afoes

Asociación de Fagotistas y Oboístas de España
www.afoes.es • info@afoes.es
No.1 • 2012



Juan Manuel González Lumbreras. **In Memoriam.** José Antonio Masmano •
Afoes. Así empezó todo... Jacobo Rodriguez • Asociación de **Doble Caña** de Sevilla. Sarah Roper •
La Música para bajón en la **obra de Juan Manuel de la Puente** (1692-1753). Bartolomé Mayor Catalá •
Los oboístas en el diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles (1860-1881),
de **Baltasar Saldoni.** Francisco Gil • **Primer Congreso Afoes.** Cristina Castaño • Estreno mundial de
"Soledad Habitada" en la IDRS 2012. Sarah Roper • Aportaciones a la investigación sobre el **fagot y su didáctica** en el currículo de la enseñanza elemental. Dr. José Ramón Pérez Mestre • **El monje que** ejerció
de fagotista. Bartolomé de Selma y Salaverde. Fernando Sánchez •
¿Es barroco el oboe barroco? Xavier Blanch Mezquíriz •



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

Juan Manuel González Lumbreras. **In Memoriam.** José Antonio Masmano **3** •
Afoes. Así empezó todo... Jacobo Rodriguez **6** • Asociación de **Doble Caña** de Sevilla. Sarah Roper **10** •
La Música para bajón en la **obra de Juan Manuel de la Puente** (1692-1753). Bartolomé Mayor Catalá **14** •
Los oboístas en el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles (1860-1881)*, de **Baltasar Saldoni**. Francisco Gil **18** • **Primer Congreso Afoes.** Cristina Castaño **26** • Estreno mundial de **"Soledad Habitada"** en la IDRS 2012. Sarah Roper **32** • Aportaciones a la investigación sobre el **fagot y su didáctica** en el currículo de la enseñanza elemental. Dr. José Ramón Pérez Mestre **37** •
El monje que ejerció de fagotista. Bartolomé de Selma y Salaverde. Fernando Sánchez **43** •
¿Es barroco el oboe barroco? Xavier Blanch Mezquíriz **49** •



Edita: Asociación de Fagotistas y Oboístas de España • www.afoes.es • info@afoes.es
Dirección: José Antonio Masmano
Redacción: Joaquín Osca y Juan Antonio Moreno
Fotografías: Daniel Díaz, Fernando Sánchez, José Antonio Masmano, Sarah Roper y Vicent Giménez

Junta Directiva:
Presidente: D. José Antonio Masmano Villar. Oboe. Orquesta Ciudad de Granada
Secretario: D. Juan Antonio Moreno López. Profesor oboe. Conservatorio Superior de Granada
Tesorero: D. René Martin Rodriguez. Profesor oboe Conservatorio Superior de Málaga
Vicepresidente: D. Joaquín Osca Pons. Fagot. Orquesta Ciudad de Granada
Vocal: D. Cecilio García Herrera. Profesor oboe Conservatorio Superior de Jaén

Diseño y Maquetación: GRXSG. Santa Fe, Granada • Telf.: 958 44 21 26 • grx@grxserviciosgráficos.es

Producción: GRXSERVICIOSGRÁFICOS

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

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

La AFOES no se responsabiliza de las opiniones reflejadas en los artículos publicados, siendo sus autores los responsables de las mismas.
La revista AFOES y sus autores se reservan lo derechos de reproducción y traducción de los artículos publicados.

Estimados socias y socios:

Cumpliendo con los objetivos que nos marcamos en su día como Asociación es para mí un orgullo poder presentaros la primera Revista Afoes. Hemos intentado cocinarla con las cantidades justas de entretenimiento, divulgación y una buena ración de entusiasmo. Esperamos que sea de vuestro agrado.

Quisiera agradecer a las empresas anunciantes su colaboración y, en especial, a los autores que completan la revista por su aportación desinteresada al proyecto. Seguro que muchas y muchos de vosotros podréis colaborar en próximos números por eso se creará un comité que, junto con la junta directiva, seleccione los artículos que nos envíes al correo de la Asociación.

Tras cumplir con creces las expectativas volcadas en el Primer Congreso ya tenemos puesta toda nuestra dedicación en el próximo. Os iremos informando de más detalles y novedades en los canales habituales www.afoes.es y www.facebook.com/afoes.es

Esperamos que podáis asistir al Segundo Congreso y que mucha más gente (que se ha hecho eco de la transcendencia del evento) se apunte a esta gran familia que ya cuenta con más de 300 socios. Por esto os pedimos que recomendéis Afoes a vuestros colegas que todavía no sean socios y os recordamos que a partir de enero de 2013 ya será posible la renovación de la cuota.

Quisiera destacar el acuerdo de colaboración al que hemos llegado con Sergio Jerez que ofrecerá una serie de ventajas en sus reparaciones a las socias y socios de Afoes, así como el estreno absoluto en la pasada convención de la IDRS de "Soledad Habitada", una pieza para oboe y piano encargo de Afoes compuesta por Jesús Sancho Velázquez a quien os invito a contactar si queréis acceder a su obra.

Sin más y esperando veros las caras en primavera recibid un fuerte abrazo,
José Antonio Masmano.



Juan Manuel González Lumbreras. In memoriam

José Antonio Masmano



Cuando, a principios de año, empezábamos a organizar el Primer Congreso Afoes recuerdo que mi compañero en la Orquesta Ciudad de Granada, Eduardo Martínez, sugirió llamar a Juan Manuel. Coincidimos en que le alegraría saber de la existencia de este proyecto y quizás formar parte de él así que, ese mismo día, lo llamamos al móvil en la pausa de un ensayo. Pero el "está apagado o fuera de cobertura" cortó de lleno nuestra iniciativa. Unos días más tarde llegó la trágica noticia, fría, implacable, sin posibilidad de recurrir. Causó una gran conmoción en el seno de la OCG pues muchos de los integrantes de la orquesta habían coincidido con Juanma durante su etapa en Granada. Como es natural aquel concierto que preparaba la orquesta fue dedicado a su memoria.



Por aquel entonces el Congreso estaba prácticamente cerrado pero era obvio que un oboísta de la talla de Juan Manuel González Lumbreras debía tener un recuerdo durante la cita que estábamos programando. Para Eduardo fue un honor el poder dedicar su recital a la memoria de Juanma.

Escribimos a los padres en nombre de la Asociación para contarles lo que queríamos hacer e invitarlos al evento. Nos respondieron amablemente contándonos que, aunque les era imposible acudir a Málaga en esas fechas, se sentían muy agradecidos por la iniciativa de la "otra familia" de su hijo y que el hermano de Juanma acudiría al acto. La madre insistió en que le gustaría tener una grabación del concierto que íbamos a celebrar en memoria de su hijo.

Además del recital de Eduardo, Sarah Roper y Verónica Lacruz tuvieron la magnífica iniciativa de confeccionar un libro con textos, fotos, detalles y anécdotas que amigos de Juanma mandaron desde diversas partes del mundo. Este libro, del que existe un único ejemplar, como él, habla de una maravillosa persona que llegó al corazón de todos los que se cruzaron en su camino gracias a su personalidad y su contagiosa sonrisa. Los que tuvimos la suerte de coincidir con él recordaremos su generosidad, su profesionalidad, su dedicación hacia su trabajo y sus estudiantes y, sobre todo, su pasión por la música.

Solo quedaba entregar a sus padres estas muestras del cariño y admiración que sentíamos todos hacia este oboísta de enorme talento. Verónica entregó a la familia el libro a principios de verano mientras que Sarah y un servidor viajamos a Sagunto a finales de agosto para encontrarnos con ellos y darles la grabación del concierto que se celebró en memoria de su hijo. Este tipo de encuentros no son ni fáciles ni a los que uno quiere asistir pero estando allí, y viendo como Caridad cogía entre sus manos el libro de su hijo que semanas antes le había confiado Verónica, me di cuenta de lo importantes y grandes que pueden llegar a ser los pequeños detalles. Me gustaría plasmar con palabras lo que sentí para poder transmitir el abrazo que recibí de la madre de Juanma pero no sé.

Estuvimos viendo el video del Concierto a la par que comentando anécdotas del libro y puedo asegurar que los padres están muy agradecidos por todo lo que desde la asociación se ha hecho.

En el libro yo escribí una anécdota que a mí siempre me hace pensar cuando toco el oboe. Recuerdo que la comentaba hace unos años con Eduardo Olloqui, un alumno de Juanma en Musikene:

Los oboístas somos bastante reticentes a quitar madera del corazón (centro, espina) de la caña para conseguir un sonido más "redondo", "oscuro", etc. pero él siempre decía que había que quitarle una buena "loncha" a la caña. El corazón no hacía falta en la caña porque el corazón ya se lo ponía él.

"Yo siempre le quito una buena loncha a la caña. El corazón ya se lo pongo yo"

Su pasión por la música, su excepcional forma de tocar el oboe y su encantadora personalidad marcaron a mucha gente, pero lo que realmente hacía admirar a Juanma era saber que era una persona que vivía cada momento, sin miedos y siempre siguiendo sus sueños.

Tú nos has inspirado a muchos Juanma, siempre te querremos./

JUAN MANUEL GONZÁLEZ LUMBRERAS
3 DE SEPTIEMBRE DE 1971/23 DE ENERO DE 2012

Juan Manuel nació en Madrid pero se crió en Sagunto (Valencia) y allí comenzó sus estudios en Conservatorio de Música de Valencia. Perteneció a la JONDE y poco después, en 1991, empezó a trabajar en la Orquesta Ciudad de Granada. Pero su afán de conocimiento le llevó a renunciar dos años más tarde a su plaza en Granada para continuar sus estudios en Alemania, primero con Thomas Indermühle y Georg Meerwein en Karlsruhe, y posteriormente en Saarbrücken con Armin Aussen.

En 1995 consiguió el primer premio en el "British International Oboe Competition" realizado en "Isle of White" así como el primer premio en el "International Oboe Competition Fernand Gillet" organizado por la "International Double Reed Society" en Rotterdam. Al año siguiente Juan Manuel hizo su debut en el Wigmore Hall de Londres y fue premiado con la "Honourable Mention" en la "International Competition Prague Spring". En 1997 consiguió el segundo premio en los prestigiosos "Japan International Music Competition" en Tokyo y en el "Richard Lauschmann Oboe Competition" en Cologne. En ese mismo año fue premiado con el "European Music Prize 1997" concedido por el Forum Europeo de Cultura y la fundación "Prix Europeens" en Venecia (Italia).

Juan Manuel trabajó con diferentes agrupaciones alemanas destacando la "Münchener Kammerorch ester",,"Württembergisches Kammerorchester" y la "Radio Sinfonie Orchester" de Saarbrücken, así como conciertos como solista con la "Vienna Chamber Orchestra" en la Sala Mozart en Viena y en la Sala Brückner en Linz. Fue invitado a trabajar como primer oboe con la orquesta "Ensemble Kanazawa" en Japón y colaboró regularmente con el grupo TAiMA en Granada así como formó parte del concierto inaugural del "Palau de les Arts Reina Sofía" en Valencia, como primer oboe de la orquesta dirigida por Lorin Maazel.

Entre sus grabaciones discográficas cabe destacar su CD de las Sonatas de G. F. Händel para dos oboes y continuo realizadas junto a Thomas Indermühle, Henk de Wit y Claudio Brizi (1998, Camerata Japan), el CD de la Gran Partita y otras obras de W. A. Mozart junto al "Ensemble Moonwinds" (2006, Harmonia Mundi) así como el estreno en España de la obra de Simon Holt "Sparrow Night" para oboe y orquesta de cámara grabado por RNE.

En 2001 Juan Manuel empezó a impartir clases en la Escuela de Altos Estudios Musicales del País Vasco "Musikene", siendo el más joven profesor de la Escuela, y donde gracias a su entrega, pasión y personalidad fue respetado y querido por sus estudiantes, siendo una gran inspiración para ellos.

Su gran interés por Japón y su cultura le llevó a conseguir en 2008 la plaza de primer oboe en la orquesta "New Japan Philharmonic" en donde fue invitado a realizar una gira como solista por China y Japón con esta orquesta y dirigido por el maestro Seiji Ozawa. •



Afoes, así empezó todo...

Jacobo Rodríguez





Así empezó todo…como suelen ocurrir muchas cosas a día de hoy, abriendo de manera rutinaria el correo electrónico. Encontré un email escrito el 30 de Enero del 2011 enviado por José Antonio Masmano, el encabezado decía "comida de oboes en Granada".

Viendo la iniciativa que se había llevado a cabo en Sevilla, el ahora presidente de Afoes había decidido dar el paso adelante e intentar organizar una asociación de oboístas y fagotistas. La mejor manera para empezar a desarrollar la idea era organizar un pequeño evento en el que nos viésemos todos los fagotistas y oboístas que vivimos o trabajamos en la provincia de Granada y hablar el tema.

No fue difícil coordinar agendas y finalmente mediante una fluida cadena de emails pudimos concretar un lugar y una fecha para la quedada. El día elegido fue un miércoles 16 de febrero del año 2011 en una conocida cafetería cercana al conservatorio profesional de música de Granada, la hora las 10:30 de la mañana, buen momento para tomar café, charlar tranquilamente y finalmente ir a comer si se prolonga la tertulia. Y efectivamente así sucedió, tras los saludos pertinentes, apretones de manos, abrazos y dos besos de rigor empezó una conversación de lo más fluida: qué tal por Granada, cómo va todo por Guadix, no me van las cañas, mis alumnos no estudian, que rica la tostada, que bueno está el zumo…hasta que finalmente salió el tema en cuestión.

Había inquietud, ganas e ilusión por crear una asociación de oboístas y fagotistas en principio a nivel andaluz y ya se vería si se ampliaba a nivel español e incluso iberoamericana. A todos nos pareció una idea magnífica y realmente merecería la pena hacer el esfuerzo para sacer adelante el proyecto, ahora bien, la tarea no iba a ser fácil, casi nadie sabía qué hacer y se necesitaba ayuda y colaboración por parte de todos.

Se decidió redactar una carta informando sobre la idea en puertas, la formación de la asociación y la organización de un encuentro. Una vez redactada, dicha carta sería enviada a todos y cada uno de los contactos que pudiésemos tener relacionados con el mundo del oboe y del fagot.

Satisfechos por como se había desarrollado la primera reunión y viendo que realmente se iba a intentar sacar adelante la idea, decidimos ir a comer para celebrarlo. Una buena pizza y un par de botellas de lambrusco terminaron de ensalzar nuestro espíritu para empezar una aventura que sabíamos cómo estaba empezando pero no teníamos ni idea de cómo acabaría.

Tras unos cuantos intentos y unos retoques finales se consiguió redactar la carta siendo el resultado final el siguiente:



Encuentro de Oboístas y Fagotistas

Oboístas y fagotistas,

Os invitamos a que vengáis y participéis activamente, en lo que podría ser el primer encuentro destinado a la formación de una futura Asociación de Oboístas y Fagotistas de Andalucía.

El evento tendrá lugar el sábado 2 de abril de 2011 en Auditorio del Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada.

El orden del día será el siguiente:

10:00 Recepción y presentación del proyecto.
10:30 Banda de doble lengüeta: Lectura e interpretación de repertorio adaptado a una agrupación de estas características.
12:30 Mesa redonda: debate, intercambio de impresiones e ideas para crear una asociación unificada de oboístas y fagotistas a nivel Andaluz con vistas de ampliar a otra de ámbito nacional en un futuro.
14:00 Comida en Restaurante reservado para la ocasión.

Os rogamos que, para una mejor organización, confirméis vuestra asistencia tanto al evento como al almuerzo (si no puedes asistir esta vez pero estarías encantado de participar en la siguiente reunión también envía correo haciéndolo saber) a la siguiente dirección de correo electrónico:

Isabel Pérez:

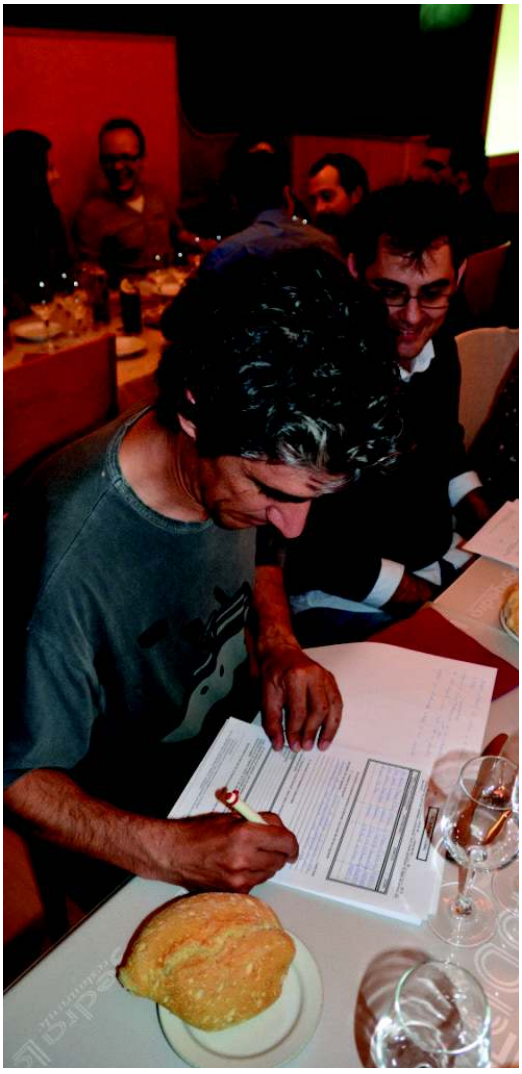
Si tienes alguna cuestión a plantear también puedes llamar al siguiente número de teléfono:

José Antonio Masmano:

Un saludo.

El día 22 de febrero del 2011 la invitación fue enviada masivamente esperando que despertase interés e ilusión a todas aquellas personas que se dedican y aman el mundo de la música en general y de la doble lengüeta en particular. Los siguientes días transcurrieron volando, la gente iba respondiendo y se empezó a organizar todo lo relacionado con el primer encuentro: partituras, fotocopias, reserva del restaurante, lista con los que iban a venir y sus datos de contacto etc.

El tiempo pasaba y casi sin darnos cuenta llegó el gran día, fue agradable volver a ver muchas caras conocidas y poder saludar a compañeros con los que uno llevaba tiempo sin coincidir. El encuentro transcurrió según lo previsto, se expusieron las ideas del proyecto, su finalidad, que podría aportar, que aspectos se deberían tener en cuenta, como empezar a organizar todo etc. Y tras la aprobación y aceptación por parte de todos llegó el momento de empezar a tocar y hacer retumbar las paredes del teatro con la banda de oboes y fagotes. A las órdenes del maestro por un día José Antonio Masmano, se tocaron partituras de H. Purcell, G. F. Haendel y diversos arreglos para una agrupación de esta naturaleza, entre ellos la música de la película "Los siete magníficos".







En la mesa redonda posterior a la lectura e interpretación, se empezaron a plasmar los cimientos de los que sería la futura asociación, para ello se tuvieron muy en cuenta los argumentos que se expusieron acerca de la recientemente formada asociación sevillana. Se debatió sobre las tasas que deberían abonar los socios diferenciando estudiantes y profesionales, sobre la creación de una página web, sobre los organismos que debería tener la asociación y todo el tema burocrático y legal, se habló del nombre que debería tener la asociación siendo A.F.O.E.S (Asociación de Fagotistas y Oboístas de España) el elegido, se propusieron diversas actividades que podría llevar a cabo la asociación entre ellas un concierto inaugural en la que la banda de oboes y fagotes se daría a conocer en público y finalmente se eligió la junta directiva que tendría la asociación, quedando ésta de la siguiente manera:

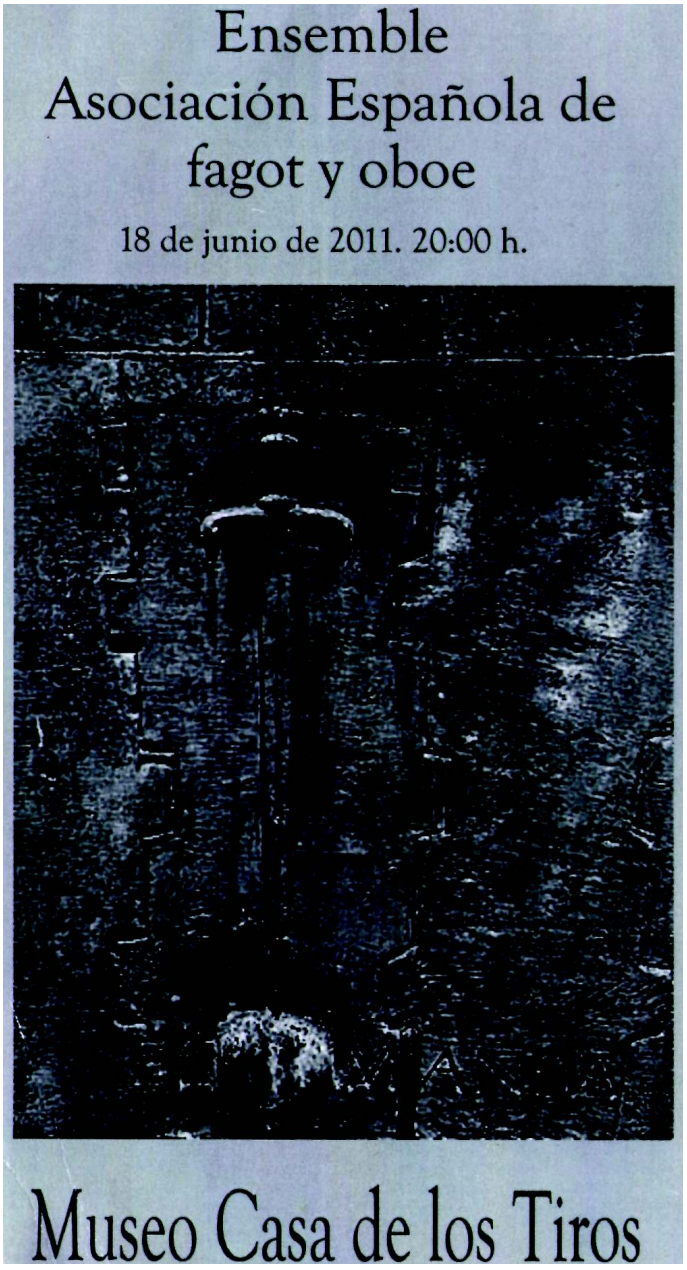
Presidente: D. José Antonio Masmano Villar, oboe Orquesta Ciudad de Granada.
Vicepresidente: D. Joaquín Osca Pons, fagot Orquesta Ciudad de Granada.
Secretario: D. Juan Antonio Moreno López, oboe Conservatorio Superior de Música de Granada.
Tesorero: D. René Martín Rodríguez, oboe Conservatorio Superior de Música de Málaga.
Vocal: D. Cecilio García Herrera, oboe Conservatorio Superior de Música de Jaén.

Para terminar el gran día fuimos todos a comer a un restaurante cercano al conservatorio, fue un momento de distensión, de contar anécdotas y de firmar las actas que corroboraban la culminación del primer encuentro de la ya establecida asociación de fagotistas y oboístas de España.

El concierto-presentación inaugural de AFOES tuvo lugar el 18 de Junio de 2011 en el Museo Casa de los Tiros de la ciudad de Granada gracias a la generosidad de la Asociación de amigos de la OCG quien organizó el evento y con cuya ayuda se pudo abordar los primeros gastos como todo lo referente a la página web (dominio, alojamiento, diseño, etc.)

Los preparativos llevaron su tiempo, había que organizar muchas cosas: realizar ensayos previos y prueba acústica, conseguir que todo el mundo que viniese a tocar estuviese cómodo y con las partituras correctas, encontrar atriles, elegir ropa, llevar sillas, localizar un restaurante donde comer todos, mover invitaciones, movilizar muchos instrumentos de toda la familia de la doble lengüeta (entre ellos un ataúd con el contrafagot), muchas cañas, ¡muchas pitadas!…definitivamente fue un día largo e intenso para todos pero el esfuerzo mereció la pena. En un marco incomparable y con un público entregado el Ensemble de la Asociación Española de Oboístas y Fagotistas presentó un programa que hizo las delicias de todos y abrió las puertas a que en un futuro cercano se pudiesen organizar más eventos con la finalidad de: promover la cultura y la creación artística, difundir la música especialmente la relacionada con los instrumentos de doble lengüeta y finalmente cooperar para el desarrollo artístico de todos los oboístas y fagotistas que quieran acercarse y formar parte de esta recién creada asociación.

Por fin después de muchos papeleos, revisiones de los estatutos, viajes a la delegación de gobierno de Granada, y mucho tiempo, recibimos la confirmación oficial de que estamos formalmente constituidos el 5 de Julio de 2011, con el número de registro de asociaciones Nº 598607. A partir de ahora viene un camino largo en el que todos los asociados vamos a poder disfrutar de la música, del conocimiento, de los instrumentos y lo más importante, de la amistad de todos los oboístas y fagotistas. •



GUALCO

Venta y Reparación
Servicio Técnico Oficial
En España de Bulgheroni

Distribuidor:
Gebr. Mönnig, Buffet,
Josef, Marigaux ,
Yamaha, Bulgheroni
Loree, Oscar Adler

C/ Actor Vicente Parra nº4
46017 Valencia
Telf/Fax: 96 3575926
Movil: 690 376 774
oboegualco@gmail.com

Asociación de Doble Caña de Sevilla



Sarah Roper



1ª Jornada de la ADCS 17-10-2010

El 17 de octubre de 2010 fue un día muy especial para todos los que formamos parte de la sociedad de doble caña en Sevilla. Fue la primera vez que, tanto estudiantes como profesionales de oboe y fagot de los conservatorios profesionales, de la Banda Sinfónica Municipal y de la Real Orquesta Sinfónica de la ciudad de Sevilla nos reuníamos, en el Conservatorio Profesional de Música Cristóbal Morales de la capital hispalense para compartir una tarde tocando juntos. Éramos unos 45 músicos en total, todos emocionados con el sonido que habíamos producido juntos y, sobre todo, fue un evento social que sabíamos que teníamos que repetir. Esa tarde fue el germen de la Asociación de Doble Caña de Sevilla (ADCS) y nuestra **1ª Jornada** como futura asociación.

La ADCS se constituyó el 10 de Diciembre de 2010 como una organización sin ánimo de lucro y fue inscrita en el Registro Nacional de Asociaciones el día 6 de junio 2011 con el número 598607 siendo configurada su junta directiva de la siguiente manera:

Presidente: Jacobo Díaz Giráldez (Profesor de oboe del Conservatorio Profesional de Música "Francisco Guerrero", Sevilla)
Vicepresidente: José Arsenio Rueda Ocaña (Profesor de fagot del Conservatorio Profesional de Música "Francisco Guerrero", Sevilla)
Secretaria: Sarah Roper (Oboe de la ROSS)
Tesorero: Juan Manuel Rico Estruch (Fagot de la ROSS)
Vocales: Francisco Cornejo Muñoz, Sarah Bishop, Rosarío Benítez Fernández, Verónica Lacruz Martínez , Antonio Suárez Delgado.

Tras su constitución, la ADCS celebró en febrero de 2011 su **2ª Jornada** en el Conservatorio Profesional de Música Cristóbal Morales, Sevilla. Fue un día completo de ensayos, clases de cañas ofrecida por diferentes profesores y visitas a las tiendas que nos acompañaron y expusieron sus productos ("Howarth of London", Rivera Música, Zasmusic y Oboe-Helios). La jornada, que logró convocar a cerca de 130 socios, se clausuró con un concierto, siendo las bandas de doble caña formada por todos los participantes al encuentro la gran atracción de la noche. Oboístas y fagotistas de Sevilla, Cádiz y Huelva conformaron diferentes agrupaciones, incluyendo un grupo instrumental conformado por niños a partir de 9 años.

Durante el año 2011 se realizaron otras actividades organizadas por la asociación; un concierto en el parque de atracciones de "Isla Mágica" con la música de los "Reales Fuegos de Artificio" de G. F. Haendel, y donde pudimos disfrutar (especialmente los más pequeños) de un día fantástico en el parque; una "masterclass" de oboe con Hansjoerg Schellenberger en el Teatro de la Maestranza así como un concierto de villancicos en Diciembre en el Mercado de la Encarnación, más



2ª Jornada de la ADCS 19-3-2011





Navidad 2011, Sevilla.





I Concierto de Música de Cámara de la ADCS. 1-6-2012

conocido como "Las Setas" debido a semejanza arquitectónica con estas.

Durante este año 2012 celebramos durante el mes de Marzo el **3º Encuentro de la ADCS** en el Conservatorio Profesional "Francisco Guerrero" en Sevilla. Durante un fin de semana disfrutamos de las distintas actividades ligadas al oboe y al fagot, se realizaron ensayos para las diferentes bandas de doble caña, una "masterclass" de oboe con Andrea Ridilla de los E.E.U.U. así como una conferencia sobre el contrafagot, impartida por Ramiro García, contrafagot solista de la R.O.S.S. En esta ocasión contamos con la colaboración de las tiendas "Reeds´n´Stuff" de Alemania, "F. Lorée" de París, "Zasmusic" y "Puchol Reeds".

Después de este tercer encuentro, la ADCS ha organizado clases magistrales con Pilar Fontalba y José Lozano, solistas de oboe y fagot respectivamente de la Orquesta Sinfónica de Navarra, aprovechando la gira que su orquesta realizó en Sevilla. Así mismo en Junio celebramos el **I Concierto de Música de Cámara de la ADCS** en Sevilla. Un proyecto pensado para ofrecer la oportunidad a los alumnos del conservatorio superior de poder tocar en público con profesores del conservatorio, Banda Municipal y la Orquesta Sinfónica de la ciudad.

Desde su primer día la ADCS sigue creciendo, siendo una asociación que sirve para facilitar el contacto entre estudiantes de los diversos conservatorios de la capital, así como promover las relaciones entre los conservatorios y la banda y orquesta de la ciudad. Mi experiencia personal de formar parte de esta asociación es muy gratificante, sobre todo al ver las caras de los niños y jóvenes estudiantes durante los encuentros. La emoción e inspiración que se puede entrever en los encuentros me recuerda a la que sentía yo misma con 10 años cuando participaba en encuentros similares en Inglaterra y se, por mi propia experiencia, que estas actividades pueden tener un impacto positivo sobre cualquier persona que desee estudiar tanto el oboe como el fagot.

Desde la ADCS recomendamos y animamos a otros oboístas y fagotistas de otras ciudades o provincias a fundar su propia asociación de doble caña. La organización de cualquier asociación requiere de mucho trabajo voluntario y energía, esto está claro, pero este esfuerzo puede redundar en algo muy positivo y servir, sobre todo, para dar ilusión a los niños y jóvenes que son el futuro de nuestra sociedad.

Sarah Roper, Solista de oboe,
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla.
Secretaría de la ADCS.

www.oboeyfagotsevilla.blogspot.com
oboeyfagotsevilla@hotmail.es •

Bulgheroni

COMO

the Voice of Music



F.lli Bulgheroni snc

Via 1° Maggio, 1 - 22020 Parè (COMO) - ITALY

Tel. e Fax +39 031 44.00.53

www.bulgheroni.it - info@bulgheroni.it

La música para bajón en la obra de Juan Manuel de la Puente (1692-1753)

Bartolomé Mayor Catalá



La presencia del bajón en España fue más longeva que en el resto de países. Mientras que en Europa se fue sustituyendo por el fagot de forma paulatina a su evolución, en España el bajón perduró durante más de tres siglos, desde su aparición a mediados del s. XVI hasta ya entrado el s. XX[1]. Tal vez fue una mera cuestión de división de roles la razón por la cual el fagot y el bajón convivieron en total armonía, y éste último pudo seguir ocupando un papel principal en las iglesias españolas: el bajón desempeñaba ciertas funciones relacionadas con la voz humana como el soporte, el glosado, la entonación o la realización de voces graves, por su parte, el fagot tenía más protagonismo en la música instrumental[2].

En lo que se refiere a la escritura para bajón, hasta principios del siglo XVIII no existen demasiadas partituras con una voz explícita para este instrumento. Los ministriles solían tocar las mismas voces que los cantantes. Entre los escasos ejemplos de música con voz escrita para bajón durante esa época encontramos obras de Juan Bautista Comes (1568-1643), Jerónimo de Carrión (1666-1721) y Diego Xaraba y Bruna (1652-1716)[3]. De este último cabe destacar la Lamentación 2ª del Jueves Santo, la cual según el fagotista e investigador Josep Borràs es "[…] Quizás el ejemplo más ilustrativo de este tipo de composición musical basada en la interacción de la voz y el instrumento glosado […]"[4].

En la catedral de Jaén, la primera referencia documentada de que se interpretara una pieza con bajón data de 1571, en esta ocasión para sustituir una voz. En 1573, la catedral compró el primer bajón y en 1582 llegó el primer bajoncillo. Desde entonces, la capilla musical de la catedral jienense siempre tuvo a varios ministriles encargados de tocar el bajón junto con otros instrumentos. Dicha capilla tuvo tal relevancia que hacia 1591 llegó a contar con un número de ministriles superior al de otras capillas musicales de gran importancia como las de la catedral de Granada, la catedral de Cáceres o la catedral del Pilar de Zaragoza[5].

En Jaén, fue Juan Manuel de la Puente (1692-1753), el primero en escribir parte para bajón. Toda la obra de este maestro es vocal. Se conservan tan solo tres de los nueve libros donde recopiló su música. En estos tres libros encontramos un total 284 obras compuestas entre 1711 y 1735, la única obra posterior que se conserva es la Cantata "Dulcísima María" de 1748 que se encuentra en el Monasterio de El Escorial[6].

La obra de Juan Manuel de la Puente está compuesta principalmente por Cantatas y Villancicos. Compuso un gran número de obras policorales a 8, 10, 11 y 12 voces, incluso un Miserere a 18 voces[7]. En este tipo de piezas, al haber otros instrumentos como violines u oboes, no se observa que el papel del bajón sea especialmente interesante, salvo en escasas excepciones donde en alguno de los movimientos le dedica un papel más relevante. Es en las obras a una sola voz donde dedicó un papel especial al bajón, cobrando protagonismo y llegando a pasar de ser un instrumento acompañante a ocupar un primer plano junto a la voz como si de una obra camerística se tratara. Se conservan 29 obras escritas para una voz con bajón y acompañamiento donde encontramos este tipo de escritura tan interesante[8].

Respecto a la forma general de estas 29 obras a una voz, a excepción de las Tonadas[9] formadas por Estribillos y Coplas, el resto de piezas tienen una estructura básica común. Aunque varíe el número de movimientos, todas están compuestas por la alternancia de Arias y Recitados. El bajón no está presente en los Recitados, en esta parte intervienen tan solo la voz y el acompañamiento. La mayoría comienzan con una Introducción, excepto siete que lo hacen directamente con el Aria o Recitado. Todas las piezas terminan con un movimiento Grave, estos movimientos son breves y sirven para cerrar la obra con solemnidad. En estas partes el bajón se une a la voz glosando sobre el tema principal o moviéndose en paralelo. En los casos de las tonalidades menores suelen terminar con la tercera de picardía como era común en muchos compositores de la época.

En las Introducciones y las Arias es donde el bajón cobra especial protagonismo. En todas ellas comienzan el bajón y el bajo continuo a modo de introducción, ya sea con el tema principal que repetirá la voz a su

entrada o un tema diferente de carácter virtuoso formado a menudo por arpegios, escalas o con un motivo rítmico *ostinato*. Este tipo de escritura virtuosística en muchas ocasiones recuerda al estilo de Antonio Vivaldi[10].

Formalmente tienen la clásica forma del aria *da capo (A-B-A). Aparecen divididas por una doble barra o un calderón, que marca el final de la pieza tras el da capo*. En ocasiones el segundo tema es igual al primero pero transportado (A-A-A) o varía melódica y/o rítmicamente (A-A'-A)[11]. Cuando escribe dos temas diferentes A y B suelen estar bien diferenciados cambiando el carácter, la tonalidad, los esquemas rítmicos, la forma en que interactúan la voz y el bajón e incluso la velocidad ya que en muchos casos vienen marcados además por un cambio de compás. El tema A suele ser más rítmico, con un carácter enérgico y la parte del bajón es generalmente compleja en su ejecución. El tema B suele ser más melódico, con carácter pausado, la voz y el bajón interpretan los mismos motivos dialogando, interactuando y compartiendo protagonismo. Un claro ejemplo de esta diferenciación entre los temas A y B lo encontramos en la Cantata *Incauta mariposa*[12] compuesta en 1722. El Tema A en compás 4/4 y tonalidad La menor presenta un carácter agitado e inquieto, representado en el bajón por un ostinato de semicorcheas y fusas, acompañando además al sentido de la letra: *Incauta mariposa que a esa llama sagrada intrépida te arrojas, sin prevenir el riesgo que te aguarda… (ver imagen 1)*



Ángel tocando el bajón
(Detalle de la cúpula del coro de la catedral de Jaén)

Por su parte, el tema B en compás 3/2 y tonalidad La Mayor presenta un carácter más sereno donde el bajón realiza un diálogo con la voz con un motivo en negras y corcheas que acompaña al texto: *Deja el incendio, teme la llama. (ver imagen 2)*

Entre los pasajes que Juan Manuel de la Puente dedicó al bajón encontramos escalas en semifusas que llegan a abarcar dos octavas, pasajes de arpegios, trinos, sincopas, etc. Esta escritura tan característica para el bajón y que requería de un gran dominio del instrumento y de una técnica extraordinaria, era más propia de la música puramente instrumental. No obstante, Juan Manuel de la Puente supo combinar magistralmente el lucimiento del instrumentista junto con la escritura característica de la música vocal de la época. *(ver imagen 3, 4, 5)*

La tesitura que abarcan las composiciones para bajón en la obra de Juan Manuel de la Puente va desde el Re1 hasta el Do4[14]. No obstante hay que diferenciar el instrumento con el cual debía interpretarse cada obra. Según Maggie Kilbey[15], la clave designaba que instrumento de la familia del bajón se debía utilizar. Cuando la voz del bajón estaba escrita en Do en 4ª debía interpretarse con un bajoncillo o bajón tenor. En cambio, si estaba escrita en clave de Fa en 4ª debía interpretarse con el bajón. La tesitura que escribe para el bajón es desde el Re1 hasta el La3, mientras que la música escrita para bajoncillo abarca desde el La2 al Do4.

Lógicamente, para interpretar las obras de Juan Manuel de la Puente, con un nivel de ejecución y unas exigencias técnicas tan altas, debía haber un bajonista con las habilidades y destrezas necesarias para poder interpretarlas. Después de investigar sobre las Actas Capitulares[16] y los Documentos de Secretaría[17], se encontraron los suficien-

tes datos para concluir que este virtuoso del bajón fue Luis Francisco López de Contreras, el cual permaneció como bajonista en la capilla musical de la catedral de Jaén como mínimo desde enero de 1694 hasta septiembre de 1752. Son muchas las referencias que se han encontrado respecto a López de Contreras como bajonista elogiando su habilidad. En un acta de 1703 recibe un aumento de salario "atento a la buena habilidad que ha mostrado". En 1707 aparecen más evidencias sobre las habilidades y destrezas de López de Contreras el cual decide no aceptar el puesto de bajonista en la catedral de Sevilla para seguir en Jaén. Posteriormente encontramos varias referencias más "en atención a su gran habilidad y suficiencia", "por lo mucho que trabaja, así en el bajón como en otros instrumentos precisos en la capilla", "y en atención a la gran habilidad de este Ministro y lo bien que ha servido su Ministerio en ella", etc. incluso en 1717 recibe a un alumno para enseñarle a tocar el bajón[18]. En el acta de su jubilación en 1752 se vuelve a hacer mención a la "especial habilidad" de Luis Francisco López de Contreras.

Afortunadamente, La obra de Juan Manuel de la Puente ya no es hoy en día tan desconocida, gracias a la labor de estudio, recuperación y difusión de varios investigadores. El Padre Nemesio Otaño[19] hacia 1940 se interesó por la obra de este maestro y se quedó maravillado, al igual que el musicólogo Robert Stevensson en 1967 cuando llegó a Jaén interesado por el mismo tema. Más recientemente Pedro Jiménez Cavallé en 1988 lo dio a conocer en el Congreso *Higini Anglés y la Musicología Hispánica* celebrado en Barcelona y desde entonces impulsó varias iniciativas como la transcripción de algunas cantatas para su interpretación en 1988 en el II Festival Internacional de Música Histórica de Marbella o la grabación de un CD titulado *Juan Manuel de la Puente (1692-1753) Cantatas y Villancicos*[20] a cargo del grupo de música Al Ayre Español bajo la dirección de Eduardo López Banzo por encargo del Centro de Documentación Musical de Andalucía y que vio la luz en 1992. También hay que nombrar al musicólogo Miguel Ángel Marín el cual transcribió y publicó varias obras del maestro Juan Manuel de La Puente, obras que se interpretaron el 2 de Mayo de 1997 dentro del X Festival Internacional de Música y Danza "Ciudad de Úbeda".

En noviembre de 2011 coincidiendo con la conmemoración de los 300 años de la llegada de Juan Manuel de la Puente a Jaén, y por iniciativa de los musicólogos José Antonio Gutiérrez Álvarez y Javier Marín López, se celebró un concierto en la catedral de Jaén a cargo de la Orquesta Barroca de Sevilla y el Coro "Juan Manuel de la Puente". Se cumplía así el deseo del Padre Otaño: "[…] *Será una gloria para la Iglesia de Jaén revivir la memoria del maestro La Puente y colocarla en el alto pedestal que se merece […]*"[21]. •

REFERENCIAS

1 - KENYON DE PASCUAL, Beryl. "A Brief Survey of the Late Spanish Bajon". *Galpin Society Journal,* (London), 37 (1984), pp. 72-79.

2 - 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, p.5.

3 - KILBEY, Maggie. *Curtal, Dulcian, Bajón. A History of the Precursor to the Bassoon*. Wiltshire: Antony Rowe Ltd, 2002.

4 - BORRÁS I ROCA, Josep. *Op. cit.*, p.5.

5 - JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. "La capilla musical de Jaén y su evolución histórica." *Elucidario* (Jaén), 7 (2009), p. 103.

6 - MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. "Juan Manuel de la Puente. Obras en Romance". En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Música Hispana*. Madrid: ICCMU, 2003.

7 - MEDINA CRESPO, Alfonso. *Catálogo del archivo musical de la Santa Iglesia Catedral de Jaén*. Jaén: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009, pp. 24-38.

8 - El estudio de las partituras se ha realizado directamente sobre los manuscritos originales que se encuentran en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

9 - Son dos las Tonadas con bajón: *Ay como llora mi bien* y *Oíd a mi dolor* que se encuentran en el libro 7 folios 28 y 29. La tonada *Oíd a mi dolor* está escrita para dos bajones.

10 - JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. "Las cantatas de Juan Manuel de la Puente, Maestro de Capilla de la Catedral de Jaén (1711-1753)". *Recerca Musicològica* (Barcelona), IX-X (1989-1990) pp. 351-352.

11 - *Ibídem,* p.355.

12 - Ubicada en el libro 4 folios del 59 al 63.

13 - Los ejemplos expuestos han sido transcritos por el autor del artículo.

14 - Según el sistema de notación musical franco-belga.

15 - KILBEY, Maggie. *Op. cit.*

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

17 - JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.

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

19 - Compositor, organista y musicólogo que por aquel entonces era Director del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

20 - Esta grabación forma parte de una serie con el nombre de "DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA". Depósito Legal: SE-712-1992.

21 - Archivo Histdrico Diocesana de Jaén, Correspondencia con el padre Otaño. Carta de 1-X-1940. •

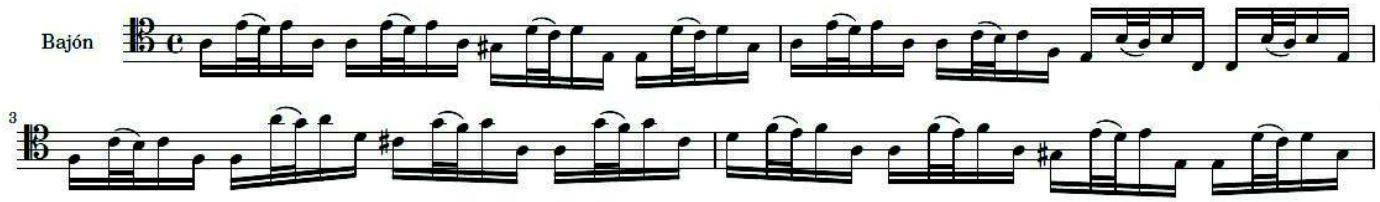


Imagen 1. *Incauta mariposa. Cantata con bajón al Santísimo 1722 (Compases 1-4 de la parte de bajón)*[13]



Imagen 2. *Incauta mariposa. Cantata con bajón al Santísimo 1722 (Compases 11-14 de la parte de bajón)*

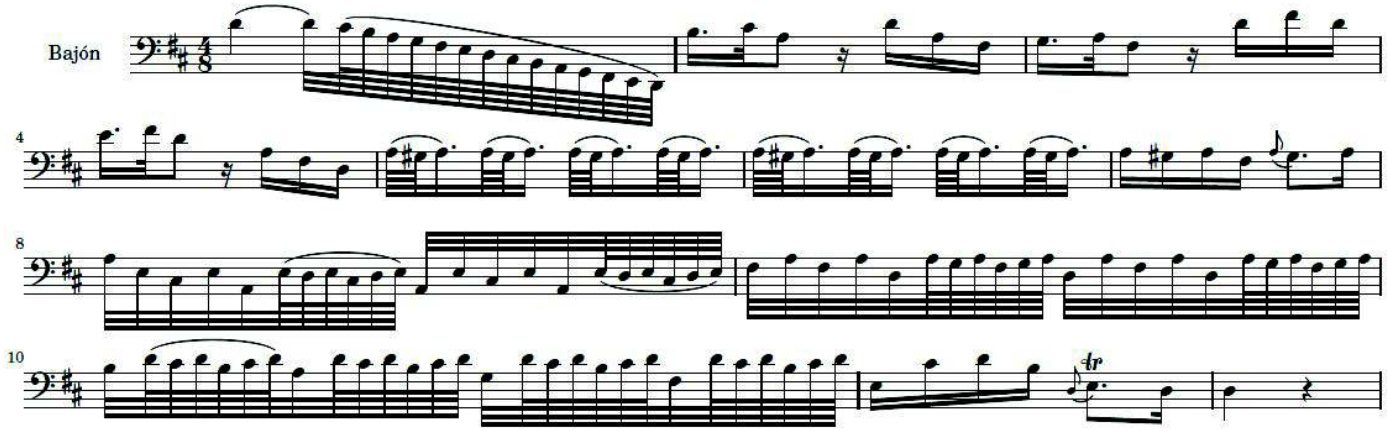


Imagen 3. *Sólida, firme roca. Cantata con bajón a Sto. S. Pedro (Compases 1-12 de la parte de bajón)*

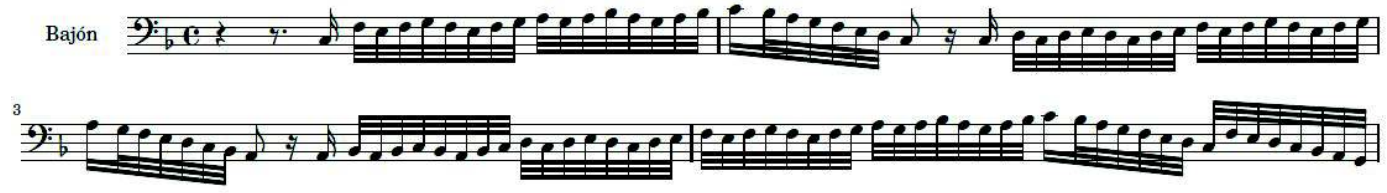


Imagen 4. *Ya surcan los aires. Cantata con bajón a S. Félix de Cantalicio 1713 (Compases 1-4 de la parte de bajón)*



Imagen 5. *Quien alberga un peregrino. Cantata con bajón al Nacimiento del Señor 1721 (Compases 1-7 de la parte de bajón)*

Los oboístas en el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles (1860-1881),* de Baltasar Saldoni



Francisco Gil

Hasta hace no muchos años, la información sobre oboístas españoles que podía encontrarse en la bibliografía habitual era más bien escasa. Si se consultaban las obras clásicas de referencia, lo más que se podía obtener era la típica mención a Marzo y a Soler, cuando se trataba del oboe sistema Boehm, del que ambos fueron defensores entusiastas. La situación ha ido cambiando y en los trabajos más recientes de Haynes y Burgess, los datos son más abundantes, como también es más habitual encontrar escritos o grabaciones relacionados con el tema. No obstante, seguramente queda mucho por hacer. Quienes hayan investigado un poco sobre la evolución del oboe en España conocerán, sin duda, el diccionario de Saldoni y no encontrarán grandes novedades en este artículo, cuyo propósito es, más bien, estimular la curiosidad de los "no iniciados".

BALTASAR SALDONI Y SU DICCIONARIO

Baltasar Saldoni (Barcelona, 1807-Madrid, 1889) fue niño cantor, entre otras, de Santa María del Mar de Barcelona y de la Escolanía de Monserrat, donde se dedicó *"al estudio de los instrumentos de aire, como fagot, flauta, etc., si bien con más particular empeño al órgano, piano, violoncello, violín, y a la composición"*. Fue nombrado profesor de solfeo y vocalización del Conservatorio de Madrid el año de su fundación (1830), ocupando posteriormente el puesto de maestro de canto. Compuso principalmente música para el teatro aunque, salvo excepciones, sus obras no tuvieron la acogida que Saldoni hubiera deseado. Según explica el propio autor, desde 1850 se dedicó casi exclusivamente a trabajar en su diccionario, abandonando prácticamente la composición.

La obra fue publicada entre 1868 y 1881 en cuatro tomos. Consta de tres secciones: *Efemérides*, *Catálogo* y *Variedades*. En la primera, las entradas aparecen ordenadas por fechas de nacimiento y defunción de las personalidades citadas, encontrándose la información fragmentada en diversas partes del libro. En la segunda figuran, alfabéticamente, los músicos de los cuales no conoce Saldoni sus fechas. Las *Variedades* son un compendio de muy diversas noticias y hechos relacionados con la música.

El objetivo del diccionario, expresado en el prólogo, es el de *"dar a conocer el mayor número posible de músicos españoles que más se han distinguido en su noble perfección… servir de estímulo y ejemplo y de guía para fomentar y propagar el arte"*. A veces se ha criticado esta obra por incluir muchos nombres de músicos menores o por la escasa relevancia de parte de la información aportada. Hoy en día se le reconoce cada vez más su enorme valor en la historiografía musical española, dado que incluye datos que no pueden encontrarse en ningún otro lugar y constituye un trabajo titánico que nadie había acometido antes y que le supuso a su autor una dedicación de años, el abandono de su carrera como compositor y luchar contra la escasa receptividad y colaboración de sus colegas, de lo cual se queja largamente en el prólogo.

LOS OBOÍSTAS EN EL DICCIONARIO DE SALDONI

Nada mejor que leer directamente los artículos referidos a nuestros colegas de siglos pasados. La obra es de dominio público y fácilmente accesible. Aparte del enorme interés del contenido, la lectura resulta amena por el lenguaje un tanto rebuscado y "novelesco" y por algunos datos, a veces de escasa trascendencia, pero que resultan bastante curiosos. No obstante, he intentado ordenar en la tabla siguiente la información más relevante acerca de los oboístas para facilitar una visión global, datos que comentaré luego con más detalle y que aparecen tal cual los aporta su autor. Las fechas que aparecen entre corchetes indican que Saldoni cita alguna actividad de los instrumentistas en ese año pero no especifica las de su nacimiento ni fallecimiento. (RC=Real Capilla).

NOMBRE	FECHAS	INSTRUMENTOS	CARRERA MUSICAL
ÁLVAREZ, Joaquín	[1824]	Oboe	"Concertista"
ÁLVAREZ, José	1788-1825	Oboe	RC - Conservatorio de Madrid
ATYS (ATIS)	1715-1784	Flauta-Oboe (según otras fuentes)	"Se estableció en Francia"
BARLI, G.	-1826		RC
BLANCH, A.	1814-	Oboe	"Varias orquestas de Cataluña"
BROCÁ Y CASANOVAS, P.	1794-1838	Clarinete-Oboe-Corno inglés	Oboe: Teatro del Príncipe - Clarinete: diversas bandas militares, RC, Conservatorio de Madrid, Ópera (La Habana)
BROCÁ Y RODRÍGUEZ, E.	1822-1839	Clarinete-Rrequinto-Oboe	"Primeros puestos en orquestas" - Clar.: diversos regimientos en España y Cuba
BROCÁ, R.	1815-1849	Clarinete-Corno inglés-Oboe	Teatro de la Ópera (Madrid) -Clar.: Conservatorio de Madrid, RC
CASCANTE Y TERMES, F.	1781-1849	Oboe-Flauta-Fagot-Corno inglés	Sta. María del Mar y de la Catedral (Barcelona)
CAVAZZA, M.	-1790	Oboe	RC
COMAS, Alejo	-1812	Oboe	"uno de los más distinguidos profesores de oboé"
COMAS, Alfonso	[Fin s.XVIII]	Fagot-Flauta-Oboe-Órgano	"Concertista de fagot, flauta y oboé" - Organista en S. Pablo (Bcn)
ESPINOSA DE LOS MONTEROS, M.	-1810	Oboe	RC y Real Cámara
FERNÁNDEZ CRUZ, M.	1778-1832	Oboe-Flauta	RC y Real Cámara
GÁLVEZ, A.	[1879]	Oboe	Sociedad de Conciertos (Cádiz)
GARCÍA PERTIERRA, M.	-1826	Oboe	RC
GARCÍA, A.	[1789]	Oboe	Teatro de la Cruz (Madrid), Guardias Walonas
GARCÍA, M.	[1789]	Oboe	
GRASSI, C.	1818-	Oboe-Violín-Arpa	Teatro de Sta. Cruz (Bcn). RC, Teatro Real y Conservatorio de Madrid. Violín y arpa: Teatro de Sta. Cruz
GRASSI, J.		Oboe	"Distinguido profesor de oboé"
GUASE, D.	[1791]	Fagot-Bajón-Chirimía	Sta. Iglesia de Toledo
ISNAR, J.	-1810	Oboe	RC
JULIÁ Y RIBERA, E.	-1865	Oboe	"Oboé en los teatros principales de Madrid"
LOZANO, V. J.	1773-	Oboe	RC
MARZO Y FEO, E.	1819-	Clarinete-Oboe-Sarrusofón	Sociedad de Conciertos, Teatro de la Ópera. Clar.. Músico Mayor de numerosos regimientos.
MASFERRER, C.	-1825	Flauta-Oboe-Bajón	"una notabilidad en los instrumentos expresados"
MESTRES, F.	[1756]	Flauta-Oboe	RC
MISÓN, L.	-1766	Flauta-Oboe	RC
ORTIZ, D.	[1868]	Oboe-Corno inglés	Sociedad de Conciertos, Teatro de la Zarzuela, S. Antonio de los portugueses
PLADS, Señores	[1752]	Oboe-Psalterio	"Capilla y Cámara del rey de Francia"
PUIG Y PETIT, P.	-1862	Fagot-Oboe-Órgano	Teatros de la Cruz y del Príncipe. Fagot: Teatro de Lyon. Organista de la RC
RODRÍGUEZ Y BROCÁ, C.	1820-1843	Clarinete-Oboe-Corno inglés	Teatros de la Cruz y del Príncipe (Madrid) - Clar.: Guardias de Corps
RUIZ Y ESCOBÉS, F.	1850-	Oboe	Primeros premios de Armonía y Oboe
SOLER, P.	1810-1850	Oboe-Flauta	Concertista, Teatro de Lyon, Primer premio del Conservatorio de París, Teatros de la Ópera cómica e Italiano (París). Flauta: Regimiento francés
VELASCO Y MARTÍNEZ, M.	1835-1871	Clarinete-Oboe	Opositó a oboe de la RC



En total, se citan 36 oboístas, si contamos como una unidad a los inseparables hermanos Pla ("Plads", en la obra). Como cabría esperar por proximidad del autor a las fuentes de información, la mayoría desarrollaron su carrera en pleno siglo XIX y las biografías más largas corresponden a instrumentistas cercanos a la época de Saldoni o coetáneos. Las entradas más extensas corresponden, por este orden, a Enrique Marzo, Carlos Grassi, Pedro Broca y Pedro Soler. No se tiene en cuenta aquí a Misón porque su larga biografía trata exclusivamente de él como flautista y compositor, siendo lo único relevante en el tema que nos ocupa el hecho de que se mencione escuetamente que también era oboísta. Por el contrario, hay una decena de músicos a los que corresponden entre una y cinco líneas de texto. Esta diferencia muestra, evidentemente, una gradación en la importancia otorgada a cada oboísta y que Saldoni manejaba información desigual en cada caso.

UNA SELECCIÓN DE LOS OBOÍSTAS MÁS DESTACADOS

El primer puesto de Marzo en la clasificación antes mencionada se debe tanto al relato pormenorizado de su carrera musical como a la íntegra transcripción de dos documentos referidos a su célebre e importantísimo *Método para oboé con nociones de corno inglés*: un artículo periodístico y el informe de la comisión que evaluó la obra.

Entre los más distinguidos no podía faltar Pedro Soler, seguramente el oboísta español más famoso en el siglo XIX. Vale la pena reproducir el gracioso modo en que Saldoni alaba la calidad de su interpretación y muestra su asombro e incredulidad ante lo que, con toda probabilidad, era el uso por parte de Soler de la técnica de la respiración circular:

"En todas partes excitó el Sr. Soler un entusiasmo grandísimo, tanto por su excelente tono en el oboe, como por su extraordinaria y limpia ejecución, expresión y sentimiento; pero lo sorprendente y raro en este profesor era el modo que tenía de prolongar las notas tenidas… todo lo cual da una prueba bien clara y terminante de que Soler tenía el pulmón sumamente desarrollado y elástico, y la cavidad torácica muy extendida; así es que algunos creían… que respiraba mientras tocaba, pero sin interrumpir ni un ápice el sonido; pero esto no era posible por aquel refrán tan sabido: 'Soplar y sorber no puede ser'."

Carlos Grassi sería otro de los instrumentistas a señalar, a juzgar por su currículum que incluye los puestos más importantes tanto en Barcelona como en Madrid. Su biografía no está redactada por Saldoni sino por una dama de la que no se da el nombre. Nuestro autor escribe una larga presentación agradeciéndole su colaboración y pidiendo disculpas a los lectores por las alabanzas que aparecen en el texto y que no creía elegante suprimir, pues su norma era no transcribir elogios o críticas de músicos vivos.

En cuanto al siglo XVIII, sin duda los hermanos Pla fueron los virtuosos más destacados. Saldoni reproduce la única información que debió tener acerca de ellos, la reseña de una actuación en la corte francesa. En ella aparecen mencionados como "Plads", aunque el autor ya presume con acierto que este apellido debía tener origen catalán y que, si actuaban en tan importante lugar, no cabía duda de que *"eran unas notabilidades de primer orden"*.

LOS AUSENTES

Saldoni lleva a rajatabla su norma de incluir solo nombres de españoles en la obra. De este modo, no es posible encontrar biografías de los oboístas extranjeros que pudieron haber desempeñado parte de su carrera en España e influir decisivamente en el progreso del instrumento en este país. Así, no aparecen miembros de la Capilla Real como Gesembach, Brienne o Boucquet, que precedieron a Cavazza, primer español en formar parte de ella, quien sí aparece en el diccionario y fue, por cierto, hijo del oboísta italiano Juan Bautista Cavazza, ministril en Toledo. Tampoco encontramos nada sobre Ignacio Rion, oboísta italiano que trabajó en Nápoles, Roma y Venecia antes de entrar al servicio de la Catedral de Oviedo, donde murió dejando *"163 sonatas"* que el Cabildo adquirió pero que actualmente están perdidas.

Un solo nombre se cuela casi sin querer y rompe con esta ley, el del gran oboísta italiano Gaspar Barli. Sus datos no aparecen en una entrada propia sino en la de García Pertierra, del que dice que formó parte de la Capilla Real y que fue *"un excelente profesor en su instrumento, aunque tenía como terrible rival al famosísimo D. Gaspar Barli… primer oboe de la Real Capilla… suponiendo, los que habían oído a Barli, que no había otro igual en el oboe, y que, por lo mismo, así es como mejor se comprendía el mérito de García Pertierra, teniendo que tocar con tan notable profesor".*

Efectivamente, Barli debió ser un gran virtuoso. Según su gran amigo Boccherini, poseía una gran dulzura de sonido y era un especialista del registro más agudo del instrumento. Entre sus discípulos figura José Álvarez, que más tarde sería también miembro de la Real Capilla y profesor del Conservatorio.

Saldoni advierte también que algunos de sus contemporáneos no quisieron que sus nombres aparecieran en la obra. No sabemos si este sería el caso de A.L. Ribas, oboísta destacado que desempeñó su carrera en Boston y Nueva York, adquiriendo notoriedad por tocar el entonces novedoso "cornet anglaise" y habría sido uno de los primeros en interpretar en público las Romanzas de Schumann. También podría ser que Saldoni no tuviera referencias de Ribas, puesto que la mayoría de los oboístas citados desarrollaron su trabajo en Madrid o Barcelona, con lo que otros "ausentes" en su obra podrían ser aquellos instrumentistas que ejercieron su profesión fuera de estos dos centros musicales.

LOS MULTIINSTRUMENTISTAS

En otras épocas era mucho más habitual que hoy en día que los músicos trabajaran como intérpretes de más de un instrumento, incluso podría decirse que esta era la norma general. Aún así, siguen llamando la atención en nuestros tiempos de especialización casi absoluta, algunos casos que podemos encontrar en este diccionario, tanto por la diversidad de los instrumentos empleados como por el hecho de que algunos músicos ocuparan, incluso simultáneamente, puestos de relevancia para instrumentos que hoy consideraríamos casi incompatibles. Los instrumentos con los que se dobla más habitualmente son la flauta y, ya en el siglo XIX, el clarinete.

Uno de los casos más "exóticos" podría ser el de Carlos Grassi, quien ¡a los trece años!, ocupaba las plazas de violín y arpa en un teatro de

Para las cañas de todos los oboes

LA MÁQUINA DE RASPADO BUCHER



Cañas – ¡Sin agobios!



- Un raspado de alta precisión, imposible de conseguir a mano
- Sin necesidad de correcciones a mano
- Ahorro de tiempo y fácil de operar
- Espesor del raspado regulable en centésimas de milímetro
- Posibilidades de corrección para todas las zonas del raspado
- Posibilidad de reproducir de manera constante el raspado deseado
- Moldes personales y moldes "standard"

Oboenzubehör Bucher GmbH

Markus Bucher

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

Barcelona. También resultan curiosas las relaciones de Marzo con el sarrusofón y de los Pla con el salterio. Parece también extraordinario que Puig y Petit ocupara sucesivamente plazas de primer fagot en el Teatro de Lyon, de primer oboe en el Teatro de la Cruz de Madrid y finalmente de ayudante de organista en la Real Capilla.

Algunos de los que ocuparon simultáneamente puestos destacados para diferentes instrumentos fueron Felipe Cascante (oboe, flauta, fagot y corno inglés en Santa María del Mar y la Catedral de Barcelona), Pedro Broca (clarinete en la Real Capilla y oboe en el Teatro del Príncipe) y Ramón Broca (clarinete en el Conservatorio y la Real Capilla, oboe en el Teatro de la Ópera).

Para terminar con este apartado, citar el caso de Diego Guase, al que he incluido como oboísta pero del que Saldoni dice que *"en 1791 estaba de fagot, bajón y chirimía en la santa iglesia de Toledo"*. Es de destacar la fecha tan tardía en la que se registra el uso del instrumento antecesor del oboe, una prueba más de que su pervivencia fue mayor en España que en otros países europeos.

EL CORNO INGLÉS

Cinco de los oboístas son citados expresamente como intérpretes de corno inglés. No quiere decir que fueran los únicos (Marzo no está en esta lista pero evidentemente tocaba el instrumento ya que incluyó en su Método unas nociones para su uso) pero podría significar que se destaca su destreza en el manejo del mismo. Tres de estos especialistas son miembros de una misma familia: los hermanos Pedro y Ramón Broca, y el sobrino de ambos, Carlos Rodríguez y Broca, cuyo caso es el más interesante a este respecto. Asombra, además, que muriendo tan joven llegara a alcanzar tanta notoriedad como le adjudica Saldoni:

"En todos los instrumentos referidos fue Rodríguez muy notable, pero en el corno inglés muy superior y distinguido entre sus contemporáneos, tanto por el buen tono que sacaba del instrumento, como por su pureza de escuela y limpia ejecución. Su temprana muerte causó gran sentimiento a todos los amantes de la música, porque si teniendo veintitrés años cuando bajó al sepulcro era ya una notabilidad en su profesión ¡qué no debía esperarse de él si hubiese llegado a la edad madura!".

De Ramón Broca dice Saldoni que *"su reputación como solista de clarinete, corno inglés y oboe, era envidiable como uno de los mejores que contaba la capital de España"* y de Pedro que en el clarinete, oboe y corno inglés *"no tenía rival que lo aventajara"*.

Los otros dos intérpretes de corno expresamente citados son Felipe Cascante y Daniel Ortiz, este último primer oboe y corno inglés de la Sociedad de Conciertos, Teatro de la Zarzuela, etc. y, además, miembro de la comisión que evaluó el "Método" de Enrique Marzo.

MÚSICA PARA OBOE

Saldoni advierte a los lectores que ha renunciado a incluir la lista completa de obras de todos los que aparecen en el diccionario, como hubiera sido su intención, por no alargar desmesuradamente la obra y ahorrar gastos. Así pues, aparecen muy pocas y vagas referencias a piezas escritas expresamente para oboe. De todos


EFEMÉRIDES

DE

MÚSICOS ESPAÑOLES,

BALTASAR SALDONI

MADRID:

modos, puede merecer la pena hacer una lista:

• Manuel y Antonio García tocaron en 1789 un concierto de dos oboes en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid.

• Daniel Ortiz tocó en1868 *"una fantasía para corno, de su composición, sobre motivos de la ópera Giovanna d'Arco"*.

• En 1752, los señores "Plads" *"tocaron solos y a dúo diferentes cantadas y conciertos de oboes"*.

• En el catálogo de las obras de Saldoni aparece anotada un "Aria" para corno inglés solo. Consta, además, que en una representación de su ópera "Cleonice" fueron aplaudidos, *"con estrépito y sin oposición alguna"*, muchos fragmentos, entre los que cita un *"aria de tiple obligada de corno inglés"*.

Estas son las pocas obras citadas en el diccionario, aunque hoy conocemos que muchos de los oboístas que aparecen en él compusieron para el propio instrumento: Cavazza, Broca, Misón, Marzo, Soler, los Pla, Escobés, etc.

LOS TRABAJOS

La mayor parte de los oboístas que aparecen en el diccionario ejercieron su profesión en Madrid o Barcelona. Entre los puestos más destacados estarían los de la Real Capilla y el Conservatorio en el primer caso, y los de las capillas de Santa María del Mar y de la Catedral en el segundo, sin que fueran menos importantes los de los teatros líricos de ambas ciudades. Otros destinos muy citados son las bandas militares, de las que debió haber un gran número en el siglo XIX.

Algunos de los oboístas tuvieron destacadas carreras internacionales y como concertistas. En este punto hay que citar, por encima de todos, a los hermanos Pla en el siglo XVIII y a Pedro Soler en el XIX, aunque Saldoni no poseyera gran información sobre los primeros. Atys y Puig también trabajaron en el extranjero. Algunos de los miembros de la familia Broca ocuparon puestos en La Habana que todavía era una colonia española en el momento de publicarse el diccionario.

ALGUNAS CURIOSIDADES

De Atys se nos cuenta que tuvo que batirse en duelo*"saliendo herido en la barba por la bala de su adversario, y esta circunstancia alteró sensiblemente la embocadura de Atys"*.

Enrique Broca es un caso extraordinario de precocidad y muerte temprana. Saldoni nos dice que ocupaba primeros puestos en orquestas y su fama se extendía como solista y profesor pero *"cuando apenas había cumplido "diez y seis años", la muerte inexorable y cruel, le arrebató al cariño de sus afligidos padres, que adoraban en él, y al arte músico a uno de sus más dignos intérpretes, que hubiera honrado sobremanera al mismo y a la nación que le vio nacer"*.

El afán enciclopédico de Saldoni hace que en ocasiones aporte datos aparentemente poco útiles. De este modo nos informa muchas veces de la parroquia de la que era feligrés el oboísta en cuestión, del domicilio donde nació o murió y hasta de la hora exacta en que sucedió. Por ejemplo, en la biografía de Puig indica con todo detalle donde está enterrado: *"camposanto de San Nicolás de Bari de Madrid, extramuros de la que se llamaba antes Puerta de Atocha, nicho núm. 474, patio tercero"*.

CODA

Como conclusión, un fragmento del prólogo del diccionario:

"Al leer la historia nos interesan los hechos que vamos recorriendo, se despierta nuestra simpatía a menudo por la suerte de los actores; y cuando… nos presentan modelos de compatricios que se han distinguido en la misma profesión o carrera a que nos dedicamos, entonces se excita en nuestro ánimo un vivo sentimiento, que nos impulsa a hacer los mayores esfuerzos para imitar, para igualar, y aun para sobrepujar, si es posible, a los que nos han precedido". •

BIBLIOGRAFÍA-REFERENCIAS

SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, 1868-1881.

BURGESS, A. / HAYNES, B. *The Oboe*. New Haven y Londres, 2004.

HAYNES, B. *The Eloquent Oboe*. Oxford, 2001.

GROVE MUSIC ONLINE. •

Francisco Gil es profesor de oboe del CSMA. Ha colaborado con numerosas orquestas españolas. En el campo de la música antigua forma parte, entre otras, de la orquesta barroca "Los Músicos de Su Alteza". •

Puchol-Reeds

Cañas de Fagot y Contrafagot
para profesionales y estudiantes

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

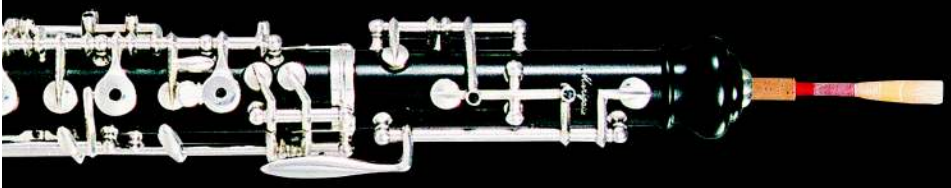


Le Hautbois
par excellence !



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

Primer congreso Afoes Málaga 2012.

Cristina Castaño



Entre los días 28 y 29 de abril de 2012 se llevó a cabo la primera edición del Congreso de la Asociación de Fagotistas y Oboístas de España. Fue un momento de encuentro nacional que nos permitió, más allá de las diferencias musicales, reunir a multitud de instrumentistas, así como colegas europeos (Francia, Alemania, Italia, Reino Unido, y Suiza) e incluso del otro lado del Atlántico (México) y Asia (China).

La organización ha abordado este encuentro con la ilusión y la responsabilidad de poner a disposición de las personas participantes la infraestructura necesaria para asegurar unas condiciones óptimas de trabajo, el cual, no hubiera sido posible sin la ayuda desinteresada de los voluntarios/as.

La participación en este encuentro ha sido muy satisfactoria. Se dieron cabida más de 300 personas, entre artistas invitados, sponsors y socios, así como otros simpatizantes de la asociación. Con ellos, logramos promover la cultura mediante las actividades propuestas en el congreso: conferencias, masterclasses y recitales.

Todos estos actos desarrollados en los escenarios, estaban acompañados por numerosos *stands* donde los fabricantes y las grandes marcas exponían sus productos más innovadores para disfrute de los asistentes.

Los ponentes de las clases magistrales fueron solistas internacionales de las orquestas más prestigiosas de Europa. Cabe destacar la especialización de cada clase magistral según el ponente, ya que abordaron los repertorios más característicos y diversos de cada instrumento, al igual que el alto nivel demostrado por los alumnos y alumnas participantes en dichas clases.

Se trabajaron pasajes orquestales con la fagotista **Silvia Coricelli**, el *Concierto para oboe y orquesta en do mayor, K.314* y el *Concierto para fagot y orquesta para fagot K.191* de W. A. Mozart con **Cristina Gómez** e **Higinio Arrué**, respectivamente. También otras obras de gran importancia








www.afoes.es PRIMER CONGRESO
ASOCIACIÓN DE FAGOTISTAS Y OBOÍSTAS DE ESPAÑA
Conferencias y talleres prácticos
Xavier Blanch
Profesor Oboe barroco de la Esmuc-Conferenciante
Pep Borràs
Profesor Fagot barroco de la Esmuc-Conferenciante
Performances
Ensemble DC Valencia
Jesús Fuster, Emilio Castelló, Daniel Fuster, Doménec Hurtado y Salvador Sanchis
Fag-ollatos de la ROSS
Javier Aragó y Alvaro Prieto
Recitales y Clases Magistrales
Javier Abad
Higinio Arrué
Roberto Baltar
Stefano Canuti
Silvia Coricelli
Frank Forst
José Luis García Vegara
Cristino Gómez Godoy
Eduardo Martínez
28 & 29 ABRIL
MÁLAGA 2012
conservatorio superior de música
más información en www.afoes.es y en inscripcion@afoes.es
afoes
Patrocinadores
YAMAHA







I Congreso de Afoes. Foto: Daniel Díaz

como son el *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor, op. 144* de R. Strauss con **Eduardo Martínez** y la *Sonata para fagot y piano en sol mayor op. 168* de C. Saint-Saëns con **Frank Forst**. En el ámbito de obras barrocas, pudimos disfrutar de dos masterclass una sobre el maestro francés F. Couperin: *Concerts Royaux y Noveaux* con **José Luis García,** y de la mano de **Stefano Canuti** otras sobre la adaptación fagotística de las *Sonatas* para viola de gamba y clave BWV 1027, 1028 y 1029 de J.S. Bach.

Estas clases fueron complementadas con dos magníficos talleres de introducción a la interpretación del oboe y del fagot barroco, donde **Xavier Blanch** y **Josep Borràs** nos brindaron la oportunidad de tener en nuestras manos estos instrumentos históricos, con el fin de apreciar las diferencias y similitudes en los procedimientos técnicos e interpretativos respecto del actual, así como su repercusión pedagógica y sus perspectivas profesionales.

Todos los asistentes al congreso pudimos disfrutar del alto nivel interpretativo de los recitales, deleitándonos con obras de diferentes estilos y diversas agrupaciones. Fueron un total de siete conciertos a lo largo de todo el fin de semana.

El ciclo de recitales comenzó con el concierto homenaje al oboísta **Juan Manuel González Lumbreras** a cargo de **Eduardo Martínez** que, junto con **Ximo Osca** (fagot) y **Darío Moreno** (clave), interpretó la *Sonata para oboe y bajo continuo en sol menor, Wq.135 (H.549)* de C. Ph. E. Bach, y la *Sonata para oboe y bajo continuo en do menor, KV.53* de A. Vivaldi.

Seguido al recital de oboe, los ***Fag-Solistas de la ROSS***, **Javier Aragó** y **Álvaro Prieto**, nos deleitaron con Dúos de ópera de W. A. Mozart, *Canción sin nombre* de I. Stravinski, y Dúo para *dos fagotes op.3 en Fa Mayor* de F. Devienne.

El ***Ensemble Valencia*** fue el siguiente grupo en subir al escenario con sus cinco componentes, **Jesús Fuster, Emilio Castelló, Daniel Fuster, Domènec Hurtado** al oboe y **Francisco Cerpa** al fagot. Interpretando obras como *Variaciones Goldberg* y la *Fuga n° 5* de J. S. Bach, *Suite Bergamasque (Passepied)* de Claude Debussy, *Divertimento para vientos* de V.



Martín i Soler y un *Engo* de **Juan Sanz**, socio de la AFOES que acudió al recital.

Stefano Canuti al fagot acompañado al piano por **Enrique Bagaria,** continuaron el ciclo de conciertos con las siguientes obras camerísticas: *Sonata en re mayor BWV 1028* de J. S. Bach, *Sonata en si bemol mayor K. 292* de W. A. Mozart, y para terminar, *Fantasiestucke Op.73* de R. Schumann.

En la tarde de sábado **Higinio Arrué** al fagot, **Cristina Gómez** al oboe y **Ángel Campos** al piano, interpretaron el *Trio para piano, oboe y fagot* de F. Poulenc. Finalmente **Cristina Gómez** al oboe y **Frank Forst** al fagot acompañados al piano por **Yukiko Sano** nos deleitaron con *Omaggio a Bellini para corno inglés y piano* de A. Pasculli, la *Sonata para fagot y piano Op.168* de C. Saint-Saëns y *Four Sketches para oboe, fagot y piano* de Peter Hope, obra que despertó una gran expectación entre los asistentes.

El domingo para terminar el ciclo de recitales **José Luis García** al oboe, acompañado por **Darío Moreno** al clave y al piano, **Mario Navas** al violín y **Jeremías Sanz** al violonchelo concluyeron los recitales con el *Concert Royal IV en mi menor* de F. Couperin, y las *Tres romanzas para oboe y piano Op. 94* de R. Schumann.

El colofón de este congreso estuvo marcado por la **Banda de fagotes y oboes**, aunando en ella todos aquellos participantes (más de 100) que se prestaron a tocar con sus instrumentos, llenando así el escenario de música de Haendel, con la *Música para los reales fuegos de artificio HWV 351*. Destacó la "pequeña" aportación de dos de los asistentes, que completaron la gran banda con un oboe *mussete* y un fagotino. Para la ocasión, se contó con la desinteresada colaboración de **Asger Svendsen**, fagotista y profesor de la Academia de Música de Malmö en Suecia, quien con su maestría consiguió realizar en poco tiempo un gran trabajo con el numeroso grupo de doble lengüeta.

Este primer Congreso, organizado por la Afoes, ha tenido gran acogimiento entre los asistentes, tanto por parte de los artistas y sponsors como del público en general. La organización ya está forjando nuevos proyectos para el siguiente encuentro que tendrá lugar en Madrid en 2013, ¡Os esperamos! •











zasmusic




YAMAHA





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

Estreno mundial de "Soledad habitada" en la IDRS 2012



Miami University, Oxford, Ohio, E.E.U.U. Julio 7-11 2012. **Sarah Roper**



"Center for Performing Arts", Miami University, Oxford, Ohio.

Cuando en mayo de este año recibí la invitación para realizar un recital en la 41° Congreso de la IDRS (International Double Reed Society) en Oxford, Ohio, sabía que iba a vivir una experiencia muy emocionante y enriquecedora tanto a nivel personal como profesional. No me equivoqué.

Rápidamente tenía que preparar un recital de 30 minutos y enviar las partituras al pianista en los E.E.U.U. antes de principios de Junio. Ya que los organizadores me habían pedido interpretar, por lo menos, una pieza española decidí ofrecer un recital entero de música española para oboe. Después de pasar varios días investigando el repertorio, decidí empezar el recital con "Aire de Danza Popular" de Juan Pons Server (1941 -) que como su nombre indica, es una danza popular en ritmo de 5/8, conocido como "Zortzico" y de unos 2 minutos de duración. Para finalizar el concierto pensé en la "Suite espagnole" de Isaac Albéniz (arreglo de David Walter) de donde interpretaría los movimientos "Sevilla", "Cádiz" y "Aragón" que juntos duran casi 15 minutos. Estas piezas exigen un alto nivel técnico para ambos instrumentos, oboe y piano, pero es una música muy gratificante tanto para el público como para los intérpretes.

Deseaba incluir una pieza española contemporánea para oboe solo o con piano ya que todavía me faltaban unos 8 minutos de música……Así que, siguiendo mi instinto, propuse a **Jesús Sancho Velázquez (1962-)**, amigo y compañero de la ROSS, componer una pieza para mí con el **encargo oficial de la AFOES**. Ya conocía sus obras para oboe y cuerdas; Oboe - Quartet y "Por Mayo" y me parecía lógico

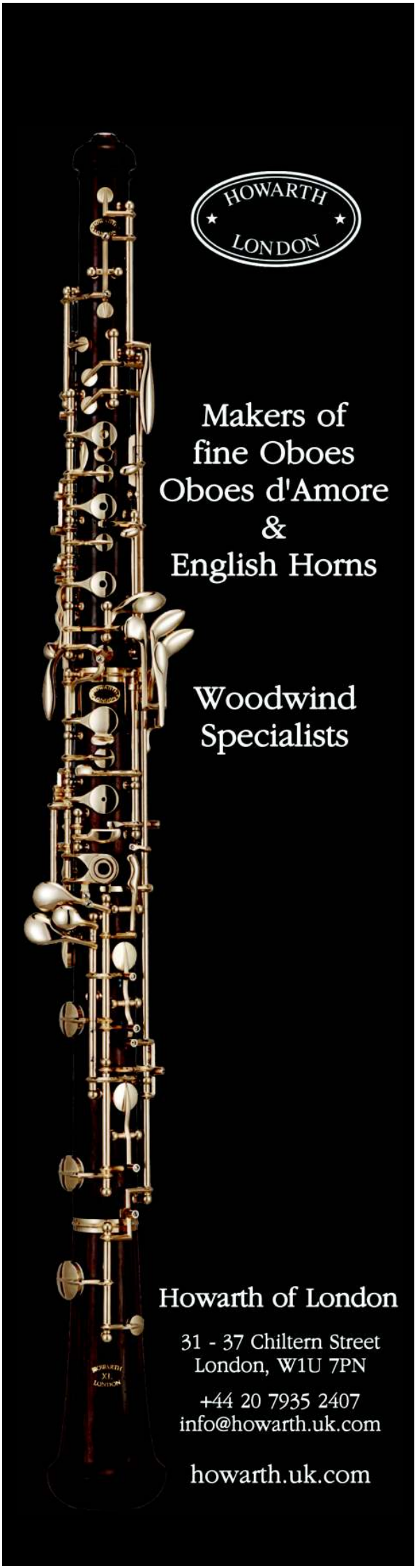
que compusiera él esta nueva obra. Por experiencia sabía que escribe muy bien para el oboe y que su música, agradable de escuchar, cautiva al público con su magia y originalidad. El resultado fue **"Soledad habitada",** que completaría mi recital al que denominé "Aires de España".

Solo podía estar en Oxford cuatro días porque tenía que trabajar con la ROSS el día 6 de julio y ya tenía previsto un concierto de música de cámara en Sevilla la noche del 11 de julio. Fue un poco justo con los viajes pero los tres días que pasé en la conferencia de la IDRS fueron inolvidables….Este tipo de convención te da la oportunidad de conocer a mucha gente nueva así como reencontrarse con amigos y compañeros de otras etapas de la vida. Había aproximadamente 1000 participantes de 26 países diferentes y 65 tiendas expositoras (al entrar en la sala de los expositores la sensación era impresionante, no sabías por dónde empezar). Es el lugar ideal para ponerse en contacto y compartir información con oboístas y fagotistas de todo el mundo. El ambiente era emocionante y relajado al mismo tiempo, muy fácil hablar con cualquier persona ya que todo el mundo teníamos una tarjeta que servía como presentación e introducción. Me encantó poder escuchar tantos sonidos y estilos diferentes y sobre todo me gustó mucho el respeto existente por los diferentes estilos, tanto de interpretación como de forma de hacer las cañas, mezclando y uniendo las escuelas de Europa, América y Asia.

Cada día había conciertos, master clases y conferencias desde las 9.30 hasta las 17.00 en cuatro o cinco salas diferentes y de forma simultánea, lo que hacía muy complicado la elección del evento al que se quería asistir. Después de descansar y cenar había cada noche un concierto en el auditorio a las 20.00, donde tocaban solistas internacionales.

El campus de la Universidad de Miami (Oxford, Ohio) es enorme y dispone de unas excelentes instalaciones, amplios espacios y magníficas zonas verdes. Un sitio ideal para estudiar. Aunque hacía mucho calor, ya que estábamos a principio de julio y con un grado de humedad alta, no había problema para tocar y trabajar porque todos los edificios estaban dotados de aire acondicionado funcionando las 24 horas del día. Durante los días que estuve allí me alojé en un apartamento del campus universitario. Fue una buena elección ya que, aparte de estar bien equipado y poderse desplazar desde allí a todos los sitios de la convención andando, tuve la oportunidad de conocer a unas personas muy interesantes y amables; mis compañeros de apartamento Max, su hermano Walter y su mujer Michele. Los dos hermanos americanos, Max (químico jubilado) y Walter (administrador jubilado y técnico en reparación de instrumentos), son oboístas amateurs y totalmente dedicados a su hobby, el oboe. Me enseñaron el otro lado de un congreso internacional de doble cañas – la de los estudiantes y entusiastas (la IDRS tiene muchos socios que son amateurs, sobre todo americanos) que vienen a escuchar y a aprender de los profesionales. Ellos, emocionados como niños chicos de vacaciones, me trataron como a una reina, recibiéndome la primera noche con una botella de vino y tapas de queso. Con ellos compartí mucha información sobre la diferencia entre los estilos y las cañas europeas y americanas.

El sábado por la mañana, 7 de julio, tuve un ensayo de una hora con el pianista que me asignaron, Jeffrey Shumway, profesor de



piano del "Brigham Young University" y por la tarde tuvimos una prueba de sonido en la sala "Souers Recital Hall" en el "Center for performing Arts" que duró estrictamente 30 minutos ya que había grupos ensayando antes y después.

La hora del concierto al día siguiente, a las 10.00 de la mañana, fue perfecta ya que todavía no hacía demasiado calor y, con el "jetlag", ya estaba despierta a las 6.00 de la mañana de todas formas. Fue una experiencia muy emocionante poder interpretar un recital en la conferencia de la IDRS. La sala tenía una buena acústica y el público, internacional y de todas las edades, estaba conformado por estudiantes, amateurs y profesionales.

En fin, el programa con el estreno mundial de "Soledad habitada" fue un éxito y me sentí privilegiada por poder representar la marca de mi oboe, "Howarth of London", que me apoyó y patrocinó durante la conferencia.

Tras el recital tuve tiempo de asistir a algunos eventos importantes, aparte de pasar tiempo visitando las diferentes tiendas, como el ensayo general del concierto de Gordon Hunt, una conferencia sobre el fascinante nuevo oboe "Howarth - Redgate" (un nuevo modelo diseñado especialmente para tocar música contemporánea) ofrecido por Christopher Redgate o el final del concurso "2012 Young Artist Competition for Oboe" organizado por la IDRS, entre otras muchas actividades.





Algunos detalles del nuevo "Howarth – Redgate oboe"

No me gustaría terminar este artículo sin dar las gracias más efusivas a AFOES y a Jesús Sancho Velázquez por haber hecho realidad este encargo, así como a "Howarth of London" sin ellos no hubiera sido posible realizar este proyecto. Gracias.

SARAH ROPER

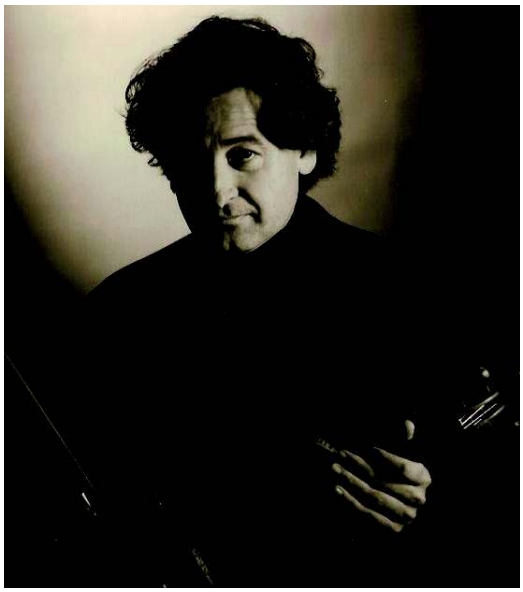
Nacida en Nueva Zelanda. Estudios en la "Royal Academy of London" (George Caird y Celia Nicklin) y la "Staatliche Hochschule für Musik" en Karsruhe (Thomas Indermühle).1995-1996 Ayuda de Solista en la OCG. Como oboe solista ha colaborado con orquestas como "Royal Philarmonic Orchestra", "BBC Philarmonic Orchestra", "Halle Orchestra" y "Royal National Scottish Orchestra" y la Real Filarmonía de Galicia. Desde 1996 es ***Solista de Oboe, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla.***

SOLEDAD HABITADA

JESÚS VELÁZQUEZ (2012),
Encargada por Afoes y dedicada a Sarah Roper, estreno mundial el 8 de julio en la IDRS 2012, Oxford. Ohio. E.E.U.U.

DOS VISIONES.

> El compositor.



Jesús Sancho Velázquez

Me han pedido desde la dirección de la AFOES redactar un artículo para ser publicado en la revista de la asociación, en el que pueda dar algunos datos o explicación sobre mi pieza "Soledad habitada", recientemente estrenada por Sarah Roper, solista de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (ROSS), en la Conferencia anual de la IDRS (International Double Reed Society) en Oxford, Ohio, EEUU.

Antes de hablar de la pieza en sí, me gustaría aclararles ciertas cosas sobre mi actividad como compositor.

Aunque en varias ocasiones me hayan dicho que "compositor es todo aquel que compone" y a pesar de haber escrito hasta la fecha unas 40 obras para muy distintas combinaciones de instrumentos, lo cierto es que yo mismo no me considero compositor. Mis estudios musicales siempre fueron centrados en el violín, mi instrumento, y con el que he hecho, y hago, mi actividad profesional. Soy violinista en la sección de segundos violines de la ROSS, desde su fundación en 1991, y por encima de todo me considero músico.

A pesar de no haber estudiado nunca, ni con nadie, composición, en 1993, compuse mi primera pieza, un cuarteto de cuerdas "Teselas", y que fue estrenado en Murcia. La experiencia fue positiva, y he de reconocer que, por lo visto, me enganchó. Yo quería explorar de una manera independiente y al margen de modas y escuelas, qué es lo que yo podía decir en música, y cómo hacerlo. Y sobre todo tenía muy claro que debía componer obras pensando en el músico, en el intérprete, recordando mi experiencia como tal. Siempre me imaginaba al posible intérprete, a veces incluso a personas concretas (tengo la suerte de contar entre mis colegas y amigos con, no sólo grandes instrumentistas sino grandes músicos). Este hecho conforma la estética de mis composiciones donde no aparecen fórmulas matemáticas rítmicas, ni hay un interés por la exploración de sonoridades extrañas o nuevas, tan de moda en algunas escuelas de música contemporánea. Esto no significa que mis piezas resulten facilonas, ni que yo considere mi obra anticuada. Como ya dije antes, intento expresarme al margen de modas y tendencias, lo que produce, según los intérpretes, y el público en general, un efecto de frescura y de cierta originalidad, que a mí me llena de satisfacción y me anima a seguir componiendo, utilizando como técnica principal, la imaginación, el intelecto intuitivo, y sobre todo el juego.

SOBRE "SOLEDAD HABITADA"

Un día Sarah Roper llamó a casa para explicarme que había sido invitada a la Conferencia de la IDRS y que pensaba hacer un recital de música española. Entonces me pidió, para completar su programa, si yo podía hacer una reducción para oboe y piano de cualquiera de las dos piezas mías que ella había tocado (Oboe-Quartet, o "Por Mayo", para oboe, violín, viola cello y contrabajo). Yo me sentí muy halagado pero creía que no podría hacer una buena transcripción de esas piezas, teniendo en cuenta mi desconocimiento de la escritura para piano, y que nunca antes había escrito nada para ese instrumento. Sin embargo, sentí que era una buena oportunidad, y sin pensarlo mucho le propuse que podía escribirle una pieza nueva para ella y para esa ocasión concreta. Además, Sarah quería involucrar a la AFOES para que hiciera el encargo oficial de la obra, y que representara con ella a España y a su asociación de fagotistas y oboístas en la Conferencia Internacional.

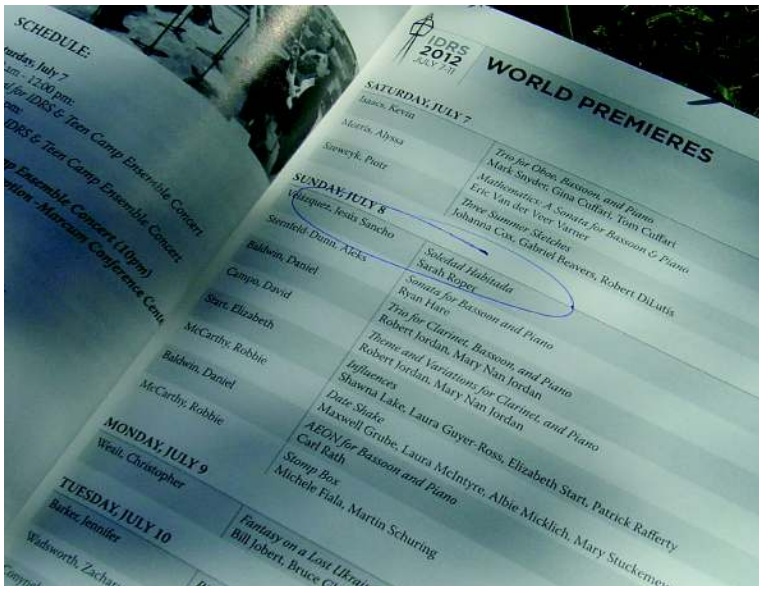
En un periodo de tiempo muy corto debía tener las partituras para enviarlas a los Estados Unidos. Era todo un reto. Y no exagero si escribo que ya al colgar el teléfono estaba imaginando cómo empezar, y qué clase de pieza quería escribir. Conocer el hermoso sonido de Sarah, su musicalidad y su exquisito gusto para el fraseo fue, sin duda, una gran inspiración, y un aliciente inestimable.

En diez días, la partitura estaba terminada.

DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA

La obra, para oboe y piano, tiene una duración de unos ocho minutos.

Tras dos compases de piano donde se enfatiza la importancia de la nota fa, el oboe inicia su exposición con un intervalo de 7ª ascendente (que se repetirá y adquiere cierta función aglutinadora) y en diez compases presenta el tema, utilizando de una manera libre una serie de 12 notas.



Programa del congreso IDRS 2012

La música es lenta, sin dirección clara, con un acompañamiento de piano mínimo, apenas unas notas sueltas que subrayan la línea del oboe, estableciendo un ambiente meditativo, lírico y misterioso. De esa manera yo quería expresar la soledad íntima del individuo. Hay cierta tristeza, pero también cierta tranquilidad al constatar la certeza de esa soledad.

La música va desarrollando ciertos motivos, tanto rítmicos como interválicos y llega a un *piu mosso* que también contiene una serie de 12 notas. De repente

un cluster brusco en el piano cierra esta música y a la vez sirve de *anacrusa* para una sección rápida, muy rítmica y que está basada en la típica sucesión de 6/8 + 3/4 que representa a la música española y más concretamente a la flamenca (en realidad un compás de 12 pero con los acentos en 3+3+2+2+2).

Esta sección de carácter muy marcado representa el contraste que ya aparece en el título. Frente a la soledad del individuo, este ritmo obstinado representa a la colectividad (habitada) y a sus tradiciones que marcan, conforman y de alguna manera restringen la voz del individuo en su soledad.

A través de un *molto rallentando*, se va diluyendo el ritmo implacable para volver al ambiente del principio. Con una pequeñísima coda donde el oboe introduce una figura que antes no había aparecido (mi bemol-do- mi bemol), la pieza concluye con, creo yo, un sentimiento positivo, más cálido, que quiere dar a entender que la soledad, siendo habitada, es algo enriquecedor.

Por supuesto, este pequeño análisis o descripción es a posteriori, y no lo considero relevante, ya que la música en sí es un arte que puede expresar y transmitir un gran número de sensaciones, sentimientos y experiencias, que llegan a la sensibilidad del oyente sin necesidad de palabras o explicaciones. Y esa es su grandeza.

Quizás describir una música y hablar de ella (haciendo literatura o ensayo) solo sirva para despertar la curiosidad y el deseo de oírla o interpretarla, sin más, y que cada uno encuentre lo que haya en ella.

Sobre su dificultad técnica, no creo que sea yo, sin ser oboísta ni pianista, quien pueda juzgarlo. Por eso creo que sería muy interesante que Sarah Roper, dedicataria de la pieza, y quien la ha trabajado y la ha estrenado, hiciera un comentario al respecto, y a quien invito a hacerlo, para que transmita a todos los oboístas interesados, su visión y su experiencia.

Y para terminar, quisiera agradecer a la AFOES, la posibilidad que me ha brindado para realizar y estrenar "Soledad habitada", y la invitación para hablar de ella a través de esta publicación.

Muchísimas gracias.

Jesús Sancho Velázquez

j.sanchovelaz@gmail.com

> La interprete.

Igual que las anteriores obras compuestas por Jesús Sancho Velázquez para el oboe, "Soledad habitada" es técnicamente muy cómoda de tocar, bien escrita para el instrumento e invita al oboísta a experimentar con colores y sonidos variados para conseguir ambientes diferentes. La pieza utiliza un registro amplio del oboe, desde el do # grave hasta el fa agudo. Hay momentos cuando hay que entrar con un fa grave `p´ y hay algunos saltos a notas agudas, una sección rítmica un poco más complicada, pero en general no es una obra técnicamente muy complicada por lo que se puede concentrar en la dirección del fraseo y los varios tipos de sonido que cada sección pide.

Recomiendo esta obra a oboístas a partir del nivel de grado superior, pero con un consejo: que tenga un buen pianista acompañante y que tenga interés en ensayar ya que esta obra es compleja de ensamblar. Como Jesús ya ha bien dicho, hay momentos cuando "la música es lenta, sin dirección clara" y hay que sentir el pulso de la música cada uno. A veces el pulso es un silencio y hay otros momentos cuando se encuentran tresillos en la parte de oboe y no en el piano y al revés. La sección más rápida y rítmica, al estilo español es más fácil de tocar juntos aunque existe la tentación y el peligro de precipitar el tiempo.

"Soledad habitada" es una obra perfecta para añadir en un recital por sus contrastes en carácter y estilo, así como su duración, apenas 8 minutos. Es una pieza que ayuda al oboísta a lucir sus capacidades técnicas, concentrándose sobre todo en la calidad de sonido a través de amplios fraseos.

Sarah Roper. •



Aportaciones a la investigación sobre al fagot y su didáctica en el curriculo de la enseñanza elemental



Dr. José Ramón Pérez Mestre

El material que aquí presentamos se concretiza en el libro ***Schola* de Fagot,** el cual propugna la formación musical por la praxis, proporcionando una interesante reflexión teórica y la importancia de la constatación de la didáctica para una mejor comprensión y estudio del instrumento. Es una propuesta didáctica y pedagógica en base a una metodología para la enseñanza elemental de los estudios de fagot: un material curricular que puede ponerse en práctica en centros de enseñanza. Material curricular consistente en la elaboración y desarrollo pormenorizado de la propuesta de programación didáctica relativa a los estudios de fagot correspondientes a las enseñanzas elementales, que ha sido implantada a modo de prueba piloto en el Aula de Fagot del Conservatorio Superior de Música de la Diputación de Badajoz por el profesor titular de la misma. Surge como

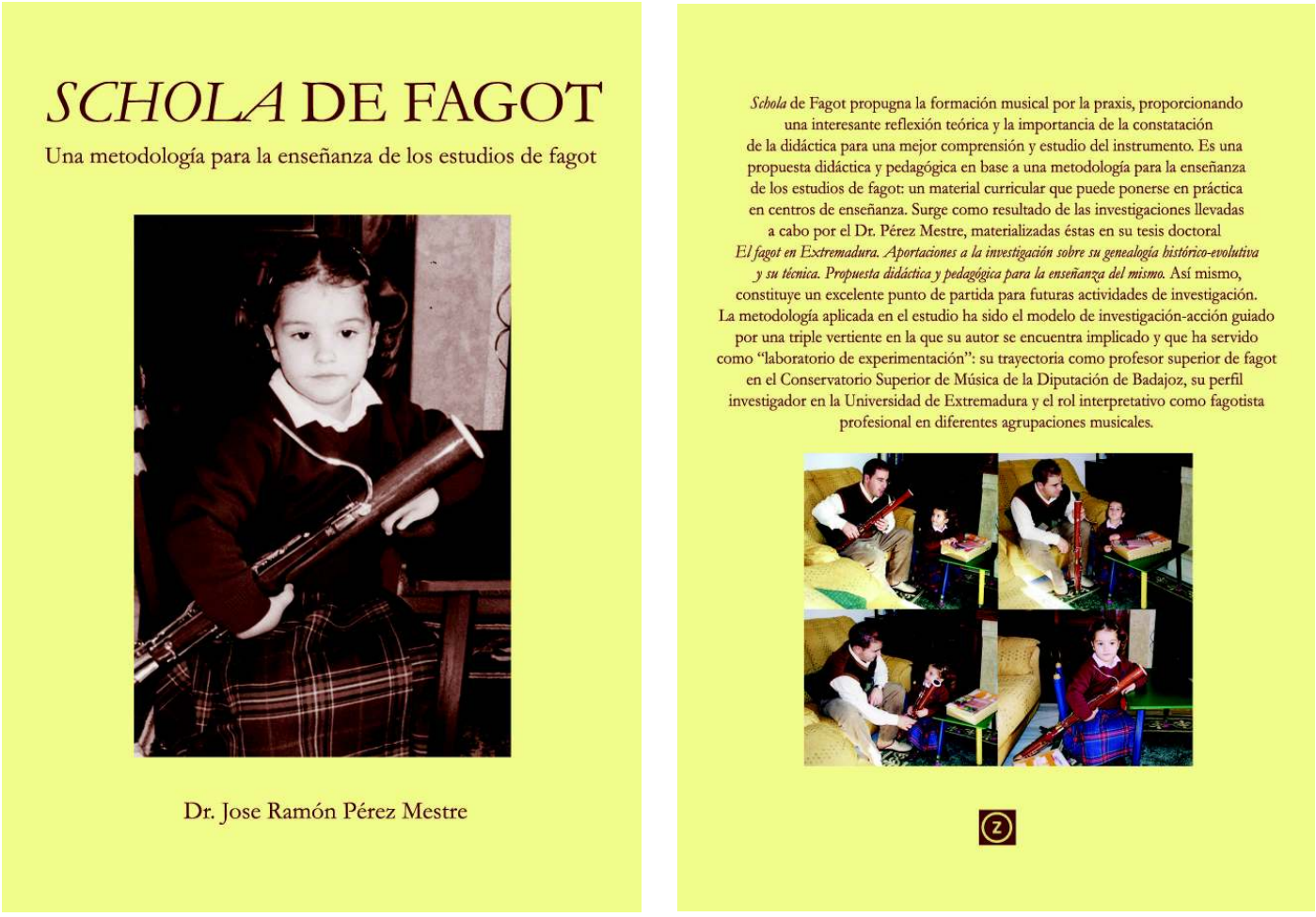


Imagen 1. Portada y contraportada del libro *Schola de Fagot* de Pérez Mestre (2006)

resultado de las investigaciones llevadas a cabo en la tesis doctoral de Pérez Mestre (2005) en los aspectos referidos a la didáctica y pedagogía de la enseñanza del fagot en Badajoz.

A pesar de que el presente trabajo se encuentra enmarcado por la normativa educativa propia de Extremadura, su implantación más allá de esta comunidad autónoma no debe ocasionar problema alguno dada la adaptación a la generalidad con que se caracterizan todos los planteamientos realizados, que son aplicables a otros territorios y escenarios teniendo en cuenta la normativa vigente sobre educación que corresponda en cada caso.

Cuando se comienza cualquier propuesta investigadora, siempre se hace con ciertos miedos y fuertes dosis de responsabilidad. Toda situación es propia de quien se siente comprometido en una tarea importante, al menos para quien la realiza. Generalmente el hecho de *investigar* en sí va siempre acompañado de una serie de "accesorios" propios de un laboratorio o del mundo de la ciencia más pura y sofisticada, dejando los aspectos artísticos y educativos en un segundo plano. Teniendo presente la definición que hace de ella la Real Academia Española de la Lengua (2012): "Investigar es hacer diligencias para descubrir algo; realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia" y por aclarar posiciones y conceptos, nos apoyamos en las palabras de Lago (2000:75) en relación a lo que entendemos qué es y qué puede considerarse investigar: "Investigar es tener una curiosidad constante y desbordada por la vida, que permanentemente nos regala elementos a descubrir; buscar respuestas a aquellas cosas que se nos presentan como imposibles o de difícil comprensión; observar e indagar con mirada analítica, que nos permita ir más allá de lo que de verdad tenemos ante nuestros ojos; buscar estructuras ordenadas a temas aparentemente desestructurados; o, cambiar, modificar, innovar el conocimiento"

Al iniciar nuestra investigación fueron muchos los interrogantes, todos ellos impregnados de esa gran "curiosidad constante" y a la vez, por la "necesidad de saber algo más". En realidad se trató inicialmente de una búsqueda incesante, y a veces, sin límites de respuestas precisas a determinadas cuestiones, como por ejemplo:

¿Por qué la docencia de fagot en España a excepción del Real Conservatorio Superior de Madrid se ha visto reducida casi a unos cuarenta años de historia, en el mejor de los casos, y por qué ha estado circunscrita mayoritariamente a regiones específicas como es el caso de la Comunidad Valenciana?

¿Por qué los alumnos que ingresan por primera vez en un centro de estudios musicales no se decantan por estudiar fagot en la mayoría de los casos y sí por otros instrumentos "más populares" como por ejemplo el piano o la flauta travesera, siendo todos ellos instrumentos que gozan de un amplio y dilatado recorrido histórico (en base a intérpretes célebres, repertorio específico a solo y de conjunto para grupos de cámara y orquestas, literatura propia, etc.?

¿Qué claves básicas podríamos aportar en la actual enseñanza del fagot dentro del marco educativo vigente para garantizar un buen magisterio que favorezca la proliferación del instrumento en los conservatorios y demás centros de enseñanza musical en España?

Al propio tiempo, partimos de tres premisas principales que nos planteamos a modo de interrogantes:

1º.- ¿Qué queremos investigar?

Con nuestra investigación pretendemos contribuir y profundizar en determinados aspectos del fagot en España, y en Extremadura sobre todo, tomando como punto de partida una pauta de actuación concreta sobre las metodologías didácticas más actuales en el marco educativo vigente.

2º.- ¿Cómo queremos hacerlo?

El cómo investigar hace referencia a la naturaleza propia de nuestro trabajo de investigación, teniendo en cuenta que éste está dotado de un carácter mixto que combina dos líneas de actuación. Una, marcada por su fundamentación teórica (investigación documental) y otra, totalmente impregnada por la práctica en sí (investigación de campo).

Simultáneamente, establecimos un doble mecanismo de ejecución y control desde la investigación-acción en el aula. Por un lado, un sistema de vigilancia continua (follow up) que nos permitió en todo momento, detectar los fallos que se pudieran producir, para corregirlos inmediatamente, y en qué forma y grado se cumplían las actividades. Por otro lado, un sistema de retroalimentación constante (feed back) que nos sirvió para verificar nuestra propia actividad docente, llevando a cabo una evaluación de tipo triangular en la que se vieron inmersos simultáneamente tres elementos claves: el alumno/a, el profesor y el proceso en sí de enseñanza-aprendizaje. Además de tener en consideración un enfoque metodológico específico y, las técnicas y herramientas necesarias para su elaboración y desarrollo.

Todo ello, entendiendo un sistema de evaluación como proceso ininterrumpido con cuatro fases fundamentales: obtención de la información, formulación de juicios, toma de decisiones y comunicación de los resultados de la misma. Así mismo, consideramos que la evaluación

ha de estar presente en tres momentos concretos: antes de iniciarse la acción educativa porque, gracias a ella es posible precisar la inclusión o no de determinados objetivos; a lo largo del proceso porque, actuando bajo la denominada evaluación continua, se precisa cuando es necesario hacer reajustes en las actividades programadas; y, al final del proceso, para comprobar que los objetivos han sido alcanzados.

3º.- ¿Cuál será el tratamiento más adecuado para su realización?

Cualquiera de los aspectos antes mencionados forman parte de lo que denominamos metodología de investigación. Junto a ambas líneas de actuación recurrimos a algunos de los modelos más utilizados en investigación musical. Cada uno de ellos reúne una serie de características determinadas que nos ha permitido utilizar unas coordenadas muy específicas para así ayudarnos a centrar el desarrollo de nuestro trabajo. Éstos son los que a continuación mostramos:

- *Método Experimental*: para establecer relaciones bilaterales entre causas y efectos.
- *Método Filosófico*: para alcanzar un mayor conocimiento del por qué de las cosas.
- *Método Comparativo*: para así revisar, valorar, comparar, verificar y demostrar aspectos relacionados con nuestro objeto de estudio.
- *Método Descriptivo*: para poder presentar la realidad desde la práctica.

Bajo todos estos parámetros intentamos dar respuesta a las cuestiones planteadas inicialmente, obteniendo como resultado de todo ello la culminación del presente trabajo de investigación.

Con respecto al **estado de la cuestión**, debemos señalar la escasez de material impreso en castellano, por no decir casi inexistencia, para la investigación del fagot en España. A pesar de ello, fuera de nuestras fronteras nacionales sí hay documentación bibliográfica de significativa importancia en diferentes lenguas distintas a la castellana, que ha sido consultada y que tiene un gran peso específico en este estudio. En este sentido, cabe citar los siguientes ejemplos: Seltmann y Angerhöfer (1984), Spencer (1958) y Waterhouse (1955). Es por ello, que con el presente trabajo pretendemos contribuir al desarrollo de materiales en castellano tomando como base la documentación mencionada, ampliando así su situación en España y, aportar propuestas didácticas y pedagógicas para la enseñanza del fagot en la península e islas adyacentes.

En relación a los **antecedentes y desarrollo actual del tema** objeto de estudio hemos buscado, por una parte, en la información proporcionada por el *Ministerio de Educación, Cultura y Deportes* mediante su base de datos de tesis doctorales *TESEO*. En ella observamos que hay escasez de trabajos de investigación sobre el fagot (o aspectos concretos relacionados con este instrumento) en España. Si buscamos antecedentes remotos en otras bases de datos, sí tenemos constancia de varios estudios históricos que, basados en documentación de archivos, lo citan de manera indirecta, y es el caso por ejemplo, del *bajón* (instrumento antecedente del fagot en España). Éste aparece en la mayoría de las tesis doctorales fundamentadas en la documentación histórica de las diferentes catedrales españolas, durante la época barroca, como uno de los instrumentos integrantes de los grupos de ministriles.

Ejemplo de ello es la tesis doctoral de Pavia Simó (1977). En ella, observamos como los resultados obtenidos en la investigación de la música de la catedral de Barcelona en el siglo XVII son casi todos inéditos y están sacados básicamente de las fuentes impresas del archivo de dicha catedral y de la sección de música de la biblioteca de Cataluña. Son los siguientes:

1. Sobre la capilla de canto (fundación, niños cantores, maestros de capilla).

2. Instrumentos e instrumentistas (organistas, órganos y organeros, otros instrumentos, bajón y bajonistas, manchadores del órgano, copistas de música).

3. Trascripción de obras de los principales compositores.

4. Sección documental con la trascripción paleográfico de los documentos que se refieren a los maestros, órganos y cantos escolares.

Más recientemente, encontramos la tesis doctoral de Borrás Roca (2009), que lleva a cabo un estudio sobre 27 instrumentos bajones históricos de procedencia hispánica, estableciendo su relación con la tratadística nacional e internacional.

Si nos circunscribimos a Extremadura como ejemplo, cabe destacar el trabajo de tesis doctoral de Barrios Manzano (1999), en donde contempla la aparición en su documentario del bajón y del bajoncillo en los años 1594 y 1651 respectivamente en la catedral de Coria, formando parte así de su grupo de ministriles. En este sentido, debemos tener en cuenta que, no quiere decir que los instrumentos aparecieran en el año al que se alude, sino que se citan cuando aparecen por primera vez en la documentación consultada.

Otro ejemplo de considerable trascendencia en el campo de la musicología española, y más concretamente la extremeña, es el prolífico trabajo de investigación llevado a cabo por el prestigioso musicólogo López-Calo (1995), en donde traza una interesante historia de la música en la catedral de Plasencia a partir de documentos hallados en el archivo catedralicio.

Centrándonos ahora sobre la **docencia del fagot en Extremadura**, debemos señalar que este instrumento no goza de una tradición amplia en cuanto a su magisterio en los conservatorios de las provincias de Badajoz y Cáceres. Podríamos señalar varios motivos por los cuales se ha llegado a este hecho, por ejemplo la poca densidad de centros especializados de educación musical que impartan estudios de fagot con respecto a otras autonomías como la madrileña o la valenciana sobre todo. En la comunidad autónoma de Extremadura no tenemos constancia de que los estudios de fagot formen parte del currículo de academias privadas, centros autorizados, escuelas municipales de música u otros centros de similar naturaleza, sin embargo, sí se imparte esta especialidad en conservatorios dependientes de la *Junta de Extremadura* y de las *Diputaciones de Badajoz* y *Cáceres*, desde finales del siglo XX en la mayoría de los centros.

En la provincia de Badajoz sólo existe un centro compartido, el Conservatorio Profesional *Juan Vázquez* y el Conservatorio Superior *Bonifacio Gil*, ubicado en Badajoz capital y dependiente administrativamente de la *Diputación de Badajoz* aunque educativamente de la *Junta de Extremadura*. En él se imparten estudios relativos a las enseñanzas elementales, profesionales y, estudios de grado (enseñanza superior) respectivamente.

En la provincia de Cáceres encontramos dos centros, el conservatorio *Hermanos Berzosa* de Cáceres dependiente de la *Junta de Extremadura* y, el conservatorio *Manuel García Matos* de Plasencia dependiente de la *Diputación de Cáceres*. En ellos se imparten únicamente estudios relativos a las enseñanzas elementales y profesionales.

Si analizamos los factores determinantes de la situación del fagot en Extremadura, hay que destacar el hecho de que son escasos los alumnos que eligen este instrumento cuando acceden por primera vez a los conservatorios, por el desconocimiento del mismo en un principio, y después por su alto coste de adquisición. Existen conservatorios que poseen fagotes en propiedad para el estudio de los alumnos/as, sin necesidad de que éstos lo tengan que adquirir hasta



Imagen 2. Alumna de la *Schola de Fagot*

llevar varios cursos. Inicialmente es una solución, sin embargo puede ser contraproducente a medio o largo plazo, ya que el alumno/a podría interrumpir sus estudios de fagot en el momento en el cual tiene que adquirirlo, hecho en sí ocasionado, en la mayoría de los casos, por el alto coste económico del mismo. Por todo ello, la proliferación del fagot en Extremadura se ha visto muy limitada en beneficio de otros instrumentos más "populares" como pudieran ser el piano, el violín o la flauta travesera, por ejemplo.

Teniendo en cuenta todo los expuesto anteriormente y, de acuerdo con el planteamiento de trabajo establecido, con esta investigación nos proponemos alcanzar fundamentalmente dos **objetivos**:

1. Analizar y proponer literatura y bibliografía específicas sobre el fagot para su utilización en el aula, contribuyendo al desarrollo de materiales, y en su caso, traducción al castellano de la documentación bibliográfica existente en lenguas extranjeras, ampliando así su situación y puesta al día en España

2. Realizar propuestas didácticas y pedagógicas sobre las metodologías a seguir en la enseñanza del fagot dentro del marco educativo vigente: elaboración y secuenciación de materiales curriculares en base a su puesta en práctica en un centro de enseñanza

En definitiva, el objetivo general y principal de esta investigación está

pensado en la puesta al día de los estudios sobre el fagot, para hacer llegar a todos los interesados diferentes aspectos relativos a este instrumento de una forma asequible pero así mismo con rigurosidad científica.

El **diseño** del presente trabajo se sustenta bajo un modelo de investigación-acción guiado por una triple vertiente profesional en la que el autor está implicado (docencia, investigación e interpretación), que ha jugado un papel importante al servir como "laboratorio de experimentación" para desarrollar los objetivos planteados inicialmente.

En el apartado relativo a **metodología,** comentamos y justificamos la elección de distintos aspectos metodológicos que se han ido adquiriendo en el curso de la investigación. De hecho, el carácter "académico" del trabajo de investigación es aquí donde suele hacerse más sostenible. En realidad, es a través del uso y manejo de una metodología compleja como mostramos la destreza y capacidad para llevar a cabo la investigación. Por ello, asuntos como la elección de una terminología (como por ejemplo, los *Signos utilizados para la notación y catalogación musical*), la adopción de un sistema clasificatorio, el empleo de una técnica, la aplicación de una prueba, el uso de una estadística determinada, la adopción de unos criterios ideológicos con preferencia a otros, se convierten en objeto de estudio.

En la primera etapa de la investigación, realizamos un análisis de todas las tendencias y metodologías pedagógicas, y a partir de ellas desarrollamos una propuesta didáctica y pedagógica para la enseñanza del fagot (material curricular en base a su puesta en práctica en centros de enseñanza). La última fase consistió en la organización del material para la redacción final en papel y material informático.

En el transcurso de este trabajo de investigación fue necesaria seguir una disciplina específica, marcada por actividades que se han convertido en un hábito del quehacer diario, como por ejemplo:

1. Realizar lecturas cercanas al tema objeto de estudio de nuestro trabajo y cotejar su "puesta al día" para, posteriormente clasificar y ordenar reiterativamente los materiales y la bibliografía consultados

2. Ordenar en diferentes carpetas las diversas informaciones obtenidas y materiales de cada uno de los capítulos del trabajo de investigación

3. Realizar revisiones a los cuadernos de notas

4. Elaborar y diseñar diferentes fichas específicas en relación a la localización y recogida de la información necesaria para llevar a efecto nuestra investigación

5. Confeccionar, organizar y seleccionar las tablas, fotografías, esquemas, cuadros, gráficos, etc., que luego íbamos a utilizar

Las **fuentes** utilizadas para la elaboración del trabajo de investigación fueron diversas: bibliografía didáctico-pedagógica y biográfica del mundo del fagot, el estudio de los principales métodos y técnicas fagotísticas y un trabajo de campo que consistió, sobre todo, en la valoración de la propia experiencia personal y la

J. Berthelot
Roseaux & Accessoires Hautbois
23 Rue de Calais 75009 PARIS
Tel/Fax : 01 40 23 95 32
web : www.anches.com
e-mail : berthelot@anches.com

asistencia a cursos, seminarios, conciertos, jornadas, simposios, congresos y otros eventos relacionados con el tema objeto de estudio. Así mismo, también se hicieron consultas en bibliotecas, fonotecas, discotecas, búsqueda de información e investigación a través de internet (*on line,* diferentes páginas *web* que aparecen reflejadas en el apartado de bibliografía), visitas a centros de documentación y archivos y, entrevistas con personalidades destacadas dentro del mundo del fagot.

Todas estas actividades resultaron de gran interés y valía ya que aportaron datos e informaciones de significatividad notable ejerciendo una influencia definitiva en relación a los objetivos trazados en el presente trabajo de investigación.

El **esquema general y distribución del trabajo de investigación** sigue una estructuración en cuatro capítulos, a los cuales hay que añadirles un capítulo introductorio, las conclusiones y las referencias bibliográficas.

En la *Introducción*, incluimos la presentación, justificación y propósito del trabajo de investigación; el estado de la cuestión, antecedentes y desarrollo actual del tema; los objetivos, diseño, metodología y fuentes; así como, el esquema general y distribución del trabajo de investigación.

En el capítulo primero, bajo el título *El proceso programador de los estudios de fagot en el sistema educativo español*, analizamos los siguientes aspectos: la estructura y el marco legal, el currículo como proceso programador y el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudios de fagot.

Dentro del segundo capítulo, *Propuesta didáctica y pedagógica: programación curricular para la enseñanza elemental de fagot*, recorremos pormenorizadamente las singularidades y los rasgos distintivos en relación a los objetivos, los contenidos y el proceso de evaluación, incluyendo una propuesta de valoración de aptitudes para el ingreso a las enseñanzas elementales.

Programación de la propuesta metodológica: análisis y selección de la bibliografía existente para la enseñanza elemental de fagot, es el título del capítulo tercero. En él abordamos temas significativos como las orientaciones metodológicas, los principios metodológicos, didácticos y psicopedagógicos de intervención educativa, así como una propuesta metodológica general y específica para cada curso de grado elemental.

En el cuarto capítulo, el designado bajo el nombre de *Las fichas como modelo de investigación-acción en el aula. Aspectos técnicos*, adjuntamos y analizamos una serie de fichas cuyo diseño es de elaboración propia. Éstas nos sirvieron de elemento de trabajo para nuestra investigación, así como para el análisis y valoración de los resultados obtenidos a través de *Schola de Fagot* en base a la propuesta de programación didáctica y a la metodología para la enseñanza de fagot implantadas.

Seguidamente encontramos las *Conclusiones* del estudio de investigación, que nos sirven para establecer o refutar la consecución de los interrogantes y objetivos marcados inicialmente.

El último bloque lo dedicamos a las diferentes *Referencias bibliográficas* (material que nos ha servido de apoyo constantemente), organizadas en tres campos: referencias de tipo legislativo y normativa, referencias de obras y textos de consulta, y referencias de tipo electrónico (sitios de internet-webgrafía). •

BIBLIOGRAFÍA-REFERENCIAS:

BARRIOS MANZANO, Mª del P.: *La música en la catedral de Coria. 1590-1755*. Tesis doctoral. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999.

BORRÁS ROCA, J.: *El baixó a la península Ibèrica*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.

LAGO CASTRO, P.: *"La tesis doctoral: el resultado de una curiosidad constante"*. Música y Educación, n1 45, año XIV-1, pp.73-84. Madrid, Musicalis, 2001.

LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Plasencia (notas históricas)*. Trujillo (Cáceres), Ediciones de la Coria , 1995.
PAVIA SIMÓ, J.: *La música en la catedral de Barcelona en el siglo XVII*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1977.

PÉREZ MESTRE, J. R.:

- *El fagot en Extremadura. Aportaciones a la investigación sobre su genealogía histórico-evolutiva y su técnica. Propuesta didáctica y pedagógica para la enseñanza del mismo*. Tesis doctoral. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2005.

- *Schola de Fagot. Una metodología para la enseñanza de los estudios de fagot*. Valencia, Zasmusic ediciones, 2006.

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA: *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, 23ª edición, marzo 2012.

SELTMANN, W. y ANGERHÖFER, G.: *Bassoon Tutor in six volumes*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984.

SPENCER, W.: *The art of bassoon playing*. Evanston, s. e., 1958.

WATERHOUSE, W.: "Bassoon". *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. London, Macmillan, S. Sadie (ed.), 1995. •

Del Autor: Grado de Doctor, obtiene la beca Erasmus para ampliar estudios en Inglaterra. Diploma especial de Pedagogía Musical Orff-Schulwerk. Actualmente, desarrolla su labor pedagógica, investigadora e interpretativa en los Conservatorios Superior y Profesional de Badajoz, en la Universidad de Extremadura y en la Banda Municipal de Badajoz, además de colaborar regularmente con otras agrupaciones instrumentales.

E-mail: joseramonperezmestre@gmail.com
Tel. (+34) 609.622.347 •

El monje que ejerció de fagotista.
Bartolomé de Selma y Salaverde



Fernando Sánchez. Conservatorio profesional de música de Majadahonda

Al cruzar el portón de la iglesia de Santa María en Briones (La Rioja), renació en mi la sensación, que me acompañaba desde que salí de Madrid, de que éste iba a ser un viaje lleno de sorpresas.

El motivo real de mi visita era conocer de facto la bodega de mi buen amigo Miguel Merino,[1] con quién había acordado llevar a cabo un experimento musical en la sala de barricas, donde envejecen los excelentes vinos que mi paladar lleva degustando desde hace años.

La idea era interpretar algunas piezas en el bajoncillo con el propósito de conocer si la música podría influir positivamente en los caldos que allí se almacenaban. Para ello escogimos una barrica a la que dediqué con ternura y en exclusiva unos Marizápalos[2] y "Hey Jude"[3].

A día de hoy, me comenta el bodeguero, el contenido evoluciona favorablemente, pero esta es otra historia...

Como venía contando, al alzar la vista hacia el coro me encontré de frente con el maravilloso órgano con el que cuenta esta iglesia y en el qué, para mi regocijo, descubrí en el frontal de su caja, a la izquierda del teclado, una pintura muy bien conservada en la que se ve a un cura con sotana y capa negras tocando un bajón de tres piezas que, según me comentó mi maestro Josep Borràs unos días más tarde, parecía idéntico al aparecido en la no tan lejana Colegiata de Santa María de Borja, ciudad muy de actualidad en estos días por la famosa restauración del Ecce Homo de la ermita del Santuario de la Misericordia.



Ilustración I: Bajonista .Caja del órgano de la Iglesia de Santa María en Briones

1. Bodegas Miguel Merino: http://www.miguelmerino.com
2. Baile del siglo XVII, que ponía en acción coplas famosas en aquella época.
3. Hey Jude es una canción de The Beatles lanzada en agosto de 1968 acreditada a Lennon/McCartney.

La villa de Briones conserva, hasta el último tercio del siglo XIX, su Capilla de Música, compuesta por maestro de capilla, organista, tenor, bajonista, sochantre y algunos tiples[4].

Aclarar que el bajón es el nombre que se le daba al fagot en España desde finales del S. XVI y que más tarde fue sustituido por el italiano (fagotto), aunque ambos nombres convivieron en nuestro país hasta casi entrado el S. XX.

Son estos recuerdos los que me han movido a rendir modesto homenaje al primer fagotista que compuso una colección de música instrumental, la más antigua que nos ha llegado, con obras para fagot a solo.

La vida de nuestro colega habría pasado desapercibida si no se hubiesen conservado sus *"Canzoni, Fantasie et Correnti, Da suonar ad una 2. 3. 4. Con Basso Continuo",* editadas en Venecia en 1638 por Bartolomeo Magni.

Sólo tenemos constancia de un ejemplar de esta publicación que se halla en la Biblioteca de la Universidad de Wroclaw (Polonia).

Sin entrar a valorar el posible nexo con otras familias del mismo apellido vinculadas al bajón, constructores de la Capilla Real en Madrid como Bartolomé y el hijo de éste, Antonio u otros que ejercieron su oficio en las Capillas musicales, la información más fidedigna sobre el autor la encontramos precisamente en la edición de su obra.

Bartolomé de Selma y Salaverde, también llamado Bartolomeo Spagnolo, fue monje agustino y sirvió como fagotista en la capilla del archiduque Leopoldo de Austria en Innsbruck de 1628 a 1630 "y otros príncipes"... como aparece en la portada de su edición.

Es muy probable que a continuación entrara al servicio del archiduque Karl Ferdinand, hermano del anterior y obispo de Wroclaw, a quien dedica las *"Canzoni, Fantasie et Correnti".*

[De Selma e Salaverde Agostiniano Spagnolo, Già Musico & Suonator di Fagotto DELL AL-TEZZA SER. DI LEOPOLDO Arciducha D'Austria di Felicememoria & d'altri Prencipi]

Sabemos que nació y se educó en España (quizás entre 1580-1590) según consta en su dedicatoria que se encuentra en el frontispicio de la edición.

[...che pubblicati da' verace fama trahono á riuerirla qualunque habitatore di piú remote parti, non che di Spagna, ou'io hebbi la nascita, é l'educatione].

Otro documento que nos aporta una importante información, más bien relacionada con la estima y admiración que por él sentían sus allegados y sus cualidades como intérprete de fagot, es el soneto que aparece en la tercera página de la obra y que le dedica el Reverendo Padre Maestro Fra Claudio Panta, que Paco Rubio, mi compañero, ministril de corneta en el conjunto de música antigua Ministriles de Marsias[5], ha tenido la deferencia de traducir para la ocasión y a quien agradezco el gasajo y buen entendimiento que de él ha salido.

SONETO A SELMA

Tú, Selma y Salaverde, al son selecto
de las Musas, nutrido por tus mañas,
eres en el tocar etéreas cañas
de fagotistas principal sujeto.

Y mientras de tu pecho el noble aliento
entra por hueco boj a estos egidos,
da dulce melodía, más que al Argivo
no dio aquel que es del cielo nuncio experto.

Tu clara sinfonía para y alerta
con cierto son de tus canciones suaves
al aire a oír agudo modo o grave.

Si con la lengua y con las manos prestas
indagas de las cifras las razones,
celeste Orfeo, raptas los corazones.

4. El órgano de la iglesia de Briones:
http://www.brioneslarioja.com/iglesia/organo.htm

5. Para más información sobre el conjunto de ministriles ibérico, se pueden consultar las notas del Cd ***"Trazos de los ministriles"*** de Ministriles de Marsias en www.diverdi.com.
+ información sobre Ministriles de Marsias en:
http://www.myspace.com/ministrilesdemarsias

NOTAS SOBRE LA TRADUCCIÓN

(Se indica en cursiva el término del texto original y entre comillas el que hemos elegido para la traducción)

Verso 1.- *eletto* / "selecto".- *Eletto* significa en el texto "apreciado" (*pregiato*), que tiene valor y merece aprecio, "escogido" (*scelto*), de óptima calidad. El término que elegimos para la traducción ("selecto") es el que más recuerda métricamente al original.

Verso 2.- El autor dice que las Musas son *Aeonie dive*, divinidades aeonias, porque estas tenían su sede en el monte Elicón, situado en la región de Beocia, habitada por los aeonios. *Aeonie dive* no deja de ser un tópico para completar el endecasílabo, que no dice nada sobre Selma y Salaverde y puede omitirse en la traducción, si resultase necesario para mantener otros valores que han de traducirse, como la ritma y el ritmo.

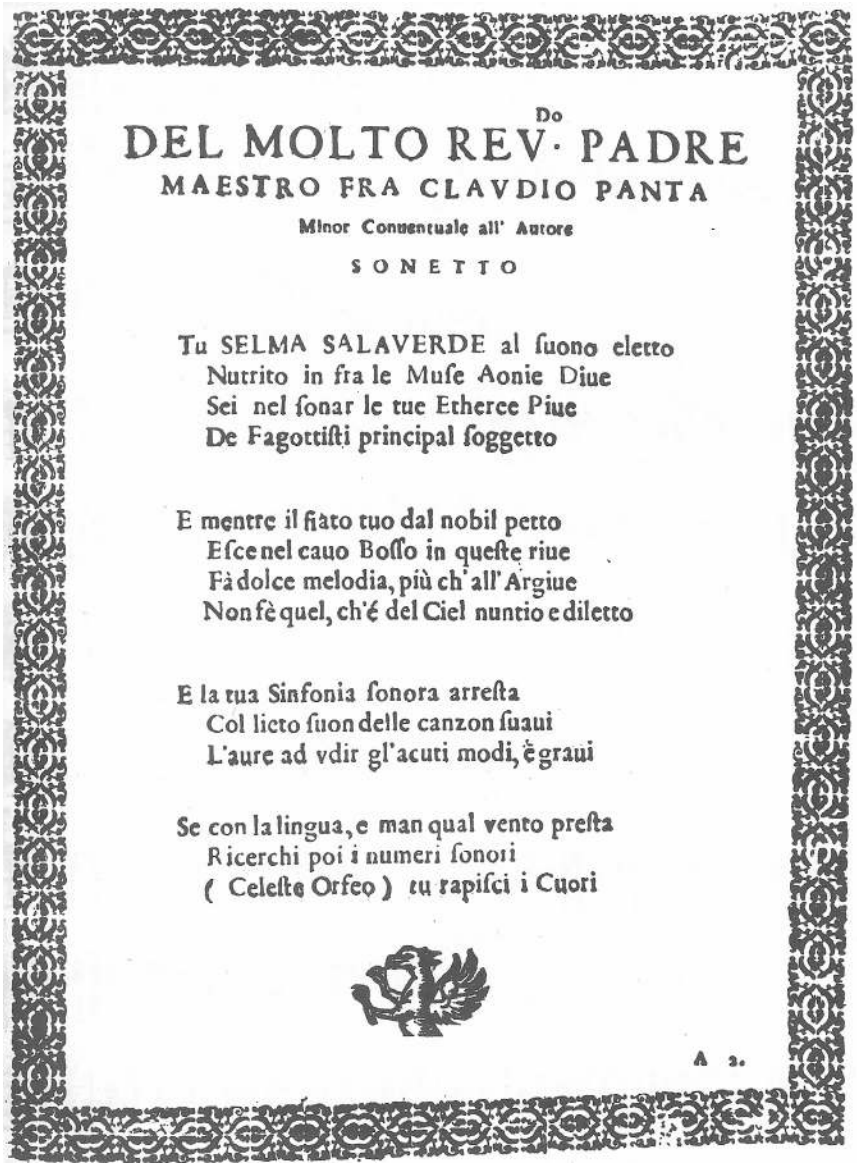
Verso 3.- *pive* / "cañas".- El autor ha elegido *pive* (que vale en el texto por un término genérico para designar a los instrumentos de viento, o de caña) para que rime con *dive*. Lo sustituimos por otro término del campo semántico de los instrumentos de viento que caracteriza igual o mejor a Selma y Salaverde.

Verso 6.- *rive* / "egidos".- El término original pertenece a la poesía bucólica y sitúa el sonar de Selma y Salaverde en un espacio idílico, rodeado de las Musas y otras alusiones mitológicas, en vez de en una capilla o en una ciudad. Traducimos por un término que nos remite al mismo ambiente.

Versos 7-8.- El autor alude a la fábula mitológica de Hermes (*quel ch'è del ciel nuntio e diletto*), cuando durmió con canciones a Argos ("al Argivo"). Así, el texto insinúa que la música de Selma y Salaverde tiene el mismo poder para conmover.

Verso 10.- *lieto* / "cierto".- En este caso traducimos el ritmo antes que el sentido semántico literal, pues *lieto* significa "alegre."

Verso 14.- En un poema laudatorio a un músico, era tópica la comparación con Orfeo. Sin embargo, esta se solía aplicar a intérpretes de instrumentos polifónicos: tecla, arpa y vihuela. Los vihuelistas pretendían incluso que su instrumento había sido inventado por Orfeo. En cambio, comparar con Orfeo a un instrumentista de viento resulta un caso extraordinario.



Do

DEL MOLTO REV· PADRE

MAESTRO FRA CLAVDIO PANTA

Minor Conuentuale all' Autore

SONETTO

Tu SELMA SALAVERDE al ſuono eletto
Nutrito in fra le Muſe Aonie Diue
Sei nel ſonar le tue Etheree Piue
De Fagottiſti principal ſoggetto

E mentre il fiato tuo dal nobil petto
Eſce nel cauo Boſſo in queſte riue
Fà dolce melodia, più ch'all'Argiue
Non fè quel, ch'é del Ciel nuntio e diletto

E la tua Sinfonia ſonora arreſta
Col lieto ſuon delle canzon ſuaui
L'aure ad vdir gl'acuti modi, è graui

Se con la lingua, e man qual vento preſta
Ricerchi poi i numeri ſonori
(Celeſte Orfeo) tu rapiſci i Cuori

A 2.

Ilustración II: Sonetto a Bartolomeo de Selma y Salaverde

Paco Rubio

Es en España donde el bajón, instrumento que toma su nombre de una voz y por tanto tratado como tal, tendrá desde finales del siglo XVI y hasta casi el XX una importancia vital, tanto en las capillas,[6] formando parte de los conjuntos de ministriles, como sosteniendo a las voces en el canto llano o como miembro de las compañías de ministriles[7] que surgían para tocar en los saraos de todo tipo que tenían lugar en aquel entonces, y hasta en los entierros.

6. Robledo Estaire, Luis: *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II.* Fundación Caja Madrid.
7. Martínez Gil, Carlos: *Separata de la Revista de Musicología, vol. XIX*, 1996.

No es de extrañar por lo tanto que en España existiese una escuela de bajón con un alto nivel de virtuosismo que hace posible durante el s. XVII el desarrollo de una escritura muy concreta para voces y bajón, como en las lamentaciones, donde el fagot actúa junto a la voz, no para sostenerla sino compitiendo con ella.

Son numerosas las apariciones del término bajón (o baixó) en obras sobre todo religiosas y también el de "bajoncillos" que hace referencia a los instrumentos que completan la familia instrumental del bajón (soprano, alto y tenor) y que aparecen en numerosas recercadas, responsorios y villancicos.

Curiosamente en Italia se le daba el nombre de *fagotto* al bajón pero cuando escribían para los instrumentos más agudos, los compositores italianos solían utilizar el nombre español de *bajoncillos*.

Josep Borràs[8], en su impagable trabajo de tesis doctoral, nos habla de una modalidad que perduró hasta casi el S. XX en la que el fagot actúa como solista junto al órgano y cuyo contenido (en catalán en el original) reproduzco fielmente incluyendo las notas al pie de página[9].

"Más adelante, solapándose con el S XIX se genera un tipo de repertorio instrumental de uso litúrgico o paralitúrgico que probablemente ya se ejecuta en la nueva modalidad de Bajones de tres y cuatro piezas que se ha visto en el inventario de bajones de origen hispánico [sic]. Se trata, sobre todo, de los versos para bajón (o bajones) y órgano. El musicólogo Antonio Ezquerro ha dado a conocer un número importante de estos versos pertenecientes a la capilla musical de El Pilar de Zaragoza entre los que destacan los de Ramón Ferreñac (*1763 - 1832)".

Volviendo a lo que nos ocupa, que es la música que esta colección nos ofrece, podemos considerarla una maravillosa muestra de la práctica musical del XVII formando parte de una selva de música instrumental salida de las afamadas imprentas que se encontraban en Venecia, de autores como Frescobaldi, Guami, Gabrieli, Riccio, Castello, Fontana, Marini o Bertoli.

La colección de Selma consta de 57 piezas a 1, 2, 3 y 4 voces con bajo continuo que están repartidas en 5 cuadernillos separados, a la manera clásica de las ediciones venecianas de la época, (canto primo, canto secondo, etc) que comienzan con las piezas a solo, a dúo y así sucesivamente, primero las *canzoni* y después las danzas (*correnti, balletti* y hasta una *gallarda*) y que milagrosamente se han conservado juntos. Un detalle a tener en cuenta en la edición de Selma lo constituye el hecho de que el *fagotto* va en el canto primo, para darle mayor importancia, y no, como era tradicional en el canto numerado en último lugar, según el orden agudo-grave.

Fue el musicólogo y diplomático Rafael Mitjana (Málaga, 1869 - Estocolmo, 1921) quién, en una visita a la Biblioteca Universitaria de Wroclaw descubrió la edición de Selma y la dio a conocer en España, aunque el hallazgo más importante que se le atribuye es el de la Biblioteca de la Universidad de Uppsala (Suecia) que él quiso fuera denominado Cancionero de Uppsala.

Dario Castello en 1629, ante la dificultad técnica de sus sonatas, declara:

"no haber podido componerlas más fáciles por observar el stil moderno, ahora seguido por todos".

La publicación de Selma se inscribe en ese *stil moderno*, el cual ha de entenderse como la reacción instrumental ante la revolución vocal llevada a cabo por Monteverdi en su *seconda prattica*. Hay dos fuentes que producen la música instrumental más elevada (tal como se explica en las notas de nuestro trabajo Invenciones de Glosas)[10], una vocal (que origina canciones y sonatas) y otra mediática (que origina preludios, tientos, recercadas o fantasías) y la música editada por Selma se inspira en esos dos caminos.

Dentro de los dos orígenes de la música instrumental, vocal y mediático, las fantasías, como el tiento en el órgano, tienen origen mediático (no proceden de la imitación de la música vocal), a diferencia de las canzoni e incluso de las danzas. De ahí la forma de las fantasías de Selma, que es la propia de la improvisación instrumental: un tema que se desarrolla poco, a continuación otro motivo que se desarrolla otro poco, a continuación otro y su desarrollo hasta agotar el motivo y así hasta que se nos acaben las ganas de improvisar. El origen de la fantasía y del tiento es la improvisación. En ese sentido, las fantasías de Selma, junto a su bajo continuo, suponen un avance idiomático para la música instrumental, del fagot y de los ministriles en general, lo que equivale a decir que el fagot se sitúa a la vanguardia de los ministriles,

8. Borràs i Roca, Josep: *El baixó a la península Ibèrica. UAM 2009.*

9. Ezquerro Esteban, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada.* Barcelona, CSIC, 2004. *Verso de bajón y órgano de Ramón Ferreñac* (*1763; †1832). *Hay que tener en cuenta la vinculación del organista y compositor Ramón Ferreñac con el bajón, dado que su padre, Manuel Ferreñac (*1740; †1803), fue bajonista de La Seo de Zaragoza.*

10. ***"Invenciones de glosas" de Antonio de Cabezón.***
Doble cd grabado por Ministriles de Marsias que se puede encontrar en la web de la distribuidora de música clásica Diverdi.



Ilustración III: Facsímil de la fantasía per fagotto solo (nº 10) de Selma y Salaverde.

por delante de la corneta (cornetto) y del sacabuche (trombón), que carecen de un repertorio similar exclusivo.

De todos los ministriles, el bajón es con diferencia, el que tiene un repertorio hispánico más amplio, tanto por lo que respecta a esta procedencia *"mediática"*, como a la de origen *"vocal"*.

Las obras que más nos interesan a los que como Selma somos "*Suonatori di Fagotto*" son las citadas piezas para "basso solo" a las que curiosamente llama "Fantasia" (nº 5, 8, 9 y 10), "Passeggiato" o "Passeggiata" (nº 6 y 7).

Las dos piezas *"passeggiate"* están basadas en el conocido madrigal *Vestiva i Colli* de Palestrina (nº 6) y en la conocidísima canción de Orlando di Lasso *Susanne un jour* (nº 7). La canzon nº 23, de escritura más sobria está escrita para 2 bajos y la nº 22 "a doi tenori" puede ser interpretada también con 2 fagotes. De las canzoni para bajo y soprano, la nº 11 es un prodigio de composición, con un tema inicial lleno de dulzura que se instala en tu cabeza al momento y en la que encontramos contrastes entre pasajes llenos de ternura y trozos de un virtuosismo impresionante, en un verdadero dialogo entre las voces.

La tesitura para la que escribe Selma está comprendida entre el Sib grave(-1) y el Re(2) de la segunda octava. Curiosamente los bajones españoles de esa época sólo llegaban hasta el Do grave, pero si los bajonistas españoles tuvieron acceso a estas obras actuarían en aquel entonces como yo ahora, o sea, cambiarían de octava en el momento que llega el Sib grave, sin que por ello se resienta la interpretación.

Selma tocaría con total seguridad con un modelo de fagot de 4 llaves que llegaba al Sib (no se conserva ningún ejemplar conocido) que está representado en la *Harmonie Universelle* de Mersenne, París 1636.



Ilustración IV: Fagot de 4 llaves

Laurent Verjat, que desde hace más de 20 años construye bajones a partir de modelos españoles y fagotes históricos, ha realizado una reconstrucción del fagot de Mersenne para poder interpretar esta música tal y como fue concebida.

La única dificultad para interpretarla con instrumentos modernos radica en el acompañamiento, pues no todos los pianistas dominan la disciplina de realización del bajo continuo, por lo que es recomendable buscar un organista o clavecinista, por lo general más cercanos a este tipo de repertorio.

También disponemos de algunos recursos en la red con transcripciones modernas como la web de Hans Mons[11] en la que encontraremos información sobre el instrumento y su literatura en diferentes épocas o la editorial Musedita edizioni[12] con un gran número de partituras transcritas.

11. http://www.dulcians.org
12. http://www.musedita.it

Para finalizar me gustaría animar a todos los fagotistas a conocer este repertorio tan importante para nuestro instrumento y a salvaguardar nuestro abundante y excelso patrimonio musical interpretando las obras que son rescatadas por músicos con vocación de musicólogos o musicólogos con vocación de instrumentistas, obras que sin nuestra aportación quedarán olvidadas en las estanterías o cajones de los archivos.

El conocimiento y la práctica de la literatura española para fagot nos aporta elementos que enriquecen nuestra musicalidad y mejoran nuestra técnica e interpretación. Hay pasajes que se convierten en ejercicios perfectos para la práctica del doble picado, otros nos llevan a un disciplinado control del aire, o nos crean la necesidad de buscar otras maneras de articular, lo que enriquece nuestro abanico de posibilidades para conseguir una interpretación más real y emotiva.

Y en cuanto a conocimientos, que no sólo de notas vive el músico, qué decir de la posibilidad de leer en el facsímil, tener toda la información que el autor nos dejó sin intermediarios que puedan distorsionar o tergiversar la idea original.... o ser capaces de glosar las cadencias que Selma escribe al final de sus fantasías, después de haber practicado esta disciplina con el libro de otro conocido español, Diego Ortiz y su *"Tratado de glosas"*[13], que recomiendo a todos los que quieran acercarse a esta técnica de la improvisación.

Todos conocemos y hemos estudiado el concierto para fagot y orquesta en Sib Mayor de Mozart, o las innumerables "pieces de concourse" francesas o las sonatas de Devienne o el concierto para dos fagotes y orquesta de Wanhal, pero (sin entrar en comparaciones) pocos los que hemos incorporado a nuestro repertorio el concierto para fagot y orquesta de Anselm Viola[14] o las sonatas de oposición a la Capilla Real[15] o los ya mencionados versos para bajón y órgano de Ramón Ferreñac[16] o el concierto para dos fagotes y orquesta de Carles Baguer... o las fantasías de Selma .[17]

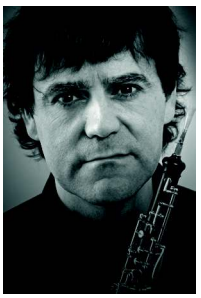
Fernando Sánchez, Septiembre de 2012.

sanson2@eresmas.net •

13. Diego Ortiz: El Primo Libro*, Nel qual si tratta delle glose sopra le cadence en altre sorte de punti in la musica del violone.,* Roma 1553
14. Anselm Viola(1738-1798): *Concierto para fagot y orquesta en Fa M* . Edic. Tritó
15. Judith Ortega Rodríguez/Joseba berrocal: *Sonatas a solo en la Real Capilla (1760-1819).* Música Hispana. ICCMU, Madrid 2010.
16. Ver nota a pie de página nº 9.
17. Carles Baguer(1768 - 1808) : *La Música Orquestal de Carles Baguer, vol. V*, Edic. Tritó

¿Es barroco el oboe barroco?

Xavier Blanch Mezquíriz



EL EJECUTANTE QUE QUERÍA SER INTÉRPRETE (¿O ERA AL REVÉS?)

Es lugar común que tocar el oboe barroco y sus instrumentos acólitos como el oboe d'amore, oboe da caccia, taille d'hautbois, etc. hace nuestra interpretación más cercana al original. No nos compete aquí y ahora defender o criticar dicha opinión, ni debatir el interés que pueda tener acercarnos o alejarnos de la voluntad del compositor. Pocos se atreven ya a poner en tela de juicio el valor de la recuperación del patrimonio interpretativo y el culto a los estilos llevado a cabo por las interpretaciones historicistas hechas con instrumentos originales. Si bien es verdad que el instrumento es uno de los aspectos cruciales a tener en cuenta, no lo es menos que con cualquier oboe en la mano se puede tener curiosidad por los hechos del pasado, estar históricamente informado y sentir atracción por el desafío que supone vencer los obstáculos de la incomprensibilidad del repertorio de otros siglos.

La pugna no se da entre el oboísta barroco y el oboísta moderno sino entre el ejecutante y el intérprete. Desde el oboe moderno/actual/contemporáneo o desde los oboes antiguos se puede ejecutar y se puede interpretar. Se puede ser un buen ejecutante pero un mal intérprete y viceversa. También se puede ejecutar e interpretar bien con ambos instrumentos.

El ejecutante sigue la tradición del boca/oído, del profesor que le pasa el testigo al alumno, y sin mayores remordimientos estilísticos propone una relación con el repertorio fundamentada en el disfrute de la música. No necesita argumentos más allá de lo establecido por las normas del "buen gusto" vigente. Conseguir que el oboe suene correctamente es ya una tarea muy ardua, y quien ejecuta no considera una minusvalía musical el puro seguimiento expresivo de un fraseo que podríamos calificar de atemporal. Pone en práctica un reconocimiento de las estructuras formales intrínsecamente ejecutables en cualquier compositor y en cualquier estilo, y hace, por así decirlo, un legítimo y artístico uso de la libertad de expresión.

Por su parte, el intérprete, valga la redundancia, interpreta. Cuestiona sus propios procederes rehuyendo el desacato historicista. Se hace escrupulosas preguntas sobre cómo actuar ante cada nota, pues sabe que él es el depositario de la confianza que durante tantos lustros los compositores han tenido en los intérpretes. Huyendo de las modas y de los tics interpretativos en boga, intenta argumentar la tendencia expresiva que dará cuerpo a sus versiones. Sabe que en el artístico proceso de mediación entre la partitura y el concierto, el libre albedrío debe ser domesticado con el látigo del conocimiento. Pero un derroche cognitivo no garantiza una interpretación de éxito; puede ocurrir que el sometimiento a la literalidad choque frontalmente con la libertad creadora, generando planteamientos contra-intuitivos. Insistimos, el peligro está en abandonar la creatividad, la fantasía y la capacidad de persuasión, para acabar identificándose más de la cuenta con los sesudos fariseísmos musicológicos, los mismos que proclaman la inmutabilidad de cada estilo con sus tropelías académicas y sus invectivas hacía quienes no respeten fanáticamente la lectura de los tratados.

UN BAJO CONTINUO DEMASIADO DISCONTINUO



Primer movimiento de la sonata de oboe para oposiciones de Manuel Cavaza (1790). Ejemplo de obra con un bajo sin cifrar

Pero antes de plantearse si creer en los tratados o no, habrá que acceder a un repertorio que es mucho más extenso de lo que nuestras estanterías podrían dar a entender. ***Entre sonatas, suites, conciertos, música orquestal, bandas de oboes, óperas, oratorios, música de cámara, etc. compuestas ente 1650 y 1800, se encuentran catalogadas la nada desdeñable cifra de cinco mil obras en las que el oboe tiene un papel solista o principal.*** ¿Cuántas de dichas obras son interpretadas por los oboístas de nuestras escuelas y conservatorios durante sus catorce o dieciséis años de formación (cuatro años de elemental, más seis años de grado medio, más cuatro años de grado superior, y luego, si se tercia, uno o dos años más de master)? ¿Qué nivel de conocimiento estilístico tienen de las mismas los citados oboístas? Las repuestas a estas preguntas son casi innecesarias: pocas y muy poco. Tendríamos una justificación plausible ante semejante inadvertencia si durante ese tiempo hubiéramos priorizado las obras de nuestros compositores vivos a las del pasado; pero la música contemporánea sigue siendo la cenicienta y la asignatura pendiente de las programaciones. También cabe la posibilidad de que se haya abundado más en el repertorio romántico y especialmente en el orquestal. ¿Pero, durante dieciséis años? Sencillamente puede suceder que no nos interese mucho la música antigua, o que no sepamos qué hacer para acceder a un repertorio que se muestra a menudo muy esquivo ante la edición. La cosa no mejora si a esa etapa académica le añadimos luego el quehacer de muchos de los profesionales en activo.



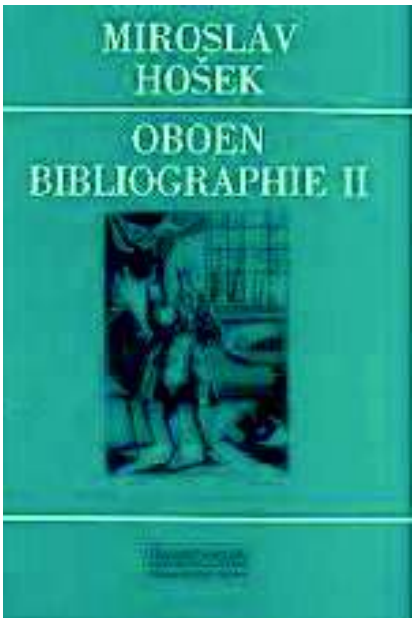
Chaconne en Rondeau de la quinta suite de François Chauvon. Obra publicada, pero con el bajo cifrado sin realizar

A nuestro entender, hay dos motivos por los que persiste el desconocimiento del repertorio "barroco". El primero es exclusivamente de carácter técnico: el bajo continuo. El segundo podríamos calificarlo de sociológico: la falta de curiosidad y su hermana la pereza. En efecto, la difusión de la mayoría del repertorio antiguo tiene en el disuasorio bajo continuo su mayor enemigo. Para acceder a muchas de las piezas es necesaria la intervención de los editores que a su vez piden ayuda a los especialistas en la realización del bajo cifrado (que en ocasiones está por cifrar). Si eso no ocurre, nos veremos obligados a reclamar la presencia proverbial de clavecinistas, laudistas o arpistas que tengan la cortesía de colaborar con nosotros, dedicando su tiempo a nuestra caprichosa empresa de descifrar manuscritos o facsímiles… Misión imposible. Aunque nos parezca inverosímil, ***miles de obras dejan de ser interpretadas por haber cometido sus autores la fechoría de adjudicarles un bajo infranqueable.***

Más preocupante es la segunda razón que hemos aducido anteriormente: la falta de curiosidad y la pereza intelectual, que ponen en riesgo la motivación intrínseca de los instrumentistas respecto a los pentagramas de nuestros antepasados. A pesar de vivir una opulencia tecnológica e informativa sin precedentes, ha proliferado un elevado número de oboístas que

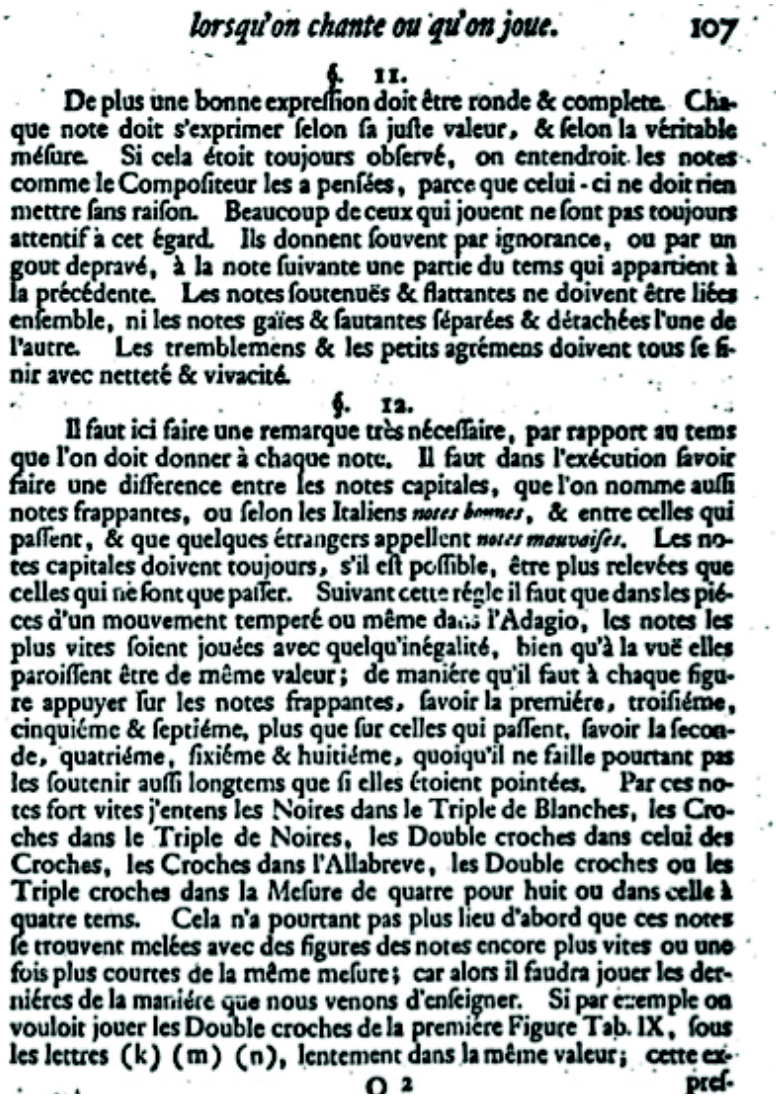
no saben cómo acceder al repertorio, a no ser que éste se encuentre en la tienda de la esquina (a la que por cierto no acuden desde la aparición en la red de la IMSLP, la milagrosa Petrucci Music Library, http://imslp.org/wiki/). No saben tomar contacto con los archivos y bibliotecas, y desconocen o no saben usar los catálogos bibliográficos de Miroslav Hosek (1975) o el descomunal acopio hecho por Bruce Haynes en su Music for oboe (1992), actualmente en línea en http://beauty-of-code.de/, por citar solamente dos ejemplos importantes. Se trata de un caso más del inmovilismo cabizbajo que, si no fuera una vez más por el trabajo incesante de musicólogos y editores, nos llevaría a un pertinaz acartonamiento de nuestros inventarios.

El paso siguiente al descubrimiento del repertorio inaccesible, será la búsqueda de los ansiados prontuarios de recetas interpretativas, que deberán ser fieles



La consulta de bibliografía es fundamental para ampliar el repertorio

con la historicidad, pero que también habrán de ser respetuosos con la evolución y con las mutables necesidades artísticas del presente, pudiendo ser de utilidad para cualquier oboísta en cualquier momento, en cualquier lugar y con cualquier instrumento. No es privilegio de ningún oboísta acceder a los muchos libros publicados sobre el tema que nos ocupa (por ejemplo La interpretación histórica de la música, de Colin Lawson y Robin Stowell publicado por Alianza Música);



lorsqu'on chante ou qu'on joue. 107

§. 11.

De plus une bonne expreſſion doit être ronde & complete. Chaque note doit s'exprimer ſelon ſa juſte valeur, & ſelon la véritable méſure. Si cela étoit toujours obſervé, on entendroit les notes comme le Compoſiteur les a penſées, parce que celui-ci ne doit rien mettre ſans raiſon. Beaucoup de ceux qui jouent ne ſont pas toujours attentif à cet égard. Ils donnent ſouvent par ignorance, ou par un gout depravé, à la note ſuivante une partie du tems qui appartient à la précédente. Les notes ſoutenuës & flattantes ne doivent être liées enſemble, ni les notes gaïes & ſautantes ſéparées & détachées l'une de l'autre. Les tremblemens & les petits agrémens doivent tous ſe finir avec netteté & vivacité.

§. 12.

Il faut ici faire une remarque très néceſſaire, par rapport au tems que l'on doit donner à chaque note. Il faut dans l'exécution ſavoir faire une difference entre les notes capitales, que l'on nomme auſſi notes frappantes, ou ſelon les Italiens *notes bonnes*, & entre celles qui paſſent, & que quelques étrangers appellent *notes mauvaiſes*. Les notes capitales doivent toujours, s'il eſt poſſible, être plus relevées que celles qui ne ſont que paſſer. Suivant cette régle il faut que dans les piéces d'un mouvement temperé ou même dans l'Adagio, les notes les plus vites ſoient jouées avec quelqu'inégalité, bien qu'à la vuë elles paroiſſent être de même valeur; de maniére qu'il faut à chaque figure appuyer ſur les notes frappantes, ſavoir la premiére, troiſiéme, cinquiéme & ſeptiéme, plus que ſur celles qui paſſent, ſavoir la ſeconde, quatriéme, ſixiéme & huitiéme, quoiqu'il ne faille pourtant pas les ſoutenir auſſi longtems que ſi elles étoient pointées. Par ces notes fort vites j'entens les Noires dans le Triple de Blanches, les Croches dans le Triple de Noires, les Double croches dans celui des Croches, les Croches dans l'Allabreve, les Double croches ou les Triple croches dans la Meſure de quatre pour huit ou dans celle à quatre tems. Cela n'a pourtant pas plus lieu d'abord que ces notes ſe trouvent melées avec des figures des notes encore plus vites ou une fois plus courtes de la même meſure; car alors il faudra jouer les derniéres de la maniére que nous venons d'enſeigner. Si par exemple on vouloit jouer les Double croches de la premiére Figure Tab. IX, ſous les lettres (k) (m) (n), lentement dans la même valeur; cette expref-

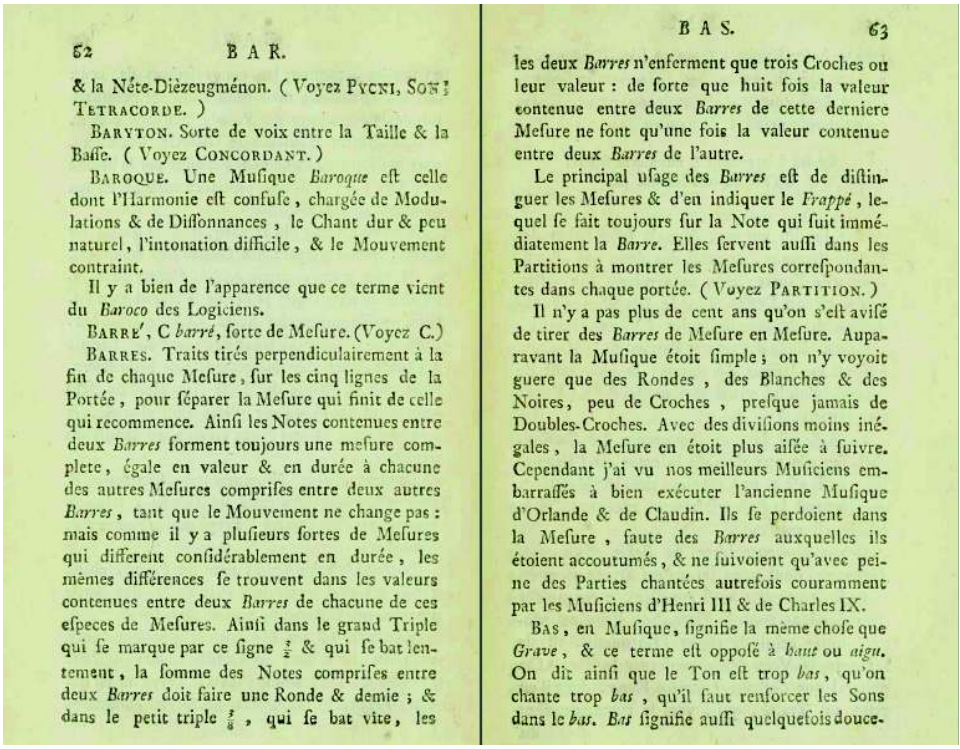
O 2

No es necesariio tocar el oboe barroco para profundizar en las prolíficas indicaciones hechas por los tratadistas sobre su manera de interpretar. En este caso, Quantz nos indica como tocar las notas "buenas" y las notas "malas"

o consultar las fuentes documentales primarias y relacionarlas con el repertorio que le hurtamos al silencio. Podemos, como intérpretes de un oboe del siglo XXI, tomar conciencia de que durante los siglos XVII y XVIII el culto a la palabra y la imitación del lenguaje hablado condicionaron el modo de componer e interpretar. O que desde Monteverdi abundaron los polémicos debates a favor o en contra de la emancipación de la melodía y del abandono de la trabazón armónica, así como la defensa del discurso sonoro como un medio solvente en el arte retórico de la persuasión, lo que acabará condicionando la pronunciación de nuestro discurso y por ende nuestra articulación. Podemos, con cualquier instrumento, emular a Quantz cuando nos dice en su tratado (1752) que el propósito del músico y el del orador son el mismo: excitar o calmar las pasiones y conseguir el máximo de emociones en el oyente. Pero digamos lo que digamos y sea cual fuere el oboe que toquemos, cabrá esperar de nosotros que busquemos la neutralidad entre la verdad y el relativismo. Insistiremos más adelante en ello, sin pretender nunca poner un punto final a nuestras deliberaciones, pues nunca en arte se puede decir la última palabra; como mucho podemos balbucear la penúltima. Y la penúltima palabra sobre el barroco es de naturaleza intrincada.

EL VALOR DE UNA PERLA IRREGULAR

Malos tiempos para el verdadero concepto de barroco, que nacido como un peyorativo, ha acabado por diluirse en sus propias antípodas, y ha venido a ser considerado en diversos ámbitos culturales como lo más "clásico" y menos "barroco" de la música clásica. Si bien en plena escolástica medieval, Luis Vives, habla de los "sofistas in baroco y baralipton", habrá que esperar hasta 1739 para que Charles Oz Brosse envíe desde Italia unas cartas a su familia en Dijon, contando los detalles de mal gusto en la arquitectura italiana (Palacio Panphili), y calificándola de barroca. Más tarde, en 1746, el filósofo francés Noël-Antoine Pluche se servirá del término barroco para definir el estilo de ejecución de Jean Pierre Guignon y compararlo con el de Jean–Baptiste Anet, violinistas que actuaban por aquel entonces en Paris. Mientras que Guignon tocaba con gran agilidad y era partidario del artificio y la sorpresa, Anet, apostaba en cambio por un estilo más expresivo y más imitador de la voz humana, deplorando el despliegue gratuito de medios, que le parecía como "arrancar laboriosamente del fondo del mar perlas barrocas, cuando pueden encontrarse diamantes en la superficie de la tierra". Musicalmente estamos ya ante dos tendencias: La musique chantante libre de artificios y la musique baroque, llena de osadías y con tendencia a sobrepasar los límites. En 1768 Jean Jacques Rousseau escribe en su diccionario: "música barroca es aquella en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento constreñido". Las disquisiciones sobre el origen etimológico del barroco siguen en nuestros días. La versión más extendida afirma que barroco viene de baroco, término que en portugués significaba perla irregular, o del castellano barrueco. Otra posibilidad apunta al baroco de los legistas italianos, cuando argumentaban de manera rebuscada, con silogismos. Sea como fuere, poco a poco se irá afianzando la idea de barroco como sinónimo de raro, antinatural, forzado, extravagante, sorprendente y extraño, contrapuesto a la claridad y equilibrio de lo clásico. Será fácil de comprender que desde la perspectiva neoclásica se considere que lo barroco es "lo feo del arte", pero a principios del siglo XX, poco a poco se irá revalorizando y muchos autores propondrán nuevos análisis que harán ya imposible ver en lo barroco un viaje unidireccional hacia lo confuso. Para Wolfflin, Croce, Focillon, D'Ors, Anceschi, Benjamin, Deleuze, etc el barroco se convertirá en un calidoscopio de opiniones encontradas. Para Croce (1925) "lo que es verdaderamente barroco no es arte y lo que es arte no es barroco". Focillon (1942) sugerirá que todo movimiento artístico tiene una edad experimental, una edad clásica, una edad del refinamiento y una edad barroca, con lo que el barroco puede tener una edad clásica y la edad clásica una edad barroca. Eugenio D'Ors (1935), asegurará que el barroco del XVII es sólo uno de los muchos barrocos (eones) habidos en la historia del arte, en un oscilación pendular y metahistórica entre lo barroco y lo clásico, en el que cualquier reminiscencia o profecía será siempre barroca, y tras cuestionarse si el barroco sabe lo que quiere, lanzará un ¿no será la música de todos lo tiempos barroca? Más recientemente, Calabrese en La era neobarroca (1987) concluye que todo fenómeno barroco procede por degeneración y desestabilización de un sistema ordenado, mientras que todo fenómeno clásico procede por mantenimiento del sistema frente a las más pequeñas perturbaciones. Así, añade, mientras que el barroco efectivamente a veces degenera, lo clásico produce géneros. Es, concluye Calabrese, la ley fatal del canon. Todos los "barrocos" de los estudiosos del arte pueden aplicarse, sin duda, a la historiografía de la música y contribuir al discernimiento de las tendencias interpretativas con el oboe. Pero también pueden sumirnos definitivamente en la duda, al igual que el hombre del barroco vaciló paulatinamente con el modelo kepleriano del universo, descentrado e inseguro.



62 BAR.

& la Néte-Diézeugménon. (Voyez PYCNI, SON, TETRACORDE.)

BARYTON. Sorte de voix entre la Taille & la Baſſe. (Voyez CONCORDANT.)

BAROQUE. Une Muſique *Baroque* eſt celle dont l'Harmonie eſt confuſe, chargée de Modulations & de Diſſonnances, le Chant dur & peu naturel, l'intonation difficile, & le Mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *Baroco* des Logiciens.

BARRÉ, C *barré*, ſorte de Meſure. (Voyez C.)

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Meſure, ſur les cinq lignes de la Portée, pour ſéparer la Meſure qui finit de celle qui recommence. Ainſi les Notes contenues entre deux *Barres* forment toujours une meſure complete, égale en valeur & en durée à chacune des autres Meſures compriſes entre deux autres *Barres*, tant que le Mouvement ne change pas: mais comme il y a pluſieurs ſortes de Meſures qui different conſidérablement en durée, les mêmes différences ſe trouvent dans les valeurs contenues entre deux *Barres* de chacune de ces eſpeces de Meſures. Ainſi dans le grand Triple qui ſe marque par ce ſigne $\frac{3}{2}$ & qui ſe bat lentement, la ſomme des Notes compriſes entre deux *Barres* doit faire une Ronde & demie; & dans le petit triple $\frac{3}{8}$, qui ſe bat vite, les

BAS. 63

les deux *Barres* n'enferment que trois Croches ou leur valeur: de ſorte que huit fois la valeur contenue entre deux *Barres* de cette derniere Meſure ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *Barres* de l'autre.

Le principal uſage des *Barres* eſt de diſtinguer les Meſures & d'en indiquer le *Frappé*, lequel ſe fait toujours ſur la Note qui ſuit immédiatement la *Barre*. Elles ſervent auſſi dans les Partitions à montrer les Meſures correſpondantes dans chaque portée. (Voyez PARTITION.)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'eſt aviſé de tirer des *Barres* de Meſure en Meſure. Auparavant la Muſique étoit ſimple; on n'y voyoit guere que des Rondes, des Blanches & des Noires, peu de Croches, preſque jamais de Doubles-Croches. Avec des diviſions moins inégales, la Meſure en étoit plus aiſée à ſuivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Muſiciens embarraſſés à bien exécuter l'ancienne Muſique d'Orlande & de Claudin. Ils ſe perdoient dans la Meſure, faute des *Barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne ſuivoient qu'avec peine des Parties chantées autrefois couramment par les Muſiciens d'Henri III & de Charles IX.

BAS, en Muſique, ſignifie la même choſe que *Grave*, & ce terme eſt oppoſé à *haut* ou *aigu*. On dit ainſi que le Ton eſt trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les Sons dans le *bas*. *Bas* ſignifie auſſi quelquefois douce-

Definición del término barroco hecha por Jean-Jacques Rousseau]

LABERINTO NEOBARROCO

Cuando Quevedo afirma que "hay muchas cosas que, pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada sino un vocablo y una figura", nos da pie a preguntarnos si no habrán caducado los términos barroco y clásico. Tal vez, pero su polaridad, más funcional que sustancial, puede, de todos modos, servirnos para establecer los márgenes de intervención en la toma de decisiones interpretativas, pues un asunto es lo barroco, que no deja de ser un juicio o un prejuicio a posteriori, y otro bien distinto la suma de todo lo que ocurre durante los siglos XVII y XVIII. Lorenzo Bianconi en su historia de la música del siglo XVII (1982), utiliza tan sólo una vez el término barroco, en el prólogo: "porque, si el término "clasicismo" tiene al menos una ciudadanía de larga data en la literatura musical, "barroco" es en cambio un concepto estilístico e historiográfico que ha sedimentado en torno a la arquitectura romana de mediados del siglo XVII y a sus derivaciones, y solamente a aquélla y a éstas se aplica con propiedad: es dudoso que su extensión a todo el arte del período que va desde el 1600 al 1750, o directamente su extensión a la historia de la música, aun cuando legítima, sea críticamente fructuosa."

También merece la pena hacer hincapié en que algunas corrientes filosóficas actuales que se sirven del neologismo neobarroco para establecer relaciones entre las tendencias antropológicas y artísticas de nuestras sociedades y las del barroco, adolecen de una falta de reflexión sobre el importantísimo fenómeno de convivencia, alternancia y simultaneidad de interpretaciones con instrumentos originales o sin ellos, fenómeno que como ya hemos analizado, viene provocando un enriquecedor debate neobarroco. Los músicos se encuentran hoy ante la disyuntiva de tener que decidir en un momento de su carrera, si optan por el instrumento original, por el contemporáneo, por ambos, y si con ellos ejecutan o interpretan. Es obvio que dicha decisión tiene consecuencias, además de profesionales, de carácter filosófico, ya que eso tiene que ver con el método utilizado para interpretar los patrimonios audibles del pasado, y para ejercer el neobarroco desde una de las dos posturas contrapuestas. Como veremos enseguida, el neobarroco musical es un apacible monstruo bicéfalo que se alimenta del silencio decorado por sus antepasados compositores: una cabeza es barroca porque intenta serlo a toda costa, y la otra lo es precisamente por no querer serlo.

SE BUSCA UN OBOE BARROCO A MEDIDA DE LO CLÁSICO



Uso de los distintos ataques de lengua según Freillon-Poncein (1700).
La consulta de tratados puede enriquecer nuestra interpretación

Si todo fenómeno estético de calidad, sea barroco o clásico en sus fundamentos, ha de acabar convirtiéndose en un clásico tras nuestro innegociable culto a la belleza canónica, aquella que es atemporal y no perecedera desde el punto de vista de la ortodoxia y la tradición, el intérprete de música antigua tiene ante la dicotomía barroco-clásico, un verdadero reto. No nos cansaremos de insistir que la polisemia de la partitura sólo se resuelve desde la contraposición del propio contexto con el contexto original del compositor. Primero se trata de dilucidar si éste consideraba su partitura como algo cercano a la norma -véase clásico- o si forzaba, en nombre de su creatividad, los límites dentro de su propio lenguaje rítmico, armónico, formal, etc, es decir, si era simple y llanamente lo que luego sería considerado como rousseaunianamente barroco. Luego, nuestro intérprete, puede intentar recabar información -o imaginación- sobre qué uso hacía el intérprete de antaño de las partituras. ¿Seguía las directrices conservadoras y clásicas o extravagantes y barrocas del compositor, o tenía su propio ideario al respecto, coincidente o no con el del creador? Pero no acaba aquí la cosa. ¿Ha sido el oyente del pasado un personaje tan conservador y tan poco proclive a las aventuras sonoras como se nos ha presentado siempre? ¿Para interpretar debemos entonces despejar cada una de las tres incógnitas de una ecuación histórico-imposible? Y para acabarlo de arreglar, nos preguntamos quiénes somos nosotros, los intérpretes. ¿Estamos en lo barroco, en lo clásico, en la nada (¡qué tranquilidad! gracias por dejarme en paz, yo sólo quería tocar un poco de música barroca...!) y en qué parte de la franja clásico-barroca está nuestro público y como juzgarán los historiadores nuestra actitud? Misión imposible una vez más.

No nos resistimos pues a preguntarnos si siguen teniendo sentido los actuales y reiterados esfuerzos por saber cuál es el canon clásico de lo barroco. ¿Clásico de lo barroco? ¿De qué estamos hablando? Tal vez de musicalidad. ***La medida exacta de la exageración en la dicción y presentación de cada frase, de cada compás y cada nota, y dentro de ésta, de cada ataque, desarrollo, final y enlace con la nota siguiente, nos da la medida de lo que pudiera ser el nivel de "abarrocamiento" de una interpretación.*** Pero paradójicamente, si lo barrocamente exagerado y el manierismo del gesto musical se encuentran en un discurso fuera del canon clásico actual, las aproximaciones a una obra de Bach hechas por Heinz Holliger, Maurice Bourgue o Albrecht Mayer, pueden considerarse más barrocas actualmente, en el sentido de perla deforme, que las de algunos de los concertistas de oboe barroco actuales como Paul Dombrecht, Marcel Ponseele o Alfredo Bernardini, que ofrecen un producto artístico genuinamente "clásico", teniendo en cuenta los reinantes criterios de corrección estilística. Lo barroco en música existe hoy en día en la medida en que convive con lo clásico. Tocar música barroca, se toque con el oboe que se toque, es un acto que busca la difícil equidistancia entre el arte y la ciencia. No olvidemos que el más "cartesiano" de los filósofos, Descartes, empieza su tratado Compendium musicae (1618) diciendo que "la finalidad del sonido es deleitar y provocar en nosotros las pasiones", y esas pasiones pueden provocarse con cualquier oboe que se precie. Cuando un músico interpreta repertorio antiguo, está ofreciéndonos "su" particular historia de la música, y la suma de sus juicios subjetivos alcanza la categoría de "verdad". Otro asunto bien distinto, es si su verdad coincide con la que tuvieron los músicos de otras épocas y a su vez con la de nuestros contemporáneos. ¿Pero a estas alturas de la historia tiene sentido hablar de verdad? ***¿Puede un músico aunar las verdades de la historicidad y las de su fantasía y además salir airoso?*** Lo barroco y lo clásico no son, quizás, conceptos aptos para definir los idearios de una estética de la traducción sonora de la música antigua en el siglo XXI, pero pueden ser herramientas con las que medir los grados de inclinación en las alteraciones del discurso musical de los intérpretes. La sucesión de tendencias interpretativas es multiforme y discontinua, y cuando Baltasar Gracián nos dice: "La uniformidad limita, la variedad dilata y tanto es más sublime, cuando más nobles perfecciones multiplica" nos da pistas para llegar a entender que siempre una verdad interpretativa tiene su cara oculta, su otra verdad complementaria. Todo gran ingenio, insiste Gracián, es ambidextro y discurre a dos vertientes. Así pues, como no podía ser de otro modo, el oboe barroco es y no es barroco al mismo tiempo.

Xavier Blanch Mezquíriz es profesor de oboe, oboe barroco y RIE (Repertorio instrumental específico del oboe) en la Esmuc (Escola Superior de Música de Catalunya) y en el Conservatori de Sant Cugat del Vallès. •





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

INDICE ANUNCIANTES

Berthelot **41** • Buffet **57** • Bulgheroni **13** • Gualco **9** • Howarth of London Ltd **33** •
Lorée De Gourdon **55** • Marigaux **25** • Medir S.L. **24** • Oboenzubehör Bucher GmbH **21** •
Puchol Reeds **24** • Püchner **31** • Rigoutat **0** • Sergio JEREZ **2** • R- Rocamora **54** •
Zasmusic **Contraportada** •

Si están interesados en publicitarse en nuestra revista pueden contactar a través de
If you are interested in advertising on our magazine can be contacted through

info@afoes.es

RENOVACIÓN CUOTA 2013

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 de socio a partir de enero. Para nuevos socios rellenar el formulario a través de www.afoes.es

La cuota para 2013 es de 40€ para profesionales y 20€ para estudiantes. El pago se realizará mediante ingreso o transferencia a la siguiente cuenta:

Titular:
Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

La Caixa
2100 2498 64 0210016380

IBAN
ES09 2100 2498 64 021001 6380

BIC/SWIFT
CAIXESBBXXX

En el ingreso debes hacer constar tu nombre completo e instrumento (oboe o fagot). Haznos llegar un comprobante o resguardo de tu transferencia a inscripcion@afoes.es

NUEVO OBOE ORFEO



Orfeo









www.buffet-crampon.com

BUFFET Crampon & Cie A PARIS

zasmusic®

Para hacer música

Calle del Barrio Comercio, 1 46670 La Pobla Llarga / Valencia
Telf. 962591276 / info@zasmusic.com

www.zasmusic.com

