afoes

Asociación de Fagotistas
y Oboístas de España
www.afoes.es • info@afoes.es
Nº 11 • 2022



■ La diástasis de rectos abdominales en músicos de viento y cantantes. Prevención y tratamientos.
Nuria Cabezas Castaño
■ La sección de cuatro fagotes en la orquesta del siglo XIX y la figura de Berlioz como referente en su uso.
Irene Duque Serrano
■ Giuseppe Ferlendis: la voz del oboe en el Clasicismo italiano. Nieves Escobar Baena
■ La docencia en escuelas de música y conservatorios como perspectiva profesional para los estudiantes de grado superior de oboe y fagot.
Edmon Elgström Misol
■ El programa Erasmus en los Conservatorios Superiores de Música. María Ángeles López Fogués
■ AFOES joven: "LA FAGOTADA XII encuentro de fagotistas de Cataluña". Laia Magrí Pont
■ Biografía de D. Inocente López Bermúdez.
José Luis Mateo Álvarez
■ Heinz Holliger: más allá de los límites.
Pablo Valverde Calvo
■ Filiberto Núñez. "El vibrato español de Sudamérica".
Rafael Piqueras Yago
■ La música española para trío de oboe, fagot y piano.
Esteve Casanova Vila



Stefano Canuti
Prof. Royal Northern College of Music Manchester

BERND MOOSMANN
Excellent Woodwind Instruments Ltd.

Made in Germany

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

Edita
Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

Dirección
María Fernández
Equipo de redacción
Lucía I. Pérez y Juan Mari Ruiz
Revisión
Julián García Moreno (Académico de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba)
Producción
Yabok Estudio
Diseño de la portada
Yabok Estudio
Diseño
Yabok Estudio
Responsable de publicidad
Sarah Roper

Junta directiva
Presidenta: Sarah Roper
Vicepresidenta: Lucía I. Pérez
Secretaria: María Fernández
Tesorero: René Martín
Vocales: Manuel Angulo, Juan R. Fuentes, J. Javier Guna y Juan Mari Ruiz
Equipo del Blog Repertorio español para fagot y oboe: https://repertoriofagotoboe.blogspot.com Javier Guna, David Villa y Germán Martínez
Equipo AFOESjoven: Alfonso Pérez y Jaime Gómez
Web: Juan R. Fuentes

ISSN: 2255-0240
Depósito legal: MA 769-2021
Impreso en España, Lucena (Córdoba), junio 2022

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

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

SUMARIO

afoes

Carta de la Presidenta ____ 4

4° Concurso Nacional AFOES 2021 en la especialidad de fagot. ____ 6

Curso de oboe AFOES con Olivier Stankiewicz en Málaga. ____ 8

La diástasis de rectos abdominales en músicos de viento y cantantes. Prevención y tratamientos. Nuria Cabezas Castaño ____ 11

La sección de cuatro fagotes en la orquesta del siglo XIX y la figura de Berlioz como referente en su uso. Irene Duque Serrano ____ 17

Giuseppe Ferlendis: la voz del oboe en el Clasicismo italiano. Nieves Escobar Baena ____ 25

La docencia en escuelas de música y conservatorios como perspectiva profesional para los estudiantes de grado superior de oboe y fagot. Edmon Elgström Misol ____ 31

El programa Erasmus en los Conservatorios Superiores de Música. María Ángeles López Fogués ____ 35

AFOES joven: "LA FAGOTADA XII encuentro de fagotistas de Cataluña". Laia Magrí Pont ____ 42

Biografía de D. Inocente López Bermúdez. José Luis Mateo Álvarez ____ 45

Heinz Holliger: más allá de los límites. Pablo Valverde Calvo ____ 53

Filiberto Núñez. "El vibrato español de Sudamérica". Rafael Piqueras Yago ____ 61

La música española para trío de oboe, fagot y piano. Esteve Casanova Vila ____ 67

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 DE LA PRESIDENTA

Sarah Roper

Presidenta de AFOES

Queridas socias, queridos socios,

Cuando recibáis la presente revista de AFOES, la cual será la edición número 11 de la misma, estaremos disfrutando del 6º Congreso de AFOES que se estará celebrando en Barcelona. En este sentido me gustaría agradecer el trabajo realizado por los anfitriones y socios de AFOES Silvia Coricelli y Leonardo Castelló para que dicho evento llegue a buen puerto.

Este año dejaré la junta de AFOES, ya que mi tiempo en la presidencia termina. Durante dicho periodo he tenido el honor de presidir al equipo durante su transición, desde la etapa de la junta fundadora (2011-2018), hasta una nueva etapa que comenzará a partir de mediados de 2022. Las elecciones para la elaboración de la nueva junta de AFOES tendrán lugar durante la asamblea general que se celebrará en Barcelona durante este 6º Congreso. Desde mi función como Presidenta de la "International Double Reed Society" (IDRS), posición que ocupo desde enero 2022, a buen seguro que seguiré en contacto con miembros de la junta de AFOES, ya que desde la IDRS se organizan conversaciones con representantes de las diversas "Associated Organizations", como es el caso de AFOES.

Durante mi presidencia de AFOES, desde noviembre de 2018, he tenido el placer de poder trabajar con diversos compañeros que pertenecieron a la junta: Higinio Arrue, Lucía Molina, Edmon Elgström y Joaquín Osca, a quien quiero hacerles llegar mi agradecimiento por su apoyo y ayuda. Pero sobre todo, quisiera agradecer a los miembros de la junta que siguen todavía en la misma, y quienes este año están ayudando con la organización del II Concurso de Composición, así como con dicho congreso de Barcelona: Vicepresidenta, Lucía Pérez; Secretaria, María Fernández; Tesorero, René Martín y a los Vocales, Manuel Angulo, Juan Ramón Fuentes, Javier Guna y Juan Mari Ruiz.

También me gustaría destacar la inestimable labor ofrecida por los socios Alfonso Pérez y Jaime Gómez en el equipo AFOESjoven, ya que su trabajo ha sido imprescindible en el desarrollo de la información en las redes sociales. Asimismo, quiero agradecer a los miembros del equipo del blog "Repertorio español para fagot y oboe", Javier Guna, Germán Martínez y David Villa por su pasión e interés en desarrollar el blog y por dedicar su tiempo para que dicho proyecto se haya podido hacer realidad. Deseamos que este blog público siga sirviendo como un referente para el repertorio de doble caña de nuestro país. Os animo a todos los socios a participar rellenando el formulario con cualquier información que podáis aportar y que creáis que pueda ser útil para los demás compañeros.

AFOES ya cuenta con 11 años de edad y tiene varios pilares establecidos: la revista anual de AFOES, el Concurso Nacional bianual, el Congreso bianual, el Concurso de Composición bianual, la Editorial y Blog sobre el repertorio español para oboe y fagot, sin olvidar los medios y recursos que poco a poco se están añadiendo a la web de AFOES, así como al canal de YouTube.

El interés en los convenios con cursos, clases magistrales, luthiers y orquestas está aumentando muchísimo este año y damos las gracias a todos los socios que están apoyando esta iniciativa. Así seguimos creciendo y compartiendo los beneficios de la asociación.

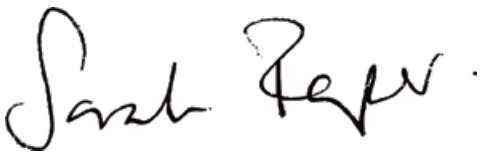
En fin, AFOES no para, y esto es así porque tenemos una familia de doble caña inquieta y generosa, así como un equipo de voluntarios maravillosos. Espero que siga así.

Quisiera hacer extensible, en nombre de todo el equipo de AFOES, nuestro más profundo agradecimiento a los anunciantes y patrocinadores, tanto de nuestra revista como de las diversas actividades organizadas. Asimismo, agradecer a los autores y colaboradores que han hecho posible la realización de la 11ª edición de nuestra revista.

Pero todo esto no sería posible sin las personas más importantes de nuestra asociación, los socios de AFOES, sin los cuales esta asociación carecería de significado.

Como siempre pediros que, si cualquiera de vosotros tiene alguna sugerencia, no dude en ponerse en contacto con nosotros escribiéndonos a info@afoes.es.

Un saludo afectuoso a todos y nos vemos en los próximos eventos de AFOES,



Agradecimiento a los socios La Caña 2022:
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 2021 - 2022



Lucía Pérez
Vicepresidenta



María Fernández
Secretaria



René Martín
Tesorero



Manuel Angulo
Vocal



Juan Ramón Fuentes
Vocal



Javier Guna
Vocal



Juan Mari Ruiz
Vocal

4º Concurso Nacional AFOES 2021 en la especialidad de fagot



Tras las ediciones celebradas en 2015 en Buñol (Valencia) y en 2019 en Llíria (Valencia), en la especialidad de oboe y en 2017 en Bilbao, en la especialidad de fagot, el pasado mes de julio, entre los días 22 y 25, en el Conservatorio Profesional de Música "Gonzalo Martín Tenllado" de Málaga, tuvo lugar el 4º Concurso Nacional AFOES 2021 en la especialidad de fagot.

El jurado de la ronda preliminar estuvo formado por **Alba González Ruiz** (ayuda de solista de fagot y contrafagot de la orquesta de la Comunidad Valenciana), **Antonio Lozano Castelló** (solista de fagot de la Orquesta Filarmónica de Málaga) y **Joaquín Osca Pons** (ayuda de solista de fagot de la Orquesta Ciudad de Granada). Ellos fueron los encargados de visualizar los 41 vídeos recibidos y de ellos elegir a los 18 fagotistas menores de 28 años y provenientes de toda España que compitieron por alzarse como ganador o ganadora en la final.

Bajo estrictas medidas anti Covid los 18 candidatos fueron pasando de rondas acompañados al piano por Ángel Jábega y Adolfo García. Los miembros del jurado de las rondas finales encargados de elegir a los fagotistas que continuaban en el concurso fueron **Catherine Larsen-Maguire**, solista de fagot y directora internacional, **María José García Zamora**, solista de fagot de la Komische Oper de Berlín y miembro de Azahar Ensemble y **Reynold-Luis Cárdenas Figueroa**, solista de fagot de la Orquesta de Extremadura. Cabe destacar que los aspirantes que participaron en la segunda ronda tuvieron que interpretar la obra de Juan Méndez "*Movements" for Bassoon and Piano*, obra española obligada para el IV Concurso Nacional de Fagot AFOES 2021 en estreno mundial y, a su vez, obra ganadora del I Concurso de Composición de AFOES 2020.

El domingo 25 de julio y tras interpretar el concierto para fagot y orquesta KV 191 de W. A. Mozart, acompañados al piano por Adolfo García Baraza, el jurado decidió que el primer

premio, con una dotación económica de 2000 euros y un concierto con la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (ROSS) interpretando el mismo concierto durante la temporada 2021 – 2022 fuese **Álvaro Canales Albert**. El segundo premio, con una dotación económica de 1000 euros y premio del público, fue para **Manuel Angulo Ramírez** y el tercer premio, con una dotación económica de 500 euros fue para **Pablo González Hernández**.

Ese mismo domingo tuvo lugar una charla distendida con los miembros del jurado donde los jóvenes fagotistas pudieron hacer preguntas para resolver dudas sobre sus futuros profesionales.
Dadas las restricciones de aforo de la sala donde se celebraban las actuaciones, el concurso se retransmitió en directo en "streaming" a través del canal oficial de AFOES en YouTube con una alta aceptación de público que lo siguió desde sus dispositivos electrónicos.

Desde la asociación queremos dar la enhorabuena a todos los participantes por su tremendo nivel y profesionalidad. Después de un concurso como el que tuvimos la suerte de disfrutar creemos que el fagot tiene un futuro espectacular en España.







Curso de oboe AFOES con Olivier Stankiewicz en Málaga

Entre los días 11 y 13 de septiembre de 2021 celebramos en el Conservatorio Superior de Música de Málaga un curso de oboe organizado por AFOES en el que tuvimos la suerte de contar como profesor con Olivier Stankiewicz, solista de la London Symphony Orchestra y profesor del Royal College of Music de Londres.

Fueron unos días en los que Olivier hizo gala de su profundo conocimiento de la técnica y el repertorio del oboe, proponiendo una serie de ejercicios muy creativos y eficaces y haciendo un completo recorrido por las obras más representativas de nuestro instrumento, además de una buena selección de solos orquestales.

Es de destacar el gran nivel del alumnado de la masterclass, todos ellos miembros de nuestra asociación, algunas de cuyas clases fueron grabadas y están a disposición de los socios de AFOES para su consulta en nuestra web.

A pesar de las restricciones debidas al COVID aún vigentes en esas fechas el curso se desarrolló con total normalidad, aunque con las debidas precauciones, y en medio del gran ambiente que tuvimos la suerte de disfrutar esos días y también de la magnífica organización y acogida dispensada por nuestro compañero René Martín.













afoes Asociación de Fagotistas Oboístas de España

II CONCURSO DE COMPOSICIÓN AFOES 2022

JURADO DEL CONCURSO

Obra obligada V Concurso Nacional de Oboe AFOES 2023



Lourdes Higes
Solista de oboe de la Orquesta de la Comunidad de Madrid



Angel Jábega
Catedrático de Piano del Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada



David Villa
Orquesta Sinfónica de Galicia y quinteto de viento Zoar

Más info: www.afoes.es

MADE IN ITALY

DANZI REEDS

SINCE 1996

Professional products for

BASSOON

Baroque & Contrabassoon



European & American style

OBOE

Reeds, canes & tubes



VISIT OUR E-COMMERCE! **www.danzireeds.it**



La diástasis de rectos abdominales en músicos de viento y cantantes. Prevención y tratamientos.

Nuria Cabezas Castaño, oboísta

INTRODUCCIÓN

En este artículo hablaremos sobre la diástasis abdominal, una de las patologías que podemos llegar a sufrir los músicos de viento y cantantes a lo largo de nuestra trayectoria profesional. Los motivos de su desarrollo pueden ser varios, como explicaremos a continuación, pero tanto el diagnóstico como la prevención y recuperación es común a toda la población.

Es un término desconocido entre la comunidad musical, pero debido a que es bastante común a nivel global, más común entre la población femenina que la masculina, hay muchos estudios, profesionales especializados, terapias e información al respecto que podemos utilizar y aplicar en nuestro camino hacia la recuperación total de la lesión si en algún momento sufrimos esta patología a lo largo de nuestra carrera profesional.

¿QUÉ ES LA DIÁSTASIS DE RECTOS ABDOMINALES?

La diástasis de rectos abdominales, también conocida como diástasis abdominal, se produce debido a un daño producido en el tejido que conecta los músculos rectos del abdomen de ambos lados, músculos que popularmente se conocen como la tableta de chocolate. Estos músculos están unidos verticalmente por un tejido conectivo muy fino que los une verticalmente siguiendo la línea alba, desde la parte anterior de las costillas hasta la zona superior del pubis. La función principal de los rectos del abdomen es mantener el cuerpo erguido, sujetar a la columna vertebral, órganos y vísceras, permitir la flexión e inclinación del tronco y, ojo aquí, actuar durante la respiración limitando la inspiración y favoreciendo la espiración de la columna de aire.

Después de tanta terminología específica y nombres de músculos podemos pensar ¿en qué me puede afectar esto como músico si no tengo, ni quiero, tener unos músculos definidos y estar en forma físicamente?

Debemos comprender que el cuerpo humano funciona de manera integral y todo está conectado e interrelacionado. Si un músculo, órgano, emoción o pensamiento no se desarrolla con normalidad afectará a su funcionamiento general. Y es que, para tocar nuestros instrumentos dependemos del buen funcionamiento de

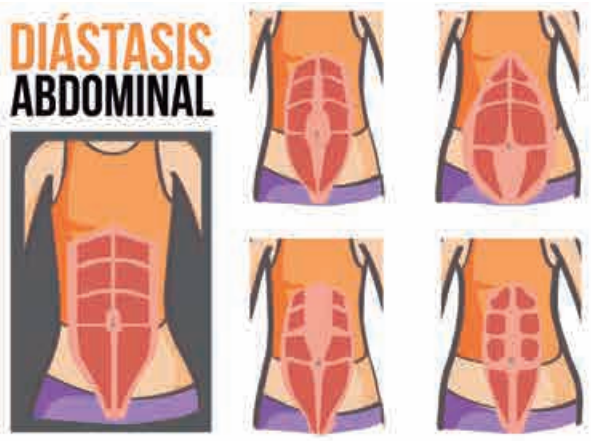


Figura 1: ¿Qué es la diástasis abdominal? www.mamafit.es

nuestro cuerpo y es, quizás, cuando hay algún problema, lesión o disfunción, cuando somos realmente conscientes de lo maravilloso y frágil que es a la vez el cuerpo humano.
Los oboístas y fagotistas utilizamos nuestro aparato respiratorio para hacer sonar el instrumento y es interesante aprender más al detalle cómo este sistema está relacionado con el correcto funcionamiento de la faja abdominal, el transverso del abdomen, el diafragma, una postura corporal sana y equilibrada y el suelo pélvico.

Realizar un grado de sobreesfuerzo extremo y continuado con la zona abdominal sin una correcta activación transverso puede desembocar en la rotura del músculo conectivo de los rectos y desarrollarse la aparición de la temida diástasis.

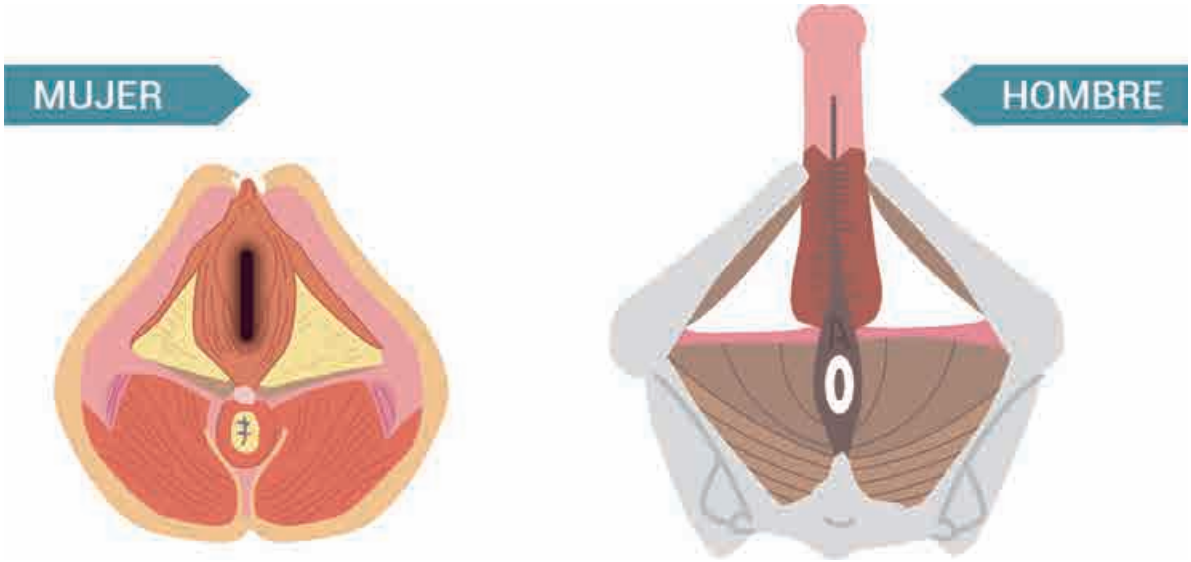
Toda la población podría potencialmente llegar a padecer esta patología, pero son las mujeres, debido a momentos vitales puntuales como el embarazo y el parto, las que tienen más posibilidades de sufrir esta disfunción. Y si, además, la mujer realiza una actividad profesional que supone un sobreesfuerzo continuado, los tratamientos y recuperación pueden complicarse y alargarse en el tiempo, teniendo incluso que pasar por quirófano.

Si eres mujer y tocas un instrumento de viento, eres cantante, deportista o llevas a cabo trabajos de esfuerzo o levantamiento de peso es primordial que cuides y rehabilites tu suelo pélvico, la pared abdominal, la posición de tus vísceras y la alineación y equilibrio postural en tu día a día y para la práctica con tu instrumento. Y si además tienes un embarazo y parto, más todavía. El embarazo y parto son los mayores factores de riesgo, junto con el aumento de peso y el trabajo abdominal, para la diástasis de rectos abdominales.

Los cambios hormonales durante el embarazo, debido a un aumento de las hormonas relaxina, progesterona, estrógenos y elastina se producen como una respuesta fisiológica natural en el cuerpo de la mujer para adaptarse al crecimiento del bebé. Hasta aquí todo bien, pero es que estas hormonas alteran la composición del colágeno, componente principal de los tejidos conectivos, por lo que las posibilidades de lesión se multiplican de manera exponencial.

Además, durante el trabajo de parto, tanto los músculos abdominales como el suelo pélvico cumplen una función activa en la fase expulsiva. Por ello, durante partos complicados, con muchas horas de pujo, pueden verse dañados.

¿Y QUÉ ES EL SUELO PÉLVICO?
La diástasis abdominal suele ir acompañada de



Suelo pélvico, www.riojasalud.es

una disfunción del músculo del transverso abdominal y un debilitamiento del suelo pélvico.
El suelo pélvico es un conjunto de músculos que se encuentra en la zona inferior de la cavidad abdominal y que tiene tres funciones principales:

- Función de soporte de las vísceras.
- Función sexual y reproductiva.
- Función de continencia urinaria, de gases y heces.

Este conjunto de músculos es flexible y dinámico y se adapta a los movimientos del resto del cuerpo y cambios de postura.

Todas estas funciones son de gran importancia para disfrutar de una calidad de vida óptima, pero, como músicos de viento, la función de soporte es la que más nos afectará si tenemos un suelo pélvico debilitado. Si se presenta una disfunción ante situaciones de esfuerzo, nuestros órganos internos pueden ir modificando su posición original, descendiendo, llegando incluso a causar patologías más graves como prolapsos.

Un buen tono en la musculatura del abdomen, una correcta postura y un suelo pélvico sano conforman, junto con el aparato respiratorio y motor, la base física necesaria para poder tocar nuestro instrumento musical. *A priori*, son órganos, músculos, ligamentos y articulaciones que damos por sentado que están ahí y que realizan su función correctamente. Es decir, no nos paramos a pensar en cómo funcionan realmente y cuál es su papel a la hora de respirar y ejercer la presión diafragmática para tocar. Es cuando hay una lesión, una disfunción, cuando debemos reaprender, reeducarlos y ser plenamente conscientes de cómo funcionan.

Siempre que hay una lesión, el camino hacia la recuperación es duro y largo, con altibajos, pero lo que es indudable es que es un proceso de autoconocimiento. Constituye una mirada hacia el interior, observadora, paciente y optimista. Es, sin duda, un momento de crecimiento personal y si se llega a buen puerto, también de crecimiento como músico.

DIAGNÓSTICO Y SÍNTOMAS DE LA DIÁSTASIS ABDOMINAL
El diagnóstico debe realizarlo, mediante valoración manual, un fisioterapeuta especializado en suelo pélvico. En un primer momento, este trámite confirmará o podrá descartar la presencia de diástasis.

Para determinar los centímetros de separación entre los rectos se puede completar el diagnóstico mediante la realización de una ecografía de la pared abdominal. Mediante la realización de esta prueba rápida, segura y no invasiva, dispondremos de la información detallada sobre el estado y funcionalidad de nuestra faja abdominal, el transverso y nuestro suelo pélvico.

La diástasis abdominal repercute en el funcionamiento de otras partes del cuerpo y su diagnóstico, si no es por un especialista en suelo pélvico, puede confundirse con otras disfunciones o patologías sin llegar al origen del problema.

Si después de leer este artículo, sientes que algo te resuena y que, quizás, lo que te pasa es que padeces diástasis abdominal, puedes realizar una autovaloración en un primer momento para comprobar o descartar si, quizás, esos problemas digestivos, malas posturas o dolores de espalda tengan su origen aquí.

Para ello debes colocarte tumbado en el suelo en posición de semi-supino, con las plantas de los pies apoyadas, las rodillas elevadas y flexionadas y un brazo colocado por detrás de la cabeza.

Una vez colocado y relajado en esta postura, eleva cabeza, hombro y torso hacia las rodillas, como cuando realizamos una abdominal clásica. Con la mano que nos queda libre toca suavemente la zona de la línea alba, en la que se unen los rectos abdominales. En este momento, si hay presencia de diástasis, verás que hay un hueco entre ellos y te entran los dedos con facilidad. El espacio que separa ambos rectos abdominales determinará la gravedad de la diástasis. Debe haber más de dos centímetros y medio de separación entre los rectos para diagnosticarla.

Los síntomas de la diástasis se dividen en estéticos y funcionales, ambos importantes, pero son los funcionales los que nos afectan a la hora de poder tocar nuestro instrumento. A continuación, enumeramos algunos de ellos:

- Dolor pélvico.
- Transverso abdominal incompetente.
- Dificultad para respirar, sobre todo durante la espiración.
- Mala estabilización del centro corporal. Nuestro centro está situado en el abdomen, en la zona del ombligo. Si éste no tiene tono muscular y es disfuncional, sientes que todo tu cuerpo se encorva hacia delante y que no puedes hacer esfuerzos de ningún tipo. El centro de gravedad de tu cuerpo se ha desplazado, pudiendo causar otros problemas mayores.
- Problemas digestivos, gases o estreñimiento.
- Hernias viscerales, umbilicales o ambas.
- Incontinencia urinaria.
- Prolapsos.
- Dolor lumbar.



El dolor. www.scientificamerican.com

Como podéis imaginar, cualquiera de estos síntomas es incompatible con el trabajo físico de tocar un instrumento de viento como el oboe o el fagot.

Incluso pueden llegar a ser incapacitantes para desarrollar una vida con normalidad, así que son una dificultad añadida si necesitamos hacer esfuerzos continuados en nuestro día a día para respirar, colocar la presión diafragmática y mantenerla en el tiempo durante horas y horas. Vamos, una misión imposible si existe una diástasis abdominal presente de mayor o menor grado.

CURACIÓN Y TRATAMIENTOS PARA LA DIÁSTASIS ABDOMINAL

La buena noticia es que la diástasis abdominal tiene curación. Dependiendo del grado de disfuncionalidad, esta deberá llevarse a cabo mediante métodos más o menos invasivos para el cuerpo humano.

1. Fisioterapia. Un fisioterapeuta especialista en suelo pélvico puede enseñar y pautar la realización de ejercicios hipopresivos mediante seguimiento. ¿Qué es la gimnasia abdominal hipopresiva? Son ejercicios que buscan disminuir la presión en las cavidades torácica, abdominal y pélvica. Se desarrollan mediante el uso del movimiento y la respiración. Es muy recomendable su práctica como método preventivo para instrumentistas de viento que ejerzan una gran presión abdominal para tocar, como es el caso de los oboístas. El mayor beneficio de los ejercicios hipopresivos es que



Fisioterapia Ejercicios hipopresivos www.institutosuelopelvico.es

re-programan nuestra respuesta muscular ante las situaciones de aumento de presión en la zona abdominal.

2. Otra alternativa son los ejercicios de respiración con el aparato Winner Flow. Es el fisioterapeuta el especialista que lo pauta. El insuflador Winner Flow permite re-aprender a orientar la presión del diafragma según el objetivo deseado. Suele trabajarse junto con el tronco de propiocepción para trabajar de una forma más consciente.

3. Si fuera necesario, el tratamiento con Electroestimulación - Indiba puede ayudar a recuperar el tono muscular.

4. Osteopatía visceral. Relajación del músculo diafragma y recolocación de los órganos internos.

5. Operación quirúrgica. Es la alternativa más invasiva pero una solución a barajar si no se consigue mejoría mediante las terapias propuestas o no se puede o quiere pasar por el proceso de recuperación de forma más progresiva.

Además de todas las soluciones propuestas, sería beneficioso practicar pilates, yoga o técnica Alexander para ser más conscientes en todo momento de nuestra postura corporal y respiración, sentir si hay alguna zona o grupo muscular que trabaja más o menos de lo que debería y poder corregirlo para así llegar a tener un equilibrio tanto físico como mental.

También es importante señalar el proceso psicológico que acompaña al enfermo en cualquier recuperación. Además, en el caso de los músicos, se suma a la ecuación el hecho de que la recuperación total no se produce cuando la pared abdominal es funcional, sino que esta no llega hasta que se puede volver a tocar el instrumento con la fuerza y apoyo diafragmático que se tenían antes de producirse la lesión.

Por ese motivo, el camino hacia la recuperación es todavía más largo. Podríamos dividirlo, quizás, en dos fases: una primera en la que la musculatura es funcional para sobrellevar el día



Winner Flow



Camino hacia la recuperación. Luces y sombras.

a día y la segunda que finaliza en el momento en el cual el instrumentista puede dedicar horas al estudio, ensayos y conciertos sin dolor y con un transverso abdominal competente y acorde al esfuerzo mantenido que se está llevando a cabo con la práctica. Es un proceso lento, largo y doloroso y es necesario tener mucha constancia, paciencia, sentido del humor y amor propio para poder luchar por una recuperación completa. Hay que recordar que, en esta vida, nada es imposible, hay que intentarlo y avanzar pasito a pasito con pies de plomo, el corazón caliente y la mente fría.

Queda mucho por hacer en el mundo de la música clásica con respecto a estos temas. Es necesario tratar estas temáticas durante los años de formación. El conocimiento y prevención son la clave para poder disfrutar de un cuerpo-mente funcionales y sanos, que nos permitan un correcto desarrollo de nuestras carreras profesionales.

Escribo estas líneas desde mi recuperación, habiendo recorrido el camino del que hablamos con muchos altos y bajos. Bueno, quizás más bajos que altos, pero prácticamente recuperada y con un montón de conocimientos y aprendizajes adquiridos a lo largo de este viaje.

Un viaje que cuando me convertí en madre hace un año no estaba en mis planes hacer, pero que me ha hecho parar, reflexionar, valorar lo que tengo en cada momento más si cabe y crecer un poquito más como persona y como músico.

Gracias hija mía, por darme la oportunidad de estar rota y poder resurgir de mis cenizas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bowman, K. (2016) *Diastasis Recti. The whole body solution to abdominal weakness and separation.*

Conner, J. (2022) *Diastasis Recti. Exercises.*

Instituto del suelo pélvico (2022) www.institutosuelopelvico.es

Mamifit (2022) Entrenamientos para la mujer en todas las etapas de su vida. www.mamifit.es

NURIA CABEZAS CASTAÑO

Fundadora y creadora de contenido en *MusicBayside Oboe*, plataforma de Educación musical Online, doula y madre. Ha sido profesora de Oboe, Corno Inglés y repertorio orquestal en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, desarrolla su Tesis Doctoral en la UPV y colabora con orquestas sinfónicas españolas como la ORCAM, la OSCyL y la OSV. En el año 2012 obtiene la plaza de Oboe Principal en la *KZNPO* en Durban (Sudáfrica) y su carrera como intérprete le ha brindado la oportunidad de ofrecer conciertos en los principales auditorios de Europa, Asia, América y África.
www.musicbayside.com



La sección de cuatro fagotes en la orquesta del siglo XIX y la figura de Berlioz como referente en su uso

Irene Duque Serrano, fagotista

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XIX la producción de fagotes se divide en dos principales ramas que terminan convergiendo en los sistemas alemán y francés. Mientras que la corriente alemana propone una reestructuración del tubo sonoro, el desarrollo del fagot francés se centra en crear unas mejoras que facilitan la interpretación sin modificar las características sonoras del propio fagot. Por ello, mientras que el fagot francés presumía de su sonoridad más cercana a su origen, se producía una patente evolución en los instrumentos y los requerimientos de los compositores y la orquesta como formación instrumental, por lo que este instrumento no podía ofrecer un nivel dinámico adecuado a las grandes formaciones.

Ante esto, surge la orquestación con cuatro fagotes. Encontramos un gran referente en la figura de H. Berlioz, en cuyo Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes, hace un estudio de las capacidades y necesidades de cada instrumento. Este tratado marcó no sólo la utilización del fagot en sus propias obras, sino también en las de muchos otros que tomaron su estudio como una referencia. Realmente, Berlioz no inventa la sección de cuatro fagotes, pero la mera existencia de una publicación que recogiera este hecho por escrito explicando cómo llevarlo a cabo dio a muchos compositores la clave para su utilización aunque, sin duda, el punto de referencia lo marcaron sus propias composiciones.

ORQUESTACIÓN: PLANTILLA DE CUATRO FAGOTES

París vive durante el siglo XIX un auge del panorama artístico, no sólo del romanticismo musical sino también el impresionismo pictórico. Degas, uno de los fundadores de este estilo, consiguió hacerse hueco entre los ensayos de la orquesta y el *ballet* del teatro de la Ópera. Varios estudios sostienen que fue Désiré Dihau[1] quien le introdujo en el teatro. Degas sentía un especial interés por los músicos de la orquesta, a los que representó en varios de sus trabajos, como el de *Robert le Diable*, de 1876, y *El Ballet de "Robert le Diable"* de 1871. No se sabe con exactitud cuándo comenzó a pintar estos cuadros ni a cuál de las representaciones de esta ópera se refieren, ya que, desde su estreno en 1831 hasta finales de siglo, *Robert le Diable* llegó a representarse 758 veces. Este cuadro nos deja un testimonio importante.



Degas, E. (1876). Robert Le Diable. Conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres.

Mientras que en la partitura no hallamos
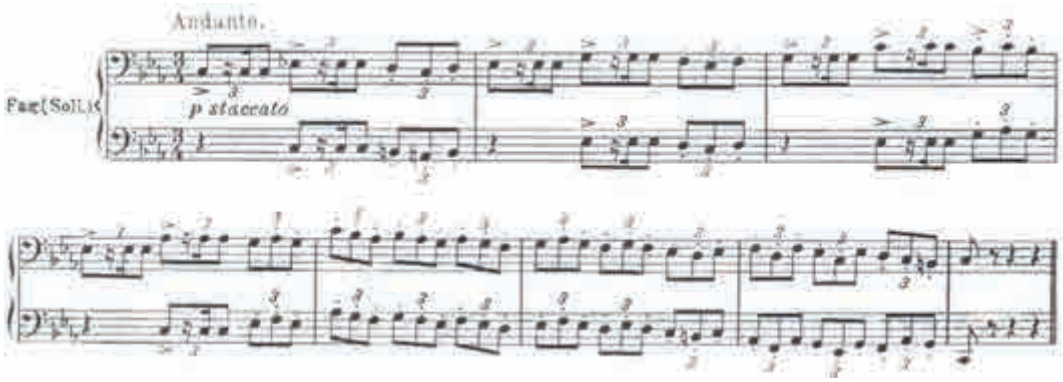
[1] *Désiré Dihau (1833-1909), fagotista y compositor francés, trabajó en la Ópera de París desde el 1 de julio de 1862 hasta el 31 de diciembre de 1889. Fue una figura popular en su tiempo, retratado por artistas como Degas y Tolouse-Lautrec.*

especificaciones que nos confirmen explícitamente el deseo del compositor por doblar la plantilla clásica de fagotes, en este cuadro vemos cuatro campanas de fagot sobresaliendo entre la orquesta. Doblar las voces de fagot con dos escritas pero cuatro fagotes en la práctica (dos por voz) era normal y recomendable. Sin embargo, lo que estos cuadros nos descubren es que, de hecho, esta práctica estaba tan estandarizada que no era ni siquiera necesario para los compositores especificarlo.

Aun así, es muy posible que hubiera más razones por las que algunos compositores no especificaban el uso de cuatro fagotes. De representarse su obra en una orquesta en la que se utilizase sistema alemán, sería más que suficiente con dos intérpretes para alcanzar el nivel dinámico deseado. Por otra parte, esta era la adaptación más simple posible y no requería de un estudio de las capacidades del instrumento porque, a juzgar por la buena acogida que tuvo este arreglo de plantilla, funcionaba.

Parece que esta práctica no se realizaba durante toda la obra. Atendiendo al plano dinámico, si la intención era añadir volumen sonoro, los fagotes que doblaban las voces escritas no tocarían en las secciones que no precisaran de este volumen. Por ejemplo, en el «*ballet de las monjas*» («*Procession des Nonnes*»), la única aclaración que hace Meyerbeer en la partitura respecto a la parte de fagot es «*piano*» y «*soli*». Pero sabemos que este fragmento era interpretado por dos de los cuatro fagotes, ya que Berlioz (1835, p.232) así lo expresa claramente en un artículo publicado en la *Gazzette Musicale de París:*

> *Después de algunas horribles estrofas, dos solitarios fagotes cloquean un animado ritmo, ya anticipado por el movimiento de la danza en la que la mitad resucitada de las monjas aparecerá pronto. Pero es tan pálido, tan triste y tan aturdido*[2]. (Berlioz 1835, p.232)[3]



Robert Le Diable, Procession des Nonnes. Meyerbeer, G. Extracto de la parte de los fagotes. Desde Domínguez Moreno, Á. (2013 p.106).

Este es el uso que, en su *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes,* Berlioz (1986, p.25) propone. Habla de las carencias mecánicas del fagot, añade que «*su sonoridad no es muy fuerte*». Por esto mismo, aunque la orquestación clásica de los fagotes es de dos, en las grandes orquestas se usan cuatro, para lo cual es posible escribir cuatro voces independientes, doblar las dos habituales o escribir tres voces, teniendo que doblar la voz más grave a la octava, circunstancia que «*dará más fuerza al bajo*».

---

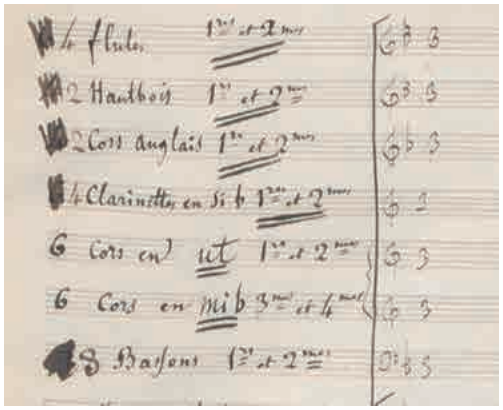
[2] Puis après chacune de ses horribles strophes, deux bassons seuls viennent glousser un rythme plus animé, qui fait déjà pressentir le mouvement des danses, auxquelles les Nonnes à demi ressuscitées vont bientôt se livrer; mais c'est si pâle, si morne, si hébété.
[3] Berlioz, H. (1835). l'instrumentation de Robert le Diable. En Gazette Musicale de París. (pp.229-232). Traducido de Domínguez Moreno, A. 2013. (p.107)

Esta especial orquestación también daba versatilidad a la sección, ya que ampliaba la gama dinámica variando el número de fagotes según se requiriera.

Esta formación obtiene una nueva dimensión en las obras del propio Berlioz, ya que cada uno de estos tiene una identidad individual, generalmente con una línea propia. Inusualmente lleva a cabo la opción que él mismo menciona en su tratado de doblar las dos voces habituales, intercalando en la misma obra zonas de solo dos fagotes con partes en la que cada fagot interpreta una línea propia.

Encontramos raras excepciones como en su *Grande Messe des Morts*, en la que existen sólo dos partes de fagot (de las que ocasionalmente despliega cuatro) y se especifica un total de ocho. Podemos también ver en las correcciones del manuscrito una preocupación por la proporción en la sección de maderas.

Mientras que normalmente Berlioz escribe para maderas a dos y fagotes a cuatro, esta obra está escrita con exactamente el doble de músicos en la sección de viento madera. Sin embargo, bajo los tachones podríamos discernir 6 flautas, 4 oboes, 4 cornos ingleses, 6 clarinetes y 12 fagotes. Berlioz quizá quiso corregirlo porque el número de oboes y cornos no era proporcionado. En cualquier caso, el número de fagotes debe de ser el doble del de sus compañeros de sección, precisamente porque se calculaba que su volumen dinámico era aproximadamente la mitad.



Berlioz, H. (1837) Grande Messe des Morts. Detalle de la plantilla orquestal en el manuscrito hológrafo (p.1).

Este caso de ocho fagotes en plantilla también se aprecia en *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) y la cantata *l'Impériale* (1856).

En el resto de ocasiones en las que las cuatro voces de fagot están bien distinguidas, Berlioz hace uso de distintas combinaciones a lo largo de su obra. En algunas genera una nueva disposición donde empareja fagot primero con tercero y segundo con cuarto, reparto característico de la sección de las trompas.

En el siguiente fragmento de *La damnation de Faust*, pese a que en esta obra de manera general el fagot tercero y cuarto son solamente utilizados para dar presencia dinámica, vemos como Berlioz hace uso del recurso de escribir las dos voces graves de fagot a distancia de octava que menciona en su tratado.
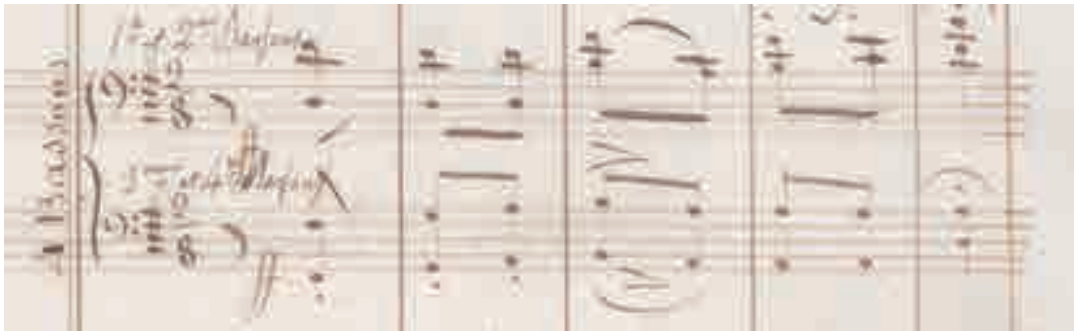


Ilustración 4: Berlioz, H. (1846). La Damnation de Faust: Deuxième Partie, Scène VI. Chanson de Brander. (p.90). Extracto de la parte de fagotes.

A veces, Berlioz utiliza las cuatro voces de fagot (aunque en el caso del ejemplo en realidad son ocho fagotes distribuidos en cuatro voces) para crear un coral que sostiene armónicamente el resto de la orquesta.
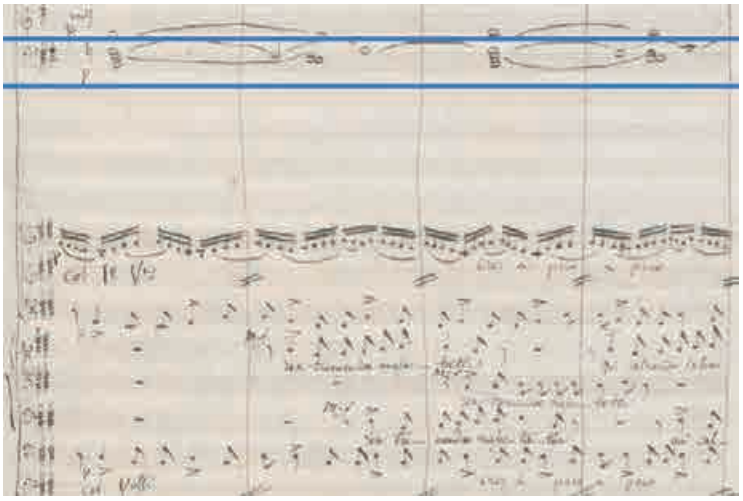


Ilustración 5: Berlioz, H. Grande messe des morts. Ejemplo coral de fagotes. Del manuscrito hológrafo (p.111).

Aunque el sistema francés no solo era usado en Francia sino también en otros países (así lo afirman muchos autores como Zubke, D. en 2017), esta orquestación con cuatro fagotes sí parece ser específicamente francesa con una notable excepción: G. Verdi.
Y es que algunas de sus últimas obras constan de cuatro fagotes en la plantilla como su *Requiem* (1874)*, Quatro pezzi sacri* (1898) u óperas como *Don Carlo* (1867) y *Otello* (1887).

Con respecto a sus óperas, la primera de todas ellas que incluye cuatro fagotes es *Don Carlo*, que fue un encargo de la Ópera de París pero no fue el primero. *I vespri siciliani,* su primer encargo, consta de dos fagotes en la plantilla. Durante este período, Verdi se acerca paulatinamente al estilo de la *grand opera,* por lo que para *I vespri siciliani* (1855) no había aplicado el completo de las características de este género. Además, pudo haber seguido el ejemplo de Meyerbeer y escribir una orquestación de sólo dos fagotes, aunque en la práctica estas voces fueran dobladas. Sin embargo, para *Don Carlo* (1867), Verdi probablemente se viera influenciado por Berlioz no solo por su tratado de orquestación, sino también por sus obras, ya que podemos encontrar grandes similitudes entre ellas.

Así, cuando regresó a la composición, para sus últimas obras, *Quatro pezzi sacri, Otello* y su *Requiem,* que no son encargos franceses, continúa aplicando la orquestación de cuatro fagotes.
Con respecto a la orquestación de la sección de fagotes, Verdi la estructura mayoritariamente como la sección de trompas, emparejando I con III y II con IV.
Aunque también las utiliza para dar profundidad armónica en muchas ocasiones, distanciando las dos voces graves en una octava, como sugiere Berlioz en su tratado.

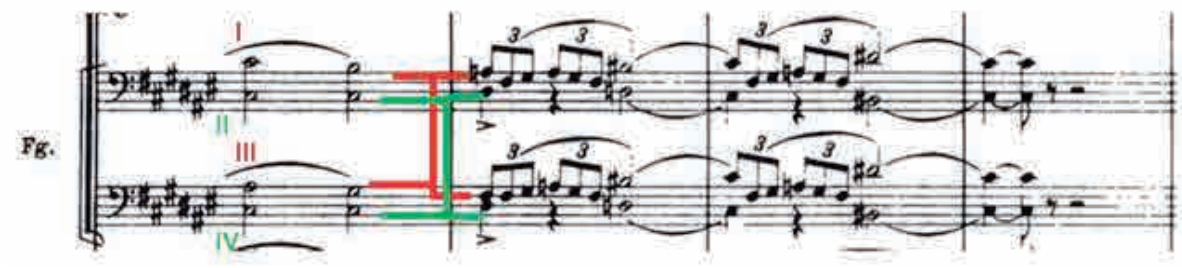


Ilustración 6: Verdi G. Don Carlo (s.f.) Acto IV, N.15. (p. 23) Milán: G. Ricordi.
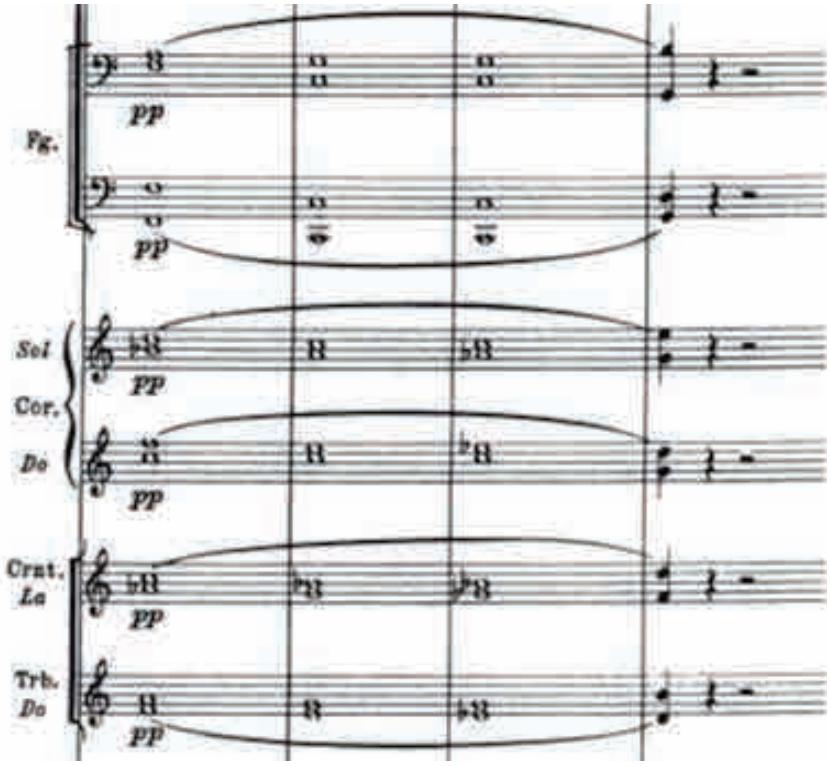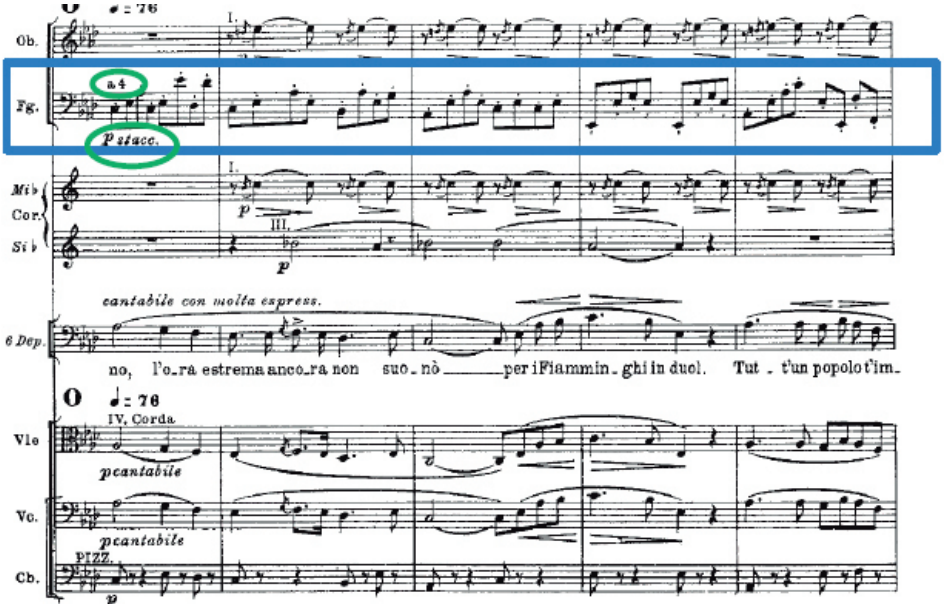


Ilustración 7: Verdi, G. Don Carlo (s.f.). Acto I. (p. 115) Milán: G. Ricordi. (p.115).

Encontramos estrechas similitudes en muchos fragmentos de obras de estos dos compositores. Mientras que Berlioz escribe este pasaje solo para el fagot I y IV, Verdi agrupa todos los fagotes y además especifica una dinámica de *piano* (posible debido al bajo volumen dinámico del fagot francés). Ambos utilizan la sección como motor rítmico de la orquesta y, además, ambos coinciden en una articulación *stacatto*, si bien el tempo difiere y el fragmento de Verdi carece de la estructura ascendente que caracteriza al de Berlioz.



lustración 8: Verdi, G. Don Carlo. (s.f.) Acto II 2aparte N.9. (p.102) Milán: Ricordi

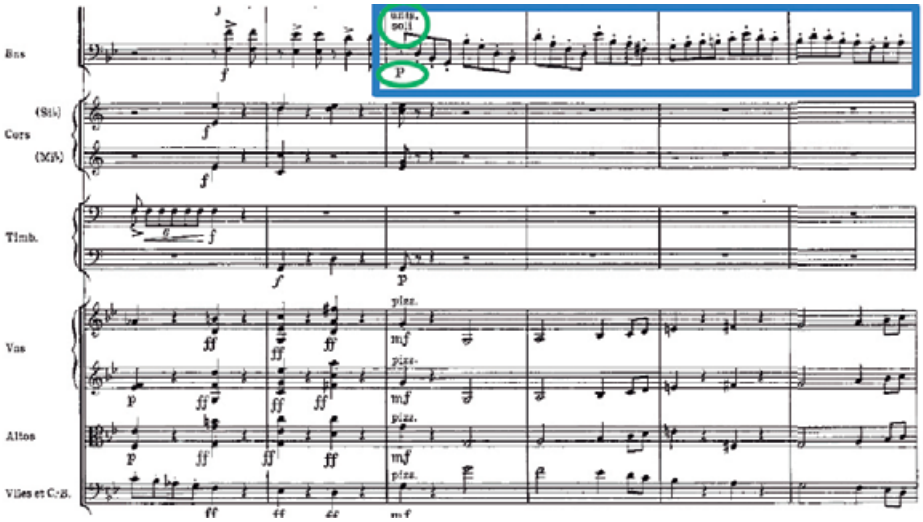


Ilustración 9: Berlioz, H. (1971) Symphonie fantastique: Épisode de la vie d'un artiste, en cinq parties. Cuarta parte: Marche au supplice. New Edition of the Complete Works, Vol.16 (p. 91). Kassel: Bärenreiter-Verlag.

En Don Carlo, Verdi no sólo escribe para cuatro fagotes, sino que hace uso del contrafagot al que, además, da protagonismo al final de esta ópera.
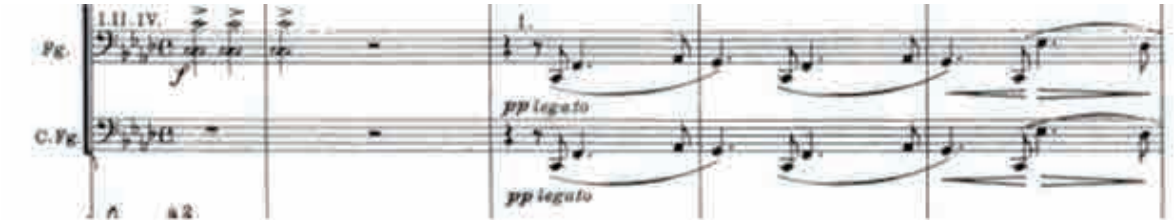


Ilustración 10: Verdi, G. Don Carlo (s.f.) Acto III 2a escena. (p. 12) Milán: Ricordi.

Mientras el sistema francés se perfeccionaba, también se solventaba su problema dinámico. Los compositores eliminan el papel del cuarto fagot o lo sustituyen, como en el caso de Dukas, por el contrafagot. Este incorpora el contrafagot, como ya había hecho Verdi en *Don Carlo*, en obras como *L'Apprenti sorcier*, aunque en esta obra el contrafagot se mantiene en su totalidad. De hecho, las intervenciones del contrafagot son independientes de la sección de fagotes, como un acompañamiento rítmico y con puntual protagonismo.
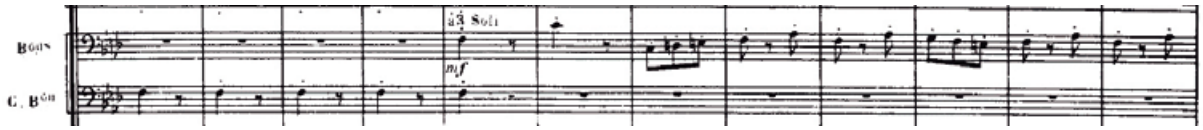


Ilustración 11: Dukas, P. (1897). L'Apprenti sorcier. (p. 8). París: Durand & Fils. Acompañamiento de contrafagot durante el solo de la sección de fagotes.
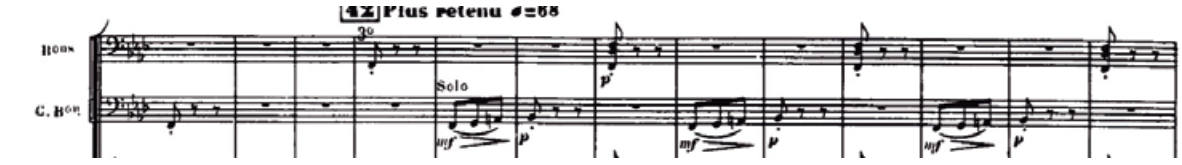


Ilustración 12: Dukas, P. (1897). L'Apprenti sorcier. (p. 52). París: Durand & Fils. Protagonismo de contrafagot y acompañamiento de fagotes.

Este mismo manejo de la sección con tres fagotes y un contrafagot es realizado también por Debussy en *La Mer* (1903-1905).
La versatilidad dinámica ahora la ofrece la opción de incluir o no al contrafagot. Entre los compositores que comienzan a utilizar una sección de tres fagotes, podemos nombrar a Debussy con su Fantaisie Pour Piano Et Orchestre (1889-1890) y los Nocturnos orquestales (1897-1899): I.Nuages, II.Fêtes y III.Sirènes. El uso de la sección de fagotes en estas obras es bastante similar al expuesto por Berlioz.



Ilustración 13: Debussy, C. (ca.1898-99). Nocturnes. II. Fêtes. Extraído del manuscrito hológrafo. (p. 58). Ejemplo de la voz de tercer fagot doblando la de primer fagot.

Mientras el fagot francés fue evolucionando se constata que ya no es necesario el tercer fagot, que es eliminado. Esta formación parece converger junto con la tendencia alemana en una plantilla de dos fagotes y un contrafagot, habitual en la música alemana desde la Quinta Sinfonía de Beethoven.

BIBLIOGRAFÍA

Berlioz, H. (1837). *Grande Messe des Morts*. Manuscrito hológrafo. https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP412084-PMLP41675-Berlioz_manuscript_requiem.pdf

Berlioz, H. (1845-1846). *La Damnation de Faust*: Deuxième Partie. Manuscrito hológrafo. https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/06/IMSLP412257-PMLP24627-La_damnation_de_Faust_Partie_II.pdf

Berlioz, H. (1971) *Symphonie fantastique: Épisode de la vie d'un artiste, en cinq parties*. Cuarta parte. Vol.16. Kassel: Bärenreiter-Verlag. https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/54/IMSLP522307-PMLP3653-NBE_-_Symphonie_Fantastique_-_I._Reveries,_Passions_(etc).pdf

Berlioz, H. (1986). *Grande trattato di strumentazione e d'orchestrazione*. Parte II. Miláno: G Ricordi.

Debussy, C. (ca.1898-99). *Nocturnes. II. Fêtes.* Manuscrito hológrafo. https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/05/IMSLP410848-PMLP04968-Nocturnes.pdf

Domínguez Moreno, Á. (2013). *Bassoon Playing in Perspective; Character and Performance Practice from 1800 to 1850* (Disertación académica). Helsinki: Studia musicologica Universitatis Helsingiensis.

Dukas, P. (1897). *L'Apprenti sorcier*. París: Durand & Fils. https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/05/IMSLP06574-'Apprenti_Sorcier_(score).pdf

Langwill, L. G. (1965). *The Bassoon and Contrabassoon*. New York: Norton.

Peter A. Wick. (1959). Degas' Violinist. *Bulletin of the Museum of Fine Arts, 57*(310), 87-101. Consultado el 20 de mayo de 2020. www.jstor.org/stable/4171313

Verdi, G. *Don Carlo* (s.f.). Acto I. Milán: G. Ricordi. (p.115). https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP517043-PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_I_(etc).pdf

Verdi, G. Don Carlo. (s.f.) Acto II. Milán: Ricordi. https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/ab/IMSLP111250-PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_III.pdf

Verdi, G. *Don Carlo* (s.f.) Acto III Milán: Ricordi. https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP111251-PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_IV.pdf

Verdi, G. *Don Carlo* (s.f.). Acto IV. Milán: G. Ricordi. https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/97/IMSLP111252-PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_V.pdf

Zubke, D. (2017). *The Future of the French Bassoon: Changing Perception Through Innovation*. (Disertación Académica). Kansas: University of Kansas.

IRENE DUQUE SERRANO

Nace en Linares en 1997. A la edad de 9 años comienza a estudiar fagot en el Conservatorio Profesional de Música «Andrés Segovia» de Linares. Realiza sus estudios superiores en el Real Conservatorio de Música «Victoria Eugenia» de Granada, los cuales finaliza en el pasado 2021. Actualmente es alumna en la Staatliche Hochschule für Musik de Trossingen donde realiza un Máster de instrumentos orquestales en la especialidad de fagot.

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



Giuseppe Ferlendis: la voz del oboe en el Clasicismo italiano

Nieves Escobar Baena, oboísta

Giuseppe Ferlendis es ampliamente conocido por ser el dedicatario del *Concierto para oboe y orquesta KV 314* de Wolfgang Amadeus Mozart. Sin embargo, la relevancia de su figura en el desarrollo temprano del corno inglés y sus composiciones propias –de las que se conservan tres conciertos para oboe, uno para corno inglés y piezas de música de cámara– no han gozado de suficiente reconocimiento. Aunque el repertorio para oboe, que había gozado de una indudable predominancia italiana durante la época barroca, trasladase su foco al territorio austrogermánico con la llegada del Clasicismo, Ferlendis supo adaptar sus composiciones a los nuevos modelos, al mismo tiempo que las impregnaba de la sensibilidad y el virtuosismo que caracterizaba a la música italiana.

I. GIUSEPPE FERLENDIS Y EL CLASICISMO ITALIANO

En la segunda mitad del siglo XVIII, Italia contaba con una gran oferta de ópera, música instrumental, música de cámara y música litúrgica. Los compositores no se focalizaban en un único campo, sino que abarcaban la mayoría de ellos, lo que propiciaba una continua retroalimentación de estilos. Al igual que ocurría en el repertorio barroco, las composiciones instrumentales del Clasicismo se vieron directamente influenciadas por los géneros vocales. El predominio melódico y los continuos contrastes típicos de la ópera cómica italiana de principios de siglo caracterizaron el nuevo lenguaje que se desarrollaría hasta inicios del siglo XIX.

Aunque Italia seguía ostentando cierto protagonismo musical a nivel europeo, en este período se hizo evidente su pérdida de



importancia en relación con otros centros musicales del continente, pues sus compositores e intérpretes más aclamados no solían permanecer en el país. Las virtudes musicales italianas y este éxodo fueron recogidas por el musicólogo Charles Burney, quien destacó «*el flujo que emanaba de Italia hacia todo el continente no solo de compositores e intérpretes, sino de ideas estilísticas elegantes y refinadas*» (1773, p. 1).

Inserta en este panorama se encuentra la figura de Giuseppe Ferlendis (1755-1810), uno de los oboístas más renombrados de la época, labor que compaginaba con la composición. Nació en Bérgamo y, junto a su hermano Pietro, conformó todo un linaje de oboístas que recorrerían los principales centros musicales de Europa (Bernardini, 1988).

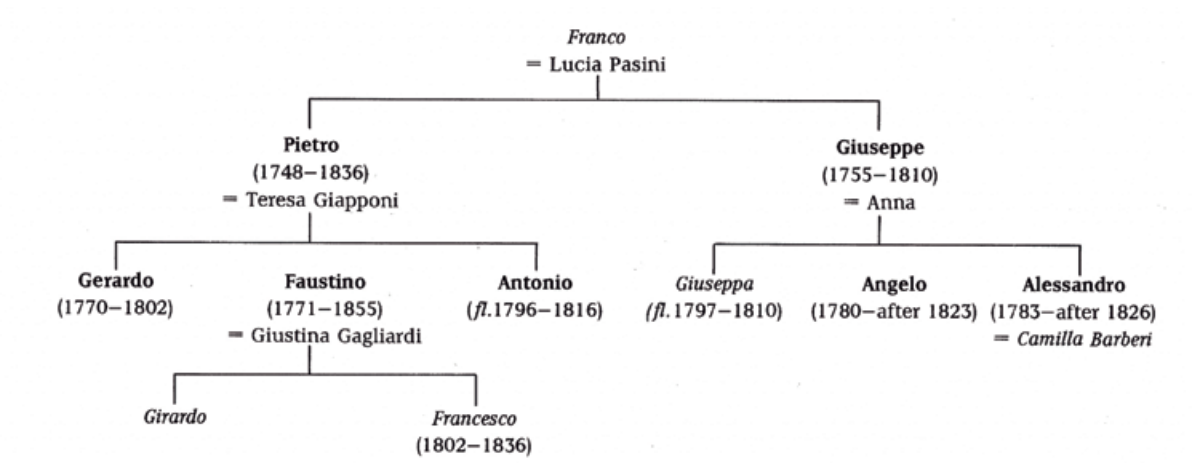


Ilustración 1. Árbol genealógico de la familia Ferlendis. Los oboístas aparecen en negrita y los otros músicos en cursiva (Bernardini, 1988)

Tras una gira por las principales ciudades italianas, Giuseppe Ferlendis se unió en 1777 a la orquesta del arzobispo Hieronymus Colloredo en Salzburgo, en la que entabló relación con Wolfgang Amadeus Mozart, que entonces ocupaba el puesto de violín primero en la capilla. Mozart le dedicaría su *Concierto para oboe y orquesta en do mayor KV 314*, aunque también es muy probable que Ferlendis fuera la fuente de inspiración para su *Adagio para corno inglés, dos violines y violonchelo KV 580a* (Zazo, 1996).

Un año más tarde, Leopold Mozart recogió en sus cartas que Ferlendis abandonó su puesto por sus deseos de mudarse a Viena. Su estancia en la capital austriaca no se prolongaría mucho, pues regresó pronto a Italia, donde continuó realizando conciertos en los principales teatros del país. En torno a 1780 se asentó en Venecia, ciudad en la que fue intérprete habitual de los teatros de San Samuele, San Benedetto y La Fenice (Bernardini, 2001).

En 1793 se trasladó a Londres por invitación del contrabajista Domenico Dragonetti y allí tuvo la oportunidad de interpretar en 1795 uno de sus propios conciertos durante la última temporada de Joseph Haydn. Sin embargo, en esta ciudad no gozó de gran aceptación, por lo que regresó a Italia, donde continuó realizando conciertos por el territorio lombardo y véneto (Zazo, 1996).

En 1801 se mudó con su familia a Lisboa para unirse a la capilla real, aunque en 1804 pasó a formar parte de la Real Camera. Probablemente muriera en 1810, año en que su esposa aparece declarada como viuda (Bernardini, 2001).

Además de oboísta, Giuseppe Ferlendis era especialista en corno inglés y fue uno de los primeros

en otorgarle una faceta solista al instrumento. Michael Haydn, con quien coincidió en Salzburgo, escribió para él su *Concierto para corno inglés y trío de cuerdas* y Alessio Prati también se inspiró en él para introducir el corno inglés en un aria para castrato con acompañamiento de arpa (Bernardini, 1988).

La importancia de la figura de Giuseppe Ferlendis en la expansión del corno inglés por Europa fue tal que incluso llegó a atribuírsele su invención durante un tiempo. Por aquel entonces, Ferlendis tocaba con ejemplares curvos del constructor veneciano Andrea Fornari (Burgess y Haynes, 2004). Aunque no haya suficientes evidencias de ello, es posible que Ferlendis introdujera la *esse* curva que aún se usa hoy en día en este instrumento (Bernardini, 1985).

La Asociación Giuseppe Ferlendis fue la encargada de llevar a cabo el trabajo de recuperación de sus obras. En el Conservatorio «Niccolò Paganini» de Génova encontraron partes manuscritas de su *Sinfonía en mi bemol mayor*, obras de música de cámara y los conciertos para oboe n.º 3 y n.º 4. De los dos primeros conciertos para oboe no se conservan los manuscritos, sino la versión publicada por Artaria (Martinotti, 2016).

II. EL REPERTORIO PARA OBOE Y CORNO INGLÉS DE FERLENDIS

Giuseppe Ferlendis compuso cuatro conciertos para oboe que presentan una estructura similar y, pese a su complejidad técnica, resultan muy idiomáticos para el instrumento. El *Concierto en fa mayor n.º 1* y el *Concierto en do mayor n.º 3* son bastante similares en términos interpretativos, lo que sugiere que sean precedentes al *Concierto en do mayor n.º 2*, con rasgos prerrománticos y una gran influencia del melodrama.

De su *Concierto n.º 4* no se ha conservado la parte solista, al igual que ocurre con la totalidad de un concierto para corno inglés. No obstante, en la biblioteca de Ostiglia, en Mantua, se encontró un manuscrito de un concierto para corno inglés que sugiere como compositor a Vicenzo Benatti, compositor de música sacra.

La escasa relevancia que el oboe adquiere en sus composiciones y las similitudes de este concierto con la escritura típica de Ferlendis parecen indicar que se trate, efectivamente, de una composición del oboísta bergamasco (Martinotti, 2016). En él se usan fragmentos líricos extraídos de *La flauta mágica* de W. A. Mozart en el tercer movimiento. También compuso música de cámara, como su dúo para corno inglés y violonchelo o sus seis sonatas para flauta, oboe y fagot.
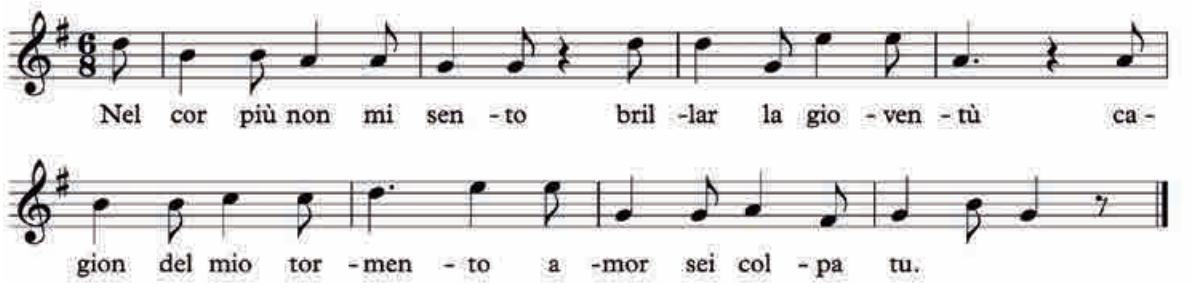
De manera general, los conciertos de Ferlendis se caracterizan por la ausencia de clave y la convivencia de partes de violines primeros y segundos de *obbligato* y *rinforzo*, de modo que en las partes de solo tocan únicamente los *obbligati*. En los *tutti,* Ferlendis seguía la costumbre de los virtuosos de la época de tocar la parte del violín primero, por lo que añadió estas intervenciones en la parte del oboe solista.

Estos conciertos podrían encuadrarse en el estilo galante por su combinación de elementos barrocos y clásicos. Los rasgos que recuerdan a los *concerti grossi* barrocos son la instrumentación de la orquesta y su funcionamiento. En el caso del *Concierto para oboe y orquesta n.º 1*, la instrumentación resulta incluso anticuada para la época, pues no introduce oboes, sino solo dos trompas y un fagot que dobla la voz del bajo. Los siguientes conciertos sí cuentan con dos oboes en la plantilla orquestal.
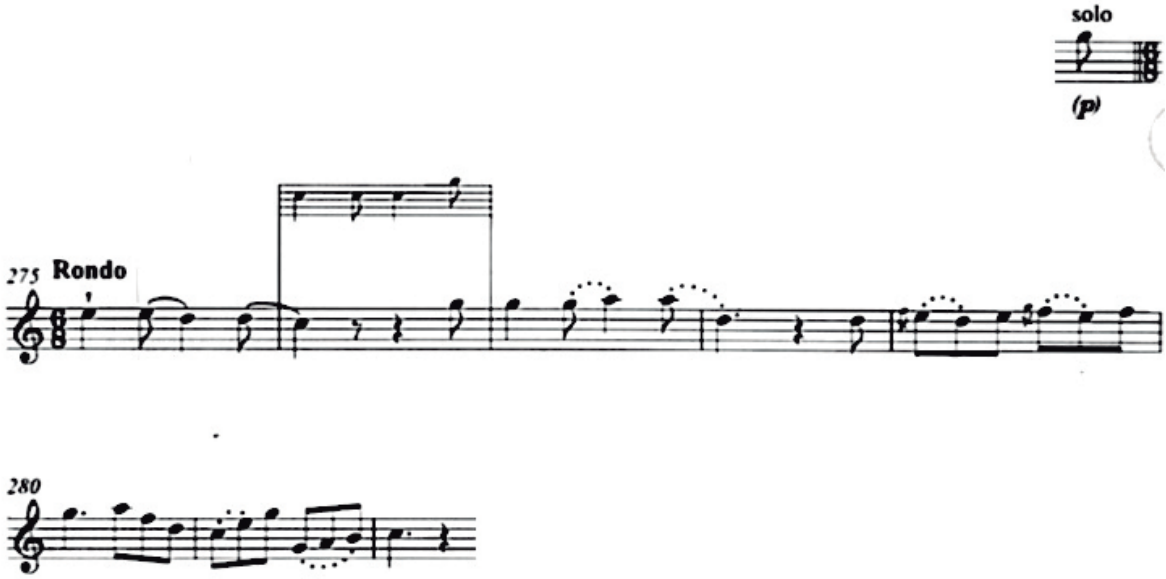
No obstante, la construcción melódico-armónica, textural y formal de estos conciertos es la propia del estilo clásico y, en muchos casos, está muy influenciada por la de las composiciones mozartianas. De hecho, su *Concierto para oboe y orquesta n.º 1* fue objeto de controversia durante algún tiempo por considerar que podría tratarse de otro concierto de Mozart con Ferlendis como destinatario. Esta hipótesis fue descartada finalmente por Alfred Einstein, que aportó evidencias estilísticas (Bernardini, 1988).
Estos conciertos constan de tres movimientos y siguen la estructuración típica de dos movimientos rápidos en tónica enlazados por

un movimiento lento en una tonalidad cercana. Los primeros movimientos están construidos según la forma sonata típica de los conciertos clásicos, caracterizada por una doble exposición. Los segundos movimientos suelen seguir el esquema formal del lied ternario y los terceros movimientos el del rondó.

Pese a las similitudes con los conciertos de Mozart, Ferlendis muestra un menor cuidado en cuanto a la proporción y la simetría, tanto a nivel de macroestructura como de construcción de frases. En él se hace evidente la tendencia italiana a priorizar la expresión y el virtuosismo a la perfección formal. En algunos de estos conciertos incorpora extensas introducciones en los primeros movimientos, desarrollos de dimensiones desorbitadas u omite la sección B en la reexposición y la sustituye por una gran coda. En los segundos movimientos muestra predilección por la inserción de partes en recitativo y los últimos movimientos presentan un carácter ligero, de forma similar a los de Mozart, y, en algunos, decide incluir un rondó con variaciones sobre un tema operístico. Este es el caso de su *Concierto para oboe y orquesta n.º 2*, en el que utiliza el tema de «Nel cor più non mi sento» de *La Molinara* de Giovanni Paisiello. En todos ellos es habitual, además, la introducción de abundantes fermatas y cadencias.



Ejemplo musical 1. Tema original de «Nel cor più non mi sento» de La Molinara de Giovanni Paisiello
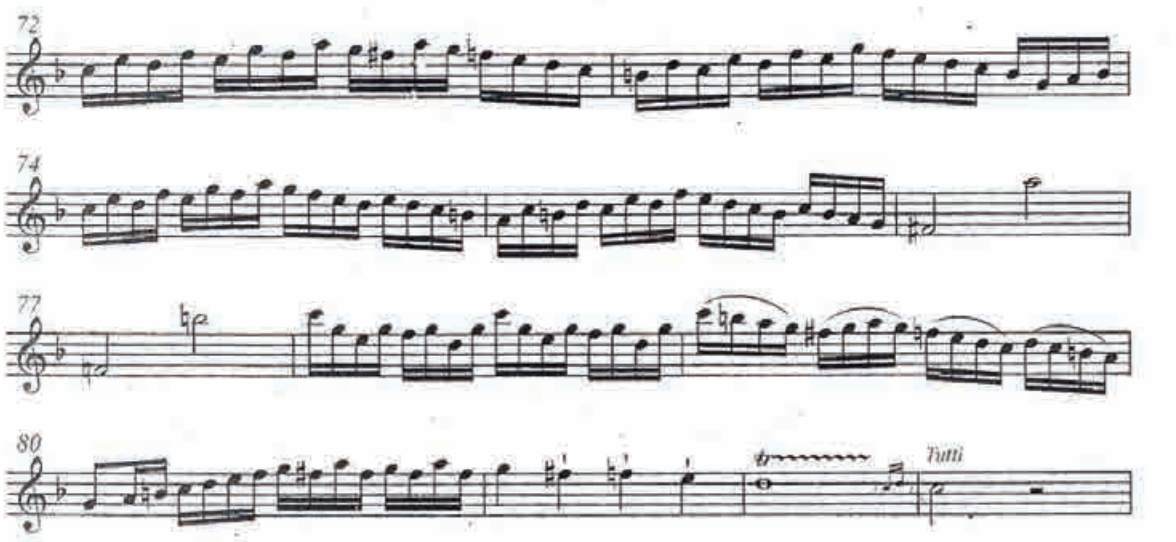


Ejemplo musical 2. Tema adaptado por Giuseppe Ferlendis para el tercer movimiento de su Concierto para oboe y orquesta n. 2 (Ferlendis, 2012, p. 8)
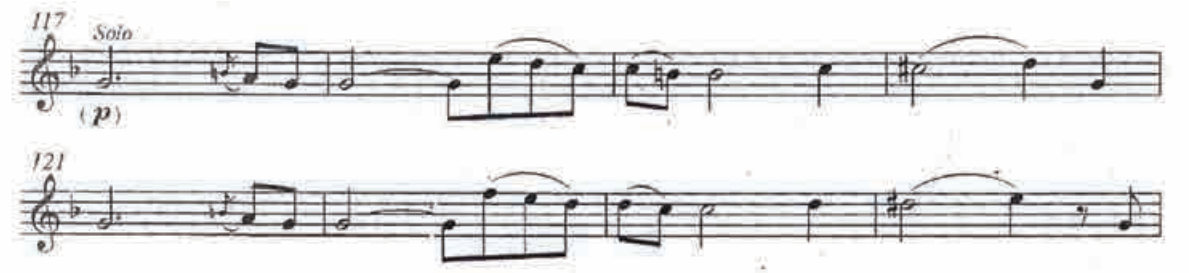
Algunos aspectos en los que es posible observar la herencia del repertorio barroco italiano son la importancia rítmica, ejemplificada con ritmos sincopados y con la convivencia de ritmos binarios y ternarios, o el desarrollo del virtuosismo instrumental por medio de fórmulas escalísticas.

Los conciertos de Giuseppe Ferlendis muestran un conocimiento profundo del instrumento y un

lenguaje con una naturaleza muy idiomática. Una de las diferencias principales con respecto al Clasicismo centroeuropeo es que las secciones de virtuosismo conviven con otras más sencillas y líricas, influenciadas por el predominio que la música vocal tenía en su país. El lirismo y la expresión serán una constante en el repertorio italiano para oboe de todas las épocas, aunque siempre estarán acompañados del virtuosismo técnico que caracterizó a los oboístas de este país.



Ejemplo musical 3. Sección de virtuosismo en el primer movimiento del Concierto para oboe n. 1 en fa mayor (Ferlendis, 2015, p. 4)



Ejemplo musical 4. Sección de lirismo en el primer movimiento del Concierto para oboe n. 1 en fa mayor (Ferlendis, 2015, p. 4)

CONCLUSIONES

A través de lo expuesto en este artículo, es posible realizar un primer acercamiento a la figura poliédrica de Giuseppe Ferlendis, quien, además de desarrollar una importante carrera como oboísta virtuoso e inspirar una de las obras cumbre de nuestro instrumento, realizó importantes aportaciones a la trayectoria del corno inglés e hizo contribuciones muy interesantes al repertorio clásico de ambos instrumentos. El interés de este repertorio radica, precisamente, en la conjunción de lirismo y virtuosismo, un rasgo de la idiosincrasia musical italiana que Ferlendis supo plasmar de manera muy acertada en sus conciertos.

La escasez de estudios sobre su figura y la práctica inexistencia de estudios sobre sus composiciones hacen necesarias investigaciones que profundicen en sus facetas como intérprete y compositor en pos de revalorizarlo y otorgarle un lugar privilegiado en el desarrollo y el repertorio del oboe y del corno inglés en el siglo XVIII.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bernardini, A. (octubre de 1985). Carlo Palanca e la costruzione di strumenti a fiato a Torino Nel Settecento. *Il Flauto Dolce*, *13*, 22-26. www.jstor.org/stable/41700271

Bernardini, A. (1 de agosto de 1988). The oboe in the Venetian Republic, 1692-1797. *Early Music*, *16*(3), 372-387. https://doi.org/10.1093/earlyj/XVI.3.372

Bernardini, A. (2001). Ferlendis, Giuseppe. *Grove Music Online*. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09486

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

Burney, C. (1773). *The Present State of Music in France and Italy; or, The Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for A General History of Music*. T. Becket & Co. Strand.

Ferlendis, G. (2012). *2eme Concerto pour Hautbois*. Ed. por Guido Ghetti. Ricordi.

Ferlendis, G. (2015). *Concerto I in fa maggiore per Oboe e orchestra. Versione per oboe e pianoforte*. Ed. por PierAngelo Pelucchi. Musedita.

Martinotti, S. (2016). Ferlendis. *MGG Online*. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/23544

Zazo, M. S. (1996). Ferlendis, Giuseppe. En Istituto dell'Enciclopedia italiana (Ed.), *Dizionario Biografico degli Italiani*. https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-ferlendis_(Dizionario-Biografico)/

NIEVES ESCOBAR BAENA

Natural de Torrox (Málaga). Realiza los estudios de oboe en su ciudad natal con René Martín, David Laguna y Antonio Juárez. En 2021 finaliza el Máster de Investigación Musical de la Universidad Internacional de Valencia y, actualmente, cursa el Máster de Interpretación Musical en la Universidad Alfonso X el Sabio bajo las directrices de Víctor Manuel Ánchel y José María Ferrero.





La docencia en escuelas de música y conservatorios como perspectiva profesional para los estudiantes de grado superior de oboe y fagot

Edmon Elgström Misol, oboísta

INTRODUCCIÓN

En nuestra revista, tarde o temprano, tocaba abordar el tema de la docencia como salida profesional para los estudiantes de grado superior y egresados en las especialidades de oboe y fagot de los conservatorios superiores de música. En este artículo, una vez expuestas algunas características de la profesión docente, comentaré la necesidad de realizar una formación específica para poder llevar a cabo este oficio, ya que el solo hecho de estar en posesión del título superior de oboe o de fagot no implica que se esté preparado para impartir clases de dichos instrumentos puesto que, de manera general y salvo algunas excepciones de titulaciones en concreto, a lo largo de los estudios superiores en vigor no se reciben los conocimientos necesarios para desarrollar dicha profesión de una manera adecuada.

LA DOCENCIA DEL FAGOT Y DEL OBOE COMO PROFESIÓN

A menudo, conversando con el alumnado de nuestros instrumentos que estudia en los conservatorios superiores de música de nuestro país, suelo hacer hincapié en la importancia de que, al mismo tiempo que estudian, vayan reflexionando sobre las perspectivas laborales reales existentes para nuestros instrumentos. Suelo hacerles esta reflexión puesto que, en general, observo que el principal objetivo que anhelan los alumnos es principalmente el de ser intérpretes en una formación estable y, por norma general, no han considerado hasta el momento la opción de la docencia como una salida profesional. En dichas conversaciones siempre tengo como objetivo hacerle comprender al alumnado que dedicarse a la docencia no es ningún asunto menor, pues se trata de una labor de gran responsabilidad y, entre otras cosas, les recuerdo que precisamente el trabajo realizado por un docente en su día es el que los ha llevado a estar actualmente donde están. Enseñar a tocar un instrumento a niños, adolescentes y adultos, enseñar a los demás en definitiva cómo aprender a tocar el instrumento que te apasiona, que ha marcado y llena tu vida, es un tarea llena de retos, de aprendizajes constantes y exige en todo momento la interpretación diaria en el aula ante y con el alumnado, pues ellos tienen que ver tocar diariamente a su referente que es su profesor, y eso sin olvidar que en las escuelas de música y conservatorios hay continuamente audiciones de profesores con alumnado y conciertos a cargo del profesorado.

Seguidamente quisiera realizar algunas consideraciones que pudieran ayudar al alumnado a decantarse por la vía interpretativa o bien por la docente como opciones laborales principales. En primer lugar, habría que tener en cuenta que, en el caso de oboístas y fagotistas, en los últimos tiempos ha aumentado consideradamente el número de estudiantes de grado superior, mientras que el número de plazas en orquestas y agrupaciones instrumentales profesionales no ha aumentado en absoluto, por no decir que ha disminuido. Esto supone que, mientras la oferta de oboístas y fagotistas aumenta, la demanda sigue siendo la misma, lo que significa que cada vez es

más difícil optar a una plaza de instrumentista en una orquesta o en una banda, por lo que hay que tener en cuenta la existencia de la docencia de nuestros instrumentos también como un empleo a considerar por el hecho de que hay bastante oferta laboral en este campo. En este sentido, aunque no se haya realizado por el momento un estudio especifico al respecto que lo avale, me atrevería a afirmar que el número de músicos profesionales empleados en la docencia del oboe o del fagot en escuelas de música, conservatorios profesionales y conservatorios superiores de música en España es mayor que los que tienen su empleo principal en orquestas o en bandas de música profesionales. En segundo lugar, es conveniente y necesario considerar que cada persona se adapta mejor a un tipo y características de trabajo, puesto que mientras hay quien prefiere y le va mejor el ritmo de una agrupación instrumental, hay también quien se encuentra mejor en la docencia, ya que la interpretación en una orquesta o banda le supone demasiado estrés y encuentra en la docencia una opción de vida más tranquila y con unos horarios más estables que igual se adaptan mejor a su manera de ser, a su manera de vivir y, en algunos casos, también a su salud.

Consideradas las particularidades hasta aquí expuestas y una vez que los estudiantes de grado superior y egresados empiecen a decantarse por la opción profesional y personal que podría suponerles dar clases, compaginada con colaboraciones en diferentes agrupaciones instrumentales y de cámara, será necesario que adquieran una buena formación para impartir la docencia del instrumento. Esta es realmente la asignatura pendiente para poder formar a todas aquellas personas que, una vez convencidas de que dar clase de instrumento es una muy buena opción, obtengan la preparación necesaria para hacerlo apropiadamente, convirtiéndose así en profesionales competentes, aspecto que contribuirá a elevar cada vez más el nivel de calidad docente de los centros educativos de nuestro país.

LA NECESIDAD DE FORMACIÓN ESPECÍFICA PARA SER DOCENTE DEL INSTRUMENTO

Es cierto que al finalizar los estudios superiores de interpretación en el conservatorio se tienen muchos conocimientos del instrumento, pero se carece de los aspectos que son básicos para poder impartir la docencia de nuestros instrumentos en el ámbito de escuelas de música y conservatorios. Por tanto, es necesario adquirir la preparación adecuada mediante el estudio de diversas disciplinas que nos permitirán tener conocimientos suficientes para dar clase. Estos cursos de formación docente, aunque actualmente no son un requisito sino solo un mérito para acceder a la docencia en el caso de escuelas de música y conservatorios, son en realidad los que proporcionan la información y la formación necesarias para poder afrontar la tarea docente con plenas competencias. En relación con la necesidad de realizar dichos cursos de formación, quisiera comentar que entre los aspirantes a optar a la docencia de nuestros instrumentos



únicamente estarían exentos de realizar este curso de formación los egresados del título superior de pedagogía del oboe o del fagot que se imparte en algunos conservatorios superiores del estado español, pues entendemos que en los planes de estudio ya han abordado los aspectos necesarios para impartir la docencia del instrumento.

En primer lugar, en dicha formación docente se deben aprender una serie de aspectos que serían comunes para todos los futuros profesores de instrumentos a los que podemos denominar como aspectos de carácter general en los que se incluyen diversas disciplinas de la pedagogía y la psicología. Estas materias ayudarán a enseñar y a saber cómo tratar a niños y adolescentes en cada edad y estarán acompañadas, al mismo tiempo, de recursos y estrategias diversas para asegurar una práctica exitosa con su futuro alumnado. Una vez realizada esta primera parte general será el momento de tratar los aspectos específicos y de carácter didáctico propios de cada instrumento, que en el caso del oboe y del fagot serían, entre otros, la postura corporal, respiración, embocadura, cañas, tudeles, métodos de estudio y repertorio, dificultades técnicas variadas, problemáticas recurrentes de cada instrumento, etc. Es importante comentar que estos aspectos tendrán enfoques diferentes dependiendo de los niveles en que se imparte la docencia del instrumento, ya sea en escuela de música, conservatorio profesional o conservatorio superior.

Pues bien, si hasta aquí hemos descrito cómo deben ser estos cursos, sería interesante que se fueran organizando más cursos de esta tipología en nuestro país, pues son realmente necesarios y de momento son escasos. Pueden ser organizados por diferentes entidades, conservatorios superiores o universidades, en forma de postgrado o de máster para que tengan un reconocimiento oficial y, al mismo tiempo, una validez a nivel académico para el alumnado que los curse. Aunque ya empiezan a ofertarse másteres de estas características por universidades españolas, mientras no haya más se podría crear transitoriamente un curso estructurado en diferentes niveles como mínimo de la parte específica de la formación a cargo de profesores experimentados de oboe y fagot con una larga trayectoria docente que puedan enseñar a las nuevas generaciones. En principio, el formato podría ser el de cursos intensivos de pocos días donde el alumnado podría obtener una buena información de entrada que se podría ir complementando con diferentes niveles. Estos cursos se podrían llevar a cabo en encuentros de verano o en algunos fines de semana durante el año y podrían estar organizados por las administraciones educativas o por otro tipo de entidades o asociaciones musicales.



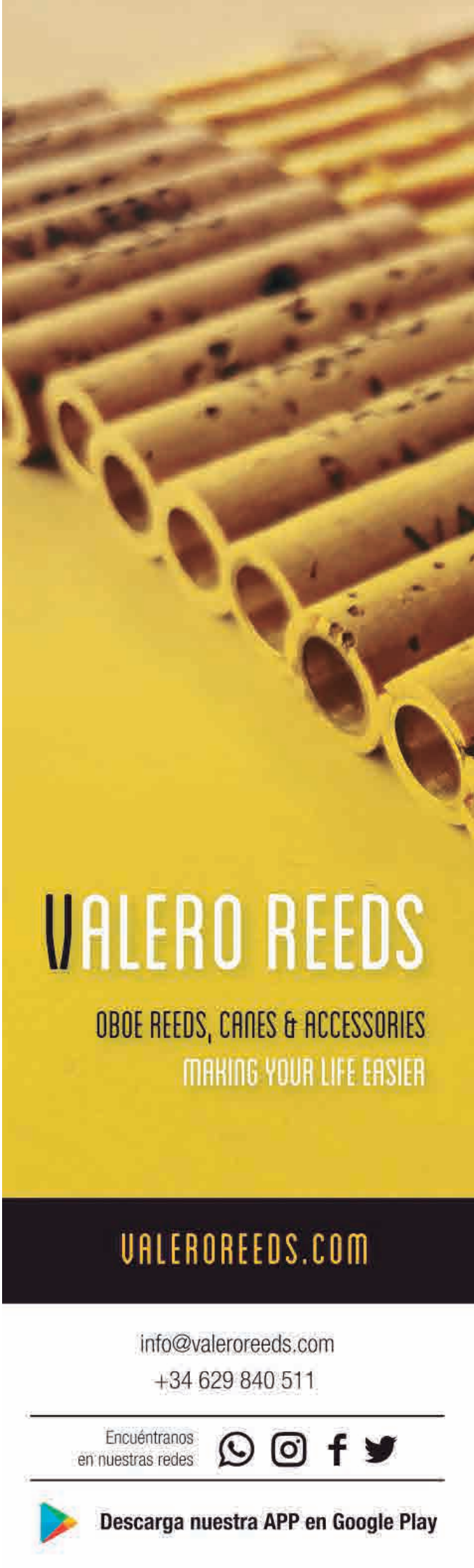
En lo que a la parte específica de la docencia de nuestros instrumentos respecta, a falta de cursos de formación docente, también existiría la opción de aprender a la antigua usanza, es decir, como siempre se aprendieron los oficios, en este caso al lado de un docente de oboe o fagot con experiencia. De esta manera, asistiendo durante un tiempo a sus clases en la escuela de música o conservatorio donde trabaje se podría observar, analizar y comprender todo lo que hace el profesor diariamente con sus alumnos y, al mismo tiempo, existiría la opción de preguntar y cuestionar cuanto convenga al respecto.

CONCLUSIÓN

Una vez conocidas las características de la enseñanza instrumental, es necesario que aquellas personas que tengan un interés en desarrollar la docencia de su instrumento como oficio preferente adquieran, en consecuencia, una buena preparación. Con ello podrán conducir el proceso de enseñanza-aprendizaje del fagot o del oboe de la mejor manera posible desde un inicio, evitando pasar por el proceso de ensayo y error de los primeros años de profesión que sufren los docentes sin preparación didáctica alguna, lo que sin duda repercutirá positivamente en su futuro alumnado que, gracias a la formación del profesorado en temas didácticos del instrumento y pedagógicos, podrá obtener desde el primer día el máximo partido en sus clases de la manera más efectiva, rápida y motivadora posible en cada caso.

EDMON ELGSTRÖM MISOL

Doctor en Educación Musical por la Universidad de Barcelona y Profesor Superior de Oboe por el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona. Ha sido profesor de oboe en la Escuela y Conservatorio Municipal de Música de Vila-seca (Tarragona) y ha colaborado como oboísta en diferentes orquestas sinfónicas y grupos de música de cámara. Actualmente es profesor de música y didáctica de la música en la Facultad de Educación de la Universidad de Barcelona, donde investiga sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje de los instrumentos de viento madera.





El programa Erasmus en los Conservatorios Superiores de Música

María Ángeles López Fogués , oboísta

INTRODUCCIÓN

España lleva desde 2001 siendo ininterrumpidamente el primer país en acoger estudiantes Erasmus, con 52.380 movilidades en 2019, muy por delante de Alemania e Italia, y el segundo país en envío de estudiantes Erasmus + de Educación Superior con 44.052 movilidades según el Servicio Español para la Internacionalización de la Educación (SEPIE, 2019). El SEPIE es la agencia nacional encargada de gestionar el Programa Erasmus en España.

Aunque la participación en el programa disminuyó el curso 2020/21 por el virus SARS-CoV-2, este curso 2021/22 ha habido un retorno a los números anteriores.

Pese al éxito del programa y a la asimilación del programa al concepto de Unión Europea, sólo un 7% de los estudiantes de educación Superior participan. (Ballester, 2017, p.6)

Esta participación se puede incrementar visibilizando el programa y en qué consiste. Por ello, este artículo pretende divulgar las características y requisitos de participación del programa Erasmus en la Educación Superior.

EL PROGRAMA ERASMUS

Erasmus+ es el acrónimo de European Region Action Scheme for the Mobility of University Students (Plan de Acción de la Comunidad Europea para la Movilidad de Estudiantes Universitarios) y toma el nombre en latín del filósofo, teólogo, y humanista Erasmo de Róterdam (1465-1536). Este programa integrado de la Unión Europea para la Educación, Formación, Juventud y Deporte comenzó en 1987 como un programa de intercambio que ofrecía a estudiantes universitarios la posibilidad de aprender y enriquecerse estudiando en el extranjero. Actualmente sus acciones se diversifican y están dirigidas a todos los niveles y estamentos educativos.

La edición actual del programa, que abarca desde el 2021 al 2027, ofrece las siguientes acciones:

- Acción clave 1 de movilidad de las personas.
- Acción clave 2 de cooperación entre instituciones y organizaciones.
- Acción clave 3 de respaldo a las políticas del desarrollo y la cooperación.

Cada una de ella engloba diversas iniciativas, como el proyecto para la movilidad de estudiantes y personal de educación superior, enmarcado dentro de la Acción clave 1.

En enseñanzas superiores, este proyecto posibilita al alumnado de grado, máster o doctorado efectuar una estancia académica en una institución de Educación Superior de un país de la UE (o de un país que no pertenezca a la UE, pero sea participante en el Programa) garantizando


© *Freepik*

el reconocimiento de esta estancia en el país de origen del estudiante mediante la convalidación de los estudios cursados.

Este artículo se centrará en la movilidad de estudiantes de Educación Superior, empezando por el objetivo principal:

El objetivo de esta acción es contribuir al establecimiento de un Espacio Europeo de Educación y reforzar el vínculo entre la educación y la investigación, a fin de potenciar las capacidades de pensamiento crítico de los estudiantes de cualquier disciplina y nivel educativo (incluidos los niveles de grado, máster y doctorado). Asimismo, persigue promover la empleabilidad, la inclusión social, el compromiso cívico, la innovación y la sostenibilidad medioambiental dentro de Europa y fuera de ella, propiciando que cualquier estudiante tenga la oportunidad de estudiar o formarse en el extranjero como parte de sus estudios con los siguientes objetivos:

- exponer a los estudiantes a distintos puntos de vista, conocimientos, métodos de enseñanza e investigación y prácticas de trabajo en su campo de estudio.
- desarrollar capacidades transversales como, por ejemplo, las capacidades de comunicación, lingüísticas, de resolución de problemas, interculturales y de investigación.
- desarrollar capacidades prospectivas como las capacidades digitales, que les permitirán enfrentarse a los retos actuales y del mañana;
- facilitar su desarrollo personal en facetas como la capacidad de adaptación a nuevas situaciones y la confianza en uno mismo. (European Commission, 2021, p.41)

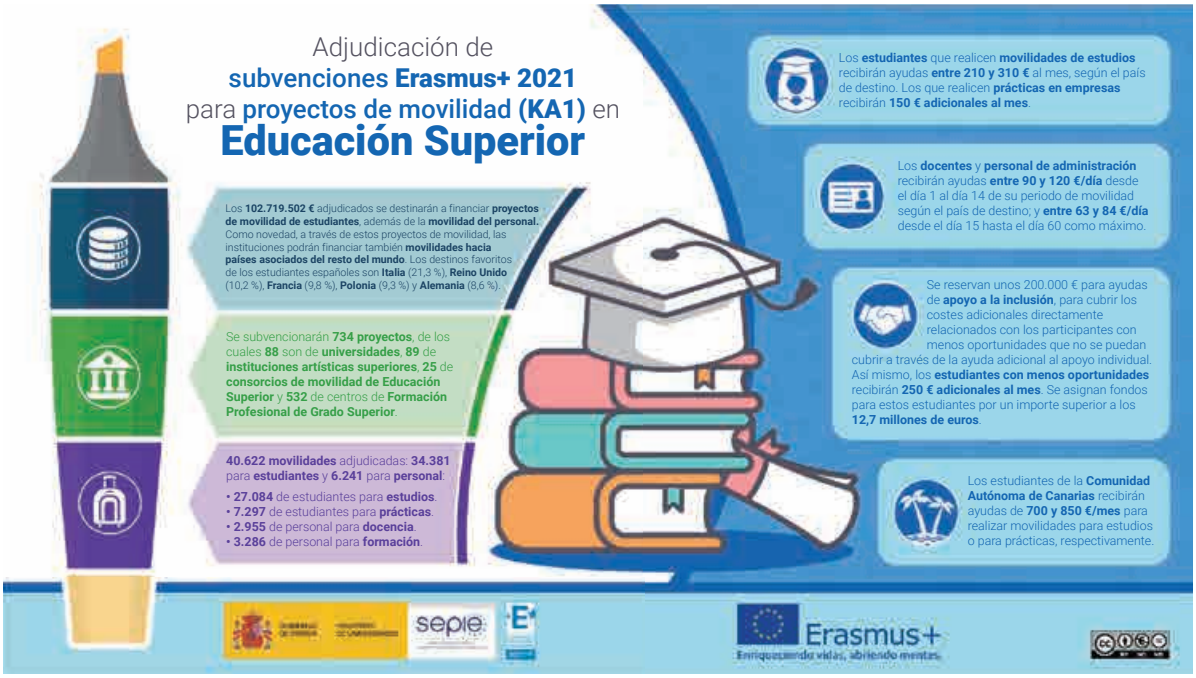
PARTICIPACIÓN

Este apartado se ha dividido en una serie de puntos para esclarecer los puntos más representativos del programa.

1. Requisitos:
   - 1.1 Poseer la nacionalidad de un país participante en el programa o tener residencia en uno de ellos y no residir en el país donde se solicita la movilidad.
   - 1.2 Haber cursado un mínimo de 60 ECTS en el momento de la movilidad o los créditos mínimos que establezca cada institución.

2. Modalidades.
   - 2.1 Movilidad de estudiantes para estudio (SMS, Student Mobility for Studies), de 2 a 12 meses.
   - 2.2 Movilidad de estudiantes para prácticas (SMP, Student Mobility for Placements), de 2 a 12 meses.

3. Duración.
   - 3.1 Movilidad de estudios: estancias de 3 meses mínimo y 12 meses máximo dentro del mismo ciclo (12 meses máximo en el grado, 12 meses más en el máster, etc.). La movilidad puede ser de un curso completo o de un semestre. Dentro de un mismo ciclo se puede efectuar la movilidad en diferentes cursos



siempre que en total no se superen los 12 meses por ciclo.
3.2 Movilidad de prácticas: de 2 a 12 meses. Se puede realizar como estudiante de postgrado una vez se ha finalizado un ciclo de estudios, siempre que se realice en el plazo de un año de dicha finalización. En este caso, la duración del período de formación de prácticas se descuenta del máximo de 12 meses del ciclo durante el cual se solicita. Se puede realizar en orquestas, fundaciones privadas, conservatorios y empresas.

4. Asignación económica.

La beca Erasmus se concede automáticamente a cada estudiante desde el momento en que es admitido en un centro europeo, siempre y cuando el SEPIE haya concedido a su Conservatorio Superior las subvenciones solicitadas. Si hay más solicitudes que subvenciones, los alumnos pueden optar a una beca cero sin financiación económica. En la modalidad de prácticas, la financiación máxima son 3 meses y en la de estudios se financia un máximo de 7 meses, aunque la movilidad sea de curso completo.
En la figura siguiente se aprecia cómo están catalogados los países según grupo, dependiendo de la diferencia del coste de vida. La cantidad a percibir es mayor en los del grupo 1 (300€) y menor en los del 3 (200€).

Los países asociados a las distintas regiones son los siguientes:
Región 5: Andorra, Mónaco, San Marino y Estado de la Ciudad del Vaticano.
Región 14: Islas Feroe, Reino Unido y Suiza.

Esta cantidad económica puede variar en cada convocatoria del programa y se le suma si procede la beca general del Ministerio. Algunas Comunidades Autónomas, como la Comunidad Valenciana, también ofrecen becas complementarias para los estudiantes que cumplan ciertos requisitos.

5. Reconocimientos de asignaturas y convalidaciones.

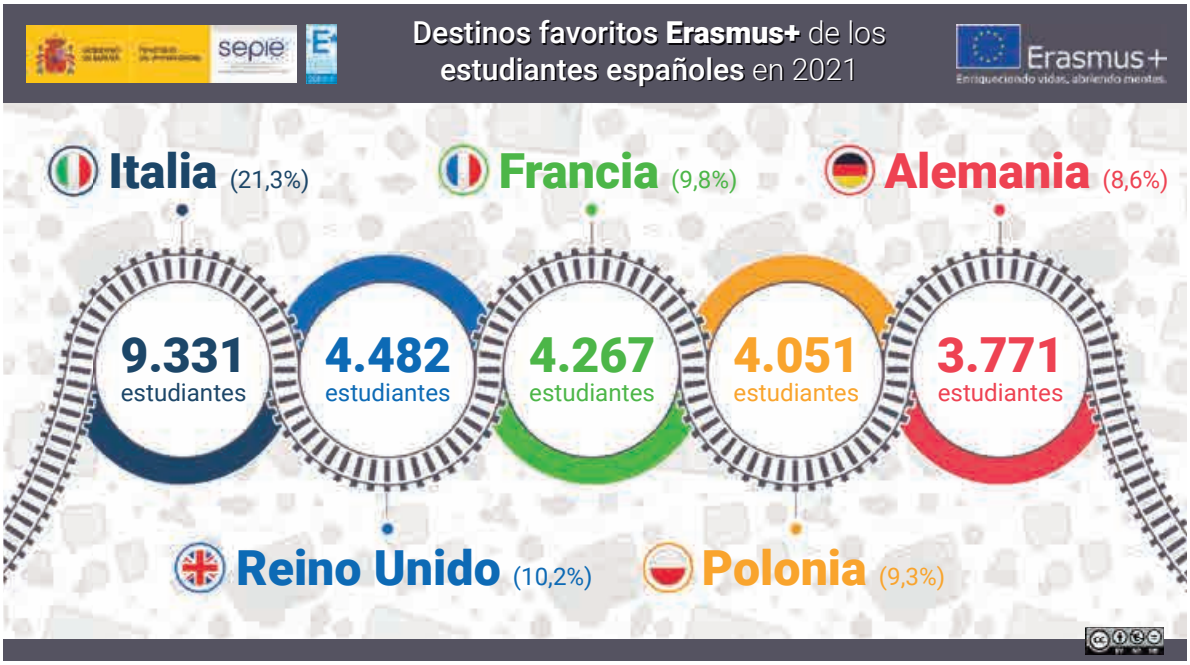
Siempre que se aprueben en el país de destino y que los créditos ECTS sean

los mismos, se reconocen las asignaturas cursadas, exceptuando el Trabajo Final de Grado (TFG) y el Trabajo Final de Máster (TFM), que se defienden en el Conservatorio de origen de manera presencial o telemática. La conversión de las calificaciones obtenidas en los centros receptores se realiza en el país de origen.

6. Centros de destino.

Cada conservatorio tiene convenios firmados con otras instituciones de educación superior con Carta Erasmus de Educación Superior (ECHE). La movilidad puede ser a una de ellas, aunque se puede solicitar realizarla en otras instituciones e iniciar así un acuerdo de colaboración que puede resolverse en la firma de un convenio. Se pueden consultar la mayoría de centros europeos en la Association Européenne des Conservatoires (AEC).

La movilidad también puede efectuarse en países asociados fuera de la UE. Para hacer una consulta específica hay que remitirse a la guía Erasmus https://erasmus-plus.ec.europa.eu/document/erasmus-programme-guide-2021 o consultar directamente al coordinador Erasmus de cada Conservatorio.



MOVILIDAD DEL PROFESORADO

La movilidad no se restringe solo al alumnado, sino que se extiende también al Personal de Administración y Servicios (PAS) y al profesorado.

En el caso de este último, existen dos modalidades:

1. Movilidad de profesores para docencia en otra institución de educación superior con carta ECHE en un período de 2 días a 2 meses, viajes aparte. En países asociados la duración mínima son 5 días.

2. Movilidad de profesores para formación en otra institución de educación superior con carta ECHE o «cualquier organización pública o privada de un país del programa o de un país asociado activa en el mercado de trabajo o en los ámbitos de la educación, la formación, la juventud, la investigación y la innovación» (European Commission,

2021). La duración es la misma que en la modalidad anterior.
A las ayudas percibidas dependiendo del país de destino, se suman otras de apoyo para la movilidad.

Al igual que el profesorado de los Conservatorios Superiores tiene la opción de solicitar una movilidad al extranjero, también se puede invitar a otros profesores de otros centros europeos a que realicen una estancia de docencia o formación en centros españoles. Esta modalidad es muy beneficiosa para el Conservatorio Superior receptor, ya que le permite ofrecer clases magistrales gratuitas para el alumnado en el caso de que el profesor visitante acuda en la modalidad de docencia. Si el profesor visitante acude en la modalidad de formación, los beneficios también son reseñables, ya que se comparten buenas prácticas y se establecen redes de colaboración que posibilitan en el futuro el flujo de alumnos y profesores en los dos sentidos.

CONCLUSIONES

La movilidad internacional es un eje de la Educación Superior. Tras 35 años en las Universidades y más de 10 en los Conservatorios Superiores de nuestro país, el programa Erasmus ha demostrado que aporta múltiples ventajas a aquellos estudiantes que participan:

- Mejora del nivel musical en el caso de los músicos.
- Mejora del nivel de idiomas.
- Más independencia y responsabilidad.
- Mejora de las oportunidades profesionales.
- Ampliación de la visión del mundo.
- Oportunidad de conocer gente y ampliar la red de contactos.
- Viajar.

El programa Erasmus es una oportunidad única para crecer no solo como músico sino como persona. Por eso se anima a toda la comunidad educativa de los Conservatorios Superiores a participar en este tipo de programas y a consultar todas aquellas dudas que pudieran surgir con el Departamento de Internacional y/o con la figura del coordinador Erasmus.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ballester, R. (2017). 60 años de construcción europea-30 años del programa Erasmus: lecciones aprendidas y perspectivas de futuros para la política educativa de la Unión Europea. Journal of Supranational Policies of Education. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/679180/JOSPOE_mono_2.pdf?sequence=1

Servicio Español para la Internacionalización de la Educación Superior (SEPIE). Ministerio de Universidades. (2019). Informe anual 2019. Erasmus + 2019: año de logros y de enriquecimiento personal y profesional de miles de europeos. [Comunicado de prensa].
http://sepie.es/doc/comunicacion/prensa/2020/informe_anual_e_2019_def.pdf

European Commission (2021). Erasmus +. Guía del programa 2021. https://erasmus-plus.ec.europa.eu/document/erasmus-programme-guide-2021

MARIA ÁNGELES LÓPEZ FOGUÉS

Profesora de oboe en excedencia del cuerpo de Profesores de Música y AAEE, y catedrática de Pedagogía y coordinadora Erasmus del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de València.

F. Lorée
PARIS

Better together since 1881



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

MADE IN FRANCE

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



AFOES joven: "LA FAGOTADA XII encuentro de fagotistas de Cataluña"

Laia Magrí Pont

Con la incertidumbre de qué podría acontecer en estos tiempos tan cambiantes, después de dos años de pandemia, por fin, el sábado 7 de mayo tuvo lugar en el Conservatorio y Escuela Municipal de Música de Lleida, la celebración de la XII Fagotada.

Y esque organizar esta Fagotada fue casi misión imposible. La fecha prevista en un inicio era el 14 de marzo del 2020, y como muy bien tenemos todos en mente, esa misma fue la fecha en que empezó el estado de alarma. No me lo podía creer, después de toda la organización, las horas dedicadas, la caja con las camisetas por repartir…se tuvo que suspender.

No pasaba un día en el que pensaba cuando podríamos retomar la actividad. Y fue en las navidades del 21/22 cuando decidí convocarla de nuevo.

La Fagotada se lleva celebrando desde el 2008 y de no ser por la pandemia, acontece una vez al año, en un Conservatorio o Escuela de música distinto con un anfitrión diferente.
La XII me tocó a mí y como acababa de estrenarme como profesora en Lleida, y nunca se había celebrado en esta ciudad, los compañeros no dudaron en que tenía que ser allí.

La Fagotada es un encuentro de alumnos, profesores, amateurs y profesionales de fagot de la Comunidad Autónoma de Cataluña, que pretende establecer una comunidad fagotística en la que sobretodo las niñas y los niños puedan interactuar con sus semblantes de otras ciudades, puedan compartir sus experiencias, se puedan ayudar y se sientan identificados al ver que hay muchas más niñas y niños como ellos. Las edades van desde los 7 años hasta la que tengamos los profesores.

Este año llegamos a las 60 inscripciones, hubo 7 profesores de apoyo y tuvimos la suerte de contar con cinco alumnos de Grado Superior, lo cual motivó a los pequeños y deleitó los oídos del público.



Cada Fagotada tiene una temática alrededor de la cual se componen piezas para dicha celebración o se arreglan obras ya compuestas. Este año

la temática fue: músicas del mundo e interpretamos piezas musicales de países como Irlanda, Ucrania, China, Brasil, Argentina, Méjico, Sur-África y Grecia. El objetivo de la jornada es hacer un concierto con el repertorio ensayado el mismo día, y los grupos se organizan por cursos, interpretando cada grupo una pieza musical, cerrando el concierto con la interpretación de una pieza en la que todos subimos al escenario. Todos juntos interpretamos el Vasilikos tha Gino, una canción tradicional griega y el traje de gala para el concierto fue la camiseta diseñada para la ocasión, en este caso, por la ilustradora Maria Amorós.

Los aplausos fueron tales que todos nos sentimos como Rosalía durante la ovación en cualquiera de sus conciertos.

Aparte de los ensayos y el concierto, este año se organizó un taller de dibujo de la misma ilustradora que nos diseñó la camiseta, contamos con la colaboración de Medir, quien expuso sus productos y materiales para la construcción de cañas y con Smartbassoon, quien nos mostró y nos dejó probar sus instrumentos.

Quisiera agradecer a los profesores que asistieron a la jornada, quienes ayudaron a ensayar el repertorio y a hacer los arreglos musicales; a los patrocinadores Plusfresc y ACCAT, y a los padres y madres de mis alumnos, ya que sin su ayuda la organización de la jornada no habría sido posible.

A todos y cada uno de ellos muchas gracias.



En la memoria queda un día para recordar; las palabras de agradecimiento, los gestos de complicidad, las caras de felicidad, la motivación a participar en la siguiente edición y la pregunta de mis alumnos: *I l'any que ve, quan i on serà la fagotada?*

LAIA MAGRÍ PONT

Nacida en Lleida, realiza los estudios superiores en la Esmuc con David Tomás y los amplía en la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlín con Volker Tessmann, y con Frank Forst en la Hochschule für Musik Franz Liszt de Weimar. Ha sido miembro de la JOSC, JONC y JONDE, y ha ocupado la posición de segundo fagot con contrafagot en la Staatorchester Braunschweig y en la Bremer Philharmoniker. Ha trabajado con directores como Pavo Järvi, Zubin Mehta, Michael Sanderling y Herbert Blomstedt y Klaus Mäkela colaborado con orquestas europeas como l´Orchestre de Paris, die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen y NDR Radiophilharmonie. En la península ha tocado con la OBC, Orquestra del Liceu, Orquesta Sinfónica de Euskadi, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquestra de la Comunitat Valenciana y RTVE, entre otras. Paralelamente a la actividad concertística, actualmente es profesora de fagot, contrafagot y repertorio orquestal en la Esmuc, actividad que compagina con la docencia en el Conservatorio de Música de Lleida.



Sarah Roper

Oboe Solista
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

Daniel Fuster

Profesor en el Conservatorio Superior del Liceu (Barcelona) y en ESMAR (Escuela Superior de Música de Alto Rendimiento), Valencia

Howarth*Artists*



HOWARTH LONDON

howarthlondon.com



Biografía de D. Inocente López Bermúdez

José Luis Mateo Álvarez , fagotista

D. Inocente López Bermúdez, hijo de Julián y de Estefana, nació en Gálvez el día 28 de diciembre de 1892. En cuanto a la fecha de nacimiento encontramos dos datos contradictorios. En el expediente personal custodiado en el Archivo General de la Administración[1] figura la siguiente certificación de acta de nacimiento.

> Certificación en extracto de acta de nacimiento.
> Sección 1ª.
> Tomo 20.
> Pág. N. 2500.
> Folio (I) 50.
> Registro civil de Gálvez.
> Provincia de Toledo.
> D. Inocente López Bermúdez hijo de Julián y de Estefana nació en Gálvez el día 28 de diciembre de 1892.
> Certifica D. Juan Manuel Fernández Sánchez Román.
> En Gálvez, a 13 de junio de 1961.

El Ministerio de Justicia, desde su departamento de Registros Civiles de España, nos remite el certificado de defunción en el que aparece como fecha de nacimiento el 28 de febrero de 1892[2]. Otras contradicciones[3] las encontramos en el nombre, que en algunos documentos aparece como Inocencio y en otros como Inocente. Respecto al apellido, en la fotografía que edita la *Revista Música* de 15 de enero de 1917 [4], aparece como Inocente Leyrez.



Inocente López. Revista Música. 15/01/1917

VIDA PERSONAL

D. Inocente López Bermúdez comenzó sus estudios de música en la Banda Municipal de Gálvez, pero la estancia en su pueblo natal sería muy corta, ya que con 17 años, en 1909, ya residía en Madrid, siendo uno de los miembros fundadores de la Banda Municipal de Madrid [5]:

> *Quiero destacar que nuestra capital y la provincia ha dado magníficos y prestigiosos instrumentistas,*

---

[1] *A.G.A. Expediente personal de D. Inocente López Bermúdez, Sig.84015.*

[2] *Véase Anexo II.*

[3] *Ver el punto 3. Conclusiones.*

[4] *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, Madrid.*

[5] *Cebrián Ruiz, F, (1984), Las bandas de Música, los músicos toledanos y el arte de dirigir, Toledo. www.biblioteca2.uclm.es (última consulta 26-12-2016. 20.49h).*

como son Inocente López Bermúdez (nacido en Gálvez). Era una autentica figura como instrumentista, fagot solista de la Banda Municipal de Madrid desde su fundación y solista de la Orquesta Nacional de España que mereció el honor de que se le ofreciera la plaza de solista de la Orquesta de Filadelfia que no aceptó.

Casi contemporáneo de D. Antonio Romo Madrid, con el que se llevaba ocho años de diferencia de edad, el periodo de la Guerra Civil lo pasó igualmente en plena madurez personal y profesional. Con 44 años de edad fue apartado de su puesto de trabajo y encarcelado, tal y como nos detalla el informe de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.

FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA Y DE LAS J.O.N.S.

Delegación Nacional de Información e Investigación
Informe:
Sobre los antecedentes políticos Sociales de Inocencio López Bermúdez, de profesión músico, domiciliado en Madrid calle Santa Isabel nº 41.
De las averiguaciones practicadas se desprende que el informado, con anterioridad a la guerra, pertenecía a la Banda Municipal, de la cual fue separado al liberarse Madrid y más tarde encarcelado, siendo posteriormente readmitido sin sanción, situación en la que se encuentra en la actualidad. Es persona totalmente desafecta al movimiento.
Durante la guerra perteneció a la llamada Orquesta Nacional de Conciertos como fagot primero.

Por Dios, España y su revolución nacional sindicalista
Madrid 13 de octubre de 1941

El 29 de marzo de 1956, el diario *ABC* publica en la página 39 de la edición de la mañana la imposición de la Encomienda de Alfonso X el Sabio.

DON INOCENTE LÓPEZ, ENCOMIENDA DE ALFONSO X EL SABIO

Le ha impuesto las insignias el Ministro de Educación Nacional.
En la propia sala de ensayos, ante la Orquesta Nacional en pleno y figuras representativas de la música y la filarmonía madrileña, D. Jesús Rubio, Ministro de Educación Nacional, ha impuesto las insignias de la encomienda de Alfonso X el Sabio al primer fagot de la Orquesta, D. Inocente López. Después de unas emotivas palabras de D. Antonio de la Heras, Secretario de la Comisaría de la Música, el Ministro pronunció un discurso para rendir homenaje a la Orquesta orgullo de España y particularmente a D. Inocente López, prototipo de virtudes artísticas y profesionales, con una hoja de servicios intachable en cincuenta años de labor y un pundonor y entusiasmo ejemplares en el cumplimiento de su deber. Don Inocente López apenas supo responder, con voz entrecortada por la emoción.

Del carácter y la forma de ser de D. Inocente López encontramos unas alusiones en la obra de Fernández Cid[6]: «En la Orquesta de Cámara de Madrid se han dado cita los divos de la capital: Inocente López, con su inalterable buen humor y entrega, empeñado en traducir fusas y semicorcheas no sólo con el fagot, también con el gesto».
Tras una trayectoria personal y profesional aplaudida por compañeros y reconocida por la prensa, el 28 de diciembre de 1962, a la edad de 70 años, le llega la jubilación, tal como publica el B.O.E n.º 16, p. 872, de fecha 18 de enero de 1963.
En su domicilio de la calle Santa Isabel nº 41 de Madrid pasó sus últimos años apartado del que había sido su entorno profesional y fue el 22 de febrero de 1966, a la edad de 74 años, cuando

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

falleció a causa de una insuficiencia cardio-respiratoria en el sanatorio de la calle General Mola, 88. Los restos mortales de D. Inocente López se encuentran en el cementerio de la Almudena de Madrid.
El 15 de marzo de 1966, el diario *ABC* en su página 119 de la edición de la mañana, dedica un amplio recuadro a la vida y obra de D. Inocente López.


ADIÓS A INOCENTE LÓPEZ, FAGOT

ABC de 15 de marzo de 1966. Hemeroteca Digital (BNE)

VIDA LABORAL

La trayectoria profesional de D. Inocente López se desarrolló íntegramente en Madrid. Del primer trabajo que tenemos constancia es el de fagot de la Banda Municipal de Madrid, como miembro fundador en 1909. Su pertenencia a esta institución nos la ratifica el mismo Excmo. Sr. Alcalde de Madrid unos años más tarde[7].

> *Don Mariano Berdejo Casañal, Secretario del Excelentísimo Ayuntamiento de esta M.H. Villa. Certifica:*
> *D. Inocente López Bermúdez, nació en Gálvez (Toledo), el 28 de diciembre de 1892. Hijo de Julián y de Estefana, domiciliado en esta capital C/ Santa Isabel 41. Pertenece a la Banda Municipal, ingresado por concurso en acuerdo municipal de 15 de abril de 1915, tomando posesión el 16 de abril de 1915.*
>
> *6 de junio de 1941*
> *El alcalde*
> *Alberto Alcocer*

En el propio libro del ayuntamiento de Madrid[8] encontramos la plantilla de la Banda Municipal en el año 1916:

Profesor Principal	**D. Luis Jiménez**
Primera Clase. Contrafagot	**D. Mariano Santamaría Castillo**
Segunda clase	**D. Inocente López**

Coincidiendo con la Banda Municipal, D. Inocente López fue miembro fundador de la Orquesta Filarmónica de Madrid, dando su primer concierto con esta agrupación el 18 de marzo de 1915, en el Teatro Price. La plantilla de fagotes estaba formada por Inocente López (fagot primero), Francisco Quintana (fagot segundo), Bernardo González (fagot tercero) y Miguel Vargas (fagot cuarto). Su vinculación con esta Orquesta se mantuvo durante toda su existencia hasta 1945, ocupando no solo el puesto de fagot solista, sino también cargos de vocal 2º de la Junta Directiva de la OFM[9], en 1940. El archivo de partituras de esta Orquesta se encuentra en el Auditorio Nacional y es una curiosidad ver las partichelas de fagot 1º con continuos dibujos y firmas con el nombre de D. Inocente.
Con la proliferación de programas de música en la radio, en 1925, se formó una agrupación instrumental con el nombre de Orquesta Artys con el objetivo de participar en estos programas. A esta agrupación perteneció D. Inocente López en el periodo comprendido entre septiembre de 1925 al verano de 1928.
En plena guerra civil, por decreto de 11 de enero de 1938, dado en Barcelona, se publica la plantilla de la Orquesta Nacional de Conciertos en la que aparece D. Inocente López como fagot

---

[7] *A.G.A. Expediente personal de D. Inocente López Bermúdez, Sig. 84015.*
[8] *Ayuntamiento de Madrid, (1916), Personal y Reglamento de la Banda Municipal, Madrid, Imprenta Municipal.*

solista. A propuesta de la Comisaría General de la Música, fue nombrado profesor interino de fagot de la Orquesta Nacional por O.M. de 10-VII-1940, Boletín Oficial del Estado de 19 de julio de 1940, p. 5.024.
La plantilla de la Orquesta Nacional quedaba compuesta por:

AÑO	SR. PROFESOR	CARGO
1938	**López Bermúdez, Inocente** **Gudedo Álvarez, Valentín** **Pérez Romo, Ernesto** **Manén Planas, Ángel**	Fagot solista Fagot ayuda de solista Fagot segundo Contrafagot
1940	**López Bermúdez, Inocente** **Romo y Madrid, Antonio** **Giménez y Martínez, Luis** **Román Roa, Manuel** **Pérez Romo, Ernesto** **Vargas y Granados, Miguel**	Fagot solista Fagot solista Fagot segundo Fagot segundo Contrafagot Contrafagot

Posteriormente, el 30 de junio de 1941, D. Inocente López remite instancia solicitando una de las plazas de plantilla de la Orquesta Nacional.

> *Ilmo. Sr.*
> *Inocente López Bermúdez, natural de Gálvez (Toledo) de 48 años de edad, con domicilio en esta capital, calle de Santa Isabel 41, profesor de fagot de la Orquesta Filarmónica de Madrid, de la Orquesta Nacional y Banda Municipal de Madrid por concurso a V.I. con el mayor respeto expone:*
>
> *Que habiendo sida anunciado en el B.O. del E. Fecha 27 de mayo último, concurso de méritos para la provisión de plaza en plantilla de la Orquesta Nacional y creyendo reunir las condiciones que en dicha disposición se anuncia a V.I. suplica se digne admitirle al referido concurso para que le sea adjudicada una de las plazas de fagot o contrafagot de la referida orquesta, siempre que los documentos que se aporten, justifiquen que tanto en el orden artístico, como en el personal la posibilidad de tener el honor de ser nombrado.*
>
> *Gracia que no duda alcanzar de su recto proceder cuya vida guarde Dios muchos años para bien del arte español.*
>
> *Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes*
> *30 de junio de 1941*

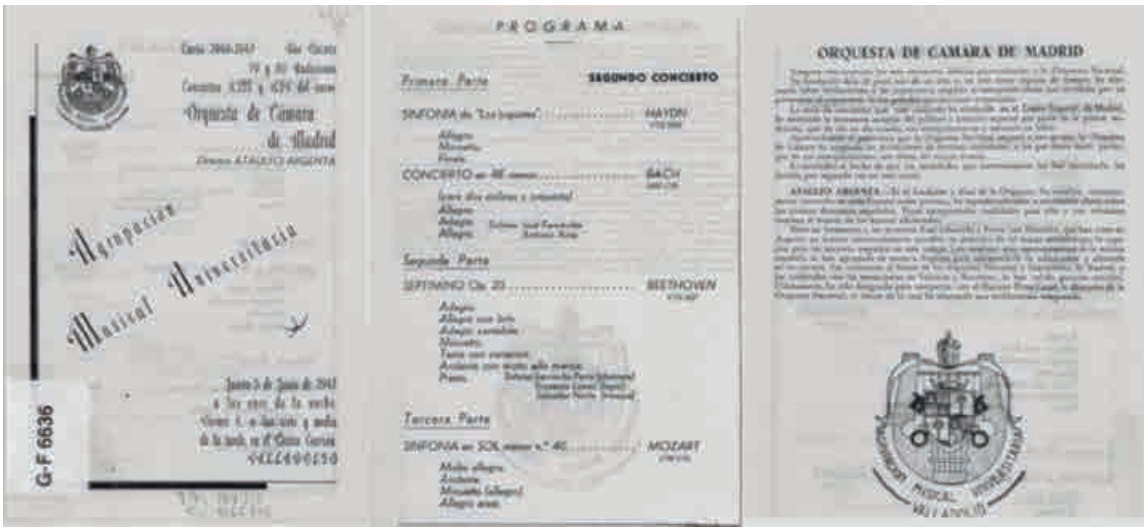
En el *Boletín Oficial del Estado* de fecha 27 de mayo de 1941, pp. 3787, 3788, 3796 se publica la Orden de 17 de mayo de 1941, por la que se determina sean anunciadas a oposición y concurso las plazas de los profesores que han de constituir la Orquesta Nacional, así como la composición del tribunal que ha de juzgar las oposiciones y el concurso de méritos para proveer las plazas de profesores de la Orquesta Nacional.

«Presidente. Don Joaquín *Turina. Comisario General de la Música. Vocales: D. Jesús Guridi, del Consejo de la Música, D. Federico Moreno Torroba, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, D. José María Franco, del Real Conservatorio de Música y Declamación y D. Benito García de la Parra, propuesto por el sindicato. Secretario: D. Federico Sopeña, que lo es de la Comisaría, que actuará sin voz ni voto».*

---

[9] *OFM. Orquesta Filarmónica de Madrid.*

Una vez terminado el proceso de selección por concurso de méritos, D. Inocente López permaneció como fagot solista de la Orquesta Nacional, puesto que continuó desempeñando hasta la edad de jubilación, en 1962. Del seno de la orquesta surgió la Orquesta de Cámara de Madrid, formada básicamente por los solistas de la Orquesta Nacional y de la cual D. Inocente López también formó parte, tal y como podemos leer en los programas de conciertos:



Programa de concierto de la Orquesta de Cámara de Madrid. Archivo del RCSMM

A partir del 18 de agosto de 1954, su trabajo artístico como fagotista fue compaginado con el docente. En esta fecha, el Ministerio de Educación Nacional, a través del Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes, nombra catedrático interino de fagot del Real Conservatorio de Música de Madrid a D. Inocente López Bermúdez con un sueldo de 14.000 pesetas anuales.

El 19 de octubre de 1954, aprovechando la jubilación de D. Antonio Romo con la condición de catedrático, reconvierten la plaza de cátedra a Profesor Especial y en esa fecha, D. Inocente López es nombrado Profesor Especial Interino con un sueldo de 10.000 pesetas anuales. Los recortes en el sueldo se sucederían a una velocidad vertiginosa y el 30 de noviembre de 1954, se registran dos documentos por los cuales la retribución económica queda en 8.000 pesetas anuales.

Ministerio de Educación Nacional
Sección 6º

Ilmo. Sr:
Dispuesta por este Ministerio, a propuesta de la Dirección del Real Conservatorio de Madrid, la amortización de la cátedra de fagot y su provisión en plaza de Profesor Especial;
Este Ministerio ha tenido a bien disponer que quede sin efecto la O.M. de 18 de agosto último, por lo que se nombraba catedrático interino de fagot del Real Conservatorio de Madrid a D. Inocente López Bermúdez.

Lo digo a V. para su conocimiento y demás efectos.

Dios guarde a V.I. muchos años.

Madrid, 30 de noviembre de 1954
Ilustrísimo Señor
General de Bellas Artes

Ministerio de Educación Nacional
Sección 6º

Ilmo. Sr:
Correspondiendo al quedar vacante por jubilación de su último titular, Sr. Romo Madrid, la cátedra de fagot del Real

Conservatorio de Madrid, su amortización como cátedra y su provisión en plaza de profesor Especial para la que tiene dotación reservada en la actual plantilla del centro;
Este Ministerio ha tenido bien nombrar, a propuesta de la dirección del Real Conservatorio, profesor Especial interino de fagot de dicho centro a D. Inocente López Bermúdez, con la gratificación del sueldo vacante de 8.000 pesetas anuales.

Lo digo a V.I. para su conocimiento y cumplimientos.
Dios guarde a V.I. muchos años.

Madrid, 30 de noviembre de 1954
Ilustrísimo Señor
General de Bellas Artes

A pesar de estos documentos, hay una respuesta el 30 de mayo de 1955, donde se recupera con carácter retroactivo la diferencia de sueldo de 8.000 pts. a 10.000 pts. anuales.

Ministerio de Educación Nacional
Sección 6º

Ilmo. Sr:
Nombrado por O.M. de 30 de noviembre de 1954, Profesor Especial interino de fagot del Real Conservatorio de Madrid D. Inocente López Bermúdez;
Este Ministerio ha dispuesto que, con la misma fecha de su posesión, pase a percibir el sueldo asignado a los profesores Especiales en las nuevas plantillas de 10.000 pts. anuales.
Lo digo a V.I. para su conocimiento y cumplimientos.
Dios guarde a V.I. muchos años.

Madrid, 30 de mayo de 1955
Ilustrísimo Señor General de Bellas Artes

D. Inocente López Bermúdez firmaría su toma de posesión como Profesor Especial interino el 1 de diciembre de 1954:

Como profesor de fagot continuaría hasta 1958, año en el que, tras celebrarse las oposiciones convocadas el 25 de octubre de 1956, (*B.O.E.* n.º 299, p. 6.777), la plaza fue cubierta por D. Vicente Vialcanet Cerverón.

ALUMNOS DE FAGOT DE D. INOCENTE LÓPEZ BERMÚDEZ

D. Inocente López (1954-1959)
Camus Rodríguez, Fidel
Cardo Calatayud, Rafael
Carriedo Alcoriza, Carlos
Parrillas Rodríguez, Antonio
Sota Garrido, Ricardo



Manuscrito de la toma de posesión. Archivo del RCSMM

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.*

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

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.

RAMÓN Y CAJAL, S. (1941). *Reglas y consejos sobre investigación científica*. Madrid: Espasa Calpe.

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN.
Enseñanza oficial. Actas de exámenes y premios. (1951). Madrid. Libro 398.
Curso 1952-1953. Enseñanza libre.
Actas de exámenes y premios. (1952). Madrid. Libro 400.
Curso 1952-1953. Enseñanza oficial.
Actas de exámenes y premios. (1951). Madrid. Libro 399.
Curso 1954-1955. Enseñanza libre.
Actas de exámenes y premios. (1954). Madrid. Libro 404.
Curso 1954-1955. Enseñanza oficial.
Actas de exámenes y premios. (1954). Madrid. Libro 403.
Curso 1955-1956. Enseñanza oficial.
Actas de exámenes y premios. (1955). Madrid. Libro 405.
Curso 1956-1957. Enseñanza oficial.
Actas de exámenes y premios. (1956). Madrid. Libro 404.
Curso 1957-1958. Enseñanza libre.
Actas de exámenes y premios. (1954). Madrid. Libro 410.
Curso 1957-1958. Enseñanza oficial.
Actas de exámenes y premios. (1957). Madrid. Libro 409.
Curso 1966-1967.

SALDONI, B. (1986). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Edición facsímil por el Centro de Documentación Musical. Tomo I.
----------. (1986). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Edición facsímil por el Centro de Documentación Musical. Tomo II.
----------. (1986). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Edición facsímil por el Centro de Documentación Musical. Tomo III.
----------. (1986). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Edición facsímil por el Centro de Documentación Musical. Tomo IV.

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

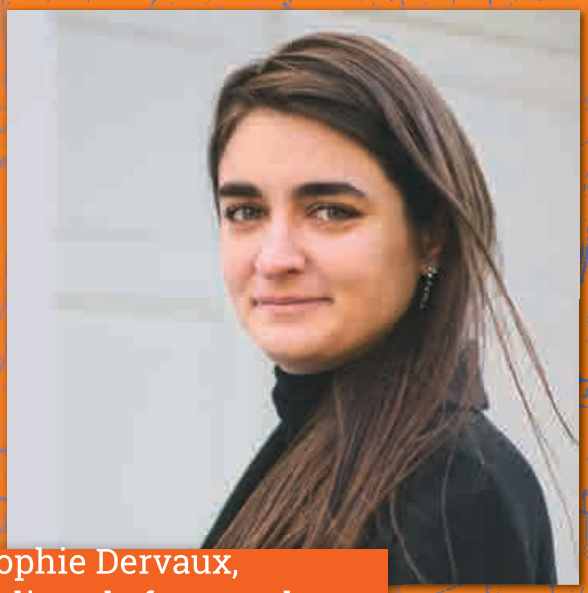
D. Inocente López
Archivo General de la Administración. Sig. 42/05169
Archivo General de la Administración 8ª planta. Sig. 84015

JOSÉ LUIS MATEO ÁLVAREZ

Estudia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con D. Vicente Merenciano . Amplía sus estudios con profesores como, 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.

Püchner y sus artistas estamos listos en la casilla de salida para acompañaros por fin en un Congreso AFOES.

¡Deseando que llegue!



Sophie Dervaux,
Solista de fagot en la
Filarmónica de Viena



Alejandra Rojas, Solista de fagot en el Maggio Musicale Fiorentino de Florencia



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

J. Püchner seit 1897

www.puchner.com



Heinz Holliger: más allá de los límites

Pablo Valverde Calvo , oboísta

Este viaje, estas palabras, tienen su origen en mi infancia cuando desde los altavoces del salón, un instrumento desconocido acompañaba, con sus rápidas notas saltarinas y coloridas, mis días de juego y travesuras. En cambio, en otras ocasiones, de esos mismos altavoces surgían notas infinitas, suaves y voladoras que lograban inundar de calor la cotidianidad de la familia.

Ese instrumento desconocido, capaz de ordenar con rigor nuestro día a día, hizo que, caprichosamente, despertara el interés por la música y descubriera su nombre (oboe: palabra redonda y suave en sí misma), y que también quisiera alcanzar esa magia por mi cuenta. En aquellos días no podía imaginar lo difícil que iba a ser conseguirlo. Después, habiendo decidido que aquella rígida madera negra unida al junco de caña, junco indefenso que rompería una y mil veces en esos momentos de torpe navajero, iba a ser la acompañante inseparable de mi mochila, comprendí que dentro de aquellos discos habitaban intérpretes. Allí fui en busca de mis ídolos adolescentes, pero, cuando miré las antiguas portadas, solo encontré un nombre: Heinz Holliger.

Fui observando que este nombre, Holliger, siempre rondaba las conversaciones de los profesores, flotaba por ellas de una manera algo difusa. Todos sabían quién era, no tenían duda de su influencia, el maestro, pero nadie lograba realmente poner palabras para explicar por qué Heinz Holliger es, para muchos, el oboísta más importante de nuestra era. Comenzó así mi interés por descubrir y analizar a una figura enigmática, genial, poliédrica, cuya relevancia puede ser entendida desde múltiples perspectivas, todas ellas fascinantes y enriquecedoras para quien quiera llegar un poco más allá en la comprensión de algo tan profundo como el Ser-Músico.

Las décadas previas al nacimiento de nuestro protagonista nos muestran un panorama preocupante, en el que el repertorio estaba basado en piezas virtuosas de concurso y los oboístas apenas tenían espacio como solistas. Este hecho fue cambiando, gracias al, quizá, primer gran solista de nuestro instrumento: el músico inglés Leon Gossens, del que Holliger decía:

> *"Para nosotros en Europa, el oboísta británico Leon Gossens fue el gran pionero y figura paterna en ese sentido. Casi todos los compositores de hace una generación escribieron música para Gossens, él era para el oboe lo que Pablo Casals era para el violonchelo."*

Cuando Gossens sonaba en salas de conciertos de toda Europa, estrenando obras de Britten, Arnold o Vaughan Williams, Holliger, atraído por la similitud del instrumento con la capacidad expresiva de la voz, empezaba sus andanzas oboísticas en su Langenthal natal. Después, llegada la década de los 50, se erigirá como la gran promesa de la interpretación europea gracias a sus destacadas actuaciones en los más importantes concursos internacionales.



"La primera vez que conocí a Heinz Holliger fue en el Concurso Internacional de Múnich en 1954. [...] Entre los competidores, un joven suizo de 15 años, muy tímido, acompañado de su madre. [...] Fue directamente al piano y tocó diferentes piezas clásicas y contemporáneas, cada una más difícil que la anterior. Escuchamos al pianista, sin palabras. Luego, siempre con la misma naturalidad, tomó su oboe. Por primera vez en mi vida, escuché sonidos dobles, sonidos triples, glissando subiendo, bajando, trinos dobles, bueno, todo lo que, más tarde, íbamos a tener que aprender. Él, a los 15 años, lo sabía. Era como si hubiera estudiado oboe en otro lugar, donde nunca habíamos pisado. […] Heinz Holliger ganó un "Premio especial". El joven ha crecido y crecido tanto que lo escuchamos hoy en todo el mundo."

Este interesante testimonio de André Lardot nos muestra, de un lado, la flexibilidad interpretativa entre el piano, el oboe y la composición y, del otro lado, el interés y el afán de descubrimiento de nuevas sonoridades musicales. Con esas capacidades, Holliger conseguirá la plaza como oboe solista en la Basler Orchestre en 1959. A través de este puesto entablará una fuerte amistad con el mecenas y director de orquesta Paul Sacher, personaje imprescindible en la historia de la música del siglo XX y fundamental para Holliger. Esta relación había tenido su inicio unos años atrás, cuando, con tan solo 16 años, escribe una carta a Sacher en la que solicita piezas y composiciones a los creadores más importantes del momento.

Estimado Señor Sacher,

Disculpe Ud., por favor, la impertinencia de ocupar su escaso tiempo libre con mi carta. Tengo 16 años, toco el oboe y el piano y realizo algunos torpes intentos de vuelo en la composición; aparte, voy al instituto de enseñanza secundaria de Burgdorf, y después del bachillerato quisiera ser músico. El año pasado participé en el Concurso Internacional de Música como el más joven y gané con el oboe un certificado y una beca de estudios. Desde hace cuatro años practico con diligencia y espero llegar más lejos que ser un músico de orquesta del último atril. Pero por el momento eso sólo son castillos en el aire, de débil construcción. Si me quejo de que el oboe en la música clásica, romántica e incluso en la moderna ha sido marginado, se trata de una actitud un tanto atrevida. Pero en toda la literatura para oboe buscamos en vano, por así decirlo, una obra con la calidad de un concierto de violín de Beethoven, Brahms, Bartók o Berg. Con pocas excepciones son compositores de segunda fila los que han utilizado el oboe como instrumento solista. En el caso de la música clásica y romántica aún se puede entender porque el oboe todavía estaba poco desarrollado, pero también hoy en día, que seguramente hay unos cuantos oboístas buenos, es en vano que busquemos obras para oboe de Bartók, Berg, Honegger, Ravel, Stravinski, Hindemith, Britten, etc. Lo que sí encontramos siempre son composiciones para violín, violoncello, piano, etc. Hay, sin embargo, un pequeño consuelo para nosotros. Richard Strauss y Jacques Ibert reconocieron la belleza de este instrumento y escribieron para él obras maravillosas con orquesta. Sí que conozco conciertos de Vaughan Williams, Eugène Gossens, Conrad Beck y algunos franceses, pero en comparación con los grandes maestros de nuestros tiempos se quedan atrás. Incluso en la música de cámara se encuentra poca cosa mínimamente completa (salvo en Britten). También se aprovechan raramente las posibilidades sonoras y técnicas del oboe. Seguramente ya sabrá Ud. adónde quiero llegar. Ud. es un gran mecenas y patrocinador de compositores modernos, y muchos se lo han agradecido con obras maravillosas. Ahora le quisiera pedir con franqueza intentar animar a los compositores de hoy en día, como Stravinski, Honegger, Hindemith, Britten, Martin [a escribir] obras para oboe. Ellos podrían entonces llenar un vacío en la literatura musical y ayudar al oboe a llegar al estatus de un instrumento solista. Y en esta posición

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

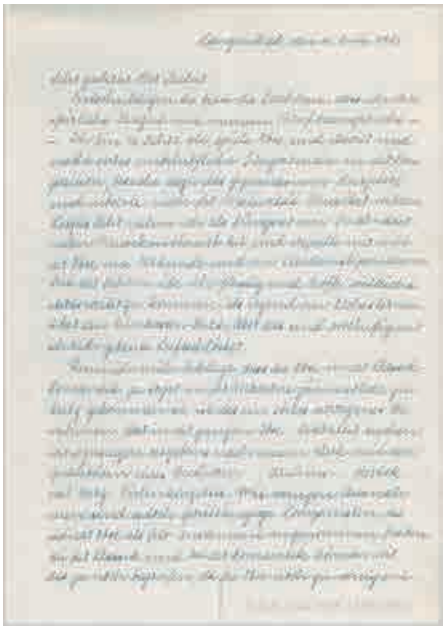
www.marigaux.com

contact@marigaux.com

el oboe seguramente se defendería. Con tan pocas obras, la actividad solista todavía está limitada para un oboísta.
Seguramente a un compositor le resulta difícil conformarse con las posibilidades del oboe, que en mi opinión no son pocas. Pero son precisamente estas limitaciones las que deberían representar un reto a un compositor para conseguir el máximo en este campo.
Si sólo se cumpliera una pequeña parte de mi deseo, todos los oboístas y todos los músicos que saben apreciar el oboe le estarían eternamente agradecidos por sus esfuerzos.
Otra vez le pido disculpas por mi atrevimiento juvenil y le transmito mi gratitud.

Saludos cordiales,
Suyo, Heinz Holliger,

P. D: ¿Podría Ud., si fuera posible, darme la dirección de Benjamin Britten? [1]



De este valioso documento podemos extraer varias conclusiones esenciales para comprender la biografía de Holliger. En primer lugar, la crítica a la falta de buen repertorio, no solo en la época clásica y romántica, sino también en la escrita durante su juventud. Seguidamente, destacamos la autopercepción y los objetivos que Holliger tenía como músico, definiéndose a sí mismo como pianista, compositor y oboísta deseoso de salir del interior de la orquesta. Observamos un espíritu valiente, atrevido, inquieto, que desde una madurez y conocimientos sorprendentes explora la manera de encontrar nuevas posibilidades para sus infinitas necesidades expresivas.

La relación Sacher-Holliger originó, unos años después, un sinfín de obras dedicadas al oboísta suizo que configuraron en su persona la nueva música para oboe del siglo XX. Tenemos en este hecho un pilar en lo que al repertorio para oboe se refiere, un suceso esencial en la literatura e historia de nuestro instrumento. Holliger parece presagiar su futuro, de carácter casi profético, cada uno de los elementos que menciona irán cumpliéndose en los siguientes años de su vida. Logrará salir del interior de la orquesta y convertirse en un oboísta solista, alcanzará también una brillante carrera como compositor y conseguirá aumentar el repertorio del instrumento con obras de los creadores más importantes de la segunda mitad del siglo XX.

El oboísta suizo abordó la escasez de repertorio para nuestro instrumento a través de tres vías complementarias: la investigación musicológica, los encargos y sus propias composiciones. Estas vías se cifran en tres obras paradigmáticas: las Trio Sonatas de Jan Dimas Zelenka, la Sequenza de Luciano Berio y Cardiophonie, todas ellas partituras fundamentales en el repertorio oboístico y cuyo origen reside en la exploración, ambición y búsqueda de nuevos estímulos que siempre le han acompañado. De este modo, cansado del repertorio habitual, decide, en las décadas de los 60 y 70, comenzar una labor musicológica poco propia de los intérpretes de su época. Una investigación abierta a cualquier periodo o estilo musical que le llevó hasta la biblioteca de Dresde, donde encontró los manuscritos de unas sonatas para oboe tan complicadas como geniales. Su compositor, el por aquel entonces desconocido J.D. Zelenka. Consciente del tesoro que tenía entre manos, junto a Maurice Bourge, grabará estas sonatas en 1972. Gracias a esta labor, Zelenka se convertiría en un imprescindible del repertorio barroco y su obra, en páginas de referencia para cualquier intérprete de oboe.
Unos meses antes de esta histórica grabación Holliger expresaba:

---

[1] *Disponemos de la carta original y manuscrita que Holliger redactó en 1955. Hemos accedido a este documento gracias a la ayuda de la Fundación Paul Sacher y a Heidy Zimmermann, comisario de la Colección Heinz Holliger. Además, agradezco al profesor Rolf Baecker la traducción que hemos ofrecido.*



"Por fin podré grabar a Zelenka, un checo contemporáneo de Bach, todas sus sonatas en trío para dos oboes, fagot y continuo. Para mí, esta es la música más fascinante jamás escrita para oboe"

No obstante, Holliger no se conformará con este descubrimiento e incansable, prosigue su búsqueda, que le llevará a encontrar y grabar por primera vez música de autores de la talla de Bach, Couperin, Vivaldi, Albinoni, Haendel o Lebrun.

En lo relativo a los estrenos y a las obras dedicadas, la gran habilidad que mostró Holliger para con las técnicas de vanguardia hizo que muchos compositores, antes incrédulos en las posibilidades técnicas del oboe, fueran dedicando paulatinamente obras a nuestro protagonista. Este hecho, sumado a la relación con Sacher, nos deja en los 60 las primeras obras de importancia histórica debido a la utilización de técnicas extendidas en el oboe. Obras, por ejemplo, de Huber, Penderecki, Maderna o Werner Henz, aunque si hay una obra insignia de esta tendencia fue la ya citada Sequenza VII de Luciano Berio. Escrita en 1969 y dedicada a nuestro protagonista, esta partitura reúne y utiliza la mayor parte de posibilidades sonoras del instrumento de una forma brillante, siendo la primera obra en potenciar de una manera tan profunda las llamadas técnicas extendidas. Como él mismo reconoció, Berio encontraría en Heinz Holliger al nuevo solista moderno:

> *"Hoy el solista moderno necesita y es capaz de tener un ángulo de visión extremadamente amplio sobre el tiempo histórico. Debe interpretar las experiencias del pasado como las del presente más inmediato. A diferencia del virtuoso, debe dominar amplias perspectivas históricas, ya que utiliza su instrumento no sólo como un medio para el placer, sino de análisis intelectual, así que está en condiciones de colaborar en la música y contribuir a ella, en lugar de servirla con falsa humildad. Con esto simplemente quiero decir que mi pieza Sequenza VII fue escrita con este intérprete, Heinz Holliger, en mente"*

No es difícil comprobar que esta obra contiene en sí misma, en su historia y en su ejecutor muchos de los conceptos que cambiarían el rumbo del repertorio y de los intérpretes de nuestro instrumento, aspectos que se resumen en la figura de Intérprete Moderno propuesta por L. Berio, en donde los valores de nuevo virtuosismo, exploración de los límites sonoros o la relación compositor-intérprete asentarían las bases de lo que somos hoy en día. En palabras de Ivanka Stoianova, esta partitura se convierte en una *"enciclopedia moderna del oboe virtuoso"*, un hito de nuestra literatura que influirá en compositores como Denisov, Globokar, Carter o Lutosławski, todos ellos compositores cuyas obras dedicadas a Holliger situaron al oboe en el lugar que se merecía.

Por último, Holliger consiguió aumentar el repertorio con sus propias composiciones, que también trataron de llevar al límite las posibilidades expresivas del oboe. Tanto es así que en "Cardiophonie", obra para oboe y electrónica, el oboísta, acompañado del sonido de su propio corazón debe expresarse sin caña, explorando las fronteras entre ruido y música de manera extrema. Extrema es toda su obra, premiada y galardonada a lo largo y ancho del globo, obra que abarca todo tipo de estilos, formas y agrupaciones. Con todo,

no menos relevante es su labor como director de orquesta. La recuperación y dirección de la música de Charles Koechlin o el entendimiento profundo de la obra de Schumann le han valido para dirigir a las mejores orquestas del mundo.

Entonces encontré la clave: la interdisciplinariedad. Esta sería la razón que ha hecho que Holliger sea uno de los músicos más importantes de nuestro tiempo, la esencia del músico capaz de expresarse sin cadenas desde su interna necesidad expresiva de supervivencia. Así lo entiende también Matthias Arter, joven oboísta, director y compositor:

> *"Heinz Holliger es un músico total. Que pueda hacer tantas cosas tan bien, componer, tocar el oboe, dirigir, nace de su personalidad. No le basta con hacer algo. Muchas de sus composiciones van más allá del límite, también físicamente. Y eso es lo que hace que su música sea distintiva. Aceptar límites le es ajeno. No conoce medias tintas, siempre quiere llegar al fondo de todo"*

Pero entonces podríamos plantearnos la siguiente disyuntiva: ¿realmente Holliger busca ir más allá de los límites o sin más niega la existencia de estos? Escuchemos qué piensa el oboísta suizo:

> *"Creo que los límites están sólo en la imaginación... Si tienes algo en mente, deberías ser capaz de hacerlo debido a que el oboe está hecho de madera muerta, no puede resistirse, tiene que hacer lo que tú quieras. ¡Es música! Mi profesión es "músico", estas tres actividades, interpretación, composición y dirección son una parte integral de la música."*

Podemos observar que Holliger parece negar los límites de manera que, para él, no existe el oboe ni el hecho de "ser oboísta" o "ser compositor", sino que las tres disciplinas formarían parte de un Todo bajo un sustrato esencial llamado Música:

> *"El instrumento es una herramienta, es la música la que cuenta, el instrumento solo está ahí para hacer música y quien hace música debe ser músico y si es músico, debe tener una idea de todos los campos que lo rodean, él debe saber literatura, filosofía, todas las artes... Todo"*

Este pensamiento holístico nos acerca a una visión globalizadora respecto al hecho musical que confronta con la perspectiva moderna centrada en la hiperespecialización. Para Holliger, en definitiva, todas las soluciones respecto al porvenir de la música pasan por un cambio de paradigma:



> *"Obviamente, lo ideal sería crear una especie de grupo orquestal modular según las necesidades, desde el conjunto de instrumentos antiguos (sería muy importante para los músicos de orquesta practicar instrumentos antiguos) hasta conjuntos musicales contemporáneos, incluyendo la orquesta de cámara y la gran orquesta. ¡Pero los directores también deberían ampliar su repertorio! ¡Hay tantos que parecen conocer solo un siglo de música! Es, tal vez, uno de los problemas de nuestra vida musical actual. La especialización actual da como resultado una pérdida de calidad: ya no hay una visión musical global. [...] Lo que falta, en mi opinión, son principalmente nuevas ideas"*

Los testimonios anteriormente citados nos dibujan un músico sin cadenas, un intérprete nacido en un mundo de especialización en el que su instrumento estaba relegado al interior de la orquesta y los que tocaban no satisfacían las necesidades de los compositores. Un intérprete que, con una naturalidad y valentía más que notables, consigue, desde su infancia, conectar con la esencia de su Yo



CLAVE DE SOL
PROTEGE TU INSTRUMENTO

Tus instrumentos se merecen el mejor seguro

CONSÍGUELO
DESDE 45,84 €

¡Llévate la música a todas partes!

*Contrata ahora tu póliza y te regalamos un altavoz inalámbrico SONY



SOLICITA PRESUPUESTO ONLINE YA

* Regalo directo para pólizas de nueva contratación de prima superior a 150€ de un Wireless Speaker SONY SRS-XB13. Oferta válida hasta finalización de existencias.

merca seguros.com

www.mercaseguros.com

Cobertura nacional, europea o mundial.	Indemnizaciones sin aplicación de franquicias.	Único producto del mercado con coberturas a valor pactado, usted fija el valor del instrumento.	Incluye los complementos de tus instrumentos: boquillas, fundas, etc.

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



musical a través de diferentes maneras de expresión como la composición, el piano, el oboe o la dirección de orquesta. Un intérprete que, paradójicamente, logra establecerse como el mejor y el más influyente de su campo precisamente olvidando los límites de este. Un intérprete convertido en Músico.

> Límite: "Línea real o imaginaria que marca el fin de una superficie o cuerpo o la separación entre dos entidades."
> Transgredir: "Actuar en contra de una ley, norma, pacto o costumbre."

BIBLIOGRAFÍA

Blyth, A. (1972). Alan Blyth talks to Heinz Holliger
https://www.gramophone.co.uk/features/article/aninterview-with-heinz-holliger

Davies, P. G. (1981). Heinz Holliger refutes thesis that the oboe it's a ill wind.
https://www.nytimes.com/1981/04/10/arts/heinz-holliger-refutes-thesis-thatthe-oboe-is-an-ill-wind.html

Frei, L. (2014). Spitzbübisch und intellektuell – Heinz Holliger wird 75. SRF. Schweizer Radio und Fernsehen: https://www.srf.ch/kultur/musik/spitzbuebisch-und-intellektuell-heinz-holliger-wird-75

Geoffrey Burgess and Bruce Haynes. (2004). The Oboe. Yale University Press: New Haven
Giot, S. (2000). Interview d´Heinz Holliger.

Hagmann, P. (2019). Musizieren Mit Radikaler Leidenschaf. Obtenido de Republik.Ch: https://www.republik.ch/2019/05/21/musizieren-mit-radikaler-leidenschaft

Holliger, H. (1970). The Spectacular Heinz Holliger. [LP]. Reino Unido: Philips- 6500 202.

Lardot, A. (2001). Témoignage. Association Française du Hautbois (AFH), 3.

Régana, P. (2013). Entrevue Avec Heinz Holliger. Association Française Du Hautbois (AFH), Reveu 8 6-8.

Singer, J. (2003). Le Hautbois au XXe Siècle. Association française du Hautbois, Reveu 11 11- 14.

Stoinanova, I. (1985). Luciano Berio: Chemins en musique. La Revue Musicale, 375-377.

PABLO VALVERDE CALVO

(Segovia, 1996) Graduado en interpretación clásica y contemporánea en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) bajo la tutela de Eduardo Martínez, Xavier Blanch y Dolors Chiralt. Ha desarrollado su actividad interpretativa con orquestas como la Orquesta Nacional de Cataluña (OBC) o la Orquesta de Girona (OdG). En los últimos años, se especializa en la interpretación con instrumentos originales, trabajando con directores como Lorenzo Coppola, Lluis Coll, Manfredo Kraemer o Luca Guglielmi. Actualmente es estudiante de dirección orquestal con el maestro Miguel Romea y director del coro Voces de Castilla, actividad que combina con la docencia, la interpretación e investigación.



Filiberto Núñez. "El vibrato español de Sudamérica"

Rafael Piqueras Yago , fagotista

Probablemente muchos de los socios de AFOES conocerán a Gustavo Núñez, primer fagot de la Orquesta Amsterdam Concertgebouw, profesor en la Escuela Superior de Música "Reina Sofía" y en la "Robert Schumann Hochschüle" de Düsseldorf, pero quizá el nombre de Filiberto Núñez Insua no les resulte tan familiar.
Filiberto es un fagotista de origen gallego, padre de Gustavo, y posee una historia fascinante; posiblemente sea el primer español en tocar un fagot con sistema alemán y fue uno de los primeros fundadores, junto a Frank Dipolo y al maestro José Antonio Abreu, del Sistema Nacional de Jóvenes Orquestas de Venezuela.

Una calurosa mañana del 31 de julio de 2021 recojo a mi antiguo profesor, Miguel Alcocer, para dirigirnos juntos a la casa de Llíria en la que reside desde hace menos de tres semanas Filiberto, que se encuentra de nuevo en España. Allí nos recibe su hijo Gustavo, un incesante canto de chicharras y el propio Filiberto, con una amplia sonrisa en la cara y muchas ganas de hablar de sus increíbles anécdotas como músico en Argentina, Uruguay y Venezuela.
Antes de sentarnos, ya nos está hablando Filiberto de su fantástica experiencia junto al «Ballet



Durante la entrevista, Filiberto (sentado) y de izquierda a derecha Miguel Puchol, Gustavo Núñez y Miguel Alcocer.

del siglo XX» de Bruselas, con el que hace la Consagración de la Primavera en el foso. En aquella época, su orquesta hacía en la temporada repertorio sinfónico, de ballet y ópera «*Se trabajaba intensamente allá y fui uno de los pocos jóvenes de la época que tuve la fantástica oportunidad de hacerla en varias funciones desde el foso antes de tocarla en un escenario*».

Filiberto proviene de una familia muy relacionada con la música, ¿cómo influye esta en su formación y cuáles fueron sus inicios musicales?
Provengo de una familia gallega de un pueblecito cerca de Santiago de Compostela y mi padre tocaba el clarinete en una banda militar. A él lo desplazaron a Mallorca y mis inicios musicales fueron allí estudiando el piano, aunque unos años después lo vuelven a trasladar a Marín, cerca de Vigo. Mi padre dirigía también una orquesta bailable que se movía por los alrededores de Pontevedra.



Filiberto Núñez en su juventud.



Filiberto al piano, acompañando a su hermano Delfino

Sin embargo, casi toda su vida musical se desarrolla fuera de España, ¿cuándo marchan hacía Sudamérica y por qué eligen ese destino?
En 1948 marchamos de Vigo a Buenos Aires, donde residía la hermana mayor de mi padre. Allí él consigue rápidamente trabajo como clarinetista en una conocida orquesta de baile de música ligera.

¿Sigue en Argentina con su formación musical?
En nuestra familia el estudiar música era algo natural, normal, y todos mis hermanos estudiamos música. En Buenos Aires estudiamos en el colegio Roca, cerca del Teatro Colón. Allí trabajaba repartiendo paquetes de medicinas a las farmacias y estudiaba por la noche en el colegio, donde recibíamos enseñanzas musicales.
Mi padre marcha invitado a tocar con la orquesta de baile argentina a Punta del Este, en Uruguay. Allí queda fascinado con el nivel de vida y sorprendido con los contrastes que observa tras haber pasado por España y Argentina. En Montevideo vivía otro de sus hermanos, por lo que decide que toda la familia se traslade a Uruguay. Por esta época inicio con mi padre el estudio del clarinete.

Piano, clarinete, ¿cómo termina escogiendo el fagot?
La elección del fagot fue tras escuchar a mi padre interpretar el septimino de Beethoven en la Orquesta del SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos, es la Orquesta Nacional de Uruguay) y quedo fascinado con la sonoridad de este instrumento. Además, el grupo

de conocidos y familiares que nos juntábamos a tocar música necesitábamos un instrumento de registro grave.

¿Ya eran varios en la familia los que se dedicaban allí a la música?
Claro, los cuatro hermanos junto a mi padre llegamos a coincidir en la Orquesta del SODRE; Delfino con el Corno (trompa), Valdo también con la trompa, Antonio (que llegó a ser concertino en la Orquesta de Basilea) con el violín y yo con el fagot. El director artístico nos decía en broma que iban a tener que cambiar el nombre de la Orquesta por la de los "Núñez".

¿Empieza a tocar con un fagot sistema francés?
Comienzo a estudiar fagot sistema francés durante un breve tiempo con el profesor Rubén Gamba, un uruguayo autodidacta… pero en cuanto probé un fagot sistema alemán me di cuenta de que el modernismo se venía. Pensé, ¡por fin algo suena! Mi hermano Delfino (trompista) fue el que me insistió en que probara el sistema alemán, y me consiguió uno.

¿Con quién y cuándo estudia entonces el fagot sistema alemán?
En Buenos Aires me presentan a Ángel Umatino, solista del Teatro Colón. Le pido ayuda para empezar a estudiar fagot alemán y se ofrece él mismo a darme clase cada 15 días en su casa los domingos, que era el día que tenía libre. Yo ya residía en Montevideo, sería sobre 1955, pero en Buenos Aires en aquella época ya no se estudiaba el Basson (fagot francés).

Y esto…al hablar de Umatino tenemos que hablar del *vibrato*. Ángel me ayudó y enseñó mucho; me explicó una serie de ejercicios técnicos para practicar el *vibrato* de labio, de garganta y de diafragma, para que yo elija el que más me convenza. Me dijo «*te voy a enseñar algo que todavía no está de moda*».

¿Obtiene plaza entonces en la Orquesta Nacional de Uruguay (SODRE)?
Entré en la Orquesta del SODRE en enero 1960 (las pruebas las hice en septiembre de 1959) a la vez que Mario Navarro, que estudiaba con Hasen (1). Cuando Hasen regresa a su país, Alemania, pasa a ser primer fagot mi antiguo profesor Rubén Gamba, que hasta entonces era el segundo, y que tocaba con sistema francés. Rubén era muy nervioso, tiene una serie de malas experiencias, por lo que deja la plaza y el director me invita a ocupar la de primero. Venía a dirigir mucho por aquel entonces un director norteamericano, Howard Mitchel, y con él hice la prueba de atril donde consigo de manera definitiva mi plaza de primer fagot. Estuve 10 años en esta orquesta, hasta 1970, siempre con Howard como director principal.



¿Allí le dedica Lamarque Pons su Concierto para fagot y Orquesta?
Sí, allí me dedica el concierto para fagot y orquesta el compositor y amigo uruguayo Lamarque Pons, que estreno con la Orquesta del SODRE aunque ya residía en Venezuela en aquella época. Era el compositor que destacaba en aquel momento en Uruguay.

Después de Uruguay marcha a Venezuela, ¿cómo termina en la Orquesta Sinfónica de Venezuela?
No hice concurso, fui contratado mediante una oferta. Era una orquesta de moda, porque pagaban bien, y eso es importante. La filarmónica de Caracas, cuando se funda eran,

yo diría, un 90% de americanos ¡fíjate que lugar para ir a trabajar!

¿Cómo fue el cambio de Uruguay a Venezuela?, ¿hubo más compañeros que realizaron el cambio?, ¿el nivel musical era muy diferente?
No, muy pocos marchamos allá. El nivel musical era superior en Venezuela, no porque en Uruguay no hubiera buenos músicos, sino porque había dinero en Venezuela para atraer a músicos de diferentes nacionalidades.

Con la orquesta de Venezuela actúa de solista y tiene grabado el Mozart para fagot, el Stamitz para clarinete y fagot, "La notte" de Vivaldi, de nuevo el concierto de Lamarque… ¿era habitual el actuar como solista con ella?
En aquella época empezaba eso, antes era muy raro el actuar de solista con la orquesta si eras miembro de esta.

También entra como profesor en el Sistema Juvenil de Jóvenes Orquestas ¿cómo fue su experiencia allí?, ¿qué recuerdos le quedan del maestro Abreu?
Gran amigo y buen músico el maestro Abreu, y me siento muy orgulloso de haber sido junto a Abreu y Frank Dipolo los fundadores del sistema. ¿Por qué digo los fundadores?, nosotros tres nos juntábamos en la cafetería de Caracas y hablábamos antes de sus comienzos oficiales sobre esta iniciativa (2).

¿Cómo fueron sus inicios como profesor de fagot viajando por todo el país y dando clases a estos chicos?
Yo realmente fui muy poco al interior, hubo colegas que fueron muchísimo. No había demasiadas orquestas en Venezuela en aquella época, y algunos compañeros de la Sinfónica como Rubén Oscher (fagotista y uno de los fundadores y gerente del Octeto Académico de Caracas) viajaron mucho al interior. Sí que aproveché para introducir en el Sistema y en toda Venezuela el vibrato que había aprendido con Umatino.

¿Compañero suyo en este Octeto Académico de Caracas era también el oboísta Lido Guarnieri?
Se me… Me llega al corazón. Lido fue el concertino de las maderas de la Sinfónica de Caracas. Yo lo apodé así, él se reía mucho «*gallego tenías que ser*» me decía. Era un italiano que estuvo conmigo en la Orquesta Nacional de Uruguay y fue uno de los pocos que pasó también a Venezuela. Entre estas dos orquestas, tocó en la Orquesta de Cuba y en la de Israel durante siete años (dirigida por Zubin Mehta).

Lido vino a tocar a Venezuela con la Orquesta de Israel y causó una gran impresión en el presidente de la Orquesta. Yo sabía que Lido quería venir a Venezuela (estaba cansado de las tensiones políticas en Israel), así que me ofrecí al presidente de la Orquesta para intermediar en las gestiones y posibilitar su incorporación. Como estábamos los vientos a tres en la orquesta, para incorporarlo se acordó ampliar la plantilla de viento madera a cuatro, lo que resultó en beneficio para toda la formación.

Volviendo a su experiencia como profesor en el sistema, ¿cómo conseguían fagotes alemanes en aquella época?
Esto… había mucho dinero y además estaba Abreu. En Abreu se dieron una serie de cualidades excepcionales que eran, en el orden que uno quiera; buen músico, buen economista y buen político. En aquella época había dinero para formar orquestas, crear el sistema y dotarlo de aquellos instrumentos que fueran necesarios.

También es profesor en el Conservatorio Simón Bolívar de Caracas en esta época…
Por eso no fui al interior a dar clase en el sistema, yo estaba en Caracas, y había un grupo cada

vez más grande de gente que iba al interior a preparar gente. Estos chicos venían a estudiar luego a Caracas, o al revés, había algún compañero que nos hablaba de algún chico o chica interesante y se le llevaba o se le compraba instrumento.



Filiberto en el quinteto de la orquesta del SODRE.

La experiencia del Sistema Nacional de Jóvenes Orquestas se está replicando en otros países, ¿cree que pueden tener el éxito que tuvieron en Venezuela?
Yo diría que con un buen economista-músico-político y con la adecuada financiación se puede conseguir.

En Venezuela es fundador también del Octeto Académico de Caracas, un grupo con una gran trayectoria.
Para mí fue una cosa muy importante cuando fundamos el Octeto, tiene mucho sentimiento. Fui uno de los fundadores junto a Lido Guarnieri e hicimos lo que hicimos… grabamos varios discos, numerosas giras… Me encantaba y encanta la ópera e hice varias transcripciones de temas y oberturas de ópera para el grupo. Andrea Merenzon (fagotista argentina y directora de la Radio de Buenos Aires) decía que cómo era posible que los venezolanos (bueno, "venezolanos"; había un italiano, un gallego…) formaran un grupo estable mientras que los argentinos se deshacían constantemente. Nosotros quedábamos mucho para ensayar, para hacer grupo y que sonase siempre bien la formación, aunque no hubiera concierto.

En 1987 coincide en la Orquesta Sinfónica de Caracas con sus hijos Alejandro y Gustavo. ¿Cómo fue esta experiencia?
Es una experiencia extraña, lo que pasa es que los dos ganaron el Concurso de Jóvenes Solistas promovido por la Orquesta. Se presentaron y ganaron cada uno su premio, Alejandro con el corno y Gustavo con el fagot.

Gustavo escogió el fagot influenciado por usted, imagino…
Con Gustavo pasó una cosa interesante. Él quedó fascinado escuchando a Thunemann a través de una grabación de los conciertos de Vivaldi. Recuerdo que era el año 75 cuando se crea el sistema Juvenil, y en el año 76 la Orquesta Juvenil viajó a Europa, donde ya Alejandro tocaba el Corno. Es fantástico, ¡fíjate el dinero que había en el sistema que, al año de su fundación, marcha la Orquesta ya para Europa! Vamos a Aberdeen al Concurso de Jóvenes Orquestas, donde se nombra mejor Orquesta Juvenil a la de Venezuela. Llevaba poco más de un año funcionando el sistema, pero Abreu era un excelente político y conseguía dinero para esto. Gustavo fue a este encuentro como agregado, tenía 11 años, tocaba un poco el violín y como él decía, bastante mal. En la gira que hicimos por varios sitios, pasamos por Venecia y escuché pasando por una calle a un fagotista que dije ¡fantástico!, que fagotista tan fenomenal. Nunca había escuchado algo igual. Yo quería comprar ese disco y entré a la tienda, me dijeron que el disco era de Klaus Thunemann. Yo conocía su nombre, pero no lo había oído nunca y era impresionante.

Gustavo lo escuchó y empezó a decirme insistentemente «Fili, yo quiero estudiar fagot». Yo le dije, claro, ahora te dejas el violín y dentro de unos meses no quieres el fagot y me pides la tuba…

Entonces, ¿a raíz de ese disco Gustavo decide empezar con el fagot?
Cuando regresamos de ese viaje, hice varias copias del disco de Thunemann en casete y Gustavo empezó a estudiar conmigo. Al poco tiempo, Abreu le animó a tocar un concierto de Vivaldi, y me pide que haga yo el bajo continuo. Gustavo escuchaba las cintas de Thunemann una y otra vez, repetía y repetía…

Este concierto de Vivaldi, que dirigió el propio Abreu, lo lleva Alejandro (que estaba estudiando en Londres) a su profesor de Corno, quien le preguntó muy británico «¿puedo *enseñar esta grabación a mi colega de fagot?*». Así llegó esta grabación a Archie Camden, que cuando la escuchó se ofreció a becar a "ese chico" para que estudiara con él.

Gustavo empezó a estudiar con Camden, tremendo profesor de la Royal School, pero no había quien aguantara a Gustavo, que quería ir a estudiar con Thunemann. Yo (como gallego) seguía muy pendiente del tema del vibrato y le preguntaba a Gustavo qué le decía su profesor. Al principio todo fue bien, pero al cabo de un tiempo me comentó que le decían tenía que hacer menos vibrato y Gustavo seguía obsesionado «*yo es que… esto… me acostumbré al vibrato, y quiero ir a estudiar con Thunemann*».

Hablé con mi hermano Antonio, que ya estaba en la Orquesta de Basilea, y que conocía a Thunemann por haberle acompañado en diversas ocasiones con su orquesta de cámara. Antonio habló con Klaus y este le dijo que daba clase en Hannover, pero que había que hacer pruebas para ir allí y solo le quedaba una plaza libre. Ya había más de veinte solicitudes, pero Gustavo se presentó y la ganó.

Esto es también uno de mis orgullos, ¡algo bien hice!

Para terminar ¿qué sensación le queda después de toda una vida relacionada con el fagot?
Que yo lo disfruté mucho, no me arrepiento de nada de todo lo que hice en estos años, volvería a hacer lo mismo. Hay cosas que podría haber hecho mejor, pero lo importante es no hacer despropósitos, primero como persona y luego como instrumentista y profesor.



Filiberto durante la realización de la entrevista.

NOTAS ACLARATORIAS

(1) Entrevista a Mario Navarro realizada por Ovidio Giménez en la Revista n.º 8 de AFOES del año 2019.

(2) Artículo sobre el homenaje a los primeros profesores de viento madera y corno del «Sistema» https://www.venezuelasinfonica.com/vientos-precursores-homenaje-a-los-primeros-maestros-de-viento-madera-y-corno/

RAFAEL PIQUERAS YAGO

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



La música española para trío de oboe, fagot y piano

Esteve Casanova Vila, fagotista

El Trío Ausiàs March, formado por Daniel Ibáñez Martínez al oboe, Esteve Casanova Vila al fagot y Claudio Carbó Montaner al piano, lleva más de cuatro años haciendo música juntos y está realizando una gran labor en ampliar la música española y en expandir el repertorio compuesto para esta formación a través de encargos a diferentes compositores españoles con diversos y muy variados lenguajes y estilos compositivos.

No es muy común encontrar música española para este trío. Posiblemente la música francesa sea la más conocida para esta formación. Como por ejemplo, las obras de Francis Poulenc, Jean Françaix o André Previn. No obstante, es necesario realizar un minucioso trabajo para cambiar ese vacío musical-camerístico.

En la música española encontramos la obra *"Paseo por lo Posible"*, del compositor catalán Òscar Àlvarez Valero. Este trío fue escrito durante el año 2002 y revisado a primeros de 2010, para la formación de oboe, fagot y piano. La obra fue estrenada en 2005 en San Sebastián con David Villa en el oboe, Arnau Coma en el fagot y el compositor en el piano.

Otro compositor, muy relevante y prolífico en su arte, de nuestros tiempos, Antón García Abril, siempre se ha mostrado muy implicado a través de sus obras. Antes de su fallecimiento, este compositor, trabajó con el Trío Ausiàs March una adaptación de su trío *"Homenaje a Mompou"*, original para violín, cello y piano, de la cual, él estaba muy al corriente, gracias a la gran relación que mantenía García Abril con el pianista de este trío Claudio Carbó. Finalmente, su estreno para esta nueva formación de oboe, fagot y piano tuvo lugar el 14 de agosto de 2021 en el marco del *Potries Music Fest* (Valencia). Esta obra de García Abril, se grabará por primera vez en un disco por el sello IBS CLASSICAL con el Trío Ausiàs March y junto a Paco Moya, productor de la discográfica, en un



registro que se realizará en el Auditorio Manuel de Falla de Granada en febrero de 2023.

En la pasada edición del *Potries Music Fest* de 2021 se estrenó también una obra encargada al compositor español Javier Costa Císcar llamada *"...de rojo, sobre fondo gris"* escrita en el 2020. Homenaje a Miguel Delibes en el Centenario de su nacimiento.

Otra de las obras encargadas y estrenadas para esta formación fue el trío *"Mon darrer bé"* del compositor Miguel Ángel Sarrió, estrenada el mismo día en el mismo festival. Escrita en 2020, la obra intenta describir lo que nos ha pasado en los últimos tiempos, sobre todo en los meses transcurridos entre marzo y agosto de 2020. Quiere ser un pequeño homenaje a todos los músicos, a ellos y a ellas, especialmente a los "músicos de calle" (con toda la estima y admiración), que han visto truncado su presente y puede ser su futuro por no poder ejercer lo que más aman, que es la Música.

La obra *"Bianca Maitina"*, de Juan Carlos Sempere Bomboí, estrenada el 14 de agosto de 2021 en el *Potries Music Fest*, también fue una composición, en un principio basada en una banda sonora del propio autor que fue adaptada posteriormente para esta formación de trío.


José Rafael Pascual-Vilaplana

El compositor Francisco Valor compuso la obra *"Díptic"* y, siguiendo el mismo hilo conductor, el compositor y director José Rafael Pascual-Vilaplana dedicó la obra *"Tríptic Valencià"* a esta formación. Se trata de una partitura con temas tradicionales propios que contiene el rumor de melodías populares que muestran nuestra tierra y nuestra cultura donde la música se convierte en parte fundamental de la vida. Esta tradición se funde con nuevos ambientes que la recrean y la retratan como artesanía en constante evolución. Con esta idea y principio, ocurre igual en la obra *"Bucòliques"* del compositor Joan Alborch, que es un entrelazado de Cuatro canciones populares de la Vall d'Albaida (comarca central de la Comunidad Valenciana), donde también incluye corno inglés en la partitura. Estas dos últimas obras fueron estrenadas por el Trio Ausiàs March en el concierto ofrecido en el *Monasterio Santa María de la Valldigna* (Valencia), el 19 de febrero de 2022.

Además, el compositor Ramón García i Soler, también ha recibido un encargo del Trío Ausiàs March. Sus obras han sido interpretadas por formaciones de renombre de España, Cuba, Argentina, Estados Unidos, Holanda, Bélgica o Japón.

El compositor Andrés Valero-Castells, a través de encargo, compuso la obra *"DODI"* para oboe, fagot, y piano (2021-AV30b). La versión original de esta obra (1999-AV30), es para violín, cello y piano y fue estrenada el 24 de noviembre de 2003 en el concierto inaugural del V Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid (COMA), a cargo del *Encrim Ensemble*. Es una composición basada en una serie dodecafónica que se presenta bajo cuatro formas distintas, cada una de ellas como resultado de una sencilla especulación numérica. Cabe nombrar, que curiosamente, el hermano de este compositor, Francisco José Valero Castells (catedrático de oboe en el Conservatorio Superior de Música de Murcia), también tiene escrita una obra de repertorio para esta formación, su *"Sonata a 3"*.

El "Trio for Oboe, Bassoon and Piano (2019,op. 30 b)" es la obra del compositor español David Penadés-Fasanar. Encargo del Trío Ausiàs March fue estrenada el 16 de noviembre de 2019 en el *"Teatro Goya"* de L'Olleria (Valencia). También Josep Ros García ha escrito la obra *"Sinestèsia"*, pieza que trata sobre un estímulo relativo o imaginario que recibimos a partir de un concepto absoluto. Poner color a los sonidos o a los números o pensar que un timbre concreto nos puede transmitir un tipo de comportamiento son algunos de los ejemplos.

Además, la compositora Ángela Gómez y el compositor Marc García-Vitoria (Catedrático de Composición del Conservatorio Superior de Música de Valencia), escribirán una obra por encargo, que han sido estrenadas el 2 de julio en el *Monasterio de Llutxent* (Valencia), dentro del ciclo *"Música en construcción"*, un ciclo anual de conciertos, jornadas y talleres musicales que coordina la *Diputación de Valencia* para el *Centro Museístico La Beneficència*. El ciclo tiene una clara vocación divulgativa y de estudio sobre el patrimonio musical valenciano, un riquísimo legado que abarca formas muy diversas que superan incluso el mismo acto de interpretación musical.

Otra obra más para incluir al repertorio es la del compositor alcoyano José del Valle titulada *"ESTRAMP"*, donde explica a través de su música los versos libres sin rima que se cultivaron en el Siglo de Oro de la literatura valenciana con los escritores como Jordi de Sant Jordi y Ausiàs March, a través de sus cantos espirituales. También tenemos la obra del compositor José Maria Bru "Quatre camins" para esta formación, cuyo repertorio de este autor, ha sido interpretadas por grupos como el *Archaeus Ensemble*, el *Grup Instrumental de Valencia* o el *Grupo Enigma*.

Òscar Vidal compuso la obra *"HHM 3-21"* con un estilo muy específico y poco convencional. También el compositor Carles Lizondo ha compuesto la obra para esta formación *"El Tràngol de les Ploraneres"*, que trata de los llantos de las plañideras valencianas en tiempos remotos.

Otra obra de encargo es al compositor José Vicente Egea, titulado superior en Composición, Dirección de Coro y de Orquesta por el Conservatorio Superior de San Sebastian. Obtuvo el *Certificate of Advanced Studies* de Dirección de Orquesta por la *Royal Academy of Music* de Londres y se graduó como *Special Student* en Dirección de Orquesta en la *Manhattan School of Music* de Nueva York. Como compositor ha recibido varios premios de música paAdvanced

Otro compositor al que el Trío Ausiàs March ha realizado encargos es el músico, compositor, teórico, musicólogo y artista sonoro español Llorenç Barber, con la obra "Volar", estrenada el 17 de junio de 2022 en Aileo. Introductor del minimalismo musical en España y creador de propuestas como la música plurifocal, músicas textuales, improvisación y construcción de instrumentos experimentales, también ha llevado a cabo una importante labor como creador de colectivos en torno al arte de vanguardia y la música posmoderna. Su encargo ha sido estrenado en el marco del Festival *Nits d'Aielo i Art*.

Otras obras, como la del compositor y director Teo Aparicio-Barberán para la formación de oboe, fagot y piano, sonarán en un concierto donde se realizarán sus estrenos en la *Casa de la Cultura de Enguera* (Valencia) el próximo 31 de julio de 2022. El Trío Ausiàs March también ha realizado encargos a los compositores valencianos Ferrer Ferran, Fco. José Martínez Gallego, Joan Mont, Tomás Gilabert y Azael Tormo para realizar sus estrenos absolutos en un concierto el próximo 15 de octubre, dentro del marco de la festividad del Día de la Comunidad Valenciana, que tendrá lugar en la *Casa de la Cultura de Alcàsser* (Valencia).


José Luis Turina

Hay otros compositores muy relevantes españoles con encargos para componer un trío para esta formación como José Luis Turina, nieto de Joaquín Turina y gran impulsor de la Joven Orquesta Nacional de España *(JONDE)* de la que fue Director Artístico durante muchos años. También contamos con José Zárate, poseedor de una de las más sólidas formaciones en el panorama de la composición española actual. Su obra *"Interludio escénico n.4"* para oboe, fagot y piano forma parte de una serie de obras escritas para pequeños grupos de cámara donde está presente la constante inquietud del compositor por la relación entre el texto y su interpretación como una declamación poético-musical. La esencia musical de estos textos radica en el hecho declamatorio como un elemento clave para la transmisión de un sentimiento personal. Así como una obra de Jesús Echeverría, destacado director y compositor, se ha formado en el campo de la composición con Francisco Escudero y Cristóbal Halffter, actualmente es profesor en *Musikene*. También consta un encargo al compositor español Tomás Marco, quién ha recibido los premios: Nacional de Música en 1969, *Fundación Gaudeamus* (Holanda) 1969 y 1971, VI Bienal de París, Centenario de Casals, Arpa de Oro o la Tribuna de Compositores de la UNESCO. En noviembre de 2002 recibió los Premios Nacionales de Música de España por el conjunto de su obra compositiva y en 2003, el Premio de Música de la Comunidad de Madrid. Otro encargo al catalán Salvador Brotons, compositor que desde el año 1991, es director titular de la *Vancouver Symphony Orchestra* (Canadá), al frente de la cual ha sido distinguido con el premio *Arts Council* otorgado por el *Clark County* y la ciudad de Vancouver. En España ha sido el director titular de la Orquesta Sinfónica del Vallés (1998-2002) y de la Orquesta Sinfónica de las Islas Baleares (1998-2001), También contamos con la compositora argentina María Eugenia Luc, afincada en el País Vasco, directora artística del *Ensemble Kuraia* y de los *Laboratorios Klem*. Y por último, Gabriel Erkoreka, último *Premio Nacional de Música 2021* en la modalidad de composición.

Es una suerte que cada vez más compositores españoles se sumen y escriban más obras para esta agrupación camerística. Un trío que permite unas posibilidades tímbricas y expresivas muy peculiares y atractivas, hasta llegar al punto de convertirse en una formación estandarizada en el repertorio de la música clásica.

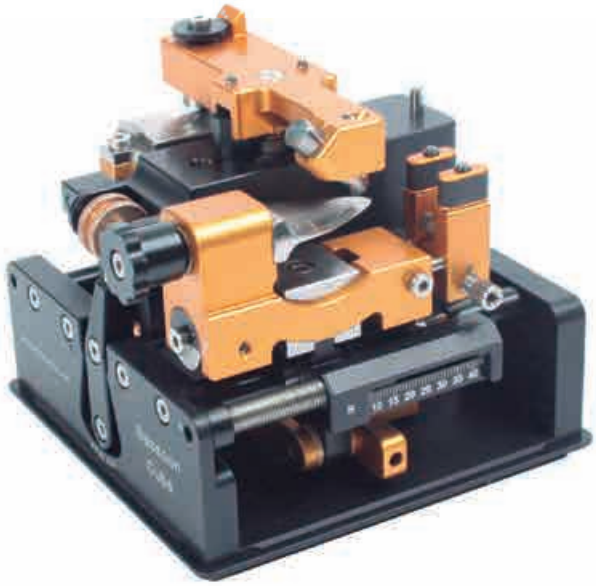
ESTEVE CASANOVA VILA

Natural de L'Olleria, Valencia, obtiene el título superior de fagot en el Centro Superior de Música del País Vasco, Musikene. Acualmente es miembro del trío Ausias March, profesor de fagot y música de cámara en el "Conservatorio Profesional de Música Ana María Sánchez" en Elda, Alicante, y profesor de fagot en la Escuela Superior de Música de Alto Rendimiento, ESMAR, profesor del SENT-ME (Simposio Encuentro de Nuevas Tendencias Musicales en Educación), director artístico del grupo de música barroca "Ímpetu Barroca"y miembro del "Mediterranean Quintet".

reed machines









Visit us at





for making inspiring music

we bring you worlds best reed machines

www.reedmachines.com

OBOES Y FAGOTES ARTESANALES

YAMAHA
Make Waves

LA ARTESANÍA ES UNA OBRA MAESTRA INSPIRADA EN LOS MÚSICOS



MÁS INFORMACIÓN:

OBOE

FAGOT



ATELIER DE FAGOTE

Luthier Tiago Almeida

Tlm.: (+351) 911 038 809

Endereço: Rua Calouste Gulbenkian, 47

4050 - 145 - Porto

E-mail: ritmoseminucias@hotmail.com

Site: www.ritmoseminucias.com

INFORMACIÓN CUOTA 2023

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 2023 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 2022

BERND MOOSMANN ■ BERTHELOT ■
BUCHER-STRESSFREE REEDMAKING ■
BULGHERONI F.LLI S.R.L ■ DANZI REEDS ■
F. LORÉE - DE GOURDON ■ GEBR. MÖNNIG GMBH ■
HOWARTH OF LONDON ■
J. PÜCHNER SPEZIAL-HOLZBLASINSTRUMENTEBAU GMBH ■
MARIGAUX ■ MEDINA REEDS ■ MERCASEGUROS ■
REED MACHINES ■ RITMUS MINUCIAS ■ 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

