afoes

Asociación de Fagotistas y Oboístas de España
www.afoes.es • info@afoes.es
Nº3 • 2014



Entrevista con Jesús Morillas Alonso Segundo Premio de Oboe en el *Young Artist Competition* (IDRS 2014, *New York*) • **La Doble Lengüeta en los Espectáculos Gladiatorios** Daniel Sánchez Muñoz • **Los 39 Conciertos para Fagot de Antonio Vivaldi** Una herencia que marca a un instrumento Antonio Lozano Castelló • **El Arte de la Libre Improvisación Musical** Sus valores, apredizaje y aplicación John Falcone • **Ramón Garay (1761-1823):** ¿Sinfonías 5ª y 6ª o Concierto para Fagot y para Oboe? Bartolomé Mayor Catalá • **La Música y los Deportes de Fondo** Reflexiones acerca del oficio de profesor Juan Mari Ruiz Alberca • **Un Estudio Comparativo de los Conciertos para Fagot de W. A. Mozart y J. C. Bach** James Massol • **Entrevista con Yoshi Ishikawa** Un visionario del mundo de la doble caña



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

Sumario

Entrevista con Jesús Morillas Alonso 3
Segundo Premio en el *Young Artist Competition (IDRS 2014, New York)*





La Doble Lengüeta en los Espetáculos Gladiatorios 6
Daniel Sánchez Muñoz

Los 39 Conciertos para Fagot de Antonio Vivaldi 12
Una herencia que marca a un instrumento
Antonio Lozano Castelló

El Arte de la Libre Improvisación Musical 18
Sus valores, aprendizaje y aplicación
John Falcone



Ramón Garay (1761-1823) 22
¿Sinfonías 5ª y 6ª o Concierto para Fagot y para Oboe?
Bartolomé Mayor Catalá

La Música y los Deportes de Fondo 28
Reflexiones acerca del oficio de profesor
Juan Mari Ruiz Alberca



Un Estudio Comparativo de los Conciertos para Fagot de W. A. Mozart y J. C. Bach 34
James Massol

Entrevista con Yoshi Ishikawa 44
Visionario del mundo de la doble caña



ÍNDICE DE ANUNCIANTES

Berthelot **33** • Georg Rieger **41** • Gualco **5** • Howarth of London Ltd. **Contraportada Interior** • K.Ge Reeds Co.Ltd. **11** • F. Lorée - De Gourdon **27** • Mariguax **43** • Oboe Shop **Contraportada** • Oboen Atelier Willy Wettstein **33** • Oboenzubehör Bucher GmbH **9** • oboes.ch Gmbh **47** • Püchner **17** • Puchol Reeds **21** • Reeds & Tools **31** • Rigoutat **Portada Interior** • Rocamora **45** • Valero Reeds **5**

Si están interesados en publicitarse en nuestra revista pueden contactar a través de:
If you are interested in advertising in our magazine please contact us at:

info@afoes.es

Edita: Asociación de Fagotistas y Oboístas de España
Dirección: Juan Antonio Moreno
Redacción: Lucía Pérez, Juan Antonio Moreno, Sarah Roper, Joaquín Osca y Vicente Gómez
Diseño y Maquetación: Vicent Giménez y Juan Antonio Moreno

Junta Directiva
Presidente: D. José Antonio Masmano Villar. *Oboe, Orquesta Ciudad de Granada*
Vicepresidente: D. Joaquín Osca Pons. *Fagot, Orquesta Ciudad de Granada*
Secretario: D. Juan Antonio Moreno López. *Profesor de oboe, Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada*
Tesorero: D. René Martín Rodríguez. *Profesor de oboe, Conservatorio Superior de Música de Málaga*
Vocal: D. Cecilio García Herrera. *Profesor de oboe, Conservatorio Profesional de Música "Ramón Garay" de Jaén*

Pedagogía: Dña. Lucía Pérez Berenguer. *Profesora de fagot, Conservatorio Profesional de Música de Elche* y D. Vicente Gómez Pablo. *Profesor de oboe, Conservatorio Profesional de Música de Ontinyent*
Relaciones Internacionales: Dña. Sarah Roper. *Oboe, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla*
Webmaster: D. Vicent Giménez Pons. *Profesor de oboe, Real Conservatorio Profesional de Música "Manuel de Falla" de Cádiz*

Impresión: **GRXSERVICIOS**GRÁFICOS
ISSN: 2255-0240
Depósito Legal: GR 2863-2012
Impreso en España. Granada, septiembre de 2014.

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.

Carta del Presidente

Estimadas socias y socios:

Lo primero de todo agradeceros vuestra fidelidad y pediros que seáis embajadores de AFOES para que, cada vez más, esta familia siga creciendo. Este año nuestra web está más activa y en Facebook contamos con más de 1200 seguidores. También nos encontraréis en Twitter *@afoesoficial*.

También quiero agradecer a las empresas que se publicitan en esta revista por su inestimable colaboración y también a AIE (Asociación de Intérpretes y Ejecutantes) quien, desde la fundación de nuestra asociación, nos ha apoyado en todo momento.
Por último, he de agradecer a los autores de los artículos que conforman esta revista pues nos ceden desinteresadamente sus conocimientos y vivencias.

Debo felicitar a Jesús Morillas por ese Segundo Premio en el *Young Artist Competition* celebrado en Nueva York el pasado mes de julio.

He de confesaros que me siento muy orgulloso de las muchas novedades con las que viene esta Revista y que paso a enumerar a continuación.

AFOES se ha convertido en miembro asociado de la IDRS. Esto implica, entre otras cosas, que las socias y socios de AFOES cuentan con el mismo descuento que un socio de la IDRS para participar en las Conferencias que esta organiza. También que ambas asociaciones pueden compartir artículos de sus publicaciones. Es por esto que en esta revista encontrarás el artículo de James Massol sobre los conciertos de Bach y Mozart para fagot. Aprovecho para animaros a que nos mandéis vuestros artículos para futuras publicaciones, quizá algún día los podamos leer en *The Double Reed*.

A raíz de nuestra relación con la IDRS hemos solicitado que AFOES albergue una de las Conferencias Internacionales que organizan cada cierto tiempo fuera de los Estados Unidos. La próxima será en Tokio en el 2015 y esperamos que, unos años más tarde, pueda hacerse en Granada. Hemos invitado a la directiva de la IDRS que, tras asistir al 3º Congreso Afoes en Zaragoza, se trasladará a la ciudad de la Alhambra para visitar las instalaciones.



Como sabéis, el próximo año no habrá congreso pero estamos trabajando en la organización de un Concurso Internacional. Se alternarán las especialidades y la primera convocatoria será durante el año 2015 en la especialidad de oboe, mientras que la primera convocatoria en la especialidad de fagot será durante el año 2017. Se realizarán cada cuatro años teniendo en cuenta la alternancia de los instrumentos y la realización bianual del concurso en los años en los que no haya congreso de AFOES. A principios de año tendremos más información al respecto.

Gracias de nuevo a todas y todos.

Un fuerte abrazo,
José Antonio Masmano
Presidente AFOES

Entrevista con Jesús Morillas Alonso

Segundo Premio de Oboe en el *Young Artist Competition* (IDRS 2014, *New York*)

Joaquín Osca Pons
Vicepresidente de AFOES, fagotista

Estoy con Jesús Morillas en su pueblo, Cúllar Vega (Granada), recién llegado de Nueva York, mientras está disfrutando de unos días de vacaciones antes de regresar a Alemania, donde sigue sus estudios de oboe en la *Hochschule de Stuttgart*. Como Cúllar Vega es también mi pueblo desde que vivo en Granada, nos hemos encontrado en un bar a tomar un café para que Jesús nos cuente su experiencia en el concurso que organiza la IDRS. Fue el pasado día 7 de agosto en la Universidad de Nueva York donde se celebró el concurso *Young Artist Competition*, dentro de la convención anual que celebra la *International Double Reed Society*. Esta competición está dirigida a jóvenes intérpretes, menores de 22 años y miembros de la IDRS. En un primer proceso de pre-selección se recibieron candidaturas de multitud de países y finalmente quedaron veintiún aspirantes de los siguientes nueve países: Austria, Alemania, Hong Kong, Kazajstán, Corea, España, Taiwán, Estados Unidos y Venezuela. Estos veintiún aspirantes pasaron otro proceso de selección y quedaron para la final tres candidatos y un reserva. Los finalistas fueron Joshua Lauretig y Emily Moscoso de EEUU y Jesús Morillas Alonso (Granada 1993).

Jesús, estás recién llegado de Nueva York, ¿cómo ha sido la experiencia?

Ha sido muy positiva y estoy contento de como ha ido todo. Ha sido muy enriquecedor.

¿Cómo ha sido el camino que has hecho para llegar a la final en la *Young Artist Competition*?

Allá por el mes de diciembre, mi profesor Christian me comentó lo del concurso de la IDRS, y excepto el C. P. E. Bach, las demás obras que estaban en las bases del concurso las había tocado. Así que me puse a montar el Bach y preparamos el CD en febrero en el estudio de



grabación que tenemos en la *Hochschule* de Stuttgart, que está muy bien. De la grabación salí muy contento, así que mandé el CD con las obras, que fueron la *Sonata en Sol menor para oboe y bajo continuo, Wq 135* de Carl Philippe Emmanuel Bach, la *Sonata para oboe* de Camille Saint-Saëns y el *Dúo Concertante* de Antal Dorati. Las obras las tenía que tocar enteras sin cortes. Me dijeron que había una gran cantidad de candidatos y quedé seleccionado entre los tres finalistas. También había un suplente pero solo llegamos a la final los tres seleccionados. Ya en el concurso que se celebró en la semana del Congreso volvimos a tocar lo que mandamos en CD más otra obra que no estaba en lo que se mandó previamente que fue el *Potpurrí sobre temas del Rigoletto* de R. Parma.



¿Cómo fue la fase final del Concurso en Nueva York?

Era solo una ronda en que los tres candidatos tocamos lo que mandamos en el CD más la obra de R. Parma. Aquí nos especificaron que movimientos tocábamos y todos tocamos exactamente lo mismo uno después de otro.

¿Cuál fue el resultado?

Ganó un chico norteamericano llamado Joshua Lauretic, segundo quedé yo y el tercer premio fue a parar a Emily Moscoso, también norteamericana.

Cuéntanos un poco tu trayectoria musical.

Empecé aquí en mi pueblo en la Banda de Música «Felipe Moreno» y ahora estoy en Alemania haciendo los estudios superiores en la *Hochschule* de Stuttgart. Me formé en el Conservatorio de Granada con mi profesor David Zúñiga, al que le tengo un gran aprecio. Cuando terminé el grado medio tuve la oportunidad y la suerte de ser escogido para una plaza de *Bachelor* de oboe en la *Hochschule* de Stuttgart con el profesor Christian Schmitt, al que tengo que agradecer la ayuda que tuve por su parte en los comienzos difíciles, en un país nuevo y con un idioma nuevo para mí. Como anécdota os contaré que tuvimos un lío en las pruebas teóricas que tenía que hacer en alemán de las que creía estar exento, y las tuve que repetir en septiembre. Ahora ya es el tercer año que estoy allí y me quedan por lo menos dos más.

¿Qué actividad externa tienes fuera de la *Hochschule*?

Precisamente ahora acabo de conseguir una plaza de *Praktikum* en la Orquesta del Teatro de Pforzheim, la *Badische Philharmonie Pforzheim* y empiezo ya en septiembre a trabajar con ellos.

Después de terminar en Stuttgart, ¿piensas hacer algún máster? y si es así, ¿con quién?

No sé exactamente lo que voy a hacer, aunque tengo en mente tres posibilidades, pero prefiero que cuando llegue el momento, mi profesor me dé alguna recomendación o consejo para poder decidir con quién continuo.

¿Qué contacto tienes con España, musicalmente hablando? y ¿con alguna joven orquesta?

No, estoy muy desconectado de las orquestas jóvenes españolas, tanto con la OJA como con la JONDE. En la JONDE eché solicitud el año pasado y no me aceptaron participar en las pruebas de admisión.

¿Te dieron alguna razón?

Sí, que primero cogían a estudiantes de niveles superiores y yo estaba en ese momento en lo que España es equivalente al primer curso de

Fabricante de palas y cañas de oboe

Todo tipo de accesorios



Valero Reeds

www.valeroreeds.com info@valeroreeds.com +34 629 840 511 / +34 965 076 616

La Doble Lengüeta en los Espectáculos Gladiatorios



Daniel Sánchez Muñoz
Socio AFOES, oboísta

PREÁMBULO

Ni las Ciencias Históricas ni las Musicales han reparado lo suficiente en la música para comprender ciertas cuestiones de la Antigüedad. Por esta razón, aparte de por mi formación histórica y musical, estudio la música de esa época desde hace algún tiempo. En este caso, los instrumentos de doble lengüeta nos ayudarán a comprender mejor uno de los espectáculos romanos más conocidos: los combates gladiatorios.

¿UNA GLADIATURA AÚN DEMASIADO VIOLENTA?



Figura 1: Óleo Pollice verso, de Jean-Léon Gérôme (1872)[1]

Antes de entrar en materia, hay que decir que, a pesar de las imágenes que tradicionalmente evocamos de violencia exacerbada (como la de la Figura 1) cuando pensamos en los juegos gladiatorios, la violencia no sería tan importante en éstos.

En efecto, si fueron tan populares entre los romanos se debió, ante todo, a que eran un espectáculo prolongado más allá de los combates y destinado a llegar al público a través de muchos elementos, no solo la lucha. Ésta, además, contaba con árbitros que hacían cumplir una estricta reglamentación y se basaba en un equilibrio entre las capacidades defensivas y ofensivas de cada pareja de luchadores[2], sometidos previamente a un duro entrenamiento.

Es por esto por lo que debemos usar el término latino *munera gladiatoria*, o simplemente *munera* (*munus* en singular), término cuyo significado («obligaciones»), remite a unos orígenes nada violentos para estos espectáculos: un homenaje funerario al político Junio Bruto Pera en la Roma del 264 a.C.

Así pues, estamos abordando un evento muy complejo, algo a considerar cuando se estudia la música que, en general, hubo durante los *munera* como parte del espectáculo. Sin embargo, la Historiografía ha mostrado siempre una música importada del mundo militar e interpretada por instrumentos de viento metal[3], que difícilmente puede ajustarse por completo a un espectáculo como éste.

La presencia del viento metal en los *munera* está muy constatada documentalmente (más que la doble lengüeta). No obstante, dos reflexiones: lo que se conserva del pasado y la realidad varían en no pocas ocasiones, y ¿Cómo casar una música empleada para la violencia con los *munera* tal y como los hemos mostrado? A esta cuestión intentaremos responder analizando el papel de la doble lengüeta en estos eventos.

CUESTIONES ORGANOLÓGICAS Y CONTEXTUALES

De los muchos instrumentos utilizados para los *munera*, podemos considerar tres como de doble lengüeta: el *hydraulis*, la *tuba* y la *tibia* (Figura 2). Con respecto a los dos primeros , muy habituales en cualquier *munus*, se sabe que en ocasiones llevaban lengüetas (*lingulae*): el *hydraulis* («órgano hidráulico») al principio[4] de los tubos que producían su sonido, y la tuba («trompeta recta»), a modo de embocadura, tal y como lo prueban algunos restos arqueológicos e iconografías de su equivalente griego, la *salpinx*[5] (Figura 3).

Sin embargo, no tenemos prácticamente testimonios del uso explícito de las *lingulae* por estos instrumentos en algún *munus*, de ahí que nos centremos en el instrumento romano de doble lengüeta por antonomasia, la *tibia* (*tibiae* en plural), equivalente del *aulós* griego y del actual oboe aunque por lo general se suele traducir erróneamente como «flauta».

Este instrumento consistía en un tubo de hueso, madera u otros materiales, provisto de una lengüeta doble en forma de caña. Ésta, al igual que el resto del instrumento, conoció adaptaciones para modular mejor en las actuaciones y se conectaría al cuerpo del instrumento por una abertura para la caña y una pieza en forma de



Figura 2: Terracota del Museo del Louvre con unos músicos de *tuba* e *hidraulis*[6]



Figura 3: Copa del Museo de Arte e Historia de Génova con un hoplita tocando una *salpinx*[7]

pera (la *bómbix* griega). El cuerpo contaría con diversos agujeros y mecanismos que ayudaban al *tibicen* (músico de *tibia*) en la ejecución musical. Normalmente se tocaban dos *tibiae* a la vez, y su variedad era inmensa, habiendo distintos tipos según el tamaño de los tubos sonoros y las diferencias de longitud entre ambos, del evento donde se usaran, la procedencia, etc.[8].

Un elemento habitual sería el *capistrum*, una banda de cuero que comprimía las mejillas del músico y pasaba delante de su boca dejando dos agujeros para las *lingulae*. Aquel elemento, también detectado en representaciones griegas de instrumentistas de viento metal, facilitaba la emisión de un sonido potente, continuo y de calidad y sin tanta tensión en los músculos[9].



Figura 4: Reconstrucción actual de una *tibia*[13]

Su sonido era solemne y dulce[10], agradable, rico en registros y capaz de imitar a la *tuba*[11], pero se asoció a muchos vicios[12], y participaba en muchas actividades cercanas a los *munera* como rituales fúnebres, fiestas, banquetes y otros espectáculos como los teatrales.

DEL *LUDUS* A LA *POMPA FUNEBRIS*

La música de la *tibia* estaría siempre presente a lo largo de cualquier *munus*. Primeramente nos situamos en el *ludus*, zona de entrenamiento de los gladiadores[14]. Haciendo una analogía con lo ocurrido en las palestras griegas o entre los púgiles etruscos[15] ante la falta de testimonios directos para el mundo romano, es posible que la música del *tibicen* ayudara al gladiador a mantener la continuidad en sus ejercicios y a mejorar su resistencia y atención. Con este fin, el músico aprovecharía la riqueza sonora y versatilidad de su instrumento para variar su música y confundir previsiblemente al gladiador si éste no estaba atento, preparándolo así para cualquier acontecimiento inesperado durante el combate.

Todo combate era anunciado en los días previos por medios como la música. No obstante, la participación de instrumentos de doble lengüeta es más importante en un evento organizado en la víspera del combate: la *cena libera*. Tal y como se puede intuir, consistía en una cena donde los gladiadores, y todo el que quisiera asistir, comían lo que quisieran[16] mientras disfrutaban, al igual que en cualquier otro banquete, de la música de la *tibia* u otros instrumentos.

Llegado el día del combate, los gladiadores marchaban junto con el *editor* (organizador del espectáculo) y otros personajes hacia el recinto del combate en una *pompa* (desfile)[17] realzada con un acompañamiento musical donde la tibia tenía su lugar según testimonios como este texto de Dionisio de Halicarnaso[18]:

> Seguían a los participantes numerosos coros de danzarines, repartidos en tres grupos, el primero de hombres, el segundo de adolescentes y el último de niños, a los que acompañaban flautistas [*tibicines*] que tocaban con las antiguas flautas [*tibiae*] cortas, como se ha hecho hasta esta época, y citaristas que tenían liras elefantinas de siete cuerdas y las llamadas *bárbita*.

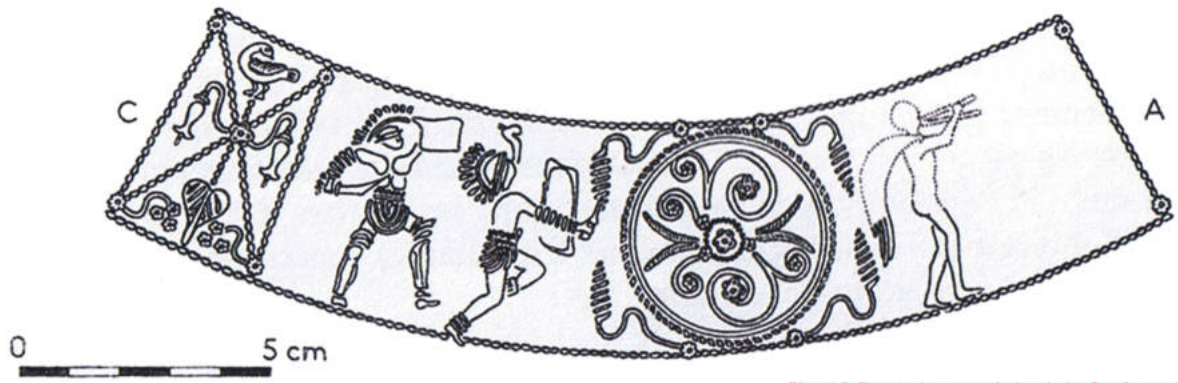


Figura 5: Detalle de una cerámica de *La Graufesenque* [19]

O este detalle de una cerámica del yacimiento de *La Graufesenque* donde un *tibicen* encabeza una *pompa* con dos gladiadores.

Ya en pleno combate, la *tibia* señalaba algunas de sus fases[20] y acompañaba el resto de la pugna junto a otros instrumentos o en solitario tal y como se lee en estas dos inscripciones (Robert, nº 298/ Horsley y CIL X, 4915 respectivamente)

> Yo, que rebosaba confianza en el estadio, ahora soy un cadáver, caminante, un reciario de Tarso, miembro del segundo equipo, [de nombre] Melanippos. Ya no oigo el sonido de la trompeta [*tuba*] de bronce batido, ni provoco el estruendo de las flautas [*tibiae*] en un desigual combate. Dicen que Hércules completó doce trabajos, pero yo, tras completar el mismo [número], llegué a mi fin en el decimotercero. Thallos y Zoe erigieron a su costa este monumento en memoria de Melanippos[21].

> Consagrado a los Dioses Manes./ Párate un instante, viajero que te apresuras en tu camino, te lo imploro,/ y retén las palabras de mi requerimiento póstumo,/ pensando en que tú también esperas un día como este que llega./ Soy Justo, llamado así por mi madre y no por mi padre;/ nací de un padre que era pobre pero rico por su reputación./ Ritmando los cambios al llamar al combate con una melodía de *tibicen*,/ incité a los gladiadores marciales a tomar las armas y los estimulé con mi interpretación./ Yo Justo, que viví 21 años, 11 meses y 29 días,/ sucumbí a una muerte prematura./ Sus padres a su incomparable hijo[22].

Y tras el fin de un combate, podemos pensar en que la *tibia* también actuaba en la celebración de la victoria de un gladiador a partir de este texto de Suetonio[24]:

> Hacia el final de su vida [Nerón] había hecho voto públicamente de que, si conseguía mantener su posición, se presentaría en los juegos en honor de su victoria incluso como tocador de órgano [*hydraulis*], de flauta [*tibia*] y de gaita [*utriculus*].

Acabados los combates del *munus* del día, el *tibicen* también participaría en el cortejo fúnebre (*pompa funebris*) que trasladaba a los gladiadores muertos a los cementerios[24], y acompañaría la recitación de poemas sobre los gladiadores entre los apasionados de los *munera*.

LA VIDA DEL TIBICEN EN LOS *MUNERA*

Hemos hablado de la *tibia*, ¿pero qué hay del *tibicen*? Su perfil social era muy diverso, ya que según Arístides Quintiliano[25], la *tibia* podía ser tocada tanto por hombres como por mujeres y había muchas organizaciones, como el *Collegium Tibicinum et Fidicinum*[26] *Romanorum*, que pudieron ofrecer a sus *tibicines* para los *munera* cuando no fueran necesarios en otra actividad.

Fuera quien fuera el *tibicen*, en la línea de gladiadores y otros músicos, sería acusado por el romano de clase alta de ser alguien infame por dedicarse a una profesión servil (la música como entretenimiento) y portador de muchos vicios[27]. Sin embargo, también gozaba de la admiración del público por la popularidad de los *munera* y de una distinguida posición social al cobrar un sueldo hipotéticamente alto observando la deriva de los precios de los *munera* y algún texto[28] al respecto. Aquel sueldo debió ser mayor que en otros espectáculos, puesto que un *tibicen* del teatro de *Urso* (Osuna) solo cobraría 300 sestercios al año[29].

Y finalmente, el *tibicen*, estaría próximo al editor y otras autoridades en actos como la *pompa*[30] y llevaría una vestimenta similar a la de los árbitros en el combate. Ésta haría ver a los gladiadores que él, como los árbitros u otros músicos, era «inviolable», ya que tocaría cerca de ellos[31].

CONCLUSIONES

Diferentes elementos hicieron de los munera un espectáculo no tan violento como tradicionalmente se cree. Entre éstos estaría la música, donde la tibia sería el instrumento más característico puesto que podía crear músicas para todas las fases de un munus cualquiera. •

REFERENCIAS

1. Imagen extraída de <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Leon_Gerome_Pollice_Verso.jpg>.

2. Roland Auguet, *Crueldad y civilización: los juegos romanos*, Barcelona, Orbis, 1985, pp. 4-7, 17, 22, 26-28.

3. Valérie Péché y Christophe Vendries, *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain*, Paris, Errance, 2001, pp. 75-87.

4. Para una descripción detallada de estos instrumentos en la que no podemos detenernos, Cf. Jean Perrot, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIIe siècle: étude historique et archéologique*, Paris, A. et J. Picard, 1965, pp. 1-267, para el *hydraulis*.

Para la *tuba*, Cf.: Jesús Luque Moreno, «La música militar en la Roma Antigua», En: *Humanismo y milicia: Actas de las Jornadas Científicas Universidad de Granada-Academia Especial Militar*, AA. VV., Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, pp. 190 y 192.

5. Annie Bélis, «La *Phorbéia*», *Bulletin de correspondance hellénique*, Volumen 110, nº 1 (1986), pp. 212-218.

6. Imagen extraída de <http://www.insecula.com/PhotosNew/00/00/03/55/ME0000035543_3.JPG>.

7. Imagen extraída de A. Bélis, «La *Phorbéia*»..., obra citada, p. 216.

8. José García López, Francisco Javier Pérez Cartagena y Pedro Redondo Reyes, *La Música en la Antigua Grecia*. Murcia, Editum, 2012, pp. 142-144.; Valérie Péché, «Les *tibiae*, instruments de la scène romaine. L'exemple de la comédie et de la pantomime». En: *Instruments, musiques et musiciens de l'antiquité classique*, Arthur Muller (compilador), Lille, Université Charles-de-Gaulle, 1999, pp. 72-75.

9. A. Bélis, «La *Phorbéia*»..., obra citada, p. 205.

10. Lucio Anneo Séneca, *Tragedias*, Volumen 2 (*Fedra, Edipo, Agamenón, Tiestes, Hércules en el Eta, Octavia*). Madrid, Gredos, 1980, pp. 168 y 178.

11. Lucio Apuleyo, *Apología*; *Florida*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 230 y 269.; Lucio Apuleyo, *El asno de oro*, Madrid, Gredos, 1987, p. 316.

12. Aristóteles, *Política*, Madrid, Gredos, 1988, p. 476.; Platón, *Diálogos*, Volumen IV, *República*, Madrid, Gredos, 1988, p. 171.; Platón, *Diálogos*, Volumen VIII, *Leyes* (Libros I-VI), Madrid, Gredos, 1999, p. 344.

13. Imagen extraída de <http://musicagreciaroma.istriasa.com/musica-grecia-roma-c2_archivos/image010.jpg >.

14. Acerca del *ludus*, Cf.: Mauricio Pastor Muñoz y Héctor Felipe Pastor Andrés, «Educación y entrenamiento en el *ludus*», *Florentia Iliberritana*, Número 24 (2013), pp. 127-152.

15. J. García López, F. J. Pérez Cartagena y P. Redondo Reyes, *La Música*..., obra citada, p. 67.; Jean-René Jannot, «Musiques et musiciens étrusques». *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Volumen 132, nº 2 (1988), p. 21.

16. Alfonso Mañas Bastidas, *Munera gladiatoria: origen del deporte espectáculo de masas*, Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2011, pp. 173-178.

17. A. Mañas Bastidas, *Munera gladiatoria*..., obra citada, pp. 178-181.

18. Dionisio de Halicarnaso, *Historia Antigua de Roma*, Libros VII-IX, Madrid, Gredos, 1989, p. 103.

19. Imagen extraída de V. Péché y C. Vendries, *Musique et spectacles*..., obra citada, p. 82.

20. Maria Grazia Mosci Sassi, *Il linguaggio gladiatorio*, Bolonia, Pàtron, 1992, p. 73.

21. Texto extraído de Robert C. Knapp, *Los olvidados de Roma: prostitutas, forajidos, esclavos, gladiadores y gente corriente* [traducción de Jorge Paredes], Barcelona, Ariel, 2011, p. 320.

22. Traducción al castellano de la traducción francesa del latín contenida en V. Péché y C. Vendries, *Musique et spectacles*..., obra citada, p. 83., la cual ponemos aquí: «Consécration aux Dieux Mânes./Arrête-toi un instant voyageur qui te hâtes sur ton chemin, je t'implore,/ et retiens les mots de ma requête posthume, en songeant que toi aussi tu attends un jour comme celui qui arrive./ Je suis Justus, ainsi appelé d'après ma mère et non d'après mon père ;/ je suis né d'un père qui était pauvre mais riche par la réputation./ Rythmant les changements en appelant au combat sur une mélode de *tibicen* (*tibicinis cantu*),/ j'ai incité les gladiateurs martiaux à prendre les armes en les stimulant par mon jeu./ Moi Justus qui ai vécu 21 ans, 11 mois, 29 jours,/ j'ai succombé à une mort prématurée./ Ses parents à leur fils incomparable».

23. Cayo Suetonio Tranquilo, *Vida de los Doce Césares*, Volumen II (Libros IV-VIII), Madrid, Gredos, 1992, p. 183.

24. A. Mañas Bastidas, *Munera gladiatoria*..., obra citada, p. 202.

25. Arístides Quintiliano, *Sobre la música*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 145-158.

26. Músicos de lira.

27. Alain Baudot, *Les musiciens romains de l'Antiquité*, Montreal, Universidad de Montreal y Ediciones Klincksieck, 1973, pp. 80-84.

Para las cañas de fagot y todos los oboes

LAS MÁQUINAS DE RASPADO
BUCHER

Cañas - ¡sin agobios!

Nuevo: Módulo Automático



- Un raspado de alta precisión, imposible de conseguir a mano
- 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

28. Décimo Junio Juvenal, *Sátiras*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, p. 25.

29. Alberto Ceballos Hornero, «Costes y salarios en los *ludi* baratos organizados en las provincias occidentales», *Habis*, Número 41 (2010), p. 212.

30. Antoine Gaillot, «La place de l'*editor* dans la procession des jeux», *Cahiers «Mondes anciens» Histoire et anthropologie des mondes anciens*, nº2 (2011) [Documento en línea] Disponible en <http://mondesanciens.revues.org/634> [Consultado el 05/09/2013]

32. Alexandre Vincent, *Les musiciens professionnels au service de la cité (fin de la République- Haut Empire*). Tesis Doctoral, Aix-en-Provence, Université d'Aix-Marseille, 2011, pp. 208-209.

FUENTES CLÁSICAS

APULEYO, Lucio. *Apología; Florida*. Madrid: Gredos, 1980.

– *El asno de oro*. Madrid: Gredos, 1987.

ARISTÓTELES, *Política*. Madrid: Gredos, 1988.

DE HALICARNASO, Dionisio. *Historia Antigua de Roma*. Libros VII-IX. Madrid: Gredos, 1989.

JUVENAL, Décimo Junio. *Sátiras*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

PLATÓN, *Diálogos*. Volumen IV. *República*. Madrid: Gredos, 1988.

– *Diálogos*. Volumen VIII. *Leyes* (Libros I-VI). Madrid: Gredos, 1999.

QUINTILIANO, Arístides. *Sobre la música*. Madrid: Gredos, 1996.

SÉNECA, Lucio Anneo. *Tragedias*. Volumen 2 (*Fedra, Edipo, Agamenón, Tiestes, Hércules en el Eta, Octavia*). Madrid: Gredos, 1980.

SUETONIO TRANQUILO, Cayo. *Vida de los Doce Césares*. Volumen II (Libros IV-VIII). Madrid: Gredos, 1992.

BIBLIOGRAFÍA MODERNA

AUGUET, Roland. *Crueldad y civilización: los juegos romanos*. Barcelona: Orbis, 1985.

BAUDOT, Alain. *Les musiciens romains de l'Antiquité*. Montreal: Universidad de Montreal y Ediciones Klincksieck, 1973.

BÉLIS, Annie. «La *Phorbéia*». *Bulletin de correspondance hellénique*, Volumen 110, nº 1 (1986), pp. 205-218.

CEBALLOS HORNERO, Alberto. «Costes y salarios en los *ludi* baratos organizados en las provincias occidentales». *Habis*, Número 41 (2010), pp. 205-218.

GAILLIOT, Antoine. «La place de l'*editor* dans la procession des jeux». *Cahiers «Mondes anciens» Histoire et anthropologie des mondes anciens*, nº2 (2011) Disponible en <http://mondesanciens.revues.org/634> [Consultado el 05/09/2013].

GARCÍA LÓPEZ, José; PÉREZ CARTAGENA, Francisco Javier y REDONDO REYES, Pedro. *La Música en la Antigua Grecia*. Murcia: Editum, 2012.

JANNOT, Jean-René. «Musiques et musiciens étrusques». *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Volumen 132, nº 2 (1988), pp. 311-334.

KNAPP, Robert C. *Los olvidados de Roma: prostitutas, forajidos, esclavos, gladiadores y gente corriente* [traducción de Jorge Paredes]. Barcelona: Ariel, 2011.

LUQUE MORENO, Jesús. «La música militar en la Roma Antigua». En: *Humanismo y milicia: Actas de las Jornadas Científicas Universidad de Granada-Academia Especial Militar*. AA. VV. Madrid: Ediciones Clásicas,

1992, pp. 185-200.

MAÑAS BASTIDAS, Alfonso. *Munera gladiatoria: origen del deporte espectáculo de masas*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2011.

PASTOR MUÑOZ, Mauricio y PASTOR ANDRÉS, Héctor Felipe. «Educación y entrenamiento en el *ludus*». *Florentia Iliberritana*, Número 24 (2013), pp. 127-152.

PÉCHÉ, Valérie. «Les *tibiae*, instruments de la scène romaine. L'exemple de la comédie et de la pantomime». En: *Instruments, musiques et musiciens de l'antiquité classique*. Arthur Muller (compilador). Lille: Université Charles-de-Gaulle, 1999, pp. 71-92.

PÉCHÉ, Valérie y VENDRIES, Christophe. *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain*. París: Errance, 2001.

PERROT, Jean. *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIIe siècle: étude historique et archéologique*. París: A. et J. Picard, 1965.

SASSI, Maria Grazia Mosci. *Il linguaggio gladiatorio*. Bolonia: Pàtron, 1992.

VINCENT, Alexandre. *Les musiciens professionnels au service de la cité (fin de la République- Haut Empire*). Tesis Doctoral. Aix-en-Provence: Université d'Aix-Marseille, 2011.

ENLACES PARA LAS IMÁGENES

(Última fecha de consulta para los enlaces 25/08/2014)

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Leon_Gerome_Pollice_Verso.jpg>

<http://www.insecula.com/PhotosNew/00/00/03/55/ME0000035543_3.JPG>

<http://musicagreciaroma.istriasa.com/musica-grecia-roma-c2_archivos/image010.jpg>

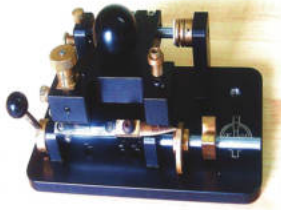
Agradecimientos:

Agradezco al presidente de AFOES, José Antonio Masmano, el animarme a escribir aquí; al Catedrático de Hª Antigua, Mauricio Pastor, a mis profesores del C.P.M. «Ángel Barrios», Esther Claros y Luis Alberto Azanza, por sus revisiones histórico-musicales y de redacción; y a la profesora de francés Yolanda Montoro por asesorarme en la traducción del francés del texto del tibicen Justo, aquí expuesto.

Daniel Sánchez Muñoz

Es Graduado en Historia por la Universidad de Granada y en el curso 2013-2014 ha recibido una beca por esta Universidad para colaborar con el grupo de investigación HUM-865. En el terreno musical, toca en la Banda de la EMMD de Priego de Córdoba y cursa las EE.PP. de Oboe en el. C.P.M. «Ángel Barrios», contando actualmente como tutora a Esther Claros Muñoz.


Six Models That Attracts The World








K. GE REEDS
www.kge-doublereeds.com
K. GE JAPAN:
9th Floor Moto Akasaka Building1-7-10 Akasaka, Minato Ward#107-0051, Tokyo, Japan
(Tel) 03- 5413-8467 (Fax)03-5413-7410 www.kge-japan.com
email: info@kge-japan.com
K·GE REEDS CO·,LTD
China Workshop:C-2\755 Changjiang west Road,Shanghai 200431,CHINA
Skype Phone(AU):+61(0)3 9016 9028
Skype Phone(HK):+852 8197 9038
Email:sales@kge-doublereeds.com

Los 39 Conciertos para Fagot de Antonio Vivaldi

Una herencia que marca a un instrumento



Antonio Lozano Castelló
Socio AFOES, fagotista

Cuando uno escucha por primera vez cualquiera de los conciertos para fagot de Vivaldi, observa de inmediato que existe algo especial en estas composiciones, que hay una relación muy estrecha entre un ya maduro Vivaldi y el fagot, un instrumento que parece despertar como ningún otro la fantasía del compositor veneciano. En estos conciertos, Vivaldi también demuestra ser un increíble conocedor del instrumento, tanto de sus posibilidades técnicas como expresivas. Le obliga a tocar *cantabile*, también que sea *dolce* y en algún momento *spiritoso*. Es digno resaltar cómo Vivaldi utiliza de manera magistral el timbre del fagot exprimiendo todos sus recursos técnicos en los diferentes registros, utilizando una escritura que conlleva una enorme dificultad técnica, no sólo para el instrumento de la época de 3 o 4 llaves, sino también para el fagot moderno.

Es justo dar a la obra de cualquier artista la importancia que se merece. Pero, ¿y si tenemos opiniones contrapuestas sobre la música de Vivaldi y las dos vienen dadas por dos genios? Igor Stravinsky en respuesta a una pregunta de Robert Craft en *Conversaciones con Igor Stravinsky* respondió: «A Antonio Vivaldi se le valora en exceso: un hombre aburrido capz de componer lo mismo cientos de veces[1].»

Johann Nikolaus Forkel, uno de los primeros biógrafos de Bach, quien basa la mayoría de su información sobre éste en testimonios directos recogidos de primera mano de dos de sus hijos, Wilhelm Friedemann y Carl Philip Emanuel, comenta en uno de sus pasajes lo siguiente:

> Desde muy temprano (J. S. Bach) comprendió que los galopes y las cabriolas sobre el teclado no podían conducirle a nada, que sería el orden, el sentido de la unidad de un encadenamiento lógico, lo que habría que subordinar a los pensamientos musicales. Sobre todo comprendió que tenía necesidad de una guía para llegar a este fin. Los *Concerti* para violín de Vivaldi, que acababan precisamente de publicarse, fueron para él esta guía necesaria. Había oído hablar tanto de ellos como admirables composiciones que concibió, en consecuencia, la idea de arreglarlos para clave. Entonces fue cuando estudió el tratamiento de las ideas, sus relaciones, las pautas de modulación y muchos otros artificios de composición. Las modificaciones que creyó necesario aportar a las ideas y a los giros propios de la escritura para violín, poco apropiadas al clave, le enseñaron a pensar en términos musicales; tanto que después de haber terminado este trabajo, ya no tuvo que esperar a que sus dedos le suministraran ideas, sino que, por el contrario, sabía encontrarlas en su caudal propio[2].

En estas palabras, Forkel deja claro cual fue la influencia y la huella que Vivaldi y su estilo musical dejaron en la obra instrumental y en general en el modo de escribir de Bach. Vivaldi gozaba de gran reconocimiento y prestigio en vida y además, su persona y su obra eran muy demandados ya en su época, hecho que le brindó la oportunidad de viajar por toda Italia y parte de Europa (Mantua, Roma, Ámsterdam, Viena, etc.). Igualmente, debido a este prestigio, muchos estudiosos y admiradores se desplazaron a Venecia para conocer mejor los secretos de sus composiciones y de sus conocidas interpretaciones. Sin embargo, este éxito no se mantuvo durante toda su vida.

En 1740 se aventuró a hacer su último viaje, su destino era Viena, quizás invitado por Carlos VI, quien falleció en octubre de ese mismo año. Un año más tarde, en 1741, debido a una inflamación interna Vivaldi moría. Si 50 años más tarde, el entierro de Mozart fue el de «un pobre», el de Vivaldi merece igualmente el mismo triste calificativo. Fue enterrado sin ceremonia alguna, con un simple y breve repique de campanas y los gastos fueron los mínimos.

A su muerte precedió y siguió el más inmerecido olvido y solo hasta mediados del siglo XX no volvió a ser redescubierto y escuchado. Incluso poco tiempo después del inicio del presente siglo el 90% de su obra era todavía desconocida.

La idea que nació hace unos años por parte de un grupo de empresas encabezadas por el sello discográfico Naïve era la de editar en un algo más de un centenar de CDs, la integral del músico veneciano, en un plazo máximo de unos 15 años y a la que se invitó a participar a los mejores intérpretes, solistas, orquestas, todos ellos vinculados directamente con la música antigua. El objetivo principal era y ha sido respetar lo más fielmente posible el estilo de la música veneciana de la época de Vivaldi.

Según afirma Hervé Boissiére, director de la sección clásica de la discográfica Naïve, el proyecto de *Vivaldi Edition* «es el mayor proyecto de la industria que hoy existe»[3]. Incluso han fabricado un fagot específico, siguiendo las indicaciones de los musicólogos, para grabar los conciertos de fagot para dicho sello.

Hemos de tener presente, que después del violín, instrumento que el propio Vivaldi manejaba de forma magistral, el fagot es el instrumento al que dedica mayor número de obras. Compuso un total de 39 conciertos para fagot solista (RV 466-504), dos de ellos incompletos, además del frecuente e importante uso que le da como instrumento obligatto en sus conciertos y música de cámara, como *La Pastorella*, *Concierto para traverso, oboe, violín, fagot y continuo RV 95* o la *Sonata para flauta dulce, fagot y bajo continuo RV 86.*

Este hecho, aún hoy, conlleva un gran misterio pues no era común el uso del fagot como instrumento solista durante el barroco. La literatura escrita para fagot hasta este periodo venía dada por compositores como B. de Selma y Salaverde (música para bajón), D. Castello, M. Neri, B. Marini, A. Bertali y G. Antonio Bertoli. Pero nadie nunca antes, ni posteriormente, había escrito con tanta genialidad y en un número tan amplio, obras para nuestro instrumento como Vivaldi.

Al igual que sigue siendo misteriosa la razón por la cual Vivaldi tuvo a bien componer estos 39 conciertos, cuando, como hemos visto anteriormente, no existía tradición ninguna ni en Italia ni mucho menos en Venecia, también sigue siendo un misterio el destinatario de dichos conciertos.

La hipótesis más avalada hasta nuestros días es que fueron escritos para las virtuosas instrumentistas de la *Pietà* en las que se encontraban geniales fagotistas. «El fagot es uno de los instrumentos que el viajero francés Charles de Brosses dice haber oído tocar a las *figlie di coro de la pietà*[4]».

Esta primera hipótesis toma mayor protagonismo si pensamos que ninguno de los 39 conciertos fue publicado o siquiera obtuvieron la más mínima difusión fuera del territorio veneciano. Tan sólo el *Concierto RV 496* muestra una relación con el exterior de la ciudad de los canales. Este concierto lleva la dedicatoria «Marzin» (imagen 1), destinada al noble bohemio Conde Wenzel von Morzin, primo del patrón de Haydn en Lukaveč. Vivaldi habla de haber servido a Morzin (nombre que escribe como Marzin) durante unos cuantos años como su «Maestro di musica in Italia». La otra referencia extramusical escrita en una de las páginas para fagot del manuscrito RV 502 complica aún más el misterio. Una dedicatoria posteriormente tachada fue para Giuseppino Biancardi (imagen 2), un virtuoso músico veneciano.



Imagen 1: *Concerto RV 496*



Imagen 2: *Concierto RV 502*

La segunda hipótesis que barajamos es que el destinatario de los conciertos fuese el virtuoso fagotista Anton Möser quien trabajaba bajo las órdenes del Conde Wenzel von Morzin. Fue a él a quién estaban dedicados también otros conciertos de fagot de dos compositores bohemios relacionados igualmente con el Conde von Morzin, Frantisek Jiranek y Antonin Reichenauer. En estos conciertos encontramos elementos característicos de la escritura vivaldiana que demuestran claramente que estos últimos, Jiranek y Reichenauer, conocían la música veneciana escrita para el fagot interpretada probablemente por el virtuoso Anton Möser. Además, un hecho que da peso a esta teoría es que algunas de las partituras manuscritas de los conciertos están trazadas sobre papel fabricado en Bohemia.

Pero al margen de este enigma, hoy en día podríamos afirmar que es a nosotros, a todos los que nos dedicamos a tocar este bello, magnífico y camaleónico instrumento, a todos los que amamos la música de Antonio Vivaldi, a quien en realidad están destinados todas y cada una de estas maravillas escritas por uno de los compositores más geniales que han existido.

> Uno se siente tentado a escribir que mientras el instrumento era más grave, más profundamente sentida era la música de Vivaldi para él mismo. Aunque el acompañamiento de la línea del bajo es generalmente tan simple como el de sonatas de la década de 1720, la línea del solo, por sí sola genera la suficiente tensión contrapuntística como para evitar el estatismo que aparece por todas partes en algunas sonatas para violín[5].

La primera vez que escuché la música de Antonio Lucio Vivaldi, hace ya mucho tiempo, no era consciente de lo que en realidad, en aquel momento, esta música estaba despertando en mí. Fue de la mano de uno de los mejores músicos que existe en nuestros días, el oboísta Heinz Holliger. Creo que muchos de nosotros hemos contraído una deuda impagable cuando hemos escuchado cualquiera de sus numerosas y magistrales grabaciones. En este caso fue el *Concierto en la menor P.42, RV 461*[6].

Poco después, debido al interés que había despertado en mí esta música y la genial interpretación de H. Holliger, descubrí al interprete que ha marcado un antes y un después en la historia del fagot moderno, un músico muy vinculado a Holliger, Klaus Thunemann. Necesitaríamos muchísimas páginas para relatar lo que verdaderamente este músico alemán ha aportado al mundo del fagot, la escuela que ha creado durante años en Hannover, Berlín y en infinidad de clases magistrales por todo el mundo. También el legado que ha dejado, marcando a muchos de nosotros por medio de sus grabaciones. Sobre todo la primera que realizó de algunos de los conciertos de Vivaldi y que marcó



Imagen 3:
Reconstrucción de Peter de Koningh

un punto de inflexión encumbrando nuestro instrumento a niveles inimaginables tan sólo unos años atrás. Incluso hoy en día, tras más de tres décadas desde la grabación de este disco, curiosamente, los conciertos de Vivaldi más interpretados en clases magistrales, exámenes y conciertos, son los RV que se registraron en este LP.

Podríamos decir que los 39 conciertos de Antonio Vivaldi son para el fagot lo que las 6 suites de Johann Sebastian Bach para el violonchelo: un sello característico del instrumento. Por ello hay que entender, haciendo referencia de nuevo a las grabaciones del sello Naïve, que el proyecto que trata de registrar de nuevo todos los conciertos de Vivaldi que está realizando el fagotista Sergio Azzolini, es uno de los proyectos musicales más completos y hermosos que existen ahora mismo para quienes amamos esta música, nuestra música más representativa.
Como hemos comentado anteriormente, para este proyecto discográfico se ha construido un fagot especial (imagen 3). Un instrumento único con el que Azzolini trata de acercarnos aún más a la música de Vivaldi.

> Después de un intenso trabajo del famoso constructor de fagots históricos Peter de Koningh en colaboración con Sergio Azzolini, nace la primera reconstrucción de un instrumento a 4 llaves afinado a 440 Hz. El diapasón veneciano en la época de Vivaldi.
> Este fagot es una reconstrucción de un instrumento anónimo de inicio del siglo XVIII. Que ha servido como inspiración inicial para un largo trabajo, en parte empírico de reconstrucción.
> El instrumento posee un timbre muy particular que se adapta perfectamente al lenguaje vivaldiano. De hecho la partitura de Vivaldi encierra en sí una verdad escondida sobre las características organológicas que este instrumento debía poseer[7].

Para definir el trabajo y las sensaciones que se transmiten y se observan en estas grabaciones de Naïve realizadas por Sergio Azzolini, podríamos utilizar las palabras que Charles de Brosses escribiera hace más de 250 años, durante su estancia en Venecia cuando escuchaba a la orquesta de *la Pietà*:

> Tiene un método de acompañamiento que nosotros no conocemos, pero que sería fácil introducir en nuestras interpretaciones, y que añade un valor infinito a su música. Es el arte de aumentar y disminuir el sonido, que yo llamaría el arte de los matices y de coloración graduada. Este se practica poco a poco como de repente. Junto a forte y a piano, fortísimo y a pianissimo tiene unos más o menos enfáticos mezzopiano y mezzoforte[8].

Este tipo de comentarios demuestran que Vivaldi cuando escribía su música, al igual que cuando la interpretaba, mostraba un alto interés por los delicados matices y por elementos como fraseo, dinámicas, articulaciones y *tempo*. Una música muy reconocida ya en su tiempo, rica en detalles muy refinados, que llevaba el estilo barroco a lo más extremo de su significado. Walter Kolneder, en su obra *Aufführungspraxis bei* Vivaldi (Leipzig, 1855), identifica más de 13 dinámicas diferentes, al igual que una gran variedad de indicaciones sobre distintos tipos de articulación en la música del veneciano: en el segundo tiempo de *La primavera*, el perro (la viola) ladra *Molto forte e strappato* mientras que las hojas (los violines) crujen *pianissimo*, igualmente asombra el *forte-piano* que encontramos en el aria de Catone «Dovea svenarti allora» (Debería haberte matado entonces).

Todo esto debería acentuar aún más la imagen de un genio y de su música. Una imagen que ya entonces mostraba la figura de un vanguardista, un visionario que dotó al lenguaje barroco de una poesía y un dramatismo que confieren a su obra un estilo especial, un estilo adelantado a su tiempo.

Es de justicia colocar cada obra de arte en el lugar que merece. Vivaldi y su música han estado infravalorados durante mucho tiempo. Fuente de inspiración para muchos fue un compositor que aunque en vida disfrutó de fama y reconocimiento murió en míseras condiciones.

Su legado es una música llena de páginas de gran belleza que contiene un tesoro: 39 conciertos que son una valiosísima herencia y que han marcado decisiva e indiscutiblemente a un instrumento como el Fagot. •

REFERENCIAS

1. Robert Craft. *Conversaciones con Igor Stravinsky.* Madrid: Alianza Música, 1991, p. 84.

2. Johan Nikolaus Forkel. *Ueber Johann Sebastian Bach Leben, Kunst und Kunstwerke.* Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802. pp. 23-24.

3. Ricardo M. de Rituerto. «Un desconocido Vivaldi resucita como compositor de Óperas». *El País, La Cultura* (21 de diciembre de 2004), p. 46.

4. Charles de Brosses. *Viaggio in Italia. Lettere familiari, lettera XVIII al Signor de Blancey*, p. 164.

5. Michael Talbot. *Vivaldi.* Madrid: Alianza Música, 1990, p. 122.

6. «Antonio Vivaldi». *Enciclopedia de los Grandes Compositores.* LP. Madrid: Philips 68 51 062, 1981. Heinz Holliger, oboe; *I Musici*, orquesta de cuerdas.

7. Sergio Azzolini. Notas del CD *Concerti per fagotto e oboe.* Köln: Naïve, OP 30379, 2004. «Dopo un intenso lavoro del famoso liutaio Peter de Koningh in collaborazione con Sergio Azzolini è nata la prima ricostruzione di un fagotto a 4 chiavi intonato a 440hz, il diapasón veneziano all`epoca di Vivaldi.Questo fagotto è basato su uno strumento anonimo dell`inizio del 18° swcolo (collezione privata Peter de Koningh), che è servito come ispirazione iniziale peri l Lungo lavoro, in parte empirico, di ricostruzione. Lo strumento possiede un timbro particolare che si adatta perfattamente al linguaggio vivaldiano, infatti la partitura del Vivaldi racchiude in se una verità nascosta sulle caratteristiche organologiche che questo strumento doveva possedere».

8. Charles de Brosses. *Viaggio...* ob.cit. vol II, p. 332 f.

BIBLIOGRAFÍA

ATLAS, W. Allan. *La Música en el Renacimiento.* Madrid: Akal Música, 1998.

CRAFT, Robert. *Conversaciones con Igor Stravinsky.* Madrid: Alianza Música, 1991.

DE RITUERTO, Ricardo M. «Un desconocido Vivaldi resucita como compositor de Óperas». *El País*, La Cultura (21 de diciembre de 2004).

DE BROSSES, Charles. *Viaggio in Italia. Lettere familiari, letteraXVIII al Signor de Blancey.*

DOWNS, Philip G. *La Música Clásica.* Madrid: Akal música, 1992.

FORKEL, Johan *Nikolaus. Ueber Johann Sebastian Bach Leben, Kunst und Kunstwerke.* Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802.

LAWSON, Colin y STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la Música.* Madrid: Alianza Música, 2005.

MORGAN, Robert P. *Antología de la Música del s. XX.* Madrid: Akal música, 2000.

QUEIPO de Llano, P. *El furor del Prete Rosso.* Madrid: Musicalia Scherzo, 2005.

TALBOT, Michael. *Vivaldi.* Madrid: Alianza Música, 1990.

WALTER, Hill John. *La Música Barroca.* Madrid: Akal Música, 2005.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

DISCOGRAFÍA

Concerti per fagotto. Naïve. OP 30496, Tesori del Piomonte vol.45 concerti per strumenti a fiato vol.5. 2010. Sergio Azzolini, L´Aura Soave Cremona.

Concerti per fagotto II. Naïve. OP 30518, Tesori del Piomonte vol.48 concerti per strumenti a fiato vol.6. 2011. Sergio Azzolini, L´Aura Soave Cremona.

Concerti per fagotto III. Naïve. OP 30539, Tesori del Piomonte vol.54 concerti per strumenti a fiato vol.7. 2012. Sergio Azzolini, L´Aura Soave Cremona.

Concerti per fagotto e oboe. Köln: Naïve, OP 30379, 2004. Sergio Azzolini, fagot, Hans Peter Westermann, oboe, *Sonatori de la Gioiosa Marca.*

«Antonio Vivaldi». *Enciclopedia de los Grandes Compositores* LP. Madrid. Philips 68 51 062. 1981. Heinz Holliger, oboe; *I Musici*, orquesta de cuerdas.

Vivaldi, Bassoon Concertos. Le Chaud de Fonds, Suiza: Universal International Music. PTC 5186 154. 9/1974. Klaus Thunemann; *I Musici.*

Antonio Lozano Castelló

Nace en Alicante. Estudia en los Conservatorios Oscar Esplá de Alicante, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y *Musikhochschule* de Stuttgart. Desde 1993 es fagot solista de la Orquesta Filarmónica de Málaga, y desde 2005 ocupa la Cátedra de Fagot en el Conservatorio Superior de Málaga. Colabora con grupos de cámara y solistas como *Bläsersolisten der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen*, Sergio Azzolini (con instrumentos originales estrenan juntos en Holanda una cantata de Frank Nieuwenhuis), Diego Cantaluppi (*L´Aura Soave*) y *Leuka Ensemble.*

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

El Arte de la Libre Improvisación Musical

Sus valores, aprendizaje y aplicación



John Falcone
Socio AFOES, fagotista

Pedir improvisar a un músico clásico – sea profesional o alumno – puede causar una reacción adversa, de negación, incluso miedo. Esto no es de extrañar, dado que hoy en día esta técnica no suele formar parte de los estudios obligatorios. Sin embargo, se puede comprobar que la capacidad de improvisar conlleva una amplia ventaja aplicable a la interpretación de la música orquestal, de cámara o de solista. Hay varias maneras de facilitar su aprendizaje, y con un poco de creatividad, se pueden trabajar un sinfín de ideas para aplicarlas en las obras ya realizadas, especialmente para los más jóvenes.

Aunque quizás no seamos conscientes de ello, todos empleamos unas facetas de la improvisación en la interpretación tradicional, es decir, mientras leemos una partitura, incluso desde la primera vez que tocamos con otro músico, sea en unísono o aún mejor, en *divisi*. La simple técnica de poder escuchar mientras tocamos es el principio para lograr la libertad de modificar la manera de tocar según escuchamos lo que va ocurriendo a nuestro alrededor. Hay que tener en cuenta que este tipo de improvisación no consiste en «inventar» las notas que se tocan, sino en la manera de tocarlas. En un grupo de dos o más músicos siempre hay una retroalimentación con respecto a dinámicas, ritmo, color, tempo, calidad de articulación, duración de las notas, etc. Todas ellas son facetas de una importancia obvia a la hora de interpretar para músicos de cualquier nivel. Si a todo esto pudiéramos añadir el elemento de «componer espontáneamente» mientras se escucha, es lógico suponer que se va a mejorar la capacidad de emplear las técnicas base anteriormente citadas en cualquier contexto. La experiencia y manifestación de muchos músicos corroboran este hecho.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) fue una figura importante del desarrollo de la improvisación libre y una obra suya, *Duraciones Correctas* sirve como una buena manera de comenzar la investigación de este mundo por parte de nuevos participantes. La pieza no está escrita en partitura, sino con un texto explicativo:

Primer movimiento de la obra
«De los siete días» («Aus den sieben Tagen»)
circa 4 intérpretes

RICHTIGE DAUERN
(*Duraciones Correctas*)

Toque un sonido
siga tocándolo
hasta que sienta
que debería parar

Toque otra vez un sonido
siga tocándolo
hasta que sienta
que debería parar

siga haciéndolo

deténgase
cuando sienta
que debería detenerse

pero así esté tocando o haya dejado de tocar
siga escuchando a los otros

En el mejor de los casos toque
cuando los demás estén escuchando

no ensaye[1].

De ella empezamos a ver que para tocar/crear una obra coherente a base de la improvisación, es importante establecer unos parámetros. Para músicos experimentados no suele ser necesario llegar a un acuerdo previo sobre cuales son tales parámetros. Con experiencia, se inventan las pautas sobre la marcha y se deja evolucionar. Por ello, empezamos a averiguar que la improvisación libre no es «tocar lo que te da la gana» como se la percibe en algunas partes. En el mejor de los casos, se puede decir que es precisamente el opuesto: uno toca (o deja de tocar) de la manera claramente sugerida en cada momento.

Para ayudar a quitar el miedo que los principiantes puedan sentir, unas frases del pianista Larry Derdeyn pueden servir de tranquilizador:

> Sabemos, pero no sabemos que sabemos. Con la improvisación, nos enteramos de cosas que no sabíamos que sabemos. Ahora sabemos que no sabíamos que sabemos. Esto es lo que sabemos, que no sabíamos.
>
> Observemos el ejemplo del aspirante a nadador cuyo miedo al agua le impide nadar. Una vez que se da cuenta de que flota, se deja llevar. Y es lo mismo en la improvisación. Una vez que no tienes miedo a la música y te dejas llevar, flotas[2].

Aparte de *Duraciones Correctas* hay otros ejercicios concretos y fáciles de ejecutar que pueden servir de puntos de partida. Primero, es importante destacar que se puede hacer con o sin director. Muchos (entre ellos el mismo Stockhausen) han observado que una vez que el grupo supera los siete componentes la presencia de un director es imprescindible.

EJERCICIO DE ENTRADAS Y CORTES

Un director da una entrada y todos los músicos intentan entrar a la vez, cada uno con una nota elegida por ellos mismos. Según indicación del director, se cortan todos juntos. Repetir, cambiando de nota cada vez.

EJERCICIO RÍTMICO, 1ª PARTE

Un músico inventa una figura con muy pocas notas manteniendo un pulso claro. Se repite la misma figura de manera continua. Uno por uno, los otros músicos se unen al primero, inventando figuras distintas que se repiten continuamente, siempre respetando el pulso para que todo sea rítmicamente uniforme. Se deja abierta la opción a cada uno de modificar su figura hasta que encuentre una que le satisfaga.

EJERCICIO RÍTMICO, 2ª PARTE[3]

Con la 1ª parte en marcha, un músico intenta inventar una melodía con notas largas (por ejemplo redondas) sobre el «colchón» de ritmo establecido. Por razones de balance, se recomienda limitar el número de músicos de la parte «rítmica». Cuando el solista se siente más seguro se puede ir intentando con notas más rápidas (blancas, negras, etc.).

EJERCICIO RÍTMICO, 3ª PARTE

Después de tener la 1ª parte en marcha, cada uno empieza a modificar poco a poco, con cada repetición, su figura rítmica. Además, se pueden comunicar entre sí detalles como dinámicas, articulación, etc.

En este ejercicio y en otros, es normal que las figuras inventadas por los músicos sean cómodas y fáciles para ellos. Una consecuencia frecuente de ello es que el ejercicio suena igual cada vez que se toca. Para intentar evitar eso y con la meta de buscar nuevas sonoridades, se puede cambiar la medida (a 3/4, 6/8, 5/4, etc.), fijar unos parámetros para las figuras (limitar la cantidad de notas a 1 o 2, dejar mucho espacio, usar solo notas cortas, etc.), utilizar tempos muy extremos, etc. Como se ha comentado arriba, con un poco de creatividad, se puede inventar otros ejercicios parecidos modificando el primero.

EJERCICIO DE CONCEPTOS - LAS EMOCIONES

Se decide previamente una emoción en concreto (p. ej. la felicidad). Todos empiezan a la vez expresándola de su manera, sin ninguna otra pauta a seguir. Si el grupo tiene más de 7 integrantes, se recomienda dividirlo en varios grupos de menos de 7 e ir turnándose con la interpretación. Un director puede anunciar una emoción e inmediatamente dar la entrada al grupo (o uno por uno a cada grupo pequeño si es el caso). Se puede aplicar otros conceptos a este ejercicio (animales, fenómenos meteorológicos, etc.).

EJERCICIO DE PREGUNTA/RESPUESTA[4]

Un músico improvisa una idea corta, y los demás le contesta en conjunto. Si el grupo es muy grande, se debe limitar el número de los que contestan a menos de 7 músicos. Hay que destacar que la respuesta no siempre tiene que ser un «eco» de la pregunta. Esto es comparable con un diálogo hablado: raramente se contesta con una repetición del comentario anterior.

Volviendo a la idea de que los músicos suelen tocar figuras cómodas a la hora de improvisar, el director de un conjunto grande puede hacer de organizador de la creación de obras con la improvisación como eje central. Habitualmente antes del comienzo de un ensayo, los músicos, sobre todo cuando son niños, «calientan» tocando tales «figuras cómodas». Observamos una obra escrita por una Orquesta Infantil con la ayuda coordinadora de su director. En ello se ve la aplicación de los conceptos de pregunta/respuesta, y de solos improvisados sobre «colchones» rítmicos. La mayoría de los elementos surgieron de los mismos niños, a menudo en esos momentos de calentamiento antes de ensayar (o incluso durante el ensayo/creación de la misma obra).

Luz de las Tinieblas

Magistralia 2014

compuesta por Los Músicos de la
Orq. Sinf. Juvenil de Magistralia 2014





Cañas de Fagot y Contrafagot
para profesionales y estudiantes

Miguel Puchol
637 569 561
info@pucholreeds.com
www.pucholreeds.com

Ramón Garay (1761-1823)

¿Sinfonías 5ª y 6ª o Conciertos para fagot y para oboe?



Bartolomé Mayor Catalá
Socio AFOES, fagotista

Ramón Fernando Garay y Álvarez nació en Avilés en el año 1761. Recibió la primera formación musical de su padre Ramón Garay, organista de la Real Colegiata de Covadonga. En 1779 fue recibido en la catedral de Oviedo como salmista, y posteriormente se formó como organista con Juan Andrés de Lombide y de composición con el maestro de capilla Joaquín Lázaro.

En 1785 se trasladó a Madrid donde perfeccionó sus estudios con uno de los músicos españoles más importantes de su tiempo, el maestro y organista de la Real Capilla José Lidón. Fue en esta época cuando el joven Garay entró en contacto con las últimas novedades de la música instrumental del clasicismo centroeuropeo, y más concretamente con el sinfonismo de Joseph Haydn, debido a que la orquesta de la condesa-duquesa de Benavente solía interpretar sinfonías del compositor austriaco bajo la batuta del citado maestro José Lidón.

Nombrado maestro de capilla de la catedral de Jaén en 1787, sucedió a Francisco Soler, permaneciendo en dicho puesto hasta su muerte en 1823. Su fama y prestigio musical posibilitó el que fuera invitado a la Real Capilla de Madrid por el Rey Fernando VII para dirigir su orquesta en el año 1815.

Ramón Garay compuso alrededor de 300 obras, entre las que encontramos diez sinfonías escritas entre 1790 y 1817, una ópera y un oratorio, además de numerosa música religiosa para los oficios que demandaba la catedral. Según las fuentes conservadas, fue el primer maestro de capilla de la catedral de Jaén que compuso música únicamente instrumental. Tenemos constancia de que compuso música para órgano, la cual desgraciadamente no nos ha llegado.

La plantilla de músicos que conformaban la capilla musical de la catedral de Jaén fue cambiando y adaptándose a medida que evolucionaban los estilos compositivos. A principios del siglo XVIII la capilla musical de la catedral de Jaén contaba con bajones, chirimías, cornetas, sacabuches, oboes, violines, arpas, un violón y un clarín. Durante el magisterio de Juan Manuel de la Puente (1692-1753) se produjo un cambio significativo, y hacia el año 1725 la capilla la constituían 3 o 4 violines, 2 o 3 bajones, 2 oboes, un violón, 2 arpas, el clavecín y el órgano. Con Francisco Soler (-1784), aparecen las trompas y las flautas. Ramón Garay introdujo el fagot, el clarinete y las violas completando así la plantilla orquestal y permitiéndole escribir sinfonías en el más pleno estilo haydniano, del cual se había empapado durante su corta pero productiva estancia en Madrid.

Las dos obras que nos ocupan este artículo son la *Sinfonía Nº 5* en Do menor y la *Sinfonía Nº 6* en Do Mayor de Ramón Garay. Ambas obras fueron escritas en el año 1791. Durante ese año la orquesta de la capilla musical de la catedral de Jaén podía estar formada por hasta 4 violines, 2 violas, violonchelo, contrabajo, 2 oboes o flautas, bajón o fagot, 2 trompas y clave. La peculiaridad de estas dos sinfonías radica en el papel concertante y protagonista que adquiere el fagot y el oboe en cada una de ellas.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX encontramos numerosas composiciones españolas donde el oboe y el fagot adquieren un papel protagonista. Por una parte, entre las composiciones dedicadas al oboe destacamos las sonatas, trío sonatas y conciertos que los hermanos Pla dedicaron a este instrumento, como el *Solo* en Do Mayor para oboe y continuo, el *Concierto* para dos flautas u oboes en Re Mayor y el *Concierto* para oboe en Sib Mayor; las 163 sonatas para oboe, lamentablemente perdidas, de Ignacio Ridón, oboísta de la capilla musical de la catedral de Oviedo; la música instrumental de La Seo y el Pilar de Zaragoza entre la que además de varios versos anónimos para uno y dos oboes encontramos el *Concierto* para oboe de Raimundo Luis Forné (1761-1817); la *Sonata* para oboe que compuso en 1777 Manuel Cavaza (...-1790), el primer oboísta español de la Real Capilla de Madrid y la sonata para oboe y continuo de Luis Misón (1727-1766). Por otra parte, para fagot encontramos una gran literatura como instrumento solista, un ejemplo de ella son las cinco sonatas a solo conservadas en la Real Capilla de Madrid entre 1780 y 1819, estas son la de Joaquín Garisuain (1780), Mateo Soler (1784), Miguel de Lope (1791), Antonio Ugena (1802) y Manuel Sánchez García (1819). Al igual que para oboe también destacamos la música instrumental de La Seo y el Pilar de Zaragoza donde encontramos varios versos anónimos para uno y dos bajones, dos versos para bajón de Ramón Ferreñac (1763-1832), la *Sonata* para bajón de Gaetano Pugnani (1731-1798) y el *Concierto* para bajón de Raimundo Luis Forné (1761-1817); el *Concierto* para bajón obligado de compositor anó-

mo encontrado en la catedral de Huesca; el *Concierto* para bajón (1791) de Anselm Viola (1738-1798) y el *Concierto* para dos fagotes y orquesta de Carles Baguer (1768-1808). Como podemos observar, en España se han conservado un número considerable de sonatas, versos y diferentes piezas solistas tanto para oboe como para fagot, pero no encontramos demasiadas obras para instrumento solista con orquesta como ocurre en otros países europeos con composiciones de F. Devienne, W.A. Mozart, L. A. Lebrun, F. Danzi, C. Stamitz, J.W. Hertel, etc.

SINFONÍA Nº 5 EN DO MENOR PARA DOS VIOLINES, DOS FLAUTAS OBLIGADAS, FAGOT OBLIGADO, VIOLA, DOS TROMPAS Y BAJO

Esta obra está formada por 4 movimientos (*I. Allegro, II. Adagio, III. Minue, IV. Allegro*). Durante el primer movimiento el fagot pasa bastante desapercibido, actúa doblando y reforzando los bajos como era habitual en la época. Sin embargo, cabe destacar algún pasaje donde realiza la melodía junto a los violines primeros.

El papel solista del fagot resalta en el segundo movimiento, un *Adagio* en la tonalidad de Mib Mayor. Este movimiento es iniciado por las flautas dando paso al fagot que actúa como solista con un tema expresivo. Posteriormente realiza un motivo de escalas y arpegios con diferentes ritmos de semicorcheas, fusas y tresillos de carácter improvisado escrito para el registro tenor del instrumento, como era habitual en los conciertos para fagot de la época.



Parte de fagot 2º mov. cc. 8-17

Durante el tercer movimiento tan solo intervienen el fagot y las cuerdas. En el *Minue* el fagot realiza su papel dentro de la orquesta doblando a los bajos, sin embargo en el *Trio* es donde dicho instrumento adquiere el papel solista acompañado por las cuerdas.

En el cuarto movimiento el fagot continúa con su papel solista presentando nuevos temas y aportando un carácter festivo a este *Allegro* que concluye la sinfonía.



Parte de fagot 4º mov. cc. 74-87

SINFONÍA Nº 6 EN DO MAYOR PARA DOS VIOLINES, OBOE OBLIGADO, DOS TROMPAS, BAJÓN, VIOLA, Y BAJO

Esta obra está formada por 4 movimientos (*I. Largo. Prestissimo, II. Minue, III. Andante cantabile, IV. Rondo. Allegretto*). El primer movimiento comienza con un *Largo* a modo de introducción durante ocho compases dando paso al *Prestissimo*, con carácter alegre en compás de 2/2. El tema del *Prestissimo* lo expone la orquesta y seguidamente el oboe solista repite el tema introduciendo algunos adornos y variando ligeramente el tema principal. Tras una sección donde interactúan la orquesta y el oboe vuelve a aparecer el *Largo*, con el mismo material rítmico que al inicio de la obra pero a modo de puente modulante, conduciendo la tonalidad de Sol Mayor a Mib Mayor. Es en esta tonalidad como se reexpone el *Prestissimo* que igualmente comienza la orquesta. Posteriormente, cuando dicho tema es repetido por el oboe este lo presenta en Sol Mayor.



Parte de oboe 1º mov. cc. 33-53

El segundo movimiento posee la forma tradicional de *Minue y Trio*. Al igual que ocurre con el fagot en la *Sinfonía Nº5*, el *Minue* es interpretado a cargo de toda la orquesta mientras que el *Trio* consiste en un solo de oboe acompañado por la cuerda.



Parte de oboe 2º mov. cc. 26-38
(primera parte del *Trio*)

El tercer movimiento, *Andante cantabile*, es un gran solo de oboe acompañado únicamente por la cuerda. En este movimiento Garay encomienda al oboe solista una línea melódica, en muchos momentos de carácter melancólco, con un acompañamiento puramente clásico construido unas veces por notas a tiempo y a contratiempo y otras veces por un bajo Alberti. Al final de este tercer movimiento el oboe solista concluye con una fermata a modo de cadencia.



Parte de oboe 3º mov. cc. 1-15



Parte de oboe 3º mov. c.110
(*fermata*)

El último movimiento, *Rondo Allegretto*, lo comienza el oboe solista sin ningún tipo de acompañamiento exponiendo el Tema A que inmediatamente es repetido por la orquesta. La forma es A-B-A-C-A-D-A, destacando en una de las coplas un tema de posible ascendencia asturiana. En este movimiento los diálogos entre el oboe solista y la orquesta son continuos.



Parte de oboe 4º mov. cc. 1-24



Parte de oboe 4º mov. cc. 33-49

Como podemos observar, en las dos sinfonías el fagot y el oboe actúan como solistas acompañados por la orquesta. La diferencia más notable entre ambas obras es el primer movimiento. Mientras en la *5ª Sinfonía* el fagot todavía no adquiere un papel solista, en la *6ª Sinfonía* el oboe sí actúa ya como tal. En los *Minue* los solistas solo destacan en el *Trio* acompañados únicamente por la cuerda. En los movimientos lentos el compositor explota las cualidades expresivas de los instrumentos pero diferenciando la idiosincrasia de cada uno de ellos. Al fagot le otorga un papel de carácter entrecortado e improvisado que recorre todo el registro tenor del instrumento. Al oboe le concede por su parte una melodía de carácter cantabile con acompañamiento. Por último, los movimientos finales pese a ser formalmente tan diferentes, un *Allegro* y un *Rondo*, en ambas obras se observa un carácter festivo donde los solistas interpretan melodías con cierto aire de folclore español.

Debido al escaso repertorio español conservado para oboe y fagot como solistas con orquesta del clasicismo he creído necesario dar a conocer la peculiaridad de estas dos obras. Si bien el autor las tituló como sinfonías, ambas podrían ser incluidas dentro del sinfonismo concertante español para oboe y fagot debido al tratamiento que otorga a estos instrumentos. Esta investigación no se habría podido llevar a cabo sin la dedicación del investigador Pedro Jiménez Cavallé quien transcribió las diez sinfonías de Ramón Garay, y colaboró junto al gran defensor e impulsor de la música española José Luis Temes en la grabación de estas diez sinfonías a cargo de la Orquesta de Córdoba. •

BIBLIOGRAFÍA

ARIAS DEL VALLE, Raúl. «Tres catálogos musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo». *Studium Ovetense Separata*. Vol. V (1977), pp. 323-366.

ARIAS DEL VALLE, R. *La Orquesta de la S. I. Catedral de Oviedo* (1572-1933). Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1990.

BERROCAL, Joseba; ORTEGA, Judit. *Sonatas a Solo de la Real Capilla 1760-1819*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.

BORRÁS I ROCA, Josep. «El fagot en Aragón a finales del siglo XVIII: bajón versus fagot». Introducción de la publicación del *Concierto para bajón y orquesta anónimo de la catedral de Huesca (S.XVIII-XIX)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 5-10.

CAPDEPON VERDÚ, R. «Ramón Garay (1761-1823), Maestro de Capilla de la Catedral de Jaén». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*. Nº17 (2011).

CORTADA NOGUERO, M.L. (1998), «L'obra per a teclat d'Anselm Viola (1738-1798)» *Recerca Musicològica*, Vol. XIII (1998), pp. 147- 163.

DOLCET, Josep. «L'obra dels germans Pla. Bases per a una catalogació». *Anuario Musical*. Nº42 (1987).

EZQUERRO ESTEBAN, A. *Música instrumental en las catedrales españolas en la Época Ilustrada*. Barcelona: Institució «Mila i Fontanals», 2004.

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario Musical de la catedral de Jaén. I. Actas Capitulares*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998.

____. Pedro. Documentario *Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.

____. Pedro. «La capilla musical de Jaén y su evolución histórica». *Elucidario, 7* (2009), pp. 97-117.

____. Notas del CD. *Ramón Garay. Las 10 sinfonías*. Verso: VRS2099, 2010. Orquesta de Córdoba, director: José Luis Temes.

KENYON DE PASCUAL, B. «El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavaza». *Revista de Musicología*. Vol.7 Nº2 (julio-diciembre de 1984). pp. 431-434.

VILAR TORRENS, J.M. *Carles Baguer, organista de la Seu de Barcelona; El Classicisme musical a Catalunya. Barcelona*: Graó, 1995.

____. Notas del CD. *Carles Baguer. Simfonies*. Columna Música: 1CM0210, 2009. Acadèmia 1750, concertino y director: Farran James, fagotes solistas: Josep Borràs y Carles Cristòbal.

PARTITURAS

JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. *Ramón Garay. Sinfonías 5, 8, 9 y 10*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1996.

JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. *Ramón Garay. Sinfonías 1, 2, 3, 4, 6 y 7*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.

DISCOGRAFÍA

Ramón Garay. Las 10 sinfonías. Verso: VRS2099, 2010. Orquesta de Córdoba, director: José Luis Temes.

Bartolomé Mayor Catalá

Profesor de fagot en el Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada. Estudia en los conservatorios de Alicante y Valencia con Juan Iznardo finalizando sus estudios con Mención de Honor. Amplía su formación en la E.S.M.U.C. con David Tomás. Estudia fagotes históricos (barroco y clásico) con Josep Borràs y Carles Cristòbal. Realiza el Máster en Creación e Interpretación Musical de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Ha colaborado con la Orquesta Sinfónica Ciudad de Elche, Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, Orquesta de Córdoba, Orquesta Ciudad de Granada, *Solisti di Praga*, etc.



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

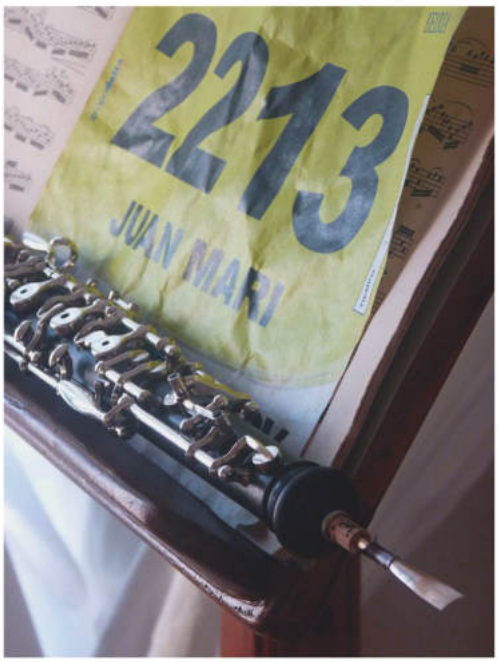
La Música y los Deportes de Fondo

Reflexiones acerca del oficio de profesor



Juan Mari Ruiz Alberca
Socio Afoes, oboísta

Quien vea el título de este artículo podría pensar que las dos actividades que en él se mencionan poco o nada tienen que ver la una con la otra, y que si existe alguna similitud, ésta no pasa de ser circunstancial y un poco forzada. Pero si el lector tiene la paciencia de seguir adelante por estas líneas, verá que las semejanzas son mucho más profundas de lo que parece a simple vista y de qué manera las estrategias de planificación, estudio y entrenamiento en estos dos ámbitos son similares y se refuerzan mutuamente.



...La práctica de un instrumento de viento es una actividad de gran exigencia física...

...Una correcta planificación ayuda a trabajar con eficiencia y economía de esfuerzo...

INTRODUCCIÓN

Para situar la cuestión, se me disculpará que empiece hablando de mí mismo, porque lo que se describe en este artículo parte de mi experiencia personal y de las personas que he tenido a mi lado.

En lo que puedo recordar, siempre he sido músico: cuando siendo muy pequeño iba con mi madre a ver los conciertos quincenales de la Banda de Irún donde tocaba mi padre, cuando con siete años él mismo me enseñó las posiciones de las notas y los primeros pasos con el oboe, cuando al año siguiente empecé en el Conservatorio de Bayona, cuando fui a estudiar a París, cuando conseguí trabajo con mi instrumento... hoy. La música es una actividad que siempre me ha acompañado y que con el tiempo se convirtió en mi profesión.

Mis inicios en el deporte fueron un poco más tardíos. Aunque siempre me había gustado andar por la montaña o ir de vez en cuando a andar en bicicleta, no fue hasta los veintitantos años que empecé a practicar deporte con regularidad y de una manera planificada. Y una vez que he conocido el deporte por dentro, se ha convertido en una parte imprescindible de mi forma de vida, hasta llegar a día de hoy a haber terminado treinta y seis maratones y muchas marchas cicloturistas.

Antes de entrar en materia y por lógica precaución, no puedo dejar de recomendar que si, tras la lectura, alguien quisiera empezar a hacer deporte con intensidad, previamente se haga un reconocimiento médico para comprobar que no hay ninguna contraindicación y que va a poder aprovechar todos sus beneficios plenamente.

SALUD

Quizá lo primero que salte a la vista, lo más evidente, sea que la práctica del deporte obliga a mantener unos hábitos de vida saludables. No se trata se obsesionarse, pero el deportista cuida lo que come, no fuma y bebe con moderación, costumbres todas ellas convenientes para cualquier persona. Por supuesto que hay momentos en los que hay que saber apreciar la buena mesa, pero la dieta habitual debe tender a ser equilibrada, lo que repercute en un mejor estado físico general, y también anímico. Sabiendo qué es lo que le conviene a nues-

tro cuerpo lo mantendremos en forma y nuestra actividad como músicos nos requerirá menos esfuerzo. Aplicaremos a nuestro trabajo el viejo lema de *mens sana in corpore sano*.



EFICIENCIA

No podemos olvidar que la práctica de un instrumento de viento es, al margen de sus valores emocionales y artísticos, una actividad de gran exigencia física. Al realizar un ejercicio aeróbico, (correr, bicicleta, natación) aumentamos nuestra capacidad pulmonar y el control de la respiración. Mientras estamos corriendo, si lo hacemos con una técnica adecuada, la respiración es relajada y se apoya en el diafragma, porque es la manera más eficiente de oxigenar el organismo. Muchas veces he comprobado en carrera que la respiración se mantiene de esta manera sea cual sea la distancia, desde el kilómetro uno al cuarenta y dos. Únicamente se agita si hacemos un cambio de ritmo muy brusco o al esprintar, pero ahí entramos en el ejercicio anaeróbico (con déficit de oxígeno, al gastar más del que entra por la respiración) que solo se puede mantener durante unos segundos. Este tipo de «respiración deportiva» es, evidentemente, la ideal para tocar un instrumento de viento, pero tiene también otros ámbitos de aplicación: muchos ejercicios de relajación y visualización, practicados por cualquier instrumentista, tienen su base en la respiración diafragmática.

También se mejora el tono muscular y se desarrolla la resistencia y la eficiencia durante el esfuerzo. Al conocer mejor nuestro propio cuerpo, sabemos cual es el gesto muscular más efectivo para correr con fluidez, y ese mismo conocimiento lo podemos aplicar al instrumento: buscar la postura más adecuada, la pulsación más ágil y la forma de tocar más económica. Además, al igual que al correr vamos ganando en fondo físico, al ir acumulando estudio bien realizado vamos ganando la necesaria resistencia con nuestro instrumento. Porque si debemos tocar un concierto de una cierta duración, nuestro nivel de resistencia debe estar por encima de ese tiempo, para que el aspecto físico no interfiera con nuestra idea artística ni con nuestra interpretación.

Igual que es importante calentar bien al principio, al acabar una sesión de entrenamiento siempre es recomendable hacer una buena sesión de estiramientos. Lo mismo se puede aconsejar a un instrumentista: unos ejercicios suaves de calentamiento antes de la sesión de estudio (espalda, brazos, embocadura, sonido) y unos estiramientos después, para evitar en la medida de lo posible los problemas físicos. Son pequeños detalles que con el tiempo agradeceremos.

Por otra parte, al practicar ejercicio al aire libre compensamos nuestra actividad profesional en lugares cerrados. Tiene un encanto especial salir bien abrigado a correr una fresca mañana de otoño, quizá con un poco de lluvia fina, antes de ir al conservatorio o al ensayo. A lo largo del año vemos cómo el paisaje va cambiando, cómo los mismo lugares no parecen iguales. Y al empezar el trabajo, ya hemos estado en la playa, o por el bosque, o en el parque. Nos hemos oxigenado y la jornada se ve de otra manera.

LA IMPORTANCIA DEL DESCANSO

...Es necesario introducir periodos de descanso en el entrenamoiento y en el estudio...

Un aspecto muy importante que no siempre se tiene en cuenta y que la regularidad en el entrenamiento nos ayuda a valorar en su justa medida son los momentos de descanso y recuperación. Porque no es una cuestión de cantidad: no se trata de entrenar o estudiar mucho, sino de hacerlo bien. Las pausas entre los momentos de mayor intensidad del estudio/entrenamiento son necesarias para asimilar las mejoras y evitar el «sobreentrenamiento» y la fatiga física y mental. Por eso se estructura el entrenamiento para alcanzar uno o varios «picos de forma» durante la temporada y en períodos de carga, de unas tres semanas cada uno, con una semana de recuperación activa entre ellos. Igualmente, debemos planificar nuestro estudio por etapas para llegar en las mejores condiciones a nuestro objetivo principal, y alternando momentos de más intensidad con otros más relajados, de forma que lleguemos a nuestra

actuación con el repertorio perfectamente dominado pero con la motivación intacta y físicamente en forma. Cuando hablamos de recuperación activa no queremos decir que se suspenda cualquier ejercicio, sino que se debe bajar el volumen y/o la intensidad, o diversificar la actividad: practicar otro deporte o cambiar el repertorio. Es el momento de hacer una evaluación de los progresos y valorarlos en su justa medida para decidir si conviene seguir con el plan tal como estaba previsto o hay que adaptarlo.



Quizá un deportista note más fácilmente cuándo se está excediendo en el entrenamiento, cuándo empieza a estar «pasado de forma», porque los tiempos ya no mejoran o empieza a tener molestias. Pero un músico es fácil que no se dé cuenta de que el estudio tal como lo está llevando ya no le hace mejorar sino que, al contrario, le está empezando a causar problemas que le pueden llevar a problemas físicos o de estrés. Insisto en que se debe realizar un constante ejercicio de reflexión y análisis del estudio para adaptarlo a cada momento y circunstancia concretas, de forma que siempre le saquemos el mejor partido. Y si la forma más efectiva de estudiar en ese momento es descansar, descansemos. Al igual que un deportista no puede rendir al cien por cien durante todo el año, un músico tampoco puede hacerlo. Se trata de encontrar un buen nivel medio que nos permita realizar nuestro trabajo con seguridad, pero estructurando la temporada para que los «picos de forma» coincidan con los compromisos más importantes, y dedicando tiempo al descanso y la recuperación. Es la mejor manera de mantener la motivación. Y un profesor motivado, y musical y pedagógicamente activo es quien mejor sabrá transmitir sus alumnos la ilusión por mejorar y avanzar con su instrumento.

ESPARCIMIENTO

Yendo más allá de los aspectos meramente físicos, practicar seriamente una segunda actividad nos proporciona una vía de esparcimiento para no estar siempre pensando en los mismos temas. Y este esparcimiento suele funcionar en los dos sentidos: en ocasiones el salir a correr es una escapatoria en los períodos de más trabajo y, en otras, tocar el instrumento sirve de alivio en las épocas de entrenamiento más intenso. En mi caso esa segunda actividad es el deporte, pero para otras personas puede ser cualquier otra: pasear, leer, la fotografía, escribir, el cine o el teatro, quién sabe. Lo importante es que cada uno encuentre una actividad que le motive y que haga con gusto. Muchas de las ideas que luego he llevado a la práctica con mis alumnos o conmigo mismo (escribir este artículo, por ejemplo) se me han ocurrido mientras entrenaba. Es un momento en que la reflexión es más libre, la mente explora otras posibilidades y la actitud es más positiva.

Al tener dos ámbitos importantes en nuestra vida (en este artículo hablamos de actividades personales y realizadas por y para uno mismo, no de la familia, relaciones sociales u otras igual de importantes) tenemos un campo más amplio donde buscar alicientes que hagan que siempre encontremos un motivo para decir que ese día ha merecido la pena. También podemos de esta manera diversificar nuestros objetivos para que nuestra autoestima no dependa de los resultados de una única actividad. Aunque la música sea nuestra actividad profesional y el deporte no, y la importancia objetiva de los resultados en una y otra no sea equivalente, subjetivamente nos ayuda el saber valorar los resultados en ambas.

MOTIVACIÓN, PLANTEAMIENTO DE OBJETIVOS Y PLANIFICACIÓN

Para mantener un buen nivel profesional y para tener una actitud positiva ante la vida es primordial mantener la motivación. Tener siempre un objetivo en el horizonte, en cualquier ámbito de nuestra vida, nos ayuda a seguir adelante en todos los demás, y el deporte (o la actividad que cada uno elija) nos da otra oportunidad de buscar esos objetivos que nos estimulen. Y un profesor debe mantener siempre constante el interés de sus alumnos, proporcionándoles objetivos, explicaciones y material que les mantengan motivados.

A la hora de plantearnos objetivos tenemos que ser realistas y elegirlos en función de nuestras auténticas capacidades. De nada sirve una meta, en el deporte o en la música, demasiado alejada que no nos proporcionará más que frustración. A medida que vayamos evolucionando, nuestras metas serán más ambiciosas y nuestra percepción de nosotros mismos irá mejorando a medida que las superemos. Y si a pesar de nuestra previsión, el objetivo se demuestra demasiado ambicioso aún para nosotros, nos servirá de reflexión para el futuro e ir conociéndonos un poco mejor. Es misión del profesor el asesorar a sus alumnos y orientarles hacia lo que más les va a ayudar en su evolución como músicos, aprovechando sus ilusiones pero haciéndoles ser realistas. Aunque el objetivo final sea el mismo para todos si quieren llegar a ser profesionales (dominar su instrumento), los caminos para alcanzarlo son infinitos y deben ser estudiados para cada persona de forma individualizada.

Por eso son tan importantes los objetivos intermedios: si queremos correr nuestro primer maratón, no empezaremos entrenando cuarenta kilómetros. Al principio haremos unos pocos minutos a ritmo suave, unas semanas después iremos aumentando el kilometraje, después la intensidad, nos probaremos en una carrera de pocos kilómetros (primer objetivo intermedio), unos meses después haremos un medio maratón (otro objetivo intermedio) para llegar a nuestra prueba estando verdaderamente preparados. Si en el maratón conseguimos nuestro objetivo, ¡enhorabuena! Pero, si no lo logramos, por un lado reflexionaremos acerca de qué podemos mejo-

REEDS & TOOLS

Professional reed-making machines

sales@reedsntools.com +31 6 22806928 www.reedsntools.com

Versatile, flexible and user friendly



Also available:

Gougers for Northumbrian and Scottish Smallpipes, Great Highland Bagpipes, Gaita, Cornemuse du Centre, Chabrette and Uilleann Pipes.

Profilers for smallpipes and Great Highland Bagpipes.

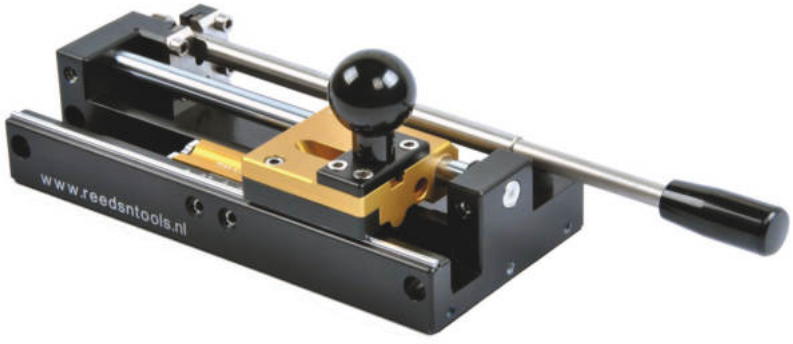
And a growing number of useful small tools like the radius gauge, available for bassoon, oboe and bagpipes.

Profiling machines for Bassoon, Baroque bassoon, Contra bassoon, Contraforte and historical and folk musical instruments





Gougers for Bassoon, Baroque bassoon, Contra bassoon and Contraforte
Compact gougers for Oboe, Cor anglais, Baroque oboe and historical and folk musical instruments



rar la próxima vez, y por otro, debemos valorar objetivos intermedios que, si los hemos planificado bien, ya son un logro en sí mismos.

El año en que mejor entrenado estaba hice varios medios maratones, además de la Behobia-Donostia, para preparar mi gran objetivo: el Maratón de San Sebastián. En varios de ellos mejoré mi marca previa y también en la Behobia, estaba mejor que nunca para hacer mi mejor marca en el maratón. Pero el día de la carrera empecé con molestias en el estómago, no podía mantener el ritmo que tenía previsto y ni siquiera podía beber en los avituallamientos, y me tuve que retirar en el kilómetro diecisiete. No conseguí mi objetivo pero ¿fracasé? No. Todos esos objetivos intermedios conseguidos hacen que recuerde esa temporada como la mejor.

...Los objetivos intermedios son muy importantes en una buena planificación...

Aplicado a la música, cuando somos estudiantes la mayoría tenemos como nuestro objetivo llegar a tocar en una gran orquesta y nuestros profesores, si ven que tenemos aptitudes, nos van preparando para ello. Entre el profesor y el alumno se establece una planificación que a lo largo de los años nos ayuda a mejorar nuestro nivel y vamos progresando en el conservatorio, en la banda, en jóvenes orquestas, hasta que llegamos al mundo profesional. Confieso que cuando empecé a trabajar como profesor de oboe pensaba que sería una etapa provisional hasta que entrara en una orquesta, cosa que nunca sucedió. Han pasado veinticinco años, y no le cambio mi trabajo a nadie. Lejos de ser una frustración, me di cuenta de que dedicarme a la enseñanza era mi auténtica vocación y lo que más satisfacciones me reporta, a pesar de que no hubiera sido mi objetivo principal. Aunque, por supuesto, sigo tocando, colaboro con varios grupos y mantengo mi nivel instrumental. Porque, si no ¿qué enseñaría?

REGULARIDAD Y CONSTANCIA

Es evidente que tanto en la música como en el deporte es necesario mantener unos hábitos de regularidad en el estudio y el entrenamiento. De nada sirve estudiar mucho durante una temporada si luego no se tiene continuidad. Sobre todo en la etapa de estudiante, es imprescindible que el trabajo sea constante aunque, como ya hemos dicho más arriba, no sea siempre de la misma intensidad. Y también es importante saber retrasar la recompensa inmediata en pos de un objetivo mejor, aunque más alejado. Hay que saber vencer la tentación de la pereza, no retrasar un trabajo que tarde o temprano deberá ser realizado, seguir nuestra planificación, salir a entrenar sin la excusa de que está lloviendo, estudiar aunque no tengamos la mejor caña... Todo ello sabiendo que, a la larga, ese esfuerzo es el que nos proporcionará las recompensas verdaderamente importantes.

Quizá estos valores de trabajo y esfuerzo, no siempre bien comprendidos por otros, sean valores que en nuestra actual sociedad se han ido dejando de lado, en busca de un beneficio instantáneo con el menor esfuerzo y banalizando lo que una persona puede esperar o puede buscarse en la vida. Pero estudiar un instrumento o iniciarse seriamente en el deporte es una inversión a largo plazo en la que la acumulación de trabajo bien hecho, a base de calidad y no únicamente de cantidad, nos llevará a conseguir nuestras metas pasando por todos los objetivos intermedios que nos hayamos ido fijando a lo largo de nuestra carrera, y a través de ellos seremos conscientes de nuestra progresión, con lo que podremos mantener siempre alta nuestra autoestima.

PREPARACIÓN DEL GRAN DÍA

La plasmación de nuestro esfuerzo llega con nuestro concierto, examen o competición. Es un día especial que debe ser preparado como tal. Toda nuestra planificación y nuestro trabajo confluyen en él. Si hemos hecho bien las cosas, llegaremos preparados pero descansados y motivados. La semana anterior a una carrera el volumen de entrenamiento disminuye drásticamente: de nada sirve una acumulación exagerada de kilómetros a última hora, igual que es inútil estudiar al final lo que no hemos trabajado en las semanas anteriores. Este estudio apresurado no nos generará más que dudas y hará que lleguemos al concierto intranquilos. Todas las dificultades técnicas deben ser superadas con antelación, para que puedan ser debidamente interiorizadas y no supongan una causa de incertidumbre. Los días anteriores al gran día son el momento de mantener lo aprendido y reservar fuerzas físicas y mentales. Con un estudio o entrenamiento inadecuados es más lo que podemos perder que lo que podemos ganar a en esos días.

Un hábito muy interesante para preparar una actuación es hacer un ejercicio completo de relajación y, en el momento en que estemos realmente tranquilos, acercarnos mentalmente a nuestro concierto y visualizar cómo pensamos que van a suceder las cosas: cómo vamos a ir, cómo nos vestiremos, cómo saldremos a la actuación, cómo es el escenario, de qué color es el telón, y repasar de memoria todo el programa que vamos a interpretar. Cuantos más detalles añadamos a nuestra visualización, el público, la iluminación, más nos ayudará el día del concierto, porque ya no será una experiencia nueva: aunque sólo sea mentalmente, ya la habremos vivido y nos resultará más familiar.

Mientras hacemos esta visualización tenemos que cuidar de que todas nuestras referencias mentales sean positivas, y desterrar cualquier pensamiento que nos cause inquietud. Debe dejarnos una sensación placentera que nos dé ganas de tocar.

VALORACIÓN DE LOS RESULTADOS

Después del gran día llega el momento de valorar lo conseguido con la mayor objetividad posible, para continuar con nuestra planificación o modificarla. Es mejor no hacer esta reflexión en caliente, sino esperar unos días. Justo después de un concierto podemos dejarnos llevar por el halago fácil del público o, por el contrario, hacer una valoración pesimista por algún aspecto que contemplado a posteriori no tiene la importancia que le dimos al principio.

Quizá sea en este punto donde más se diferencian las dos actividades objeto de este artículo: mientras que una marca deportiva es un hecho absolutamente objetivo, una actuación musical dista mucho de serlo. El tiempo que marca el cronómetro está ahí, y ese es nuestro nivel ese día. En cambio, el resultado de un concierto es en gran medida subjetivo. Por eso es tan importante tener a nuestro alrededor personas de confianza, profesores o colegas, que con sus comentarios nos ayuden a formarnos una idea lo más realista posible acerca de nuestra actuación. El intérprete ya sabe qué personas son de confianza y tienen una opinión formada y constructiva y quiénes no. Y la persona que comenta la actuación tiene que saber expresarle su opinión pensando en el efecto que le puede causar. No se trata de callarse cosas ni de sobrevalorarle, la clave está en el cómo se dicen las cosas. Se puede ser severo pero justo, y sobre todo se debe ser constructivo. En beneficio de todos.

Espero que este artículo anime al menos a algún músico a buscar una segunda actividad que le ayude en todo lo mencionado en él. La mía es el maratón y la bicicleta de carretera. ¿Cuál es la tuya? •

Juan Mari Ruiz Alberca
www.jmroboe.com

Es profesor de oboe del Conservatorio Superior de Música de Navarra desde 1991, y corredor aficionado de maratón. Estudió en los conservatorios de Bayona, San Sebastián y CNR de París con Jacky Morel, Alfredo Rodríguez y Jean Claude Jaboulay. Ha colaborado con las orquestas profesionales de su entorno (Orquesta de Euskadi, Sinfónica de Navarra, *Orchestre Bayonne-Côte Basque*) y en la actualidad colabora con la *Orchestre de Pau-Pays* de Béarn.



Fábrica de:

Máquina de Pre-gubia, Gubia,

de dar Forma, de Raspar

asi como de diverso material para

la construcion de cañas.

WILLY WETTSTEIN OBOEN-ATELIER 8630 Rüti

www.oboe.es

Un Estudio Comparativo de los Conciertos para Fagot de W. A. Mozart y J. C. Bach

(Artículo «A Comparative Study of W. A. Mozart's and J. C. Bach's Bassoon Concerti» publicado en la revista *The Double Reed* Vol.33.1, 2010 de la IDRS)

James Massol, fagotista
Boulder, Colorado





Traducción: Mª Irene Lorite Rascón

Este artículo analiza la relación estilística entre el *Concierto para fagot en Mi bemol mayor* de J. C. Bach y el *Concierto para fagot en Si bemol mayor K.191 de Mozart*. Es importante enfatizar desde el principio que el propósito no es probar que Mozart tomó prestado material específico del *Concierto en Mib mayor de Bach* o basar su trabajo intencionadamente en el de Bach. No hay pruebas concretas de que Mozart conociera los conciertos para fagot de Bach, y sería imprudente ir por ese camino sin documentación de fuentes primarias. Los dos conciertos sin embargo muestran ciertas semejanzas que Jan LaRue llamaría «semejanzas familiares» refiriéndose a que pertenecen a la misma tradición estilística general, que está formada por un lenguaje coherente de pilares fundamentales[1] que se pueden encontrar a lo largo de las obras de ambos compositores. Estas similitudes son más evidentes a través de un análisis comparativo de forma, estilo, semejanzas temáticas y motívicas y aspectos técnicos de la composición para fagot. Cuando las consideramos en conjunto, estas semejanzas demuestran que las obras presentan similitudes estilísticas que contrastan a veces con las obras de sus contemporáneos, situándolas en la tradición del estilo galante del clasicismo temprano[2]. La conexión estilística general entre las obras tempranas de Bach y Mozart se ha convertido en una especie de obviedad en los estudios de Mozart. Por lo tanto, la intención es no extenderse en este tema más de lo necesario aquí, pero lo bastante para demostrar claramente cómo aparece en los dos conciertos para fagot. Concluiré con algunas ideas prácticas sobre cómo incorporar este estudio en un método pedagógico. Para proporcionar fundamentación estadística y contexto a ciertas comparaciones hay referencias a los conciertos para fagot de Antonio Rosetti porque fue otro compositor significativo de la mitad del siglo dieciocho que escribió para fagot.

Para preparar el contexto histórico, es útil realizar un breve repaso del trasfondo de la relación personal entre Bach y Mozart. En 1764 Mozart viajó a Inglaterra con su padre y su hermana donde conocieron a Bach. Durante su estancia de 15 meses el joven Mozart dio clases con él y fue a conciertos. Después de sólo cuatro semanas Leopold Mozart comentó en una carta que Wolfgang había mejorado enormemente desde que dejaron Salzburgo, lo que Heinz Gärtner atribuye principalmente al tutelaje de Bach[3]. Gärtner cree que allí en Londres Mozart tenía acceso a las partituras de algunos de los tríos de Bach, sus 6 sinfonías op.3, y probablemente escuchó alguna de las canciones de Vauxhall y sinfonías para viento realizadas en los conciertos al aire libre de Vauxhall. Nannerl describió una de las clases de Mozart con Bach: «Herr Johann Christian Bach, maestro de música de la reina, cogió [a Wolfgang] entre sus rodillas. Él tocaría unos cuantos compases; entonces [Wolfgang] continuaría. De esta forma ellos tocaban sonatas completas. Si no lo vieras con tus propios ojos, jurarías que estaba tocando una sola persona»[4]. Al parecer Bach causó tal impresión en Mozart que después de que Bach muriera en 1782, Mozart escribió en una conocida carta a su padre: «¿Has escuchado que el Bach Inglés ha muerto? ¡Qué perdida para el mundo de la música!»[5]. Aunque algunas de estas anécdotas deberían ser leídas con escepticismo, después de tener en cuenta todos estos testimonios parece justo decir que Bach y Mozart tuvieron una estrecha relación profesor-alumno en Londres y que Mozart conservó un gran respeto hacia Bach a lo largo de su vida.

Después de dejar Londres, Mozart continuó su estudio sobre la música de Bach transcribiendo tres de las sonatas para piano op.5 de Bach convirtiéndolos en los conciertos tempranos para piano K.107, probablemente en 1772. Esta práctica dio a Mozart una oportunidad de trabajar de primera mano con las convenciones formales y estilísticas del momento y de experimentar con el género del concierto, el cual cultivaría ampliamente a lo largo de su carrera. James Hepokoski y Warren Darcy afirman que desde 1775 en adelante los conciertos originales de Mozart se harían más complejos conforme él continuaba expandiendo el género[6]. Por con siguiente, ellos asocian su concierto para fagot, compuesto en 1774, con el estilo de concierto más convencional que él adquirió con las transcripciones de las sonatas de Bach, proporcionando de este modo un válido fundamento para esta comparación entre los conciertos para fagot de ambos compositores.

El origen de los conciertos para fagot de Mozart y Bach es con diferencia menos fiable que el de las transcripciones del concierto de piano, y nadie ha podido llegar a ninguna conclusión definitiva. Hay, sin embargo, algunas buenas hipótesis. Ambos Keith Warren Sweger y Richard Maunder sostienen que Bach podía haber escrito sus dos conciertos para el conocido fagotista de Mannheim Georg Wenzel Ritter, para quien Bach claramente escribió una parte de *obbligato* de un aria de *Temistocle* durante su estancia en Mannheim[7]. Para argumentar esta afirmación, ambos señalan que las dos fuentes existentes del concierto en Mi bemol de Bach y una de las dos del concierto en Si bemol de Bach están en Berlín, donde Ritter trabajó después de dejar la orquesta de Munich en 1788. Si esto es así, podemos fechar los conciertos de Bach alrededor de 1772 mientras estaba en Mannheim. Maunder coincide en que esta fecha es posible, pero el también propone la fecha más temprana de 1770[8]. En cualquier caso, a principios de los setenta es una suposición razonable. Casi con seguridad Mozart escribió su concierto en 1774, dos años después de haber realizado las transcripciones de los conciertos para piano, y esa fecha viene en una nota escrita a mano en el André-Verzeichnis. Por eso, los investigadores están de acuerdo en que ambos conciertos proceden aproximadamente del mismo periodo de cinco años y que el de Mozart fue escrito después del de Bach.

En una primera escucha las semejanzas más obvias son sobretodo de estructura, forma, estilo y contenido temático[9]. Ambos están compuestos para fagot a solo, cuerdas, oboes y trompas y seguido por el típico orden de los movimientos rápido-lento-rápido, empezando con el primer movimiento en forma sonata, seguido por el movimiento central en forma sonata y finalizando con un minueto rondó-sonata, típico de la forma concierto. Los diseños formales particulares de cada movimiento son sólo destacables en el caso en que sean congruentes con los patrones que ambos compositores utilizaron, ampliamente adecuados a las normas formales del momento. Una comparación detallada de las formas no sirve en este discurso, pero serán abordados otros aspectos de las piezas en el contexto de su ubicación formal.

El contenido temático demuestra más similitudes que son significativas de las que puede parecer en una primera escucha[10]. Ambos conciertos exhiben continuamente un juego entre el «*estilo cantabile-allegro*» y el «estilo brillante» en el primer movimiento, un estilo de aria de ópera italiana en el movimiento lento y minueto en el tercer movimiento. Se ha hecho mucho en el «*estilo melódico cantabile-allegro*» de Bach, el cual parece ser que Mozart aprendió de él. Esta característica en particular distingue el [estilo] galante de la música instrumental barroca, que generalmente pone más énfasis en arpegios, figuración virtuosística, secuenciación y contrapunto. El «*estilo cantabile-allegro*», sin embargo, describe una melodía lírica en un tiempo rápido que es acompañada por notas repetidas y es asociada con la simple armonía normalmente diatónica del lenguaje del galante. El tema principal del concierto de Bach es un claro ejemplo de «*estilo cantabile-allegro*», con la mayor parte de la melodía por grados conjuntos sobre notas repetidas en la línea del bajo creando una textura transparente de melodía-acompañamiento (Ejemplo 1). El tema principal de Mozart es más disjunto, pero aún así contiene una sensación de movimiento lírico por encima de un acompañamiento similar de notas repetidas. Aunque otros conciertos para fagot de contemporáneos como Kozeluch, Rosetti, Vanhal y Pleyel a menudo emplean este estilo, es la música de Bach y Mozart la que lo ejemplifica.



Ejemplo 1: J. C. Bach, Concierto para fagot en Mib mayor, primer movimiento, cc.52-55



Ejemplo 1: W. A. Mozart, Concierto para fagot en Sib mayor K. 191, primer movimiento, cc.35-42

Además del «*estilo cantabile-allegro*», ambos primeros movimientos también presentan el «estilo brillante» para [dar] un afecto energético similar. Un pasaje de cada uno demuestra esta característica. En Bach, después de ocho compases de semicorcheas repetidas virtuosísticamente en los segundos violines, los primeros terminan con una escala en si bemol mayor, y Mozart usa un pasaje de escalas en si bemol, también precedido por semicorcheas repetidas, para finalizar la exposición orquestal (Ejemplo 2).



Ejemplo 2: Bach, primer movimiento, cc. 34-35



Ejemplo 2: Mozart, primer movimiento, cc.32-33

La utilización del juego continuo entre el «*estilo cantabile-allegro*» y el «estilo brillante» en estos primeros movimientos transmite la misma vivacidad a lo largo de los mismos, haciendo sonar a los dos movimientos como «hermanos de estilo» con respecto a su carácter y contenido temático.

Los segundos movimientos exponen en los temas principales un significativo material de aria de ópera (Ejemplo 3). Con extensas líneas melódicas por grados conjuntos conteniendo no más de un salto en una línea, éstos pueden funcionar de una manera convincente como líneas vocales idiomáticas sin ninguna modificación. La melodía de Mozart incluso resiste una pequeña comparación con el comienzo del aria «Porgi Amor» de *Las bodas de Fígaro*, que apareció más o menos una década después. Aunque a veces la importancia de estas ligeras semejanzas está exagerado, es verdad que las dos comparten un afecto general, que justifica la etiqueta de aria de opera de esta obra instrumental. El segundo movimiento del concierto de Bach también muestra un parecido con algunas de sus arias de ópera durante la década de 1760 como por ejemplo «Figli, addio; restate in pace» de *Carattaco*, por citar alguna. Como el concierto, «Figli, addio» está en modo mayor y compás ternario con el tempo indicado en *Larghetto*, no muy diferente del *Largo ma non tanto* del concierto. En el caso de ambos conciertos, su parecido con ciertas arias de ópera apoyan la afirmación de que Bach y Mozart con frecuencia incorporaban el estilo operístico en su



Ejemplo 3: Bach, segundo movimiento, cc.30-37



Ejemplo 3: Mozart, segundo movimiento, cc. 7-10

música instrumental, lo cual no es sorprendente ya que ambos fueron prolíficos compositores de ópera y escribieron a lo largo de sus carreras para algunos de los mismos cantantes[11]. Al igual que los primeros movimientos, estos segundos movimientos rezuman un afecto similar con una profundidad expresiva que podría evocar el contenido emocional de ambas arias a las que se asemejan.

De todo el material de los dos conciertos, el del *minueto* del tercer movimiento es el más claro y consistente (Ejemplo 4). Los minuetos eran comunes en muchos de los conciertos de Bach y concertantes para viento, y Mozart lo usó en su concierto para fagot, el coetáneo *Concertone K.190 para dos violines* y su *Concierto para flauta en sol mayor* de 1778. Es destacable, sin embargo, que pocos de los conciertos para fagot de otros contemporáneos, y ninguno de Rosetti, contengan movimientos de *minueto*, normalmente prefiriendo en su lugar el rondo en 6/8 o el 2/4. La semejanza en el afecto general de estos conciertos es difícil de exagerar. Los movimientos finales con su estilo de danza cosmopolita, por ejemplo, relajan la tensión construida por el contraste entre los animados movimientos en *cantabile* y los movimientos lentos emocionalmente ricos. A diferencia de los conciertos de Rosetti, los cuales contienen movimientos lentos más cortos en un estilo popular que produce menos contraste con los rondós de los terceros movimientos, Bach y Mozart parecen haber incorporado una narrativa dramática musical en el conjunto de la estructura de sus conciertos. Este amplio énfasis en el flujo narrativo podría estar atribuido a su experiencia con la ópera, pero esto no entra dentro del alcance de este estudio.



Ejemplo 4: Bach, tercer movimiento, cc. 33-40



Ejemplo 4: Mozart, tercer movimiento, cc. 107-114

También aparecen similitudes en cuanto a temas, giros melódicos y motivos. Es fácil sobrepasarse y dar importancia a pequeñas e insignificantes semejanzas, por lo tanto es necesario un acercamiento jerárquico al menos de lo más significativo. El siguiente análisis está basado en el sistema de clasificación temática de LaRue, en el cual describe las diferencias entre las relaciones casuales y las significativas, dividiendo el análisis en tres aspectos: 1) Contorno melódico, 2) Función rítmica y 3) Base armónica[12]. El afirma que la mayoría de las semejanzas temáticas en el siglo XVIII son casuales debido a la homogeneidad del material[13]. El término «semejanzas familiares» parece el más útil para entender cualquier caso fortuito, mientras que una «relación exclusiva» sería una semejanza significativa que no puede ser seguida por el estilo en general sino sólo por otra obra.

Los temas principales de los primeros movimientos de ambos conciertos muestran las semejanzas más cercanas, siguiendo los tres aspectos de análisis que LaRue señala. Esta comparación incluye los primeros cinco compases más una nota del tema de Mozart porque los últimos dos compases son una cadencia añadida a la primera frase del *tutti* del tema principal y los primeros cuatro compases del tema de Bach porque la segunda mitad es una repetición del giro del inicio seguido por una ampliación (Ejemplo 1). Primero, los temas muestran semejanzas básicas en el contorno melódico y en la armonía, empezando con el primer grado de la escala, descendiendo hasta el quinto y volviendo al primero (Figura 1).

El tema de Mozart tiene una duración de dieciséis [compases] que es más amplio comparado con el de Bach que es de seis. Pero en la mitad el [tema] de Mozart desciende por segunda vez al quinto grado de la escala una octava baja, lo que debería ser clasificado como una repetición durante la equivalencia en la octava, haciendo los contornos fundamentales más parecidos. Segundo, los temas repiten un patrón rítmico similar que de hecho se extienden a lo largo de sendos primeros movimientos[14] . De los 23 compases del material principal y de la

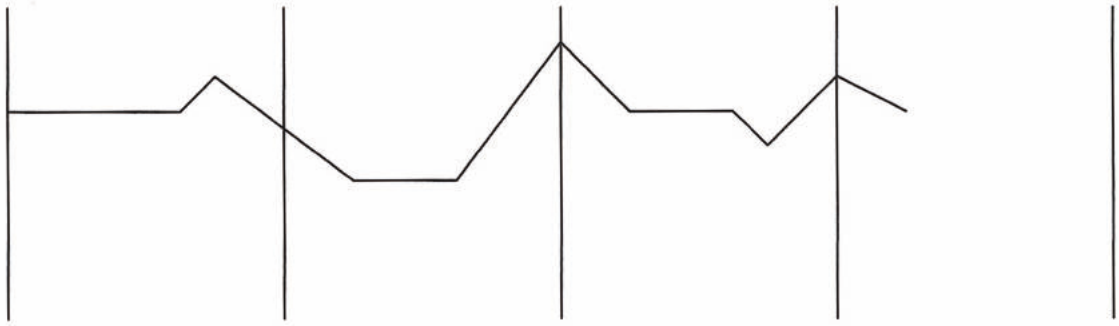


Figura 1: Bach, primer movimiento, cc. 52-55

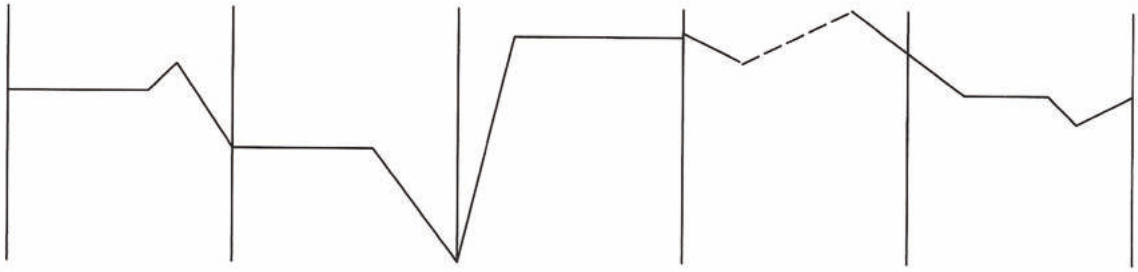


Figura 1: Mozart, primer movimiento, cc. 35-40

transición de la Exposición del *solo* de Mozart, la síncopa del segundo tiempo o acento existe en 13 de ellos, y en el área análoga del de Bach ocurre en 16 de los 31 compases, que es prácticamente la mitad en ambos casos. Esta figura rítmica, combinada con las corcheas con puntillo y semicorchea en Mozart y el ritmo Lombardo en Bach, tiene un carácter animado y alegre. Esto anuncia enérgicamente los temas principales, mientras que ambos segundos temas, en comparación, son más ligeros y elegantes. Tras un breve vistazo a los antecedentes estadísticos de este ritmo, se hace evidente que Bach lo usaba en algunas de sus arias de operas contemporáneas y en su *Sinfonía Concertante en Fa mayor para fagot y oboe*. Por lo tanto, este ritmo no es exclusivo de estos dos conciertos, pero es sin embargo un aspecto específico de los temas principales y del carácter musical global. Tercero, el contenido armónico funcional es casi idéntico, pasando de la tónica a la dominante y luego avanzando a través del ii, ^{7}IV, y una $^{6}/_{4}$ cadencial a la dominante antes de volver a la tónica (Ejemplo 1). Es interesante destacar que la subdominante es ornamental en ambos casos como el primer y el tercer grado de la escala pasando por el cuarto grado hacia la cadencia. En realidad esto no es una resolución excepcional ya que el patrón armónico es muy común, pero los dos temas finalizan con un idéntico patrón melódico y armónico típico de ambos compositores. Por último, para añadir un cuarto criterio a los tres de LaRue, los dos temas trasmiten el mismo afecto a través de su contenido temático, una semejanza nada insignificante que tiene una inmediata impresión en el oyente. Debido a la subjetividad intrínseca llegar a una conclusión de este análisis puede ser difícil. Según las pautas de LaRue los dos temas son notablemente similares y tienen las similitudes funcionales más parecidas que cualquier otro aspecto de las obras. Si se sostuviera que Mozart conocía el concierto de Bach, lo cual no se sabe, entonces estos dos temas realmente apoyarían esa afirmación. En este momento, sin embargo, parece más importante recordar que los dos hombres fueron parientes musicales cercanos que compartieron muchos rasgos estilísticos y esto permite a este análisis reforzar ésta conclusión más razonable.

Hay otros motivos y giros en las dos obras que muestran en los dos trabajos similitudes pero son menos significativos que los dos temas principales y que pertenecen al tipo de las semejanzas de estilo familiar. Resulta útil pensar en las relaciones motívicas como el esquema de una pirámide en la que éstas ocupan la base, los cimientos. Actuando como piezas de construcción en el lenguaje musical, todas estas pequeñas semejanzas refuerzan la coherencia estilística subyacente en la música de ambos compositores. Mientras que ninguna semejanza es significativa y podría ciertamente parecer accidental, la suma de ellas define el entorno musical. Si se eliminara este aspecto, suprimiendo la base de la pirámide, seguiría habiendo una pirámide, sólo que más pequeña y menos imponente. Las escalas en Sib mayor de los primeros movimientos son interesantes porque funcionan de forma parecida en ambos casos preparando las articulaciones estructurales importantes (Ejemplo 2). En la frase del *tutti* del comienzo de la obra de Bach ésta precede a una cadencia auténtica perfecta (CAP) antes del material secundario, y en Mozart establece una CAP antes de la primera entrada solista del fagot con el material principal. Además, ambos

pasajes se destacan a través de un cambio al unísono y de los puntos de respiración. Dos pasajes más incluyen la figuración de tresillos en los minuetos, situados después de las frases del tema principal del estribillo del rondo (Ejemplo 5).



Ejemplo 5: Bach, tercer movimiento, cc. 53-63



Ejemplo 5: Mozart, tercer movimiento, cc. 21-28

En la obra de Bach esto podría ser denominado como una transición con material libre la cual introduce una nueva idea temática al comienzo de la transición[15]. El minueto de Mozart es más ambiguo porque el fagot entra con un pasaje que podría ser o bien una idea extra al primer estribillo del rondo o bien la transición con material libre como otra parte de la forma sonata. Pero como este es el primer material que toca el fagot, sonando como el principio de algo nuevo, el análisis más convincente es que sea una transición con material libre. Por lo tanto, los dos minuetos contienen un pasaje similar de tresillos comparable en cuanto a la forma. Otra figura consiste en un patrón arpegiado de corcheas que desciende poco a poco en unos pocos compases (Ejemplo 6).



Ejemplo 6: Bach, primer movimiento, cc. 73-75



Ejemplo 6: Mozart, primer movimiento, cc. 141-142

El de Mozart es una versión más condensada del de Bach, progresando en un ritmo armónico más rápido, y el de Bach hace retardos contrapuntísticos en el acompañamiento donde Mozart usa simple imitación. Pero el salto entre los registros del tenor y el bajo producen un efecto contrapuntístico similar cuando ambas figuras descienden de forma gradual en pasajes preparando dominantes estructurales. Hay un giro final de semicorcheas usado en pasajes virtuosísticos en el primer movimiento de Bach y el tercero de Mozart (Ejemplo 7).

No son idénticos y posiblemente podrían pasar desapercibidos al oyente, pero hay sin embargo un patrón similar. Claramente estas pequeñas incidencias son individualmente insignificantes y podrían parecer meras coincidencias, pero tenidas todas en cuenta demuestran una conexión estilística entre los compositores ya que ambos emplean similares estructuras en su lenguaje compositivo.



Ejemplo 7: Bach, primer movimiento, cc. 141-143



Ejemplo 7: Mozart, tercer movimiento, c. 130

Este tipo de estudio tiene un énfasis histórico, pero hay componentes interpretativos prácticos y pedagógicos. El concierto de fagot de Mozart es el más importante que existe para fagot y forma parte de casi cada prueba para orquesta. El establecimiento al menos de las relaciones estilísticas básicas apoya la idea del estudio de la música de Bach para entender mejor los antecedentes de la de Mozart –aunque el valor del estudio de la música de Bach es realmente mucho más que simplemente didáctico. Es importante recordar que el estilo de Mozart se originó en la cultura musical de Austria, Alemania e Italia, igual que el de Bach, y que Mozart aprendió su oficio de ciertos contemporáneos que él tenía en alta estima. Stanley Sadie señala que la relación de Mozart con Bach introdujo a Mozart a un nuevo estilo que «debía haber tocado la fibra sensible a Mozart, cuya música se movía en direcciones similares»[16]. Si un estudiante aprende los conciertos de Bach antes de empezar los de Mozart ya estará familiarizado con el estilo musical e incluso con motivos y giros similares, permitiéndole desarrollar una aproximación a un estilo específico en la práctica interpretativa.

Aparte del estilo, el tratamiento del fagot es otro aspecto de la interpretación que puede informar acerca de la enseñanza de los conciertos del siglo dieciocho. Durante este periodo el fagot se fue convirtiendo cada vez más en un instrumento solista y sus posibilidades y extensión se fueron ampliando. El concierto de Bach utiliza una extensión desde el Mib_2 hasta el La_4, y la extensión del de Mozart es de tres octavas completas desde el Sib_1 hasta el Sib_4[17]. Como era común en muchos de los conciertos para fagot del periodo barroco y clásico, Bach añadió contraste tímbrico usando saltos de hasta una duodécima en la línea melódica, y en su concierto para fagot en Sib mayor incluso escribió unos cuantos saltos de dos octavas y una tercera. Mozart empleó efectos similares. En su movimiento lento, por ejemplo, hay cinco saltos de dos octavas y otro salto de dos octavas y una quinta. Otra área en la que se ven similitudes es la tesitura. Como era común, las dos obras contienen muchos pasajes en el registro del tenor, una parte del registro flexible y de sonido fluido adecuado para tocar *cantabile*. De manera significativa, sin embargo, solían ampliar el registro hacia el grave, añadiendo profundidad al sonido y dando al fagot una paleta tímbrica más amplia. Este uso de registros diferentes y amplios saltos demuestra la habilidad de ambos compositores componiendo para fagot porque el instrumento normalmente discreto tiene así una mayor oportunidad de ser escuchado cuando se está moviendo entre los registros, lo cual llama la atención por lo cambios tímbricos. Merece la pena destacar que Rosetti fue menos consistente en esta técnica, y en algunos de sus conciertos el registro era más limitado.

Como conclusión, esta aproximación al estilo y la técnica compositiva, junto con una investigación más a fondo, podría ayudar a distinguir entre los conciertos de Bach, Mozart, Karl Stamitz, Rosetti, Kozeluch, Pichl, Pleyel, Danzi entre otros, todos ellos compositores en un mismo periodo de 40 años pero en un idioma estilístico ligeramente diferente. La incorporación en un método pedagógico de las semejanzas en la técnica compositiva y el estilo para fagot les proporcionaría a los estudiantes un conocimiento sólido del contexto musical relacionado con los conciertos del siglo dieciocho, y por lo tanto los convertiría en unos intérpretes del estilo clásico más capacitados. •

REFERENCIAS

1. N. del T. El autor utiliza la expresión *building blocks*, refiriéndose a las estructuras básicas del lenguaje técnico compositivo.

2. Adena Portowitz ha hecho un trabajo similar con una comparación entre las sinfonías de J. C. Bach y Mozart: Adena Portowitz, «The J.C. Bach-Mozart Connection», *Israel Studies in Musicology Online* 6, no.2 (December 2006), pp. 89-104, <http:// www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/> (Consultado el 15 de Marzo de 2009).

3. Heinz Gärtner, *John Christian Bach: Mozart's Friend and Mentor*, Portland: Amadeus Press, 1994, p. 206.

4. Ibid., pp. 206-207.

5. Ibid., p. 332.

6. James Hepokoski y Warren Darcy, *Elements os Sonata Theory: Norms, Type, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006), p. 467.

Weltweit geschätzte Qualitätsprodukte aus dem Schwarzwald. Präzision für jede Tonart.

Globally valued quality produced in the Black Forrest. Precision in every tonality.

made in baden



Rohrbaumaschinen
Reed making machines

Rohrbauwerkzeuge
Reed making tools

Rohrholz für Holzblasinstrumente
Cane for woodwind instruments

Georg Rieger

Georg Rieger GmbH · Draisstraße 2 · D-76571 Gaggenau
Fon **49 (0)7225-9168300 · Fax **49 (0)7225-9168301 · mail@georgrieger.com · www.georgrieger.com

LARUE, Jan. «Significant and Coincidental Resemblance between Classical Themes». *The Journal of Musicology* 18, nº 2. Spring, 2001, pp. 268-282.

MAUNDER, Richard. «Symphonies Concertantes I: Eight Symphonies Concertantes Vol.30». En: *The Collected Works of Johann Christian Bach 1735-1782*. Ernest Warburton (editor). New York: Garland Publishing, Inc., 1985.

____. «Woodwind Concertos: Five Solo Concertos for Woodwind Instruments Vol.36». En: *The Collected Works of Johann Christian Bach 1735-1782*. Ernest Warburton (editor). New York: Garland Publishing, Inc., 1985.

PORTOWITZ, Adena. «The J. C. Bach-Mozart Connection». *Israel Studies in Musicology Online* 6, nº 2 (December, 2006), pp.89-104. <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/> (Consultado el 15 de Marzo de 2009).

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

SADIE, Stanley. *Mozart: The Early Years*, 1756-1781. New York: Norton, 2006.

SWEGER, Keith Warren. «The bassoon Concertos of Johann Christian Bach (1735-1782): A Historical, Stylistic, and Performance Analysis». D. M. A. Thesis, University of Wisconsin- Madison, 1990.

James Massol

Titulado Superior de Fagot y Master en Música en las especialidades de Fagot e Historia Musical por la *University of Cincinnati's College-Conservatory of Music*. Asimismo obtiene el doctorado (*Doctor of Music Arts*) en interpretación y pedagogía del fagot en la Universidad de Colorado donde estudia fagot con Yoshi Ishikawa y musicología con Carlo Caballero. Continúa en activo en interpretación e investigación musical, y presentó una conferencia-recital sobre la práctica de la ornamentación en los solos para fagot a finales del siglo XVIII en la Conferencia de la IDRS de 2009 en Birmingham, Inglaterra.

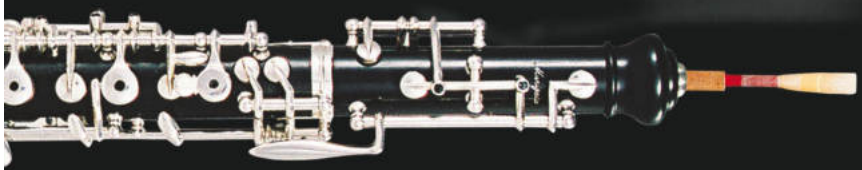
Mª Irene Lorite Rascón (traducción)

Titulada Superior de Piano y Maestra en *Educación Musical*. Está en posesión del *Master en Patrimonio Musical* (Universidad de Granada-UNIA). Paralelamente a sus estudios musicales, obtiene el Título Avanzado de Inglés (Escuela Oficial de Idiomas) así como el Título *Advanced* (Nivel C1) expedido por la Universidad de Cambridge. Actualmente es profesora de *Inglés aplicado a la música* en el Conservatorio Superior de Música «Victoria Eugenia» de Granada.

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

Entrevista con Yoshi Ishikawa

Visionario del mundo de la doble caña

Sarah Roper
Relaciones Internacionales de AFOES, oboísta



El pasado junio, José Antonio Masmano, Joaquín «Ximo» Osca (Presidente y Vicepresidente de AFOES, respectivamente) y yo tuvimos la suerte de poder reunirnos con Yoshiyuki (más conocido como Yoshi) Ishikawa en Sevilla, unos días antes de empezar sus vacaciones en el norte de España. Yoshi es Profesor de Fagot en la Universidad de Colorado Boulder (EEUU) y miembro de la directiva de la *International Double Reed Society* (IDRS). Fue un privilegio poder hablar con él sobre su experiencia con las asociaciones de doble caña así como de la nueva relación que la AFOES tiene con la IDRS como «miembro asociado». Mientras Yoshi estaba con nosotros le pregunté sí no le importaría hacer una entrevista para la revista de AFOES y aquí está el resultado.

Ante todo, quisiera darle las gracias por acceder a esta entrevista informal para la revista de AFOES. Usted ha estado trabajando bastantes años para la IDRS, tanto como Presidente como en su faceta actual de creador y editor de las publicaciones *on-line* de la web de la asociación (www.idrs.org). Esto conlleva muchísimo trabajo y tiempo que voluntariamente dedica a la asociación. ¿Podría comentarnos su experiencia con la IDRS y en qué manera ha podido beneficiarse de ser un miembro activo de una asociación tan importante como la IDRS?

La primera vez que asistí a una conferencia de la IDRS fue en 1985, curiosamente en la Universidad de Colorado Boulder donde ahora soy Profesor de fagot. Después de esta experiencia con este congreso vi claramente que la IDRS era el vehículo ideal para poder contactar e intercambiar ideas tanto con profesores e intérpretes profesionales de fagot como con jóvenes profesionales del instrumento. También me di cuenta del enorme potencial que la IDRS tenía, así que decidí que quería ayudar, dentro de mis posibilidades, al crecimiento y enriquecimiento de la organización. Un área que, en mi opinión, tenía muchas posibilidades de crecimiento era la conferencia anual, por lo que propuse hacerme cargo de la organización del congreso de 1987, realizado en Las Vegas. Sabía que hacerse cargo de algo así era un reto enorme y que necesitaba de muchísimo trabajo, pero consideré el desafío como una inversión de futuro y me lancé de cabeza a su organización. Esta fue un auténtico éxito, con una participación récord y considerada unánimemente como la mejor realizada hasta el momento. La consecuencia de esta «inversión» tuvo muchos más beneficios de los que hubiera podido imaginar en un principio. A parte del reconocimiento por el trabajo realizado por parte de profesionales del ámbito de la doble caña de todo el mundo, lo más importante fue la confianza que me dieron para poder hacer crecer la Asociación aún más. Así, fui elegido Secretario de la IDRS entre 1989 a 1992 y posteriormente Presidente de 1993 a 1997. He permanecido en la junta directiva de la IDRS desde 1989 y actualmente trabajo como editor de las publicaciones *on-line* de la revista así como del mantenimiento de la web de la asociación, la cual creé en 1996.

El trabajo realizado durante la conferencia de 1987 y mi posición como Presidente de la IDRS fueron los momentos más importantes de mi carrera profesional. El reconocimiento recibido y los contactos realizados me han permitido desarrollar mi faceta interpretativa y pedagógica por todo el mundo.

También es fundador y *chairman* (moderador/coordinador) de ADRA, Asociación de Doble Caña de Asia. ¿Podría hablarnos un poco sobre el funcionamiento de esta organización recientemente creada?

La interpretación y enseñanza de instrumentos de doble caña en Asia es relativamente nueva. Aparte de Japón, donde existe una mayor tradición, la mayoría de profesores en Asia pertenecen a una primera o segunda generación de profesionales formados en Europa y que han vuelto a sus países para enseñar. En ciudades como Beijing o Shanghai tienen sus propias asociaciones lideradas por el profesor principal y sus estudiantes, siendo estas exclusivas y autónomas. Las rivalidades entre estas organizaciones regionales son muy frecuentes y cada es-

cuela o academia busca a sus propios estudiantes de manera independiente. Recientemente el Conservatorio de Beijing realizó un exitoso festival de fagot sólo para los miembros de la *Beijing Bassoon Society* (Sociedad de Fagotistas de Beijing).

ADRA se formó con la intención de introducir en Asia la visión e ideas que conforman los congresos de la IDRS. La misión de ADRA es, por tanto, promocionar y apoyar el desarrollo del arte de la interpretación de los instrumentos de doble caña así como facilitar la comunicación y cooperación entre intérpretes, profesores y estudiantes. Las ideas de ADRA fueron presentadas a prominentes músicos y profesores de oboe y fagot en Japón, Hong Kong, Tailandia, China, Corea del Sur, etc., con la idea de que ayudaran a la consolidación de dicha asociación. Representantes de dichos países aceptaron el compromiso y ahora forman parte de la directiva de esta asociación ayudando a su desarrollo. El objetivo de ADRA es presentar una conferencia cada dos años en Asia, y como la IDRS, su directiva trabaja para asegurar la financiación y el apoyo para llevar a cabo dichos objetivos. Para mantener la completa imparcialidad, ADRA no requiere la militancia o asociación a ninguna otra organización de doble caña, aparte de sus lazos con la IDRS como miembro asociado. El primer congreso de ADRA se celebró en 2011 en la Universidad de Mahidol, en Tailandia. El segundo congreso se realizó en 2013 patrocinado por la ciudad de Chiayi, Taiwán, en conjunción con el Festival Internacional de Música de Chiayi. Cada congreso incluye tres niveles de competición para oboe y fagot, conciertos, recitales y clases magistrales realizadas por artistas de primer nivel, así como exposiciones. El Congreso de 2015 será parte de la Conferencia de la IDRS que se realizará en Tokio, Japón, y contará con dos niveles de competición de música de cámara. La junta directiva de ADRA está trabajando activamente para organizar la siguiente conferencia en 2017.

ADRA es una organización asociada a la IDRS, tal y como AFOES ha sido aceptada recientemente. Desde su punto de vista, ¿es importante para las diversas asociaciones estar relacionadas unas con otras?

Uno de los objetivos de la IDRS es fomentar la comunicación y la colaboración entre los intérpretes de doble caña en todo el mundo. Promover asociaciones de este tipo es un paso importante para alcanzar este objetivo. Uno de los beneficios de estar asociado a la IDRS es el de ofrecer a los miembros de estas organizaciones asociadas la posibilidad de asistir a las conferencias organizadas por la IDRS sin ser miembro de esta última. Las organizaciones asociadas también tienen la posibilidad de compartir artículos entre las diferentes revistas, pero lo más importante es el reconocimiento, publicidad y la credibilidad que se da a estas nuevas y pequeñas asociaciones a través de la IDRS.

Cuando empezó a trabajar con la IDRS en 1987, ¿soñó alguna vez que pudiera crecer tanto como lo ha hecho la asociación?



La verdad es que sí. Sabía que la IDRS tenía un increíble potencial cuando decidí dedicar mi tiempo y energía a la asociación. Pero por el contrario, me ha sorprendido la rapidez como ha crecido en tan poco tiempo. Cuando me incorporé a la junta directiva en 1989 el fax era el medio más eficiente de comunicación. La misión de la IDRS es fomentar esta comunicación y con la llegada de internet, con los emails, webs y las redes sociales, se ha revolucionado la forma con la que nos comunicamos. La IDRS estaba muy bien posicionada para desarrollar estas ventajas de internet, y lo hemos hecho.

Pienso que el tamaño de la IDRS se ha estabilizado, pero aún así, me gustaría ver a la asociación crecer aún más. Una posible cantera de potenciales miembros son los estudiantes. La IDRS se ha tomado en serio esta posibilidad y ha comenzado a organizar campamentos para jóvenes, *teen camp*, que normalmente tienen lugar antes de cada conferencia. También tenemos grandes descuentos para estudiantes vía *on-line*, así como ayudas para pagar las tasas anuales de la asociación. Creo que los potenciales nuevos miembros de la asociación están en estos momentos en Asia y en Sudamérica.

Pero más que el número de socios, yo veo a la IDRS como un instrumento al servicio de los profesionales de doble caña del mundo. La conferencia internacional se ha convertido en uno de los encuentros más importantes para los instrumentistas de doble caña para obtener reconocimiento y credibilidad. La mayoría de los más importantes músicos de las grandes orquestas, conservatorios y escuelas de música han participado en las diversas conferencias de la IDRS. Se reciben más peticiones de participación como intérpretes de las que se pueden realizar durante el congreso, aun habiendo múltiples actividades simultáneamente durante todos los días del congreso. La IDRS no paga a ningún artista para que toque durante la conferencia, estos vienen pagándolo de sus bolsillos o tienen que buscar un patrocinador que cubra sus gastos. La consecuencia de esto es que cada año la participación como intérprete en la conferencia es más competitiva y exigente. Por otro lado, la *Gillet Fox Competition* se ha convertido en una de las competiciones más importantes a nivel mundial para instrumentistas de doble caña. Y finalmente, hay que señalar que las publicaciones de la IDRS, tanto impresa como digital, continúan mejorando año tras año.

Después de crear la web de la IDRS así como el archivo digital de la misma, ¿tiene otras iniciativas o nuevas ideas que la IDRS pueda llevar a cabo en los próximos años?

En cuanto a nuevas ideas, que tanto yo como la junta directiva de la IDRS tiene para el futuro, incluyen servicios adicionales para los miembros a través de préstamos, ayudas económicas o encargos de nuevas obras. Personalmente, creo que la IDRS debe seguir manteniendo su presencia a través de la web y tomar ventaja de cualquier avance tecnológico que pueda acaecer. En estos momentos estamos trabajando en la edición digital de diversas grabaciones históricas de anteriores conferencias y que, gracias a las nuevas tecnologías, será posible descargarlas de la web en alta definición. Así mismo también preveo poder disponer de emisiones en directo de algunos eventos seleccionados durante estas conferencias, como así será a modo de prueba durante la próxima conferencia en Nueva York. Me gustaría desarrollar la idea de poder disponer de artículos seleccionados de la revista de IDRS en múltiples idiomas para así poder ofrecerlo a nuestros abonados en el idioma que deseen.



Como organizador y fundador de asociaciones de doble caña con mucha experiencia, ¿podría darnos algunos consejos a la junta directiva, a los coordinadores y a los socios de AFOES?

El éxito de cualquier organización recae en la visión, tenacidad y esfuerzo de unos pocos individuos que están dispuestos a invertir su tiempo y energía en la consecución de una idea. El éxito de los congresos de AFOES atestigua este compromiso adquirido por los miembros de su junta directiva. Soy muy consciente del tiempo, esfuerzo y energía requerida para poder ofrecer una revista, crear y mantener una web y organizar los congresos. Por ello felicito a todos los miembros de su dirección por el trabajo realizado y les animo a continuar sus esfuerzos para construir una asociación fuerte, como inversión de futuro para el beneficio de las nuevas generaciones de músicos de doble caña en España. Estoy convencido

que AFOES seguirá creciendo y llegará a ser una próspera asociación.

Para finalizar, sabemos que le gusta España y ha venido en bastantes ocasiones de vacaciones a este país. ¿Qué es lo que más aprecia de estos viajes? y también nos gustaría preguntar si ha tenido la ocasión de trabajar con instrumentistas de doble caña aquí en España.

Tanto a mi mujer como a mí mismo nos encanta España; su gente, la cultura, el vino y la comida. Encontramos que la gente de aquí tiene una relación muy apasionada con la vida. Valoran extraordinariamente su cultura y herencia. Hemos escuchado flamenco tanto en Madrid como en Sevilla en nuestra última visita el año pasado, y quedamos totalmente asombrados por la musicalidad y la pasión que transmiten los músicos y bailaores. Esta pasión por la música es la que intento transmitir a mis alumnos y que estos emitan en sus interpretaciones. No está en mis planes correr frente a los toros en Pamplona, pero me estoy planteando la idea de zambullirme en la Tomatina de Buñol.

Como mis visitas a este país han sido por motivos vacacionales junto a mi mujer, no he tenido la oportunidad de trabajar con colegas o con estudiantes, pero no pierdo la esperanza de poder hacerlo en un futuro próximo. La verdad es que estoy muy interesado en ver como esta pasión por la vida, tan típicamente española, se transmite a la interpretación del oboe y del fagot.

Gracias por su tiempo Yoshi. Es muy emocionante esta nueva etapa de colaboración entre AFOES y la IDRS. Esperemos verle de nuevo muy pronto y le deseamos mucha suerte con sus proyectos en el futuro.

Gracias a vosotros Sarah, por darme la oportunidad de aportar mis ideas y contar mi historia. Ha sido un placer haberos conocido, tanto a ti como a Ximo y a José A. en Sevilla. Espero poder seguir colaborando con vosotros en el futuro y con la esperanza de participar de una conferencia de la IDRS en España. Mucha suerte con el próximo congreso en Zaragoza. •

oboes.ch
oboe, bassoon and clarinet accessories

INSCRIPCIÓN Y RENOVACIÓN CUOTA 2015

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 rellenar el formulario a través de www.afoes.es

La cuota para 2015 es de 40€ para profesionales y 20€ para estudiantes.

Como novedad el pago se puede domiciliar enviando los datos bancarios a inscripción@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 debes hacer constar tu nombre completo e instrumento (oboe o fagot). Haznos llegar un comprobante de tu transferencia a ***inscripcion@afoes.es***

afoes
Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

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



Oboe Shop - Zubehör rund um die Oboen-Familie

Actus Alliaud Ausgehobelte Hölzer Bonazza Chiarugi Chudnow Dorne Glotin Guercio Hobelmaschinen Hörtnagl Hülsen K.Ge (Ke-Xun) Klopfer Kunibert Michel Marca Messer Meßuhren Pisoni Rigotti Rohre Rohretuis Rohrabschneider Rohrholz Roseau Chantant Rouché Silvacane Vic Wischer

oboe-shop.de

Frankfurt / Germany +49 (0) 69 / 95 10 31 70
info@oboe-shop.de www.oboe-shop.de



