afoes

Asociación de Fagotistas y Oboístas de España
www.afoes.es • info@afoes.es
Nº 4 • 2015



Entrevista a Óscar Navarro Lucía Isabel Pérez Berenguer • **W. A. Mozart:** ***Cuarteto para Oboe y Cuerdas en Fa Mayor KV 370*** María Teresa Sala Milvaques • **I Concurso de la Asociación de Doble Caña de Sevilla** José Manuel Cuadrado Sánchez • **El Repertorio para Fagot y Cuarteto de Cuerdas** José Arsenio Rueda Ocaña • **Diario del Tercer Congreso AFOES Zaragoza 2014** Elena Calderón de Luis • **Los Solos de Oboe en los Tríos de los Minuetos Sinfónicos de Haydn** Mary Lindsey Bailey • **Los *18 Estudios para Fagot* de Anselm Viola (1738-1798)** Guillermo Beltrán Plumed • **Tertulia con el Maestro Vincenzo Menghini** Joaquín Osca Pons •

reed machines

Reed Machines V.O.F.
Main office: Laarweg 7, 6882 AA Velp, Netherlands
Workshop: 2e Indumaweg 4b, 5705 BB Helmond, Netherlands
Postal address: Den Ossekamp 8, 5706 SE Helmond, Netherlands

contact@reedmachines.com
www.reedmachines.com

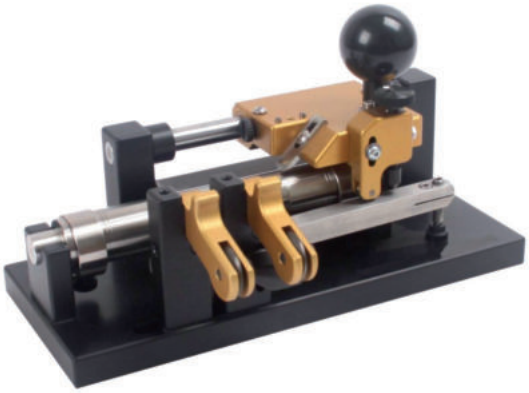
Chamber of Commerce Arnhem 57093849
VAT no. NL852435538B01

professional reed-making machines, by musicians for musicians

bassoon



gougers for various types of bassoon



profilers for various types of bassoon

oboe



gougers for various types of oboe

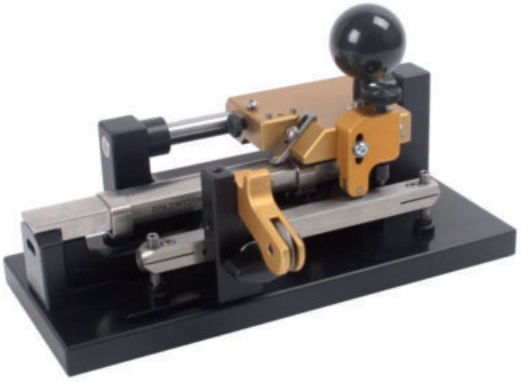


Soon available, profilers for various types of oboe
dimensions 10cm x 10cm x 10cm with hard cover

bagpipe



gougers for various types of bagpipe



profilers for various types of bagpipe

afoes

Edita
Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

Dirección
Juan Antonio Moreno López

Equipo de Redacción
Juan Antonio Moreno López, Lucía Isabel Pérez Berenguer y Bartolomé Mayor Català

Diseño y Maquetación
Vicent Giménez Pons

Diseño de la portada
Javier Guerrero Benavente - Gueben, Diseño Creativo

Fotografía
Vicente Gómez Pablo, José Javier Belda Sanchís, Mª Carmen León Ibáñez - www.carmenleonfotografia.com

Responsables de Publicidad
Sarah Roper y José Antonio Masmano

Traducción de Textos
Mª Irene Lorite Rascón

Junta Directiva
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

Impresión: **GRXSERVICIOS**GRÁFICOS
ISSN: 2255-0240
Depósito Legal: GR 2863-2012
Impreso en España. Granada, agosto de 2015.

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 premiso 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.

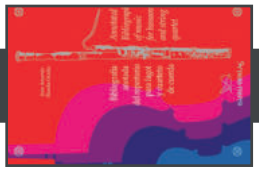
www.afoes.es

Sumario

4  Entrevista a Óscar Navarro

8  W. A. Mozart: *Cuarteto para Oboe y Cuerdas en Fa Mayor KV 370*

18  I Concurso de la Asociación de Doble Caña de Sevilla

20  El Repertorio para Fagot y Cuarteto de Cuerdas

26  Diario del Tercer Congreso AFOES Zaragoza 2014

34  Los Solos de Oboe en los Tríos de los Minuetos Sinfónicos de Haydn

46  Los *18 Estudios para Fagot* de Anselm Viola (1738-1798)

52  Tertulia con el Maestro Vincenzo Menghini

Carta del Presidente



Estimados socios,

Me complace presentaros nuestra cuarta Revista AFOES. Resulta gratificante ponerla junto a las anteriores, cual coleccionista de objetos valiosos. Debo dar las gracias a los autores de los artículos y por supuesto, a las empresas del sector que apoyan esta publicación con sus anuncios.

Este año 2015 se las prometía tranquilo pero he de confesaros que organizar el Primer Concurso Nacional AFOES no ha sido nada fácil, y además hay que sumar que paralelamente se está trabajando en la organización del IV Congreso AFOES Murcia 2015 y en el Congreso Internacional que realizaremos junto con la IDRS en Granada durante el año 2018.

Me gustaría destacar dentro de los artículos la entrevista realizada a Óscar Navarro sobre el estreno de *Legacy*, obra de un compositor español escrita para un intérprete español. Ramón Ortega con su oboe no deja de dar muestras de su gran virtuosismo y su interés por explotar nuevos campos. La música de Navarro pasa a engrosar el repertorio español para la doble lengüeta, algo no tan extenso como deseado.

También es justo hablar de la *Sonata para oboe y piano* de Antonio Cuenca, obra seleccionada para la semifinal del Primer Concurso Nacional AFOES, que deseamos sea más conocida entre los miembros del gremio. Un servidor tuvo la oportunidad y el placer de interpretarla en la Conferencia Internacional de la IDRS celebrada el pasado mes de agosto en la ciudad japonesa de Tokyo representando a AFOES.

Por último, deseamos que la nueva andadura que comenzamos con el concurso sea duradera en el tiempo y que cada vez más importante en el panorama musical, tanto nacional como internacional.

Un fuerte abrazo,

José Antonio Masmano Villar
Presidente AFOES





RIGOUTAT & FILS S.A.S.

5, boulevard de Créteil
94106 SAINT MAUR DES FOSSÉS CEDEX
FRANCE

Tél. +33 (0)1 48 85 70 39
Fax +33 (0)1 43 97 37 80

www.rigoutat.com
www.rigoutat.fr

Nuestro agente comercial para España

ERVITI

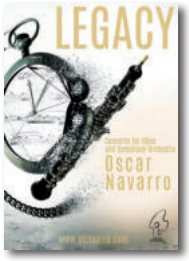
Pol Borda Berri 13
20140 ANDOAIN (GUIPUZCOA)

Tél. +34 943 300 493
erviti@erviti.com



Entrevista a Óscar Navarro

LEGACY, *Concierto para oboe y orquesta sinfónica*



Lucía Isabel Pérez Berenguer
Equipo Pedagógico AFOES, fagotista

Con motivo del estreno de la obra *Legacy* por el oboísta Ramón Ortega en Alemania, hemos hecho una entrevista a su compositor, para conocer mejor a este narrador de sonidos tan especial.

Los inicios musicales de Óscar Navarro son, como casi todos los de la mayoría de los músicos alicantinos, bastante naturales. Con poco más de ocho años su madre lo apuntó como actividad extraescolar a la rondalla de su colegio, un grupo compuesto por guitarras y bandurrias, y empezó tocando la bandurria porque sus deditos no alcanzaban para tocar la guitarra, que era el instrumento que a él le gustaba. En seguida se dio cuenta su profesor de que el niño tenía cualidades especiales porque sacaba las canciones que escuchaba, como se suele decir, "de oído" y era capaz de aprender de memoria después de tocar un par de veces las partituras. A raíz de esta recomendación su madre lo apuntó al conservatorio de su ciudad, Novelda, donde comenzó con el clarinete, aunque nos ha confesado que le daba igual el instrumento que le hubiese tocado porque lo que él quería era estudiar música. Acabó sus estudios superiores de clarinete en el Conservatorio Superior de Música de Alicante. Su interés por la composición siempre estuvo presente en su formación como músico. Él hacía arreglos musicales de obras conocidas para grupos de músicos del instituto o de la banda, pero en un principio su vida era el clarinete. De hecho formó parte de la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia varios años y también de la JONDE durante tres años. Cuando estaba en la JONDE empezó a componer música propia, al principio marchas moras y cristianas y pasodobles, y le picó tanto el gusanillo de la composición que decidió buscar clases de perfeccionamiento. Después de mucho buscar se matriculó en la Allegro Music Academy de Valencia con Ferrer Ferran como profesor. Con



Ramón Ortega y Óscar Navarro

sólo ver las primeras composiciones que le presentó, Ferrer Ferran observó en este joven algo diferente, algo propio, algo original y describió su música como "cinematográfica". Y durante el último curso de estudios en la academia de música, Óscar dio el gran salto. Tan interesado estaba en la composición, que fue dejando el clarinete en un segundo plano para dedicarse de lleno a lo que se había convertido en su pasión. Tenía metida en su cabeza la idea de estudiar música para cine, y dónde mejor que en Los Ángeles. Después de mucho papeleo y una odisea de correos electrónicos, se matriculó en la universidad del Sur de California, donde cursó el Máster de Música para Cine y Televisión, trabajó con grandísimos profesionales y tuvo la oportunidad de grabar en estudios como los de la Warner Bros o los de la Paramount Pictures. Cuando volvió de Los Ángeles se centró tanto en la composición que abandonó su prometedora carrera de clarinetista para apostar por el mundo de la composición, no sólo para cine sino también música concertística. La apuesta fue muy fuerte, dada su prometedora carrera como clarinetista, pero a día de hoy le ha ido muy bien y no se arrepiente.

¿De dónde surge la idea de componer un concierto con el oboe como solista?

Debo aclarar que desde hace unos cuantos años ya no elijo qué voy a componer, sino que todo lo que hago son encargos. La composición de este concierto es un poco rocambolesca ya que empieza con la composición de mi *Segundo Concierto para clarinete*. Esta obra ha funcionado tan extremadamente bien y ha sido tocada en tantos sitios que un día recibí un correo electrónico de un oboísta, Ramón Ortega, en el cual se presentaba como oboísta de la Symphonieorchester des Bayerisches Rundfunks. Ramón me contó que había escuchado mi segundo concierto para clarinete y le había parecido algo tan espectacular, que me pedía algo para oboe que siguiera esa línea y con la misma estética del concierto de clarinete. En seguida me pareció una buena idea salir del instrumento solista "clarinete" y lo vi como un golpe de aire fresco y un nuevo reto que afrontar. Nos pusimos a trabajar juntos. Le pregunté por sus gustos musicales, porque me gusta saber cuales son las preferencias y los gustos de cada persona, pero Ramón me dio rienda suelta a mi imaginación a la hora de componer, aunque confesó que le gustaba el oboe barroco.

¿Qué significa *Legacy*?

Legacy es el legado que ha dejado el oboe a lo largo de la historia. Es una especie de paso del tiempo por la historia del oboe. He querido dejar mi granito de arena de una forma un tanto especial, y he querido hacer una especie de historia en el tiempo reflejando ciertos periodos en los que el oboe ha tenido cierta relevancia como instrumento solista.

¿Podrías explicar qué forma tiene el concierto?

En mi obra se escucha de fondo casi siempre un sonido que intenta imitar el tic tac del reloj, que será el que nos transporte de una época a otra. La primera época que aparece es la antigua, cuando el oboe era un aulos y la música era improvisada, cuando no había notación escrita. A partir de aquí voy dando saltos musicales que no están ordenados temporalmente. El siguiente tema que aparece, tras un enlace musical, es una petición expresa de Ramón Ortega, que me pidió que incluyera en la obra algo "español" y en este caso he querido hacer una especie de canto gitano en el que el oboe es el protagonista pero que tendrá mucha interactuación con el resto de la orquesta, en la que incluso los percusionistas tendrán que simular un taconeo flamenco. Después de este periodo paso al periodo romántico, que es el que particularmente más me gusta y que siempre intento incluir en mis composiciones, donde las frases son más largas, más intensas y más melódicas, con mucho sentimiento, y donde he intentado buscar el clímax de la obra, en la que espero que a la gente se le pongan los pelos de punta. En este momento el oboe está tratado como si fuera una voz, una soprano con una línea melódica muy simple pero muy bonita. Vuelve a aparecer el reloj para transportarnos al momento actual,

que es en el que yo me siento más identificado y que para mí es la música de cine. Aunque mi música ya tiene implícito el "toque" cinematográfico he querido realzar más todavía esta característica con mucho colorido orquestal y con mayor protagonismo e interacción por parte de los músicos. Y antes de acabar la obra he querido hacer un guiño especial de un par de minutos a la época en la que se identifica más el oboe, y es el barroco. El problema era buscar la fórmula para llevar la música a este periodo y que realmente transporte al espectador a esta época musical, pero creo que el resultado está bastante bien. Al final la impresión es una obra barroca pero del siglo XXI. Y para terminar el concierto volvemos a la actualidad, el reloj marca su tic-tac cada vez más rápido, intentando imitar a la sociedad actual, donde todo es más rápido y más estresante.

La estructura del concierto es en un solo movimiento, con las diferentes épocas muy bien definidas y que casi siempre van a estar conectadas con el reloj subliminal que hace de "máquina del tiempo".

Ramón Ortega ha estado siempre informado de la evolución del concierto. Cada cierto tiempo le mandaba grabaciones con la música nueva y casi al 100% estaba de acuerdo con lo que escribía. A penas ha hecho apreciaciones de dificultad técnica pero sí que hemos hecho entre los dos que sea un concierto asequible para un estudiante de Enseñanzas Superiores y no un concierto que sólo puedan tocar pocas personas, ya que es lo interesante en estos casos, que la música se interprete.

¿Has pensado en hacer la reducción para piano de la parte de orquesta?
Pues incluso antes de que se estrenara el concierto, ya me estaban pidiendo la reducción para piano y no solo eso, también la versión para banda. De hecho, de mis dos conciertos para clarinete, el que más se toca y con diferencia es el compuesto para clarinete y banda, así que más bien pronto que tarde haré las ediciones para piano y banda. Además casi toda mi obra está compuesta a la vez tanto para orquesta como para banda, ya que yo procedo de ese mundo y es una agrupación que me gusta mucho.

¿Has pensado en hacer algo para fagot solista?
(Risas) Todo depende de los encargos que tenga, porque en estos momentos mi tiempo no me da para más, pero he de decir que me escriben muchos instrumentistas de instrumentos graves tales como tuba, contrabajo o bombardino que me piden música para sus instrumentos.



Óscar Navarro, Manuel López Gómez, Ramón Ortega y Nordwestdeutschen Philharmonie

A la entrevista añadiremos unas declaraciones que el intérprete de la obra, Ramón Ortega, hizo de la misma tras los ensayos previos al estreno:

El *Concierto para oboe y orquesta* de Óscar Navarro, compuesto a petición mía, es una obra que me atrevo a destacar ya como referencial en el repertorio de conciertos para oboe y orquesta. Para empezar, la orquestación es la más numerosa y variada dentro del repertorio concertístico del oboe. Incluye partes de arpa, piano, sección de viento con maderas a dos, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba y un nutrido grupo de percusión. Así como sección de cuerdas al completo. Por otro lado, explota al máximo las cualidades técnicas del oboe sin llegar a ser una obra exclusiva para unos pocos instrumentistas. Me gustaría comparar este tipo de escritura técnico con el de Pasculli o Paganini, muy brillante tanto para el solista como para el espectador.

Musicalmente, es a su vez algo insólito en nuestro repertorio una obra con tal variedad y versatilidad de estilo y, en especial, en lo que se refiere a los estilos: cinematográfico y de música popular española.

Es, creo, una obra muy atractiva para el oyente donde los músicos, en especial el solista, lo pasan genial tocando y disfrutando de este ¡viaje de película!

Esta obra se estrenó en Herford, Alemania, el 17 de abril de 2015, con Ramón Ortega como solista y la Nordwestdeutschen Philharmonie, bajo la dirección de Manuel López Gómez. A este estreno le siguió una gira de cinco conciertos más por diversas ciudades alemanas. •



W. A. Mozart: *Cuarteto para Oboe y Cuerdas en Fa Mayor KV 370*

Elección de una interpretación óptima



María Teresa Sala Milvaques
Socia AFOES, oboísta

Interpretación

La preocupación de cada intérprete cuando se enfrenta a una partitura musical es descifrar todo aquello escrito por el compositor. Se podría decir que existe una inquietud común en todo intérprete: la reproducción adecuada de la partitura y transmitir el sentido de la obra.

Pero ¿cómo interpretar una obra de manera objetiva y válida, según la intención del compositor, cuando compositor e intérprete presentan gran cantidad de variables e incluso el mismo compositor cuando interpretaba sus propias obras, no admitía una única versión? Existen muchas variantes y una gran libertad dentro de la interpretación.

Pero esto no supone que podamos descifrar la obra de forma totalmente subjetiva, mediante una perspectiva superficial. Más bien, para conseguir una interpretación convincente y apropiada, se ha de atravesar la barrera de lo escrito para descifrar el sentido oculto de cada obra con la ayuda de la contextualización estilística y biográfica, el conocimiento estructural de la obra y su carácter. Esto permite al intérprete acercarse a la visión del compositor y realizar una versión coherente de la obra.

Por tanto en la interpretación existen una cantidad de parámetros indispensables que le dan el sentido al discurso musical y si alguno de ellos mengua la música decae con ellos. Nos referimos a parámetros como son: el ritmo, la dinámica, el tempo y el timbre.

Interpretar significa aclarar. Todo individuo puede aclarar una cosa únicamente como él mismo la entiende. Por ello, distintas interpretaciones personales de la música pueden ser correctas. Gerhard Mantel (2010) p. 28.

Si seguimos la definición de Gerhard Mantel de que interpretar significa aclarar, es muy importante saber cómo se interpreta la música respondiendo a las preguntas: dónde, cuándo, quién y por qué.

Si nos centramos en el s. XVIII (siglo en que está compuesta la obra en cuestión), sabemos que, socialmente hablando, existe una gran diferencia con la actualidad y los instrumentos musicales no estaban desarrollados como hoy en día. Pero aun así, no es necesario remontarnos a siglos pasados para comprobar que dependiendo de estos parámetros expuestos cambian las interpretaciones musicales, aunque la cuestión es la siguiente: qué recursos técnico-expresivos son cambiantes en cuanto a la interpretación según el paso del tiempo, el lugar, los instrumentos empleados, quién los interpreta y cuáles no tienen ningún efecto adverso en cuanto a estos parámetros enunciados.

No obstante, en este artículo no se pretende estipular qué interpretación es mejor o peor, sino comparar a través del análisis estilístico y perceptivo de los diferentes recursos empleados según diferentes interpretaciones de referencia respecto a una obra en concreto, como es el Cuarteto para oboe y cuerdas KV 370 de W. A. Mozart.

Antecedentes

El Cuarteto para oboe y cuerdas en Fa Mayor KV 370 (368d) de W. A. Mozart, fue compuesto a prin-

cipios de 1781 en Munich (ciudad en la que el compositor se instala a partir del verano de 1780 con motivo del encargo de una ópera *Idomeo, Re di Creta*). Este cuarteto fue compuesto para el célebre y virtuoso oboísta Fredrich Ramm, que ocupaba el puesto de oboe principal de la orquesta de Munich y de Mannheim, bajo la tutela del elector de Baviera, Charles Theodore.

Si tomamos las fuentes principales de la vida y obra de W. A. Mozart, recreadas a través de las cartas y documentos del propio autor (Bauer/Deutch, *Briefe und Aufzeichmungen,* Kassel, 1961), se observa que no existe ninguna carta escrita por Mozart donde se hable concretamente sobre el cuarteto en cuestión, aunque sí que se tiene constancia de diferentes cartas en las que el compositor cita al oboísta Fredrich Ramm, a quien dedica dicha obra.

La primera referencia de la que se tiene constancia de la relación entre Mozart y Ramm, en Manheim, es fruto de una carta datada el 4 de noviembre de 1777 (año en que se compuso el *Concierto para oboe y orquesta KV 314*). Mozart le escribe a su padre diciéndole:

> [...]Precisamente se encontraban allí varios músicos, el joven Danner, el trompa Lang, un oboe del que no recuerdo su nombre, que toca muy bien. Le he entregado mi Concerto para oboe. Será copiado por los Cannabich. El oboe está loco de contento. Lo he tocado hoy en el piano de Cannabich, y aunque saben que es mío ha gustado mucho. Nadie ha dicho que no estuviera bien escrito[...]

Es a partir de este momento cuando da comienzo una relación de amistad y admiración mutua en cuanto al trabajo entre el compositor y el oboísta. Grandes obras maestras de Mozart donde el oboe tiene un papel relevante están escritas para ser interpretadas por Ramm, como son: la *Sinfonía Concertante*, el *Cuarteto para oboe y cuerdas* y la *Gran Partita*.

Interpretación de la música en la época según los diferentes tratados

En la segunda mitad del siglo XVIII emergen una serie de tratados teóricos donde podemos encontrar pautas y recomendaciones interpretativas, conjuntamente con conceptos estilísticos que determinan la época y su visión musical. Se podría decir que después del cambio estilístico (del denso estilo barroco al claro estilo clásico) se sintió la necesidad y deseo de expresar como querían que fuera su música y sus interpretaciones.

Tratados como el de Quantz (1752), Leopold Mozart (1756), (datado el año que nació su hijo W. A. Mozart), C. P. E. Bach (1753, 1762), Türk (1787), son algunos de los muchos tratados que se conservan y aportan gran cantidad de información del estilo musical.

Aunque estos métodos de interpretación musical forman parte del fondo cultural musical en el cual W. A. Mozart creció, es necesario realizar un importante matiz, ya que si se profundiza en las composiciones de Mozart y en su biografía, se puede observar claramente que, por un lado, discrepa en algunos aspectos interpretativos con su propio padre, y comparado con otros compositores contemporáneos a Mozart, era un compositor innovador en su época, con un estilo claramente definido y era muy habitual romper los esquemas preestablecidos. No obstante la asimilación de estos tratados sirve de gran relevancia, para todo aquel que desea comprender la esencia interpretativa del clasicismo.

En cuanto a los aspectos de ornamentación y articulación, coexisten diferentes nomenclaturas y diversas fórmulas interpretativas para definir cada uno de los signos que aportan los diversos tratadistas.

En el siglo XVIII, la forma de articular una voz instrumental era en principio cuestión del intérprete; dado por supuesto que éste era un entendido en música y seguiría los patrones establecidos en la época. El compositor solamente necesitaba anotar la articulación en momentos concretos donde pretendía que el intérprete realizara una articulación inusual, como se sugiere en la multi-

tud de ensayos del periodo.



Diferentes signos de articulación

Los diferentes tratados pedagógicos de la mitad del siglo XVIII, promueven este tema de diversas maneras. Por ejemplo Leopold Mozart (1756) sólo habla de plicas y puntos bajo un arco; representando las plicas *staccato*  , indicando que el arco se levanta ligeramente en cada nota y deben reflejarse los sonidos separados unos de otros; mientras los puntos  sólo señalan un *vibrato* de arco, diferenciándolas unas de otras por una ligera presión del arco. Es lo que hoy en día conocemos como *portato* (término típicamente violinístico).

En cambio Quantz (1752) en el capítulo VI cuando hace referencia a este tipo de símbolos, explica que donde encontramos plicas  , se ataca las notas con fuerza, y hace referencia a la duración de estas notas señalando que: "tienen que sonar la mitad de largas de lo que representa su duración". Mientras que cuando son con puntos  son notas sostenidas.

También existen otros tratados de este periodo donde se trata esta cuestión, como el *Método para violín* de Francesco Geminiani, Londres (1751) p. 93: "Las notas con una raya encima deben tocarse muy cortas y el arco debe apartarse de la cuerda lo antes posible".

Todos estos tratadistas coinciden en la siguiente afirmación: un mismo pasaje según la velocidad de la obra, se articula de forma distinta.

Por otro lado, en cuanto a la ornamentación existe una gran diversidad de teorías y formulas válidas de interpretación.

Trinos

Cuando hacemos referencia de cómo iniciar el trino, existen distintas formas para iniciarlo, Leopold (1956) en su tratado, enumera 3 maneras diferentes de iniciar un trino:

- De forma directa.
- Preparándolo con una apoyatura más larga descendente.
- Iniciarlo con una apoyatura ascendente, que se usa habitualmente en el cierre de una cadencia y sin un tempo estricto.

Muchos teóricos contemporáneos a Mozart, en sus tablas de ornamentos aconsejan iniciar los trinos con una apoyatura, posiblemente por influencia del estilo barroco. Como Daniel Godlob Turk (1802) en su método *Klavierschule*, argumentando que "se debe empezar en el tiempo por la nota superior dentro del ritmo...".

Otros tratadistas en cambio presentan la apoyatura inicial del trino como el patrón básico, pero también hacen referencia a otras posibilidades. Como Milchmeyer (1791) p. 42 y Johann Georg Albrechtsberger muy amigo de Mozart y Haydn era partidario de comenzar los trinos por la nota real.

Actualmente se consideran válidas las dos formas de iniciar el trino, tanto con una apoyatura superior como empezando desde la nota real del trino.

Con lo que respecta a las resoluciones de los trinos, también existen diferentes fórmulas para resolver los trinos. Algunos como Quantz son partidarios de que la resolución del trino debe ser a la misma velocidad que el trino, otros en cambio dan otras fórmulas concretas a la hora de resolver los trinos, como en el ejemplo anterior de Muzio Clementi, que da otra fórmula de resolverlo con un tresillo final.

Apoyaturas

Las apoyaturas, según las define Quantz (1752) p. 112 son pequeñas notas que se interponen entre las notas reales, que no cuentan como parte del pulso de un compás, sirven para que la música no sea tan consonante y darle al mismo tiempo un sentido galante a ésta.

En cuanto a su notación, usualmente se indi-

can con notas pequeñas con un corchete, de este modo no se confunde con las notas ordinarias.

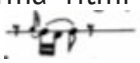
Apoyaturas no acentuadas: nos referimos a una nota breve, que precede a la nota principal, interpretada anacrúsicamente a la nota que le precede.



KV 311/284c, III c. 1



KV 218, 3 c. 1

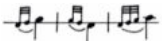
Estos cuando aparecen con la forma rítmica, conocido como *mordente italiano*  se pueden interpretar anacrúsicamente, conservando todo su valor las notas reales o como un *grupeto* , que es la forma más usual de interpretación.



Ejemplo interpretación. KV 428/421b, I c. 41

Apoyaturas compuestas

Este tipo de ornamento que Leopold Mozart y F. W. Marpurg lo nombran como *flatté* y en inglés *slide*; consiste en dos o más notas precedentes a una nota principal, que normalmente se interpretan al alzar, aunque en ocasiones se interpretan en el tiempo.

Suelen escribirse como pequeñas notas aunque según compositor y los diferentes tratados, pueden aparecer de distinta forma: 

En los siguientes ejemplos de la música de Mozart, vemos claramente que los escribe en el tiempo, aunque estos adornos se interpreten anacrúsicamente.



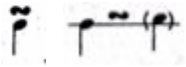
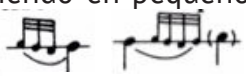
Cuarteto KV 370/368b, III cc. 1 y 25



KV 621, II c. 14 / III c. 5

Grupetos

En cuanto a la nomenclatura de estos ornamentos, existen diferentes posibilidades de escribir los grupetos. Por norma general, pueden aparecer escritos de las siguientes maneras:

- El símbolo encima de la nota o entre las notas 
- O bien escribiendo en pequeño las tres o cuatro notas 

Este símbolo introducido por C. P. E. Bach, aunque puede aparecer en partituras de la época, para indicar un grupeto, Mozart nunca lo utiliza para indicar este ornamento.

En el siguiente ejemplo se muestra como se interpretaría el grupeto cuando encontramos el símbolo entre dos notas, según Tromlitz (1791) en su tratado *Ausführlicher und grünlicger Unterricht, die Flöte zu spielen.*



Ejemplo del tratado de Tromlitz (1791), p. 254

Manuscrito

Observando el manuscrito de la obra, lo más destacable de la escritura de Mozart, es su gran interés a la hora de diferenciar la articulación en las corcheas, puesto que emplea puntos ···· y plicas '''', o simplemente las corcheas sin ningún signo en particular, a diferencia de las semicorcheas que le da cierta libertad al intérprete para ejecutarlas de la forma que él crea conveniente (el intérprete de la época era experto y sabía cuales eran los gustos de articulación de las semicorcheas).

En lo que se refiere a la notación de la orna-

mentación, encontramos apoyaturas simples indicadas de la siguiente forma:

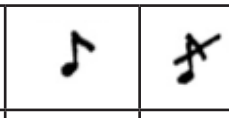
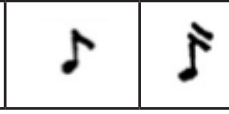
Notación			
Efecto			

Tabla de notación de las apoyaturas

Los grupetos en la partitura de Mozart están escritos todos ellos con notas pequeñas. Se puede tomar como ejemplo de estos grupetos el pasaje escrito para el oboe del compás 98 del tercer movimiento:



Manuscrito, 3/ c. 98

Los mordentes en esta obra, están indicados como trinos. Son los *Pralltriller* de Carl Philipp Emmanuel Bach, y los *Trilletto* de Leopold Mozart. Estos se suelen utilizar en momentos en los que no hay tiempo suficiente para ejecutar un trino.

En los siguientes ejemplos podemos ver como los escribe Mozart y como sería su interpretación:



Manuscrito (1871), I c. 21



Interpretación; Fozeau (1997), p. 6



Manuscrito (1871), I c. 61



Interpretación; Fozeau (1997), p. 6

Los trinos, los indica de dos formas distintas, como podemos ver a continuación:



Indicaciones del manuscrito

Las resoluciones de los trinos, aparecen escritas, con su correspondiente ligadura y en ocasiones no está anotada. En cambio en otras ocasiones no aparece indicada la resolución. En los siguientes ejemplos podemos ver visualmente como están indicadas en diferentes pasajes de la obra:



Manuscrito (1781), I cc. 19 y 55 / III c. 50

Primera edición de 1800. J. A. André

Existen numerosas diferencias entre el manuscrito y la primera edición de 1800 de J. A. André, a pesar de ser una edición basada en el propio facsímil.

En rasgos generales podemos observar que las primeras diferencias en esta edición son las nomenclaturas de las apoyaturas, junto a unos errores de notación y rítmica.

Ediciones modernas

Henle Verlag (2005) y *Bärenreiter* (1987)

Como bien indica la palabra *Urtext* estas dos ediciones están basadas en el propio facsímil, pero aun así no son exactamente iguales que el manuscrito, y es por ello que requiere examinar esas diferencias.

En cuanto a la notación de las apoyaturas se puede observar que emplean una notación moderna para éstas. Por otro lado, si observamos la

articulación es donde se encuentran la mayoría de diferencias con respecto al facsímil. Éstos fundamentan estas divergencias como correcciones que se deben hacer del manuscrito, dando por supuesto que son errores del propio Mozart. También es necesario mencionar que en momentos concretos cuando se incorpora una articulación que es meramente interpretativa en la época (es decir, que Mozart no escribe la articulación porque es obvio para los intérpretes de su época) ésta es anotada de manera auxiliar y de este modo clarifican que es una articulación sugerente, pero no está escrita en el facsímil.

Breitkopf & Hartel (1982) y *Boosey & Hawkes* (1942)
En estas dos ediciones existen muchas diferencias, tanto si las comparamos entre ellas, como con respecto al facsímil, a diferencia de las dos anteriores. Después de realizar un estudio exhaustivo de la partitura podemos corroborar, que posiblemente sean dos ediciones basadas en el manuscrito y en los aspectos interpretativos de la época. Ya que incorporan numerosos signos de articulación que estarían acordes a las pautas interpretativas del periodo en cuestión.

Cabe destacar, que en la edición *Breitkopf & Hartel* (1982) se ha encontrado un error en el tercer movimiento en la parte de la viola.

Peters (1964) arreglo para oboe y piano
Está edición, como ya se ha indicado, es una edición arreglada y editada por Peter Hodgson, siendo una reducción para oboe y piano.

En este ejemplar se presenta una visión interpretativa propia del editor, la cual puede hacerse servir para el periodo de estudio en el que se carece de conocimientos avanzados en la interpretación de la época, ya que incorpora gran cantidad de signos de articulación y dinámica. De los cuales haciendo una interpretación fiel a esta propuesta interpretativa se puede realizar una interpretación interesante sin la necesidad de tener gran cantidad de conocimientos previos a la obra o al periodo. En cambio, en otras ediciones más fieles al manuscrito, si se interpretan tal y como está escrita la partitura carecería de sentido clásico. Por otro lado, también se puede tomar como mera propuesta específica de interpretación.

En cuanto a las dinámicas, incorpora *fortes*, *pianos*, *crescendos*, *poco a poco crescendo*, *diminuendos* que no están en el facsímil.

También incorpora signos de carácter musical en momentos específicos como en los compases 20 y 39 del primer movimiento, especificados con la palabra *dolce*, o la palabra *marcando* en el compás 98, siendo comunes en el resto de movimientos.

Por último, si se hace referencia a la articulación indicada, presenta ciertas variantes. Por ejemplo en las escalas ascendentes del primer movimiento indica una articulación específica, pero no siendo siempre la misma, combinando escalas articuladas con *crescendo* o ligadas con *diminuendo*, aportando de este modo una interpretación virtuosa y peculiar.

Por tanto podemos afirmar que no existe ninguna edición editada que sea idéntica al manuscrito. Hasta las ediciones que se fundamentan en el propio facsímil, ediciones *Urtext*, no son pulcras al facsímil, presentando ciertas diferencias y reforzando sus propias teorías de notación e interpretación correspondiendo a errores de escritura que existen en el manuscrito.

Las mayores diferencias encontradas han sido en cuanto a signos de articulación, coexistiendo algunas de ellas en todas las ediciones y otras diferencias propias de cada edición. Por tanto, es aconsejable siempre que se disponga de la partitura original de la obra, recurrir a ella, de este modo se clarifica toda duda interpretativa que pueda surgir al intérprete.

Conclusiones interpretativas
Si comparamos distintas interpretaciones, se ha podido comprobar que existen similitudes y discrepancias a la hora de interpretar la obra, según los instrumentos empleados, las diferentes "escuelas" oboísticas y el transcurso del tiempo.

Hasta el siglo XXI las interpretaciones ha sido más cautas en cuanto estilo musical de la obra. En cambio, a partir del siglo XXI observamos que existen interpretaciones que pretenden exhibir el virtuosismo del instrumentista, aunque en ello, rompan esquemas preestablecidos con el estilo musical.

Basándonos en todos los parámetros estudiados (el manuscrito, las ediciones, los tratados de la época y los registros sonoros) se pueden obtener unos criterios de interpretación a la hora de ejecutar la obra en cuestión.

En primer lugar, la elección de la partitura con la que se va a trabajar la obra, es muy importante. Por tanto, como se puede disponer del propio facsímil de la obra, es muy recomendable utilizarlo para clarificar cualquier duda interpretativa. Y aunque no existe ninguna edición exactamente idéntica al manuscrito, es recomendable utilizar una edición *Urtext* ya que, en la medida de lo posible, se aproxima más a las notaciones propias del compositor.

En segundo lugar, todos los signos de articulación, ornamentación y dinámicos escritos en el manuscrito deben ser respetados a la hora de interpretar la obra, sin ningún tipo de excepciones.

Articulación

Si se observa el manuscrito, Mozart ha tenido especial interés a la hora de diferenciar la articulación de las corcheas y es por ello que si se quiere realizar una interpretación apropiada, se tiene que tener precaución a la hora de articular.

De este modo la articulación empleada queda definida del siguiente modo: siempre que las corcheas están escritas con el signo de punto o plica son interpretadas cortas y diferenciadas según están definidas en los ensayos del periodo. En cambio cuando no lleven ningún signo son interpretadas largas.

En contraposición a las corcheas, las semicorcheas se interpretan con una articulación moderadamente larga. En cuanto a la articulación de los pasajes de semicorcheas que no llevan ningún signo de articulación existen numerosas posibilidades a la hora de articularse, de tal modo que si se siguen las pautas interpretativas de articulación de los tratados de la época cualquier decisión es apropiada.

Por ejemplo, en escalas ascendentes, las dos primeras notas ligadas y las restantes articuladas moderadamente largas.

En cuanto a la articulación me gustaría hacer referencia a un pasaje con especial interés. En el tercer movimiento en los compases 152, 153, 154 y 155, se podría articular la voz del oboe de la siguiente forma y de este modo se realza la voz que está interpretando el violín.



Ejemplo interpretación, ob: III cc. 152-155

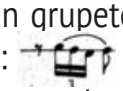
Tempos

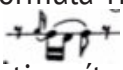
Los *tempos* escogidos para la obra podrían oscilar aproximadamente sobre 126 pulsaciones por minuto en el primer movimiento, en el segundo movimiento *lento* y *expresivo* sobre 64 pulsaciones por minuto y en el tercer movimiento *brillante* sobre 76 pulsaciones por minuto. Todos los movimientos con rigurosidad rítmica, y *tempo* estable. Se observan también ciertas inflexiones a lo largo de los movimientos que suelen coincidir con alguna cadencia o semicadencia armónica.

Ornamentación

Al inicio de la obra se nos presenta la primera dificultad interpretativa. Como ejecutar el mordente italiano del primer movimiento.

Existen dos posibilidades interpretativas:

En primer lugar, tradicionalmente se suele interpretar como un grupeto, siguiendo la formula rítmica siguiente:  (La mayoría de los intérpretes optan por esta propuesta interpretativa).

Por otro lado, también cabe la posibilidad de ejecutarlo con la fórmula rítmica escrita por el propio compositor:  ya que se puede considerar como un motivo rítmico austriaco, que aparece en diversas composiciones de la tradición austriaca. Esta opción interpretativa, presenta mayor dificultad a la hora de la ejecución puesto que la apoyatura tiene que ser inteligible, y la primera semicorchea seria la nota acentuada.

En lo que respecta a los trinos, también existen diferentes teorías, pero una de las opciones es iniciar los trinos por la nota real y todos ellos con su correspondiente resolución. A excepción de cuando la nota precedente al trino es la misma que la del trino, que se inician con una apoyatura superior no prolongada.

Siempre que aparece el signo de semicorchea pequeña (como adorno) se interpreta como semicorchea, a excepción del segundo movimiento en el compás 11, que aparece junto a una negra y se puede escoger interpretarlo como una corchea (restándole la mitad del valor a la nota).

Dinámicas

Por último en cuanto a las dinámicas, existen dos apartados, por un lado las dinámicas para realizar los efectos de contraste, que el propio compositor ha anotado y las dinámicas de fraseo que dependen del intérprete.

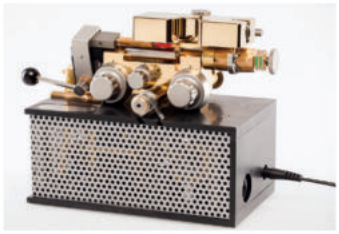
A los efectos de contraste, como el *forte-piano*, que están anotados en la partitura, hay que prestarles mucha atención, y recalcarlos de forma precisa, para reproducir el efecto que sugieren.

En cuanto a las dinámicas de fraseo, hay diversas opciones. Por ejemplo, cuando aparecen dos motivos iguales sucesivamente, se puede interpretar:

1. Primer motivo *forte* – segundo motivo *piano* (efecto de eco).

2. Primer motivo *piano* – segundo motivo *forte* (efecto de reiteración). •

LAS MÁQUINAS DE RASPADO
BUCHER
Para las cañas de fagot
y todos los oboes
Cañas - ¡sin agobios!
Nuevo: módulo automático



- Sin necesidad de tu ayuda la máquina raspará tu caña.
- El módulo automático se desactiva cuando el raspado está acabado.
- Los movimientos coordinados regulares entre el eje y el carro de raspado dan la más alta exactitud y suavidad al raspado.
- Todas las facilidades de ajuste del modo manual se podrán seguir realizando.



- Un raspado de alta precisión
- Sin necesidad de correcciones a mano
- Posibilidades de corrección para todas las zonas del raspado
- Espesor del raspado regulable en centésimas de mm
- Moldes personales y moldes "standard"
- Cambio fácil de la cuchilla
- Posibilidad de reproducir de manera constante el raspado deseado

Oboenzubehör Bucher GmbH
Markus Bucher
www.oboenrohr.ch
+ 41 (0)41 780 40 58
bucher@oboenrohr.ch
Bösch 41 CH-6331 Hünenberg

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes

Mozart, W. A. (1781) *Oboe quartet in F Major KV 370 (368b).* Autograph manuscript, Munich: 1781.

Mozart, W. A. (1997) *Quatuore pour hautbois, violon, alto et violoncelle KV 370 (368b).* J. A. André. Courlay: J. M. Fuzeau.

Bibliografía general

Albrechtsberger, J. (1952), *Anfangsgründer zur Klavierkunst,* aut. MS., GMF.

Bach, C. Ph. E. (1753), *Versuch* über *die wahre Art das Clavier zu spielen,* (1949) ed. Trad. Inglesa, Nueva York: William, J. M.

Badura-Skoda, E. y P (1962), *Interpreting Mozart on the Keyboard,* London:eds. NMA.

Burgess, G. y Bruce H. (2004) *The Oboe,* New Haven y Londres: Yale University Press.

Burgess, G. y Goetz, L. & Lasocki, D. (1996), *A Bibliography of Writings about the Oboe, 17th-19th Centuries: Primary Sources (in Chronological Order*), Indiana: Indiana University School of Music. William and Gayle Cook Music library.

Clemens, K. (2003), *Tratado de la forma musical (3ª ed.)*, Madrid: Idea books.

Downs, Ph. (1992), *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven,* Madrid: Akal.

Geminiani, F. (1751), *The Art of Playing on the Violin*, London: ed. Boyden, Oxford, n.d.

Harnoncourt, N. (2001), *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart,* Barcelona: Paidós.

Haynes, B. (1992), *Music for Oboe. 1650-1800: A Bibliography* (2ª ed.), Berkeley (California): Fallen Leaf Press.

Hotteterre, J. M. (1707) *Príncipes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, et du haut-bois.* Paris: Ed. f.s SPES.

Lawson, C. y Stowell, R. (2007), *La interpretación Histórica de la Música,* Madrid: Alianza Editorial.

Mantel, G. (2010), *Interpretación: del texto al sonido.* Madrid: Alianza Editorial.

Marty, J. P. (1988), *The tempo indications of Mozart,* New Haven: Yale University Press.

Massin, J. y B. (2003), *Wofgang Amadeus Mozart,* Madrid: Turner publicaciones.

Milchmeyer, J. P. (1801), *Kleine Pianoforte-Schule für Kinder, Anfäner und Liebhaber.* Dresden.

Mozart, L. (1787). *Versuch einer gründlichen Violinschule.* Dritte, vermehrte Auflage (3rd edition). Augsburg: Johan Jakob Lotter und Sohn.

Neumann, F. (1982), *Appoggiatur und Vorschlang in Mozarts Rezitativ.* German: Mjb.

Neumann, F. (1986), *Ornamentation and Improvisation in Mozart,* New Jersey: Princeton University Press.

Quantz, J. (1997), *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière,* Berlin 1752.

Rosen, Ch. (1986), *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven,* Madrid: Alianza Editorial.

Tromlitz, J. G. (1791), *Ausführlicher un grünflicher Unterricht, die Flöte.* Leipzig: facs.

Türk, D. G. (1789), *Klavierschule,* Kassel: Leipzig and Halle. (2ª ed.) (1802) ed. Leipzig and Halle.

BNF. Gallica Bibliothèque numérique. Recuperado el 20 de Mayo de 2014, de http://gallica.bnf.fr/

Stiftung Mozarteum Salzburg. Recuperado el 15 de Mayo de 2014, de <http://www.mozarteum.at/wissenschaft/bibliothek/bibliotheca-mozartiana/stichwortregister.html>, <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php?cat=2>

Partituras

Mozart, W. A. (1942), *Oboe quartet in F* Major KV *370 (368b).* Henrich Husmann. London: Boosey & Hawkes.

Mozart, W. A. (1964), *Oboe quartet in F Major KV 370 (368b).* (Arranged for oboe and piano). Horgson, P. London: Ed, Peters.

Mozart, W. A. (1987), *Oboe quartett in F Major KV 370 (368b).* Jaroslav Pohanka. Kassel: Bärenreiter.

Mozart, W. A. (1982), *Quartte für Streichinstrumente KV 370 (386b).* Leipzig: Breitkopf & Hartel.

Mozart, W. A. (2005), *Oboe quartet in F Major KV 370 (368b).* Ernst Herttrich. Munich: Henle Verlag.

Grabaciones

Mozart W. A. (1985), *Quartet for Oboe and Strings in F Major, KV 370 (368b), MOZART* [music track 1-3] Heinz Holliger, Orlando Quartet. Philips digital classics.

Mozart W. A. (1996), *Quartet for Oboe and Strings in F Major, KV 370 (368b)*, *MOZART* [music track 4-6] Lothar Koch, Amadeus Quartet. Deutche Grammophon. 1996.

Mozart W. A. (1997), *Quartet for Oboe and Strings in F Major, KV 370 (368b), Oboe Quartets* [music track 1-3] Paul Goodwin, Terzetto. Harmoni Mundi. [HMU 907220].

Mozart W. A. (2001), *Quartet for Oboe and Strings in F Major, KV 370 (368b)*, *Mozart Oboe Quartet* [music track 1-3] Bjorn Carl Nielsen, Classcd.

Mozart W. A. (2008), *Quartet for Oboe and Strings in F Major, KV 370 (368b) Mozart/Britten/Dohnànyi*. François.

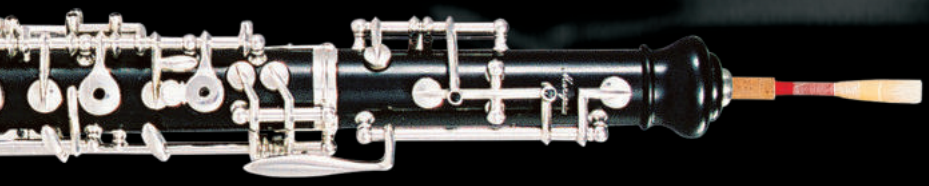
MARÍA TERESA SALA MILVAQUES

Nace en Xeraco (Valencia), ha realizado másters de interpretación en la Universidad Internacional de Andalucía y en la Malmö Academy of Music (Suecia). Asimismo realiza el Máster de Interpretación e Investigación Performativa en el CSM "Joaquín Rodrigo" de Valencia, realizando, bajo la tutela del Dr. V. Llimerá Dús, el Trabajo Fin de Máster "Análisis comparado de la interpretación del Cuarteto para oboe y cuerdas KV 370". Ha sido miembro de la JONDE, Baltic Youth Philarmonic, The World Orchestra, y ha colaborado con la Ópera de Malmö, Helsingborg Symphony Orchestra, Orquesta de la Radio de Alemania, entre otras. Actualmente es profesora en el CPM de Montserrat (Valencia).

Le Hautbois
par excellence !



Marigaux
PARIS



Oboe

Corno Inglés

Oboe de Amor

Oboe Mussete

Oboe Barítono

144 Boulevard de la Villette - 75019 PARIS - FRANCE

www.marigaux.com

contact@marigaux.com

I Concurso de la Asociación de Doble Caña de Sevilla



José Manuel Cuadrado Sánchez
Socio Afoes, oboísta

El pasado año 2014 se celebró en Sevilla en el auditorio del Conservatorio "Francisco Guerrero" el I Concurso de Fagot y Oboe organizado por la Asociación de Doble Caña de Sevilla (ADCS) durante los días 14 y 15 del mes de noviembre. Más de 50 concursantes se presentaron a este evento que se dividió en varias categorías. Éstas se agruparon en dos días distintos para poder dar cabida a la gran cantidad de participantes, haciendo una preselección de cada uno de los grupos.

El primer día se hizo una preselección de los participantes más jóvenes. El tribunal estaba compuesto por los profesores Francisco Navarro (Fagot) y Rosario Benítez (Oboe), ambos de la Banda Municipal de Sevilla y por Juan Manuel Rico (Fagot), de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Al piano se encontraba acompañando Huberto González-Caballos.

El segundo día se retomó el concurso a las 9:30 de la mañana. Comenzaría con una primera ronda de Nivel Profesional de oboes y fagotes, y posteriormente se haría una segunda ronda de cada especialidad. En esta ocasión el tribunal estuvo compuesto por dos de los componentes de la primera jornada (Rosario y Juan Manuel), así como con los profesores de la Orquesta Ciudad de Granada José Antonio Masmano Villar (Oboe) y Joaquín Osca Pons (Fagot), presidente y vicepresidente respectivamente de la Asociación de Fagotistas y Oboístas de España (AFOES). Entre el público se encontraban profesores de los conservatorios de Sevilla así como solistas de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla y de la Banda Municipal de Sevilla, todos miembros de la ADCS, así como padres y compañeros de los concursantes.

Los premios fueron repartidos de esta manera:

NIVEL INICIAL:

Oboe: 1º Premio KG Reeds, valorado en 100 €: Nuria Piriz Fernández.

Fagot: 1º Premio Marigaux/Mafer, valorado en 100 €: Marco Aragó Bishop.

NIVEL MEDIO:

Oboe: 1º Premio Lorée, valorado en 100 €: Francisco J. Álvarez Castillo.

Fagot: 1º Premio Howarth, valorado en 100 €: Elena Mateo Sáez.

NIVEL AVANZADO:

Oboe: 1º Premio Zasmusic, valorado en 100 €: Jesús Pinillos Rivera. 2º premio KG Reeds, valorado en 50 €: Ana Gavilán Quero.

Fagot: 1º Premio Zasmusic, valorado en 100 €: Silvia Ruiz Pérez.

NIVEL PROFESIONAL:

Oboe: 1º Premio desierto. 2º Premio Rouseau Chantant, ex aequo valorado en 100 €: Juan Carlos Álvarez Castillo y Francisco Onieva Luque.

Fagot: 1º Premio Reeds 'n Stuff, ex aequo valorado en 100 €: Beatriz Bueno Fernández y Alfonso Silva Navarro.

PREMIO ESPECIAL:

Oboe: valorado en 100 € de compra en Zasmusic: Jesús Pinillos Rivera.

Fagot: valorado en 100 € de compra en Zasmusic: Rubén Jiménez Urbano.

PREMIO OBOE HELIOS:

Valorado en 50 €: Eric Aragó Bishop.



Personalmente, pienso que fue una experiencia muy enriquecedora ya que no siempre los alumnos tenemos la posibilidad de presentarnos a este tipo de concursos de interpretación. Ya no sólo por el hecho de ganar, sino por la oportunidad de poder ponerse ante un tribunal de nivel y que te valoren, así como la posibilidad de ponerse a prueba uno mismo, para poder dar lo mejor de sí. Por eso, creo que hay que felicitar a todos los que participaron por haberse presentado, viviendo una increíble experiencia más y continuar aprendiendo. Me gustaría destacar el buen ambiente que hubo entre todos los participantes y dar la enhorabuena a todos los ganadores.

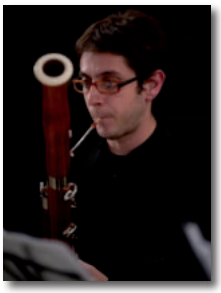
El concurso también contó con el patrocinio del English Language Institute (ELI) y la colaboración del Conservatorio Profesional de Música "Francisco Guerrero" de Sevilla.

Desde la ADCS queremos felicitar a todos los participantes y en especial a los galardonados. También queremos agradecer a los patrocinadores, colaboradores, socios voluntarios y componentes del jurado por haber hecho posible este concurso que gozó de un gran éxito. Esperamos con ganas y entusiasmo el próximo. •

JOSÉ MANUEL CUADRADO SÁNCHEZ
Es estudiante de Oboe en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla y Coordinador de la ADCS.



El Repertorio para Fagot y Cuarteto de Cuerda



José Arsenio Rueda Ocaña
Socio AFOES, fagotísta

La mayoría de gente piensa que el fagot es un instrumento limitado y con poco repertorio. Nada más lejos de la realidad. El único problema es que éste es desconocido, no solo entre el gran público sino entre los propios fagotistas.

En el presente artículo voy a intentar dar una visión general sobre la riqueza y variedad del repertorio para fagot y cuarteto de cuerda.

La idea

Todo empezó en 2007 cuando estaba finalizando mis estudios de fagot en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla. Como examen fin de carrera había que realizar un recital y la presentación de un trabajo de investigación.

Generalmente los alumnos en este recital suelen tocar un programa con piano de lo más tradicional, no obstante, yo no quería que fuera un recital más, así que decidí preparar un programa con cuarteto de cuerda y esto llevó a que mi trabajo de investigación fuera sobre ese repertorio. La verdad, no pensé que existieran tantas obras para esta formación.

La idea del trabajo fue hacer una bibliografía anotada sobre todo el repertorio existente para fagot y cuarteto de cuerda. Está claro que es imposible decir que es todo el repertorio existente, ya que cada día aparecen nuevas obras en numerosas partes del mundo y la información en otros casos está perdida. No obstante, y casi con toda seguridad es la más completa hasta la fecha. Podemos decir que ésta es una investigación viva en constante evolución.

Aun siendo un trabajo muy laborioso, a la vez era muy gratificante. Uno se siente como un arqueólogo consultando en internet, libros antiguos, bibliografías, revistas, periódicos, etc. Cada día podía ser una sorpresa; un correo, una información que llevaba horas o días buscando, una llamada de un compositor o una partitura recibida por correo postal.

En 2013 gracias a Henry Domenico Durante conocí a Lauro Taormina de ISUKU Verlag. Éste se mostro muy interesado y gracias a él esta bibliografía anotada será publicada por la editorial ISUKU.

Este libro es más una guía de consulta que un libro para leerlo *da capo* a fin. Aunque, una lectura completa puede dar una amplia idea de lo diverso e interesante que puede ser el repertorio para esta formación.

La investigación

Como punto de partida para la investigación se utilizó la *Bibliografía para fagot* de Bodo Koenigsbeck[1]. Cabe decir que, en esta fuente tan solo aparecen 46 obras, por lo que se ha realizado una búsqueda más profunda en internet, tanto en español como en inglés, francés, italiano y alemán. Además de esto se ha consultado en diferentes centros de documentación musical de todo el mundo. En algunos casos se ha observado que existían errores en las fuentes. A veces el acompañamiento no era cuarteto de cuerda sino trío, quinteto o cuarteto con dos violas y en otras ocasiones se trata en realidad de orquesta de cuerda.

Una vez hecha la selección del repertorio se procuró conseguir la información más completa posible de cada una de las obras, en la que se incluye el nombre del compositor con su fecha y lugar de nacimiento y muerte, título de la obra (en

la mayoría de casos no se ha traducido), año de composición, si la obra está dedicada a alguien, el número de movimientos y sus títulos, la duración aproximada de la obra y unas notas de programa en las que se muestran, los datos del estreno (fecha, lugar, intérpretes), observaciones sobre la obra, estilo, estructura, etc. Se aporta también la referencia de si la obra está grabada, (por quien y que discográfica), referencia bibliográfica editorial y la forma de contacto con el compositor, si se tiene.

Para poder conseguir esta información se han utilizado varias vías. La primera una masiva búsqueda en internet, la segunda una fuerte inversión en partituras y discos de los que se han extraído las notas de programa y demás informaciones. La tercera a través del envío de un considerable número de correos electrónicos (superior a 750 correos entre enviados y recibidos). Estos correos no solo iban dirigidos personalmente a los compositores, sino que en algunos casos también a la persona para la que estaba dedicada la obra o alguien cercano al compositor. Asimismo he contactado con un centro de documentación. La última y cuarta fuente de información ha sido diversas fuentes bibliográficas y hemeroteca. No obstante en todos los casos existe una referencia para saber el origen de dicha información.

Existen numerosas anécdotas surgidas durante la investigación. Ha habido desde compositores que no han contestado hasta los que tardaban menos de media hora en hacerlo. La dificultad para contactar con algunos compositores puesto que, aunque sus direcciones de correo electrónico estaban en internet, tenían un sofisticado sistema *anti-spam* (Russell Platt o Christopher Yavelow). También puedo destacar la llamada telefónica recibida desde Estados Unidos de Zoe Erismann, o del Finlandés Teppo Hauta-aho, e incluso la anécdota del compositor Uruguayo Miguel del Águila que resultaba tener familia en Almería (mi ciudad natal). En una ocasión, recibí una respuesta en eslovaco por error del Centro de Documentación de Música Eslovaca.

Conclusiones

Tras unos años de investigación y otros de revisión he llegado a la conclusión de que un trabajo así siempre estará inacabado. Por un lado, es un trabajo vivo en constante desarrollo, ya que cada día se escriben nuevas obras en cualquier parte del mundo, con lo que el repertorio para esta formación también va creciendo. Muchas de estas obras no aparecen en ninguna fuente, catálogo o centro de documentación así que pueden pasar años hasta que se den a conocer. Por otro lado, en el caso de obras principalmente anteriores al siglo XX (Pellizione, Pillevestre, Braun, Buttinger, Mosell, Melchior…) es muy difícil encontrar información ya que actualmente la mayoría de ellas están descatalogadas o incluso puede que se hayan perdido para siempre. Debido a lo limitado de los medios, tampoco se han podido localizar en ningún archivo bibliotecario, y aunque cada día estos archivos están mejor documentados y catalogados, no todos disponen de una información completa de sus fondos para consulta en internet. En el caso de estas obras tenemos la certeza de que alguna vez existieron, ya que aparecen en diferentes fuentes bibliográficas actuales como: Bodo Koenigsbeck (*Bassoon Bibliography*), Burchard Bulling[2] (*Fagott Bibliographie*), Will Jansen[3] (*The Bassoon*) o Lyndesay G. Langwill[4] (*The Bassoon and Contrabasoon*). No obstante, estas bibliografías hacen referencia casi siempre a Whistling[5] (*Handbuch der musikalischen Litteratur*) una bibliografía de 1817 con suplementos hasta 1921. Considero que ésta es la fuente más fiable de que estas obras en algún momento de la historia existieron.

Aunque la bibliografía anotada está centrada en el repertorio para fagot y cuarteto de cuerda, al realizar la investigación se han encontrado obras para contrafagot y cuarteto de cuerda. Teniendo en cuenta que son muy pocas se ha decidido incluirlas en la presente bibliografía. Dentro de esta categoría se incluyen: *Liikettä 1 (Movement 1),* de Carl Armfeld (1956, Finlandia), en la que según el compositor se puede escuchar a Bach transfor-

marse en serialismo, y el *Quintett Op. 63* de Willy Hess (1906 – 1997, Suiza), compuesto para el virtuoso inglés John Parr. Así mismo el segundo movimiento del *Quinteto* de David Berlin (1943, EE. UU.) está pensado para poder ser tocado tanto con fagot como con contrafagot.

Hasta la fecha se han localizado un total de 152 obras que abarcan todos los estilos musicales que van desde el barroco, pasando por el clasicismo y el romanticismo, hasta el siglo XX. Dentro del repertorio del siglo XX hay obras que reflejan todos los estilos compositivos (neoclásicas, dodecafónicas, nacionalistas, minimalistas…) pero la gran mayoría de obras tienen un estilo muy ecléctico, con mezcla de varias tendencias. Por supuesto también hay obras del siglo XXI recién estrenadas. Muchas de las obras de compositores americanos tienen una gran influencia por el jazz.

El repertorio es tan diverso que abarca 144 compositores de 27 nacionalidades diferentes pertenecientes a los 5 continentes: EE. UU. (43), Reino Unido (19), Alemania (13), Francia (12), Italia (7), Austria (7), Finlandia (4), Lituania (3), Noruega (3), Suiza (3), Polonia (2), República Checa (2), Israel (2) Australia (2), Sur África (2), Turquía (2), Argentina (2), España (1), Eslovaquia (1), Holanda (1), Bélgica (1) Ucrania (1), Rusia (1), Bulgaria (1), Canadá (1), Uruguay (1), Venezuela (1).

Cabe señalar que tan solo 12 de las obras han sido compuestas por mujeres. Entre ellas Manena Contreras (1966, Venezuela), quien dedicó su obra *Trazos* al fagotista argentino Fabián Contreras, cuyo segundo movimiento contiene ritmos y poliritmos que recuerdan algunos aspectos de la música tradicional venezolana. Otra de las compositoras que podemos destacar por lo interesante del argumento de su obra *Rudolph*, es Jeanne Zaidel (1948, Sur África) con su obra *Masada*. La obra está fuertemente influenciada por la condición de judía de la compositora y su condición de mujer sudafricana blanca. Se trata de una obra programática, pero no en el sentido estricto de contar una historia, sino más bien capturar la atmósfera de un acontecimiento. Masada es una montaña que se extiende a lo largo del Mar Muerto (Israel). En el año 73 a.C., tras la destrucción del Templo Sagrado de Jerusalén, el pueblo de Israel huyó de los romanos, y 960 israelitas edificaron una fortaleza en lo alto de la montaña. La fortaleza fue asediada durante numerosos años por los romanos y, cuando finalmente consiguieron llegar, los 960 Zelotas[6] se habían quitado la vida para evitar ser saqueados, raptados y esclavizados.

Siglo XIX

Dentro del repertorio para esta formación podemos encontrar en las fuentes obras de compositores tan tempranos como Giuseppe Antonio Bresccianello (1690, Italia – 1756, Alemania) (probablemente para orquesta no para cuarteto de cuerda). Uno de los ejemplos más antiguos que se conservan, además de destacado dentro del repertorio español para fagot, son los 6 Quintetos op.2 del italiano afincado en la corte española Gaetano Brunetti (1744, Italia – 1798, España). Estos se conservan en el Archivo General del Palacio Real de Madrid. Aunque en la mayoría de las obras para esta formación el papel del fagot está escrito principalmente de forma solista, a modo de mini concierto, en éste el papel del fagot presenta una forma más camerística (como un miembro más del grupo, no teniendo un papel de solista principal, a excepción de algunos movimientos).

De todas las obras para esta formación escritas antes del siglo XX, las tres obras más importantes y estándar dentro del repertorio habitual de los fagotistas son: el bien llamado *Gran Quinteto op. 106* (una de las obras más extensas de este género) de Anton Reicha, dedicado a Antoine Henry y escrito en 1826, del cual se conserva el manuscrito en la Biblioteca de Nacional París (Ms. 12032); las *Variations pour le basson solo avec accompagnement de deux violons, alto et basse* (Ms. 12012 Bibliothèque National, París) también de Anton Reicha y una de mis obras preferidas para esta formación; el *Quinteto en La menor*

de Jean Baptiste Édouard Dupuy (1770 – 1822, Suiza) conservado en la Royal Music Library de Estocolmo y cuyo tercer movimiento (Rondo) realmente fue escrito por el oboísta Karl Braun (1788, Alemania – 1836, Suecia).

Asimismo, encontramos obras de destacados fagotistas/compositores como son Carl Almenräder (*Introduction & Variatons op. 6*) o Jules Auguste Edouard Demersseman (*Introduction and Polonaise op. 30*), actualmente disponible en el mercado en versión de fagot y piano.

Generalmente el estilo de estas obras es el de tema con variaciones, en muchos casos sobre temas de operas, *potpurrís* de óperas o fantasías muy populares en la época, encontrándonos con obras como *Chant d'Avenel de la Dame blanche* de Jean François Kocken (1801 – 1875, Francia), el Potpourri sobre operas de Auber de Joseph Küffner (1776 – 1856, Alemania), las *Variaciones op. 32* de Gotthelf Heinrich Kummer (1774 – 1857, Alemania) o la *Fantasía sobre la ópera Jessonda de Sphor* del compositor alemán Wenzel W. Neukirchner (1805 – 1889, Alemania) entre otras.

A excepción de las mencionadas obras de Reicha, Brunetti y Dupuy, ninguna forma parte del repertorio estándar del fagot, ya que en su gran mayoría solo aparecen mencionadas en catálogos y bibliografías. Tras varios años de investigación solo he sido capaz de encontrar en la Biblioteca Nacional de París la *Fantaisie* de Frédéric Berr (1794, Alemania – 1838, Francia) dedicada a Ruchman y el *Quinteto op. 12* de Karl von Hampeln (1765 – 1834, Alemania) del cual, lamentablemente, solo se conservan algunas particellas del manuscrito en la *Landensarchiv Baden-Wüttenberg* y entre ellas no está la parte de fagot. No obstante, me resisto a creer que obras de compositores como A. Melchior (*Air varié op. 19*), G. F. Mosell (*Variations*), Auguste Panseron (*Fantaisie et variations sur un Thême de Carafa*), G. Pellizione (*Reverie)*, o J. Pillevestre (*Trappiste* y *Voeu pendant l'orage*) hayan desaparecido totalmente y no existan en ningún archivo o biblioteca.

Estudios

No todas las obras que aparecen en la bibliografía son de unos compositores maduros. Algunas de estas son realmente meros ejercicios realizados para obtener los títulos de licenciado en composición. Dentro de esta categoría encontramos entre otras, obras de compositores como Geoffrey Kimpton (1927, Reino Unido), que escribió su quinteto para la obtención de su B. Mus en la Universidad de Durham en 1971, el Lituano Mantas Savickis (1986) , que compuso su *Spring Passion* en 2009 para finalizar sus estudios en el RNCM (Royal Norther College of Music de Manchester) o Daniel Sonenberg (1971, EE. UU.) con su *Quinteto* compuesto en 1996, cuyo primer movimiento *Nöe Nöe* toma el nombre de una misa navideña renacentista. Curiosamente, existe también una obra relacionada con estudios pero en este caso, no una obra compuesta para finalizar estudios propios, si no compuesta para la finalización de los estudios de fagot de otra persona. Es el caso del *Portraits* (2004) del jazzista Fred Luzignant (1974, Francia), que escribió esta pieza expresamente para la finalización de los estudios de fagot de su hermana Audrey Luzignant en el CNSM de Lyon. Esta última obra ha despertado un enorme interés por el compositor y creador de la revista del fagot francés Alexandre Ouzounoff.

Motivos de inspiración para obras

Otros de los motivos de inspiración y dedicatoria para la composición de obras fueron acontecimientos históricos destacados. Entre estas obras podemos citar *Suspended (Image Music XXVII)* de Greg A. Steinke (1942, EE. UU.), escrita para la convención de la IDRS[7] de 2006 (aunque estrenada posteriormente en 2014 por Benjamin Coelho). Se trata de una obra que usa como base para la composición un poema de Don Jordan y está escrita en memoria de las víctimas y supervivientes del huracán Katrina de 2005. Otra obra con estas características, compuesta y, esta vez sí, estrenada en la Convención de la IDRS de 1999 por Barrick Stees, es *All the West was Moving* de Daniel Mc-

Carthy (1955, EE. UU.). En palabras del compositor, "Esta obra es un tributo a aquellos que salvaron a Occidente en las horas más grises de la humanidad". Se trata de un homenaje a aquellos que lucharon, sufrieron en casa o murieron en la Segunda Guerra Mundial.

IDRS

Como hemos visto, los congresos de fagot como el de la IDRS también han sido motivo para embarcarse en la composición de nuevas obras, bien porque han sido encargadas por estos o se han estrenado en ellos. A estos congresos debemos obras como las ya mencionadas de McCarthy y Steinke, pero también el Quinteto de Chuck Holdeman (1946, EE. UU.) y la Suite de Daniel Kellog (1976, EE. UU.) escrita y estrenada por Yoshiyuki Ishikawa en la conferencia realizada en Povo (Utah) entre otras. No obstante, una de mis obras favoritas, dedicada a Barrick Stees y estrenada en la Conferencia de la IDRS celebrada en Arizona en 1998, es *Nostalgica Op. 60* del mencionado Miguel del Águila (1957, Uruguay), una pieza que mezcla tanto el estilo de blues y Jazz, como elementos del folclore latino americano y de Brasil. Pero no solo los congresos de la IDRS son motivo para presentar nuevas obras para esta formación. Otros congresos como el *International Colloquium Basson* celebrado en 2008 han presentado obras como la *Sonate nº 1 pour bassoon et quatuor à cordes* de Bruno Moyano (1972, Francia), escrita en un estilo serial.

Fagotistas

No podemos olvidar que uno de los motores fundamentales que incitan a la composición son los propios intérpretes. A lo largo del libro podemos ver reflejado el panorama fagotístico internacional, ya que numerosas de las obras han sido escritas, estrenadas o dedicas por/para instrumentistas destacados. Además de los ya mencionados Benjamin Coelho, Barrick Stees, Fabián Contreras o Yoshiyuki Ishikawa podemos citar al fagotista ruso Valery Popov, para quien está escrita y dedicada *Hommage,* del compositor ucraniano Sergey Pavlenko (1952 Ucrania – 2012 Rusia) y *Four Versions* de Vladislav Shoot (1941, URSS), también estrenada por él. Esta última está escrita con una especial técnica serial libre y utiliza numerosas técnicas modernas como son los microtonos, multifónicos, rápidos *glissandi* o *slaps*. Otro fagotista que ha sido responsable del estreno de dos obras, es el australiano Lyndon Watts que estrenó *Migrant* de Bernd Redmann (1965, Alemania) y *Bassoon Quintet* de Graham Waterhouse (1962, Reino Unido), hijo del célebre fagotista William Waterhouse, cuyo tercer movimiento está basado en el recuerdo del compositor de los cantos litúrgicos armenios, experimentados de primera mano en una iglesia llena de incienso en el distrito Armenio de Jerusalén, alrededor de la Semana Santa de 1996. Pascal Gallois también está en esta lista de fagotistas a los que se les ha dedicado alguna obra. En este caso *K'in* de Johannes Maria Staud (1974, Austria). Uno de los más destacados fagotistas del panorama mundial como es Milan Turkovic también está incluido en esta lista. Gracias a él debemos que el gran trompetista de jazz Wynton Marsalis (1961, EE. UU.) compusiera su *Meeelan* para fagot y cuarteto de cuerda. Tras una gira de conciertos juntos interpretando *La historia de un soldado* de Stravinsky y una obra para la misma formación compuesta por el mismo trompetista, *A Fiddler's Tale,* Turkovic le dijo a Marsalis si estaría dispuesto a escribir una pieza para él. La obra, como era de suponer, está fuertemente influenciada por el Jazz y el Blues, aunque su segundo movimiento por contraste usa el estilo del Tango. Además de *Meeelan,* Turkovic ha recibido la dedicatoria del *Quintett für Fagott und Streich quartett* de Wolfram Wagner (1962, Austria).

Y...

Cuanto más escribo, más me doy cuenta de que es imposible contar todo en un simple artículo. Espero que esta pequeña pincelada demuestre lo interesante que puede ser el repertorio para fagot y cuarteto de cuerda y haga que los lectores se interesen más por él. El proyecto ha despertado mucho interés entre un número considerable de fagotistas y compositores. Incluso el fagotista

Marco Postinghel escribirá en el prólogo del libro. Actualmente estamos trabajando en los aspectos legales de solicitud de licencias, un proceso bastante laborioso. Esperamos que en poco tiempo podamos disfrutar del libro entre las manos.



Por otro, lado animo a cualquiera a que realice investigaciones de este tipo que, aunque muy laboriosas, también son necesarias para sacar a la luz obras que pasarían desapercibidas para la mayoría de oyentes y fagotistas. Y espero que el artículo y el tema haya sido de vuestro agrado y haya despertado vuestra curiosidad por un repertorio tan amplio como el de fagot y cuarteto de cuerda. •

REFERENCIAS

[1] KOENIGSBECK, Bodo. *Bassoon Bibliography*. Monteux, Francia. Ed. Musica Rara, 1994. MR 2222 ISBN 2-9500646-2-0.

[2] BULLING, Burchard. *Fagott Bibliographie*. Michigan, EE. UU., Florian Noetzel Verlag, 1989. ISBN 978-3-7959-0315-2.

[3] JANSEN, Will. *The Bassoon*. Buren, Holanda, Uitgeverij Frits Knuf, 1978. ISBN 90 6027 273 0.

[4] LANGWILL, Lyndesay G. *The Bassoon and Contrabassoon*. Nueva York, EE. UU. BENN NORTON, 1965. ISBN 0-510-36501-9.

[5] WHISTLING, C. F. *Handbuch der musikalischen Literatur*. Leipzig, Alemania, Hofmeister, 1845.

[6] Miembros de un grupo judío religioso y político que se oponía al Imperio romano y lideró revueltas importantes en el siglo I d. C.

[7] IDRS International Double Reed Society.

JOSÉ ARSENIO RUEDA OCAÑA

Natural de Almería (España), Profesor de Piano y Profesor Superior de Fagot y de Flauta Travesera. Realiza estudios el Conservatorio Superior de Sevilla "Manuel Castillo" con Luis Castillo. Amplía su formación en la Academia de estudios orquestales de la fundación Barenboim Said, recibiendo clases de Holger Straube, Gregor Witt y Yaron Traub. Actualmente realiza estudios de Master en fagotes históricos en ESMAE (Oporto) con José Gomes. Desde 2008 es profesor de fagot por oposición en el Conservatorio Francisco Guerrero de Sevilla. Es miembro fundador y Vicepresidente de la ADCS (Asociación de Doble Caña de Sevilla).



Diario del Tercer Congreso AFOES Zaragoza 2014



Elena Calderón de Luis
Voluntaria 2014 y Socia AFOES, oboísta

Si fuiste uno de los asistentes al tercer congreso de AFOES, quizás me recuerdes. Porque estoy segura de que entre los recitales de Emanuel Abbühl, Sophie Dartigalongue y Ramón Ortega junto con Marc Trenel, de las interesantísimas clases magistrales, los talleres, las conferencias y los conciertos, recuerdas la imagen de un montón de jóvenes que, desde la apertura del congreso, se movían de manera nerviosa y ensimismada entre los expositores, las puertas de entrada, o el auditorio en el que se desarrollaban las clases; todos ellos vistiendo la camiseta azul del congreso y un cartelito rojo en el cuello que les acreditaba como voluntarios del evento. Probablemente te acuerdes del simpático chico que te explicó cómo llegar al aula del expositor que buscabas, o al que tanto te fastidió recordando que faltaban 5 minutos para terminar tu clase, al que te acreditó como socio de AFOES y te permitió la entrada, o quizás recuerdes a la chica que te puso en la muñeca la pulserita azul que te permitía asistir a todos los eventos del congreso. Pues bien, esa chica era yo.



Meses antes José Antonio Masmano, nuestro profesor de la asignatura Repertorio Orquestal del Conservatorio Superior de Música de Aragón y Presidente de AFOES, nos propuso colaborar desinteresadamente en la organización del congreso, entonces ninguno imaginábamos que supondría tanto trabajo como el que finalmente fue. Pensábamos que siendo muchos, ya que nos juntábamos los actuales alumnos del CSMA, tanto de oboe como de fagot, con antiguos alumnos del conservatorio, las tareas

quedarían muy repartidas y nos permitirían, una vez cumplido nuestro deber, disfrutar de un fin de semana tranquilo y divertido.

Para ser sincera, no fue del todo así. Fue divertido, pero en absoluto tranquilo. Aunque he de decir que el esfuerzo mereció la pena para que el congreso pudiera llevase a cabo.

Día uno 26/9/2014

El congreso empezaba en la tarde del viernes, pero nuestro trabajo comenzó mucho antes. El día anterior tuvimos una reunión donde nos repartíamos las tareas que cada cual haría durante el congreso. La cuenta atrás estaba en marcha: el viernes por la mañana comenzaba todo.

Tras llegar al conservatorio temprano, lo primero que tuvimos que hacer es mover las mesas de las aulas y colocar las que traían para los expositores, por lo que pasamos un buen rato de aquí para allá y sube y baja cargados con mesas por todo el conservatorio con Francisco Gil, nuestro profesor de oboe, que llevaba un gran manojo de llaves e iba abriendo y cerrando cada aula por la que pasábamos y organizándonos, cual director de orquesta, para que aquello no fuera una locura. Casi no habíamos tenido tiempo de terminar de colocar las aulas cuando comenzaron a llegar los expositores. Las instrucciones eran claras: había que abrirles la zona de aparcamiento, darles sus acreditaciones y llevarles al lugar donde se haría el sorteo de las aulas. Una vez ubicados estos tenían que llevar la mercancía a exponer a dicha aula.

Por la tarde, llegaba el momento verdaderamente crucial del fin de semana: la hora de abrir las puertas al público. De repente, el conservatorio, acostumbrado a la tranquilidad de los alumnos que los fines de semana acudían en busca de un aula donde estudiar, se llenó de caras desconocidas que buscaban desorientadas a su alrededor un aula abierta por la cual empezar el peregrinaje que les llevaría a recorrer todos los expositores que les fuera posible. Los voluntarios nos teníamos que encargar de la recepción de visitantes, mientras unos poníamos las pulseritas azules otros anotaban en una lista a la gente que llegaba, tanto miembros de la asociación como a los acompañantes de estos y se les daba un carné con el número de socio. Una vez superada la avalancha inicial de visitantes, que nos desbordó bastante a las personas encargadas de la recepción, y una vez descubrimos la manera adecuada de atar las pulseras azules (no era tan sencillo como parecía), fuimos dando paso a todos los compañeros que, con paciencia y buen humor, aguardaban para entrar al congreso.

Una vez "etiquetados" todos los asistentes, empezaron las primeras actividades. La primera de ellas fue las clases magistrales de interpretación histórica a cargo de Josep Domènech, seguida de una exposición y demostración de "Los oboes de todas las épocas".



A continuación, y tras un breve descanso, daban comienzo las clases con Ramón Ortega que muchos acudieron a escucha. Varios socios de AFOES tuvieron, con la previa selección por parte de la organización, la oportunidad de participar de forma activa en éstas y las siguientes clases Magistrales del congreso. Ello permitió a una compañera, Sara, tocar delante de Ramón, y a los demás voluntarios apartarnos momentáneamente de nuestras labores organizativas e ir a escuchar un ratito de su clase.



Entre actividad y actividad se había guardado media hora para que la gente pudiera ver los expositores y nosotros, los voluntarios que estábamos dentro de las clases, en la mesa donde repartíamos camisetas o en la entrada, donde siempre tenía que haber alguien para la recepción de la gente que llegaba al congreso, aprovechábamos para reorganizarnos y preparar el siguiente evento o si teníamos la oportunidad, nos escapábamos rápidamente a visitar también alguno de los expositores. Al fin y al cabo no éramos más que un puñado de alumnos curiosos y con ganas de aprovechar al máximo las oportunidades para aprender cosas nuevas que el congreso nos brindaba.



Terminadas las clases, y tras otra media hora de rigor dedicada a los expositores, estaba programado el recital de Emanuel Abbühl, oboe solista de la Orquesta Sinfónica de Londres y profesor en la Musik Akademie de Basilea y en el Musikhochschuele de Mannheim, acompañado al piano por la talentosa Kimiko Imani. El solista realizó un gran recital, y se tomó con humor el que, un rato antes del mismo, se le impidiera el paso al congreso por haber olvidado llevar encima su acreditación. El programa del recital estaba compuesto por el *Aria "Sperai al lido" KV 368* de W. A. Mozart, las *Temporal Variations* de B. Britten, el *Adagio y Allegro Op. 70* de R. Schumann y *Vocalise-Etude* de O. Messiaen.



Día dos 27/9/2014

La segunda jornada de congreso comenzó antes de lo esperado. Por razones de trabajo, Emanuel Abbül tenía que marcharse temprano, así que a los alumnos seleccionados como activos, entre ellos mi compañero Jesús, les tocó madrugar mucho para dar su clase magistral con él. La hora intempestiva no echó para atrás a muchos de los asistentes que fueron a escuchar las indicaciones del solista de la Orquesta Sinfónica de Londres.



Después de la clase y de un tiempo para la visita a expositores comenzaba el primer taller

del congreso, impartido por la profesora Afra Fraefel, y que llevaba por nombre "El Fagot al Alcance de los más Pequeños", seguida de la interesante conferencia sobre "El Oboe y el Fagot Vivaldianos" a cargo del profesor Oliver Fourès.



Como colofón a las actividades matutinas, el Recital de Sophie Dartigalongue, actualmente solista de contrafagot en la Orquesta Filarmónica de Berlín, al que todos los fagotistas sin excepción quisieron acudir, dejándonos a muchos voluntarios oboístas sin la oportunidad de verlo ya que alguien tenía que permanecer en las puertas para las nuevas llegadas al congreso. El repertorio de este recital estaba formado por la *Sonata en Re menor* de J. S. Bach (arreglo de la sonata para flauta), *Fantasiestücke Op. 73* de R. Schumann y el Concertino para fagot y piano de M. Bitsch.

A decir verdad, esto era algo que ya habíamos acordado de antemano. Solíamos repartir las tareas para que los oboístas pudiéramos acudir a las clases y recitales de oboe y los fagotistas a las de fagot. De esta manera, el ser voluntarios nos permitía ver gran parte de las clases y también teníamos la oportunidad de estar mucho más cerca y tratar con grandes solistas y profesores de nuestro instrumento.

Después de la comida en la cafetería del CSMA, los voluntarios nos preparamos para el segundo taller del día, a cargo del profesor Carles Cristòbal sobre "El bajo continuo", que estuvo seguido de las clases magistrales de fagot de Sophie Dartigalongue.





Como remate final a un día largo y lleno de actividades, el divertido concierto de la Banda AFOES de oboes y fagotes barrocos, *Le Mariage de la Grosse Cathos*, nos sirvió a todos para relajarnos, reírnos, e ir enlazando con la que prometía ser una animada tarde-noche de cañas. Y no precisamente de cañas de oboe o fagot...



Por supuesto, no podían acabar el día ni el congreso sin escuchar tocar a Ramón Ortega, solista internacional, que había estado todo el día paseando por el conservatorio y visitando los diferentes stands, y que nos ofreció junto al fagotista Marc Trenel, fagot solista de la Orquesta de París y la Orquesta barroca AFOES'14 (formada por alumnos del conservatorio) un magnífico recital, con el aire familiar y la confianza que te da tocar en casa y rodeado de gente conocida.



El programa de este recital estaba formado por tres conciertos de A. Vivaldi; el *Concierto para oboe y orquesta en La menor RV 463*, el *Concierto para fagot y orquesta en Re menor RV 481* y por último el *Concierto para oboe, fagot y orquesta en Sol Mayor RV 545*.

Esta vez, la jornada de sábado no terminó en el conservatorio con el cierre de puertas, sino que se trasladó a los bares y pubs más cercanos, donde las habituales conversaciones sobre los temas cotidianos, se vieron, por un día, sustituidas por animadas charlas sobre cañas, conciertos, o alegres reencuentros entre viejos amigos y colegas de profesión.

Día tres 28/9/2014

Dos días de intenso trabajo y una larga noche de sábado pasaron factura y la mañana del domingo nos encontramos menos voluntarios que los días anteriores. Tras desayunar juntos en el hall del conservatorio nos preparamos para organizar las últimas actividades del congreso.

La mañana comenzaba con un taller pedagógico enfocado a los niños, a cargo de Antje Lotz y titulado "El oboe al alcance de los más pequeños".

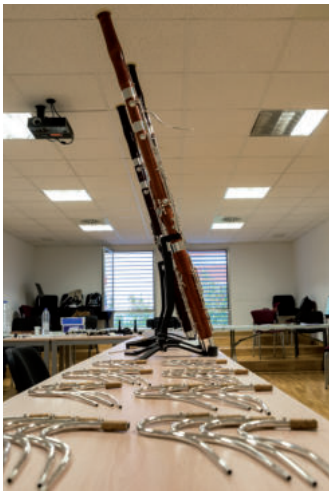


Terminado el taller, el protagonismo pasó a manos de Marc Trenel que impartió la última clase magistral del congreso que los fagotistas no se quisieron perder.



Mientras algunos asistentes aprovechaban para visitar los expositores antes de que los cerraran, otros nos ocupábamos de preparar el gran final del congreso.







F. Lorée
PARIS

CABART
PARIS

HAUTBOIS
OBOE

HAUTBOIS D'AMOUR • COR ANGLAIS • HAUTBOIS BARYTON • HAUTBOIS PICCOLO

DE GOURDON. 48 rue de Rome 75008 PARIS France
Tél. : +33 (0)1 44 70 79 55 Fax : +33 (0)1 44 70 00 40
E-mail : degourdon@loree-paris.com www.loree-paris.com

Durante el concierto de la Banda AFOES 2014, el escenario del auditorio del CSMA se llenó hasta los topes de oboístas y fagotistas vestidos con camisetas azules para cerrar el congreso con una espectacular versión de *Fire Works Music* de G. F. Haendel bajo la dirección de Keth Sweger, Presidente de la International Double Reed Society. El concierto fue un éxito y los asistentes se quedaron con un buen sabor de boca.



Tras finalizar los eventos de la mañana, los voluntarios y organizadores del congreso, con unas caras que expresaban una mezcla entre cansancio acumulado y la satisfacción de haber logrado un trabajo bien hecho, nos dispusimos a probar la paella (que no pudo ser valenciana, aunque se intentó) que la organización había encargado para todos, mientras comentábamos cómo se había dado el congreso y nos reíamos recordando algunas de las anécdotas más reseñables.

Tras la comida de hermandad todos los asistentes pasaron por última vez en el fin de semana al auditorio del conservatorio para celebrar la asamblea general que daría por cerrado el congreso y pondría las primeras piedras de cara a la celebración de la siguiente edición del mismo.

Terminada la asamblea y después de las correspondientes despedidas de todos los que habíamos hecho posible el evento, me dirigí, por fin, a mi casa, donde mi cama me esperaba con un sueño reponedor tras un fin de semana maratoniano.



Para mí, era mi primer congreso de AFOES, y pienso que la experiencia no ha podido ser más completa y enriquecedora. Tuve la oportunidad, en un solo fin de semana, de conocer a muchos músicos interesantes, de ver clases, talleres, recitales, y también de probar todo tipo de instrumentos, de marcas que incluso desconocía, y de hablar de forma cercana con expositores que tenían mucha información que aportar a los que, como yo, tratamos de progresar y de ganarnos la vida en un mundo a veces tan complicado como es el de la música.



Solo puedo dar las gracias a todos los socios y organizadores de AFOES. Sin vosotros, sin nosotros, todo esto no sería posible. •

ELENA CALDERÓN DE LUIS

Oboísta, nacida en Salamanca en el año 1993, comienza sus estudios musicales a los 3 años de edad, para posteriormente continuarlos en el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca, donde obtiene el Título Profesional en el año 2012 bajo la tutela de Román Enrique Álvarez.

Actualmente se dispone a terminar sus estudios superiores en el Conservatorio Superior de Música de Aragón (CSMA) con los profesores Francisco José Gil y José Antonio Masmano.

MARC ECOCHARD
Facteur d'instruments à vent
Hautbois baroques et classiques
Tonne, 16430 Vindelle - tél. +33545214918
www.grandhautbois.com

Puchol-Reeds
Cañas de Fagot y Contrafagot
para profesionales y estudiantes
Miguel Puchol
637 569 561
info@pucholreeds.com
www.pucholreeds.com

Los Solos de Oboe en los Tríos de los Minuetos Sinfónicos de Haydn



(Artículo "The Solo Oboe in the Trios of Haydn's Symphonic Minuets" publicado en la revista *The Double Reed Vol.33.4*, 2010 de la IDRS)

Mary Lindsey Bailey, oboísta
Grand Junction, Colorado
Traducción: Mª Irene Lorite Rascón

La *Sinfonía nº 96* "Milagro" de Franz Joseph Haydn es posible que sea más conocida por los oboístas por su solo en el *trio* del movimiento de minueto. Este solo se utiliza a menudo para las pruebas de orquesta y su popularidad puede hacer pensar al oboísta que es el único solo para oboe importante que se puede encontrar en las sinfonías de Haydn. Sin embargo, si miramos más allá de "Milagro" encontraremos otros solos de *trio* interesantes e igualmente bonitos en los minuetos sinfónicos de Haydn. Un análisis más detenido de los solos de *trio* muestra cómo el papel del oboe en la sinfonía evolucionó a lo largo de la trayectoria de Haydn ya que éstos enfatizan el desarrollo del instrumento desde el oboe barroco al clásico, el uso del oboe como voz solista en la sinfonía clásica y el estilo de Haydn conforme progresaba desde las primeras y experimentales sinfonías de Esterházy pasando por la madurez de las sinfonías "Londres".

No se puede negar un notorio rastro de la evolución del instrumento a lo largo de las ciento cuatro sinfonías. Haydn estaba familiarizado con un instrumento en transición desde el barroco hasta el oboe clásico, así como de la incorporación de las nuevas llaves, un taladro más estrecho y una extensión que alcanzaba el fa de la tercera octava (Fa3) en el oboe clásico que afectaba a su técnica, dinámica y posibilidades en el color del sonido. Este desarrollo progresivo permitió cambios significativos en la calidad de los solos de oboe que Haydn escribió en sus sinfonías. El timbre del oboe clásico era más claro y más nítido que su homólogo barroco, el cual podía ser escuchado por encima de la cuerda fácilmente.[1] Como consecuencia, en la mayoría de los solos de oboe en los minuetos sinfónicos de Haydn se usa sólo acompañamiento de cuerda. Además de la mejora en la calidad del timbre y en la proyección, tras el ascenso de Haydn al puesto de maestro de capilla de Esterházy en 1766, Haydn escribió al príncipe Nicolás pidiendo nuevos y duraderos instrumentos con un cuerpo extra para cada instrumento, ya que los que ellos tenían no eran capaces ni de tocar la afinación correcta ni la tesitura requerida.[2] Con estos nuevos instrumentos, Haydn podía escribir solos de oboe más sofisticados en sus sinfonías ya que los oboístas de Esterházy eran capaces de hacer algo más que simplemente realizar el apoyo armónico con inserciones melódicas ocasionales.

Además de la evolución del instrumento, el papel del oboe solista en las sinfonías de Haydn evolucionó a lo largo de su carrera en parte gracias a los oboístas con los que él trabajaba. Uno de los primeros oboístas, si no el primero, en influenciar las sinfonías de Haydn fue Vittorino Colombazzo, un virtuoso que visitó a Esterházy en el otoño de 1768. El *trio* del minueto y el cuarto movimiento de la *Sinfonía nº 38* fueron escritos para llamar la atención de la presencia de Colombazzo a Esterházy, una técnica que Haydn empleaba a menudo,[3] con el cuarto movimiento referido por Peter Brown como "ni un concierto ni una sinfonía".[4] Otro ejemplo en el que Haydn tenía en mente a otro oboísta en concreto mientras componía

es el *trio* de la *Sinfonía nº 96* "Milagro", escrito para exhibir las cualidades del oboísta inglés William Thomas Parke, director tanto del Covent Garden como de Vauxhall Gardens, y a quien Haydn conoció personalmente durante su estancia en Londres. Como resultado de la relación de Haydn con Colombazzo y Parke, estas dos sinfonías, números 38 y 96, contienen solos expresivos escritos para exhibir el virtuosismo de ambos oboístas.

Los solos de *trio* a menudo poseen carácter de danza popular, lo que hace al oboe una buena opción como solista ya que el oboe ha sido comúnmente asociado con la campiña pastoral y rural. Los Tríos de Haydn han sido descritos como "reminiscencias del último origen de esta música; a menudo parecen evocar una imagen de una escena jovial y enérgica representada por campesinos de la Baja Austria marcando con los pies la melodía de una *Ländler*."[5] La *Ländler* y la Danza Alemana, o *Deutsche Tanz,* fueron los estilos de danza que Haydn utilizó más a menudo en sus tríos y el uso de estas danzas populares reflejan la combinación de los estilos aristocrático y rústico que tanto se encuentra en sus sinfonías.[6]

Seis de las ciento cuatro sinfonías tienen solos de *trio* que destacan sobre los otros: números 9, 14, 38, 87, 90 y 96. Cada uno de estos solos presenta al oboe de forma destacada con la orquesta jugando el papel menos importante de soporte armónico con acordes. Las sinfonías de Haydn se pulían y se refinaban a lo largo de su carrera por tanto estos seis solos de *trio* resaltan el crecimiento hacia la madurez de Haydn ya que cada uno se hizo más complejo y detallado. Permitámonos ahora examinar el desarrollo de estos solos de *trio* y su importancia en el papel de los solos de oboe en las sinfonías de Haydn.

Sinfonía nº 9

Escrita en 1762 y compuesta para dos oboes, dos trompas, fagot y cuerda, esta sinfonía es de alguna forma inusual para Haydn en el sentido en que solo tiene tres movimientos, con el minueto en el último movimiento. Está en la tonalidad de do mayor, una tonalidad que Haydn usaba comúnmente para los tríos presentando el solo de oboe y que en su momento estaba considerada como ideal para el instrumento.[7] También es el más corto de los seis solos de *trio* con sólo veinticuatro compases. El oboe comienza el *trio* en la anacrusa de la dominante hacia la tónica, empezando el constante patrón rítmico *Ländler* que es brevemente interrumpido en la segunda frase con un solo de ocho compases entre dos oboes y dos trompas con el apoyo del fagot, sustituyendo a la cuerda en esta frase. El solo de oboe delinea arpegios de la progresión I-II-V-I sobre un acompañamiento simple de la cuerda, acogiendo el estilo *Ländler* en su patrón rítmico e interválico, y tiene una extensión de sólo una octava desde Sol1 a Sol2 que se adapta cómodamente en el registro medio del oboe (el registro es ampliado en el pasaje de solo hasta Do3). Este solo es representativo de los experimentos de Haydn con la orquesta de Esterházy mientras aprendía las capacidades del conjunto y sus miembros. Hoy es un excelente ejemplo para demostrar la calidad del sonido del intérprete en un registro cómodo y es accesible para los oboístas de todas las edades.

Sinfonía nº 14

Esta sinfonía fue escrita en 1764 y tiene la misma plantilla que la *Sinfonía nº 9*, aunque tiene la estructura de cuatro movimientos que Haydn estandarizó. El minueto está en La Mayor pero el *trio* está en su tono homónimo de la menor, y la plantilla está reducida a un oboe, dos voces de violín y violonchelo/bajo. Este solo es algo más largo que el *trio* de la *Sinfonía nº 9* de 28 compases, es más variado rítmicamente y usa una extensión más amplia desde el Mi1 al Si3. La orquesta, aunque reducida en número, interactúa con el solo de oboe tanto rítmica como melódicamente más que en el solo del *trio* anterior pero todavía con funciones ligadas al apoyo armónico. La interacción se produce cuando la orquesta descansa durante los extensos patrones de corcheas, volviendo a entrar un compás después para crear una especie de efecto concertante. El *trio* tiene



Sinfonía nº 9

elementos de *Ländler* en su patrón rítmico pero está más cercano al estilo de *Deutche Tanz*, aunque fue compuesto demasiado pronto para que encaje perfectamente en esta categoría, lo que lo hace bastante único y progresista para su tiempo. La línea del oboe es bastante solística comparada con el ejemplo anterior y muestra un cambio en el estilo de Haydn hacia un uso del oboe menos como una modificación en el color del timbre y más como el solista que es capaz de ser.

Sinfonía nº 38

Esta sinfonía es un excelente ejemplo del virtuosismo del siglo dieciocho. Aunque no en el mismo nivel de los estándares del siglo veintiuno, habría sido necesario el talento virtuosístico y un excelente control del timbre, afinación y articulación para afrontar tal solo en la época de Haydn, como Colombazzo demostró durante su visita a Esterházy en 1768. El minueto está en Do Mayor pero el *trio* en Fa Mayor, una tonalidad que le iba muy bien al oboe clásico. La sinfonía está compuesta para dos oboes, fagot, dos trompas, dos trompetas, timbales y cuerda, aunque el *trio* se compone una vez más de solo de oboe y cuerda con el fagot doblando a la cuerda grave. El solo del *trio* de veintiséis compases cubre dos octavas (Do1-Do3) y está basado en tresillos en escala en el registro medio y agudo que parecen flotar sobre el acompañamiento sencillo de acordes.

Quizá la característica más interesante se encuentra en la segunda mitad, con dramáticos saltos de treceavas y catorceavas que sería difícil



fossati

PARIS

Oboe - Oboe d'amore - English horn - Bass oboe

www.fossati-paris.com



Sinfonía nº 14



Sinfonía nº 38

incluso hoy día. Haydn en ocasiones anteriores había abordado gradualmente grandes cambios de registro, pero esta vez el uso de grandes saltos interválicos sin preparar, claramente está enfocado a destacar la habilidad de Colombazzo. Esto incluso se acentúa cuando la orquesta está en silencio durante el cambio drástico del oboe, dejándolo completamente expuesto durante un pasaje de dificultad técnica. También es posible que Haydn usara las octavas desplazadas como una forma de exponer el oboe de Colombazzo, el cual tenía un cuerpo adicional que podía realizar el re bemol grave utilizado en el tercer compás de la segunda frase.[8] Haydn también incluye varias indicaciones de *staccatissimo* después del patrón de tresillo; aunque Haydn había usado *staccatos* antes, hasta ahora no se habían visto estas agresivas y acentuadas articulaciones en sus solos sinfónicos de oboe. Esto nos lleva a pensar que Haydn quería atraer la atención del controlado uso de la articulación de Colombazzo. Este solo demuestra a la perfección el virtuosismo de Colombazzo así como el potencial de cómo el oboe solista podía ser tratado en la sinfonía clásica.

Sinfonía nº 87

Las sinfonías "París" marcan un cambio en el estilo sinfónico desde la composición de sinfonías de menor escala para la orquesta de Esterhazy y un público reducido a lo que H. C. Robbins Landon describe como "piezas majestuosas compuestas para grandes orquestas y para el público de masas... sinfonías que representan una marcado ascenso en el desarrollo del género."[9] A pesar de la numeración del catálogo de Hoboken, la *Sinfonía nº 87* fue en realidad la primera de las sinfonías "París", compuesta en 1785 y encargada por Comte d'Ogny para el *Concert de la Loge "Olympique"*. París fue un gran centro



Sinfonía nº 87

musical en el siglo dieciocho, y este solo incluye las novedades en el desarrollo del instrumento, la época y las habilidades de los intérpretes de toda Europa. No está claro si Haydn conocía las habilidades de los oboístas que tocarían estas sinfonías antes de componerlas, pero la parte de solo del oboe sugiere que confiaba en que los intérpretes serían capaces de afrontar un solo tan expuesto en la amplia extensión de Sol1-Mi3.

La sinfonía está en La Mayor compuesta para flauta, dos oboes, dos trompas, dos trompetas, tim-

bales y cuerda, y de nuevo usa un trío orquestado solo para oboe solista y cuerda. Como la *Sinfonía nº 14*, este trío dura 28 compases. Aunque las indicaciones de dinámica para el oboe son de piano, el desapercibido acompañamiento de la cuerda mantiene la atención en el suave contorno de los arpegios, los tonos vecinos y los motivos basados en escalas. Este elegante *trio* muestra la transición de la rural *Deutsche Tanz* de finales del siglo dieciocho al refinado vals del siglo diecinueve. Eso además demuestra una calidad refinada del sonido del oboe clásico y su habilidad para alcanzar fácilmente la tercera octava, enfatizada por el silencio de la cuerda cuando el solo del oboe alcanza el Mi3 mantenido en la segunda frase. El extraordinario solo se expone bastante, permitiendo que el sonido del oboe se proyecte claramente sobre el conjunto y sea coherente con el estilo ligero y elegante aceptado en el periodo clásico.

Sinfonía nº 90

Esta sinfonía era parte de una posterior colección también por Comte d'Ogny que llena el hueco entre las sinfonías "París" y "Londres" y normalmente es ignorada en favor de sinfonías más populares de esta colección, números 88 y 92. Compuesta durante 1788-1789, la sinfonía está en la jovial tonalidad para Haydn de Do Mayor. La orquestación es mayor que en la *Sinfonía nº 87*, incluyendo dos flautas, dos oboes, dos fagotes, dos trompas y cuerda; el *trio* es una composición "multiusos" para solo de oboe y cuerda, únicamente con el breve añadido de la flauta y el fagot durante los tres compases *forte* de la segunda frase. Este *trio* dura también 28 compases e imita el acompañamiento simplista de los anteriores ejemplos, aunque es más melódico y rítmicamente activo en los silencios del solo de oboe. La melodía *Ländler* del oboe abarca una extensión que va desde el Sol1 al Re3 prácticamente con movimientos diatónicos, mientras que las indicaciones de *forzato* durante las figuras cromáticas en la primera frase son acentuadas por el silencio de la orquesta en el tiempo fuerte. Como en varios de los ejemplos anteriores, el oboe se expone completamente cuando cambia de registro, como en el primer compás del *trio* y como en el descenso de la negra de Re3 a Sol1 cuatro compases en la segunda frase. Esto crea un dramático cambio en el color del sonido con el *tutti* de la orquesta en los siguientes compases, que se enfatiza aún más con la figura de tresillo en la cuerda.

Haydn equilibra sabiamente ligereza y peso en este *trio*, dándole al solo de oboe suficiente espacio para proyectar sin que sea eclipsado por la gran orquesta. El uso de una cuerda reducida – excluyendo las violas en la primera frase y la cuerda grave en la primera parte de la segunda – permite al oboe tocar en un plano más piano del espectro dinámico, permitiendo a las notas en *forzato* y la sección de *tutti* en *forte* servir de destellos de color. También la articulación está equilibrada bastante bien, ya que el *legato* del solo de oboe crea un contraste con el delicado staccato de la cuerda para dar una sensación de gran danza, al mismo tiempo que mantiene el encanto rústico de *Ländler*. Aunque quizá no tenga la dificultad técnica de otros tríos, el *trio* de la *Sinfonía nº 90* destaca por ser un buen ejemplo del periodo de transición de Haydn que va de Esterházy a Londres y del subsecuente desarrollo de los minuetos.

***Sinfonía nº 96* "Milagro"**

Aunque varias de las sinfonías Londres tratan al oboe como instrumento solista, el solo de Haydn más impactante de este grupo es el de la *Sinfonía nº 96* "Milagro". Landon describe la sinfonía como "un milagro de sofisticación, ingenio, excelente orquestación y atractivo."[10] Compuesta en 1791, fue una de las primeras sinfonías de la colección a pesar de no haber sido catalogada como tal. Haydn utilizaba solos en la década de 1760 después de su llegada a Esterházy para mostrar el talento de la orquesta y lo hizo de nuevo a lo largo de las sinfonías "Londres" porque él estaba, según Landon, "evidentemente impresionado por las aptitudes individuales de los intérpretes en Londres."[11] El beneficiario de este solo del *trio*, Parke, conocía bien a Haydn profesional y



Sinfonía nº 90

socialmente,[12] y Haydn habría conocido el sonido dulce de Parke y su excelente técnica,[13] haciendo de este solo un bonito tributo a su colega inglés.

La *Sinfonía en Re Mayor* está compuesta para dos flautas, dos oboes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas, timbales y cuerda, con los primeros y segundos violines normalmente divididos en sus secciones. El *trio* usa la instrumentación completa siendo el solo de oboe en *trio* más largo con treinta y dos compases, aunque únicamente en veinticuatro realmente aparece el oboe como solista. En la primera frase aparece el característico estilo Ländler de Haydn con indicaciones de *piano* y *dolce*. La dinámica cambia a pianísimo con la repetición de ambos, oboe y cuerda, aunque la indicación de *dolce* señala que el oboe debe mantener una marcada presencia incluso en *pianissimo*. Solamente la cuerda acompaña al oboe en la primera frase, pero durante la segunda frase la atención se centra en el solo del fagot, creando un nuevo color en el sonido durante los silencios del oboe. El cambio en el color del sonido es aún más acentuado con el *tutti* de la orquesta en el *forte* de la anacrusa hasta el cuarto compás de la segunda frase, seguido por una breve incursión al ámbito del homónimo menor antes de volver a establecer Re Mayor con la vuelta del solo del oboe y el simplista acompañamiento *Ländler*. La vuelta al color del sonido original crea automáticamente una sensación de ligereza y gracia cuando el solo del oboe continúa de nuevo, permitiendo al registro agudo del oboe sonar con claridad y proyección incluso cuando es brevemente doblado por las trompetas. Los últimos ocho compases recalcan el conocido

registro agudo de Parke con un floreo de aire improvisado en un arpegio de Sol Mayor que llega al Re3, seguido por una delicada vuelta a la tónica con ritmo de *Ländler*. Con un último y elegante esbozo de la triada de tónica que llega hasta el Re3 en los últimos compases de la segunda frase, Haydn exhibe las habilidades de Parke una vez más conforme el *trio* llega al final. Este solo representa todo el potencial del oboe como instrumento sinfónico solista al final del siglo XVIII.



Sinfonía nº 96 "Milagro"

Estas seis sinfonías son joyas de la escritura para oboe de Haydn. Cada una marca el desarrollo de su estilo hacia la madurez, así como el desarrollo del instrumento y su papel en el género sinfónico. Colombazzo mostró a Haydn nuevas posibilidades que el oboe podía hacer, y estas características fueron incorporadas en sus sinfonías Esterházy y más tarde exhibidas de forma solística en las sinfonías "Paris". El virtuosismo de Parke es presentado a lo largo de las sinfonías "Londres", desde el *trio* más largo "Milagro" hasta los solos más cortos en las posteriores sinfonías de la colección. Mientras que la sinfonía "Milagro" probablemente sea la más popular de los solos de *trio* para oboe de Haydn, estos seis solos son excelentes ejemplos del oboe en las sinfonías clásicas y merece la pena que todos los oboístas los conozcan.

Howarth XM



El nuevo oboe XM ha sido diseñado y construido según la alta calidad artesanal combinada con la excelencia técnica conforme a la reconocida tradición de Howarth.

Nuestro nuevo taladro interno sumado a la reestructuración de orificios ofrece una afinación estable, una respuesta equilibrada y un sonido flexible.

howarth.uk.com

Otros solos de *trio* en las sinfonías de Haydn

Sinfonía	Tonalidad	Características
3	Sol Mayor	Utiliza dos oboes solistas; extensión de poco más de una octava.
5	La Mayor	Solo de oboe en tresillos contra corcheas del violín; extensión desde el Mi1 al Si3; aparecen las trompas en un registro muy agudo que le quitan importancia al solo de oboe.
25	Do Mayor	Dos oboes solistas; extensión de una octava y media.
34	Re Mayor	Dos oboes solistas; dividido en partes independientes en la segunda frase.
39	Sib Mayor	Dos oboes solistas; prácticamente doblando las destacadas trompas.
40	Fa Mayor	Dos oboes solistas; doblando a los violines por cuestiones de color.
49	Fa Mayor	Dos oboes solistas; sobretodo doblando a los violines por color.
50	Do Mayor	Oboe solista; extensión desde Mi1 a Do3; dobla a los primeros violines durante la pieza hasta el solo en los tres últimos compases esbozando la tríada de Mi Mayor.
52	Do Mayor	Dos partes de oboe; ambas marcadas como solo pero doblando a los violines primeros y segundos.
56	Fa Mayor	Solo de oboe, extensión de La1 a Re3; dobla a los violines primeros durante toda la pieza.
63	Do Mayor	Solo de oboe; extensión del Sol1 al Do3; dueto a lo largo de la pieza con fagot solista.
66	Sib Mayor	Solo de oboe; extensión del La1 al Sol2; dueto a lo largo de la pieza con fagot solista doblado a los violines primeros y segundos.
69	Do Mayor	Solo de oboe; extensión de Mi1 a Re3; dobla a los violines primeros durante toda la pieza.
70	Re Mayor	Dos oboes, ambos marcados como solo; doblando a los violines primeros y segundos.
73	Re Mayor	Solo de oboe en la primera frase; extensión de La1 a Si3; la primera frase es un dueto con el fagot; en la segunda frase incorpora la flauta.
77	Sib Mayor	Dos oboes solistas; dobla al fagot y a los violines primeros durante toda la pieza.
78	Do Mayor	Solo de oboe; extensión de Si2 a Do3; doblando a los violines primeros durante toda la pieza.
79	Fa Mayor	Solo de oboe en la primera frase; doblando a los violines primeros por cuestiones de color.
82	Do Mayor	Solo de oboe combinado con otros solos; contrasta con el solo de flauta y del fagot pero sobretodo va doblando a los violines primeros.
88	Sol Mayor	Solo de oboe; extensión de Fa#1 a Re3; doblando a los violines primeros a lo largo de la pieza.
97	Do Mayor	Solo de oboe; doblando el solo de fagot y los violines primeros a lo largo de la pieza.
103	Sib Mayor	Solo de oboe en la primera frase; doblando el solo de fagot; en el solo de la segunda frase dobla a los violines primeros.
104	Sib Mayor	Solo de oboe combinado con otros solos; extensión del Do1 al Do3; dobla a los violines primeros.

REFERENCIAS

[1] Geoffrey Burgess and Bruce Haynes, *The oboe* (New Haven: Yale University Press, 2004), 86.

[2] Bruce Haynes, "Mozart and the Oboe", *Early Music* 20 (1992): 43.2

[3] H.C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works; vol.2, Haydn at Eszterháza 1766-1790.* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), 289.

[4] Peter Brown, *The Symphonic Repertoire; vol.2, The First Golden Age of the Viennese Symphony: Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 109.

[5] Ernst Fritz Schmid, "Mozart and Haydn", *Musical Quarterly 42* (1956), 150.

[6] Melanie Lowe, "Falling from Grace: Irony and Expressive Enrichment in Haydn's Symphonic Minuets," *The Journal of Musicology 19* (Winter 2002), 206.

[7] Burgess and Haynes, 107.

[8] "Haydn Looks After His Oboists," Oboe Classics, www.oboeclassics.com/Haydn.htm, visitado el 24 de noviembre de 2010.

[9] H.C. Robbins Landon and David Wyn Jones, *Haydn: His Life and Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 215.

[10] H.C. Robbins Landon, *Haydn Symphonies,* (Seattle: University of Washington Press, 1966), 51.

[11] Landon, *Haydn Symphonies,* 255.

[12] William Thomas Parke, *Musical Memoirs; Comprising an Account of the General State of Music in England: From the First Commemoration of Haendel in the Year 1784 to the Year 1830; vol.1* (London: H. Colburn and R. Bentley, 1830), 199.

[13] Burgess and Haynes, 145.

BIBLIOGRAFÍA

Brown, A. Peter. *The Symphonic Repertoire; vol.2, The First Golden Age of the Viennese Symphony: Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert.* (Bloomington: Indiana University Press), 2002.

Burgess, Geoffrey, and Bruce Haynes. *The Oboe. (*New Haven: Yale University Press, 2004).

Carner, Mosco. "Ländler." *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New York: Grove, 2001), 14: 222-3.

Eisen, Cliff. "Deutsche Tanz." *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New York: Grove, 2001), 7: 201-11.

Geiringer, Karl. *Haydn: A Creative Life in Music.* (Berkeley: University of California Press, 1982).

"Haydn Looks After His Oboists." Oboe Classics, http://www.oboeclassics.com/Haydn.htm, visitado el 24 de noviembre de 2010.

Haynes, Bruce. "Mozart and the Oboe." *Early Music 20* (1992): 43-63.

Hodgson, Antony. *The Music of Joseph Haydn: The Symphonies. (*Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, 1976).

Landon, H.C. Robbins. *Haydn Symphonies.* (Seattle: University of Washington Press, 1966).

_____. *Haydn: Chronicle and Works; vol.1 Haydn: The Early Years 1732-1765.* (Bloomington: Indiana University Press, 1980).

_____. *Haydn: Chronicle and Works; vol.2 Haydn at Eszterháza 1766-1790.* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).

_____. *Haydn: Chronicle and Works; vol.3 Haydn in England 1791-1795.* (Bloomington: Indiana University Press, 1976).

Landon, H.C. Robbins and David Wyn Jones. *Haydn: His LIfe and Music.* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

Lowe, Melanie. "Falling from Grace: Irony and Expressive Enrichment in Haydn's Symphonic Minuets". *The Journal of Musicology 19* (Winter, 2002)*:* 171-221.

Parke, William Thomas. *Musical Memoirs; Comprising an Account of the General State of Music in England: From the First Commemoration of Haendel in the Year 1784 to the Year 1830, vol.1. (*London: H. Colburn and R. Bentley, 1830).

Schmid, Ernst Fritz. "Mozart and Haydn." *Musical Quarterly 42* (1956): 145-61.

Webster, James and Georg Feder. "Haydn, (Franz) Joseph." *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New York: Grove, 2001), 11: 171-271.

MARY LINDSEY BAILEY

Es Ponente de Oboe en la Mesa State College en Grand Junction, Colorado y Primer Oboe en la Orquesta Sinfónica Grand Junction. Ella fue anteriormente Primer Oboe de la Orquesta Sinfónica en Shenzhen, China. La Dr. Bailey tiene el título Superior de Música e Interpretación por la Universidad del Sur de Carolina y un Master en Música y Doctorado en Artes Musicales por la Universidad de Cincinnati- Conservatorio de Música. Además de sus estudios, ha pasado un semestre en Londres, Inglaterra estudiando en el King's College de Londres. Sus principales profesores han sido Mark Ostoich, Rebecca Schalk Nagel y Tess Miller.



Los *18 Estudios para Fagot* de Anselm Viola (1738 – 1798)



Guillermo Beltrán Plumed
Socio AFOES, oboísta

El Padre Anselm Viola (1738 – 1798) compuso lo que podríamos calificar como los primeros estudios pedagógicos para fagot, incluso anteriores a los que aparecen en el famoso método de Ozi publicado por primera vez en 1787 y ampliado en el periodo 1800-1803. En ellos podemos observar las más remotas posibilidades y exigencias técnicas del *fagot clásico* de la segunda mitad del siglo XVIII. Los *18 estudios*, que aún hoy día entrañan cierta dificultad para ejecutarse con el fagot moderno, también son un reflejo del estilo musical instrumental predominante en el Monasterio de Montserrat.

Anselm Viola

Pere Viola i Valentí fue bautizado en la iglesia parroquial de Torroella de Montgrí (Girona) el 15 de junio de 1738. La costumbre en aquella época era no tardar demasiado en bautizar a los recién nacidos, con lo que su nacimiento pudo ser uno o dos días antes de esta fecha. Fue el primogénito de Francesc Viola y Rosa Valentí, que era el tercer matrimonio del padre de Pere, y el noveno de sus dieciséis hijos.

En 1748 Pere Viola ingresa en la Escolanía de Montserrat. Probablemente una de las razones de su ingreso fuera que un niño once años mayor que Pere y vecino de Torroella había sido escolano y en 1745 ya era monje de Montserrat. La importante tradición musical existente en Torroella desde el s.XIV y la relación entre ambas familias de la misma población posiblemente predispusieran el ingreso de Pere Viola en la Escolanía de Montserrat.

Aunque cuando ingresaban en Montserrat los escolanos recibían una completa educación musical para poder participar en determinadas ceremonias del monasterio y del santuario, Pere Viola bien pudo tener sus primeros conocimientos musicales de parte de algunos de sus familiares de Torroella que eran músicos.

En Montserrat tuvo como primer maestro a Benet Esteve, quien durante su tutelaje fue el impulsor de la construcción del órgano del presbiterio para el servicio de la capilla de música y de la Escolanía. Este maestro de capilla también había asistido a la reforma del órgano mayor.

El otro maestro que formó musicalmente a Pere Viola fue Josep Martí, quien había ejercido como organista en la Iglesia de Nª Sra. de la Soledad de Madrid hasta que en 1753 este último regresó a Montserrat como maestro de capilla y de la Escolanía. En esta institución Martí tuvo como alumno durante tres años a Pere Viola, y al que éste consideraba como su único maestro.

Pere tomó el hábito de monje benedictino en el mismo monasterio el 20 de marzo de 1756 con el nombre de Anselm, y profesó para la vida monástica el 25 de marzo de 1757. Vista la predisposición musical del monje, es trasladado en 1758 al Monasterio de Nuestra Señora de Monserrate de Madrid, llamado familiarmente *El Monserratico*, para que prosiguiese con sus estudios eclesiásticos y completara su formación musical. En Madrid permaneció durante más de nueve años. No se tiene información directa de sus posibles maestros, pero sí se conoce el ambiente musical de los círculos de la Corte de Carlos III, especialmente los de la Capilla Real y sus músicos, con quienes Viola tuvo relación: Francisco Courcelle (o Corselli), José de Nebra o Antonio Literes entre los más destacables. Viola fue celebrado como compositor en la Capilla Real, que le interpretó

algunas obras. Allí dio a conocer su talento para la composición, y se cantaron sus obras con mucha aceptación.

No cabe duda de que su estancia en Madrid tuvo una influencia italianizante en la música de Anselm Viola, el estilo vigente en la corte, en sustitución del estilo francés que ya había desaparecido de ella. Esta influencia ya se había producido en su antiguo maestro –Josep Martí– cuando volvió a Montserrat en 1753. A Martí se le puede considerar como el introductor del estilo italiano en la composición de música en Montserrat. Este nuevo estilo fue enseñado por el maestro de capilla, y sin duda fue decisivo en la formación musical de su alumno Viola.

En 1767 Anselm Viola regresó a Montserrat. Un año después fue nombrado maestro de la Escolanía y de la capilla de música, cargos que ocupó hasta su muerte en 1798. Ello significaba la dirección pedagógica de la Escolanía, la gestión de toda la música que se hacía en Montserrat y además estaba su faceta como compositor. El ejercer en esos cargos durante treinta años proporcionó a Viola un nombre más allá del ámbito del monasterio, haciéndolo uno de los músicos más importantes durante la segunda mitad del s. XVIII.

Hacia 1784, Narciso Casanovas (1747-1799) fue nombrado maestro de la Escolanía, cargo que ejerció hasta 1789, en un primer periodo, en sustitución de Viola. Todo hace creer que estos casi cinco años coincidieron con la primera enfermedad de este último.

En 1793 Viola sufrió un ataque de apoplejía que lo retiró como maestro de escolanos. Aun así conserva la titularidad de maestro de la capilla de música. El 25 de enero de 1798 muere en Montserrat a la edad de 59 años.

Los *18 Estudios para Fagot* [1]

El documento conservado en el archivo de música del Monasterio de Montserrat con la signatura MOam 2996 es un cuaderno manuscrito a tinta azul, de 12 páginas, y de unos 37 cm de alto. Por desgracia, el papel tiene manchas de humedad, pero lo más preocupante es que tiene hongos y la tinta está desapareciendo. No tienen portada, salvo la siguiente indicación al comienzo del primer estudio:

"*18 Estudios para fagot* del Rev^{do} P. Viola, Monje y Maestro de la E. de Montserrat"



Primera página de los *18 Estudios*

Los estudios están escritos uno detrás de otro sin espacios de separación, pero están numerados. Es una copia del s. XIX probablemente, ya que no hay rastro de posible fecha de composición o de la propia copia. Los pentagramas del papel muestran una regularidad que indican que están impresos y no hechos a mano, y la marca de agua muestra una S. mayúscula:



Marca de agua del papel donde están escritos los *18 Estudios*

La caligrafía no pertenece a Anselm Viola, pero no cabe duda de que son de su autoría[2]; algunos fragmentos de los *18 Estudios* y del *Concierto de Bajón*[3] son iguales a algunas sonatas para teclado[4]. No sabemos quién pudo copiar estos estudios,

pero posiblemente su origen estuviera en algún antiguo escolano que al marcharse de Montserrat llevara consigo este material, y en algún momento se volviera a depositar en el archivo musical del monasterio.

En el año de 1811 el monasterio fue quemado y volado por las tropas francesas durante la guerra de la Independencia (1808-1814),

> desapareciendo una de las primeras maravillas del mundo, ya se considere como santuario, ya como monumento del arte, pues que tal vez su biblioteca de música era la mas rica, numerosa, variada y antigua de Europa, porque no solo encerraba todo lo que habían escrito los más notables maestros que había habido desde la fundación de la Escolanía, sino también otras obras de gran mérito de los mejores compositores españoles y estrangeros [*sic*], como igualmente muchas de la Capilla Sixtina, en razón de que por un señalado favor de los Sumos Pontífices, tenían licencia los maestros de Montserrat para sacar copias. Sensible es que con la quema de aquel magnífico templo y monasterio,se hayan perdido las obras de música que encerraba su biblioteca, é igualmente el catálogo de los maestros y escolánes que había habido desde su fundación, junto con la época de la instalación de la Escolanía. Así es que solo á fuerza de investigaciones y de informes dados por sugetos [*sic*] que estudiaron en aquel colegio venerando en el siglo pasado, y que por fortuna aun viven[5]

se pudo recuperar una pequeña parte del contenido musical que había habido[6].

Una de las señas que identifican la música copiada dentro del Monasterio es la etiqueta "Es del archivo de Montserrat", y el autógrafo de los *18 Estudios* no lleva esa etiqueta; sin embargo, sí la lleva el *Concierto de Bajón Obligado*, también obra de Viola:



Etiqueta de la Escolanía que indica que la música fue escrita en el Monasterio.

Aunque no hay documentos que lo atestigüen, Anselm Viola fue sin lugar a dudas un excelente fagotista y bajonista. Pocos compositores por diestros que sean pueden escribir unos ejercicios tan difíciles para un instrumento sin dominarlo técnicamente, o al menos sin conocer todas las posibilidades, recursos y combinaciones técnicamente difíciles. Tampoco se tienen datos fidedignos de la especialización instrumental de Viola, pero no se diferenciaba de la del resto de escolanos que tras estudiar solfeo, por lo general aprendían órgano y composición como base. Además estudiaban el manejo básico de diversos instrumentos (violín, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, trompa o fagot), y los que manifestaban habilidad o afición para uno en concreto se dedicaba a él con preferencia[7]. La mayor parte de la obra instrumental que sobrevive con autoría de Viola es para teclado, y algunas obras con voces, pero su producción compositiva fue enorme, teniendo en cuenta que fueron compuestas para uso en los servicios religiosos.

Uno de los cargos que Viola desempeñaba era el de maestro de escolanos: uniendo la composición y la pedagogía obtuvo como resultado los *18 Estudios para fagot*. Y debido a este cargo, quizá no fueran los únicos estudios pedagógicos que escribiera Viola –ya sea para fagot o para órgano–, aunque no han llegado hasta nuestros días. El destinatario de los *Estudios* pudo ser Carlos Masferrer[8], quien también probablemente fuera el del *Concierto de Bajón*[9]. Otros alumnos fagotistas escolanos que coincidieron en el tiempo con Viola en Montserrat fueron Rafael Bonastre[10], Josep Marinello y Guardiola[11], Felipe Cascante[12], Lázaro Marinello[13] y Alfonso Cómas[14], este último estudió con el P. Casanovas posiblemente cuando sustituyó a Viola.

Acerca de la fecha, es imposible asegurar con certeza una horquilla aproximada de composición de los *Estudios*. El *Concierto de Bajón* contiene en la portada de la partitura del bajo de acompañamiento la fecha de 1791 (y en las partichelas de las dos trompas y oboe 2º, 1790), pero puede in-

dicar tanto la fecha de la composición como de la copia –copia realizada con toda probabilidad por Bonaventura Bellsolà, cuyo nombre aparece en la mencionada portada.

¿Qué obra se compuso antes, los *18 Estudios* o el *Concierto de Bajón*? La autora Mª Lluïsa Cortada i Noguero conjetura que Viola escribió los *18 Estudios* durante los primeros años de ser nombrado maestro de la Escolanía, mientras Masferrer era escolano (si él fue el destinatario), y que el *Concierto de Bajón* lo escribió pocos años después[15]. Opino que no hay manera fidedigna de saber este dato: los *Estudios* contienen fragmentos que aparecen en el *Concierto* (o viceversa), que a su vez aparecen en obras para teclado (véase nota 4) y dado que los compositores "reciclan" su material compositivo durante sus diversas etapas creativas no podemos saber qué apareció primero. Aunque la aparición del fagot fue posterior a la del bajón, los dos instrumentos coexistieron durante mucho tiempo pero con funciones diferentes.

El bajón es uno de los instrumentos más habituales en las capillas musicales de la época. Servía para acompañar y dar soporte a las voces graves, e incluso sustituir a aquellas que faltaran en el canto. En principio podría parecer que, comparado con el fagot, el bajón no es un instrumento virtuoso, al menos en cuanto a velocidad y recursos, puesto que la música vocal religiosa por lo general tiene otro carácter, opinión que puede llevar a equívoco la denominación del *Concierto de Bajón obligado* por el de "Concierto para fagot"[16]. El fagot ya era empleado en Montserrat cuando Viola era maestro[17], pero el bajón tenía una funcionalidad diferente. Ambos instrumentos eran tocados generalmente por el mismo instrumentista, pero mi opinión es que Viola sabía perfectamente cual era cada instrumento y su denominación exacta, sin lugar a equívoco. Ambas composiciones de Anselm Viola –el *Concierto de Bajón* y los *18 Estudios*– para estos dos instrumentos de la misma familia son de un altísimo nivel.

Un estudio es una pieza instrumental, de cierta dificultad, diseñado principalmente para explotar y perfeccionar una faceta escogida de la técnica interpretativa, pero la mejor para tener un cierto interés musical. Aunque en un tiempo un estudio fue lo mismo que un ejercicio, este último término ahora por lo general implica una figura corta o pasaje que se repite *ad lib.*, en su estado natural, en diferentes grados de la escala o en diversas tonalidades. Pero antes del siglo XIX ambos términos se utilizaban de manera más flexible. No cabe duda de que Viola quería que el fagotista practicase los confines y las posibilidades del instrumento tanto técnica como estilísticamente, pero pienso que a la vez él como compositor también tenía como intención la explotación de varios aspectos particulares de su propia artesanía. De alguna manera también Viola aprendía (o consolidaba su propio estilo, si lo queremos llamar así) mientras escribió los *Estudios*, como bien demuestran algunos pasajes y rasgos comunes entre el *Concierto* y los *Estudios*. No voy a comparar el *Concierto* y los *Estudios*[18], pero sí citaré algunos de los rasgos comunes: abundante uso de los trinos, escritura de *figuras pequeñas* (semicorcheas, fusas y semifusas, estas últimas como resoluciones de trino escritas) y todas sus combinaciones, un uso frecuente de tresillos (y seisillos) de semicorcheas, escalas, arpegios, secuencias escalonadas, y lo que podríamos denominar como "finales alargados": en pocas ocasiones termina con la tónica de la frase de manera simple, alarga el final arpegiándolo.

En el archivo de la Escolanía existe un ejemplar del *Méthode nouvelle et raisonnée pour le bassoon*, de Etienne Ozi (edición de 1803)[19]; tampoco sabemos a ciencia cierta cuándo ni de qué manera fue a parar ese método en el archivo del Monasterio de Montserrat, pero Anselm Viola no lo conoció; tampoco es probable que conociera la primera edición de 1787. Aunque tampoco es mi intención comparar los *18 Estudios* con el *Méthode* de Ozi, sí quiero llamar la atención sobre algunas características. En la edición de 1803 del mismo método, Ozi muestra la tabla de posiciones para un fagot

de 7 llaves, que comprende desde Sib0 hasta el Re4 (4ª línea en la clave de Sol). Desconocemos exactamente qué tipo o el constructor de los fagotes que se usaban en Montserrat en tiempos de Viola, pero es de suponer que entre 5 y 7 llaves[20] El registro en los *Estudios* de Viola tiene como extensión desde Sib0 hasta Re4 y en el *Méthode* de Ozi como nota extrema un Sib3[21] Se podría pensar que escribir un Re4 fuera aportación del copista posterior y que Viola no lo escribiera en su origen –por razones de dificultad técnica pero no por imposibilidad del instrumento, ya que se puede conseguir un Re4 con un fagot de 5 llaves, aunque sea difícil–, y que él sólo escribiera lo que el copista nombra como *ossia* en el estudio 11 cc. 46-47. Pero en el estudio 10 c. 29 o en el estudio 12 cc. 34-36 aparecen sendos Re 4 en los que no hay *ossia*, así que esta suposición la podemos descartar. Otro argumento en contra de esta suposición es que el *ossia* del estudio 11 c. 19 está para suplir un Si3, que, por ejemplo, aparece en el estudio 14 c. 23 sin posibilidad de *ossia*.

Me gustaría destacar un detalle más de los *Estudios*, y es su longitud. Son estudios bastante largos, e incluso algunos presentan 2 o 3 partes diferenciadas: el estudio 12 (tiene un silencio con calderón en el c. 18), el estudio 14, el 15 (cambia de 2/4 a C en el c. 61), el 16, el 17 (cambia de compás y de tonalidad) y el estudio 18. Esto me lleva a conjeturar que podrían ser esbozos de pequeñas piezas que no evolucionaron como para tener acompañamiento.

Con toda probabilidad los *18 Estudios para fagot* de Viola son los primeros compuestos para este instrumento. Aún sin conocer el dato exacto (ya sean anteriores o posteriores en la fecha de composición de los estudios incluidos en el *Méthode* de Ozi de 1787), podemos asegurar que los *Estudios* de Viola, al menos, se asemejan en calidad a los de Ozi.

Estos estudios han sido revisados por el autor de este artículo y editados en 2014 por la editorial Piles. •

REFERENCIAS

VIOLA, Anselm. *18 Estudios para fagot*. Valencia, Editorial Piles, ISMN 979-0-3505-0938-4, 2014.

[2] Comentario personal del Padre Daniel Codina i Giol, actual conservador de la biblioteca musical del Monasterio de Montserrat, quien ha identificado la caligrafía de Anselm Viola a través de actas firmadas por él mismo. Además, en su firma se lee claramente "Fr. Anselmus Viola", seguida de una sencilla rúbrica unida a la última "a".

[3] VIOLA, Anselm. Concierto de Bajón Obligado con Violines, Oboeses y Trompas con su Basso | del P. M. Fr. Ancelmo [sic] Viola. 1791. Monasterio de Montserrat, MOam m. 59.

[4] CORTADA, Mª Lluïsa. *Anselm Viola: compositor, pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 431.

> "*Tiento* para la mano derecha [...] Después de la segunda entrada del S[ujeto] siguen unas figuraciones a los cc. 12-13 y 34-35, con un comportamiento de instrumento de viento, que son similares a fragmentos del *Estudio 17 para fagot* y del *Concierto de bajón* del mismo autor".

[5] SALDONI, Baltasar. Reseña histórica de la escolanía ó colegio de música de la Vírgen de Montserrát. Madrid, Imprenta de Repullés, 1856, pp. 34-35.

[6] Llegándose a copiar incluso de memoria la música a partir de lo que recordaban los antiguos monjes y escolanos, según comentario del P. Codina.

[7] SALDONI, Baltasar. *Op. cit.*, pp. 24-25.

[8] SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1868-1861, v. 3, p. 315.

> "16 de noviembre de 1825. Muere en San Benito de Bages (Cataluña), a los setenta y dos años de edad [nacido cerca de 1753], el acreditado tocador de flauta, oboé y bajón, el P. Fr. Carlos Masferrer. Nació en Barcelona, y estudió música en Monserrat, en donde tomó el hábito de monje el día 17 de septiembre de 1769, habiendo sido una notabilidad en los instrumentos expresados."

[9] CORTADA, Mª Lluïsa. *Op. cit.*, p. 118. Se cita la grabación de Josep Borrás y la orquesta Musica Aeterna de Bratislava, bajo la dirección de Peter Zajicek. Sello DISCANT CD-E 1005. 1996.

[0] SALDONI, Baltasar. *Op. cit.* v. 4, p. 39

> "BONASTRE, D. Rafael: estudió música en Montserrat á fines del siglo pasado. Fué uno de los músicos más reputados de su tiempo; sobre todo en el fagot no conoció rival. Durante la guerra de la Independencia estuvo de músico en la división del general inglés Boche, después de la cual obtuvo la plaza de primer fagot de la catedral de Murcia, en donde falleció en 1848".

[1] SALDONI, Baltasar. *Op. cit.* v. 4, p. 39

> "Día 5 [de abril], 1832. Muere en Tarrasa en la misma casa en que había nacido, el acreditado músico presbítero D. José Marinello y Guardiola [no Falquera

como en la anterior edición de este diccionario]. Fué escolan de Montserrat, en cuyo colegio hizo tan rápidos progresos bajo la dirección del P. Narciso Casanova con el fagot, órgano, flauta y violín , que al salir de dicho colegio, contando apenas diez y ocho años de edad, pasó, acompañado de su maestro, á Sabadell, diócesis de Barcelona, como organista de la parroquia de San Félix, de cuya plaza tomó posesión el dia 1.° de Junio de 1790. [...] Sabemos que el heredero del Sr. Marinello, que en Octubre de 1868 se hallaba en Sabadell, posee algunos papeles de música, escritos unos por dicho Marinello, y otros varios por diferentes autores; pero persona inteligente que los ha visto nos asegura ser casi todos ellos en latin, y que sólo hay algunas lecciones de flauta y, de fagot".

[2] SALDONI, Baltasar. *Op. cit.* v. 3, p. 15

"Día 6 [de julio], 1781. Nace en Monistrol de Monserrat, hoy día diócesis de Barcelona, Don Felipe Cascante y Termes. Fue discípulo de Monserrat. Ganó las oposiciones que hizo de primer oboé, flauta, fagot y corno inglés en la capilla de música de la iglesia parroquial de Santa María del Mar, en Barcelona. Luego pasó, por haberlo solicitado el cabildo, á desempeñar las mismas plazas en propiedad en la iglesia catedral de aquella ciudad, siendo al mismo tiempo, por espacio de muchos años, primer fagot del teatro de Santa Cruz de la expresada ciudad de Barcelona, en donde falleció en 1849. Inútil es decir que el señor Cascante fue uno de los profesores solistas más aclamados de Cataluña, sobre todo de Barcelona, no sólo por haber ocupado siempre las partes principales en las orquestas, si que también por los muchos y buenos discípulos que tuvo, [...]".

[13] SALDONI, Baltasar. *Reseña*... p. 60.

"Padre fray *don Lazaro Marinéllo,* de Tarrasa: monge gerónimo [*sic*] de la Murta. Se distinguió mucho como célebre tocador de varios instrumentos, siendo reputado por uno de los mejores profesores de su época, sobre todo en el órgano y fagot".

[14] SALDONI, Baltasar. *Op. cit.*, p. 62.

"*Señor don Alfonso Cómas,* natural de Tarrasa. Discípulo del padre Casanóvas y del padre Viñals. Fué notable tocador de fagót, flauta y oboé, y estuvo de organista en San Pablo de Barcelona".

[15] CORTADA, Mª Lluïsa. *Op. cit.*, pp. 77-78.

[16] Sobre la terminología bajón-fagot se ha discutido en diversos estudios y trabajos de investigación. Véase: BORRÀS I ROCA, Josep. *El baixó a la península ibérica*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Tesis doctoral, 2009, pp. 29-33; CORTADA, M. L. *Op. cit.*, pp. 118-119.

[17] CORTADA, Mª Lluïsa. *Op. cit.*, p. 119.

[18] Para un minucioso análisis del *Concierto de Bajón*, véase FERRER QUIÑONERO, Meritxell. *El concert per a fagot d'Anselm Viola: Un concert pedagògic*. Barcelona, ESMUC, Projecte final, 2006.

[19] Etienne Ozi (1754-1813), fagotista y profesor del Conservatorio de París, y autor del método para fagot mencionado. Su música y *Méthodes* (escrito para fagot de seis y siete llaves) son la fuente más completa e informativa de instrucciones sobre la interpretación del fagot de finales del siglo XVIII.

[20] Probablemente tuvieran origen geográfico cercano, bien en la región de Cataluña o en territorio francés. Entre los instrumentos de fabricantes catalanes que se conservan hay un fagot de 5 llaves hecho por Xuriach y 2 fagotes de 7 llaves de Oms. BORRÀS I ROCA, Josep, "Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona entre 1742 i 1826". *Revista Catalana de Musicología*, v. 1, 2001, pp. 93-156.

[21] OZI, Etienne. *Méthode de Basson*. París, Imprimerie du Conservatoire, 1802-1803, p. 103.

BIBLIOGRAFÍA

CORTADA, Mª Lluïsa. *Anselm Viola: compositor, pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

CORTADA, Mª Lluïsa. "Anselm Viola, músic excepcional i home prodigiós". *Llibre de la Festa Major de Torroella de Montgrí*, (1998), pp. 17-30.

CORTADA, Mª Lluïsa. "L'obra per a teclat d'Anselm Viola (1738-1798)". *Recerca Musicológica*, XIII (1998), pp. 147-163.

ROURE, Damiá. *La biblioteca de Montserrat. Un ámbito cultural a lo largo de los siglos*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.

SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1868-1861, 4 Vols.

SALDONI, Baltasar. *Reseña histórica de la escolanía ó colegio de música de la Vírgen de Montserrát*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1856.

VIOLA, Anselm. *18 Estudios para fagot*. Valencia, Editorial Piles, 2014.

VVAA. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. SGAE, 1999.

AGRADECIMIENTOS

Mis más sinceros agradecimientos al Monasterio de Montserrat y al Padre Daniel Codina por la información facilitada y su permiso para reproducir las fotografías. Mi gratitud también para D. Josep Borrás (profesor de fagot histórico de la ESMUC) por sus consejos y comentarios.

GUILLERMO BELTRÁN PLUMED

Empieza su aprendizaje en la especialidad de oboe en el Conservatorio de Zaragoza con Javier Belda, finalizando los estudios superiores con Francisco José Gil. Continuó su formación en el campo de la música antigua y el estudio del oboe histórico con Jan Grimbergen, Renate Hildebrand, Josep Domenech y Albert Romaguera. Como copista ha trabajado para diversos musicólogos y organismos, como la Institución Fernando el Católico y en el Archivo de las Catedrales de Zaragoza.

Tertulia con el Maestro Vincenzo Menghini



Joaquín Osca Pons
Vicepresidente de AFOES, fagotista

El maestro Vincenzo Menghini impartió un curso entre los días 4 y 7 de mayo de este año en el Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada, invitado por el profesor y socio de AFOES Tolo Mayor, donde pudimos disfrutar de su sabiduría y experiencia. Con sus 73 años de vida y con un fagot entre manos, derrocha un torrente de energía en cada segundo que estamos a su lado. ¡Qué vitalidad y qué ganas de tocar el fagot y de enseñar lo que lleva en su interior! Es un caudal de historias y anécdotas, es historia viva del fagot en Italia y sobre todo, una persona encantadora. Le acompañó su esposa, de Gijón, ciudad donde viven desde que el maestro se jubiló en 1993. Además, su hija es violinista en la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Por la ciudad asturiana el maestro recibe visitas de fagotistas, ex-alumnos y siempre tiene tiempo para probar cañas y hablar de su pasión por el fagot.



Vincenzo Menghini

Quedamos para comer en las inmediaciones del conservatorio con Tolo Mayor, Santiago Ríos (Fagot Solista de la Orquesta Ciudad de Granada) y el que escribe.

El maestro Menghini tiene una conversación fácil y pausada. Hablamos del fagot, de fagotistas, de Heckel, de sus historias en las orquestas italianas, de grandes directores y de solistas. Las anécdotas salen a miles y nos cuenta que está preparando un libro con todas ellas.

Nos habla de la enseñanza de ahora, de los buenos profesores que hay, pero que "para tocar el fagot no solo hace falta tener la técnica, sino tener inteligencia, cultura musical y saber documentarse". "Ahora se dispone de unos medios que antiguamente no había", y como ejemplo nos relata la alegría de su primer disco de fagot, que llegó a sus manos con conciertos de Vivaldi con Sherman Walt y la Orquesta Sinfónica de Boston, y que fue como algo extraordinario poder escuchar un disco de fagot. Imaginaos la diferencia con el tiempo actual y la cantidad de discos y grabaciones que hay en el mercado e internet.

También nos cuenta anécdotas ocurridas en la fábrica Heckel, con la Sra. Reiter, y los "pequeños" problemas que han tenido grandes fagotistas al ir a recoger su instrumento, aunque esto es mejor dejarlo para cuando publique el libro el maestro Menghini. Y siguiendo con instrumentos, nos cuenta que todos sus alumnos estudiaban con Schreiber, ya que se podía elegir entre varios cuando ibas a comprarte uno, y el maestro siempre les podía aconsejar y elegir un buen fagot. "Con un Schreiber había que crear el sonido, Heckel te lo da ya hecho y lo tienes que dominar", nos dice el maestro. Menghini tocaba un Huller en la época milanesa con la Orquesta de Cámara de Milán, y también nos cuenta como Danielle Damiano ganó su plaza en Berlín con su Schreiber Prestige después de estar recluido en casa del propio maestro durante una semana antes, preparándose y llevándose dos tudeles y cañas también del maestro Menghini, para realizar la prueba.

Cuenta la introducción del fagot alemán en Italia por medio de Ciro Stadio (el del libro de los solos) y Enzo Muccetti y Aldo Montanari, a quienes considera los padres de este árbol fagotístico de grandes músicos italianos como los que hay actualmente: Azzolini, Postingel, Chenna, Damiano, Zuchiatti, Russo, Zucco, etc. Tendríamos que haber contado las veces que pronunció a Muccetti y ver la admiración que le profesa. Siempre tenía algo que aprender de Muccetti, alguna posición, un detalle en algún solo…



V. Menghini con Valentino Zucchitati (Primer Fagot del *Teatro alla Scala* de Milán)

De los grandes solos de repertorio nos dice que para *La Consagración de la Primavera* es muy importante el tudel, al que le da el 80% de éxito. Para sus cumpleaños se pedía de regalo un tudel pues los tudeles se desgastan por la salivación corrosiva, y van perdiendo su calidad.

Hablamos del solo de la *9ª Sinfonía* de Shostakovich. Y nos cuenta su propio caso con el director Kiril Kondrashin al que le pregunta "¿Qué hago con todo esto?" Refiriéndose al solo, y como le cuenta el origen del solo y de por qué Shostakovich lo había escrito. "Este solo es una madre desesperada que está buscando a su hijo por las calles de Leningrado y que finalmente está muerto. Dramático, vibrato, pasión, la oscuridad del pasaje último. El enlace final con el siguiente movimiento que empieza y no hay alegría pues todavía busca a su hijo".

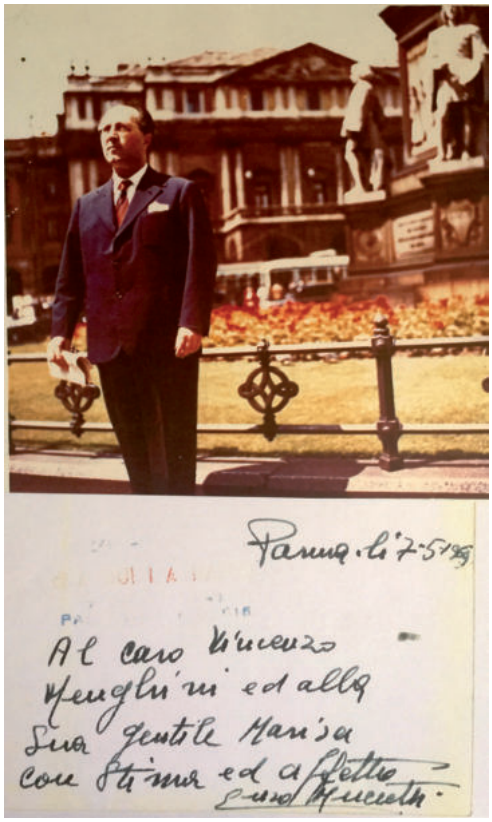


V. Menghini con Daniele Damiano (Primer Fagot de la Orquesta Filarmónica de Berlín)

Vincenzo Menghini nació en la ciudad italiana de Milán en 1941, en el seno de una familia de tradición fagotística. Su padre era el primer fagot de la orquesta del Teatro de La Scala de Milán, su abuelo primer fagot de la RAI de Milán, y además su abuelo materno era el primer viola de La Scala.

A los 5 años fallece su padre, esto provoca en el pequeño Vincenzo interés por tocar el mismo instrumento que su padre desaparecido. Su abuelo falleció un año después quedando huérfano de fagotistas en casa, aunque era su abuelo materno el que le contaba todo acerca de su padre. En la escuela su profesor le preguntó qué quería ser de mayor, a lo que contestó "yo quiero tocar el fagot", quedándose éste sorprendido pues no sabía lo que era un fagot.

En 1952 a la edad de 11 años, accede al conservatorio de Milán, teniendo como profesores a Locka, primer fagot de la Scala de Milan, Aldo Montanari que era el que cubrió en la orquesta la plaza de su padre y más tarde a Enzo Muccetti. Vincenzo Menghini comenzó a estudiar con un fagot sistema francés de la marca Buffet Crampon, que había pertenecido a su difunto padre, pero en 1958 cambió al sistema alemán tocando un fagot de la marca Huller. Montanari ya escuchaba en el fagot de Menghini algo especial, quizás sea porque en los pocos años que disfrutó de su padre, siempre estaba rondando junto a él cuando tocaba el fagot. Menghini reconoce que tuvo la suerte de tener buenos profesores.



Enzo Muccetti, Profesor de Menghini (Primer Fagot del *Teatro alla Scala* de Milán)

A los 15 años, en 1956, empieza a tocar en la orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Recuerda su primera ópera, D. Giovanni de Mozart y a Karl Böhm como director. Es una época en la trabaja mucho y estudiaba a la vez; "no eres persona, eres un minero de la música". Pero también una época de gran crecimiento musical trabajando con grandes y siempre rodeado de sus maestros y colegas fagotistas.

A su vez participaba con numerosos grupos de cámara como I Solisti de Milano (dirigido por Claudio Abaddo), Il Sestetto de Milano (viento y piano), Ottetto Classico Italiano y el Quinteto Classico della RAI. Además es primer fagot en la Orchestre Lirica dell'Arena di Verona, Orchestra de Camera "Pomerigi Musicali", Orchestra del Festival di Brescia. Tuvo el privilegio de tocar con los grandes directores y cantantes de la época como Karajan, Celebidache, Cillardo, Giulini, Ceccatto, Zedda, Abaddo, Mutti, Prete, Baremboim, Maria Callas, etc.

Al quedar un puesto libre en la Orquesta de Cámara de Milán "Angellicum", entra a formar parte de dicha orquesta en 1962. Esto era un sueño para Menghini, porque aquí sí se hacía música de cámara y repertorio sinfónico. En definitiva era un trabajo más humano siendo su compañero de batallas el maestro Ovidio Danzi. Fueron ocho años de intensa actividad musical, que no paraba ni siquiera en verano donde iba a festivales como Sienna, Verona y Brescia. En 1966 viaja a Asturias, en donde conocería a su futura mujer. Durante esta etapa realizó con dicha orquesta la primera interpretación mundial de la *Serenata para fagot y orquesta* de G. F. Malipiero. Entre su discografía encontramos la *Sinfonía concertante* de Mozart, algunos conciertos de Vivaldi y muchas sinfonías.

En 1970 gana la plaza de Fagot Solista en la Orquesta de la RAI de Turín, rechazando seguidamente un ofrecimiento para ir de solista a la Ópera de Sidney, en Australia, instalándose en dicha ciudad hasta su jubilación. Este mismo año toma también la plaza de Catedrático de Fagot en el Conservatorio "G. Verdi" de Turín. Por su aula pasarán un elenco importante de futuros profesionales del fagot, tales como: Danielle Damiano (Filarmónica de Berlín), V. Zuchiatti (Scala de Milán), A. Zucco (Orquesta Santa Cecilia de Roma), M. Russo (Teatro San Carlo de Nápoles), M. Datta (Pomerigi Mussicali), Marco Caratto (Orquesta Sinfónica de Euskadi), R. Giaccaglia (Teatro alla Fenice de Venecia), D. Braidiotti (Orquesta Filarmónica de Udine), P. Calligaris (Orquesta Filarmónica de Ludjiana), F. Maselli (London Symphony), D. Zappone (Orquesta Filarmonía de Oviedo) y Diego Chenna (Profesor en Friburgo y Novara) entre otros muchos. Hay que destacar su gran labor como pedagogo escribiendo en 1978 su método de estudios *18 studi per fagotto, in preparazione alla musica contemporanea* publicados por la editorial italiana *Scomegna*. En 2014, en colaboración con la editorial Trevco Music Publishing, se publicaron sus *50 Studi ritmici y melodici per fagotto* y a principios de 2015 su obra *Trittico per solo fagotto*. Próximamente se publicarán *50 estudios de técnica para fagot*.

Vincenzo Menghini tiene abiertas las puertas de su casa para ofrecer su ayuda y compartir toda su experiencia y sabiduría a quien lo desee. •

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

INSCRIPCIÓN Y RENOVACIÓN CUOTA 2016

Como ya sabéis, el tiempo de vigencia como socio de AFOES es de un año, así que aprovechamos esta publicación para recordaros que tenéis que renovar vuestra cuota como socio a partir de enero. Para nuevos socios hay que rellenar el formulario a través de www.afoes.es.

La cuota para 2016 es de 40€ para profesionales y 20€ para estudiantes.

Para vuestra comodidad el pago se puede domiciliar enviando los datos bancarios a inscripcion@afoes.es, o mediante transferencia bancaria a la siguiente cuenta:

Asociación de Fagotistas y Oboísta de España
La Caixa
2100 2498 64 0210016380
IBAN
ES092100 2498 64 0210016380
BIC/SWIFT
CAIXESBBXXX

En el ingreso debe constar el nombre completo y el instrumento (oboe o fagot). No olvidéis hacernos llegar un comprobante de la transferencia a inscripcion@afoes.es.

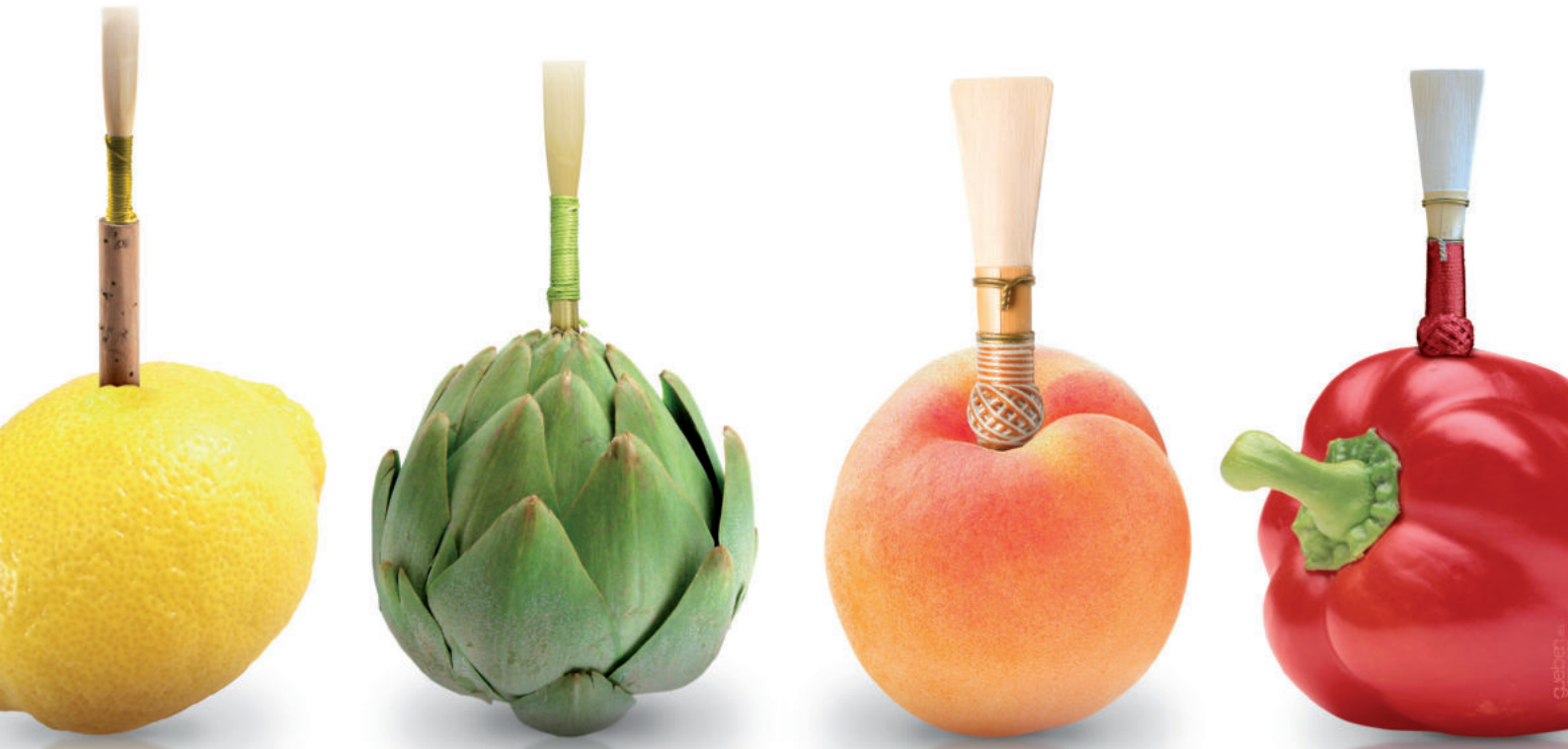
ANUNCIANTES REVISTA AFOES 2015

SART JANY BERTHELOT • OBOENZUBEHOER BUCHER • MARC ECOCHARD • FOSSATI • HOWARTH OF LONDON • F.LORÉE-DE GOURDON • MARIGAUX • GEBRÜDER MÖNNING • PÜCHNER • PUCHOL REEDS • R-ROCAMORA • REED MACHINES • RIGOUTAT • VALERO REEDS • YAMAHA MUSIC •

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

4º CONGRESO
MURCIA
SEPTIEMBRE·2016



afoes

ASOCIACIÓN DE FAGOTISTAS Y OBOÍSTAS DE ESPAÑA


YAMAHA
Oboes
Facilidad, proyección y color.
Sin complicaciones.
YAMAHA
Custom
ESTABLISHED
IN 1887
www.yamaha.es