de Basson de Frédéric Berr y las composiciones para fagot escritas por Camilo Melliez.

El fagot sistema francés antiguo y perfeccionado

A partir de 1845 se establecieron en Francia dos sistemas de fagot claramente diferenciados: por un lado, el sistema ordinario –*ordinaire*– considerado como el tradicional o habitual, al que se le llamó sistema antiguo en España, y por otro, el sistema perfeccionado –*perfectionnée*– de anillos móviles ideado por Jancourt (Langwill, 1965, pp. 61-62) y ambos sistemas evolucionaron a lo largo del S. XIX. Durante estos años el fagot más avanzado sistema antiguo tenía generalmente 17 llaves, incluida la pequeña llave del tudel nº 15 que no era independiente, con un registro sonoro Sib1-Mi4, mientras que el fagot sistema perfeccionado se comercializaba en 1865 con 19 llaves y 3 anillos móviles –dos en la culata y uno en la tudelera– y disponía de la llave del tudel nº 12 independiente para el dedo meñique izquierdo con un registro ampliado, según el modelo, hasta el Fa4 *(Kopp, 2012, p. 129)*. No obstante, el modelo de fagot más demandado en España fue el sistema francés antiguo, que carecía por completo de anillos móviles. Por lo tanto, el sistema perfeccionado fue prácticamente desconocido en nuestro país a lo largo del S. XIX.

> *[…] que el Constructor Sr. Buffet trabajaba también con ahínco en su mejoramiento, y que el Sr. Sax hijo tenía la casi seguridad de haber logrado su perfeccionamiento.*

No habiendo salido de Madrid y siendo todos los Fagotes que aquí vienen del sistema antiguo, no sé hasta el día de hoy, si habrán logrado sus intentos… [Rodríguez, 1874]

De este modo, los modelos de fagot más utilizados en la clase de fagot de Camilo Melliez fueron sistema francés antiguo, principalmente de la marca Buffet-Crampon, fabricados generalmente en madera de arce con 15 o 17 llaves y su precio oscilaba entre 900 y 1.570 reales *(Mas, 2021)*. En las siguientes imágenes[4] se pueden observar las diferencias entre el fagot sistema francés antiguo y el perfeccionado:



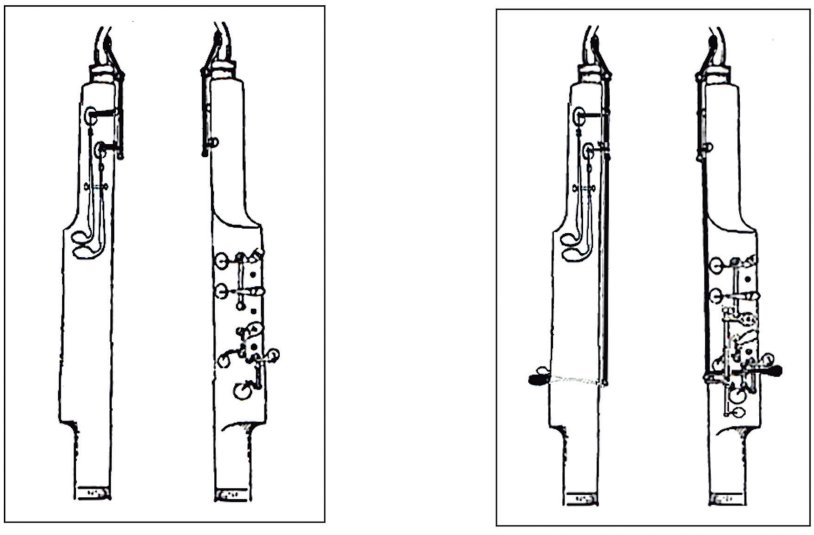
Fagot sistema francés antiguo de de 17 llaves ca. 1865 / Fagot sistema francés perfeccionado "Jancourt" de 19 llaves y 3 anillos móviles ca. 1865.

Sin embargo, ambos sistemas continuaron con importantes problemas de emisión y homogeneidad sonora, y para obtener mejores resultados con el fagot, considerado a lo largo de la historia como un instrumento ingrato y difícil de tocar *(Mas, 2022, p. 90)*, Melliez ideó el llamado sistema español de fagot.

El sistema español de fagot

Durante la segunda mitad del S. XIX, la disposición abierta o cerrada del pequeño agujero del tudel, llamado oído en España, llegó a ser considerado, en algunos casos, como un recurso para tocar el fagot propio de cada país.

[…] pero lo que sí es de muy sensible diferencia es el sistema de utilizar o no el oído del tudel. Empleando este recurso, se facilita la producción de algunas notas, pero según el sistema del Sr. Melliez, condenándolo se consiguen mejores resultados en el sonido; evita, por este medio, la fuga del viento que produce un cerdeo, semejante al volar de un moscardón. Los franceses e italianos usan este recurso al que llaman Mosca [Gallástegui, 1903].



Tudelera sistema francés antiguo con pequeña llave nº 15 del tudel / Tudelera sistema francés perfeccionado con llave nº 12 del tudel independiente para el dedo meñique izquierdo.

De esta forma, el sistema español consistió en sellar y anular por completo el pequeño agujero del tudel para mejorar la emisión y sonoridad del imperfecto fagot sistema francés antiguo que tan solo disponía de la pequeña llave nº 15, que se accionaba únicamente al pulsar las llaves de octava con el pulgar izquierdo, por lo que el pequeño agujero del tudel permanecía casi siempre abierto dificultando la emisión y la sonoridad en los registros medio y grave del fagot sistema antiguo.

La primera noticia sobre el sistema español la encontramos en el Método de Fagot de Antonio Romero, dedicado a Camilo Melliez, que fue publicado en Madrid en 1873:

Importantísimo

El sistema que se sigue en España para tocar el Fagot, creado por el eminente artista D. Camilo Melliez, difiere del que se emplea en todos los demás países, en una cosa, que aunque al parecer es pequeña, en sus resultados es de la mayor importancia, y consiste en que, por el sistema del Sr. Melliez, antes de empezar a tocar se inutiliza el agujerito del tudel llamado oido, tapándolo con cera o con goma laca, para que aunque se levante la llave núm. 15 no se abra dicho agujero; con lo que aunque al principio se halla alguna resistencia en ciertas notas, después de vencida esta, se obtiene más pureza y robustez de sonido así como mayor igualdad en toda la extensión del instrumento, lo cual ha patentizado el creador de este sistema en cuantos conciertos ha hecho oir su extraordinaria habilidad, y lo ha corroborado formando notables discípulos cuyos sonidos se distinguen de un modo ventajoso de los que tocan por el sistema extranjero, por lo que podemos llamar con orgullo al sistema del Sr. Milliez *sistema español;* pues aunque su creador nació en *Carcasone* (Francia), se ha criado, educado y vivido constantemente en Madrid.

Cita sobre el sistema español de Camilo Melliez. Método de Fagot de Antonio Romero. Madrid, 1873, pp. VII-VIII

Esta cita demostraría que Melliez aplicaba este sistema con gran éxito en sus conciertos y sus alumnos lo ponían también en práctica mejorando así la calidad del sonido. En este sentido, es citado también en 1886 por el flautista y compositor Joaquín Valverde al analizar las discrepancias que existieron entre el profesorado de viento madera del Real Conservatorio de Música de Madrid sobre el uso y aceptación de los nuevos instrumentos con el sistema perfeccionado de anillos móviles:

> *Si así no fuera, ¿cómo se hubiese permitido al famoso profesor Camilo Melliez que hiciera inútiles para sus alumnos muchas de las mejoras realizadas en el fagot, empezando por cerrarles el oído del tudel? Pudiera decírseme que procediendo de tal modo se obtenía más pureza en el sonido… [Valverde, 1886]*

Asimismo, según el alumno Manuel Lucientes en 1874, el sistema español era el que mejor resultados había dado en el fagot hasta ese momento, ya que en Francia se valoraba más la técnica de digitación y en Alemania la embocadura muy relajada:

> *De los diferentes sistemas de enseñanza con que se hace en el día el estudio de este instrumento, son los más principales los que se siguen en Francia y Alemania, y el creado últimamente en España por D. Camilo Melliez, que, en mi concepto, es el que hasta ahora ha dado mejores resultados. En Francia se circunscriben muy especialmente a todo lo concerniente a la parte del duate y de la ejecución, no cuidándose tanto de la parte referente al sonido, resultando de aquí, que el que obtienen los franceses generalmente en este instrumento es áspero, duro y desigual. Esto consiste principalmente, en que, cuando ejecutan, acostumbran a dejar abierto el oído del tudel, lo cual produce una especie de mosconeo que han dado en llamar mosca de*

> *miel y que me parece de muy mal efecto. El sistema que se sigue en Alemania adolece también de sus defectos, empezando porque allí está adoptado para la enseñanza el fagot de anillos, que ya de por sí tiene bastantes inconvenientes. Existe la costumbre de hacer la embocadura dejando los labios bastante flojos, resultando de esto, que no pudiendo oprimir la caña todo lo suficiente al atacar las notas, salen estas un tanto bajas, hasta que con la fuerza de la ejecución adquieren su entonación verdadera [Lucientes, 1874].*

Por otro lado, tras la publicación del Método de Fagot de Antonio Romero, la noticia del sistema español se difundió entre una buena parte de los fagotistas españoles, según las palabras del fagotista catalán Joaquín Sadurní, en 1883:

> *El sistema español que se sigue en España para tocar el fagot fue creado por el eminente artista D. Camilo Melliez. Es enteramente diferente este sistema del que se usa en todos los demás países… [Sadurní, 1883]*

Sin embargo, el sistema español no se podía aplicar siempre con éxito, ya que el propio Sadurní era incapaz de emitir algunos sonidos con el agujero del tudel cerrado en su fagot vienés, aunque era conocedor de que otros fagotistas lo utilizaban con fagotes de las firmas Buffet y Triébert *(Sadurní, 1883)*. En cualquier caso, durante la década de 1870, la llave independiente nº 12 del tudel se introdujo en los modelos con mayor número de llaves, incluido el sistema francés antiguo *(Mas, 2021)*, por lo que el sistema español debió quedar con el paso del tiempo en desuso. No obstante, se debió aplicar durante mucho tiempo en España, ya que todavía es citado por el profesor de fagot Antonio Romo en 1926.

> *El celebrado fagotista D. Camilo Melliez, en una de las piezas que se compone el fagot llamada tudel, tuvo la gran idea de eliminar un pequeño agujero que esta pieza tenía y así, aparte de mejorar el timbre de ciertas notas, facilitó el mecanismo por el hecho de permitir la completa libertad del dedo pequeño de la mano izquierda… [Romo, 1926]*

En resumen, Camilo Melliez renunció a las posibilidades técnico-interpretativas que podía ofrecer el fagot sistema francés perfeccionado con anillos móviles y, en cierto modo, continuó con el sistema tradicional de enseñanza influenciado, sin duda, por el buen resultado que había obtenido como concertista con el fagot sistema francés antiguo, lo que dio lugar a la creación de una escuela propia inspirada en el sistema español, que, aunque hoy en día podría ser considerado como un sencillo recurso o un simple apaño, debió requerir de una técnica específica con un mayor control de la embocadura, de la presión del aire e incluso de cambios de digitación para controlar la completa sonoridad del fagot francés sistema antiguo.

Notas

1 Boletín de Loterías y de toros, 08/11/1859
2 La Escena, 18/03/1866
3 La España, 21/04/1857
4 Imágenes elaboradas por el autor de este artículo. Fuentes: Romero, 1873; Gautrot y Durand, 1865.

Referencias

Fuentes históricas

Gallástegui, L. (1903). *Memoria para la oposición a la Cátedra de Fagot de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Mss.*

Gautrot y Durand. (1865). *Catalogue des Instruments de Musique de la manufacture générale de Gautrot Ainé, Durand & Cie*. Paris.

Lucientes, M. (1874). *Memoria para los ejercicios de oposición a la cátedra de Fagot de la Escuela de Música y Declamación presentada por Manuel Lucientes. Mss.*

Rodríguez, M. (1874). *Memoria para los ejercicios de oposición a la cátedra de Fagot de la Escuela de Música y Declamación. Mss.*

Romero, A. (1873). *Método de Fagot*. Madrid, Ed. Antonio Romero.

Romo, A. (1926). *Memoria Histórica y Programa para la Instrucción del Fagot para los ejercicios de oposición a la cátedra de Fagot del Real Conservatorio de Música. Mss*. [Traducción inglesa de L G. Langwill, Edimburgo, 14 de agosto de 1934.]

Sadurní, J. (1883). *Memoria para la oposición a la Cátedra de Fagot de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Mss.*

Saldoni, B. (1881). *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Vol. III. Madrid, Imprenta de Pérez Dubrull.

Valverde, J. (1886). *La flauta: su historia, su estudio*. Est, Tip. "Sucesores de Rivadeneyra", pp. 29-30.

Bibliografía

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

Langwill, L. (1965). *The Bassoon and Contrabassoon*. Ernest Benn Limited.

Mas, F. (2018). *El fagotista Camilo Melliez (1819-1874): Un paseo por la historia del fagot en el Madrid del S. XIX*. Piles.

Mas, F. (2021). *La Enseñanza histórica del fagot en el Real Conservatorio de Música de* Madrid *durante el S. XIX*. [Tesis doctoral]. Madrid, UAM.

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

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.

OBOES Y FAGOTES ARTESANALES

YAMAHA
Make Waves

LA ARTESANÍA ES UNA OBRA MAESTRA INSPIRADA EN LOS MÚSICOS



MÁS INFORMACIÓN:

OBOE

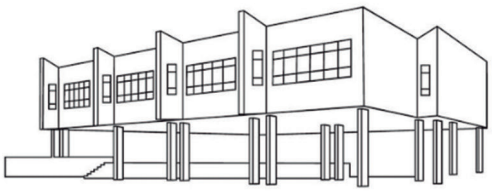
FAGOT



Masterclass de fagot

María José Rielo

Conservatorio Profesional de A Coruña
6-9 de julio de 2023



CMUS
PROFESIONAL
DA CORUÑA



afoes

INFORMACIÓN CUOTA 2024

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

SOCIO PROFESIONAL, SOCIO ESTUDIANTE, SOCIO JUBILADO Y SOCIO DESEMPLEADO:
Las cuotas para 2024 se mantendrán en 40€ para socios profesionales y 20€ para socios estudiantes, jubilados y desempleados. Las cuotas de los socios estudiantes y desempleados serán revisadas anualmente pasando a ser socios profesionales desde los 24 años de edad o situación de empleo, salvo que se justifique la situación de desempleado o la continuación de su etapa estudiantil.

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

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

DOMICILIACIÓN: 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 más de 600 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

zasmusic

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



ARMSTRONG AW WERTH

Oboes & English Horn

Distribuido por Zasmusic



arunval

canes & reeds

Distribuido por Zasmusic

www.zasmusic.com

afoes Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

www.afoes.es

ANUNCIANTES DE LA REVISTA AFOES 2023

BERND MOOSMANN ■ BERTHELOT ■
BUCHER-STRESSFREE REEDMAKING ■ BUFFET ■
DANZI REEDS ■ F. LORÉE - DE GOURDON ■
FOSSATI ■ FRATELLI BULGHERONI S.R.L. ■
GEBR. MÖNNIG GMBH ■ HOWARTH OF LONDON ■
J. PÜCHNER SPEZIAL-HOLZBLASINSTRUMENTEBAU GMBH ■
MARIGAUX ■ OBOELAB ■ REED MACHINES ■
RIGOUTAT ■ RIMPL FAGOTTHLOZ ■ VALERO REEDS ■
YAMAHA ■ ZASMUSIC S.L. ■

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

