afoes

Asociación de Fagotistas y Oboístas de España
www.afoes.es • info@afoes.es
Nº 7 • 2018



47ª Conferencia IDRS 2018 en Granada, un recuerdo para la historia de Afoes • **El sonido. Cómo funciona el mecanismo de emisión** Juan Mari Ruiz Alberca • **Apuntes bibliográficos y biográficos sobre el fagot en España (1873-1874)** Ovidio Giménez Martínez • **Enrique Marzo: novedades biográficas. Revisión y actualización de su método de oboe** Vicente Fernández Martínez • **D. Camilo Melliez y Cariot, fagotista de referencia en el siglo XIX en España** José Luis Mateo Álvarez • **Aplicaciones de un análisis tímbrico del oboe en la composición** Marina Cruz Pascual • **Una pedagogía para el acabado de cañas de fagot de sistema alemán (sistema Heckel) 2ª parte** Terry B. Ewell / Germán Martínez López (Traducción) • **La técnica Alexander y su aplicación en la práctica instrumental** Nuria Cabezas Castaño.



afoes

Edita
Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

Dirección
Juan Antonio Moreno López

Equipo de Redacción
Irene Arce de Lamo y
Juan Antonio Moreno López

Producción
www.grxsg.es

Diseño de la portada
Javier Guerrero Benavente
(Gueben, diseño creativo)

Responsables de Publicidad
Isabel Maynés Miracle y
Juan Antonio Moreno López

Traducción de Textos
Sarah Roper

Fotografía
Eduardo Nogueroles
Fernando Sánchez

Junta Directiva (hasta noviembre 2018)
Presidente: José Antonio Masmano Villar
Vicepresidente: Joaquín Osca Pons
Secretario: Juan Antonio Moreno López
Tesorero: René Martín Rodríguez
Vocal: Cecilio García Herrera
Equipo Pedagógico: Lucía Pérez Berenguer y Vicente Gómez Pablo
Relaciones Internacionales: Sarah Roper
Webmaster: Vicent Giménez Pons

ISSN: 2255-0240
Depósito Legal: GR 2863-2012
Impreso en España. Granada, noviembre 2018.

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

En cumplimiento de la Ley Orgánica 15/1999 de Protección de Datos, les informamos de que todos los datos personales, (incluidas fotografías) que puedan aparecer en el presente ejemplar, son tratados respetuosamente conforme a dicha normativa, y gestionados en ficheros automatizados debidamente inscritos ante la Agencia de Protección de Datos y de cuya titularidad es responsable AFOES. Si quiere ejercitar sus derechos ARCO, puede realizarlo ante la siguiente dirección de email: info@afoes.es.

www.afoes.es

SUMARIO

47ª Conferencia IDRS 2018 en Granada, un recuerdo para la historia de Afoes
AFOES **4**

IDRS 2018 Spain Granada En Imagénes **7**

El sonido. Cómo funciona el mecanismo de emisión
Juan Mari Ruiz Alberca **22**

Apuntes bibliográficos y biográficos sobre el fagot en España (1873-1874)
Ovidio Giménez Martínez **28**

Enrique Marzo: novedades biográficas. Revisión y actualización de su método de oboe
Vicente Fernández Martínez **32**

D. Camilo Melliez y Cariot, fagotista de referencia en el siglo XIX en España
José Luis Mateo Álvarez **40**

Aplicaciones de un análisis tímbrico del oboe en la composición
Marina Cruz Pascual **48**

Una pedagogía para el acabado de cañas de fagot de sistema alemán (sistema Heckel) 2ª parte
Terry B. Ewell / Germán Martínez López (Traducción) **56**

La Técnica Alexander y su aplicación en la práctica instrumental
Nuria Cabezas Castaño **62**

Carta del Presidente

José Antonio Masmano Villar
Presidente AFOES



Queridas socias y socios,

Es un orgullo para mi que, por séptimo año consecutivo, tengáis en vuestras manos esta revista AFOES. No me canso de agradecer a los autores de los artículos (cada vez sois más) por compartir vuestras investigaciones, experiencias e ideas que, seguro, enriquecen al resto.

Como sabéis, estas son la últimas líneas que os escribo como Presidente de AFOES. Echando la vista atrás, y dejando a un lado las innumerables horas dedicadas, solo encuentro increíbles momentos y vivencias que me han marcado y que perdurarán por siempre en mi memoria. Ni en el más optimista de mis sueños (esos en los que uno está despierto) pude imaginar todo lo que AFOES ha conseguido y en lo que se ha convertido.

Increíbles momentos como los reencuentros, grandes artistas, nuevas amistades, compartir ideas, conocer quién hay detrás de cada marca de instrumento y un sin fin de experiencias que ocuparían esta revista si decidiera enumerarlas una a una.

Seguramente el mayor bagaje que me llevo es el haber tenido el inmenso honor de compartir este viaje con algunas de las personas más extraordinarias que he conocido en mi vida. Cecilio, Juan Antonio, Lucia, María, René, Sarah, Vicent, Vicente y Ximo; muchas gracias por todo lo que me habéis aportado y por aguantarme sobre todo cuando me daba por dar órdenes a diestro y siniestro. ¡Os quiero!

Tras dejar la vista atrás y mirar al futuro me quedo tranquilo sabiendo que una parte de la junta de AFOES sigue al frente de este velero y estoy seguro de que, junto a otras personas que se incorporen, seguirán haciendo genial aquellas cosas que hicimos bien y subsanarán los errores que pudimos cometer en estos siete años.

También estoy seguro de que alguna o alguno de los que habéis llegado hasta estas últimas líneas, cosa que os agradezco, notáis como crece en vuestro interior (después de haber disfrutado de los cuatro Congresos Nacionales, los dos Concursos y una Conferencia Internacional) una pequeña necesidad de devolver a AFOES todo o algo de lo que ella os ha dado, trabajando, en un futuro no muy lejano, más activamente dentro de la junta.

Me gustaría despedirme dándoos las gracias a todas y todos para haber estado ahí.

Abrazos.

J. Püchner seit 1897

Oboes y fagotes Puchner

Disfruta de su expresión,
resonancia y riqueza en colores



J. Püchner Spezial-Holzblas-instrumentebau GmbH
Beethovenstraße 18
64569 Nauheim
Telefon +49 6152 67 25
Telefax +49 6152 6 28 08
puchner@puchner.com
www.puchner.com

47ª Conferencia IDRS 2018 en Granada, un recuerdo para la historia de Afoes

AFOES

De entre más de **250 propuestas iniciales** venidas de todas las partes del mundo, la 47ª Conferencia de la IDRS ha contado en su programa de artistas con **95 recitales, 15 clases magistrales, 15 conferencias y 5 talleres**, donde han participado más de **300 músicos** entre 9 y 79 años de edad y de 40 países diferentes. Todas estas actividades tuvieron lugar en seis escenarios granadinos: el Palacio de Congresos, el Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia", el Teatro "Isabel la Católica", el Salón de plenos del Ayuntamiento, Sala "Mae West" y el Auditorio "Manuel de Falla".

Diariamente, se podían elegir entre 4, 5 y hasta 6 recitales que se producían de forma simultánea, donde hemos podido escuchar una **amplia variedad de artistas y formaciones**, desde recitales para oboe, oboe bajo, corno inglés o fagot solo, pasando por las más variadas agrupaciones camerísticas con todos los instrumentos de la familia de doble lengüeta (dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos), hasta agrupaciones más grandes como banda de oboes, banda de fagotes o bandas de doble lengüeta. Hemos podido disfrutar de recitales con **instrumentos barrocos** e **instrumentos modernos**, con un abanico muy amplio de repertorio que ha abarcado **todas las épocas y estilos**, desde el Barroco hasta la actualidad (uniéndose instrumentos electrónicos, cuerdas, percusión, piano, saxofón y voz, entre otros). En este punto, cabe destacar que hemos contado con **44 estrenos**, ya fueran mundiales, en Europa o en España, así como obras de renombre del repertorio habitual para nuestros instrumentos, pasando por el descubrimiento de obras de compositores de un país o temática concreta provenientes de los 5 continentes. Hemos contado con intérpretes de prestigio, así como grupos de estudiantes de varios lugares del mundo, así como también los ganadores de los concursos organizados por AFOES (para más información sobre los concursos AFOES, pueden visitar la página: www.afoes.es).

Hubo conciertos especiales donde solo se planteaba esa actividad musical, denominados **"Lunchtime Concert"** o **"Evening Concert"**. En ellos, pudimos disfrutar de obras a solo interpretadas por **Robert Silla, Frank Morelli, Malte Refardt y Katherine Needleman**, obras para agrupaciones camerísticas diversas con intérpretes como **Joao Barroso, Ralph van Daal, Jaime González, Simon Emes, Diego Chenna, Alessio Pisani, Elizabeth Koch Tiscione, Jonathan Small, Gordon Hunt, Sarah Roper, Catherine Larsen-Maguire, Ricardo Barbosa, Fabio Cury, Takashi Yamakami, Luís Auñon y Jesús Viedma,** y obras para solista como **Enrique Abargues, Christian Schmitt y The Meijering Collective**. Otros "Evening Concerts" fueron los celebrados con la **Orquesta Ciudad de Granada** (OCG), celebrados el día 28 de agosto en el concierto de inauguración y el día 1 de septiembre en el concierto de clausura. En estos programas actuaron como solistas de oboe **Alex Klein, Sebastian Giot, Ramón Ortega, Emanuel Abbühl y Vilem Verveka**, como solista de corno inglés **Pedro Díaz** y como solistas de fagot **Rie Koyama, David Tomàs, Matthias Racz, Sophie Dartigalongue** e **Higinio Arrue**. Estos programas fueron dirigidos bajo la batuta de **Gordon Hunt** y **Catherine Larsen-Maguire**.

Se celebraron los concursos internacionales que organiza IDRS, "**Young Artist Competition**" (artistas con edad máxima de 22 años) y "**Fernand Gillet-Hugo Fox Competition**" (artistas con edad máxima de 31 años). El concurso de oboe **"Young Artist Competition",** celebraba su 11ª edición, donde tuvimos como jurado a **Nancy Ambrose King, Sébastien Giot y Celia Nicklin**, y participaron como finalistas Seong ye Ma (South Korea), Ryan Roberts (USA) y Joana Filipa Fernandes Soares (Portugal). El ganador de este concurso fue **Ryan Roberts**, quien aparte de la cuantía económica interpretó un recital con piano el día 31 de agosto con las obras exigidas en el concurso, donde mostró un gran nivel. El concurso de fagot **"Fernand Gillet-Hugo Fox Competition",** celebraba su 38ª edición, donde tuvimos como jurado a **Higinio Arrue, Sophie Dartigalongue, Rie Koyama, William Short y Alfonso Venturieri**, y quedaron finalistas Rafael Angster (France), Andrea Cellacchi (Italy), Lola Descours (France), Arvid Larsson (Finland) y Marceau Lefevre (France). El ganador de este concurso fue **Andrea Cellacchi**, a quien se le otorgó, aparte del premio económico, la oportunidad de interpretar con la OCG el concierto para fagot y orquesta en si b Mayor K 191 de Wolfang Amadeus Mozart, donde tuvimos el placer de escuchar su fantástica versión (para más información acerca de los concursos internacionales IDRS visite la página web www.idrs.org).

Como se viene haciendo en cada conferencia de la IDRS, se llevaron a cabo los talleres de lectura a primera vista "**Reading groups**". Se celebraron 11 sesiones, por las que pasaron 85 instrumentistas de oboe, corno inglés, fagot y contrafagot de **diferentes países, niveles y edades**, unidos en la lectura común de una obra desconocida para todos ellos. En estos talleres, se realizaron las ensembles pertinentes según los congresistas que deseaban compartir esta actividad en una franja horaria determinada. Podríamos resaltar **dos sesiones especiales**, una donde participaron 8 fagotes franceses, y otra donde el compositor **Alison Wathey** aportó una preciosa obra nueva para 6 fagotes y 2 contrafagotes que les encantó a los participantes.

Las **clases magistrales** y la formación especializada fue otro punto importante de las actividades programadas durante la conferencia. Para las 15 clases magistrales se recibieron casi 200 solicitudes de participación, cosa que no facilitó mucho la tarea de elegir al alumnado que iba a recibir esas clases. El profesorado que impartió las clases son grandes músicos de renombre que han dedicado su vida a la interpretación. En cuanto al oboe se refiere, contamos con **Robert Morgan, Jérôme Guichard, Alex Klein, Christian Scmitt, Emanuel Abbülh, y Jaqueline Leclair,** además de una masterclass de corno inglés impartida por **Pedro Díaz.** Respecto a las clases de fagot contamos con **William Short, Joseph Grimmer, Sophie Dartigalongue, David Tomás, David Petersen, Frank Morelli** y **John Mille**r, así como una clase magistral de contrafagot impartida por **Laia Magri.** Todas ellas fueron un éxito de público.

Merecen una mención especial las sesiones individuales sobre **Técnica Alexander** que el ponente **Yoshi Inada** estuvo impartiendo a todos los congresistas que se inscribieron tras su conferencia sobre esta temática. Dichas sesiones individuales fueron de 30 minutos y tuvieron lugar los días 29, 30 y 31 de agosto en horario de mañana y tarde, donde Yoshi Inada pudo atender a la problemática específica que presentaban los músicos participantes.

En la Sala Mae West pudimos disfrutar de dos eventos muy jazzísticos, por un lado, un **taller de improvisación** a cargo de Michael Rabinowitz y, por otro lado, la **Jam Session**, donde participaron el propio **Michael Rabinowitz, Maripepa Contreras** y **Jean-Luc "Oboman" Fillon**.

Por último, quisiéramos destacar las actividades en las que participaron niños y niñas de forma activa, las agrupaciones con estudiantes de Enseñanzas Profesionales o Superiores, o las que se basaban en instrumentos de tamaño reducido. Los que ahora son estudiantes principiantes serán los oboístas y fagotistas del futuro, por lo que pensamos que debían tener un hueco especial entre las actividades programadas en esta histórica conferencia.

Una de las actividades que aunó a más congresistas y digna de Record Guiness fue el **concierto** celebrado por la **IDRS 2018 Double Reed Band** el 31 de agosto en la explanada del Palacio de Congresos de Granada. En dicho concierto participaron alrededor de **500 congresistas** con edades comprendidas entre los 11 a los 72 años. Se interpretó un programa variado que incluía **obras de diferentes estilos** entre las que destacaron "Música para los reales fuegos artificiales" de G. F. Händel y "Capriccio Noir" de Daniel Baldwin, compuesta expresamente para la ocasión. El concierto fue dirigido por **José Antonio Masmano Villar**, presidente de AFOES. A lo largo de la velada se intentaron establecer diferentes **récords mundiales Guinness**, primero, por familias instrumentales (largest oboe ensemble, largest english horn ensemble, largest bassoon ensemble) y posteriormente el del mayor ensemble de instrumentos de viento madera del mundo.

A todos los artistas participantes en esta 47ª Conferencia IDRS en Granada les estamos muy agradecidos por el esfuerzo, el gran nivel mostrado y su colaboración. Con ellos hemos podido elaborar una cantidad de actividades, con estilos y perfiles de interpretación muy variada, de la que nos sentimos muy orgullosos de haber organizados en cualquier congreso o conferencia.

Fuimos muy afortunados de poder contar con la presencia y colaboración de **51 tiendas**, **marcas y empresas nacionales e internacionales** que expusieron sus productos cada día durante la conferencia en el Palacio de Congresos de Granada. Todos los congresistas pudieron probar y comprar instrumentos, máquinas para hacer cañas, material diverso, partituras, libros y accesorios de las marcas más famosas de todo el mundo. Fue un espectáculo y un verdadero lujo para cualquier aficionado, entusiasta o profesional de doble caña que quisiera probar y aprender de las últimas novedades.

Y para terminar con los agradecimientos, nuestro reconocimiento a los **voluntarios y voluntarias** que colaboraron en esta conferencia. Cuarenta y ocho personas provenientes de distintos países, tales como Japón, EE.UU., Brasil, Gran Bretaña y España, que participaron en las distintas tareas de producción y coordinación.

Su trabajo se desarrolló desde los controles de acceso a los distintos espacios escénicos, la recepción e información de los congresistas, la asistencia a los artistas y la coordinación de las masterclass y talleres, hasta su participación en el Record Guinness que se consiguió con la Double reed Band. Sin su trabajo hubiese sido imposible realizar cada una de las actividades con éxito, dada la magnitud de congresistas y de personal asistente a este fascinante congreso.

En nombre de todo el equipo de AFOES, gracias a todos los que habéis hecho posible que este congreso haya dejado huella en todos los fagotistas y oboístas de España y de todo el mundo. La 47ª Conferencia IDRS quedará grabada para siempre en nuestra memoria.

IDRS 2018 Co-hosts
José Antonio Masmano Villar (Presidente, AFOES)
Ximo Osca Pons (Vicepresidente, AFOES)

IDRS 2018 Conference Coordinator
Sarah Roper (Relaciones internacionales, AFOES)

IDRS 2018 Treasurer, Exhibits Coordinator and Assistant Facilities Coordinator
René Martín Rodríguez (Tesorero, AFOES)

IDRS 2018 Secretary and Music Conservatoire Coordinator
Juan Antonio Moreno López (Secretario, AFOES)

IDRS 2018 Communications and Design Coordinator
Vicent Giménez Pons (Webmaster, AFOES)

IDRS 2018 Accompanying musicians and Artists planning Coordinator
María Fernández Bueno (Vocal, AFOES)

IDRS 2018 Volunteers Coordinator and Facilities Coordinator
Cecilio García Herrera (Vocal, AFOES)

IDRS 2018 Masterclass and Workshops Coordinator
Lucía Pérez Berenguer (Pedagogía, AFOES)

IDRS 2018 Double Reed Band Coordinator
Vicente Gómez Pablo (Pedagogía, AFOES)



IDRS 2018 SPAIN
Granada
hosted by AFOES

En imágenes...

afoes
Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

International Double Reed Society
idrs













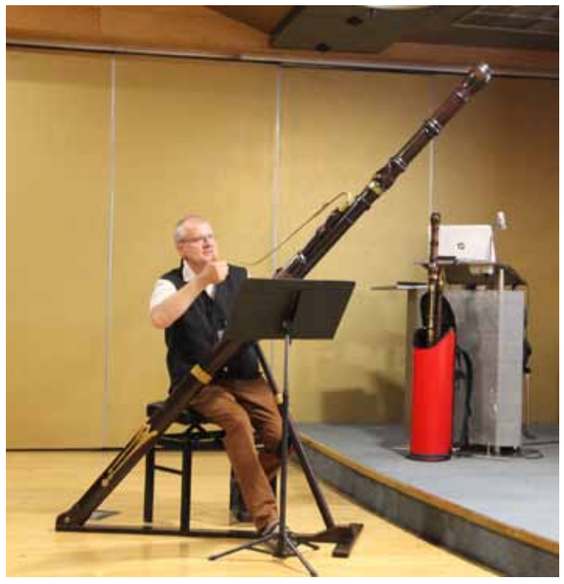




















IDRS 2018 Granada


IDRS 2018 Granada




IDRS 2018 Granada





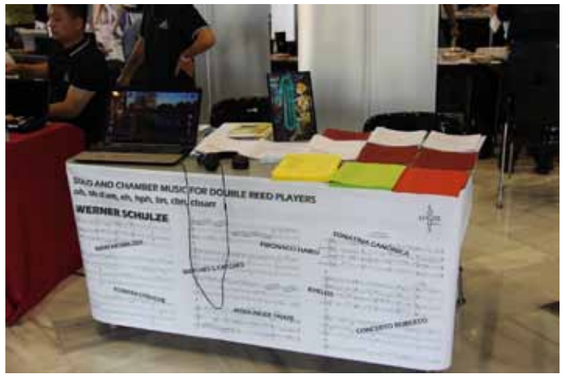

ATELIERS DUCASSE




GUNTRAM WOLF


BUCHER


BAM CASES
bam

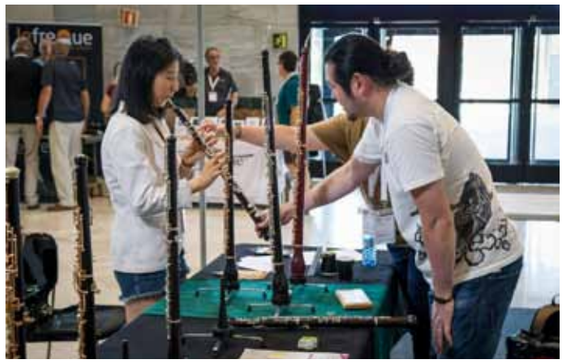

WERNER SCHULZE


DANZI REEDS


ANDANTE E RONDÒ


RUDOLF WALTER U. CO.






GEBR.MÖNNIG


Viennareeds
www.vienna-reeds.com


RIGOUTAT


CAYAMBIS MUSIC PRESS
Cayambis




Rigoulat






PUCHOL REEDS


BartonCane




Prodige








CABART


LÉGÈRE REEDS







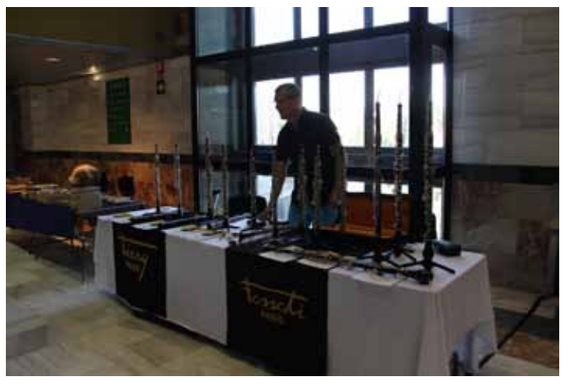

J. PÜCHNER
HOWARTH OF LONDON




FOX PRODUCTS
MATTHIAS RÁCZ
HANS AGREDA
TISCIONE


ZASMUSIC






LEITZINGER BASSOONS


ALFA MUSIQUE FRANCE






HOWARTH OF LONDON














K.GE REEDS




OBOES HISTORICOS






VALERO REEDS


YAMAHA
Enrique Abargues






Granada
afoes
idrs




BAM CASES
Granada
afoes
idrs

El sonido. Cómo funciona el mecanismo de emisión

Juan Mari Ruiz Alberca
Socio AFOES, oboísta



La columna de aire es la base de la técnica de cualquier instrumento de viento, pero para controlarla es necesario conocer el funcionamiento real del instrumento a fin de detectar y corregir las posibles imperfecciones y asentar, hacer evolucionar y automatizar los mecanismos correctos. Es habitual utilizar imágenes mentales que permiten imaginar la colocación de determinada nota, su afinación, proyección y amplitud. Por ejemplo, se puede dirigir la emisión a un punto determinado del auditorio, o buscar cierta sensación en la embocadura según sea el timbre que se quiere dar a la nota, o imaginar un color, un paisaje, un personaje, etc., para conseguir el efecto que se desea transmitir al espectador. Pero por muy útiles que sean esas imágenes —de hecho pueden resultar más efectivas en el momento de la actuación que cualquier planteamiento teórico o puramente técnico— es importante conocer previamente el hecho físico real que produce el sonido y cómo se puede controlar, de forma que el instrumentista pueda servirse de toda su gama de variantes para enriquecer su interpretación.

Visto de cerca, un cuadro no deja de ser una mezcla de pigmentos distribuida de una determinada manera por el lienzo, pero gracias al talento del artista se combinan formas, sombras y contrastes de tal manera que estimulan la sensibilidad de quien lo está contemplando. Al igual que un pintor debe saber mezclar sus pinturas y elaborar sus propios colores, el músico debe explorar y utilizar todas las posibilidades sonoras de su instrumento para que su interpretación sea completa. El color verde se consigue mezclando pintura azul y amarilla, y el naranja mezclando amarillo y rojo, pero también conviene preguntarse cuales son los colores básicos que forman el sonido y cómo se pueden elaborar y combinar.

CARACTERÍSTICAS DEL SONIDO

El sonido posee tres cualidades fundamentales, timbre, altura e intensidad, cuya combinación provoca distintas sensaciones en el oído al igual que los colores y formas de un cuadro estimulan la vista.

El timbre depende principalmente del material con el que está fabricado el instrumento, de su densidad y su grosor, y del tipo de caña utilizado, pero también de la forma de la embocadura y de la resonancia que se consiga dentro de la cavidad bucal, por eso un mismo instrumento puede sonar de forma diferente a dos personas.

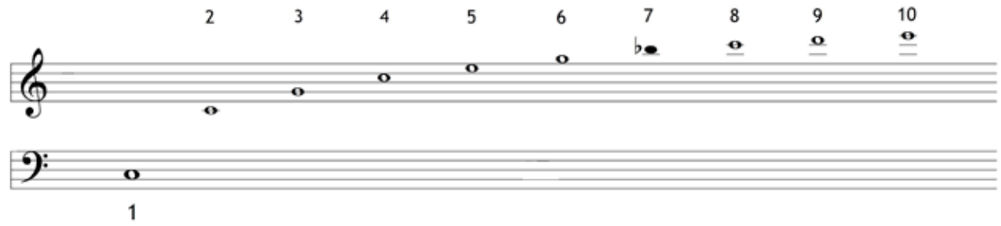
La altura del sonido se controla, además de con la digitación, variando la velocidad con que el aire llega a la caña. Esto se consigue cambiando el nivel de presión que se ejerce sobre el aire, principalmente en la parte superior de la garganta y dentro de la boca. El aire más comprimido llega con más velocidad y aumenta la frecuencia del sonido.

La intensidad depende de la cantidad de aire que llega a la caña. Ésta se puede modificar variando el control que sobre el aire apoyado en el diafragma ejercen los músculos del abdomen.

En la práctica, el modo en que se modifica cualquiera de estos elementos puede influir en los demás. Por ejemplo, las variaciones de intensidad al dejar salir más o menos cantidad de aire pueden tener influencia en la altura del sonido si no se hacen las correcciones pertinentes con la lengua y la embocadura para mantener constante con un diferente caudal la presión de aire que necesita una determinada nota.

TIMBRE

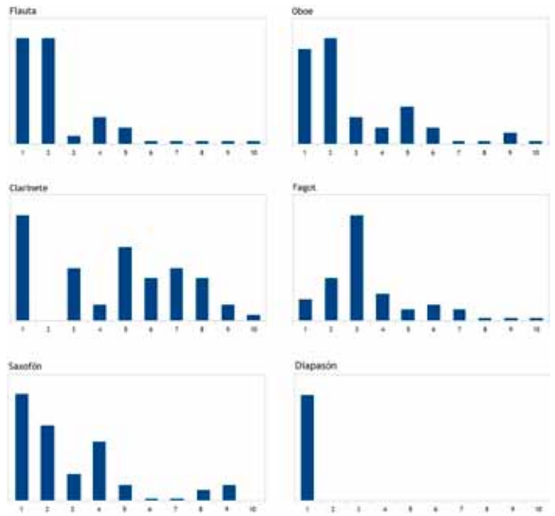
Un instrumento de viento consiste básicamente un tubo provisto de un mecanismo en uno de sus extremos —la caña en el caso del oboe y el fagot— capaz de excitar el aire contenido en el mismo. Cuando se escucha una nota lo que se oye en realidad no es un sonido simple, sino varios simultáneos formados por multitud de ondas que se mueven a la vez y se combinan unas con otras. Es decir, un sonido fundamental y otros más débiles llamados armónicos o parciales. Por ejemplo, al oír un Do, lo que se está escuchando realmente es su serie de armónicos:



Serie de armónicos

Es fácil comprobar la existencia de la serie de armónicos en un piano, basta con tocar una nota grave manteniendo pulsado el pedal para que los apagadores queden al aire. Se observa que las cuerdas correspondientes a los armónicos de esa nota empiezan a vibrar. A este fenómeno se le llama simpatía o resonancia, y algunos instrumentos tradicionales de cuerda lo utilizan para reforzar su sonido con un juego suplementario de cuerdas. También se puede observar tocando una nota grave con el oboe o el fagot e incrementando la presión de la embocadura sin cambiar la digitación. De esta manera es fácil obtener la octava superior o incluso una doceava. También, para entrenarse en el control de la embocadura, se puede buscar el punto justo de tensión en el que están sonando claramente dos notas a la vez y con la misma intensidad, la fundamental y el segundo armónico.

Lo más importante es que no todos los armónicos de la serie están presentes con la misma intensidad. La clave del timbre y del color característicos de cada instrumento está precisamente en la diferente intensidad con la que suena cada armónico.

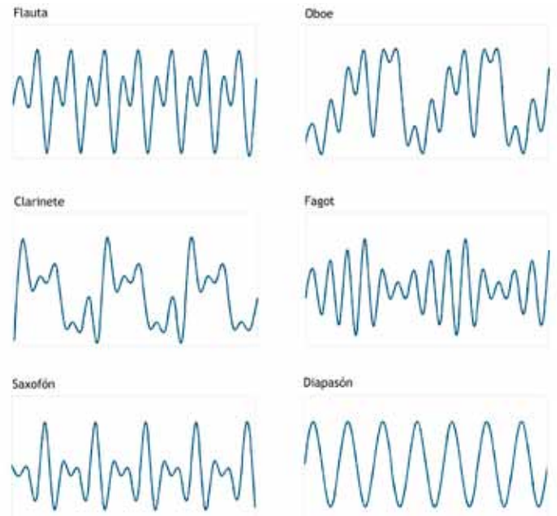


Espectro armónico

Si se compara el espectro armónico de varios instrumentos, donde están representados los armónicos de cada uno con su respectiva intensidad, es fácil comprobar la diferencia entre ellos.

Cada parte del instrumento y los diferentes materiales con que está construido tienen su propia capacidad de vibración, y la combinación de todas estas vibraciones diferentes es la que proporciona al instrumento su propia gama de armónicos. Si se variara cualquiera de esos elementos el color del sonido también cambiaría. En el caso del oboe y del fagot, además, hay que tener en cuenta que las cañas influyen sobremanera en el sonido del instrumento y que el timbre puede verse influido por el material de las mismas y el tipo de raspado.

La combinación de las vibraciones simultáneas de todos estos armónicos da lugar a otro tipo de gráfico, el oscilograma, en el que se observa cómo los instrumentos producen ondas compuestas formadas por la superposición de las ondas simples de sus armónicos. Es interesante comparar estas ondas con la del diapasón, que forma una onda senoidal al producir un único armónico.



Oscilograma

Al tocar se busca siempre una embocadura relajada con el punto justo de sujeción que permita controlar la caña, pero que al mismo tiempo proporcione un sonido amplio y con proyección. Este sonido será el que más se asemeje al representado en los gráficos mostrados más arriba, pero también se puede incidir sobre la embocadura para modificarlo y ganar en riqueza tímbrica. Cambiando la forma de la embocadura o la presión que los labios ejercen sobre la caña es posible variar la proporción entre los armónicos, lo que permite conseguir una mayor variedad de colores.

ALTURA

La altura del sonido viene determinada por su frecuencia, que es la velocidad de la vibración que se propaga por el aire y se mide en hercios (Hz). Cuando afirmamos que el La de orquesta está afinado a 442Hz significa que el aire oscila 442 veces por segundo. En las notas graves las ondas se mueven más lentamente que en las agudas. Por ejemplo, el La de la siguiente octava está afinado a 884Hz.

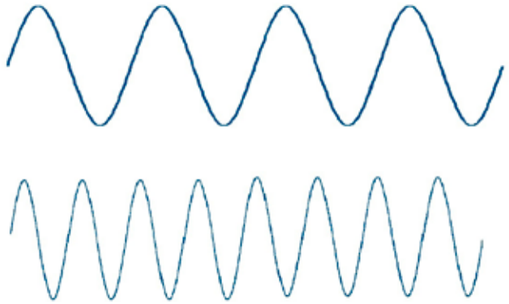


Gráfico de altura

El tubo del instrumento puede producir por sí solo un único sonido fundamental, determinado por la longitud del mismo: cuanto más largo sea el tubo más grave será el sonido y cuanto más corto, más agudo. Esto es fácil de observar si se comparan los tamaños del oboe y del fagot. La longitud acústica del instrumento se puede variar practicando agujeros en el tubo. Al tapar o destapar los agujeros con los dedos se consiguen distintas longitudes del tubo, y con ello se producen diferentes sonidos fundamentales De esta manera sólo se pueden conseguir poco más que las notas de la primera octava, pero como se ha visto, en ese sonido fundamental está contenida su serie de armónicos. Es esta característica del sonido la que se utiliza para obtener el resto de las notas del instrumento utilizando las llaves de octava y a la vez aumentando la velocidad del aire, de forma que con las posiciones de la primera octava se pueden conseguir las notas de la segunda, que son sus respectivos segundos armónicos. Estas llaves de octava funcionan de igual manera que cuando un violinista apoya ligeramente su dedo sobre la cuerda para obtener los sonidos armónicos. Las notas más agudas se obtienen como parciales de orden más elevado de las notas fundamentales, aunque en este registro no siempre es fácil deducir de qué fundamental proviene cada nota porque las digitaciones originales están complementadas con el uso de otras llaves para mejorar su afinación.

El diferente origen acústico de las notas conlleva ligeras variaciones en el timbre y amplitud de las mismas, que deben ser compensadas por el intérprete para lograr un color del sonido homogéneo y coherente en todos los registros. Un tipo especial de sonidos son los llamados «armónicos», conseguidos al producir determinadas notas partiendo de una fundamental diferente a la habitual. Por ejemplo, el La_5, que en el oboe se obtiene normalmente como segundo armónico del La_4 utilizando la primera llave de octava, también puede hacerse como tercer armónico del Re_4, utilizando la segunda. El timbre de estos «armónicos» es más suave y velado que el de las notas obtenidas con las posiciones habituales.

Es muy importante recordar que además de la digitación, la frecuencia del sonido del instrumento está relacionada con la velocidad con que llega el aire que incide sobre la caña, y que cuanta más velocidad tenga el aire más rápida será la frecuencia del sonido emitido. Teniendo esto en cuenta es fácil deducir que las notas más agudas necesitan más velocidad de aire que las graves. Estos dos aspectos, digitación y velocidad del aire, son igual de importantes para conseguir un sonido estable y de calidad, sobre todo en el registro agudo. Para comprobarlo basta con colocar la digitación de una nota aguda pero con la embocadura y la velocidad de aire que corresponderían a una nota grave, o tocar una nota grave larga, por ejemplo un Mi_4 en el oboe, mientras otra persona presiona la llave de octava. En ambos casos la nota superior estará baja de afinación y el sonido resultará descentrado, todo ello causado por una insuficiente velocidad del aire. Ésta se puede controlar comprimiendo el aire en mayor o menor medida dentro de la boca utilizando los músculos faciales y la lengua.

INTENSIDAD

La sensación que tiene el oyente de que un instrumento suena con mayor o menor intensidad viene determinada por la amplitud del movimiento vibratorio que origina el sonido, y en el caso de los instrumentos de viento está relacionada con la cantidad de aire que pasa por la embocadura. A mayor cantidad de aire, más amplitud de la onda (pero no más velocidad, que haría subir la entonación), y a menor cantidad de aire, menor amplitud.

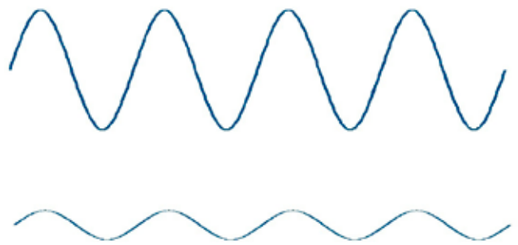


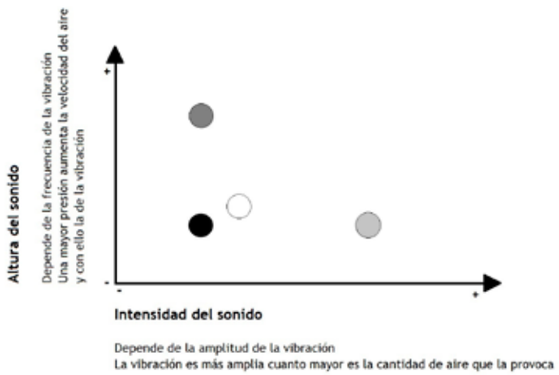
Gráfico de intensidad

De forma secundaria también influyen otros factores en la percepción del volumen del sonido al margen de su intensidad real. Por ejemplo, los sonidos graves tienden a ser percibidos como más llenos que los agudos. Así, una nota aguda emitida por el oboe puede parecer con menos cuerpo que otra grave del fagot tocada con la misma intensidad.

Como se verá más adelante, la cantidad del aire que llega a la caña se controla variando el apoyo ejercido sobre el diafragma y los músculos abdominales.

DOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES

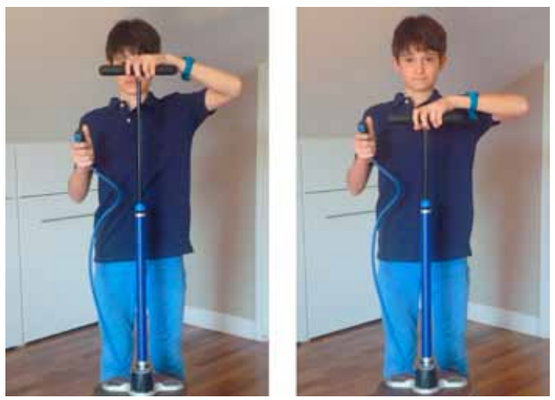
Teniendo en cuenta lo anterior se pueden expresar dos principios: a mayor velocidad del aire la vibración producida es más rápida y el sonido sube, y a mayor cantidad de aire la vibración producida es más amplia y el sonido más fuerte.



Comparativa

En el gráfico anterior se puede apreciar la diferencia entre varias notas. La nota gris oscuro es más aguda que la negra, pero tiene la misma intensidad, por tanto necesitará más velocidad de aire, pero no más cantidad. La nota gris claro suena más fuerte que la negra con la misma altura. Necesitará más cantidad de aire, pero con la misma velocidad. Por último, la nota blanca, al ser más aguda y más fuerte que la negra necesitará mayor cantidad y velocidad de aire que ésta.

Es sencillo distinguir dónde estriba la clave de la consecución de cada uno de los elementos del sonido, pero el problema radica en que todos estos mecanismos quedan ocultos al producirse dentro del instrumentista. No se puede ver desde el exterior lo que sucede realmente y, al contrario de lo que ocurre con otros instrumentos, depende de sensaciones subjetivas. Por ejemplo, si se observa el funcionamiento de un timbal, es fácil apreciar cómo la intensidad del sonido depende de la fuerza con la que el percusionista golpea el parche, y se puede ver cómo el movimiento vertical de las baquetas se amplía cuando hace un *crescendo* y se estrecha en el *diminuendo*. También se aprecia que este movimiento no afecta a la altura del sonido; si se desea corregir la afinación o cambiar de nota es necesario variar la tensión del parche. Al hacerlo cambiará la altura del sonido emitido, pero sin afectar a su intensidad mientras se mantenga una misma fuerza en el golpe de las baquetas. Un instrumentista de viento, en cambio, debe hacer un esfuerzo suplementario para analizar objetivamente qué es lo que está haciendo mientras toca. Por ejemplo, si toca una nota *piano* y va haciéndola cada vez más fuerte podrá notar cómo el apoyo en el diafragma va incrementando. Por otro lado, al cambiar de una nota grave a una aguda sentirá cómo los músculos faciales y la lengua comprimen el aire y le dan la velocidad necesaria para controlar ésta última.



Bomba 1

Se puede comprobar el funcionamiento diferenciado de estos dos mecanismos utilizando una bomba de bicicleta porque las sensaciones, sin ser exactamente iguales, recuerdan mucho a las que se tiene al tocar el instrumento. La posición de inicio para empezar a tocar tras una correcta inhalación es el equivalente a la posición de la bomba con el émbolo arriba. Basta con apoyar una mano para que el peso de ésta lo haga bajar y con ello provoque la salida del aire. Cuanto más peso se ponga sobre el émbolo mayor cantidad de aire saldrá, y si se aligera el peso el aire seguirá saliendo, pero en menor cantidad. En ningún caso se retira la mano del émbolo, porque se cortaría el flujo de aire. Al tocar se puede variar el apoyo que se ejerce sobre el diafragma y los músculos abdominales para controlar el caudal de aire y conseguir un sonido más o menos fuerte.

Una vez que se ha asegurado un flujo regular de aire apoyando el peso de la mano sobre el émbolo se puede actuar sobre el otro extremo de la bomba, la válvula. Ésta no es más que un agujero circular en una carcasa de plástico —este experimento sería el equivalente a una garganta bien abierta que proporcione un sonido amplio y con proyección— sobre el que se puede incidir con un dedo, dejando el agujero completamente abierto o cerrándolo parcialmente. Al disminuir el tamaño del agujero de salida y mantener constante el caudal de aire se provoca que éste gane en presión y salga con más velocidad. El hecho de cerrar parcialmente la salida no tiene influencia sobre la cantidad de aire que sale —controlada por el émbolo—, pero sí sobre su velocidad. Es el equivalente al efecto que se logra en el instrumento con los músculos faciales y la lengua. Al subir la parte trasera y lateral de ésta se comprime el aire dentro de la boca, lo que le da más velocidad y asegura las notas agudas, pero no afecta a su intensidad, que está controlada desde el diafragma.



Bomba 2

IMPRESIONES ENGAÑOSAS

Al tratarse de sensaciones subjetivas, se suelen producir multitud de malentendidos acerca de lo que influye en la emisión del sonido, por lo que se hace necesario un análisis pormenorizado de todo lo que interviene en la misma para estudiar de forma eficaz. Por ejemplo, en ocasiones se sugiere la necesidad de un mayor apoyo en el diafragma para mantener las notas agudas, pero si realmente se hiciera esto se provocaría la salida de una mayor cantidad de aire y con ello un sonido más fuerte, que no es el efecto que se quiere lograr. Lo que estas notas necesitan es más *velocidad* de aire, que se consigue comprimiéndolo en la cavidad bucal. El apoyo en el diafragma debe mantenerse constante para una intensidad dada.

También se puede tener la sensación de que se toca más fuerte al abrir la embocadura. Es cierto que en el *forte* la embocadura debe estar más abierta que en el *pian*o, pero esto es sólo la corrección necesaria para dejar pasar una mayor cantidad de aire y que éste no se comprima en exceso, lo que haría subir la afinación. Se toca más fuerte porque sale más aire al aumentar el apoyo en el diafragma. Es muy importante no confundir la necesaria corrección con el movimiento principal.

Otro malentendido muy habitual son los finales de frase en *piano*. No es cierto que haga falta más presión de aire en el *pianissimo*. Puede que se tenga esa sensación, pero es sólo debido a que al trabajar con menos cantidad de aire se requiere más esfuerzo para mantener una presión igual. La presión, y con ello la velocidad, del aire para una determinada nota debe mantenerse siempre constante, de lo contrario cambiaría su afinación.

LAS CAÑAS

A todo lo anterior hay que añadir otro factor muy importante en el caso del oboe y el fagot: las cañas. Al tratarse de un material variable tanto en dureza como en abertura o forma del raspado, se debe adaptar el mecanismo de emisión a cada caña —y prácticamente a cada día y lugar. Todo intérprete tiene su tipo ideal de caña, con el que se maneja con mayor comodidad, pero no todas las cañas son iguales, aunque sean del mismo estilo, y siempre será necesario efectuar ajustes al tocar, por eso es deseable ser capaz de desenvolverse con un amplio abanico de materiales y no depender de un solo tipo de caña.

En este proceso de adaptación también debe tenerse en cuenta cómo afecta realmente a la emisión cada tipo de caña. Por ejemplo, una caña más dura necesita más cantidad de aire para sonar, lo que requiere más apoyo en los músculos abdominales. Además, para controlar la salida de esa cantidad extra de aire se deberá hacer un mayor esfuerzo con los músculos de la embocadura lo que quizá no la haga muy aconsejable.

Por otro lado, una caña muy abierta requerirá más esfuerzo para mantener la afinación, porque al ser mayor el espacio de salida el aire tenderá a descomprimirse y a perder velocidad. Esto puede inducir a cerrar la embocadura, lo que provocará una pérdida de calidad de sonido y quizá a hacerse daño con los dientes. En cambio, una caña cerrada dejará poco espacio para la salida del aire, lo que provocará que se comprima y la afinación tienda a subir. Para corregirlo se necesita una mayor abertura de la embocadura.

También se debe tener en cuenta que un raspado demasiado largo tiende a bajar la afinación y a desestabilizar el sonido, lo que requerirá un mayor esfuerzo para mantener la adecuada velocidad del aire, sobre todo en el registro medio y agudo, y un raspado corto proporciona estabilidad, pero hace que la afinación suba. En este caso, al igual que con una caña cerrada, se hace necesaria una mayor abertura de la embocadura.

CONCLUSIÓN

Es evidente que cualquiera de los aspectos aquí explicados merecería por sí solo un artículo monográfico. El propósito de este trabajo ha sido únicamente provocar la reflexión acerca de cómo funciona realmente el instrumento y qué factores objetivos intervienen en la producción de sonido, de forma que cada instrumentista pueda investigar y experimentar hasta encontrar su propia forma de tocar, la que le resulte más eficaz.

JUAN MARI RUIZ ALBERCA

Es Profesor de oboe del CSMN y colaborador con varias orquestas y grupos de música de cámara. Imparte cursos y conferencias y recientemente ha publicado su primer libro sobre estrategias y técnicas de estudio, *El aprendizaje de los instrumentos de viento madera*, en la colección Ma Non Troppo de la editorial Redbook.

www.juanmariruiz.com



Apuntes bibliográficos y biográficos sobre el fagot en España (1873-1874)



Ovidio Giménez Martínez
Socio AFOES, fagostísta

En España todavía tenemos escasas noticias de publicaciones o composiciones de carácter pedagógico para fagot anteriores al siglo XX por lo que he decidido dar a conocer la existencia del primer manual completo de enseñanza del fagot en España. Se trata del «Método de Fagot» de Antonio Romero, publicado en 1873 y dedicado a Camilo Melliez, Profesor de Fagot de la Escuela Nacional de Música de Madrid.

El posterior fallecimiento de este fagotista en 1874 da lugar a la convocatoria de oposiciones y a la composición de una interesante pieza para fagot, el «Solo de fagot» de Joaquín Valverde Durán, uno de los principales autores de zarzuela español.

Si bien en el siglo XVIII aparecen diferentes tratados musicales que nos ilustraban sobre su funcionamiento y utilidades como la «Guía Para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición de la Música» (1720) de P. Rabassa, «Escuela Música» (1724) de P. Nassarre o «Mapa armónico práctico» (1742) de F. Valls; durante el siglo XIX aparecerán numerosos métodos musicales específicos para las especialidades instrumentales. Las primeras normativas que van a regular la enseñanza musical en nuestro país (Constitución de Cádiz, en 1812, y Ley Moyano, en 1857) y la creación del Real Conservatorio «María Cristina» de Madrid (1831) van a ser factores decisivos para la elaboración de dichos materiales educativos.

Con anterioridad a estas fechas y con carácter didáctico podemos destacar los «Dieciocho estudios para fagot» de Anselm Viola (1738-1798). Otras creaciones que quizás pudieron ayudar en la formación de algunos fagotistas son la colección de 148 lecciones para bajón de Antonio Soliva (ca. 1796), en Valencia, o el «Cuaderno del Baxonista de Roncesvalles» de José Uxtasun, en el que se nos habla sobre la interpretación del bajón a mediados del siglo.

Hasta entonces, los métodos empleados en la enseñanza de fagot en Madrid habían sido principalmente los de E. Ozi (1803) y más tarde los de F. Berr (1836) J. B. Bordogni (1844) y E. Jancourt (1847), todos ellos franceses. También el método de Blumer, publicado en París en 1840, contenía textos en francés y español, por lo que tendría bastante utilidad en España.

ANTONIO ROMERO Y ANDÍA

Antonio Romero y Andía (1815-1886) fue clarinetista, inventor, editor y comerciante de música. Reconocido internacionalmente con premios y distinciones honoríficas fue responsable de una línea pedagógica que seguirán figuras importantes para el mundo del clarinete como Miguel Yuste, y su alumno más aventajado Julián Menéndez, ambos fundadores de la escuela clarinetística en España vigente hasta hoy. Favoreció la edición musical en nuestro país participando en la elaboración de la Ley de la Propiedad Intelectual. Es autor y editor de numerosas obras y de 37 métodos instrumentales.

Su amistad y devoción hacia Camilo Melliez conduce a la elaboración del Método de fagot, como así expresa en su prólogo: «El gran talento que a V. distingue como profesor de fagot, en cuyo instrumento no le reconozco rival, y el afecto que le profeso, me han inspirado la idea de dedicarle esta obra, que espero acoja con la misma sinceridad que se la ofrece su afectísimo amigo y comprofesor».

MÉTODO DE FAGOT

Se publicó en 1873, con número de registro A.R. 2623, donde Romero era autor, propietario, depositario y poseedor de todos los derechos. Tan solo 12 años después, en 1885, se publicaría el método de J. Weissenborn, probablemente el más utilizado en España en el siglo XX.

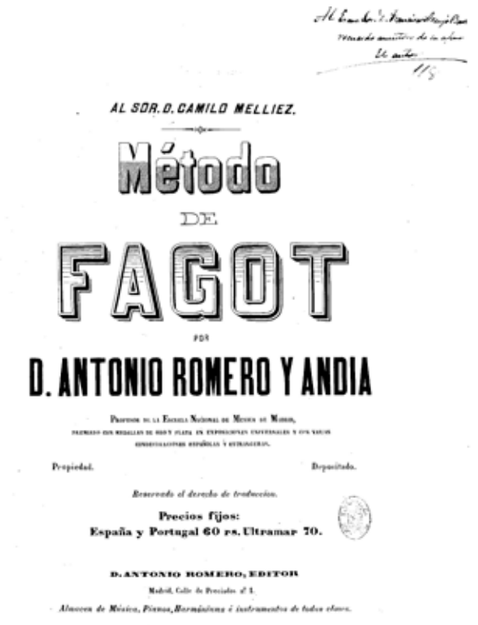
Tiene la excepcionalidad, a diferencia de la mayoría de métodos famosos (Ozi, Bourdeau, Oubradous, Weissenborn,..) que su autor no es fagotista. Quizás por ello justifica así su atrevida tarea: «...he solicitado la composición de un Método de Fagot del Sr. D. Camilo Melliez, distinguido profesor de dicho instrumento en la Escuela Nacional de Música de Madrid, a quien el presente va dedicado, y también del Sr. D. Augusto Neuparth, que lo es del Real Conservatorio de Lisboa, donde con justicia goza de gran reputación. y al que, por ser portugués, considero como patriota para el objeto que me propongo; pero ni el uno ni el otro han podido realizar mis deseos, por las muchas y continuas ocupaciones que les rodean, lo cual me ha obligado a escribirlo por mí mismo, aunque dicho instrumento no entra en el número de los que profeso, confiando más en la benevolencia del público y de mis comprofesores que en mi escasa inteligencia».

Con una extensión de 104 páginas comienza su método sin exponer la historia del fagot, como sí lo hicieron otros metodistas famosos, y se dispone a explicar todas las cuestiones teóricas preliminares al inicio del trabajo práctico con el instrumento.

La primera parte teórica versa sobre las piezas, el montaje, descripción de las llaves, diferentes sistemas (de 10 hasta 22 llaves), posición corporal, embocadura, respiración, emisión del sonido, la caña, conservación del instrumento y afinación.

Estas valiosas explicaciones y consejos nos ilustran de los conocimientos de la época sobre aspectos técnicos y organológicos del fagot.

La parte práctica aborda gradual y progresivamente las dificultades técnicas a través de 28 lecciones y 96 ejercicios. En ella se trabaja toda la extensión del fagot y la lectura en tres claves (Fa en cuarta, Do en cuarta y Sol). Contiene una tabla de posiciones inicial y a lo largo de las piezas musicales aparecen indicaciones y consejos prácticos sobre escalas, articulaciones, intervalos, matices, portamentos, notas de adorno, síncopas y finaliza con una completa tabla de posiciones de trinos.


AL SOR. D. CAMILO MELLIEZ.

Método

DE

FAGOT

POR

D. ANTONIO ROMERO Y ANDIA

Propiedad. Depositado.

Precios fijos:
España y Portugal 60 rs. Ultramar 70.

D. ANTONIO ROMERO, EDITOR

Fig. 1 Método de fagot.

Sobre éstos hace una curiosa aclaración: «Considerando que el fagot es un instrumento que, si no se estudia en un principio con gran comedimiento, puede perjudicar a la salud, he puesto especial cuidado en que todos los ejercicios y lecciones sean más bien cortos que largos, para evitar que los discípulos jóvenes hagan esfuerzos violentos».

Para finalizar, en el método aparece un listado de obras y estudios de autores franceses e italianos a modo de propuesta o recomendación para el perfeccionamiento.

CAMILO MELLIEZ

Natural de Carcasone, Francia, de muy joven se educó y vivió constantemente en Madrid, donde también falleció en 1874. Podemos asegurar que fue el más importante fagotista en España de su época como así lo atestiguan la gran cantidad de testimonios y publicaciones en diarios de este período. Algunos de sus éxitos los podemos encontrar comentados en los principales boletines de Madrid como La Nación, Gaceta Musical, El Heraldo, El Clamor público, La Época, El Observador, La España, La Esperanza, etc. Actuó como músico de orquesta, músico de cámara y solista en los principales teatros y salas de conciertos de distintas capitales españolas.

Camilo Melliez fue alumno de Manuel Silvestre (1793-1846), de la primera promoción del Conservatorio de Madrid, en 1832, y sucesor de este como profesor del Conservatorio (1846-1871). Romero lo presenta como: «Primer fagot que fue de la Real Capilla de S.M. la Reina Doña Isabel II, y en la actualidad Profesor de la Escuela Nacional de Música; Primer fagot de la Sociedad de Conciertos y del Teatro de la Ópera de Madrid; Comendador de la Orden Americana de Isabel la Católica y Caballero de la Real y Distinguida Órden Española de Carlos III».

Durante el discurso de inauguración del curso escolar (1874-1875) de la Escuela Nacional de Música y con motivo de su fallecimiento, su Director D. Emilio Arrieta dijo de él: «...celoso e intachable en el desempeño de la Cátedra de Fagot, fue además un concertista eminente. Causaba la admiración general su hermoso tono; su perfecto mecanismo, y su elegancia y precisión en la ejecución de las difíciles piezas que muchas

veces tuvimos la fortuna de oírselas, y siempre con el mismo entusiasmo. ¡La silla que ocupó en nuestras grandes orquestas, debiera cubrirse largo tiempo con fúnebre crespón que recordase la pérdida…! ¡Que sus dignos discípulos sigan animosos las huellas del maestro y logren ocupar dignamente su abandonado puesto!».

Sabemos que el número de alumnos de fagot oficiales de la Escuela Nacional de Música en el curso 1871-72 era de 6, de los cuales uno no se presentó a examen. Así aparece publicado en el Calendario Histórico Musical de 1873 escrito por Mariano Soriano Fuertes y editado por Romero.



175

TEATRO PRINCIPAL.

Funcion estraordinaria para el DOMINGO 14 de Julio de 1858.

Bailándose de paso para el estranjero

Don Camilo Melliez,

primer fagot de la Capilla Real de S. M. la Reina, profesor del Real Conservatorio de música y declamacion, y primer fagot del Teatro Real de Madrid, y habiendo sido invitado por multitud de personas, y entre ellas profesores distinguidos de esta ciudad, para dar un solo concierto, se han prestado gustosos en su obsequio á tomar parte en esta funcion los artistas de la compañía de declamacion, juntamente con los profesores de la orquesta de este Teatro, la cual guardará el siguiente órden.

1 Sinfonía á toda orquesta.

2 La divertida comedia en dos actos, cuyo título es

LAS CARTAS

DEL CONDE-DUQUE.

Dirigida por el primer actor y director de la compañía D. Joaquin Garcia Parreño, acompañándole en su ejecucion la Sra. Lozada, y los Sres. Alvarez, Fenbel, Gonzalez, Castellar y Argüelles.

3 En el intermedio del primero al segundo acto, gran fantasía de la ópera NABUCO, compuesta y ejecutada por el Sr. Melliez.

4 Concluida la comedia, fantasía de la ópera LA SONAMBULA, escrita para clarinete por Mr. Cavallini, y arreglada al fagot y ejecutada por el profesor D. Camilo Melliez.

5 y último. La lindísima comedia en un acto y en verso, original de D. Narciso Serra, con el título de

UN HUESPED DEL OTRO MUNDO.

Dirigida por el primer actor D. Manuel Pastrana, acompañado de los Sres. Andrade, Lozada, Balaguer y el Sr. Alvarez.

A las ocho y media.

Los Sres. que gusten adquirir localidades con anticipacion, se servirán pasar á la Contaduría de este Teatro, á las horas de costumbre.

Los palcos del Real y de Cuarto se abrirán á las de fuera, efectuándose la funcion, segun órden de S. E. el Sr. Capitan General.

Valencia.—Imp. de J. Ferrer de Orga.—1858.

Fig. 2 Programa del Teatro Principal de Valencia de 1858. Solista Camilo Melliez.

OPOSICIONES A LA CATEDRA DE FAGOT

El día 14 de julio de 1874 por orden del Ministerio de Fomento y de la Dirección general de Instrucción pública y hallándose vacante en la Escuela de Música y Declamación la cátedra de Fagot se convocan oposiciones a este puesto. Este empleo está dotado con un sueldo anual de 1500 pesetas, el cual ha de proveerse por oposición, según el art. 12 del reglamento de la misma Escuela.

Los aspirantes, tanto nacionales como extranjeros, presentarán sus solicitudes en la Escuela de Música y Declamación en el término de 20 días, a contar desde la publicación del anuncio en la Gaceta de Madrid el día 20 de septiembre.

Para ello se anuncia el programa de ejercicios públicos que consta de 5 rigurosas pruebas donde los candidatos han de demostrar sus aptitudes:

1º Ejecutar una pieza, estudiada previamente, a elección del opositor.

2º Tocar otra manuscrita repentizada, primeramente en un tono y después trasportada al que indique el Tribunal.

3º Escribir una Memoria que versará sobre las siguientes materias:

Ligera descripción del instrumento y la historia de su construcción hasta el día.

Reseña de los diferentes sistemas de enseñanza conocidos y de las obras elementales más notables que se hallan publicado para fagot.

El programa detallado de la enseñanza de dicho instrumento, dividido por años escolares, que a juicio del opositor sea el más conveniente para que pueda ser adoptado en la referida Escuela.

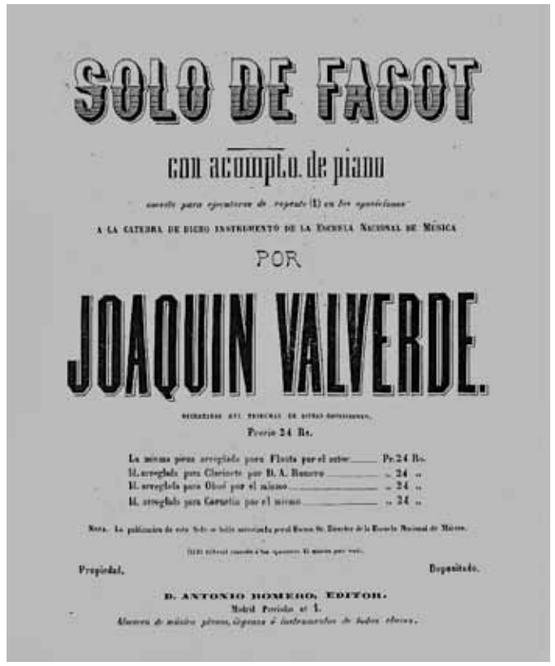
Esta Memoria deberá ser leída en presencia del Tribunal por el mismo opositor, quien tendrá que responder después a todas las observaciones que hagan los opositores: y si no las hubiera, el individuo del referido Tribunal que tenga por conveniente hacerlo.

4º Poner las ligadas, picadas, etc, a una lección escrita *ad hoc* y contestar a las preguntas que le dirija el Tribunal.

5º Dar una lección práctica en presencia del Jurado a dos alumnos de la Escuela: el primero sin conocimiento del instrumento y el segundo con ellos, respondiendo a las observaciones que haga el Tribunal.

"SOLO DE FAGOT" DE JOAQUÍN VALVERDE DURÁN

Para la realización de las citadas pruebas se compone el «Solo de fagot con acompañamiento de piano». Su autor, Joaquín Valverde Durán (1846-1910), es uno de los compositores más importantes de este período famoso por sus zarzuelas. La escribe para ejecutarse a primera vista en dichas oposiciones, en las cuales formaba parte del tribunal en calidad de Secretario. La obra consta de dos tiempos, *Andante* y *Allegro animato*, ya que lo habitual para este tipo de pruebas era escribir un tiempo lento y otro rápido. Antonio Romero editó la partitura en 1878 con el número de plancha A.R. 3053, encontrándose a la venta en su almacén de la Calle Preciados de Madrid al precio de 24 reales. La misma pieza fue arreglada para flauta, oboe y cornetín con acompañamiento de piano por el propio Valverde, y para clarinete por D. Antonio Romero. Recientemente, en el año 2016, la editorial MusicVall Edicions Musicals publica de nuevo esta obra recuperando así una parte del patrimonio fagotístico español.



SOLO DE FAGOT

con acompto. de piano

compuesto para ejecutarse de reparto (1) en los ejercicios

A LA CATEDRA DE DICHO INSTRUMENTO DE LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

POR

JOAQUIN VALVERDE.

Precio 24 Rs.

La misma pieza arreglada para Flauta por el autor..... Pr. 24 Rs.
Id. arreglada para Clarinete por D. A. Romero..... " 24 "
Id. arreglada para Oboé por el mismo..... " 24 "
Id. arreglada para Cornetin por el mismo..... " 24 "

Nota. La publicacion de este Solo se halla autorizada por el Escmo. Sr. Director de la Escuela Nacional de Música.

(1) El Solo consta de dos tiempos y se vende por ese número.

Propiedad. Depositado.

D. ANTONIO ROMERO, EDITOR.
Madrid Preciados nº 1.
Almacen de música propia, impresa é instrumentos de todas clases.

Fig. 3 Solo de Fagot, de Joaquín Valverde Durán.

REFERENCIAS

DOMÍNGUEZ MORENO, Áurea. «Bassoon Playing in Perspective Character and Performance Practice from 1800 to 1850». Department of Philosophy, History Culture, and Art Studies Faculty of Arts University of Helsinki. Helsinki (2013).

JANSEN, Will. «Famous Bassoon Tutors and Their (Less Known) Authors». Journal of the International Double Reed Society nº 2 (1974)

KOPP, James B. «The Bassoon» Yale Musical Instrument Series (2012)

LLIMERÁ DUS., Vicente. «Métodos y Tratados Específicos para Oboe en España». Revista AFOES, nº 5 (2016), pp. 52-60.

MÁS SORIANO, Francisco. «Manuel Silvestre. Primer profesor de la enseñanza oficial de fagot en España». Revista AFOES, nº 2 (2013), pp. 30-36.

SORIANO FUERTES, Mariano: «Calendario histórico musical para el año 1873», Madrid, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo (1872).

VEINTIMILLA BONET, Alberto. «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)». Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología (2002).

VVAA. La Gaceta de Madrid, nº 263 (20 septiembre de 1874) p. 725

VVAA. Semanario Musical «El Arte» Año II, nº 54, Madrid (11 de octubre de 1874) p.2

OVIDIO GIMENEZ MARTINEZ

Es Solista Fagot de la Banda Municipal de Valencia, Doctor por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) y Profesor Colaborador del Master de Música en la Universidad Internacional de Valencia (VIU).



Accesorios para oboe

oboe-shop.de

+49 (0)61 95 - 977 17 90
info@oboe-shop.de
www.oboe-shop.de

Im Herrnwald 4
65779 Kelkheim
Germany

Enrique Marzo: novedades biográficas. Revisión y actualización de su método de oboe



Vicente Fernández Martínez
Socio AFOES, oboísta

La continua creación de métodos y tratados sobre el oboe que se produjo en Europa a lo largo del siglo XIX, es un hecho que debe buscar su explicación en los diferentes modelos de instrumento que fueron apareciendo en este periodo, fruto de las transformaciones a las que fue sometido con un propósito de mejora en su construcción.

En los primeros años de ese siglo todavía se seguía usando el instrumento de dos y cuatro llaves, pues había oboístas como Gustave Vogt reacios a la incorporación de mecanismos que facilitaran la ejecución. Sin embargo, hacia el primer cuarto de siglo, ya era habitual el oboe de siete u ocho llaves. Por otro lado, la aparición de maquinarias y herramientas, cada vez mayor precisión a consecuencia de la Revolución Industrial, hicieron imparable el proceso conocido como mecanización, por el que músicos y constructores desarrollaban ideas y experimentos que permitían mejoras en la construcción del oboe. Estas mejoras estarían orientadas tanto al aspecto acústico relacionado con la búsqueda de solución a los defectos de afinación y de evolución sonora acorde al espíritu estético del Romanticismo como también al de facilitar la ejecución de las cada vez más exigentes demandas de los compositores, lo que derivó en una continua adición de llaves y mecanismos.

En este contexto, al presentar un nuevo instrumento se hace necesaria la creación de un método que permita el adiestramiento con el nuevo sistema de mecanismo. Así, aparecieron en Europa diversos tratados compuestos por los más prestigiosos oboístas de cada momento, llegando algunos de ellos a mantener su vigencia hasta nuestros días. En este sentido, algunos métodos son usados en las enseñanzas actuales tal como aparecieron en el siglo XIX, en nuevas ediciones que han reproducido los textos teóricos y musicales del original, como el Método de Henri Brod. Otros, en cambio, han sido sometidos a un proceso de actualización con el fin de adaptar el texto original a las circunstancias y exigencias más modernas. El ejemplo más claro es el Método de A. M. R. Barret, cuya primera edición en 1850 se vio notablemente superada por la revisión en tres volúmenes que realizó la editorial Leduc en 1948 con el material actualizado por Louis Bleuzet, profesor del Conservatorio de París desde 1919 a 1941 y la supervisión de sus alumnos más destacados.

En nuestro país, el ejemplo más claro de este proceso de actualización de métodos creados en el siglo XIX es, sin duda, el *Método completo para clarinete* de Antonio Romero. Creado en 1845, recibiría de manos del gran clarinetista, compositor y pedagogo Julián Menéndez, una gran modernización en 1954, lo que supondría una ampliación a cuatro volúmenes de los estudios originales, actualizando la técnica del clarinete a las exigencias del siglo XX y con el que se han formado las últimas generaciones de clarinetistas.



Fig. 1 Método de oboe.

Antonio Romero era una gran personalidad en el mundo musical de la época y entre sus diversas facetas ejercía la de editor. Tenía el propósito de establecer una escuela autóctona y para ello necesitaba crear una biblioteca de instrucción musical que eliminara el uso de metodología de otros países. Por ello, publicó una extensa relación de métodos para diferentes instrumentos entre los que figura el método compuesto por el oboísta Enrique Marzo en 1870.

Sin querer alcanzar las pretensiones de Romero, en esta línea irían los primeros argumentos conducentes a realizar la revisión del *Método para oboe* de Enrique Marzo para actualizarlo a las enseñanzas de hoy día. Aunque pueda encontrarse a un nivel inferior con respecto a otros métodos, como el citado de Barret, parece de justicia la reivindicación de su regreso a la enseñanza del oboe en nuestro país. En primer lugar por el planteamiento didáctico que realiza, utilizado durante unos cien años en el Conservatorio de Madrid desde que fue adoptado como texto oficial en 1870. En segundo lugar, por lo que supone el rescate del olvido y el estudio de la biografía de un autor español decimonónico que siendo autor de un método que puede cubrir las necesidades de la enseñanza de oboe, al menos en los primeros años, parece desacertado que no aparezca en las programaciones de estudios de los conservatorios y escuelas de música.

NOVEDADES BIOGRÁFICAS

La figura de Enrique Marzo, oboísta madrileño nacido en 1819 en Alcalá de Henares, ya ha sido estudiada con antelación y es conocida su biografía, pues ya figura en una obra decimonónica que bien puede ser considerada precursora de la musicología española: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* del barcelonés Baltasar Saldoni. En ella menciona el Método para oboe e incluye el dictamen realizado por la comisión de profesores de la Escuela Nacional de Música nombrada para someterlo a examen por el entonces director Emilio Arrieta. Es destacable el hecho de que en dicha comisión de profesores, el especialista de oboe, Daniel Ortiz, primer oboe de la orquesta del Teatro Real, no fuera profesor del Conservatorio. En efecto, el profesor titular de la plaza de oboe entre 1858 y 1888, era Carlos Grassi. Llama la atención, que no fuera él quien formara parte de esa comisión examinadora, hecho que vendría dado por la situación de excedencia en que se encontraba entre el 20 de julio de 1868 y el 1 de diciembre de 1875, motivo por el cual hemos de suponer que hubo que recurrir a un especialista ajeno a la Casa.

Esta misma biografía realizada por Saldoni recoge la cita errónea de un artículo publicado el 22 de marzo de 1872 en el diario *La Época*[1], firmado por Francisco Asenjo Barbieri. En él, tras realizar una ácida crítica sobre la situación política del momento inmersa en la corrupción y que se podría publicar sin modificar una coma en cualquier diario de hoy mismo, realiza un extenso elogio de la obra publicada por Enrique Marzo.

Podemos encontrar biografías más modernas sobre nuestro oboísta como la realizada por Alberto Veintimilla y Ramón Sobrino incluida en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* de Emilio Casares, utilizando como bibliografía la Tesis Doctoral de Ramón Sobrino sobre la Sociedad de Conciertos[2], de la que Enrique Marzo fue fundador y la obra sobre la edición musical de Carlos José Gosálvez[3]. Y sobre todo, la desarrollada por Vicente Llimerá en *La primera obra didàctica per a oboe a Espanya: el mètode d'Enrique Marzo i Feo*[4], fruto de sus excelentes trabajos de investigación.

Con estos antecedentes, me centraré únicamente en aquellos aspectos que no hallados en los mencionados trabajos o que difieren de alguna manera y que sin duda contribuirán a completar la biografía de Enrique Marzo.

La prensa de la época es una fuente de gran valor pues proporciona gran cantidad de datos y posibilita el acceso a artículos como el de Barbieri y a información que nos ayuda a visualizar la actividad de Enrique Marzo. A modo de ejemplo, encontramos la referencia sobre la existencia de una pequeña pieza para oboe y piano que compuso en enero de 1878 como regalo por la boda de Alfonso XII con M.ª de las Mercedes de Orleans. El anuncio de este regalo lo encontramos en el diario de noticias *La correspondencia de España* de los días 30 y 31 de enero de 1878.

De igual manera, es posible encontrar anuncios donde aparece formando parte de los tribunales para los concursos de oposición a premios de la Escuela Nacional de Música, junto a personalidades musicales de la talla de Monasterio o Chapí[4]. Esto demuestra que aunque no llegó a ser profesor de oboe en el Conservatorio de Madrid, seguramente realizaría colaboraciones con la Institución, como así lo demuestra por otra parte su presencia en el tribunal de oposiciones a profesor de oboe. Podemos pensar que la creación del método de oboe y los premios recibidos debieron proporcionarle un merecido reconocimiento.

Otro dato recogido en las biografías precedentes es la pertenencia de Marzo a la orquesta del Teatro Real que aparece cifrada en 1865 o 1869, e incluso la información de su pertenencia a la orquesta del Teatro Circo. Gracias a esta fuente, la información puede ser rectificada, ya que una crónica recogida en la *Gace-*

ta Musical de Madrid del 6 de enero de 1856, informa que Marzo ya en ese momento es segundo oboe de la orquesta del Teatro Real, aclarando esas referencias:

> El día 2 se celebraron en la Real Capilla de S. M. Los ejercicios de oposición a la plaza de oboe. Los opositores fueron cuatro: el Sr. Ortiz, primer oboe del teatro Real; el Sr. Marzo, segundo oboe del mismo; el señor Aguilar, primer oboe del teatro del Circo y el Sr. Grassi, primer oboe del teatro de Santa Cruz de Barcelona. (...)[5].

OPOSICIONES A LA CAPILLA REAL

La Capilla Real suponía uno de los mejores puestos que un músico podía tener en la España del siglo XIX tanto por el prestigio a nivel musical como por la estabilidad económica, incluyendo además el «auxilio médico y botica» que se ofrecía al personal al servicio de la Corona.

El 2 de enero de 1856 se realiza la oposición para cubrir la plaza de oboe cuya vacante se produjo por el fallecimiento del anterior propietario, José Álvarez. Previamente, Enrique Marzo realiza una solicitud a la Reina de la plaza de oboe supernumerario, lo que significaba que la plaza no venía dotada con el sueldo, pero de alguna manera se aseguraba su propiedad. La petición no prospera y se realiza la oposición. El tribunal estaba presidido por el director de la Real Capilla, D. Hilarión Eslava y al finalizar emite la llamada «censura», un acta donde describen las características demostradas en la prueba por cada opositor:

> D. Daniel Ortiz tiene buena afinación y una regular posesión del instrumento; pero su tono es débil y sin redondez, y desconoce enteramente la buena escuela.
>
> D. Enrique Marzo tiene un tono bastante redondo y grato, y algunas nociones o instinto de la buena escuela; pero carece de una exacta afinación y dominio del instrumento en el grado conveniente.
>
> D. Manuel Aguilar tiene un sonido seguro y afinado, y posee bien el mecanismo del instrumento; pero su tono es duro y poco grato, y desconoce la buena escuela y el buen gusto.
>
> D. Carlos Grassi tiene un tono muy dulce y grato en la parte aguda del instrumento, pero gangoso y áspero en la parte media y grave. Su afinación y dominio del instrumento son regulares, más tampoco posee la buena escuela ni ha manifestado genio de ejecución[6].

Explicando las razones, se decide dejarla desierta, citando a los candidatos para un año después con el fin de que puedan mejorar.

Y efectivamente, el 9 de febrero de 1857, tras un aplazamiento solicitado por Marzo por encontrarse enfermo de la garganta, se vuelven a realizar las pruebas a las que se presentan los mismos candidatos más Manuel Velasco, alumno de Antonio Romero quien fue unos años profesor de oboe en el Conservatorio.

Es novedoso en la biografía de Enrique Marzo el descubrimiento de esta segunda convocatoria de 1857 y, aunque no consigue la plaza por otorgársela el tribunal a Carlos Grassi «por la excelencia de su tono», la explicación de los principios que han regido las deliberaciones definiendo las cualidades buscadas en un instrumentista, así como el análisis de la actuación de cada opositor redactadas en la «censura», son documentos que merece la pena leer:

> (...) D. Enrique Marzo tiene un sonido redondo y de excelente calidad; su afinación no es enteramente segura; tiene elegancia en el decir y revela no carecer de genio de ejecución; es lector en grado suficiente (...)[7].

LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

La Sociedad de Conciertos de Madrid nace oficialmente el 12 de mayo de 1867, según el libro de actas de la Sociedad, donde se hace constar la plantilla instrumental con nombres y apellidos de los socios fundadores. Tres eran los oboes, de los que Enrique Marzo era el segundo oboe primero y a quien acompañaban Daniel Ortiz como oboe primero y Eduardo López Juarranz como oboe segundo. La iniciativa correspondió a Barbieri, quien aportaría la garantía artística y reuniría a los profesores con los que ya venían ofreciendo conciertos por su cuenta desde el año anterior. Esta organización supuso la consolidación de la música instrumental sinfónica en Madrid, que venía dando sus primeras muestras de aparición desde 1859 en la línea de los conciertos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos en el Teatro de la Zarzuela.

Marzo participó de manera muy activa en la orquesta

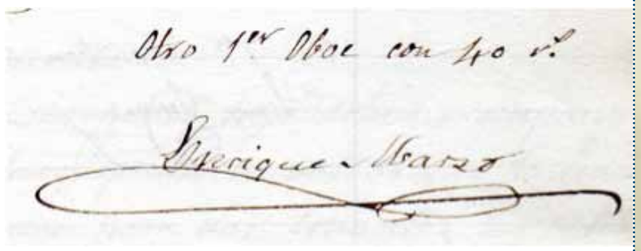


Fig. 2 Acta fundacional Sociedad de conciertos.



formando parte incluso de la comisión que redactó el reglamento. Su expediente personal recoge información entre los años 1873 y 1879. Estos documentos son revisados con cierto pesar, pues entre ellos se encuentran comunicaciones en las que excusa su asistencia a las actividades de la orquesta por motivos de salud, hasta que definitivamente solicita su baja el día 3 de septiembre de 1879:

> (…) Haciendo más de cuatro años que padezco de irritación en los bronquios y una laringitis crónica sostenida por el tumor herpético que se me fija en la cámara posterior de la boca lo que me produce dificultad en la respiración y por lo tanto me imposibilita para hacer uso del instrumento de viento que profeso (…), pongo en conocimiento de V. S. que desde esta fecha dejo de pertenecer a la citada Sociedad. (…)[8].

Aunque lo que puede transmitir este comunicado es una salud precaria, Enrique Marzo cuenta con 64 años. El hecho de terminar su etapa en la orquesta no significa que desaparezca de la actividad profesional como demuestra el hecho de que siguió trabajando en la fábrica de instrumentos musicales de Antonio Romero, fundada en 1854 y de la que fue nombrado director de la sección de instrumentos de banda militar y de orquesta. Con los años, Romero quería ir dejando paulatinamente su negocio y le fue vendiendo la explotación y la propiedad del mismo, así como de la editorial que también había fundado.



Fig. 3 Dulzaina Taller instrumentos E. Marzo (detalle).

CONDECORACIONES

Enrique Marzo recibió varias condecoraciones a lo largo de su vida en reconocimiento por sus méritos, tanto los militares que estarían contemplados por la Real Orden de Isabel la Católica, como los culturales, que lo serían por la Real Orden de Carlos III o la Orden Civil de María Victoria. La nomenclatura observada en las diferentes alusiones sobre este asunto difiere de unas biografías a otras: en unas, se indica que fue condecorado dos veces como Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica. Por contra, la biografía de Saldoni cita la Encomienda de Isabel la Católica e incluso reseñas en prensa de la época señalan que a Marzo se le concede la Cruz de Isabel la Católica.

La respuesta a esta desigualdad de nomenclatura viene dada por una permuta solicitada por Marzo de sus dos Cruces de Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica por la Encomienda de la Orden, petición que se ve atendida según el Decreto de 30 de Noviembre de 1869[9], por el que se le nombra Comendador de la Orden de Isabel la Católica, galardón superior en la escala de condecoraciones según el Reglamento de la Orden.

Asimismo, de 1872, existe una tercera condecoración que no aparece en las biografías publicadas de Enrique Marzo, otorgada también por la publicación del método: la Cruz de Primera Clase de María Victoria. Se trata de la Orden Civil que lleva como denominación el nombre propio de la esposa de Amadeo de Saboya, por tanto reina consorte de España, María Victoria del Pozzo della Cisterna y premiaba, entre otros, los servicios prestados a la instrucción pública por publicaciones de obras científicas, literarias o artísticas de reconocido mérito[10].

FECHA DE FALLECIMIENTO

Es sin duda el dato más relevante y seguramente la aportación más importante a la biografía de Enrique Marzo. Lógicamente, Saldoni no podía aportarlo por haber publicado su obra en vida de Marzo y en las publicaciones más modernas es un dato que queda sin resolver. Veintimilla y Sobrino la dejan en interrogante situándola *circa* 1892 y Llimerá, tras su exhaustivo trabajo de búsqueda intentando localizarla de manera infructuosa, ofrece una fecha aproximada situada entre el 11 de junio de 1892 y el 1 de enero de 1894 motivada por la destrucción de los documentos de esos años en los archivos diocesanos y de las iglesias parroquiales situadas alrededor de sus últimas residencias conocidas.



EL ILMO. SEÑOR

DON ENRIQUE MARZO Y FEO

falleció el día 29 de julio de 1893.

R. I. P.

Las misas que se celebren el día 7 en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Covadonga (antes San Plácido) como igualmente la de *Requiem* que se celebrará á las diez, serán aplicadas por el eterno descanso de su alma.

Sus hijos, hijos políticos, nietos, hermanos políticos, sobrinos, primos y demás parientes y testamentarios, ruegan á sus amigos se sirvan asistir á dichos actos piadosos y encomendarle á Dios.

El duelo se despide en la iglesia.

Fig. 4 Esquela en prensa.

Gracias a la prensa, concretamente *La correspondencia de España* del lunes 7 de agosto de 1893, podemos situar el fallecimiento de Enrique Marzo el día 29 de julio de 1893, recién cumplidos setenta y cuatro años, anunciándose en la propia esquela, que las misas ofrecidas para ese mismo día 7 tendrían lugar en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de Covadonga (anteriormente San Plácido). De este anuncio, igualmente podemos extraer información familiar pues hace referencia a hijos, hijos políticos y nietos, lo cual nos confirma su descendencia.

REVISIÓN Y ACTUALIZACIÓN DEL MÉTODO PARA OBOE DE ENRIQUE MARZO

Para llevar a cabo la idea de revisar el método para trasladarlo a las enseñanzas actuales, los dos ejemplos de revisiones citados arriba, los métodos de Romero y de Barret, constituyen un buen modelo en el que fijarse y por ello realicé un pequeño examen de los mismos con el fin de comparar el original con su revisión para entender el fundamento de su actualización.

La primera evidencia encontrada con respecto al Método de Romero es la tremenda similitud con el de Enrique Marzo. Es indudable que Marzo compuso el suyo tomándolo como modelo, pues está estructurado de manera idéntica: una reseña histórica (que hace que el método de Marzo destaque entre sus contemporáneos, pues nadie incluyó nada similar), la división en apartados teóricos sobre aspectos de la técnica: embocadura, respiración, posición, emisión de sonido, etc. La división de los sonidos en sus diferentes registros. La exposición progresiva de contenidos, ejercicios y lecciones, están presentados de forma similar. La explicación a esta igualdad la podemos encontrar en que Romero fue el editor del Método de oboe Marzo y en la admiración que éste debía sentir por aquél, a juzgar la dedicatoria que le otorga en la primera página:

> Al Sr. D. Antonio Romero y Andía (…). Si dedicase este humilde trabajo al hombre de genio que por sus propios esfuerzos ha logrado en el mundo musical el respeto y la consideración de los que aman el arte por el arte, pretenciosa en alto grado parecería esta ofrenda. Dígnese V. aceptarla únicamente como prueba de mi gratitud a sus muchas distinciones para conmigo, como expresión de la cariñosa amistad que le profeso[11].

Con respecto a la revisión realizada por Julián Menéndez en 1954, pude comprobar que recoge todos los textos y la música de Romero, ampliándolo con ejercicios propios. Respeta absolutamente la estructura original intercalando en ella sus creaciones, incrementando a cuatro el número de volúmenes alguno de los cuales como el tercero, es íntegramente de nueva composición.

La revisión del Método de Barret ofrece también una ampliación que pasa de uno a tres volúmenes que recogen cuatro partes que aumentan los contenidos originales, tanto con material nuevo como desarrollando los originales siguiendo el modelo expuesto por Barret.

Habiendo examinado estos antecedentes se afronta la revisión del Método de Enrique Marzo con el propósito de adecuarlo a las enseñanzas actuales. Las acciones emprendidas en cada apartado para llevar a cabo esta revisión están explicadas con detalle en la Tesis Doctoral[12] que he finalizado el pasado año. En líneas generales se ha realizado bajo las siguientes actuaciones sobre el método original:

- Los textos teóricos se han actualizado en cuanto a sintaxis y contenido, sustituyendo o eliminando aquellos que hoy día no tienen vigencia. En especial, la reseña histórica única en su género, que ha necesitado ser completada.
- Alteración del orden de los ejercicios de aprendizaje de cada digitación para facilitar un aprendizaje más progresivo.
- Creación de nuevos ejercicios siguiendo el diseño de los compuestos por Marzo para completar la práctica de cada sección. Incorporación de melodías procedentes del folclore al finalizar. Hay que tener en cuenta que la edad de comienzo de los estudios en la actualidad no es la misma que en el siglo XIX por lo que se hace necesario una mayor dedicación a cada apartado y no pasar enseguida a otros de mayor dificultad.

- Creación de un acompañamiento de piano. De forma que se multiplican las posibilidades de uso de estas lecciones al poder acompañarse también con un fagot ejecutando la mano izquierda del piano.
- Creación de un acompañamiento de piano de nueva composición para acompañar los estudios melódicos.
- Cambio en la secuenciación de la práctica de escalas.
- Incorporación de nuevos ejercicios de mecanismo usados en la actualidad para el desarrollo de la técnica.
- Incorporación de música para oboe relacionada con Enrique Marzo, localizada durante el proceso de investigación y documentación.
- Tratamiento del método original para adaptarlo al estudio del corno inglés con mayor profundidad.

Todas estas cuestiones se recogen en una obra reformada en cuatro volúmenes. Así, el volumen I recoge los planteamientos didácticos del método original de Marzo, revisados y ampliados. El volumen II está conformado por todo aquello que tiene que ver con la técnica y el mecanismo del oboe, como el trabajo de escalas, intervalos, sonido y demás aspectos técnicos, con material original de Marzo y ejercicios propios de mecanismo. El volumen III, dedicado al corno inglés y, por último, el volumen IV recoge un compendio de la música que ha sido localizada a lo largo del proceso de investigación, que de alguna manera está relacionada con la figura de Enrique Marzo y con su época, incluida una pieza inédita para oboe y piano. El propósito de estos trabajos es la contribución a la recuperación de las obras, autores y músicos de nuestro instrumento, el oboe, que vivieron antes que nosotros e intentar rescatarlos del olvido en el que se han visto inmersos.

NOTAS

[1] Aunque la fecha citada por Saldoni es la del 22 de marzo de 1872, revisado el ejemplar con esa fecha del diario *La Época*, no aparece mención alguna ni de Marzo ni de Barbieri. El referido artículo de Barbieri hablando sobre el *Método de oboe* de Enrique Marzo se encuentra en el diario *La Época* del viernes 31 de marzo de 1871. Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Digital.

[2] SOBRINO SANCHEZ, Ramón. *El Sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Oviedo. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia y Artes (Tesis Doctoral). (1992).

[3] GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), (1995).

[4] LLIMERÁ DUS, Vicente. *La primera obra didàctica per a oboe a Espanya: el mètode d'Enrique Marzo i Feo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, (2008).

[5] *La Correspondencia de España*. 25 de junio de 1888. Hemeroteca digital. BNE.

[6] *Gaceta Musical de Madrid* (6-1-1856). N.º 1, p. 5. Hemeroteca digital. BNE.

[7] Biblioteca Palacio Real, Madrid. AGP. Sig. AG_REAL CAPILLA-Caj. 6761. Hojas 123-129.

[8] *Ibidem*. Sig: AG_REAL CAPILLA-Caj. 6761. Hojas 40-46.

[9] Archivo Histórico del RCSMM. Sociedad de Conciertos. Expediente de Enrique Marzo.

[10] Archivo Histórico Nacional. Sig. Ministerio de Exteriores C, 253-2.

[11] *Ibidem*. Sig. Ministerio de Exteriores C, 198.

[12] Archivo Histórico RCSMM.

[13] MARZO Y FEO, Enrique. *Método para Oboé (sic.) progresivo y completo con nociones de corno inglés*. Madrid: A. Romero. (1870). Biblioteca RCSMM. Sig: 5944.

[14] FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Vicente. *Edición crítica y actualización del Método para oboe de Enrique Marzo*. Madrid: Universidad Alfonso X el Sabio (Tesis Doctoral), (2017). También se pueden encontrar aquí todas las referencias citadas en las notas 5 a 11.

VICENTE FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Oboe solista de la Orquesta de la Comunidad de Madrid (ORCAM) desde su fundación en 1987. Profesor de oboe y corno inglés en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Títulos de Máster en interpretación musical e investigación performativa y Doctorado por la Facultad de Música de la Universidad Alfonso X el Sabio de Madrid.



D. Camilo Melliez y Cariot, fagotista de referencia en el siglo XIX en España,



José Luis Mateo Álvarez
Socio AFOES, fagostísta

Para hablar de D. Camilo Melliez, lo primero que hemos de hacer es conocer algunos datos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ya que es en este centro donde desarrolló su actividad docente como profesor de fagot, sucediendo en el cargo a su maestro D. Manuel Silvestre Fodol.

ORIGEN DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

El 23 de junio de 1830, bajo el reinado de Fernando VII, se publica en La *Gaceta de Madrid* la noticia oficial que contiene las justificaciones para crear el Real Conservatorio de Música de María Cristina[1]. María Cristina de Borbón-Dos Sicilias se casó el 10 de diciembre de 1829 con su tío Fernando, veintidós años mayor que ella. Procedente de Nápoles, ciudad famosa por sus Conservatorios, la reina, que poseía conocimientos de música, puesto que cantaba ópera y tocaba el arpa, consiguió apenas seis meses después de su matrimonio, que se creara en Madrid un Conservatorio de Música.

D. Federico Sopeña (1967, p. 244)[2], en la *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* nos muestra el siguiente cuadrante:

FAGOT		
Nombre del profesor	Tipo de contrato	Fecha de toma de posesión
Manuel Silvestre	Numerario	1830
Camilo Mellier	Numerario	1846
Manuel Rodríguez	Interino	1875
Manuel Rodríguez	Numerario	1883
Pascual Fañanás	Interino	1899
Pascual Fañanás	Numerario	1905
Antonio Romo	Numerario	1927
Inocente López	Profesor espec. Interino	1954
Francisco Vialcanet	Profesor Especial	1958

D. CAMILO MELLIEZ Y CARIOT

D. Camilo Melliez y Cariot nació en Carcasona (Carcassonne, Francia) el 10 de enero de 1819. A la edad de seis años se trasladó a España donde recibió toda su educación musical. Se casó con una española: Dª. Micaela Sarasate y el 9 de julio de 1874, a la edad de 55 años, murió en Madrid. En la obra del Sr. Saldoni (1986, III, p. 21) se escribe:

> Día 9.1874. Muere en Madrid el muy aplaudido y celebrado fagotista D. Camilo Melliers. A pesar de lo que decimos en la nota puesta al fin de la biografía del Sr. Silvestre (28 de marzo) al hablar del señor Melliers, hacemos constar el día de su fallecimiento, porque así nos lo han rogado varios amigos, a lo cual accedemos gustosísimos, toda vez, que aunque nacido en Francia, y según ya manifestamos en dicha nota, debe considerarse, por las razones que alegamos, español y no francés. La inesperada y prematura muerte de Melliers, que sólo contaba cincuenta y cinco años al bajar al sepulcro, fue muy sentida y llorada por cuantos se interesan por las glorias artísticas de nuestra patria, tanto más, cuanto que era reconocido como el primer fagotista de entre los mejores de Europa. Nos consta que en varias de las principales capitales de España y del extranjero fue llamado para ocupar en sus teatros el puesto de primero; pero jamás quiso aceptar las ventajosísimas proposiciones que se la hacían al efecto. Nosotros creemos excusado analizar su mérito como concertista, porque cuanto dijéramos en su justo elogio sería pálido y frío ante la realidad de su mérito. Tono sorprendente y sin igual, ejecución rápida y limpia, gusto, expresión, etc., etc.; todo, todo era admirable y extraordinario en ese genio colosal para su instrumento, pues en todas partes en donde lucía su rara habilidad, arrebataba y entusiasmaba, así a los inteligentes como a los profanos. Como maestro, también cuenta con algunos discípulos que le honran. Casi toda la prensa de España dedicó algunos renglones a su sentida muerte; pero sólo tenemos ahora a la vista *La correspondencia de España* del día 10 de julio de 1874, que en breves palabras dice más que cuanto pudiéramos manifestar nosotros en un pliego escrito. Contiene dicho periódico lo siguiente: «Ayer ha fallecido en esta capital el célebre instrumentista D. Camilo Melliers, que gozaba de reputación europea como fagotista, y era gloria del arte musical en nuestra patria».

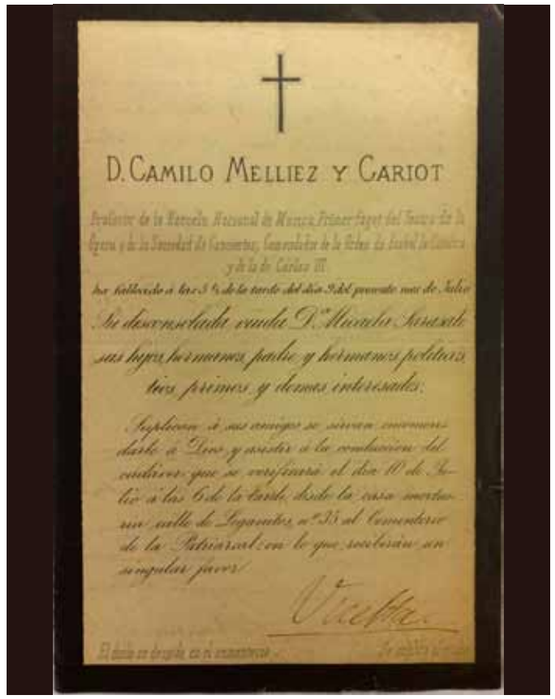


Fig. 4 Esquela en prensa.

Fue sin lugar a dudas el mejor fagotista del siglo XIX en España y así lo demuestran los artículos de prensa de la época y los galardones que se le otorgaron tal y como rezan en su esquela, Comendador de la orden de Isabel la Católica[4] y de la de Carlos III[5].

Respecto al apellido de D. Camilo hemos encontrado discrepancias a la hora de escribirlo, en algunos documentos aparece como Melliers, en otros como Mellier y el que damos como correcto es Melliez. Es así como firma el propio D. Camilo a la hora de poner su nombre en sus composiciones, en sus instancias y como aparece en su esquela.

Vida personal

Según la partida de bautismo el nombre completo era D. Juan María Eugenio Camilo Melliez y Cariot, francés de nacimiento, criado y educado en España, vivió en Madrid donde se formó como músico en el Real Conservatorio de Música de María Cristina, siendo su profesor de fagot D. Manuel Silvestre. En 1831, con 12 años de edad comenzó 1º de instrumento en el RCSMM obteniendo las más altas calificaciones, circunstancia esta que se repitió durante toda su carrera. Previo al ingreso en el Conservatorio, su padre D. Pedro Melliez, profesor de requinto[6] del Real Cuerpo de Caballería de Granaderos de la Guardia Real, le inició desde temprana edad al estudio del fagot. D. Camilo Melliez dedicó su infancia y adolescencia al estudio de la música en general y del fagot en particular, lo que le reportó con apenas 27 años una estabilidad laboral y un prestigio como instrumentista, ya que con esa edad consiguió ocupar los puestos de primer fagot de la capilla Real, profesor de fagot del RCSMM, primer fagot del Teatro Real y concertista de reconocido prestigio.

A pesar de tener tan brillante currículum, su situación económica en 1849, no era demasiado boyante a tenor de la solicitud que el 25 de junio de ese año presentó en la Real Capilla solicitando un anticipo de 1.000 reales para adquirir un fagot.

El 29 de mayo de 1858, los doctores médicos de la Real familia certifican que «D. Camilo Mellier, primer fagot de la Real Capilla, padece con frecuencia gastralgias e irritaciones gastrointestinales, para cuya curación juzgamos conveniente y le aconsejamos que salga de Madrid en el verano próximo y tome las aguas de Vichy en Francia, siéndole preciso para ello obtener Real licencia por dos o tres meses». El 30 de mayo de 1858, D. Camilo Mellier remite solicitud a su Majestad la Reina solicitando tres meses de permiso con todo su sueldo para pasar a dichos baños. El 29 de junio se dicta una Real Orden concediendo el permiso solicitado y el 16 de septiembre de 1858, el Sr. Mellier

se reincorpora a su destino en la Real Capilla después de haber disfrutado del permiso concedido.

Por la resolución de un expediente disciplinario en el que el Excmo. Sr. Inspector General de oficios y gastos de la Real Casa, remite al Excmo. Sr. Receptor de la Real Capilla «Acerca de la parte relativa al 1º fagot de la Real Capilla D. Camilo Melliez, me informe lo conveniente, haciendo entender al mismo que en lo sucesivo cuando tenga que dar cuenta de cualquier incidente, se dirija a V.E. como su jefe inmediato y no al Excmo. Sr. Inspector Gral. de oficios y gastos de la Real Casa», sabemos que el 19 de octubre de 1861 D. Camilo Melliez vivía en la calle del Carmen n.º 4, en compañía de su cuñado D. Ricardo Muñiz.

El 12 de noviembre de 1863, D. Camilo Melliez inicia los trámites para contraer matrimonio con Dª. Micaela Sarasate Navascués, remitiendo una instancia a S.M. la Reina Nª. Sª. q. D.g.[7] solicitando Real permiso. A esta instancia se le agrega un certificado de D. Pascual Abril, Capellán párroco del segundo Batallón del sexto Regimiento de Artillería a pie.

> Certifico: que Doña Micaela Sarasate de Navascués, soltera, natural de Pamplona, hija legítima de Don Miguel Sarasate y Juanena, músico mayor del sexto Regimiento de Artillería a pie y de Doña Javiera Navascués y Barrichena, es de buena vida y costumbres, observando buena conducta moral y religiosa, hasta el presente; igualmente ha permanecido en el estado de soltera hasta la fecha.

El 29 de noviembre de 1863, se emite documento desde la mayordomía mayor de su Majestad, concediendo por Real Orden permiso para contraer matrimonio con Doña Micaela Sarasate y Navascués. Fruto de este matrimonio nacieron cuatro hijos, de los cuales uno de ellos, el 2 de enero de 1868, presentó un cuadro médico de sarampión, circunstancia esta que dio lugar a un nuevo informe de mayordomía mayor de S.M.

El 29 de marzo de 1868, publica el *Almanaque musical y de teatros*. 1868, p. 77, la muerte de D. Agustín Melliez y Cariot, hermano de D. Camilo. D. Agustín era primer cornetín de la Orquesta del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos del Sr. Barbieri.

El círculo de amistades de D. Camilo Melliez estaba formado por las personas más influyentes en el ámbito musical del momento, personalidades como D. Jesús de Monasterio, D. Francisco Asenjo Barbieri, D. Antonio Romero y Andía aparecen entre sus colegas y amigos y así lo podemos corroborar en las notas de prensa. En el *Diario oficial de avisos de Madrid*. 26/6/1853, p. 4, *Diario oficial de avisos de Madrid*. 27/6/1853, p. 4, *El Clamor público*. 26/2/1859, p. 4, *Gaceta musical de Madrid* (Madrid. 1865). 14/4/1866, n.º 28, p. 3, *El Imparcial (Madrid*. 1867). 20/1/1872, p. 3, se publican algunos de los programas de conciertos donde D. Camilo Melliez coincide con D. Antonio Romero y Andía. Tal era su relación de amistad que el Sr. Romero le dedicó el *Método para fagot* que compuso en 1873.

El 19 de marzo [1858][8], el Sr. Melliez dirige una carta al Sr. Barbieri que concluye «Sin más dispón de tu amigo. Camilo Melliez».

El 9 de julio de 1874, a las cinco y media de la tarde muere D. Camilo Melliez en la casa situada en la calle Leganitos n.º 35 de Madrid. La inhumación del cadáver tuvo lugar el día 10 de julio de 1874, a las seis de la tarde, en el cementerio de la Patriarcal[9]. La noticia de la muerte del Sr. Melliez tuvo una gran repercusión mediática dando cuenta del acontecimiento los diarios más importantes del país. *La Época (Madrid*. 1849). 11/7/1874, n.º 7.939, p. 3, *Diario oficial de avisos de Madrid*. 12/7/1874, p. 4, *El Arte (Madrid. 1873)*. 12/7/1874, n.º 41, p. 3.

Tras la muerte de D. Camilo Melliez, su difunta esposa Dª. Micaela Sarasate, inicia los trámites para cobrar las pensiones de viudedad a las que tenía derecho de los tres puestos de trabajo que disfrutaba su esposo. El día 10 de julio, presenta una instancia al Director del Conservatorio solicitando un certificado del tiempo trabajado como profesor de fagot. El 14 de julio de 1874, en su nombre y en el de sus cuatro hijos menores de edad, presenta instancia dirigida al Sr. Secretario de la Sociedad de Conciertos solicitando: «Me remita la cantidad que del fondo social correspondía a mi difunto esposo como primer fagot que era de la misma».

El 3 abril de 1876, La *Gaceta de Madrid* n.º 94, p. 23, publica «Doña Micaela Sarasate y Navas, viuda de D. Camilo Melliez, primer fagot de la Real Capilla y profesor que fue de Música del Conservatorio. Se la declara pensión de 375 pesetas anuales». Posterior a esta fecha, el 19 de abril de 1876, Dª. Micaela dirige una instancia al Excmo. Sr. Patriarca de las Indias pro-capellán y limosnero mayor de su Majestad, solicitando una certificación expresiva de los sueldos que su difunto esposo disfrutó como músico de la Real Capilla a fin de instruir expediente de mejora de la pensión que recibe de la Junta de pensiones civiles.

En la apertura del curso académico 1874-1875, el Director del Conservatorio D. Emilio Arrieta en su discurso inaugural rindió tributo de respeto y admiración a la persona de D. Camilo Melliez y una vez más esto fue motivo de publicación en los medios y así lo recoge *La Correspondencia de España*. 2/10/1874, n.º 6.148, p. 3.

Try out our Professional – bassoon

Prof - bassoon 222 - CL

Fully equipped professional bassoon with the following special features: seasoned curly mountain maple wood from Bosnia, with a mahogany stain, hand-applied laquer, thick-walled. 29 keys made from German silver, extra-heavy silver-plating, high E key, linkage from a speaker key - whisper key, balance-hanger, 13 rollers, all fingerholes have sterling silver tubes extending into the bore, 2 Excellent or Interpret series crooks, Hightech fibreglass case. Customer option: you can choose to have the large bore of the boot joint lined or unlined.





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

Our Dealer in Spain

EUROMUSICA FERSAN SL
Las Fraguas Nr.24
28923 Alcorcon (Madrid)
Tel: +34 916 434 988
Fax: +34 916 436 605
info@euromusicagarijo.com

Vida laboral

Recién cumplidos los 15 años de edad, el 29 de enero de 1834, D. Camilo Melliez firma una instancia dirigida el Excmo. Sr. Patriarca, solicitando ser incluido en la lista de opositores a la plaza[10] de fagot de la Real Capilla de Palacio. Estas oposiciones darían lugar unos meses después a una carta[11] dirigida a S.M. la Reina, que hoy en día podría ser considerada como una denuncia por incompatibilidad. Incluimos el texto completo por considerarlo importante a la hora de entender la personalidad de D. Camilo Melliez:

> Señora:
>
> Camilo Melliez, profesor de música y discípulo de Conservatorio de Vuestro Real Nombre, con el más profundo respeto A.L.R.P. de V. M. hace presente. Que en marzo de 1834, hizo oposiciones a la plaza de 2º fagot de vuestra Real Capilla, la que ganó por unanimidad de votos, no habiendo tenido efecto esta plaza por haberse suprimido, continuó en la música de la plaza mayor de la guardia Real de infantería hasta el mes de febrero del presente, año en el que V.M. tuvo a bien suprimir esta música, por lo que tanto un padre que tuvo el honor de servir en la Guardia Real por espacio de siete años como el exponente, quedaron y están sin colocación.
>
> El 2º organista de vuestra Real Capilla Sr. Puig, además de esta plaza obtiene la de fagot en uno de los teatros de esta Corte, y estando mandado expresamente por V. M. que ningún individuo de vuestra Real Capilla pueda ejercer más que el empleo que en ella sirve.
>
> A V. M. suplica se sirva mandar que en atención a lo que lleva expuesto y ser el sostén de un padre anciano y lleno de familia, otro 2º organista deje la plaza que ocupa en uno de otro teatro y se le confía al exponente, la que sabrá desempeñar según mérito en la oposición que obtuvo. Gracia que espera merecer de la notoria bondad y rectitud de V. M. cuya vida y la de la Reina Nuestra Señora guarde el Cielo muchos años para bien de la Monarquía.
>
> Madrid 19 de septiembre de 1835
>
> Señora. A.L.R.P. de V.M. Camilo Melliez

Tendrían que transcurrir doce años, hasta el 15 de septiembre de 1846, fecha en la que vuelve a dirigir instancia al Ilmo. Señor Patriarca de la Indias solicitando «Se digne concederle la admisión como opositor a dicha plaza[12]», para conseguir ganar estas oposiciones, dando lugar el 22 de noviembre de 1846 a una Real Orden, nombrando fagot de la Real Capilla a D. Camilo Melliez, cargo que juró el 24 de noviembre de 1846.

Previo a estas oposiciones en 1835, se presentó a las oposiciones convocadas por el Teatro de la Cruz para cubrir la plaza de primer fagot, ganando el puesto.

El 30 de marzo de 1846, apenas dos días después del fallecimiento de D. Manuel Silvestre, profesor del Real Conservatorio de Música de María Cristina, presenta una instancia dirigida a su Majestad la Reina solicitando la plaza de profesor de fagot, presentándose como «D. Camilo Melliez primer fagot de los teatros de esta Corte», el 17 de abril, el Vice-protector del Conservatorio, D. José Aranalde, escribe: «Tengo el honor de proponer a V.E. a fin de que le sirva elevarlo a la consideración de V. M. a la dicha plaza de profesor de fagot al esmerado D. Camilo Melliez en atención a su sobresaliente mérito artístico reconocido por todos, ser discípulo de este establecimiento y recomendables circunstancias morales que le adornan».

A partir de 1846, y hasta su fallecimiento en 1874, D. Camilo Melliez desempeñó los cargos de profesor de fagot del Real Conservatorio de Música de María Cristina y primer fagot de la Real Capilla, circunstancia que le llevaba continuamente a solicitar permisos en el Conservatorio, los cuales siempre eran concedidos, ya que era la propia Reina la que por Reales Órdenes solicitaba la presencia del Sr. Melliez en su Real Capilla.

La actividad profesional de D. Camilo Melliez no se limitaba a la Real Capilla y al Conservatorio, sino que también formó parte como primer fagot en la Orquesta del Teatro Real. Fue fundador de la Sociedad de Profesores, bajo la dirección del Sr. Barbieri, dando el primer concierto en el *Circo del Príncipe Alfonso* el 16 de abril de 1866, contando como compañeros fagotistas con D. Luis Villeti y D. Manuel Rodríguez. El 24 de abril de 1874, junto con D. Francisco Asenjo Barbieri, participó en la fundación de la Sociedad de Conciertos tal y como aparece en las escrituras de constitución de dicha Sociedad.

Tuvo una actividad frenética como concertista, recorriendo todo el país y realizando giras en el extranjero, demostrando así su alto nivel como instrumentista, convirtiéndose en el fagotista más laureado en España, en el siglo XIX.

Para desempeñar la plaza de primer fagot de la Orquesta del Teatro Real se veía obligado a solicitar permisos en la Real Capilla presentando instancias a su Majestad la Reina en los siguientes términos:

> Señora:
>
> D. Camilo Melliez, primer fagot de vuestra Real Capilla y D. Antonio Romero, clarinete supernumerario de la misma A. L. R. P. de V. M. con el mayor respeto y veneración exponen:
>
> Que habiendo sido invitados para desempeñar las plazas de primer fagot y primer clarinete en la Orquesta del Teatro Real y sabiendo que antigua y recientemente ha tenido a bien V. R. M. conceder su Real licencia a los músicos de su Real Capilla para que puedan asistir a los teatros de esta Corte a V. R. M. rendidamente suplican:
>
> Se digne concederles igual gracia, con la condición de que jamás por ello será perjudicado el servicio de vuestra Real Capilla. Gracia que no dudan alcanzar de la bondad de V. R. M. estos humildes servidores que ruegan a Dios conserve la preciosa vida de V. R. M.
>
> Madrid 25 de septiembre de 1851
>
> Señora A.L.R.P. de V.M.
>
> Camilo Melliez, Antonio Romero

Esta solicitud fue contestada en documentos separados, el 10 de noviembre de 1851, concediendo el permiso: «Se ha servido concederle permiso para que pueda tocar en la Ópera del Teatro Real en la presente temporada, si bien la condición de que no ha de faltar a ninguna función de la Real Capilla, ni a ningún ensayo relativa a la misma». Solicitudes de este tipo vuelven a aparecer con fechas, 28 de septiembre de 1856 y 20 de octubre de 1856.

Su actividad como concertista fue motivo de continuos artículos de prensa en los que sistemáticamente se alababa al artista y así lo podemos leer en *La Época* (Madrid. 1849). 7/1/1853, n.º 1.167, p. 4:

> Su ejecución fue deliciosa. Desde la *cromática*, en que el artista español recorre toda la extensión del fagot, (más de tres octavas) hasta el trino, no hubo dificultad que no acometiera, venciéndolas todas con la mayor seguridad. El tono delicado de que hace alarde en el *cantábile*, y la bravura que despliega en la *Stretta*, son parte de las eminentes cualidades artísticas del Sr. Melliez. Concertista de primer orden, estamos seguros de que no habría público en Europa, por exigente que fuera, que no premiara con sus aplausos y que no ciñera de laurel la frente del Sr. Melliez, si se entregara a la vida errante del artista que a la sed de gloria pospone los más caros afectos del corazón: el amor a su patria y hogar.

ALUMNOS DE FAGOT DE D. CAMILO MELLIEZ Y CARIOT

D. Camilo Melliez ocupó la plaza de profesor de fagot en el Real Conservatorio Superior de Música María Cristina, desde 1846 hasta 1874. Al igual que ocurrió con su antecesor, en su aula se formaron alumnos que le dieron prestigio como profesor, ese fue el caso de D. Luis Villeti, alumno que ocupó páginas de prensa y compartió junto con su maestro y D. Manuel Rodríguez, atril en los conciertos del Teatro Real con la Orquesta de la Sociedad de Profesores fundada por D. Asenjo Barbieri. Si tenemos que destacar a uno de entre todos sus alumnos, es D. Manuel Rodríguez Minaya el que tiene ese privilegio, ya que fue él, quién a la muerte de su maestro lo sustituyó en todos los cargos que éste desempeñaba.

D. Camilo Melliez y Cariot (1857-1874)	
Agustín, Juan	López Castro, Luis
Arilla y Mogues, José	Lucientes, Manuel
Ballina,. José de la	Martínez y Gómez, Constantino
Bengoechea, Francisco	Rodríguez, Manuel
Blasco Michelena, Agustín	Romero, Tomas
Cobeña, Antonio	Sáez, Luis
Domínguez, Basilio	Salles, Bartolomé
Fernández, Manuel	Sánchez, Feliz
Gallastegui, Juan	Santamaría y Pardo, Antonio
Gallastegui, Leandro	Vergara y Pasca, Francisco
García, Sandalio	Villeti, Luis
González, Miguel	Vizcaíno, Evaristo
Graner, Enrique	
Horcajo, Dionisio	

NOTAS

1. *La Gaceta de Madrid*, 23 de junio de 1830.

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

3. RCSMM. Real Conservatorio superior de Música de Madrid

4. La Real Orden de Isabel la Católica es una distinción instituida por el rey Fernando VII, el 14 de marzo de 1815, con el fin de «premiar la lealtad acrisolada y los méritos contraídos en favor de la prosperidad de aquellos territorios».

5. La Real Orden de Carlos III fue establecida por el Rey de España, el 19 de septiembre de 1771, con la finalidad de condecorar a las personas que se hubiesen destacado por sus buenas acciones en beneficio de España y la Corona.

6. Clarinete pequeño y de tono agudo que se usa en las bandas de música *(DRAE*).

7. S.M. la Reina Nª. Sª. q. D.g. Su Majestad la Reina Nuestra Señora que Dios guarde.

8. En la carta del Sr. Melliez al Sr. Barbieri pidiéndole un arreglo de las variaciones de *Luisa Miller,* solo aparece la fecha de 19 de marzo, sin especificar el año. El 10 de abril de 1858, el diario *El Clamor público* en el apartado de variedades, publica «4º. Fantasía para fagot, con acompañamiento de cuarteto sobre motivos de *Luisa Miller* de Melliers, por el alumno don Luis Villeti». Por esta publicación damos por correcta la fecha completa de 19 de marzo de 1858.

9. El Cementerio de la Patriarcal inaugurado en 1849, y clausurado en 1884, situado entre las calles Vallehermoso, Magallanes y Donoso Cortés de Madrid fue morada de músicos contemporáneos de D. Camilo Melliez como D. Hilarión Eslava y D. Joaquín Gaztambide. Tras su clausura el cementerio fue expoliado, posteriormente derruido y, en 1952, se utilizaron sus terrenos para construir lo que actualmente es el parque móvil Ministerio de la calle Cea Bermúdez de Madrid.

10. *Gaceta de Madrid* núm. 14, de 30/01/1834, p. 62.

11. Archivo General de la Administración. Ministerio de Educación y Ciencia. Escuelas Especiales. expediente de D. Camilo Melliez, Sig.14.949, Sig. A 4.967, n.º 12.

12. Esta plaza fue la que dejó vacante su profesor D. Manuel Silvestre tras fallecer, el 28 de marzo de 1846.

BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN. *Libros de altas y bajas de las clases 1845-1901*. Libros 202 a 250

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

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

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

Expedientes personales de D. Camilo Melliez

Archivo del RCSMM. Legajo

Archivo del RCSMM. Fondo de la Sociedad de Conciertos. Sig. 1/53

Archivo General de Palacio. Caja 665, Exp. 21

Archivo General de la Administración. Sig. 31/14949

JOSÉ LUIS MATEO ÁLVAREZ

Es Profesor de fagot del Conservatorio Teresa Berganza de Madrid y Fagot solista de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

Autor del artículo *D. Camilo Melliez y Cariot fagotista de referencia del siglo XIX en España*. Está en posesión de los títulos de Profesor Superior de fagot por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Título de Internationalen Sommerakademie Mozarteum de Salzburg, Título de Post-Grado por la ESMUC, Título de Máster en Interpretación Musical y Título de Doctor por la Universidad Alfonso X el Sabio.



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

Cañas - ¡sin agobios!

10 AÑOS BUCHER

FAGOTTERIA S.L.
b-as-soon as possible



Reparación, restauración, mantenimiento, ajustes de afinación y mucho más...

Confianza, calidad, entusiasmo y pasión son la base de nuestra filosofía de empresa.

Todo instrumento necesita unos cuidados y mantenimiento de forma regular para que esté en óptimas condiciones y puedas disfrutar tocando.

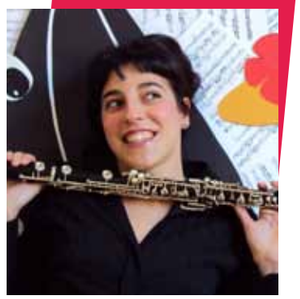
Al frente del equipo técnico está Jiping Tan, un referente a nivel mundial y con una experiencia de más de 35 años, junto a él María Okada y Juan Pedro Fuentes.



Vuestra satisfacción es también la nuestra

600775095 / 661744962 - info@fagotteria.es

Aplicaciones de un análisis tímbrico del oboe en la composición



Marina Cruz Pascual
Socia AFOES, oboísta

El presente artículo está extraído del Trabajo de Investigación: «La acústica del oboe y su aplicación en la música espectral», de la misma autora (junio 2010) y podría considerarse una segunda parte del artículo «La acústica del oboe: un estudio tímbrico», publicado en el número anterior de esta revista (Nº6, 2017).

PUNTO DE PARTIDA

Tras la realización de la primera fase del trabajo sobre el estudio tímbrico del oboe, en el que se grabaron todas las notas del registro de cuatro instrumentos de diferentes marcas, modelos y años de fabricación, teniendo una base de datos de más de 170 archivos sonoros, analizándose la forma de la onda, su espectrograma, su análisis frecuencial y su análisis espectral para cada una de las muestras, además de tener en cuenta la evolución temporal de la amplitud; surgió la necesidad de encontrar una relación con el campo de la composición musical, es decir, una aplicación directa de interés entre el sonido del intérprete y el sonido que percibe el oyente, a través de la obra o trabajo creativo.

En los siguientes apartados se desarrollan tres ejemplos de aplicaciones directas entre estudio tímbrico y composición: la música espectral, un proyecto de orquestación del IRCAM[1] y la composición de una obra para oboe y dispositivo electrónico.

LA MÚSICA ESPECTRAL

La música espectral podría ser el punto de referencia más cercano al emplear el análisis del espectro sonoro en la composición. El Espectralismo se define como una corriente compositiva y estética que tiene como materias primas el timbre musical y la descomposición espectral del sonido, es decir, cuando el estudio del sonido ocupa el primer plano de la creatividad musical. Esta manera de componer se originó en Francia en la década de los sesenta del siglo pasado, alrededor de un grupo de compositores como Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947) y Hugues Dufourt (1943); y se desarrolló gracias a los avances técnicos en el campo de la acústica, la psicoacústica y el desarrollo de las nuevas tecnologías que permitían aislar los parciales y reproducirlos por separado mediante la síntesis de un sonido en un sintetizador de tonos puros (sinusoides), el análisis de Fourier.

Para entender todo lo que engloba el trabajo a partir del sonido, a continuación, se han seleccionado unos textos del ensayo de Tristan Murail *Cuestiones de Objetivo* de 1989[2]:

> El trabajo a partir del sonido, no es como se cree a veces una simple búsqueda de un sonido hermoso, sino la búsqueda de un medio de comunicar claramente por el sonido. El timbre es una de las categorías sonoras más reconocibles. Así, resultan importantes las combinaciones de frecuencias (que producen el timbre) para la articulación de un discurso musical. Ciertamente se encontrará en las músicas espectrales muy hermosos sonidos. Pero también, como contrapartida indispensable alguno de los sonidos más horribles jamás producidos en la historia de la música.

El mismo autor en este ensayo continúa con la explicación de su concepto de estructura espectral[3]:

> Las estructuras espectrales tienen a menudo un sentido fuera de la orquestación y poseen una cierta plasticidad, ya que ellas mismas son extraídas de la estructura del timbre. Se acomodan tanto para ser realizadas a partir de sonidos sinusoidales, esto por definición, como a partir de timbres instrumentales más ricos que producirán efectos multiplicadores del espectro. [...] Pueden producir a voluntad timbre o armonía, sin que haya ni conflicto ni redundancia. Esta propiedad es aprovechada abundantemente en las piezas mixtas (Gerard Grisey *Jour-Contrejour*; Murail, *Les Courants de I Espace, Desintegrations*).

Orchidee, un proyecto del IRCAM

Una interesante aplicación de este estudio tímbrico podría dirigirse hacia el ámbito de la orquestación. Los análisis espectrales de todas las notas del registro del oboe realizados en la fase del estudio tímbrico, serían, sin duda, una buena base de datos para la realización de obras con el proyecto de orquestación del IRCAM. El proyecto Orquestación de este prestigioso centro tiene por objetivo proporcionar a los compositores una herramienta de software integrada para la orquestación, explorando el espacio de posibilidades sonoras que ofrece una orquesta. Esto se consigue a través del análisis de grandes bases de datos de muestras de sonidos de los instrumentos y los avances en la comprensión del timbre.

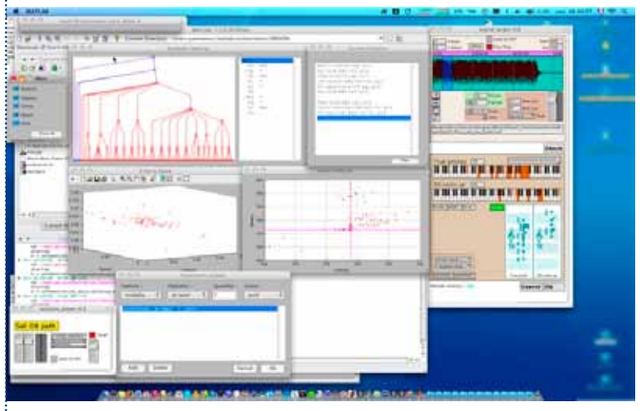


Fig. 1 Ejemplo de pantalla con ventanas del programa Orchidee.

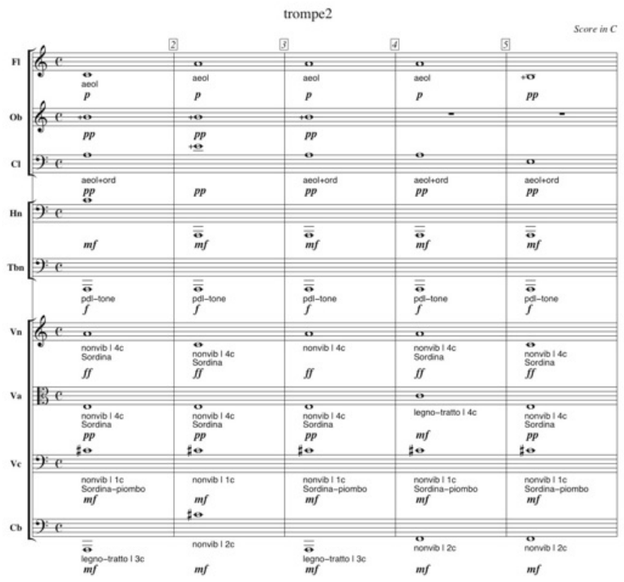


Fig. 2 Ejemplo de partitura en do con la orquestación de Orchidee para un sonido tocado por una trompeta. Hay que fijarse en la nota que le ponen al oboe: un si un cuarto de tono alto con un matiz pp.

Los investigadores Gregoire Carpentier y Damien Tardieu durante su doctorado en el IRCAM, con la ayuda y la supervisión del compositor Yan Maresz[4], diseñaron el programa de orquestación *Orchidee*, de la contracción de *orch* («*orchestration*») e *idee* (palabra que en francés significa «idea»), ver figura 1. Este programa sirve de herramienta para poder orquestar un sonido proveniente de distintas fuentes sonoras, es decir, de un solo instrumento, de un sonido midi, de varios instrumentos, etc. Las imitaciones que se consiguen de dichos sonidos con una orquestación determinada pueden ser, entre otros: imitaciones de un instrumento (ver figuras 2 y 3), imitaciones de sonidos abstractos sintetizados, imitaciones de sonidos multifónicos, imitaciones de timbres monofónicos en movimiento e imitaciones polifónicas estáticas (por ejemplo, imitación de un trombón tocado con una caña de fagot).

Muchos compositores han utilizado o utilizan el programa *Orchidee*. Algunos de ellos son: Yan Maresz (1966), Jonathan Harvey (1939-2012), Oscar Bianchi, Gérard Buquet (1954), Mauro Lanza (1975), Marco Suárez, Fernando Villanueva (1976), Kenji Sakai (1977), Raphaël Cendo (1975).
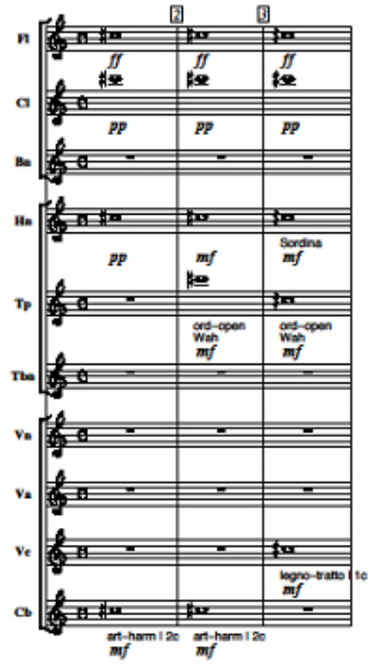


Fig. 3 Ejemplo de un sonido de oboe do#5 en matiz mp orquestado (partitura en do) con Orchidee.

Pulsión (2010), para oboe solo y dispositivo electrónico

La obra *Pulsión (2010)* fue creada por Rafael Murillo Rosado (1984) a partir del estudio sobre el timbre del oboe y las grabaciones sonoras realizadas por la autora de este trabajo. El proceso de creación de esta obra, como no puede ser de otra manera, se basó en una estrecha colaboración entre intérprete y compositor. La obra transita a través del complejo lenguaje del análisis espectral y armónico del instrumento y tiene como ingredientes fundamentales las muestras grabadas y los multifónicos muy determinados que consiguió la oboísta y que dejó como tabla de posiciones anexa a la partitura.

A continuación, se expone un breve análisis de la obra realizado por el propio compositor:

Justificación

La obra toma como base el análisis de un D#5[5] de un oboe y se enmarca dentro de un contexto pedagógico en el que se pretende mostrar algunos de los nuevos usos compositivos que toman como referencia los procesos post-espectrales. Por lo tanto, no se ha pretendido realizar una obra espectral en el sentido estricto del término, sino un modelo de desarrollo armónico que parte de algunos conceptos relacionados con la escuela espectral. En ningún caso esta obra responde en todos sus elementos a un concepto de "sonido" que determina todos sus aspectos (como ocurre en las obras puramente espectrales), sino que éstos (forma, ritmo, etc.) responden a una expresión espontánea e intuitiva. Son un impulso. Únicamente, a modo más bien de cita, en su desarrollo armónico, podemos encontrar elementos pertenecientes, en cuanto a concepto más que a estética, al modelo espectral. Por todo ello y por el derroche enérgico e incluso virtuoso por parte del intérprete, esta pequeña obra y de finalidad pedagógica para ilustrar este trabajo se llama *Pulsión (2010)*, aludiendo al concepto freudiano de los instintos básicos del hombre.

Pequeña introducción analítica

El resultado del análisis del D# en un oboe al azar dio la siguiente serie que se muestra a continuación:
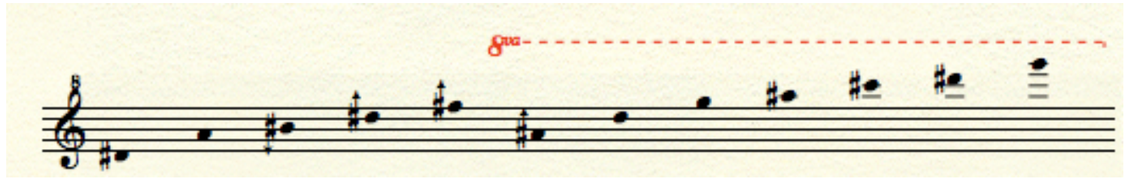


Fig. 4 Serie armónica del re# central.
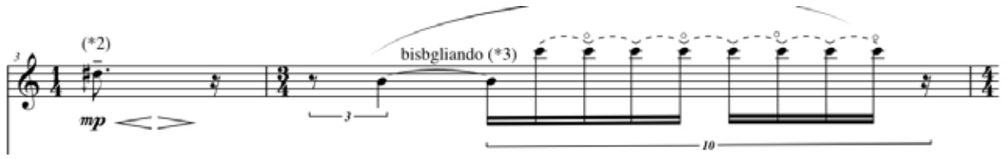


Fig. 5 Ejemplo de bisbigliando en los compases 3 y 4 de la obra.
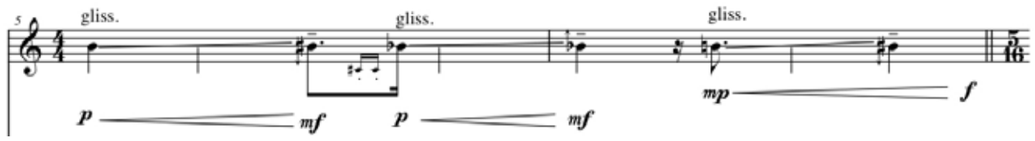


Fig. 6 Ejemplo de glissando microtonal en los compases 5 y 6 de la obra.
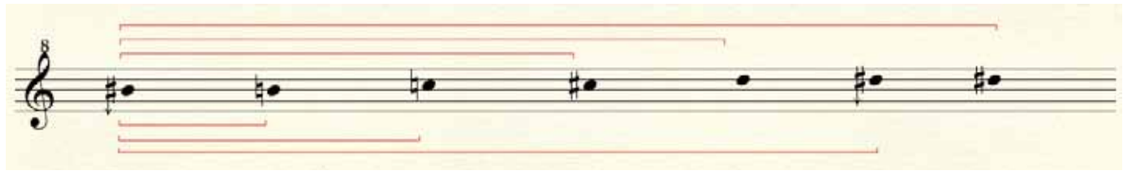


Fig. 7 Esquema en el que se muestran las diferentes transformaciones que parten de la nota si un cuarto de tono alto hasta llegar a la nota re#.

Si observamos, encontramos varios juegos de desafinación[6] microinterválica en B, A y D. Estas diferencias de afinación son el pretexto con el que comienza la obra, trasladando esta observación al uso del *bisbigliando* (ver ejemplo en figura 5) y del *glissando* microtonal (ver ejemplo en figura 6). Para no ser tan obvios, elegimos como eje primero la nota B cuarto de tono alto, que se mantendrá a lo largo de toda la obra y que sufrirá una gran transformación hasta llegar a D#, fin armónico de este trabajo (ver figura 7). Este "pedal" además recuerda al B pedal de la famosísima obra de Berio, a modo de pequeña cita velada. Sobre este pedal empieza un juego de "desafinaciones" que juegan alrededor de B. Como contraste expresivo, se eligieron 6 multifónicos con base B y que entre ellos poseen bastantes notas en común de afinación microinterválica, formando un gran *bisbigliando* polifónico.

A partir de aquí, empiezan varios procesos simultáneos:

1. **Proceso de ampliación armónica.** Cada vez la diferencia de las notas que van apareciendo respecto a este B pedal es mayor, y pertenecen al análisis que hemos realizado previamente. No obstante B no pierde importancia a través de su constante repetición con la intención de que en ningún momento se pierda la relación de distancia respecto a B; cuantas más notas alejadas a B, más grueso armónico y por lo tanto más tensión armónica (ver figura 8). Este proceso de ampliación armónica culmina con la aparición de un multifónico no utilizado hasta el momento y bastante contrastante

reed machines

for making inspiring music
we bring you worlds best reed machines

www.reedmachines.com



con el resto de los utilizados y que tiene como fundamental D#. A partir de este instante, comienza un nuevo desarrollo armónico que no vamos a tratar en esta pequeña introducción analítica.

vienen pequeñas situaciones climáticas previas al clímax principal con deceleraciones repentinas que resuelven en una recuperación brusca de la velocidad inicial o incluso en una aceleración.

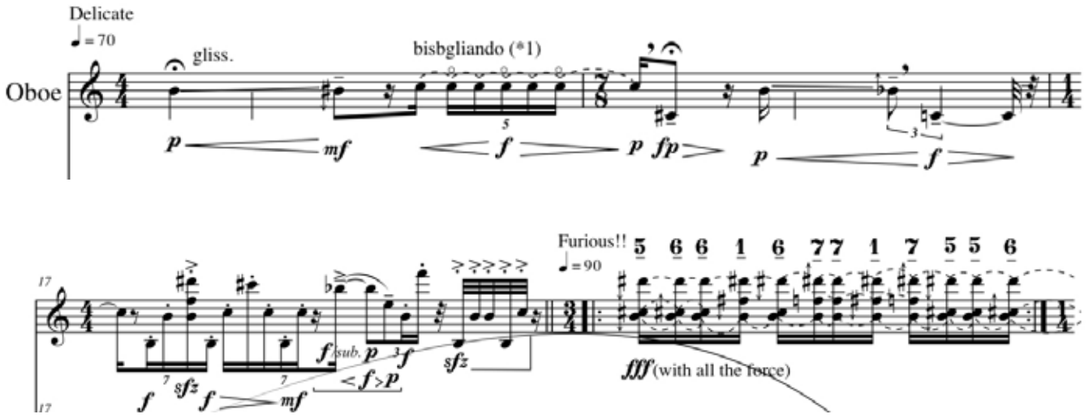


Fig. 8 Ejemplo de parte del proceso de ampliación armónica: desde el comienzo de la obra –compases 1 y 2– a los compases 17 y 18.

2. **Proceso de contraste.** Existe un elemento contrastante (las series de multifónicos) que poco a poco se van incorporando en el discurso perdiendo su carácter contrastante y secuencial, con la intención de unificar en intensidad la obra. Lo que antes eran procesos esporádicos de intensidad, poco a poco se van uniendo al todo, no siendo ya un elemento de contraste ya que la obra ha alcanzado ese mismo grado de intensidad.
3. **Proceso rítmico.** El ritmo responde a un proceso de aceleración, inspirado en la aceleración respiratoria típica en situaciones de excitación humana: catártica, sexual, etc., donde la respiración aumenta progresivamente (ver ejemplos de la figura 9), al igual que el ritmo cardiaco, y donde se sobre-

Algunos apuntes sobre la "electrónica"

La electrónica comienza con un acorde de G mayor desafinado, extraído de alguna obra barroca que enlaza con el desarrollo armónico del resto a partir del B (tercera del acorde mayor de sol). Diferentes elementos de obras barrocas irán apareciendo a lo largo de la parte electrónica (fragmentos corales, acordes, coloraturas) todos ellos altamente modificados a través de procesos electrónicos, aludiendo a la importancia histórica del oboe durante el periodo Barroco.

Además, la electrónica ayuda al desarrollo armónico de la pieza, transformando la nota pedal B poco a poco hasta la aparición del D# gravísimo casi al final de la pieza (ver figura 10).
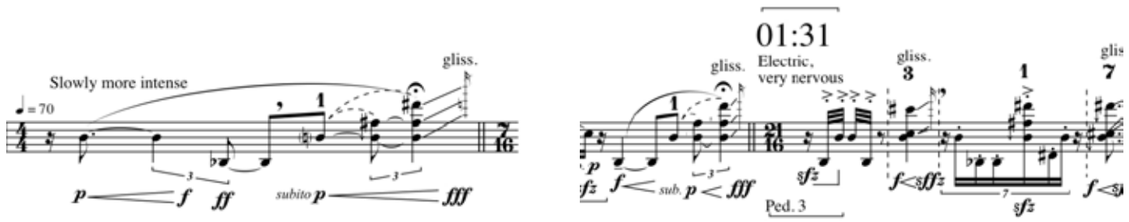


Fig. 9 Ejemplo de parte del proceso de aceleración rítmica: fragmento en el que se especifica un tiempo lento (Slowly more intense) y fragmento en el que el compositor quiere una interpretación enérgica y nerviosa con figuras rápidas (Electric, very nervous).

ARMSTRONG
AW
WERTH
Oboes & English Horn
Distribuido por Zasmusic
zasmusic
En zasmusic ofrecemos hasta 190 marcas en nuestra tienda online.
Trabajando para el oboe y el fagot desde 1999.
www.zasmusic.com
zasmusic
Tutti Fagotti
Tan's Fagotteria Windeler Fagottrohre
Let´s find your bassoon...
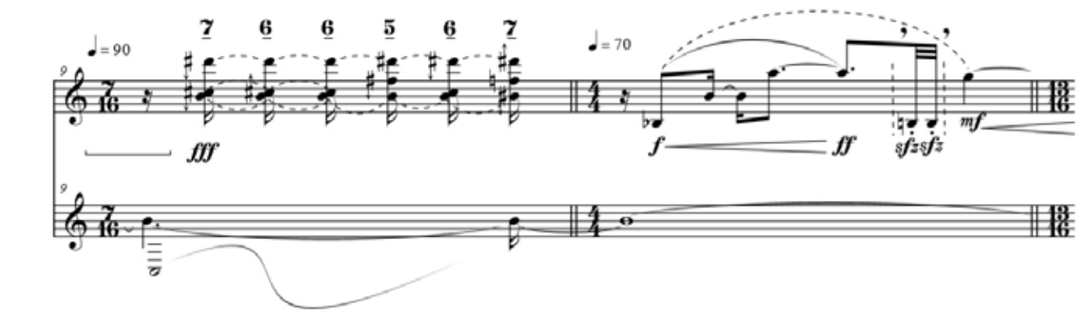


Fig. 10 Compases 9 y 10 de ejemplo de la grafía de la línea de la parte de la electrónica –pentagrama inferior– junto con la línea del oboe –pentagrama superior–.

Los elementos de ruido son también muy importantes y constantes durante toda la obra. Estos elementos de ruido se encuentran en la parte instrumental en los multifónicos y es a partir de la grabación previa de estos 8 multifónicos (por separado y en serie tal como aparecen en la obra) y su posterior manipulación, de donde parten todas las partículas ruidosas de la parte electrónica.

CONCLUSIONES

En este artículo se ha realizado un pequeño recorrido por diferentes usos y procesos compositivos en los que tienen una aplicación directa los elementos tímbricos y que configuran el sonido. A su vez, se ha mostrado un ejemplo, con la obra *Pulsión (2010)*, en el que el trabajo del compositor requiere la colaboración directa del oboísta, no sólo como intérprete y medio para difundir su obra sino también como medio creativo, aportando material sonoro sobre el que el compositor elaborará su discurso.

Con este tipo de obras se hace evidente que, el intérprete especializado en un repertorio del siglo XXI debe ser un músico que domine ampliamente el lenguaje de su instrumento y eso no sólo se consigue con la técnica, además es necesario que reflexione y estudie el campo de la acústica, del timbre, de la psicoacústica para ser consciente de qué, cuándo, cómo y porqué se genera el sonido deseado.

NOTAS

[1] IRCAM, acrónimo de *Institut de recherche et coordination acoustique/musique*, Instituto de Investigación y Coordinación de Acústica Musical ubicado en París, Francia.

[2] Tristan Murail, "Cuestiones de Objetivo". *Entretemps,* nº 8 (septiembre de 1989), p. 203.

[3] T. Murail, "Cuestiones de Objetivo", obra citada, p. 203.

[4] La información sobre Orchidee y los ejemplos mostrados han sido realizados y cedidos por Yan Maresz cuando trabajaba en el proyecto de orquestación y de composición e informática musical en el IRCAM en 2010. Yan Maresz es un compositor francés nacido en Mónaco en 1966 que estudió en París con Tristan Murail. Actualmente es profesor de Nuevas tecnologías aplicadas a la composición en el Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris y de Composición electroacústica y nuevas tecnologías en el Conservatoire à rayonnement régional de Boulogne-Billancourt y Pôle supérieur d'enseignement artistique Paris-Boulogne-Billancourt. Se puede consultar su trabajo en http://www.yanmaresz.com/.

[5] La nota D#5 corresponde al sonido Mib5 grabado en la fase de estudio tímbrico del oboe. Además, se aclara que en este apartado las notas musicales están escritas en cifrado americano (A, B, C, D, E, F, G).

[6] Cuando el compositor emplea el concepto "desafinación" se refiere a la relación o proporción existente entre frecuencias próximas, para nada al concepto de afinación presente en la música temperada.

BIBLIOGRAFÍA

ARANA RODRÍGUEZ, Bienvenido, *El pensamiento científico de Gérard Grisey a través de Prologue pour alto seul (Et Résonateurs)*. Université Paris VIII. París – La Alpujarra, Mayo de 2008.

FINEBERG, Joshua y GRISEY, Gérard. "*Did you say spectral?*". *Contemporary Music Review*, Vol. 19, Parte 3 (2000), pp. 1-3. Traducido por Joshua Fineberg.

LEVY, Fabien. 2002. "Gérard Grisey, una nueva gramatología derivada del fenómeno sonoro". <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/03/Levy.htm>. (Recuperado el 15 de febrero de 2010).

MALHERBE, Claude. "La Postura Espectral". *Entretemps*, nº 8 (septiembre de 1989), pp. 178-182. Traducción del francés de Pablo Cetta. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Universidad Católica Argentina. Centro de Estudios Electroacústicos.

MURAIL, Tristan. "Cuestiones de objetivo". *Entretemps*, nº 8 (septiembre 1989), pp. 202-219. Traducción del francés de María Julia Druvielle. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Universidad Católica Argentina. Centro de Estudios Electroacústicos.

PÉREZ ALBALADEJO, F. J. "El Espectralismo: origen, evolución y definición". Junio 2014. Artículo en línea <https://perezalbaladejo.files.wordpress.com/2015/01/el-espectralismo-origen-evolucic3b3n-y-definicic3b3n-javi-pc3a9rez-albaladejo.pdf> (Recuperado el 20 de abril de 2018).

ROSE, François. "Introducción a la organización de la altura en la música espectral francesa", pp. 240-255. Traducción del inglés de Eduardo Checchi y Pablo Cetta. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Universidad Católica Argentina. Centro de Estudios Electroacústicos.

SOLOMOS, Makis. "La identidad del sonido. Apuntes cruzados sobre Jonathan Harvey y Gérard Grisey". *Resonancia*, nº 13 (marzo de 1998), pp. 173-177. *Copyright © Ircam - Centro Georges-Pompidou 1998*. Traducción del francés de Pablo Cetta. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Universidad Católica Argentina. Centro de Estudios Electroacústicos.

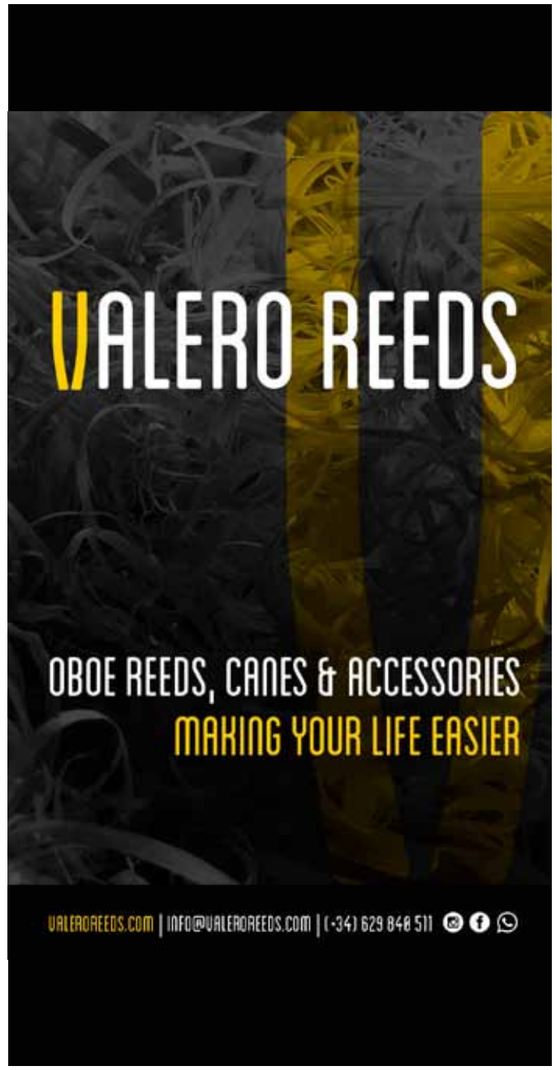
RAFAEL MURILLO ROSADO



Rafael Murillo Rosado ha estudiado composición con Simon Steen Andersen, José Manuel López López y Agustí Charles entre otros. Además, obtiene un máster en composición electroacústica realizado con Alberto Bernal (MAX MSP) y Sergio Luque (SuperCollider) en Madrid. Actualmente, es profesor de Composición y Orquestación en la Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Músics de Barcelona (ESEM).

MARINA CRUZ PASCUAL

Es licenciada en Geología por la Universidad Complutense de Madrid y titulada superior de Música en la especialidad de Oboe y de Flauta de Pico por el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León. Actualmente trabaja como profesora de Música para la Junta de Castilla y León.







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

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

Terry B. Ewell
Fagotista

Germán Martínez López (Traducción)
Socio AFOES, fagotista

III. COMENTARIOS SOBRE AJUSTES DE CAÑAS

Ahora que hemos puesto en su sitio los conceptos importantes, es momento de cambiar a sugerencias prácticas en el acabado de cañas. Animo al lector a reflexionar sobre cómo cada consejo de los que vienen a continuación ayuda en la producción de uno o más de los cuatro tipos de caña.

Considerar cuidadosamente cada aspecto del ajuste de cañas os ayudará a poner a punto vuestras cañas para producir el resultado que deseáis.

Una parte importante de la construcción de cañas es la observación y el balance. Tengo cuatro métodos principales de observación que uso para instruir a mis alumnos. Todos estos métodos requieren una caña mojada. Esto es porque la caña es más flexible cuando está húmeda y es más fácil ver las capas de la parénquima -la madera o grano- cuando la caña está húmeda.

Además, como la caña está mojada cuando tocamos, es bueno observar sus tendencias en este estado.

1) Examinar visualmente la superficie de la caña en busca de simetría. Podemos ver en la Figura 9, por ejemplo, que la caña no tiene buen balance porque las capas de fibra se extienden más hacia la punta en la parte izquierda de la caña.

Las capas de fibra muestran que el lado izquierdo de la caña tiene más madera que el derecho. Esta caña debería ser retocada al respecto antes de realizar más trabajo sobre ella.

2) El test "burbuja" o de apertura es otra forma importante de comprobar el balance de la superficie de la caña.

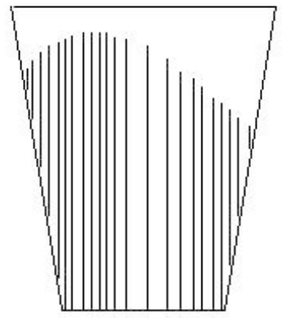


Fig. 9 Superficie de caña descompensada.

Observa la apertura de la caña mientras la cierras muy despacio con el pulgar y un dedo de la misma mano (como podemos ver en la Figura 10).

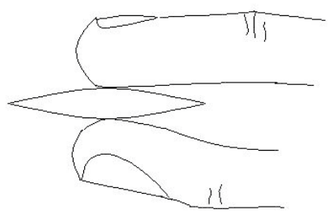


Fig. 10 Caña entre los dedos.

Mira detenidamente cómo la apertura (la "burbuja") se cierra cuando le aplicas presión. La burbuja debería estar centrada durante todas las fases de cierre (Figura 6).



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

Si la "burbuja" no está centrada, tu caña está descompensada y necesita ser ajustada. La burbuja será más grande en la parte de la caña que más madera tenga. La Figura 11 muestra la punta de dos cañas descompensadas. Piensa en las palas como si estuviesen "echando un pulso" entre ellas. La porción de pala más fuerte empujará a la porción de pala más débil en la dirección contraria, como muestran las flechas en la Figura 11.

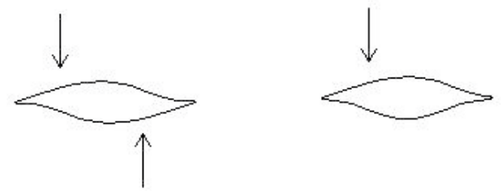


Fig. 11 Dos cañas descompensadas.

Estas partes de la caña con más madera necesitarán volverse más finas, hasta que las palas estén en correcto balance, similar al de la caña de la Figura 6. Lo que buscamos es tener una burbuja o apertura simétrica en medio de las dos palas durante el test completo.

3) El "test dactilar" te ayudará también a identificar la localización de zonas con más o menos madera de la superficie de la caña. "Pellizca" las palas de la caña a lo largo de la superficie completa, con la ayuda del pulgar y de un dedo de la misma mano. Con este proceso abre y cierra las palas, concentrándote especialmente en la zona de los lados y la punta. Las zonas más finas de la pala cederán más fácilmente que las más gruesas. Las yemas de los dedos son realmente sensibles y pueden aportar un cálculo muy preciso y rápido del balance de las palas.

4) El "test de la placa" ayuda a identificar el grosor de los raíles. Inserta la placa en la caña de tal forma que, suavemente, separe los raíles a lo largo de uno de los lados de la caña (Figura 12). De esta forma puedes observar fácilmente el balance de los raíles y si tienen el grosor deseado. Muchos estudiantes no son conscientes de que sus raíles no disminuyen progresivamente desde el escalón hasta la punta, o el balance de los raíles es desigual entre las palas. Este test proporciona a los estudiantes una revisión visual inmediata del grosor de los raíles.

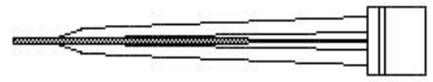


Fig. 12 Placa insertada entre los raíles.

Os habréis dado cuenta de que todavía no he mencionado dos formas comunes de evaluar el grosor de las palas. Mirar a través de las palas, a la luz de una lámpara o similar, puede a veces ayudar a determinar desigualdades o irregularidades en las palas y en el perfilado en general. Sin embargo, la antigüedad de la caña y la densidad de esta también afectan a la translucidez de la caña.

Especialmente puede ser difícil hacer comentarios sobre las partes más gruesas de la caña -el corazón y la espina-, ya que esas zonas no se iluminan muy bien con una luz.

Un micrómetro es otra excelente forma de medir el grosor de las palas. Sin embargo, tiene dos desventajas. Con la caña intacta es difícil medir el grosor de los raíles. Además, las máquinas son caras. No sé si debería enfatizar el uso de una herramienta que los alumnos no usarán cuando dejen mi clase. Muchos alumnos tienen la suerte de poder comprar las herramientas rudimentarias para la construcción de cañas. Para muchos estudiantes el precio de un micrómetro es prohibitivo. Todos los estudiantes, sin embargo, pueden muy fácilmente emplear los métodos de observación que he mencionado más arriba.

Hablemos ahora sobre el ajuste de los alambres. Es muy importante entender cómo los cambios en el primer y segundo alambre afectan a la caña. La Figura 13 proporciona una tabla con diferentes efectos de ajuste de alambres. Redondear o aplanar solo el primer alambre tendrá efectos variantes en la afinación dependiendo del tipo de perfilado, longitud de caña y otros factores. Abrir el primer alambre crea una altura

de apertura mayor y comúnmente un ancho de apertura mayor, permitiendo que pueda pasar más aire a través de la caña. Redondear los dos alambres juntos, sin embargo, oscurecerá el sonido y hará que suba la afinación en general. Un primer alambre redondeado en exceso es indicador de que habrá que usar otros métodos para oscurecer la caña o abrir la punta en el futuro. También fijaos en que un primer alambre muy apretado constreñirá mucho las vibraciones de la caña. Yo sugiero a mis alumnos que realicen el "test de la uña" con el primer alambre. Una vez la caña ha sido sumergida en agua y tocada un poco, deben ser capaces de mover los círculos del primer alambre ligeramente con sus uñas. (Fig. 13)

Ajuste	Apertura de la punta	Timbre (sonido)	Tendencias de afinación
Redondear el Primer alambre	Abierta	Habitualmente oscuro (menos vibrante)	Varía
Aplanar el Primer alambre	Cerrada	Habitualmente brillante (más vibrante)	Varía
Redondear el Segundo alambre	Cerrada	Oscuro	Tiende a subir
Aplanar el Segundo alambre	Abierta	Brillante	Tiende a bajar

Fig. 13 Tabla de los efectos del ajuste de alambres.

Si mover el alambre requiere excesiva fuerza, éste está demasiado apretado. Es bastante común en cañas nuevas que se hinchen en las primeras sesiones de ser tocadas. Mantener el primer alambre con una tensión adecuada es una clave para evaluar adecuadamente más ajustes en la caña.

Los ratios del corazón a las alas y de la espina a los raíles tienen muchas cosas en común. En general, mayores ratios proporcionan una caña de sonido más oscuro; menores ratios proporcionan una caña de sonido más brillante. Estudia detenidamente la siguiente lista de grosores inadecuados y características de balance entre esas áreas:

Un corazón que es muy grueso (mayor corazón en proporción a las alas)

- Mib de horquilla (Mib3), Sol3 (Sol por encima del Fa central) y Fa#3 (Fa# por encima del Fa central) están muy altos de afinación.
- El registro grave está alto de afinación y le cuesta responder.

Un corazón que es muy fino (menor corazón en proporción a las alas)

- Do#3 (por debajo del Fa central) y posiblemente Mi3 (Mi central) están bajos de afinación.
- El registro agudo está bajo de afinación.
- La caña se colapsa con dinámicas fuertes.

Alas que tienen demasiada madera (menor corazón en proporción a las alas)

- La caña no responde bien en el pianissimo.

Alas que tienen muy poca madera (mayor corazón en proporción a las alas)

- Las esquinas se pueden romper con el picado.
- Las esquinas están totalmente colapsadas, de modo que no contribuyen a la vibración de la caña.

Una espina fina en proporción a los raíles, con mucha madera en espina y raíles.

- Una caña vibrante o brillante que favorece el registro grave y las dinámicas fuertes.

Una espina fina en proporción a los raíles, con poca madera en espina y raíles.

- Una caña nasal o brillante que favorece el registro grave y las dinámicas suaves.

Una espina gruesa en proporción a los raíles (espina gruesa, raíles finos)

- Una caña oscura que funciona bien en el registro agudo. Si los raíles son demasiado finos, el registro grave responderá con dificultad.

Hay muchas formas de oscurecer el sonido de la caña del fagot más allá de los ajustes de alambres mencionados arriba. Yo tengo la teoría de que las cañas con sonido brillante tienen muchos componentes de brillo.

Uno de ellos es el brillo de frecuencias agudas generado por el área de la punta. Otro es un brillo más robusto generado por zonas de la caña fuera de la punta, por el corazón y espina.

Pasar un trozo de papel de lija fino -grano de 400 o 600- de lado a lado, por el largo de la punta y haciendo contacto con las dos palas a la vez, reducirá el brillo generado por la punta (Figura 14).

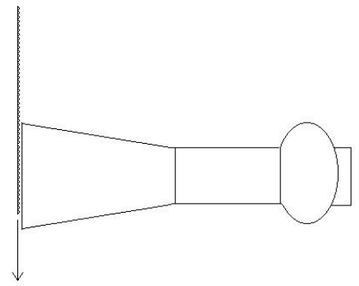


Fig. 14 Pasar papel de lija a lo largo de la punta de la caña.

Un método para reducir el brillo de la zona de la punta y algo de las zonas traseras es el siguiente:

Introduce una pieza de papel de lija fino en la apertura de la punta (como si introdujeras una placa). Suavemente, pellizca las palas cerradas con una mano y, firmemente, tira del papel de lija con la otra. Dale la vuelta al papel de lija y repite el proceso con la otra pala.

La mejor solución para moderar el sólido brillo de la porción central de la caña es incrementar la cantidad de madera de la espina en proporción a los raíles, quitando madera de los raíles. Muy comúnmente uso una lima para realizar esta operación. En casos extremos de brillo, en particular con una caña que tiende a caerse de afinación, corta la punta o usa papel de lija o una lima de uñas para hacer más estrecha la caña.

Se puede añadir brillo al sonido de una caña de muchas formas, aparte de las ya mencionadas arriba con respecto al ajuste de alambres. Cualquier disminución del corazón en proporción a las alas o de la espina en proporción a los raíles tendrá como resultado un sonido más brillante. Naturalmente, esto quiere decir que hay que quitar material del corazón o de la espina de la caña. Una punta más fina añadirá más frecuencias agudas que contribuirán al brillo del sonido. La punta es un componente esencial de la caña, ya que actúa mucho como la bujía de un motor.

Una punta que está bien hecha permite a la caña responder en todos los registros y en todas las dinámicas. Por esta razón, la punta es uno de los primeros ajustes que hago en la caña cuando la termino. Una vez la punta está bien hecha, se puede evaluar mejor la condición de la caña y se pueden realizar otros ajustes.

Sólo permito que la caña de concierto tenga una punta más gruesa; el resto de tipos de caña tienen una punta fina y que responde fácilmente.

Hacer más finos los canales (ver Figura 1) es algo que favorece a los puntos de inflexión. En otras palabras, se debilita la caña de tal forma que el alto de la apertura se contrae cuando la caña es apretada por la embocadura. Estos puntos de inflexión son deseables si uno quiere tener mayor control dinámico.

Yo trabajo sobre los canales empezando por la parte trasera de la caña y voy subiendo progresivamente en la dirección de las fibras hasta la punta. Una navaja curva es lo mejor para este tipo de trabajo, permitiendo quitar madera en zonas más pequeñas.

De la misma forma que tenemos nuestros mazos ablandadores de carne para hacer la comida más apetitosa, quitar madera de los canales actúa como un "mazo ablandador de cañas", haciendo que el sonido y la respuesta sean más atractivos. Llevado al extremo, sin embargo, te has pasado si tocar tu caña es como tocar "un chicle".

CONCLUSIÓN

Una vez que hayas estudiado detenidamente el material contenido en este documento, te animo a consultar el examen disponible en la publicación original (ver *The Double Reed,* Vol. 23 No. 3, p. 107). Naturalmente, este test sólo es verídico si tienes en mente los enfoques subjetivo y objetivo contenidos en este artículo. Hay otra cosa más a poner en práctica además de los conceptos aquí contenidos. Yo les digo a mis alumnos que, hasta que no hayan hecho sus primeras 100 cañas, son novatos. Sólo después de haber hecho 1000 cañas empezarán a entender las complejidades que tiene el esculpir los artilugios de producción de sonido que conocemos como cañas de fagot. No hay atajos para el honrado y antiguo procedimiento: raspar y probar, limar y probar, ajustar y probar... Puede que tus navajas estén afiladas, puede que tu caña sea delicada, ¡y puede que tengas algo sobre lo que presumir cuando todo esté terminado!

NOTAS

3. Estoy en deuda con muchos profesores por sus consejos sobre fabricación de cañas: Arthur Grossman, Norman Herzberg, Sidney Rosenberg, Richard Plaster y Stephen Maxym. También estoy agradecido al excelente artículo de JM Heinrich, "The Bassoon Reed" 7 (1979) *The Journal of the Double Reed Society*: 17-43.

4. Echad un vistazo a: Ronald Klimbo, *Bassoon Performance Practices and Teaching in the United States and Canada* (Idaho: University of Idaho, 1974); Marc Apfelstadt y Ronald Klimbo, *Bassoon Performance Practice, Teaching Materials, Techniques and Methods* (Idaho: University of Idaho, 1993); Terry B. Ewell y Todd A. Goranson, "Double Reed Measurements Part 1: Bassoon Reeds" *Scrapes International* 2 (Diciembre 1999): 56-64; y al Proyecto WWW de Cañas de Fagot en la web de IDRS: http:/www.idrs.org/Reed/Reeds.html. También es de interés el artículo de Lewis Hugh Cooper y Mark D. Avery, "Reed Contribution" en *The Double Reed* q3/3 (1991): 59-68.

BIBLIOGRAFÍA

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

DR. TERRY B. EWELL

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

GERMÁN MARTÍNEZ LÓPEZ

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



La Técnica Alexander y su aplicación en la práctica instrumental



«No existe la posición correcta, sino la dirección correcta». F. M. Alexander

Nuria Cabezas Castaño
Socia AFOES, oboísta

Los seres humanos, con el paso del tiempo aprendemos patrones posturales, gestos y hábitos que no tienen en cuenta un buen uso del cuerpo, siendo habitual el desarrollo de afecciones músculo-esqueléticas desde edades tempranas. La Técnica Alexander nos ofrece un estilo de vida postural consciente que podemos aplicar como recurso para mejorar la práctica instrumental. Su eje de acción principal se basa en desaprender los malos hábitos posturales y darle un buen uso a nuestro cuerpo.

ORIGEN DE LA TÉCNICA ALEXANDER

Frederick Matthias Alexander nace en Australia en 1869. Es un niño prematuro y durante el transcurso de su infancia, Alexander sufre múltiples afecciones respiratorias que condicionan su vida por completo. Debido a su delicada salud recibe educación privada en casa pudiendo disfrutar de mucho tiempo libre. Durante estos años aprende el oficio de su padre, el adiestramiento y la doma de caballos, experiencia que le ayuda a adquirir una sensibilidad en las manos que será crucial para el posterior desarrollo de su técnica.

Años más tarde, Alexander se forma como actor y declamador y funda su propia compañía de teatro, pero cuando todo parece ir bien reaparecen los problemas respiratorios que dificultaron su infancia. Visitó en repetidas ocasiones a médicos y logopedas intentando encontrar una solución para sus problemas respiratorios recibiendo así medicación y cuidando su voz por temporadas, pero estas recomendaciones eran simples parches a un problema mayor que Alexander empezaba a intuir. La motivación personal que movía a Alexander a recuperarse le hizo plantearse cuál era la raíz del problema. Empezó a preguntarse qué es lo que estaba haciendo con su cuerpo mientras recitaba para que la afonía fuera siempre un impedimento para hacer lo que más le gustaba, recitar y actuar.

Suele decirse que el amor mueve montañas y así fue como Alexander emprendió su búsqueda personal hacia el conocimiento funcional del cuerpo humano. La pasión que sentía por su profesión en el teatro le aportó la fuerza necesaria para realizar el viaje de exploración y observación de todos y cada uno de sus movimientos corporales.

A medida que pasa el tiempo y observa cada uno de sus movimientos desde todos los ángulos con ayuda de espejos, Alexander va realizando descubrimientos a los que va poniendo nombres. Vamos a definir ahora los conceptos principales que vertebran el eje sobre el que se desarrolla la técnica Alexander.

El primero de ellos es el **control primario**, el cual dirige y controla el funcionamiento de nuestros mecanismos y organismo. Lo podemos definir como la relación entre la cabeza y el resto del cuerpo, es decir, «la relación cabeza - cuello - espalda» y la libertad de movimiento existente entre cada una de las partes. En esta fase de observación, Alexander descubre cómo cuando declama retrae su cabeza, arquea el pecho y contrae la espalda. Es en estos momentos cuando decide colocar otros dos espejos al lado del principal para poder observarse y hace el segundo de sus descubrimientos.

La **apreciación sensorial imprecisa** hace referencia al hecho de que la información que recibimos por parte de nuestro sistema de respuesta sensorial puede no ser precisa. Es decir, podemos creer que las partes de nuestro cuerpo están ubicadas en el espacio respecto a la Tierra de un modo determinado pero en realidad, no están como creemos. Este es un punto clave para el aprendizaje de la técnica, ser conscientes de forma precisa ya que lo que pensamos o sentimos que estamos haciendo puede no tener nada que ver con la realidad. La apreciación sensorial personal y consciente tiene una gran importancia y aplicación en la práctica instrumental. Estudiar enfrente de un espejo resulta de gran ayuda para afianzar la técnica y la postura corporal correcta, pero al final es la apreciación de cada uno lo que marca la diferencia y, por ello, debemos intentar con la práctica que ésta sea lo más veraz posible.

En esta línea, Alexander sigue investigando y descubre que también acumula tensión de forma inconsciente en sus piernas, pies y dedos. Se da cuenta de que afecta a su equilibrio corporal y que el hecho de querer estar erguidos y rectos nos conduce a una inclinación en exceso hacia atrás.

Llegado a este punto del proceso, frustrado y decepcionado llega a la conclusión de que para cambiar sus hábitos posturales primero tenía que «dejar de hacer» cualquier cosa como respuesta inmediata cuando hablaba en público. Alexander denomina a este concepto de su técnica «inhibición».

La **inhibición** nos permite centrar la atención en la dirección del cuerpo y dejar de interferir de forma inconsciente en los movimientos que hacemos y posturas que adoptamos. Es en estos momentos cuando crea un plan que practica una y otra vez teniendo en cuenta la inhibición y la dirección. Alexander afirma que, «Después de trabajar en este plan durante un tiempo considerable, me liberé de mi tendencia a volver a mi uso habitual equivocado cuando declamaba, y el acusado efecto de esto en mi funcionamiento me convenció de que por fin iba por el buen camino, ya que una vez libre de esta tendencia, también me liberé del problema de garganta y de las cuerdas vocales, y de las dificultades respiratorias y nasales que me habían esclavizado desde que nací». En un primer momento, pensaba que era una situación personal y que no se podía generalizar, pero tras años de experiencia como profesor de la técnica que lleva su nombre afirma que, el mal uso del cuerpo y las tensiones innecesarias en el movimiento del mismo forman ya parte de la idiosincrasia del mundo moderno.

Si observamos a un niño de unos tres o cuatro años jugando libremente observaremos que tiene un equilibrio y coordinación innatos, reflejado en el eje de su cuerpo durante todas las acciones que realiza. Todos hemos nacido con esas capacidades innatas, pero ha sido el paso de los años y un aprendizaje incorrecto en el uso de nuestro cuerpo lo que ha producido que la mayoría de las personas en edad adulta ya no cuenten con la misma calidad en el movimiento.

Al fin y al cabo, la Técnica Alexander es algo que aprendemos y practicamos para nuestro beneficio y crecimiento personal, es decir, para ayudarnos a nosotros mismos. Por ello, su metodología recurre al origen del problema, lo inhibe y construye de nuevo sobre una base nueva. No es un tratamiento o un parche para solucionar momentáneamente un problema que probablemente sea recurrente con el paso del tiempo si no investigamos sobre el origen del mismo.

¿Qué entendemos por ser libre? Alexander creía plenamente que hay una conexión directa entre el cuerpo, la mente, las emociones y el espíritu. Todos ellos son inseparables y a su vez se ven afectados si se hace un mal uso de uno de ellos. Áreas de conocimientos como la neuropsicología, la psicología y la psiquiatría demuestran hoy en día cómo la forma en la que pensamos afecta directamente a cómo nos sentimos y a cuál es la actitud general que tenemos ante la vida. Por ello, si aprendemos a hacer un buen uso de nuestro cuerpo y a movernos con libertad, también podremos liberar nuestros pensamientos y sentirnos mucho mejor en nuestro día a día. El aprendizaje de la Técnica Alexander nos guiará en un proceso de búsqueda personal hacia la libertad de espíritu que generará en nosotros una sensación de felicidad y realización que habíamos dejado olvidada en la infancia.

Gracias al tremendo ejercicio de introspección que Alexander realizó durante años pudo encontrar la solución a su problema y consiguió curarse. Pronto empezó a propagarse la buena nueva de que Alexander se había curado a sí mismo y profesionales del sector empezaron a ponerse en contacto con él para buscar respuestas a sus preguntas. En los años posteriores, además de retomar su carrera como actor y declamador también empieza a impartir cursos sobre su técnica junto a su hermano Albert Redden Alexander. Ambos crean varios métodos que aplican en la enseñanza de la técnica en Australia. Reconocidos médicos del país recomendaban a sus pacientes a los hermanos Alexander. De hecho, el Doctor J.W. Stewart McKay sugiere a Alexander que viaje a Londres para compartir sus conocimientos con más gente. Será en el año 1904 cuando abre una consulta en Londres hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, momento en el que zarpa hacia Estados Unidos donde prosigue su labor de difusión.

Al cumplir los 60 años, Alexander recibe peticiones para que abra una escuela de formación para profesores y hacer posible la perduración de su legado con el paso del tiempo tras su muerte. Será en el año 1931 cuando imparta el primer curso de formación para profesores sobre la Técnica Alexander. Desarrolló esta labor de valor incalculable durante los últimos años de su vida en su casa de Ashley Place hasta la fecha de su muerte en octubre de 1955.

Tras su muerte, la técnica se ha hecho famosa en el mundo entero y cada día más personas inician su camino de búsqueda personal gracias a ella.

¿CÓMO PODEMOS DEFINIR LA TÉCNICA ALEXANDER?

Podemos definir la Técnica Alexander como un método que nos ayuda a tomar más conciencia personal y sobre lo que nos rodea en cada momento, ayudándonos a elegir de forma libre, manteniendo nuestro equilibrio psicofísico estable. La sobrina de Alexander, Marjorie Barlow definía la técnica como «saber lo que se está haciendo y asegurarse de que puede dejar de hacerse si se desea». Realmente el proceso es tan fascinante y complejo que se puede tardar toda una vida en saber con exactitud lo que se está haciendo con respecto a los movimientos involuntarios, también denominados reflejos, que realizamos repetidamente a lo largo del día.

Cuando somos capaces de aplicar la técnica en el momento presente, podemos lograr ahorrar energía y estar más descansados al finalizar la jornada; ser más conscientes de nosotros mismos tanto física, como mental y emocionalmente; prevenir el desgaste de nuestro cuerpo con el paso de los años; ser conscientes de las pautas de movimiento que realizamos y poder así cambiarlas si lo deseamos; y quizás lo más importante de todo, ser libres por completo tanto exterior como interiormente.

METODOLOGÍA DE LA TÉCNICA ALEXANDER. LAS DIRECCIONES

Alexander describe el concepto de dar direcciones como «un proceso que implica proyectar mensajes desde el cerebro a los mecanismos del cuerpo y enviar la energía necesaria para el uso de dichos mecanismos». Hace distinción entre la dirección primaria y las direcciones secundarias.

La dirección primaria está dirigida a controlar el correcto funcionamiento del Control Primario, es decir, la relación existente entre la cabeza, el cuello y la espalda. Alexander se percató de que la principal causa de todos los problemas era el aumento de tensión en los músculos del cuello, lo cual interfiere de forma directa en el control primario. La dirección principal que creó fue:

«Dejar que el cuello se libere de modo que la cabeza pueda ir hacia adelante y hacia arriba para que la espalda pueda estirarse y ensancharse».

Las direcciones secundarias siempre se llevan a cabo precedidas por la dirección primaria y se aplican al resto de partes de nuestro cuerpo. Cuando estamos erguidos debemos pensar y permitir una prolongación entre los pies y la cabeza dejando que el peso se reparta de forma uniforme en ambas plantas de los pies. Permitir la liberación de la tensión de las nalgas mientras que evitamos empujar las caderas hacia adelante y las rodillas hacia atrás. Pensar que el peso de los brazos cae hacia abajo desde los hombros y permitir, a su vez, una prolongación desde el ombligo hacia la parte superior del pecho. A la hora de aplicar la técnica en la práctica instrumental debemos aplicar las mismas direcciones siempre que tocamos con nuestro instrumento musical.

Gracias a la Técnica Alexander podemos demostrar el efecto que nuestros pensamientos tienen sobre nuestro organismo y lo podemos ejemplificar con la siguiente situación. Realice el siguiente ejercicio con la ayuda de otra persona. Sitúese de pie con los ojos cerrados y piense en su frente, a continuación, pida a la otra persona que le empuje suavemente para que pierda el equilibrio. Una vez realizado el ejercicio piense en las sensaciones que ha tenido. A continuación, realice el mismo ejercicio, pero esta vez pensando en sus pies y lo bien sujetos que están al suelo. ¿Ha sentido alguna diferencia entre la primera vez y la segunda? Lo más probable es que en la segunda ocasión el esfuerzo que ha necesitado para mantener el equilibrio haya sido mucho menor que en la primera. Éste es un claro ejemplo de cómo podemos sentir el poder que ejercen nuestros pensamientos sobre nuestro cuerpo.

BENEFICIOS DE SU USO Y HERRAMIENTA PARA LA PREVENCIÓN DE LESIONES EN LOS MÚSICOS

El profesor Nikolaas Tinbergen, premio Nobel de Medicina en 1973, dice lo siguiente con referencia a los beneficios para el ser humano resultantes de la aplicación de la Técnica Alexander, «ya hemos podido comprobar, con creciente asombro, mejoras muy notables en cosas tan diversas como la hipertensión, la respiración, la profundidad del sueño, el buen humor general y la lucidez, la resistencia ante las presiones externas y también en habilidades tan delicadas como tocar un instrumento musical».

La Técnica Alexander es un método para tomar más conciencia sobre la postura que adoptamos y la coordinación de nuestro cuerpo al realizar las actividades de nuestro día a día. En los tiempos que corren, es muy difícil encontrar a personas con buena salud postural por norma general. La manera en la que mantenemos y sostenemos nuestros cuerpos es un reflejo de nuestras vivencias en el pasado, emocionales, físicas y mentales. Con el paso del tiempo bloqueamos a nuestro cuerpo en ciertas posturas, olvidándonos de que la rigidez que hemos adoptado no es algo natural y puede causar problemas de salud en un futuro no muy lejano. Algunos de los motivos por los que cambiamos nuestra postura con la edad son la falta de ejercicios



físico, pasar muchas horas de inactividad sentados, falta de interés por nuestro día a día, el agobio por el cumplimiento de tareas o una actitud competitiva que se nos inculca desde niños y en el trabajo.

La Técnica Alexander es una excelente herramienta de prevención para los músicos que puede ayudar a evitar el desarrollo de patologías como tendinitis, codo de tenista, malas posturas, dolor de espalda, molestias en las cervicales y en las articulaciones. La mayoría de los músicos no tienen en cuenta estos aspectos hasta en el momento en el que les duele algo o les impide el desarrollo de su trabajo. Debemos comprender que una persona totalmente sana puede obtener muchos beneficios incorporando su práctica en las rutinas de estudio, previniendo muchos de los problemas mencionados anteriormente y ganando en calidad de vida, viviendo más conscientemente y mejor.

APLICACIÓN A LOS INSTRUMENTISTAS DE VIENTO

Las principales patologías que se presentan en los instrumentistas de viento madera se manifiestan en problemas localizados en los antebrazos, muñecas, manos y dedos. Además de problemas en las cervicales y columna vertebral.

El síndrome de sobrecarga muscular suele presentarse en el grupo muscular de los epicondíleos y epitrocleares, hecho producido por la práctica prolongada de movimientos repetitivos durante las horas de estudio, ensayo o concierto.

El dolor principal en los oboístas se focaliza en el dedo pulgar de la mano derecha ya que sufre una contracción muscular por soportar el peso del instrumento. Una patología específica es el síndrome de atrapamiento del nervio interóseo posterior. El músculo pinza al nervio en alguno de los puntos, provocando un intenso dolor que puede llegar a incapacitar a la persona.

La Técnica Alexander nos ayuda a ser más conscientes de todos y cada uno de los músculos implicados en la práctica musical, dependiendo del instrumento en cuestión. Gracias al conocimiento de la Técnica, podremos aliviar las tensiones innecesarias que inconscientemente recreamos de forma repetida durante las horas de estudio. Es un recurso de inmenso valor que podemos aplicar para mejorar con nuestro instrumento, pero sobre todo, para mejorar nuestra calidad de vida a largo plazo.

APTAE es la Asociación de Profesores de Técnica Alexander de España fundada en el año 1998 y hermanada con la STAT, la Sociedad Británica creada en el año 1958. Una de las principales funciones de esta asociación es la regulación de la enseñanza de la Técnica Alexander, además de la difusión y coordinación de profesorado, alumnos y socios de la misma. La formación de un alumno en Técnica Alexander se realiza durante un período de al menos 3 años de duración con un mínimo de 16.000 horas de formación personalizada. Actualmente, en España contamos con tres centros de formación; L'Estudi Centro Técnica Alexander en Barcelona, el Centro de Estudios Técnica Alexander de Terrassa y el Centro de Enseñanza Constructiva en Madrid.

Quizás con el transcurso del tiempo comencemos a ser más conscientes de la importancia de una buena educación postural en general y en la práctica musical en particular y, a su vez, podamos tener un libre acceso a su práctica y aprendizaje desde edades tempranas.

BIBLIOGRAFÍA

ALEXANDER, F.M. *El uso de sí mismo*. Urano, 1995

ALEXANDER, F. M. *Constructive Conscious Control of the Individual*. Gollancz, 1987

ALEXANDER, F. M. *Man's Supreme Inheritance*. Centerline Press, 1988

BARLOW, Wilfred. *El principio de Matthias Alexander*. Paidós Ibérica, 2001

BRENNAN, Richard. *La técnica Alexander*. United Kingdom: Editorial Kairós, 2011

CONABLE, Barbara. *Cómo aprender la Técnica Alexander: un manual para estudiantes*. Obelisco, 2001

GARCÍA MARTÍNEZ, Rafael. *Técnica Alexander para músicos: la "zona de confort", salud y equilibrio en la música*. Ediciones Robinbook S.L., 2013

GARLICK, David. *The Lost Sixth Sense - A Medical Scientist Looks at the Alexander Technique*. Centatime,1990

TOLLE, Eckhart. *Un nuevo mundo, ahora: encuentra el propósito de tu vida*. Grijalbo, 2006

NURIA CABEZAS CASTAÑO

Fundadora y creadora de contenido digital de la plataforma educativa de educación online llamada MusicBayside www.musicbayside.com

Oboe Principal de la Kwazulu-Natal Philharmonic Orchestra en Durban, Sudáfrica. Es licenciada en música y se ha formado en instituciones como la Escuela Superior de Música Reina Sofía o la Academia Orquestal Ossiach de Viena, entre otras.



INFORMACIÓN CUOTA 2019

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

DOMICILIACIÓN: De este modo y a propuesta de la asamblea nos empeñamos en seguir incentivando la domiciliación de la cuota anual favoreciendo así el espíritu de asociados, e intentando desvincular la aportación anual de la asistencia o no a los congresos y concursos. Actualmente contamos con más de 450 domiciliaciones entre socios estudiantes y profesionales. Domicilia tu cuota en www.afoes.es

SOCIO PROFESIONAL, SOCIO ESTUDIANTE Y SOCIO JUBILADO: Las cuotas para 2019 se mantendrán en 40€ para Socios Profesionales y 20€ para Socios Estudiantes y Jubilados. Las cuotas de los Socios Estudiantes serán revisadas anualmente pasando a ser Socios Profesionales desde los 24 años de edad, salvo que se justifique anualmente la situación de desempleado o la continuación de su etapa estudiantil.

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

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

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

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

ANUNCIANTES REVISTA AFOES 2018

BUCHER • BUFFET-CRAMPON • BERTHELOT • DANZI REEDS • FAGOTTERIA • HOWARTH • LORÉE-DE GOURDON • MERCASEGUROS • MOOSMANN • OBOE SHOP • PÜCHNER • REED MACHINES • RIGOUTAT • VALERO REEDS • YAMAHA MUSIC • ZASMUSIC

Si estáis interesados en publicitar vuestra empresa en nuestra revista, o en patrocinar nuestros eventos podéis contactar a través de:
If you are interested in advertising your business in our magazine or in sponsoring our events, please contact us at:

info@afoes.es




YAMAHA
Custom Oboes
YAMAHA
Custom
ESTABLISHED
IN 1887