Asociación de Fagotistas
y Oboístas de España
www.afoes.es • info@afoes.es
Nº 13 • 2024



■ **Grace Williams - Carillons para oboe y orquesta.** Sarah Roper
■ **La escuela española de fagot creada por el profesor Camilo Melliez durante la segunda mitad del s. XIX (II): características técnico-interpretativas y repertorio didáctico y de concierto.** Francisco Mas Soriano
■ **Sintomatología psicológica percibida por los músicos de orquesta. Un estudio exploratorio del panorama español.** Celia Olivares Pérez-Bustos
■ **Entrevista a Javier Sanz Pascual.** Fernando Sánchez Herrero
■ **La necesidad de recuperar repertorio español para oboe del s. XIX.** Antonio Jesús Juárez Gutiérrez
■ **Alyssa Morris - Four Personalities.** Alejandra Guillén Ortiz
■ **Programas de estudio del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1830 a 1978. Especialidad de fagot (I).** José Luis Mateo Álvarez
■ **La historia de Honduras Oboe Project Education, Inc. H.O.P.E.** Eurídice Álvarez Izcoa
■ **Audiciones de orquesta: reflexiones y buenas prácticas.** Pedro Pérez Conejero
■ **El "fagotiño": una revalorización de los fagotes más pequeños.** Ruven Jiménez Urbano

Edita
Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

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

Junta directiva
Presidente: Juan Mari Ruiz
Vicepresidenta: Lucía I. Pérez
Secretaria: María Fernández
Tesorero: René Martín
Vocales: Carlos Alonso, Manuel Angulo, Juan R. Fuentes, Jaime Gómez, Bruno Lucas, Raúl Navarro y Alfonso Pérez

ISSN: 2255-0240
Depósito legal: MA 769-2021
Impreso en España, Lucena (Córdoba),
junio 2024

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

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

SUMARIO

Carta del Presidente 4

V Concurso Nacional AFOES 6

Grace Williams - Carillons para oboe y orquesta.
Sarah Roper 11

La escuela española de fagot creada por el profesor Camilo Melliez durante la segunda mitad del s. XIX (II): Características técnico-interpretativas y repertorio didáctico y de concierto.
Francisco Mas Soriano 15

Sintomatología psicológica percibida por los músicos de orquesta. Un estudio exploratorio del panorama español.
Celia Olivares Pérez-Bustos 23

Entrevista a Javier Sanz Pascual.
Fernando Sánchez Herrero 29

El cajón solidario de AFOES 33

La necesidad de recuperar repertorio español para el oboe del s. XIX.
Antonio Jesús Juárez Gutiérrez 35

Alyssa Morris - Four Personalities.
Alejandra Guillén Ortiz 41

Programas de estudio del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1830 a 1978. Especialidad de fagot (I).
José Luis Mateo Álvarez 47

La historia de Honduras Oboe Project Education, Inc. H.O.P.E.
Eurídice Álvarez Izcoa 59

Audiciones de orquesta: reflexiones y buenas prácticas.
Pedro Pérez Conejero 63

El "fagotiño": una revalorización de los fagotes más pequeños.
Ruven Jiménez Urbano 69

I Semana Virtual de AFOES 73

www.afoes.es

Para facilitar la comprensión y la fluidez de los textos, en la presente publicación se utiliza el género gramatical masculino entendido como género neutro para referirse a grupos formados por personas de todos los géneros, tal y como indican las directrices de la Real Academia Española de la Lengua.

EXENCIÓN DE RESPONSABILIDAD
El equipo de la revista de AFOES vela por cuidar la calidad de los artículos publicados y el interés de los temas tratados. No obstante, no se hace responsable de las opiniones vertidas en ellos o en los enlaces que puedan contener, que pertenecen exclusivamente a su autor.

Agradecemos a AIE su apoyo en las actividades organizadas por AFOES



CARTA DEL PRESIDENTE

Juan Mari Ruiz

Presidente AFOES

Parece mentira, pero ya han pasado dos años desde que en Barcelona, durante el sexto congreso de AFOES, asumí la presidencia de nuestra asociación. Como ya suponía entonces, ha supuesto mucha dedicación, pero ha sido el tipo de esfuerzo que merece la pena, rodeado de personas igual de apasionadas por nuestros instrumentos y su práctica en distintos ámbitos interpretativos y educativos, y con interesantes iniciativas de las que vais a tener cumplida cuenta en las páginas que siguen. Sin la ayuda de todos quienes pertenecen a la junta directiva nada de esto habría sido posible, porque son ellos los que me han ido guiando durante este tiempo, me han apoyado en mis aciertos y me han sacado de mis errores, y quienes han realizado una intensa labor cada uno en su cometido siempre de una manera desinteresada y a menudo después de sus largas jornadas de trabajo.

En ocasiones se puede tener la falsa impresión de que las cosas funcionan por sí solas y que una vez puestas en marcha su propia inercia las mantiene indefinidamente, pero es cuando se forma parte de un grupo de trabajo como este cuando se aprecia la dimensión real de las tareas a realizar. Aunque también es innegable que nos ofrece una ilusionante oportunidad de emprender iniciativas en pro de la asociación y además permanecer en contacto con personas realmente interesantes a lo largo de todo el año. No cabe duda de que el esfuerzo vale la pena y desde aquí os animo a participar de la vida de la asociación.

Nuestro acto principal este 2024 es la celebración del séptimo congreso durante el mes de septiembre en la Escuela Municipal de Música de Pozuelo de Alarcón, a la que en nombre de AFOES quiero mostrar mi más profundo agradecimiento por su colaboración, pero no ha sido la única actividad durante este tiempo. El año pasado celebramos en A Coruña nuestro V Concurso Nacional de oboe, cuyo desarrollo podéis conocer en uno de los artículos de esta revista, y emprendimos la iniciativa del "Cajón Solidario", que mantenemos en esta su segunda edición y para el que esperamos apoyo y propuestas de colaboración.

Como novedad, y de cara a la primavera de 2025, año en que celebraremos nuestro VI Concurso Nacional, dedicado al fagot, vamos a poner en marcha la I Semana Virtual de AFOES, una especie de pequeño congreso online en el que sin movernos de casa podremos disfrutar de interesantes actividades ofrecidas por nuestros socios y colaboradores.

Os recordamos que, además de la revista que tenéis en vuestras manos, los socios disponéis en la zona reservada de nuestra página web www.afoes.es de todos los números anteriores, así como de las partituras que ha ido publicando AFOES como editorial y otro material interesante, al igual que en nuestro blog de música española para oboe y fagot.

Sólo me falta agradecer, como siempre, a nuestros colaboradores, patrocinadores y anunciantes la inestimable ayuda que nos prestan porque sin ella no sería posible realizar todas las actividades que AFOES organiza para sus socios. También quiero dar las gracias a los socios que nos proponen actividades para nuestros congresos y artículos para esta revista y, por supuesto, no podría olvidar a los socios "la caña", listados más abajo, por su especial dedicación a nuestra asociación.



Agradecimiento a los socios La Caña 2024:
Iván Benítez Bazán, Reynold-Luis Cárdenas Figueroa, Jana Ginesta Sáez, José Antonio Masmano Villar, Salvador Mir García, Joaquín Osca Pons, Emili Pascual Carbonell, Laura Villar Montcusí, entre otros que han preferido mantener su anonimato.

Cañas – ¡sin agobios!

Máquinas de raspado BUCHER para las cañas
- de todos los oboes, raspado americano también
- de fagot: hasta 28mm &
de fagotes históricos y contrafagot

Módulos automáticos BUCHER
Sin necesidad de tu ayuda la máquina raspará tu caña.

Un raspado de alta precisión, imposible de conseguir a mano.
Posibilidades de corrección para todas las zonas del raspado.
Fácil cambio de cuchilla.

Más tiempo, más relajado y menos estrés.



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

BUCHER

V Concurso Nacional AFOES

La fase final de la quinta edición del Concurso Nacional AFOES se celebró entre los días seis y nueve de julio de 2023 en A Coruña, teniendo como sede el Conservatorio Profesional de esta ciudad y estando en esta ocasión dedicado al oboe. Como sabrá la mayoría de nuestros socios, AFOES organiza su Concurso Nacional de interpretación cada dos años, coincidiendo con aquellos en los que no se celebra el congreso, alternando el oboe y el fagot, y en él pueden participar todos los oboístas de nacionalidad española o residentes en el país que no hayan cumplido los veintiocho años de edad.



Además, y con la finalidad de ofrecer un mejor servicio a todos sus socios, no solamente a aquellos de la especialidad objeto del concurso, al mismo tiempo y en la misma sede en la que se celebra su fase final se organiza una masterclass del otro instrumento ofrecida por una personalidad de reconocido prestigio a nivel europeo. En este caso la profesora fue María José Rielo, fagotista de la orquesta y conservatorio del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Por otra parte, además de estas dos actividades, durante los días que duró el concurso los participantes y demás asistentes tuvieron ocasión de visitar la exposición de material ofrecida por una decena de las marcas más punteras en lo que se refiere a la fabricación de oboes y de material para la elaboración de las cañas para el oboe y el fagot: F. Lorée-Bricomúsicos, Fossati, Fratelli Bulgheroni SRL, Gebrüder Mönnig, Isabella Berlin. Manufaktur Orlowski, J. Berthelot, Marigaux-Mafer, Reed Machines, Valero Reeds y Yamaha.

Los premios del concurso consisten en un primer premio dotado con 2000 € y la actuación como solista con las orquestas con las que AFOES tiene suscrito un acuerdo de colaboración, ROSS y OCRTVE, un segundo premio de 1000 € y un tercero de 500 €.

Previamente a la fase final celebrada en A Coruña se celebró una fase previa en la que participaron veintiocho oboístas. Esta fase se celebró mediante grabación de vídeos, que fueron evaluados por el jurado formado por Christina Dominik, oboe principal de la Real Filharmonía de Galicia, Francisco José Gil, catedrático de oboe del Conservatorio Superior de Música de Aragón y Esther Viúdez, oboe coprincipal de la Real Filharmonía de Galicia.

Tras la valoración realizada por el citado jurado fueron designados para participar en la fase final

del V Concurso Nacional AFOES, por orden alfabético: Abraham Aznar Madrigal, Carmina Bartual Martínez, Berta Belinchón Gimeno, Miriam Caballero Mateos, Sebastián Cordero Valladares, Manuel Costa Mares, Eduardo García López, Ana Gavilán Quero, Lucas Martínez Riaza, María Victoria Muñoz Zaragozá, Diego Parra Borja, Pablo Pons Martínez, César Rial Salgueiro, Irene Rodríguez García, Jorge Román Micó, Francisco Javier Ruiz Rivas, Anai Telletxea Aguilera y Adrián Verdugo Criado.

Para la fase final del concurso contamos con un jurado diferente formado por **Alison Teale**, oboe cosolista de la orquesta de la BBC y profesora de la Guidhall School of Music, **Juan Pechuán**, solista de la orquesta de la Deutsche Oper Berlin y **Francisco Javier Sancho**, oboe solista de la Orquesta y Coro RTVE, y los pianistas acompañantes Ángel Jábega, catedrático de piano del Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada y Alicia González Permuy, pianista acompañante en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña.

Tras las primera ronda de la fase final, en la que los candidatos antes citados interpretaron un programa compuesto por obras de G. Ph. Telemann, Clara Schumann y Alyssa Morris, el jurado designó como semifinalistas a: Berta Belinchón Gimeno, Manuel Costa Mares, Ana Gavilán Quero, Lucas Martínez Riaza, María Victoria Muñoz Zaragozá, Diego Parra Borja, Pablo Pons Martínez, Jorge Román Micó y Adrián Verdugo Criado.

En la ronda semifinal los nueve candidatos interpretaron tres obras de diferentes estilos, incluyendo la obra obligada de este concurso, Agitation, de Borja Muro de la Herrán, que fue la obra ganadora del II Concurso de Composición de AFOES celebrado en 2022.

Tras esta ronda pasaron a la final Manuel Costa Mares, Ana Gavilán Quero y Pablo Pons Martínez, que interpretaron el Concierto para oboe en Do Mayor KV314 de W.A. Mozart acompañados por la Orquesta GAOS, que amablemente colaboró con la realización de este concurso, dirigida por Fernando Briones.

Tras la deliberación del tribunal, el resultado final del V Concurso Nacional AFOES fue:

- Primer premio: Ana Gavilán Quero
- Segundo Premio: Pablo Pons Martínez
- Tercer Premio: Manuel Costa Mares

¡Enhorabuena a todos los participantes!









MADE IN ITALY
DANZI REEDS
SINCE 1996
Professional products for
BASSOON
Baroque & Contrabassoon
European & American style
OBOE
Reeds, canes & tubes
VISIT OUR E-COMMERCE!
www.danzireeds.it


„visit the masterclass
and the recital of
Prof. David Tomas
at the AFOES Conference“
Prof. David Tomas
· Musikhochschule Karlsruhe
· Musikene San-Sebastian
BERND
MOOSMANN
Excellent Woodwind
Instruments Ltd.
Made in Germany
Anton-Schmidt-Str. 19 · D-71332 Waiblingen
Tel: +49 (0) 7151 90 56 33
Fax: +49 (0) 7151 90 56 50
www.b-moosmann.de
bernd@b-moosmann.de
Visit us on facebook:
www.facebook.com/BerndMoosmannGmbH

BERTHELOT
anches.com



OBOE REEDS, CANES & ACCESSORIES

philidor
PARIS

Josef
OKINAWA

PHILIDOR PARIS by BERTHELOT MADRID

DISTRIBUIDOR EN ESPAÑA

BERTHELOT MADRID . berthelotmadrid@anches.com . +34 692 26 70 36



Grace Williams - *Carillons* para oboe y orquesta

Sarah Roper, oboísta

Reproducido de la *Double Reed News* (nº 133, 2022) con el permiso de la *British Double Reed Society*. Traducido y revisado en enero de 2024.

Introducción

El presente artículo es una somera introducción de la compositora galesa Grace Mary Williams (1906-1977), así como de su trabajo *Carillons for Oboe and Orchestra* (1965 /1973)[1]. La primera edición de *Carillons* ha sido recientemente publicada por la editorial *Curiad*, y tuve la oportunidad de interpretar dicha edición durante el congreso de la International Double Reed Society celebrada en el verano de 2022 en la Universidad de Boulder, Colorado, Estados Unidos[2]. A pesar del poco tiempo disponible para ensayar con la orquesta, pudimos ofrecer una interesante y emocionante interpretación de la obra. Los comentarios que recibí de las personas que la escucharon fueron tremendamente positivas, y estoy convencida de que dicha obra merece ser interpretada con más asiduidad.



La primera vez que escuché *Carillons* a través de la única grabación existente de la obra, interpretada por el oboísta Anthony Camden en 1974[3], fue por casualidad, a finales de 2021. A raíz de ello contacté con la editorial *Curiad* para poder adquirir las partituras. Curiosamente, una nueva edición de la obra estaba en proceso de elaboración y, desde ese momento, empecé a colaborar con Ruth Myfanwy y Mary S. Jones en la nueva edición de la parte de oboe para dicha editorial. Así mismo, la partitura de la reducción de la obra para oboe y piano, basada en una versión manuscrita y recientemente descubierta, está disponible desde finales de 2022 a través de la editorial *Curiad* (https://curiad.co.uk/en/).

---

[1] Grace Mary Willams (1906-1977) - Carillons for Oboe and Orchestra (1965, revisado 1973). I- Moderato con moto. II- Allegretto alla pavana. III- Lento rapsodico. IV- Allegro scherzando. Publicado por Curiad.

[2] 51º Congreso de la Internacional de la Double Reed Society, celebrada en la University of Colorado Boulder, USA, 26 - 30 Julio, 2022. IDRS 2022 Conference Festival Orchestra, Gary Lewis, director.

[3] Grabado en 1974 por el oboísta, Anthony Camden y la London Symphony Orchestra, dirigida por Charles Groves (HMV ASD3006 - 1974; reeditado en 1995 - Lyrita SRCD3231)



Grace Williams (c.1950)



Grace Williams (c.1976)

Grace Williams y su música

Grace Williams fue la primera mujer británica en realizar una composición para un largometraje (*Blue Scar*, en 1948)[4], siendo una de las más importantes y destacadas compositoras surgidas en Gales durante el siglo XX.

Nacida en Barry, localidad cercana a Cardiff, fue una pianista y violinista de enorme talento. Estudió música en la Universidad de Cardiff (1923-1926) y posteriormente composición con Ralph Vaughan Williams en el *Royal College of Music* de Londres (1926-1930), donde coincidió con otras jóvenes talentos de la composición como Dorothy Gow, Imogen Holst, Elisabeth Lutyens y Elizabeth Maconchy[5]. Posteriormente se trasladó a Viena (1930–31) para estudiar composición con Egon Wellesz.

Tras sus estudios, Grace Williams trabajó como compositora y profesora de música en Londres, pero debido a problemas de salud retornó a su ciudad natal de Barry en 1947, donde al poco fue requerida para redactar guiones y arreglos musicales de obras populares para las emisiones infantiles de la BBC, así como composiciones para música de películas. Gracias a los numerosos encargos, pudo permanecer en su ciudad natal y concentrarse a tiempo completo en la composición.

Tanto en una grabación ofrecida a la radio, publicada en la revista *Welsh Music Journal*, como en una entrevista editada en la página web de *Tŷ Cerdd*[6], Grace Williams expresa su gran predilección por la trompeta, para la cual compuso su concierto para Trompeta y Orquesta en 1963, pero también describe al oboe como su "instrumento favorito del viento madera", así como su "cariño y debilidad" por la obra *Carillons*. Williams escribió numerosas obras orquestales en donde se pueden apreciar hermosos solos encargados al oboe, como *Fantasia on Welsh Nursery Tunes* (1940), el poema sinfónico en cuatro movimientos *Penillion* (1955) o en *Ballads* (1968), para orquesta sinfónica. También es autora de un maravilloso Sexteto para oboe, trompeta, violín, viola, violonchelo y piano (1931)[7], así como autora de una extensa cantidad de música vocal y coral.

Sus composiciones están inspiradas en la música popular y en la orografía de la costa y paisajes de Gales, siendo enormemente crítica con la calidad de su obra. En una nota

---

[4] Jan G. Swynnoe (2002). The Best Years of British Film Music, 1936-1958. Boydell Press. pp. 110–. ISBN 978-0-85115-862-4.

[5] Dorothy Gow (1893-1982), Elisabeth Lutyens (1906-1983), Elizabeth Maconchy (1907-1994) e Imogen Holst (1907-1984) han escrito obras par oboe y cuerdas: D. Gow - Oboe Quintet en un movimiento (1936), E.Lutyens - Driving out the Death para oboe y cuerdas (1971), E. Maconchy - Quintet para oboe y cuerdas (1932) y Quartet para oboe y cuerdas (1972), I. Holst - Quintet para oboe y cuerdas (1928), Concierto para oboe y orquesta (1944).

[6] Entrevistada por A. J. Heward Rees: View and Revisions, publicado en la página web de Tŷ Cerdd: https://www.tycerdd.org/grace-williams-interview. También: Welsh Music Journal, Grace Williams: A self Portrait, Vol. 8, nº 5 (1987). Extracto de Sponsored Recording, después reeditado bajo el sello Oriel, ORM 1005.

[7] Grabado en 2019 por la London Chamber Ensemble, John Anderson - oboe (Naxos 8571380).

escrita en el manuscrito de su Sonata para violín y piano escribió: "el segundo movimiento merece ser interpretado, el primero y tercero no son suficientemente buenos[8]". En 1967 declinó el honor de recibir la *Orden del Imperio Británico (OBE)* concedido por su majestad la Reina, por su contribución a la música. Murió en 1977, a la edad de 70 años.

Carillons para Oboe y Orquesta

Esta encantadora obra está orquestada para el oboe solista, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, percusión, arpa y cuerdas, con una duración estimada de unos 10 minutos. El uso de instrumentos de percusión de alta frecuencia, como el triángulo, la lira o la celesta, junto con las campanas crea una atmósfera sonora que inspira el sobrenombre de la composición. A consecuencia de excluir a los instrumentos de viento madera en el acompañamiento, la voz del oboe se puede escuchar perfectamente, lo que ofrece una agradable sensación al oyente y permite al solista poder tocar libremente. *Carillons* fue originalmente concebida como una obra con tres movimientos, pero posteriormente la autora añadió uno más, proporcionando un puente rapsódico a modo de cadencia entre el segundo y el cuarto movimiento. La tonalidad de *Carillons* está basada alrededor de las notas *si bemol* y *mi*, las cuales pueden ser oídas en la introducción de la obra, así como a lo largo de la estructura general del primer movimiento.

El escritor Malcolm Boyd compara la "cadenza acompañada" añadida con la del Concierto para Oboe de R. Strauss, escrito en 1945, subrayando que es posible que Williams estuviera influenciada por dicho concierto y comenta que la obra *Carillons* "…ocupa un lugar único en el conjunto de composiciones de Grace Williams. Su atractivo es directo y sencillo, pero proviene del uso de un lenguaje de una gran sutileza y refinamiento". [9]

Carillons fue un encargo de la *Welsh Home Service* de la BBC para su programa "Auditorium", el cual solicitaba "algo ligero y entretenido". Williams compuso *Carillons* en 1965, siendo estrenada en Llandaff, Gales, el 1 de marzo de 1967 por la *BBC Welsh Orchestra* (BBCWO) y Philip Jones, oboe solista de dicha orquesta, dirigidos por Rae Jenkins.

Tuve la oportunidad de hablar con David Theodore, quien me comentó que Philip Jones fue su predecesor como oboe solista de la BBCWO: "Philip provenía de Aberdare y estudió en el Conservatorio de París, por lo que su técnica interpretativa tenía una fuerte influencia francesa. Era un excelente instrumentista y su estilo habría sido idóneo para *Carillons*". En 1968, David Theodore era aún estudiante en Londres y grabó dicha obra con la BBCWO, de nuevo dirigida por Rae Jenkins. David me comentó que "Grace Williams estuvo presente durante la grabación; era una mujer austera y muy específica acerca de los detalles más nimios". David Theodore llegó a ser oboe solista de la BBCWO en 1969, y recuerda haber interpretado *Carillons* con su orquesta de nuevo algunos años más tarde.

En 1973 Williams revisó la obra, y una versión extendida de la misma fue grabada en 1974 por el oboísta Anthony Camden con la *London Symphony Orchestra*, dirigida por Charles Groves[10]. Una crítica de dicha grabación escrita por A. J. Heward Rees en 1975 elogia tanto la obra como el apoyo financiero ejercido por la *Welsh Arts Council:* "…resulta grato comprobar como la *Welsh Arts Council*, a pesar de la difícil situación económica predominante, continúa de forma lenta pero constante, realizando las aportaciones prometidas a la bien elaborada lista de música galesa… El presente disco merece ser un éxito… *Carillons* es, de hecho, un concertino en cuatro movimientos para oboe y orquesta, y es una obra encantadora y bastante sensible…Recomiendo de todo corazón este nuevo disco".[11]

---

[8] Entrevista con Madeline Mitchell en la página web de Classic FM: https://www.classicfm.com/discover-music/women-in-music/grace-williams-welsh-female-composer/

[9] M. Boyd - Grace Williams, Composers of Wales, Vol. 4 (1980).

[10] HMV ASD3006 - 1974; reeditado en 1995 - Lyrita SRCD3231

[11] A. J. Heward Rees, Welsh Music Journal, vol.4, nº 9 (1975).

En una reciente conversación con Gordon Hunt, me comentaba que sucedió a David Theodore como solista de oboe de la Orquesta de la BBCWO en 1971, abandonando dicha institución en 1975 para incorporarse a la Orquesta Philharmonia de Londres. Pero en 1977 interpretó con la Orquesta de la BBCWO, bajo la dirección de Vernon Handley, la versión revisada de cuatro movimientos de la obra. Todos los conciertos realizados por dicha orquesta fueron retransmitidos por la radio, y la obra original manuscrita por la compositora, fue la que utilizó Gordon Hunt en dicho concierto.

Para finalizar, me gustaría animar a todo el mundo a que descubra tanto esta fantástica obra como la música de la compositora Grace Williams. *Carillons* es, a la vez, divertida de interpretar e interesante de escuchar, y es una obra que merece tener un lugar en el repertorio básico del oboe. Es un concierto ideal para ser programado tanto en un concierto sinfónico como en un concurso de oboe, o bien añadirla al repertorio de obras de estudio en el conservatorio.

Quisiera mostrar mi agradecimiento a: Ruth y Mary, de la editorial *Curiad*, Ethan John Davies de *Tŷ Cerdd*, Graeme Cotterill[12], así como a los siguientes compañeros por su inestimable ayuda en la realización de este artículo: John Anderson, Michael Britton, George Caird, David Cowley, Sarah Francis, Gordon Hunt, Celia Nicklin and David Theodore.

[12] *Author of Music in the Blood & Poetry in the Soul? National identity in the life and music of Grace Williams (2012)*

SARAH ROPER
Solista de Oboe de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla.
www.sarahroperoboe.com

afoes | Asociación de Fagotistas Oboístas de España
www.afoes.es

III Concurso de Composición AFOES 2024

Obra obligada
VI Concurso Nacional AFOES 2025
Especialidad Fagot



Más info:
www.afoes.es



La escuela española de fagot creada por el profesor Camilo Melliez durante la segunda mitad del s. XIX (II): características técnico-interpretativas y repertorio didáctico y de concierto

Francisco Mas Soriano, fagotista

Introducción

En este artículo presentamos la segunda parte de "La escuela española de fagot creada por el profesor Camilo Melliez durante la segunda mitad del S. XIX," cuya primera parte, "el fagot sistema antiguo francés y el sistema español (I)" fue publicada en la *Revista Afoes* nº 12 de 2023. A través de la investigación realizada, se documentan ahora los principales objetivos a modo de características técnico-interpretativas, así como el repertorio didáctico y de concierto de la escuela española de fagot creada por el profesor Camilo Melliez en el Real Conservatorio de Música de Madrid (1846-1874), durante el periodo marcado por la consolidación del romanticismo musical y el auge del concierto público y el virtuosismo instrumental en la España de la segunda mitad del S. XIX.

Características técnico-interpretativas

Como ya hemos expuesto, la escuela española de Camilo Melliez se fundamenta en el uso del fagot sistema francés antiguo al que se le aplica el llamado sistema español con una embocadura análoga a la del clarinete para mejorar la emisión y la homogeneidad del sonido. De este modo, las principales características técnico-interpretativas fueron el cuidado de la calidad y flexibilidad del sonido de carácter dulce y expresivo, los efectos y cambios de color del sonido y el control del mecanismo y la articulación. En definitiva, las principales cualidades o dotes de Camilo Melliez como solista y concertista de fagot descritas por sus alumnos más aventajados en las memorias de oposición presentadas a la cátedra de fagot del Real Conservatorio de Música de Madrid entre 1875 y 1903, y que de igual forma, encontramos también en las numerosas críticas y reseñas de sus conciertos como concertista de fagot.

> *Todo Madrid conoce las especialísimas dotes que adornan al profesor de quien nos ocupamos, colocándolo entre los primeros solistas de Europa. El tono admirable que arranca a su instrumento, la facilidad con que vence todas las dificultades de mecanismo que embarazan al ejecutante en tan comprometido instrumento, hacen del Sr. Melliez una verdadera notabilidad en el fagot*[1].

Cuidado de la calidad y flexibilidad del sonido

Entre las principales cualidades de Camilo Melliez como concertista de fagot, destacan en primer lugar la calidad y flexibilidad del sonido que obtenía con el imperfecto y difícil fagot sistema francés antiguo de la época, «este profesor saca un tono en el fagot y canta con él las melodías más sublimes de una manera que sorprende y cautiva»[2], y por lo tanto, se convirtieron en unos de los principales objetivos de su sistema de enseñanza.

> *Como sistema de enseñanza, creo que el más conveniente es el que seguía últimamente D. Camilo Melliez, quien tenía un gran cuidado de que sus discípulos sacasen un buen sonido, procurando al mismo tiempo dar a este la mayor elasticidad posible. [Lucientes, 1874]*

---

[1] *La Época, 29/08/1865*

[2] *El Clamor público, 04/07/1852*

Sonido de carácter dulce y expresivo

La búsqueda del sonido dulce y expresivo en el fagot fue, sin duda, otro de los principales objetivos de Camilo Melliez desde sus inicios como profesor…«instrumento ingrato en manos vulgares, él ha logrado dar a su tono una dulzura desconocida de sus maestros»[3], especialmente para el fraseo musical en los movimientos lentos y cantábiles, donde «los tonos armoniosos y suaves que saca al citado instrumento, y la expresión y el sentimiento que imprime en todo lo que toca le eleva a una altura a que difícilmente podrá haber llegado ningún otro profesor»[4]. De este modo, encontramos referencias al sonido dulce del fagot en los conciertos de sus alumnos, por lo que podría ser considerado como una de las principales características técnico-interpretativas de la escuela española de fagot:

> *Las variaciones de fagot gustaron mucho. Increíble parece que de un instrumento tan difícil y de tan escasos recursos sacase el alumno que las tocó unos sonidos tan dulces como los que ayer oímos*[5].

Efectos y colores del sonido

Otros recursos utilizados por Camilo Melliez en sus conciertos para expresar los diferentes sentimientos del estilo musical romántico fueron los llamados efectos del sonido o sonidos especiales…«este ingrato instrumento adquiere, cuando él lo modula, sonidos especiales y de una dulzura maravillosa»[6]. Basados en los cambios de carácter y en los diferentes colores del sonido a través del contraste de la dinámica y la articulación, también los encontramos en su sistema de enseñanza:

> *[…] yo confirmo que no habiendo asistido a más escuela que a este Conservatorio que es la única en España donde se enseña el fagot, no conozco más sistema de enseñanza que el practicado por mi difunto Maestro el eminente Fagot D. Camilo Melliez. Yo estoy conforme con el sistema de dicho Señor en lo concerniente a los efectos de sonido, articulación, ejecución y expresión. [Manuel Rodríguez, 1874].*

Control del mecanismo y la articulación: la precisión en la ejecución

El control del mecanismo y la articulación, especialmente en los picados y staccatos, fueron otros de los objetivos del sistema de enseñanza, lo que en la época se llamó precisión en la ejecución, de lo que Camilo Melliez dio buena muestra en sus conciertos.

> *Como tocador, D. Camilo Melliez fue superior a todos. Siempre que hacía uso de sus facultades causaba admiración. Dominaba de tal manera este instrumento que, en sus manos, más que un fagot parecía una flauta […] Ejecutaba los pasajes de gran dificultad con una precisión indecible y se hacía notable por el sonido, por su manera de expresar y por la facilidad con que conseguía los picados y staccatos [Gallástegui, 1903].*

De igual forma, encontramos estos objetivos en la interpretación del alumno de fagot Manuel Lucientes, el único instrumentista de viento seleccionado en el Real Conservatorio de Música para actuar ante el célebre compositor Giuseppe Verdi, en el concierto celebrado en su honor durante su visita a Madrid en 1863, con motivo del estreno de *La forza del destino* en el Teatro Real de Madrid:

Anteanoche se celebró en el Conservatorio de música la funcion anunciada en obsequio del célebre maestro Verdi, que honró con su presencia el salon.

Distinguiéronse en primera línea el jóven don Manuel Lucientes en las variaciones sobre motivos de *La Traviata* para fagot.

La ejecucion fue limpia, esmerada, sentida; el tono que hacia producir al instrumento era el verdadero, el clásico, por decirlo así: revelábanse en el discípulo las relevantes dotes de su maestro el Sr. Melliez, y por ello felicitamos á entrambos.

Extracto de la reseña del concierto celebrado en honor de Giuseppe Verdi en el Real Conservatorio de Música de Madrid el 10 de febrero de 1863 [La Época, 12/02/1863]

[3] *La Iberia, 03/02/1860*
[4] *La Discusión, 28/07/1858*
[5] *Gaceta de Madrid, 26/01/1847*
[6] *La Época, 29/08/1865,*

Embocadura del fagot análoga a la del clarinete
Para facilitar la vibración de la caña y mejorar la emisión y homogeneidad del sonido en todos los registros del fagot, Camilo Melliez aconsejaba a sus alumnos, además de sellar el agujero del tudel, colocar la embocadura de forma similar al clarinete:

> *D. Camilo Melliez llegó a observar que estos resultados se conseguían con menos dificultad tapando el oído del tudel, que en los demás sistemas se deja abierto, y formando la embocadura del instrumento de una manera análoga a la del clarinete, con lo cual logró hacer más fácil la emisión del sonido, resultando este con más vibración, más pureza y más igualdad en toda la extensión del instrumento. [Lucientes, 1874]*

En este sentido, se debe tener en cuenta que durante esta época la embocadura del clarinete era comparable a la del fagot, es decir, ambos labios cubrían los dientes para evitar el contacto con la boquilla y la caña, tal y como describe Antonio Romero en su *Método de Clarinete*:

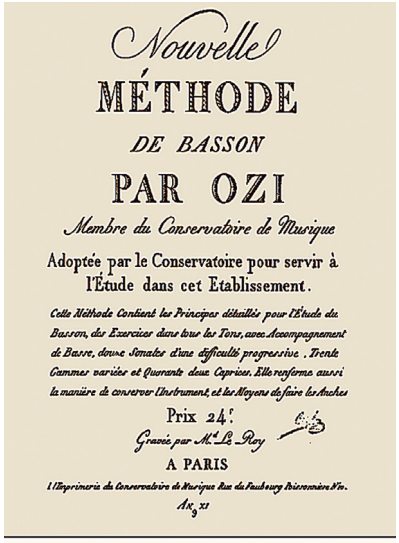
> *Los labios deben en primer lugar volverse hacia dentro para evitar el contacto de los dientes con la boquilla y la caña, y en segundo envolverlas ambas por todos lados afín de impedir que el aíre se escape cuando se le dé impulso para formar el sonido […] [Romero, 1860]*

No obstante, el hecho de que Camilo Melliez aconsejase colocar la embocadura de forma análoga a la del clarinete en lugar de indicar el procedimiento reflejado en los métodos de fagot franceses, nos lleva a pensar, si tenemos en cuenta la conicidad de la boquilla del clarinete, que el objetivo, como se desprende también de las palabras de Lucientes sobre la vibración del sonido, podría ser en realidad colocar los labios de forma más redondeada y menos estirada para mejorar así la calidad y el volumen del sonido en todos los registros, algo que, en cierto modo, se asemejaría hoy en día a una embocadura más abierta en forma de "o", sugerida actualmente también como una de las más favorables para tocar el fagot. Por lo tanto, la técnica de la embocadura del fagot similar a la del clarinete podría ser considerada como una característica propia de la escuela española de Camilo Melliez, puesto que no se menciona en los métodos de enseñanza franceses para fagot del S. XIX.

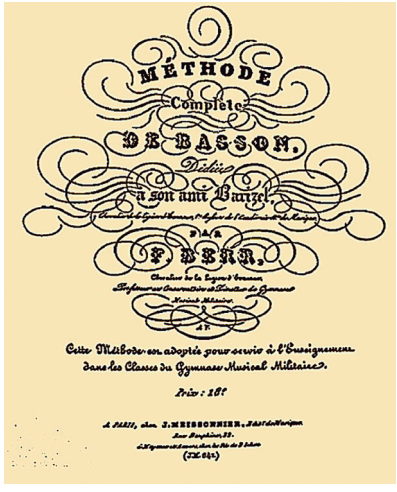
Repertorio didáctico
Los principales métodos utilizados para la enseñanza fueron el *Nouvelle Méthode de Basson* de Ozi y el *Méthode Complète de Basson* de Frèdèric Berr, ambos considerados como los más apropiados para el estudio del fagot sistema francés antiguo u ordinario por su contenido didáctico, grado de dificultad progresiva y por el límite del registro sonoro más agudo en el Do4 (Mas, 2022, p. 132). De esta forma, durante la segunda mitad del S. XIX, el *Nouvelle Méthode de Basson* de Ozi, publicado en París en 1803, todavía era considerado en el Real Conservatorio de Música de Madrid como el más adecuado para la formación de la técnica de base en el fagot sistema francés antiguo durante los estudios elementales o tres primeros años de la carrera por su gradual correlación del nivel de dificultad:

> *[…] creo que el método que reúne mejores condiciones para la enseñanza en los tres primeros años es el de Ozi. El carácter de su música es un poco anticuado, pero puede dispensarse bien esta circunstancia de la época porque Ozi supo colocar los estudios también graduados a las condiciones del fagot como ningún otro; […] sus estudios tienen un límite de extensión que permite formar y asegurar una fuerte embocadura, cuidando su autor de no colocar lecciones que alcancen al registro sobreagudo; […] sus estudios enseñan a tocar con distintas articulaciones y sus dificultades bien graduadas huyen de las escabrosidades propias del instrumento, por lo que demuestra un gran conocimiento teórico y practico en esta materia […] hasta hoy, podemos decir que este método es superior a todos; es el que reúne mejores condiciones y guarda mayor relación con los instrumentos de nuestro uso. [Gallástegui, 1903]*

Por otro lado, a partir de 1854, Melliez incluyó en su plan de estudios el *Méthode complète de Basson* de Berr, publicado en París en 1836 para la enseñanza del fagot destinada a los músicos de los regimientos militares franceses en el Gymnase Musical Militaire de París.


Nouvelle
MÉTHODE
DE BASSON
PAR OZI
Membre du Conservatoire de Musique
Adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Étude dans cet Etablissement.
Cette Méthode Contient les Principes détaillés pour l'Étude du Basson, des Exercices dans tous les Tons, avec Accompagnement de Basse, douze Sonates d'une difficulté progressive. Trente Gammes variées et Quarante deux Caprices. Elle renferme aussi la manière de conserver l'Instrument, et les Moyens de faire les Anches
Prix 24f.
Gravé par Mme Le Roy
A PARIS
Ans XI

Portada del Nouvelle Méthode de Basson de Étienne Ozi, Paris, 1803


MÉTHODE
Complète
DE BASSON,
Dédiée
à son ami Barizel
PAR
F. BERR,
Cette Méthode est adoptée pour servir à l'Enseignement dans les Classes du Gymnase Musical Militaire.
Prix : 18f

Portada del Méthode complète de Basson de Frédéric Berr, Paris, 1836

De este modo, el *Méthode complète* de Berr se utilizó a partir del cuarto año de los estudios de fagot como «complemento del de Ozi, por causa de su tesitura más alta, más arriesgada la ejecución y de más gusto el canto de sus frases»[7], así como por su carácter musical de estilo italianizante, más apropiado para trabajar el estilo y el fraseo melódico de las fantasías y variaciones sobre motivos de ópera italiana escritas por Camilo Melliez, teniendo en cuenta que el carácter musical del *Nouvelle Méthode* de Ozi había quedado anticuado durante el periodo romántico.

Repertorio de concierto

Durante su etapa como concertista de fagot, a partir de 1852, Camilo Melliez comenzó a escribir su propio repertorio de concierto solista, generalmente fantasías y variaciones para fagot en las que se refleja el virtuosismo instrumental de la época, inspiradas en las melodías de las óperas italianas que más éxito alcanzaban en los teatros de Madrid. En definitiva, lo que estaba más de moda y tenía una mayor aceptación del público, emulando así a los más célebres fagotistas franceses e italianos de su época como Jean Espaignet, Willent-Bordogni, Eugène Jancourt, Giacomo Pagnoncelli, Nazzareno Gatti o Antonio Torriani (Kopp, 2012, p. 166). Algunas de estas obras fueron publicadas y se pusieron a la venta en el Almacén de Música de Antonio Romero en 1859 (Mas, 2018, p. 136). A lo largo de nuestra investigación hemos recopilado dieciséis títulos de obras para fagot escritas por Camilo Melliez, generalmente para fagot y piano o con acompañamiento de orquesta de cuerdas y cuarteto de cuerda, tal y como se observa en la siguiente tabla:

Tabla 1
Obras para fagot escritas por Camilo Melliez (1852-1870)
Elaborado por el autor

Nº	Título	Versión
1	*Fantasía de fagot sobre motivos de la ópera I Lombardi de Verdi*	*Fg. Orq.*
2	*Fantasía con variaciones para fagot sobre motivos de la ópera Nabucco de Verdi*	*Fg.Pn (Orq.)*
3	*Fantasía original con variaciones para fagot y piano*	*Fg, Pn (Orq.)*
4	*El Canto greco para clarinete de Cavallini, trascrito para fagot por Camilo Melliez*	*Fg.Orq.*
5	*Variaciones sobre motivos de la ópera Luisa Miller de Verdi*	*Fg.Pn*
6	*Gran Fantasía de fagot sobre motivos de la ópera Luisa Miller de Verdi*	*Fg.Pn (Orq.)*
7	*Fantasía sobre motivos de la ópera la Sonámbula de Bellini*	*Fg.Pn (Orq.)*
8	*Variaciones sobre motivos de la ópera la Sonámbula de Bellini*	*Fg.Pn*
9	*Fantasía, tema y variaciones para fagot sobre la ópera Roberto el Diablo de Meyerbeer,*	*Fg.2Vl. Vla. Vch*
10	*Fantasía de fagot sobre motivos de la ópera Rigoletto de Verdi*	*Fg.Pn*
11	*Capricho original*	*Fg.Pn*
12	*Fantasía de fagot sobre motivos de la ópera la Traviata de Verdi*	*Fg.Pn*
13	*Fantasía de fagot sobre motivos de la ópera Guillermo Tell de Rossini. En 1865 "Recuerdo a Tamberlick"*	*Fg. Pn(Orq.)*
14	*Fantasía para fagot sobre temas religiosos del Stabat Mater de Rossini*	*Fg.Pn, (Orq).*
15	*Fantasía para fagot sobre motivos de la Romanesca*	*Fg.Pn*
16	*Variaciones de fagot sobre un motivo de la zarzuela Don Simón de Cristóbal Oudrid*	*Fg.Pn*

[7] *ARCSMM, AHA, Leg. 9-57 [Plan de estudio-Clase de Fagot ca.1854]*

Estas obras, sin duda, con clara influencia del estilo musical operístico italiano, fueron escritas por Camilo Melliez para lucirse en sus conciertos con el fagot sistema francés antiguo y constituyeron básicamente el único repertorio de concierto trabajado por los alumnos de la clase de fagot en el sexto año de estudios, el último de la carrera, para ser interpretado en los ejercicios, exámenes y concursos a premio celebrados en Real Conservatorio de Música de Madrid entre 1856 y 1874 (Mas, 2021, p. 633). La mayor parte de la música para fagot escrita por Camilo Melliez estaba basada en el tema con variaciones, especialmente de las más célebres óperas de Giuseppe Verdi como *I Lombardi, Nabucco, Luisa Miller, Rigoletto o La Traviata*.



Fantasía para fagot sobre motivos de La Traviata por Camilo Melliez, año 1870 [ARCSMM, AHA Fagot (1860-1870) s.c]

También encontramos algunos caprichos, fantasías originales y otras piezas inspiradas en las óperas y obras de autores que gozaron de la simpatía del filarmónico público madrileño como *Roberto el Diablo* de Meyerbeer, *Guillermo Tell* y el *Stabat Mater* de Rossini, la zarzuela *Buenas noches Don Simón* de Cristóbal Oudrid o la danza antigua de origen español, *la Romanesca*. (Mas, 2018, p. 129)

Para finalizar, presentamos en la siguiente tabla a los alumnos de Camilo Melliez premiados en los concursos de fagot a partir de 1856, con la actividad profesional de cada uno de ellos tras terminar los estudios en el Real Conservatorio, que sin duda utilizaron el sistema español y pudieron difundir la escuela española de fagot. En esta lista incluimos también a José Arilla y Leandro Gallástegui, ya que estudiaron durante cuatro o cinco años con Camilo Melliez, aunque concluyeron la carrera a partir de 1874 con el profesor que le sucedió, Manuel Rodríguez.

Entre estos célebres fagotistas españoles destacamos a Manuel Lucientes como el máximo representante de la escuela española que actuó también como concertista de fagot y llegó a ser considerado el sucesor de Camilo Melliez:

> *El Sr. Lucientes, alumno que fue de la Escuela nacional de música y premiado en 1864, demostró tales condiciones de ejecución, de sentimiento, de fraseo, que se ha colocado, en nuestro concepto, a la altura de su antiguo profesor el reputado Sr. Melliez.*[8]

Tabla 2 **Alumnos premiados en los Concursos de Fagot del Real Conservatorio de Música de Madrid profesor Camilo Melliez (1846-1874)**

Elaborado por el autor

Alumnos	Premios	Actividad profesional
Luis Viglietti	2º premio (1856) 1º premio (1857)	2º fagot Teatro de la Zarzuela (1856); 1º fagot Sociedad de Socorros Mutuos (1861); 1º fagot Sociedad de Conciertos (1868); Conservador del Teatro Real (1868); 1º fagot Teatro Real (ca. 1880)
Manuel Rodríguez	2º premio (1856)	Orquesta del Real Conservatorio (1854); 3º y 2º fagot del Teatro Real (1856 y 1865 respectivamente); Profesor de fagot en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos (1862); 2º fagot del Teatro Rossini (1864); 3º y 1º fagot de la Sociedad de Conciertos (1866 y 1874 respectivamente); 1º fagot del Teatro de la Zarzuela (1868); 1º fagot del Teatro Real (1874); Profesor interino y Profesor numerario de fagot del Real Conservatorio (1875 y 1883 respectivamente); 1º fagot de la Real Capilla (1875)
Manuel Lucientes	accésit (1861) 2º premio (1862) 1º premio (1864)	4º fagot Teatro Real (1865); 1º fagot Sociedad Filarmónica de Madrid (1874); 1º fagot Sociedad de Conciertos (1878); 1º fagot Teatro de la Zarzuela (1878); 1º fagot Teatro Real (1883); Profesor de fagot en el Instituto Filarmónico de Madrid (1884); 1º fagot del Real Cuerpo de Alabarderos (1890)
Luis Sáez	accésit (1861)	4º, 3º y 2º fagot Sociedad de Conciertos (1879, 1891 y 1896 respectivamente); 2º fagot Teatro Real (1884); 1º fagot Teatro de la Zarzuela (1905)
José Arilla	1º premio (1877)	Orquesta del Real Conservatorio (1873); músico militar (1875); fagot del Teatro Arderius de Madrid (1875)
Leandro Gallástegui	accésit (1878) 2º premio (1881)	3º fagot Teatro Real (1901); 3º fagot Sociedad de Conciertos (1901); 2º fagot Sociedad Filarmónica de Madrid (1903); 2º fagot Orquesta Sinfónica de Madrid (1910)

[8] *La Época, 24/03/1874*

Conclusiones

A través de la investigación realizada se ha demostrado que existió una escuela española de fagot creada por Camilo Melliez en el Real Conservatorio de Música de Madrid durante la segunda mitad del S. XIX alejada de la metodología del Conservatorio de París que se fundamenta en principios, técnicas y recursos propios como el sistema español, la embocadura análoga al clarinete, el repertorio español para fagot y las características técnico-interpretativas particulares de Camilo Melliez como concertista de fagot. La metodología aplicada está supeditada a mejorar el rendimiento académico y artístico con el imperfecto fagot sistema francés antiguo u ordinario; de ahí, la continuidad con el sistema tradicional de enseñanza basado en el estudio del *Nouvelle Méthode de Basson* de Étienne Ozi y el *Méthode complète de Basson* de Frédéric Berr, además de las fantasías, caprichos y variaciones escritas y adaptadas por Camilo Melliez a los limitados recursos técnicos que ofrece este instrumento. Sin embargo, con escasos medios y en una época en la que el fagot es considerado un instrumento ingrato, imperfecto y difícil de tocar que apenas se estudia de forma profesional, Camilo Melliez consigue dar un gran impulso al grado de aceptación y desarrollo del fagot como instrumento solista y lo equipara en España al nivel interpretativo y artístico del violín, el piano, el violonchelo, la flauta o el clarinete. De este modo, la escuela española de fagot que crea contribuye también a la formación de destacados fagotistas españoles profesionales. A través de la investigación realizada hemos encontrado también un gran paralelismo, independientemente del tipo de instrumento utilizado en la época, entre los objetivos y características técnico-interpretativas de la escuela española de Camilo Melliez y la actual enseñanza del moderno fagot sistema alemán. Por lo tanto, dar a conocer la figura de Camilo Melliez como el fagotista español más importante del S. XIX que creó una escuela española de fagot con características propias puede resultar, sin duda, de especial interés para las actuales y futuras generaciones de fagotistas españoles.

Fuentes históricas

Berr, F. (1836). *Méthode complète de basson*. J. Meissonier.

Gallástegui, L. (1903). *Memoria para la oposición a la Cátedra de Fagot de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Mss.*

Lucientes, M. (1874). *Memoria para los ejercicios de oposición á la cátedra de Fagot de la Escuela de Música y Declamación presentada por Manuel Lucientes. Mss.*

Ozi, E.(1803). *Nouvelle Méthode de Basson*. Imprimerie du conservatoire de Musique.

Rodríguez, M. (1874). *Memoria para los ejercicios de oposición á la cátedra de Fagot de la Escuela de Música y Declamación. Mss.*

Romero, A. (1860): *Método de clarinete. 2ª Ed.* Antonio Romero.

Bibliografía

Kopp, J. B. (2012). *The Bassoon*. Yale University Press.

Mas, F. (2018). *El fagotista Camilo Melliez (1819-1874). Un paseo por la historia del fagot en el Madrid del S. XIX*. Ed. Piles.

Mas, F. (2021). *La Enseñanza histórica del fagot en el Real Conservatorio de Música de Madrid durante el S. XIX*. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid].

Mas, F. (2022). *La Enseñanza histórica del fagot (s. XVIII y primera mitad del s. XIX): Étienne Ozi (1754-1813). Vol. I*. Vision Libros.

FRANCISCO MAS SORIANO

Nacido en Buñol (Valencia), inició sus estudios musicales en la Sociedad Musical "La Artística" de Buñol. En 1989, fue seleccionado como primer fagot de la Joven Orquesta de la Comunidad Europea (ECYO) y en 1991 es contratado como primer fagot de la Orquesta de Radio Televisión Española (ORTVE). Desde 1992 hasta el año 2018 ha ocupado el puesto de primer fagot solista de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM). En la actualidad, es doctor con mención "cum laude" por la Universidad Autónoma de Madrid y catedrático de fagot del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

F. Lorée
PARIS

Better together since 1881



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

MADE IN FRANCE



fossati

PARIS

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

www.fossati-paris.com

SANGANXA.

DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA



Sintomatología psicológica percibida por los músicos de orquesta. Un estudio exploratorio del panorama español

Celia Olivares Pérez-Bustos, oboísta

En este artículo hablaremos sobre el estudio de los síntomas psicológicos más frecuentemente percibidos por los músicos de orquesta en España, síntomas que afectan a su salud mental y pueden desencadenar trastornos psicológicos más graves. Se trata de un tema sobre el que hay desinformación en el ámbito artístico, razón que hace de este trabajo de investigación un estudio útil, pues servirá para dar a conocer la existencia de esta problemática latente y sus características, con la finalidad de visibilizar los problemas de salud mental en el ámbito laboral sinfónico y ofrecer medidas de prevención. Se tienen en cuenta las características de la personalidad de los músicos y el entorno de la profesión orquestal para identificar los principales problemas que sufren estos músicos. De la misma manera, se enumeran las posibles soluciones para la mejora de esta situación. Se valoran los resultados de una encuesta realizada a profesionales de las orquestas españolas en la que se vislumbra la tendencia actual de la salud mental de los profesionales de orquesta.

Introducción

La investigación de este tema nace de una curiosidad personal por conocer qué aspectos psicológicos en los músicos trascienden la interpretación y afectan a la vida personal y al resultado musical. Debido a una observación de este tipo de situaciones en el entorno, fui consciente de que era un problema creciente.

Actualmente se ha visto incrementada la importancia de la salud mental en nuestra sociedad y, al igual que en el deporte, el factor psicológico en la vida del músico es determinante.

Por ese motivo, se abordan principalmente los síntomas y cambios de cariz psicológico percibidos por los propios músicos. La sintomatología quizá es algo que no se puede palpar, pero es una realidad existente en este campo donde se aprecian carencias al respecto.

Gracias a la búsqueda investigadora descubro que en España no se han explorado exhaustivamente las herramientas beneficiosas para el bienestar mental del músico sinfónico y que los psicólogos que tratan a músicos encuentran en éstos una sintomatología variada que en ocasiones no se puede diagnosticar como una psicopatología en sí misma.

Existe mucha información sobre las enfermedades fisiológicas del músico, pero no así de los trastornos psicológicos que le afectan ni de la sintomatología en relación a la profesión de orquesta.

Así, hasta la fecha, la salud mental de los músicos profesionales no ha sido totalmente explorada y estudiada y, por lo tanto, sus necesidades a veces se manejan de manera deficiente, lo que da lugar al desconocimiento de lo que se entiende por salud mental, de las herramientas beneficiosas y de cómo aplicarlas a la profesión.

Desde un punto de vista técnico y artístico, aunque el músico llegue a sentirse suficientemente capacitado en lo profesional, puede encontrarse con este tipo de problemas a nivel personal y no saber cómo lidiar con ellos, lo que puede llegar a ser frustrante.

Es fundamental tener en cuenta el factor humano y el tipo de personalidad que tienen los músicos, pues hay características en su personalidad comunes a la profesión que los distingue del resto de la población y de otros artistas. También hay rasgos asociados según la familia de instrumentos a la que pertenezcan y esto, a su vez, los hace diferentes entre sí.

La temprana edad a la que los músicos comienzan los estudios musicales puede tener consecuencias en la formación de su carácter, ya que desde niños sufren demasiada presión. Algunas de las características más destacables sobre la personalidad del músico que se han encontrado son la sensibilidad, el perfeccionismo, el individualismo, el aislamiento inherente al estudio, la competitividad, el pensamiento dicotómico, la autocrítica o la auto exigencia, entre otros.

El trabajo en la orquesta y su problemática

En lo relativo a la particularidad del trabajo de orquesta, hay que destacar que la orquesta en sí es un organismo complejo, ya que interactúan diariamente personas con personalidades muy diferentes colaborando para un mismo fin.

El valor intrínseco que se imprime a la profesión es grande porque el músico fusiona su valor personal al profesional sin que haya separación, lo que lleva a una identificación de la persona con su valía, confundiendo lo personal con lo profesional.

La psicóloga Rosana Corbacho sostiene que "la identidad personal fusionada con el rol laboral da mucha energía para dedicar a la carrera y es muy emocionante cuando las cosas suceden favorablemente, pero si hay algún factor que lo ponga en riesgo puede causar una desestabilización interna que empeora cualquier sintomatología ansiosa o depresiva". Cuando un músico consigue una meta en su carrera es bastante usual que ya lleve un tiempo acarreando síntomas de diferentes psicopatologías o dolores que no desaparecen con una plaza fija, lo que lleva a un estado de insatisfacción y frustración por haber puesto todas sus expectativas en el futuro.

Por otra parte, a través de las relaciones interpersonales que se crean en la orquesta en el caso de que haya algún conflicto laboral, la persona puede sentir que también se está atacando a su identidad, pudiéndose desencadenar consecuencias de este tipo.

Si la actividad de músico profesional es comparable a la de deportista de élite, en el caso del músico el dolor todavía se percibe con demasiada frecuencia como un signo positivo en el que se establece la creencia de que el progreso viene dado por la cantidad de sufrimiento que uno es capaz de soportar. Los músicos están en continuo aprendizaje y readiestramiento durante toda su carrera. Generalmente se suele llevar un estilo de vida sedentario y hay poca concienciación corporal, lo que puede acrecentar problemas de postura o posiciones viciadas frecuentes. Al contrario que los deportistas, los músicos tienen una carrera larga y poca formación especializada de los profesionales de la salud. Por otra parte, es importante destacar la complejidad del diálogo cuerpo-mente y la somatización cuando se refiere a sentimientos complejos camuflados por sintomatología física que vincula respuestas dolorosas al cuerpo.

Un dato importante es que los músicos suelen pedir el alta voluntaria aun sufriendo problemas de salud. Las estadísticas son muy significativas y señalan que los músicos profesionales sufren más lesiones que los deportistas de élite.

Es fundamental valorar los riesgos psicosociales, ya que son aquellos aspectos del diseño del entorno de trabajo que afectan directamente a la persona. Son elementos relativos a la organización, la dirección y los contextos sociales que pueden causar daño psicológico o físico. Los principales son el estrés, la violencia, el acoso laboral, el acoso sexual, la inseguridad contractual, el desgaste profesional, los conflictos de familia-trabajo y la implicación emocional.

En este sentido, se podría hablar de la percepción de una sintomatología propia de la profesión. La percepción de los síntomas es algo que solo refiere el paciente, de manera que puede ayudar a la hora de orientar el

diagnóstico de una enfermedad si se entiende como una alarma que debe ser atendida, ya que es la forma en la que el organismo expresa que está sucediendo algo.

Es importante recalcar que lo mental, emocional y físico están unidos; por tanto, también se tienen en cuenta estos factores. Lo más característico es que muchos trastornos en la mayoría de los casos se sufren durante años y no suelen ser tratados con ningún especialista.

Resultados de la encuesta

En relación a la encuesta, ha sido dirigida a músicos profesionales de orquestas sinfónicas de España. En ella colaboraron 176 músicos profesores y profesoras y también se abordaron parámetros de género e instrumento. La participación por sexos fue de un 62,6% en el género masculino y un 36,3% del género femenino. Una representación de todos los instrumentos de la orquesta está reflejada en esta encuesta, aunque no se ha hecho distinción de posición o instrumento.

SÍNTOMAS	TRASTORNOS	CAUSAS	SOLUCIONES	VISIÓN TERAPIA
Miedo al fallo, inseguridad (87,2%)	Ansiedad (72,9%)	Rendimiento artístico (56,5%)	Hacer deporte (68,3%)	Herramienta genial para quien la quiera usar (67,7%)
Sudoración (57%)	Estrés crónico (56,6%)	Juicio por parte del entorno (32,4%)	Técnicas de respiración, *mindfulness* (39,6%)	Imprescindible, me ha cambiado la vida (28,7%)
Pensamientos irracionales negativos (54,1%)	*Burnout* (38%)	Problemas personales o familiares (6,3%)	*Coaching*, yoga, pilates o terapias alternativas (31,2%)	Sólo para gente que tiene graves problemas (2,1%)
Taquicardia (48,8%)	Depresión (24%)	Enfermedades ajenas a la profesión (4,8%)	Acudir al médico de cabecera (18,9%)	No aporta nada a mi profesión (1,1%)
Dolores musculares (47,7%)	T.O.C. (15,5%)		Técnica Alexander (9,1%)	**ACUDIERON ALGUNA VEZ**
Desmotivación o apatía (37,8%)	Adicciones a sustancias (11,6%)			Sí acudieron a terapia (54%)
Problemas gastrointestinales (33,1%)	Fobias (3,1%)			No acudieron a terapia (46%)
Insomnio (29,1%)	Distonía (2,3%)			
Temblores o falta de control motor (26,7%)	Psicosis (0,8%)			
Ganas de huir (22,1%)				

Al preguntar si hay suficiente información sobre salud mental o soluciones por parte de las empresas en sus entornos laborales, el 93,5% de los músicos de orquesta dejan claro que no.

Discusión de los resultados

Los datos obtenidos arrojan algunas tendencias e ideas que se comentan a continuación.

El número de hombres que ha respondido la encuesta ha sido más numeroso que el de mujeres, lo que puede llevar a suponer que en España el entorno laboral sinfónico está formado actualmente por una mayoría masculina.

Acerca de la principal sintomatología

La totalidad de los encuestados ha reportado percibir uno o más de estos síntomas psicológicos que repercuten en su vida y su desempeño profesional. Por lo tanto, la sintomatología psicológica percibida es una realidad y queda, de esta manera, plasmada a través de la encuesta. Con una clara tendencia a sentir miedo al fallo e inseguridad antes de un concierto, estas respuestas ofrecen un resultado significativo en cuanto al juicio que se tiene del error en el entorno musical y que se desarrolla desde la formación en el conservatorio y se posterga, como se puede observar, hasta la edad adulta y el entorno laboral.

Acerca de las causas percibidas y soluciones
En cuanto a las causas percibidas, los músicos señalan que los orígenes de éstos síntomas son debido al trabajo en sí, ya que quieren dar lo mejor de ellos artísticamente.

Este hallazgo puede tener una doble interpretación: por una parte, se observa que el trabajo es un estresor y por otra deja de manifiesto la auto exigencia y perfeccionismo propios de la personalidad del músico. También señalan como causa al entorno porque se sienten juzgados por sus compañeros o superiores. Este parámetro está relacionado con la aceptación por parte de los compañeros y deja en evidencia la tensión social que se sufre en la orquesta y también refleja la preocupación de ser subestimado por los colegas como un riesgo psicosocial.

Referente a las soluciones que llevan a cabo para mitigar estos síntomas, es destacable el hecho de que la mayoría utiliza el deporte y no deja de ser remarcable que lleven a cabo una acción física para paliar un fenómeno mental. Esta solución sostiene que los músicos en ocasiones consiguen la regulación emocional intentando suprimir las emociones negativas desagradables, enfocándose en cambiar la conducta sin llegar en el fondo a modificar la emoción.

Acerca de los trastornos psicológicos más percibidos
Se ha podido determinar una tendencia en cuanto a los trastornos psicológicos más sufridos que los propios músicos han querido compartir. De esta manera, la ansiedad es la psicopatología que más declaran haber sufrido la mayoría de los trabajadores de orquesta, seguido del estrés continuado en el tiempo. Es importante resaltar el crecimiento del *burnout* (agotamiento mental que se padece cuando te sientes emocional, física o mentalmente exhausto o "quemado" por la sobrecarga de trabajo) como un problema en las orquestas españolas. Otros trastornos psicológicos que han padecido son depresión, trastorno obsesivo compulsivo, adicciones a sustancias que pueden incluir alcohol, drogas, betabloqueantes u otros medicamentos. Y también, aunque en menor número, se refieren a fobias, psicosis y distonía.

Acerca de la visión de la terapia psicológica por parte de los músicos
La visión sobre la terapia psicológica indica una valoración positiva por parte de los músicos y aunque está muy igualada, la mayoría reporta haber acudido a terapia. Este dato es revelador, ya que la mayoría de músicos españoles no contemplaban hace unos años ni siquiera esta posibilidad o al menos no estaba tan visibilizada.

Por otra parte, la perspectiva que perciben los especialistas sobre su aportación al campo musical también hay que tenerla en cuenta. Los psicólogos consideran que la idea que se tiene de la ayuda psicológica en el entorno musical español no es diferente a otros países. Afirman que el hecho de ir a terapia sigue siendo un tema tabú por la idealización que tenemos de los solistas y su gran reputación, ya que aparentemente esos ídolos tienen todo bajo control y no sufren. Sostienen que los músicos no solamente están desinformados, sino que todavía el hecho de ir a terapia se percibe como un signo de debilidad.

Los resultados de esta encuesta muestran que existe un evidente vacío por parte de los organismos responsables de las orquestas en lo que se refiere a información relativa al campo de la salud mental.

Conclusiones
Este trabajo establece una relación de los síntomas psicológicos que perciben los músicos y su relación con diferentes patologías.

Se identifican las causas que los provocan y sus consecuencias, proponiendo en la investigación una serie de medidas preventivas y soluciones de forma más extensa.

Se muestra en rasgos generales el panorama de la salud mental en las orquestas españolas y abre la opción a futuras vías de investigación relacionadas con este tema.

Deja constancia de que los trastornos psicológicos suponen una preocupación subyacente sobre la que existen muchos prejuicios que se pueden empezar a visibilizar en el entorno orquestal gracias a estudios como este, ya que se trata de un tema muy sensible y de actual preocupación.

La sintomatología percibida se podría rebajar en porcentaje si los músicos tuvieran a su disposición información que les proporcionase herramientas psicológicas que refuercen su equilibrio mental, la autoestima y sus capacidades.

Esta investigación se lleva a cabo con la ilusión de alentar al individuo a preguntarse sobre su propio bienestar, a concienciarse sobre algunos aspectos de su vida y a profundizar en ellos si así lo desea, ya que en nuestro entorno siempre se ha puesto en valor el nivel técnico y artístico, pero no de igual manera el mental y humano, que es fundamental para el buen desarrollo de los anteriores y para realizar un buen trabajo en común.

El bienestar musical en España es algo que concierne a todos los profesionales que lo integran, ya sean músicos aficionados, profesionales de orquesta, freelance, docentes o alumnos, así como psicólogos, coaches o terapeutas especializados en este ámbito. De esta manera, se conseguirá equilibrar la actividad musical y personal de los profesionales del sector y hacer que sean personas más felices y completas, que puedan disfrutar al máximo de su profesión y de su vida.

Por último, quisiera dar las gracias a las personas que respondieron la encuesta, ya que sus aportaciones fueron fundamentales para la realización de esta investigación.

Referencias bibliográficas

Cernuda, A. (marzo de 2018). *La ansiedad escénica en los músicos profesionales de alto rendimiento. Un problema de adicción y salud pública.* [Sesión de conferencia]. II Congreso Virtual Internacional de Psicología. https://psiquiatria.com/bibliopsiquis/la-ansiedad-escenica-en-los-musicos-profesionales-de-alto-rendimiento-un-problema-de-adiccion-y-salud-publica.

Machuel, B. (2014). The healthy orchestra. *International Federation of Musicians*. AEOS, BBVA. Jornadas 2014.

Nagel, J. J. (2015). Harmonizing The Psychological And Physical Health Of Musicians. *American Music Teacher,* 64(4), 31–33. http://www.jstor.org/stable/43543802 .

Parasuraman, S. y Purohit, Y. S. (2000). Distress and boredom among orchestra musicians: the two faces of stress. *Journal of occupational health psychology*, 5(1), 74.

CELIA OLIVARES PÉREZ-BUSTOS

Natural de Campo de Criptana (Ciudad Real), comienza sus estudios de oboe en el conservatorio y escuela de música de su localidad y los continúa en Madrid, Musikene y Frankfurt.
En el ámbito profesional ha trabajado con la Finnish National Opera, Ópera de Frankfurt, OSCYL, Stadttheater Giessen, Malaysian Philharmonic, Rheinische Philarmonie, Pforzheim, ORCAM, OSE, BOS, OSG y en la última temporada con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.
Recientemente ha sido certificada como *coach* por la ICF.

Gebr. Mönnig

INSTRUMENTOS
DE VIENTO MADERA
FABRICADOS ARTESANALMENTE
EN ALEMANIA
DESDE 1875



OBOE
OBOE DE AMOR
CORNO INGLÉS
OBOE BAJO

FAGOT
CONTRAFAGOT

SCHUTZ-MARKE

OSCAR ADLER & Co.

Gebr. Mönnig Markneukirchen/Germany • info@moennig-adler.de • www.facebook.com/moennigadler • phone: +49.37422.2615



Entrevista a Javier Sanz Pascual

Ganador del Concurso "Norma Hooks Young Artist Competition for Bassoon", organizado por la International Double Reed Society (IDRS), en julio de 2023, en Mahidol University, Nakhon Pathom, Tailandia

Fernando Sánchez Herrero, fagotista

Un soleado 23 de enero de 2024, en el barrio de Los Austrias de Madrid, me reúno con Javier Sanz para realizar esta entrevista, que más que una entrevista fue una amena y agradable conversación que dio como resultado, más o menos, lo que a continuación se refleja.

¿Qué connotaciones conllevan para ti el haber ganado este premio?
Ahora que ha pasado el tiempo desde la realización del concurso, una vez procesado y mentalizado el premio, al final lo que queda, además de tener un diploma en casa que acredita haber ganado el concurso, es el recuerdo del momento en que te nombran ganador y toda la preparación anterior. Es también una motivación el comprobar que todo el trabajo realizado, siendo metódico y teniendo algo de suerte para que todo salga bien ese día, ha dado su fruto.

¿Y profesionalmente no piensas que es una plataforma para tu futura carrera?
Sí, el tener en tu currículum un premio como este, puede ser una catapulta que te sitúe con un cierto estatus, nivel de experiencia y profesionalidad.

¿Cuál fue tu preparación física y mental para este concurso?
La preparación para este concurso comienza varios meses antes. Lo primero fue leer y preparar las dos obras que había que enviar y que eran para fagot solo, compuestas en un lenguaje moderno: "Jazz Variations" de Libby Larsen, que después se tocaba en la final y "Circles" de Njabulo Phungula. En navidades empecé a preparar las obras, en febrero toqué y grabé ambas en la Escuela Reina Sofía donde realizo mis estudios y envié el video. El 2 de mayo recibí el correo donde me comunicaban que había sido seleccionado como finalista. Empecé entonces a preparar otras dos obras, éstas con acompañamiento de piano y también de estética moderna donde la interpretación y "crearse una historia" tenían un gran peso. La preparación mental empieza a mediados de junio, pues ya había acabado el curso académico en la Escuela y disponía de más tiempo para centrarme en el concurso. Las dos semanas antes de viajar a Tailandia fueron las más intensas.

Para la preparación física, dado que en Tailandia hay de media un 85% de humedad y yo me encontraba en Madrid donde el clima es bastante seco, pensando en cómo podría cambiar el funcionamiento de las cañas y mi cuerpo, preparé el salón de mi casa donde estudiaba con un microclima para simular las condiciones con las que me podría encontrar allí. Conectaba por la mañana durante varias horas humificadores y un ventilador para alcanzar el máximo porcentaje de humedad posible, y sólo cuando superaba un 50% de humedad comenzaba a estudiar. Sudé bastante, pero mi cuerpo se iba adaptando y, una vez que tenía las cañas que funcionaban bien en esas condiciones, las metía en una caja con un alto nivel de humedad, y, a su vez, esa caja en una bolsa hermética que solo abrí al llegar a Tailandia.

¿Dónde te ubicas entre "quién hace sonar el instrumento" y "quién resuena en el instrumento"?
Es muy difícil elegir entre una u otra opción. Obviamente soy yo quien hace sonar el instrumento insuflando el aire que lo hace posible, aunque tenemos también la capacidad, con nuestro cuerpo, de resonar. En la parte de "quién resuena en el instrumento", pienso que también el instrumento resuena en mí, es una especie de simbiosis entre el instrumento como vehículo para expresarte y como una concepción del sonido que surge de mi personalidad y de una manera de interpretar que parte de mi concepción personal del sonido. Dicho de otra forma, de una manera de interpretar que surge de mi convivencia diaria con, digamos, un compañero de vida que forma parte de mi personalidad musical. En cualquier caso, sin el fagot no sería capaz de transmitir ese mensaje.

En una escala del 1 al 10, ¿qué importancia crees que se da al talento musical en nuestro país?
Creo que somos un país en el que, en general, se le da poca importancia a la cultura.

El arte y la cultura es lo que nos mantiene vivos y es una forma de organizar o ser capaces de realizar una introspección hacia uno mismo y reflexionar sobre algunos aspectos de la vida que no reflexionarías sin el arte.

¿Pero piensas que tu talento para la música está reconocido?
Me he encontrado con gente como tú que desde pequeño reconoció un talento musical en mí y otra gente, incluso músicos, a la que no le preocupaba en absoluto si continuaba mi carrera musical o no.

El talento musical no me parece ser una cosa que le preocupe demasiado a la sociedad, no se habla de ello y no se le da la importancia que quizás se le debería dar.

¿Qué relación hay entre el Javier fagotista y la contemporaneidad?
Mi dedicación al fagot, con una media de



cuatro o cinco horas de estudio diario, limita muchas veces las cosas que me gustaría hacer. Hay semanas en las que no puedo descansar por el momento de formación en el que me encuentro ahora, aunque intento tener un día al menos de descanso para poder desconectar. Esta etapa de formación hace que pase muchas horas, como decía, a solas con mi instrumento. Así, mi día a día está guiado por mi decisión de ser músico, fagotista, y, por ejemplo, cuando salgo de fiesta con mis amigos "no músicos" y tengo al día siguiente un ensayo, tengo que retirarme antes mientras ellos pueden quedarse más tiempo.



Me gusta socializar, ver exposiciones, series de TV y hacer deporte, sobre todo deportes colectivos como el fútbol o el pádel. En su justa medida todo es importante.

¿Una vez acabes tus estudios, crees necesario completar tu formación fuera de España?
Sí, creo que es importante salir, vivir de manera independiente y formarte con otros profesores.

¿Por qué y para qué?
Yo tengo muchas ganas de irme fuera, no porque no esté bien donde estoy, sino por conocer otras cosas más allá de lo que hago ahora, y ser, en cierta manera, un poco más independiente. Me gustaría irme a Berlín porque pienso que es una ciudad más abierta culturalmente que Madrid. A nivel vital creo que me aportaría muchas cosas buenas para mi forma de expresarme musicalmente, pues tienes otras experiencias y puedes encontrar más recursos que utilizar a la hora de tocar no solo técnicamente, porque creo que mi formación aquí es bastante completa. Profesionalmente, también pienso que tendría más oportunidades de trabajo de las que pueda encontrar aquí.

Si te nombraran ministro de Educación y Cultura, ¿qué medidas implantarías para mejorar la educación y cultura musicales en España?
Lo que ocurre con la música clásica no es que no se conozca ni que no se entienda, sino que no se tiene la oportunidad para entenderla o conocerla o "de experimentarla" como dice Dudamel. El problema, para mí, es la manera de entender la enseñanza de la música en los colegios, es un sistema "casposo" y demasiado calificativo, intentaría cambiar la metodología por algo más envolvente. La música debería ser una fuente de inspiración y creatividad aunque luego, como es lógico, la mayoría se dedique a otras disciplinas.

En el instituto, la asignatura de música ha tenido siempre un enfoque desde una perspectiva histórica que desconecta a los estudiantes. Se debería hacer y escuchar más música para fomentar la capacidad crítica de las personas, aunque a veces pienso que esto no interesa a los gobiernos.

Y por supuesto, el apoyo económico para llevar a cabo proyectos innovadores en este sentido es imprescindible, algo que casi siempre se ve, en vez de como una inversión, como un derroche inútil de dinero público.

¿Quieres expresarte sobre algún tema del que no te haya preguntado?
Me gustaría mandar un mensaje de ánimo a los músicos jóvenes, y en especial, a oboístas y fagotistas, ya que estamos realizando esta entrevista para la revista de AFOES. Muchas veces, se pasan etapas difíciles con el instrumento, pero al final, el esfuerzo acaba dando sus frutos llenándonos de satisfacciones. También, que se aprovechen de los recursos que ofrece AFOES, los congresos en los que conoces a mucha gente con la que puedes compartir experiencias musicales, recitales, constructores de instrumentos, accesorios, cañas etc. Y animarlos a presentarse a los concursos porque, la preparación que conlleva hace que mejores muchísimo tanto a nivel técnico como interpretativo.

Conocer a gente y compartir momentos haciendo música es lo mejor de nuestra profesión.

FERNANDO SÁNCHEZ HERRERO

Nace en Rafal (Alicante). Inicia sus estudios musicales con Gabriel García Martínez.
Durante varios años compatibiliza su formación en la Banda local con estudios en los Conservatorios de Murcia y Alicante.
Obtiene el título superior de fagot el RCSM de Madrid con Vicente Merenciano. En los cursos internacionales de verano de Daroca, con el Dr. Josep Borràs, inicia su incursión en la interpretación de música antigua con instrumentos originales y criterios historicistas.
Fundador en 1997 del grupo de música antigua "Ministriles de Marsias" con el que lleva a cabo una labor de recuperación y promoción de nuestro patrimonio musical. Ha sido galardonado, en sendas ediciones de los premios GEMA, como mejor grupo de música renacentista de 2014 y 2017.
Ha sido profesor de bajón y bajoncillos en el curso "La Música en las Catedrales y Capillas Españolas en los siglos XVI-XVIII" y del festival de música antigua "MUSICALOXA"
Ha sido profesor de fagot y jefe del Departamento de viento madera en el CPM de Majadahonda (Madrid).

Tradición e innovación

Come to visit our stand

Rigoutat PARIS



OBOE - OBOE DE AMOR - OBOE BARÍTONO - CORNO INGLÉS

FAGOT SISTEMA FRANCÉS - OBOE - CORNO INGLÉS



BUFFET CRAMPON PARIS

El Cajón Solidario de AFOES

AFOES vuelve a proponer a sus socios la interesante iniciativa iniciada el año pasado y que está destinada a ayudar a nuestros colegas fagotistas y oboístas de otras latitudes que por diversas circunstancias no disponen de un acceso regular a todo el material necesario para desarrollar su actividad: nuestro *Cajón Solidario*.

En su primera edición el material donado por nuestros socios y colaboradores durante el 5º Concurso Nacional de oboe celebrado en A Coruña fue enviado a Cuba, concretamente al *"Taller de factura de cañas de oboe y de fagot"* que se celebró en La Habana entre el siete y el quince de agosto de 2023.



En esta ocasión, durante el 7º Congreso de AFOES que se celebrará en Pozuelo de Alarcón entre el 13 y el 15 de septiembre se habilitará un contenedor en la Escuela Municipal de Música, sede del congreso, en el que quien lo desee podrá depositar todo aquel material que quiera donar. Podrá tratarse de cañas terminadas, palas, tudeles, herramientas, partituras, libros y material didáctico, instrumentos o cualquier otro tipo de material que considere de interés.

Quienes no puedan acudir al congreso también podrán colaborar con esta iniciativa de cooperación enviando un email a info@afoes.es indicando en el asunto *"Cajón solidario"* y en breve se les informará de la manera en que pueden hacer llegar su donación.

En todos los casos, el material deberá encontrarse en buen estado de uso y se entregará de forma altruista, sin otra compensación que el saber que con él se está prestando ayuda a personas tan comprometidas con su instrumento como nosotros pero a las que les ha tocado vivir en unas condiciones más difíciles.

Si alguien desea proponer alguna escuela, conservatorio o entidad de cualquier parte del mundo a la que en próximas ocasiones se pueda enviar esta ayuda también podrá hacerlo en la dirección antes citada. En todo caso, la función de AFOES se limitará únicamente a la recogida del material donado, quedando la responsabilidad del envío en manos de la entidad destinataria o de su contacto en España.







125 AÑOS





Axel Benoit

Solista de fagot en la Orquesta del Gewandhaus de Leipzig.
Profesor de fagot en la Hochschule für Musik de Mainz.



José Antonio Masmano

Ayuda de solista de oboe y Solista de corno inglés en la Orquesta Ciudad de Granada, Profesor de Repertorio Orquestal de Oboe en el Conservatorio Superior de Música de Aragón

J. Püchner

PUCHNER.COM



La necesidad de recuperar repertorio español para oboe del s. XIX

Antonio Jesús Juárez Gutiérrez, oboísta

Nueva atmósfera musical en el siglo XIX

El s. XIX fue un período de revolución social en el mundo occidental, lo cual influyó de manera decisiva en la cultura y en el arte sonoro (Burkholder, P. et al., 2008). La música romántica desarrolló la música nacionalista debido a que se promovió el arraigo a la cultura nacional a través de actitudes políticas, económicas e ideológicas. Además, se veneró el virtuosismo y el exhibicionismo. El solista virtuoso floreció a finales del s. XVIII y continuó siendo esencial en la escena romántica (Einstein, 2004).

En el ámbito académico-musical, la nueva institución del conservatorio marca una ruptura con la tradición ya que, anteriormente, la educación musical había estado en manos de las instituciones religiosas. La fundación del Conservatorio de París el 3 de agosto de 1795, que coincidió con la Revolución Francesa, fue el primero de este tipo de instituciones especializadas en educación musical y creció al margen de la École de la Garde Nationale. Al principio contó con seis profesores de oboe y con un mínimo de veinticuatro estudiantes. Sin embargo, cuando la Revolución avanzó y Francia se convirtió en Imperio, los objetivos del conservatorio cambiaron y sólo se contó con un único profesor de oboe (Burgess y Haynes, 2004).

El modelo del Conservatorio de París fue exportado por toda Europa y se establecieron centros en ciudades como Milán (1807), Nápoles (1808), Praga (1811), Viena (Gesellschaft der Musikfreunde, 1817), Londres (Royal Academy of Music, 1822), Bruselas (1832) y Leipzig (1843). En España, el primer organismo de este tipo fue el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (fundado el 15 de julio de 1830).



El conservatorio de París en el siglo XIX

El nuevo organismo del conservatorio fue un modo eficiente de entrenar técnicamente a instrumentistas y su función fue crear ejecutores fieles más que intérpretes creativos. Esto se debía, en parte, a que los compositores eran cada vez más intolerantes con los músicos de orquesta que ponían de manifiesto su creatividad con ornamentos. Un ejemplo de ello es que Wagner y Berlioz creían que los intérpretes no debían añadir nada a lo escrito por el compositor. Por ello, el tipo de material pedagógico usado en el ámbito del conservatorio (estudios, solos de concurso o métodos técnicos, entre otros) refleja sus intenciones. Además, también permitió

consolidar estilos nacionales de composición e interpretación. En el caso del oboe, el tipo de instrumento usado, el sonido, las cañas y el estilo musical definieron los respectivos estilos nacionales (Burgess y Haynes, 2004).

Características del repertorio para oboe del s. XIX

Para el oboe también fue un período de inestabilidad y de cambios (Bate, 1975). Supuso la aparición de diferentes modelos y sistemas de llaves, así como de un éxito limitado del único diseño radical de oboe, el oboe Boehm. No obstante, la adopción del sistema 6 de Triébert por el Consevatorio de París en 1881 marca el inicio de la estabilización de la forma física del instrumento. Las cañas más estrechas, el nuevo mecanismo de llaves y el taladro del instrumento afectaron tanto a la técnica y apariencia física del oboe como a su carácter y potencial expresivo (Burgess y Haynes, 2004).

La mayoría de la música compuesta para oboe en el s. XIX fue escrita por compositores no pertenecientes al canon o por oboístas-compositores cuya calidad era variable. Por lo general, se trataban de piezas breves, virtuosas y que no demandaban la necesidad de una gran orquesta sinfónica. Se exploraron formas diferentes para el instrumento como el concertino, las variaciones, la fantasía o los solos de concurso. En muchas de estas piezas, la parte del oboe adquiere un lenguaje más operístico y la forma sonata se sigue utilizando, aunque con mayor libertad (Goossens y Roxburgh, 1993).

En el grupo de obras producidas por compositores menores se hallan piezas como *Introducción, Tema y Variaciones op. 102* de Hummel (una de las mejores obras concertantes escritas para oboe en el s. XIX ya que explota el potencial expresivo y virtuoso del instrumento), *Morceau de salon o Concertino* de Kalliwoda (dedicada al oboísta alemán Reuther), *Concertino* de Molique (dirigido al oboísta Ruthardt), *Concertino nº1* de Guilhaud o Konzertück de Rietz (Burgess y Haynes, 2004).

Por otro lado, en el caso de las obras producidas por compositores-intérpretes destacan las nueve fantasías o grandi concerti de Pasculli (la mayoría basadas en temas de óperas de Donizetti, Verdi y Rossini). Su música usa un amplio rango de tonalidades y explora el cromatismo. Una de sus predilecciones es dar la impresión de tocar dos voces con el instrumento estableciendo la melodía en la voz grave y un acompañamiento florido en la voz más aguda (que recuerda a los estudios de Paganini). La escritura de Pasculli trataba de evitar las combinaciones de notas difíciles para el oboe de la época (como lab-sib).



Primeros compases de La Favorita de Pasculli

Aparte de las piezas de Pasculli, dentro de las obras compuestas por los compositores-intérpretes destacaron las de los profesores del conservatorio de París. Se caracterizaban por ser muy variadas: conciertos, música de cámara y métodos técnicos. En concreto, estos últimos ponían de manifiesto el nuevo interés por desarrollar mejor a los intérpretes en todo lo referente a la técnica. Entre los que realizaron métodos para oboe destacan Vogt, Garnier, Barret o Brod. Los de Vogt y Garnier (compuestos a inicios del s. XIX) estaban destinados a oboes de entre dos y cuatro llaves (construidos por el famoso constructor francés Delusse). Se trataban aspectos como la embocadura, las lengüetas, la posición corporal, la digitación y la articulación. En este último aspecto se nota un cambio de paradigma y se pasa de una variedad muy amplia de articulaciones a sólo

tres (Lawson y Stowell, 2005). Además, se enfatiza en la necesidad de saber solfeo antes de iniciarse en la técnica del instrumento y en un cambio en la forma de interpretar a un fraseo de línea larga (Rothwell, 1982).

La escuela parisina

Entre las escuelas de oboe, la parisina se convirtió en la más influyente y sólida (Burgess y Haynes, 2004). El hecho de que Francia fuera la nación más avanzada tecnológicamente a inicios de siglo ayudó a ello. Contó con profesores de oboe que colaboraron estrechamente con el taller de Triébert (el constructor más influyente del s. XIX). La clase de oboe de Gustave Vogt tenía reputación internacional y numerosos oboístas extranjeros fueron a estudiar a París. Una característica de la escuela francesa es que era centralizada, algo que la diferenciaba de la escuela alemana (cuyo rasgo distintivo era su falta de uniformidad).



Gustave Vogt

El primer profesor de oboe en el Conservatorio de París fue Antoine Sallantin (entre 1795 y 1809). No obstante, el fundador de la escuela parisina fue Gustave Vogt (profesor entre 1809 y 1853). A él le siguieron Stanislav Verroust (1853-1863), Charles Triébert (1863-1867), Charles Bartelemy (1867-1868), Charles Colin (1868-1881) y Georges Gillet (1881-1914). Además, de los profesores del conservatorio también fueron muy influyentes intérpretes como François Garnier, Henri Brod, A. M. R. Barret y Antoine Lavigne.

Vogt designó a Henri Brod como su heredero como profesor del conservatorio de París. Sin embargo, murió de manera prematura (Burgess y Haynes, 2004). Compuso muchas piezas para oboe, entre las que destaca música de salón, canciones y música de cámara (incluyendo quintetos de viento, un trío para oboe, violín y piano, dúos de oboe, variaciones sobre canciones suizas, austriacas y españolas y temas de ópera de Donizetti, Rossini y Bellini). Su método para oboe está dividido en dos partes e incluye 60 estudios y seis sonatas. Está destinado para un oboe que incluye más llaves que las contemplaba en el método de Vogt. Por otro lado, A. M. R. Barret compuso un método muy completo para oboe que incluye escalas, ejercicios, 40 melodías (con dificultad progresiva), 4 sonatas, 15 grandes estudios y 2 airs.

En general, los métodos y obras de los compositores- intérpretes franceses tuvieron una gran repercusión a nivel mundial y fueron usados de manera generalizada. De hecho, a día de hoy, todavía se siguen utilizando (especialmente el método de Barret). Nos permiten tomar conciencia del proceso evolutivo del propio instrumento, los planteamientos didácticos de entonces y cuestiones estilísticas.

Situación en España

Dentro de los intérpretes españoles destaca el papel del oboísta español Pedro Soler, primer oboe en Théatre Italien de París (Burgess y Haynes, 2004). Fue, probablemente, el oboísta español más destacado del s. XIX, aunque desarrolló la mayor parte de su carrera musical en París. Allí estudiaría con Brod y obtendría el Primer Premio de oboe en 1836. Era conocido por ser uno de los pocos oboístas que utilizaba el oboe Boehm en una orquesta profesional y por sus colaboraciones con Buffet. Una de sus obras para oboe es Souvenir de Madrid, la cual se parece en estructura al Morceau de salon de Kalliwoda. Se trata de una forma sonata alterada que incluye un movimiento lento y un scherzo. Este último es un vals con dos variaciones.

Dentro del territorio español, durante el s. XIX el Conservatorio Superior de Madrid (desde su fundación en 1830) contó con cuatro personas que desempeñaron el puesto de la cátedra de oboe en diferentes momentos (Sopeña, 1967): Pedro Broca (1830-1833), José Álvarez García (1833-1855), Carlos Grassi (1858-1886) y Fermín Ruiz Escobés (1888-1918).

Si bien Pedro Broca fue el primer profesor de oboe entre 1830 y 1833, su paso fue breve ya que a partir de 1833 se hará cargo de la clase de clarinete. Por ello, se considera a José Álvarez el verdadero fundador de la clase de oboe en el Conservatorio Superior de Madrid (en ese sentido tuvo un papel similar al de Gustave Vogt en París). No se conocen aún demasiados datos sobre la enseñanza que desempeñó. Quizás, la mejor forma de acercarnos a su pedagogía es a través de los periódicos de la época, ya que recogían los ejercicios públicos de los discípulos del Conservatorio (Martínez, 2017). La labor de José Álvarez fue muy intensa tanto a nivel pedagógico como interpretativo (fue oboísta en instituciones como la Real Capilla, el Teatro Real, la orquesta de la casa de Osuna y en diversos teatros de Madrid).

Por su parte, Carlos Grassi se formó musicalmente con su padre (de origen italiano), el cual fue oboísta en la Orquesta del Teatro de la Santa Cruz de Barcelona. Al cumplir dieciocho años sustituyó a su progenitor en la plaza de dicha orquesta y ejerció también como oboe de la Banda del Regimiento de Artillería de Barcelona. Sería en 1855 (año en el que José Álvarez murió) cuando se marcharía a Madrid y ocuparía la plaza de oboe solista en la Real Capilla y en el Teatro Real. Además, sería el profesor de oboe en el Conservatorio de Música entre 1858 y 1886 y desarrollaría también una labor como compositor (sabemos que existe una pieza para oboe compuesta por él en el Conservatorio).



Fermín Ruiz Escobés

Otro compositor-intérprete importante fue Fermín Ruiz Escobés. Sus obras para oboe incluyen *siete solos de concierto, Serenata para oboe y piano y Serenata española* (Pozo, 2007). Son piezas que aún deben ser estudiadas puesto que apenas son conocidas. Es posible que utilizara todas estas composiciones tanto para dar clase como para interpretar conciertos. Además, la influencia del folklore y la cultura española en la gran mayoría de sus composiciones parece viable al analizar de manera topográfica algunas de estas piezas.

En obras como *Serenata española* hace uso de adornos melismáticos en forma de floreo de semicorcheas en la parte de oboe que parecen imitar giros propios del flamenco. Los acentos también juegan un papel muy importante en el desarrollo de los ritmos ya que, gracias a ellos, se crean hemiolias típicas del folclore español. Los ritmos ternarios, además, enfatizan un parentesco con la utilización que se hacía de los mismos en la zarzuela.

Otra figura destacada fue la de Enrique Marzo, quien en 1870 escribiría un método en español para el oboe Boehm. Este tipo de oboe (por el cual hubo predilección en España) fue el diseño más revolucionario del siglo y su desarrollo se debió a la colaboración del oboísta francés Lavigne con Boehm. Se basaba en la racionalidad, ya que era el único instrumento con un sistema digitativo lógico. El método de Marzo fue el manual en español más completo del s. XIX, por lo que tuvo una trascendencia considerable y fue adoptado como libro de texto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (Llimerá, 2008).

Todavía hay piezas de Enrique Marzo que tienen que ser redescubiertas como *Andante para oboe* (1878), la cual se encuentra en la Real Biblioteca. Además, también existen obras que fueron

compuestas para él como *Primer solo original para oboe y piano* (1856) de Antonio Romero y Gandía que aún deben ser estudiadas.

Conclusiones

En este contexto, el estudio de las piezas compuestas por los intérpretes de oboe españoles del s. XIX permitirá tener un mayor conocimiento sobre las características estilísticas de las mismas, la posible influencia o no de los intérpretes franceses, la cantidad de obras compuestas de este tipo y una probable utilización didáctica futura en el ámbito de los conservatorios. Además, favorecerá la recuperación de repertorio perdido y, con ello, la interpretación de nuevas piezas.

Referencias bibliográficas

Bate, P. (1975). *The Oboe*. Ernest Benn.

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

Burkholder, J. P., Grout, D. J. y Palisca, C. (2008). *Historia de la música occidental*. Alianza Música.

Einstein, A. (2004). *La música en la época romántica*. Alianza Música.

Goossens, L. y Rowburgh, E. (1993). *Oboe*. Yehudi Menuhin Music Guides.

Lawson, C. y Stowell, R. (2005). *La interpretación histórica de la música*. Alianza Música.

Llimerá, V. (2008). *La primera obra didáctica per a oboé a Espanya. El mètode d´Enrique Marzo i Feo (1870).* Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.

Martínez Beltrán, Z. (2017). José Álvarez (1780-1855): un instrumentista de viento en el siglo XIX. *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (24),* 127-142.

Pozo, C. (2007). *Fermin Ruiz Escobés.* Conservatorio Superior de Música.

Rothwell, E. (1982). *Oboe Technique*. Oxford University Press.

Sopeña Ibáñez, F. (1967). *Historia crítica del conservatorio de Madrid*. Ministerio de Educación y Ciencia.

Bibliografía del autor

Juárez Gutiérrez, A. J. (2014). *El concierto en do mayor para oboe y orquesta K. 314 de Mozart*. Ruiz de Aloza Editores S. L.

Juárez Gutiérrez, A. J., Fernández Bueno, M., Camino Saco, S., Balo González, M., Jurado Luque, J., Jurado García, A., Rifón Lastra, A. (2022). *Temario de oboe correspondiente al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas*. Dos Acordes.

ANTONIO JESÚS JUÁREZ GUTIÉRREZ

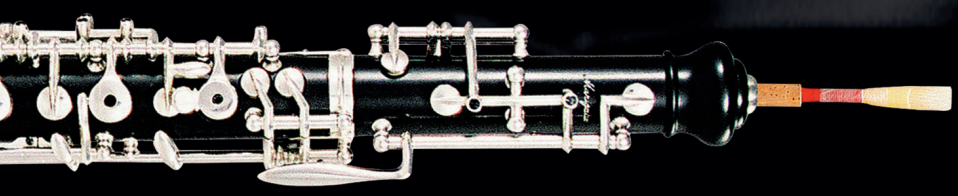
Desde septiembre de 2021 es catedrático de oboe por oposición en el Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada. Es titulado en cuatro grados (Oboe, Musicología, Pedagogía y Magisterio) y en cuatro másteres (dos de ámbito interpretativo, uno pedagógico y otro musicológico). Asimismo, ha sido miembro de orquestas como BBC NOW, GMJO, EUYO, JONDE, SCHMF u OJA y colaborado con otras como la ONE, OCG, ROSS o KKO.

Le Hautbois
par excellence !



Marigaux

PARIS



Oboe

Corno Inglés

Oboe de Amor

Oboe Mussete

Oboe Barítono

MAFER MÚSICA
DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO
PARA ESPAÑA
mafermusica.com

144 Boulevard de la Villette - 75019 PARIS - FRANCE

www.marigaux.com

contact@marigaux.com



Alyssa Morris - Four personalities

Alejandra Guillén Ortiz, oboísta

Introducción

En el presente artículo se hablará sobre la oboísta y compositora Alyssa Morris y su obra Four Personalities (2007), propuesta como obligada en el último Concurso de AFOES para oboe.

Este texto es un resumen de mi Trabajo de Fin de Grado, presentado en el curso 2023-24 en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. En él se busca dar visibilidad a la música de nueva creación para oboe con la intención de generar interés y de que pueda ser introducida en el repertorio de las programaciones y guías docentes de los conservatorios. Además, el trabajo aspiraba a resaltar la figura de la mujer en el mundo de la música, a menudo olvidada a lo largo de la historia, mediante el estudio del lenguaje musical y la realización de una entrevista a la compositora y oboísta Alyssa Morris.

Todos estos materiales sirvieron de base para abordar un análisis musical y una propuesta interpretativa de la obra Four Personalities (2007).

Así, en este artículo presentamos la entrevista original a la compositora en su totalidad, junto con una contextualización de la misma y una breve explicación y descripción de la obra.

Alyssa Morris

Alyssa Morris es una compositora y oboísta estadounidense que actualmente trabaja como profesora asistente de oboe y teoría musical en la Universidad Estatal de Kansas y como oboísta principal de la Orquesta Sinfónica de Topeka y la Gran Ópera de Wichita. Además, ha participado en los recitales de las conferencias de la *International Double Reed Society* de 2014, 2016 y 2018 en Nueva York, Columbus y Granada. Anteriormente, ha ocupado otros puestos en diversas orquestas como la Orquesta Sinfónica de Richmond o la Sinfónica de Viento de Utah (Morris, s.f.).

Como oboísta ha recibido algunos premios, como el primer premio estatal de la Asociación Nacional de Maestros de Música o el de la competición de la Feria Estatal de Utah en tres ocasiones, además de haber ganado algunas becas como la PEO en 2016 (Morris, s.f.).

Por otro lado, forma parte de un trío llamado *Aglow Trio* junto con la flautista Karen Large y la pianista Amanda Arrington, siendo referentes que destacan en diferentes festivales, conferencias y asociaciones por todo el mundo (Morris, s.f.).

Morris ha estado interesada en la composición desde muy joven, y su tercera profesora de oboe, Susan Swidnicky, le brindó mucho apoyo en su pasión por componer, impulsándola a crear una obra original para oboe e interpretarla en su recital. Así fue como, años después, en 2007,

interpretó su propia obra *Four Personalities* en su recital de fin de carrera en la Brigham Young University (BYU).



Las obras de la compositora Morris son de estilo programático, es decir, música que busca evocar una idea, un estado de ánimo o una imagen en la mente del oyente antes de escuchar la misma obra, como explica ella misma en la entrevista realizada. Además, describe su estilo como una fusión de muchas características particulares de diferentes estilos y las influencias de muchos oboístas, pianistas y músicos en general que Alyssa ha tenido como referentes.

***Four Personalities* (2007)**

La obra *Four Personalities* fue compuesta por Alyssa Morris en 2007 y estrenada por ella misma en su recital de fin de carrera en la BYU. En él, la profesora de la oboísta, Geralyn Giovannetti, disfrutó tanto de la obra que decidió enviarla a Nancy Ambrose King, de la Universidad de Michigan, quien la interpretó en la conferencia de la *International Double Reed Society* de 2008 (Creamer, 2011: 5-6).

Posteriormente, la obra comenzó a ganar popularidad, especialmente entre los músicos estadounidenses. En el año 2011, fue interpretada nuevamente en la Conferencia de la *International Double Reed Society* por Peter Cooper, instructor principal de oboe en la Universidad de Colorado, y al año siguiente, en 2012, por Michele Fiala, profesor asociado en la Universidad de Ohio (Selkirk, 2019: 8-9).

Esta obra ha sido publicada por la editorial TrevCo, al igual que otras tres obras de la compositora: Evolution, Motion y Forecast (Creamer, 2011: 5-6). En cuanto a las grabaciones, la obra fue registrada por Mary Ashley Barrett para el sello *Centaur Records* en 2010, por Courtney Miller en 2015 y por Laura Medisky en 2018, todas ellas profesoras de oboe en las universidades de Carolina del Norte, Iowa y Wisconsin-Platteville, respectivamente. Para el sello MSR Classics, fue grabada por Michele Fiala (Selkirk, 2019: 8-9).

La obra tiene cuatro movimientos, cada uno de los cuales lleva el nombre de un color (*Yellow, White, Blue* y *Red* respectivamente), relacionados con la prueba psicológica de personalidad del Doctor Taylor Hartman, gracias a la cual, se puede comprender por qué cada persona hace lo que hace y cuál es el verdadero motivo, es decir, no solo se describe tanto lo que hace como su personalidad sino cuál es la razón de los comportamientos humanos con la finalidad de conocerse a uno mismo. Así se consigue saber cómo relacionarse con los demás y aceptar las relaciones más importantes de la vida de cada uno. Según el psicólogo, hay cuatro motivos fundamentales que mueven los actos de la raza humana: la diversión, la paz, la intimidad y el poder, los cuales relaciona con cada uno de los colores mencionados anteriormente: el color amarillo se mueve por la diversión; el blanco por la paz; el azul por la intimidad y el rojo por el poder (Hartman, s.f.).

La prueba consta de 45 preguntas, divididas en dos partes.

La parte A está compuesta por 30 grupos de cuatro adjetivos, de los cuales se debe elegir honestamente aquel que más concuerde con uno mismo la mayor parte del tiempo en la infancia, ya que, según T. Hartman, la personalidad es innata y trata de demostrar quién eres, no en quién te has convertido.

La parte B plantea 15 situaciones y se debe elegir una de las cuatro posibles respuestas propuestas, según lo que más te defina, también son preguntas de cuando eras pequeño.

Finalmente, se suman la cantidad de Aes, Bes, Ces y Des que se ha obtenido en cada apartado, siendo A el color rojo, B el color azul, C el color blanco y D el color amarillo, y el color del cual se obtenga la mayoría de resultados es el que formará la personalidad de cada individuo.

ENTREVISTA A ALYSSA MORRIS

¿Qué ha sido lo más difícil para usted al inicio de su carrera como compositora?
Para mí, lo más difícil ha sido la parte empresarial del trabajo. Siempre me ha encantado componer y hacer música. He encontrado difícil, especialmente al principio de mi carrera, ser valiente y hacer *networking*, es decir, explicar a la gente sobre mi trabajo, compartirlo en las redes sociales y otras plataformas, e intentar ser una "emprendedora extrovertida" cuando en el fondo soy introvertida.

¿Cómo ha evolucionado como compositora desde que empezó hasta ahora?
He intentado estudiar la música de compositores, tanto contemporáneos como anteriores, para entender las prácticas compositivas de nuestra historia musical. He disfrutado yendo a todas las clases de composición que podía durante mis programas de grado: orquestación, contrapunto, técnicas del siglo XXI y más. En cuanto al aspecto empresarial, creo que me ha ayudado el colaborar continuamente con músicos como intérpretes, para aprender de ellos y de sus fortalezas musicales y empresariales. Logísticamente hablando, creo que mi tarea como compositora se ha vuelto más rápida, frecuente y con más profundidad estilística desde los inicios hasta ahora. Hasta la fecha, considero mi trabajo más fuerte el Concierto para Violonchelo que terminé en 2021, y sigo esforzándome por aprender más en cada encargo que acepto.

¿Qué consejo daría a alguien que está empezando su carrera como compositor/a?
Las cosas que me han ayudado a seguir componiendo han sido los plazos de proyectos, aprovechar las oportunidades para dar un paseo o hacer algo que me recargue el alma, asegurarme de elaborar un plan para el aspecto empresarial de la composición (encargos, cómo gestionar el aspecto monetario…) y no tener miedo de promocionarme y promocionar mi música.

¿Se ha sentido alguna vez desplazada en el mundo de la composición por ser mujer?
Ha habido algunas ocasiones en las que me sentí ignorada por ser mujer, especialmente al principio de mi carrera. Pedí consejo a un profesor, ya que estaba considerando la posibilidad de componer un tema para mi máster. Dijo algo que restaba importancia a esa idea y a mi trabajo (sin haber escuchado nunca mi trabajo). Siento que estas circunstancias ocurren menos a menudo a medida que envejezco y avanzo más en mi carrera como compositora.

¿Cómo describiría su estilo?
Diría que mi estilo es una fusión de muchos idiomas musicales diferentes: el lirismo moderno se combina con el neorromanticismo y el neoclasicismo se combina con el jazz/rock, con sonidos de la naturaleza y representaciones musicales del arte mezclados en el conjunto.

¿Cuál es su inspiración para escribir música?
Estoy especialmente interesada en representar aspectos, sentimientos y momentos de la experiencia humana: mi esperanza es que cada oyente pueda encontrar un poco de sí mismo en la música. A veces me gusta hacerlo a través de la

parábola o contando una historia sobre un objeto cotidiano aleatorio que en realidad es una representación de las experiencias de la vida.

¿Quiénes son sus principales inspiraciones en su estilo compositivo? ¿Ha sido difícil encontrar mujeres compositoras a las que admirar?
Desde mis primeros años como oboísta, pianista y músico: Frederick Chopin, Rachmaninoff, Samuel Barber, Francis Poulenc, Leonard Bernstein, William Grant Still; ahora, ¡he descubierto tantas mujeres compositoras pioneras que me inspiran! Tengo muchas compositoras modernas a las que admiro y sus obras me inspiran: las compositoras pioneras Reena Esmail, Jennifer Higdon, Amanda Harberg, Natalie Holt y más.

¿Cómo describiría el proceso creativo que sigue cuando se plantea una nueva composición?
Paso mucho tiempo pensando/meditando en la pieza. Investigo aspectos de la pieza (si un comisionado ha pedido una obra sobre algo en particular, paso mucho tiempo investigando para prepararme). Luego paso tiempo improvisando hasta que aparecen ciertos temas que resuenan con la pieza. Después, comienzo a ensamblar formalmente la pieza.

¿Ha trabajado alguna vez con otros músicos o artistas en colaboración? Si es así, ¿cómo ha sido la experiencia?
Soy miembro fundador de *Aglow Trio*, un trío para flauta, oboe y piano. Mis colaboradoras y amigas son Karen Large (profesora de flauta en Florida State) y Amanda Arrington (profesora colaboradora de piano en K-State). Esta es una de mis salidas profesionales más satisfactorias. También soy oboísta principal de la Topeka Symphony y la Orquesta de Cámara Smoky Valley, ¡lo cual también me encanta!

¿Cómo se describiría como artista?
Intentando dividir el pastel equitativamente como oboísta/compositora/profesora.

¿Cuál ha sido la experiencia más memorable de su carrera?
Tocar como solista de concierto con la Topeka Symphony, interpretando mi obra *Dreamscape*.

¿Cuáles son sus ambiciones y objetivos a largo plazo como compositora?
Obras que espero escribir en el futuro: Un concierto para flauta/oboe/piano y orquesta (para mi trío) y un concierto para piano que incluirá multimedia. También me gustaría experimentar con música electrónica y efectos de sonido/eco/reverberación.

Una obra para oboe en la que estoy trabajando actualmente es una especie de ópera/poema sinfónico sin canto. Cuenta una historia y utiliza toda la sala y la audiencia para su representación, no solo el escenario.

¿Por qué eligió basar su composición de *Four Personalities* en el test de colores del Dr. Hartman?
Era un test que me fascinaba en el instituto y en la universidad. Originalmente, escribí el tercer movimiento *Blue* primero y le puse el nombre *Blue* sin darme cuenta de lo que sería el resto de la pieza. Solo pensé que algunos de los acordes que estaba usando parecían acordes de jazz altos. Después, empecé a sintetizar la idea de usar las Cuatro Personalidades como tema para la pieza.

¿Ha realizado el test usted misma? Si es así, ¿qué personalidad tiene según el test? ¿Cree que esta personalidad coincide con lo que usted piensa de sí misma?
¡Sí! En el instituto, era principalmente amarillo. Más tarde, en la universidad y sobre todo en la maternidad, he sido azul y un poco rojo. Sí, ¡estoy de acuerdo!

¿Cómo describiría estilísticamente cada movimiento?
Creo que el amarillo es divertido y busca la atención; el blanco es indeciso, sincero y un poco torpe; el azul es caprichoso e impulsado por sentimientos fuertes y emocionales; el rojo es un líder agresivo, asertivo y llamativo.

Bibliografía
Alyssa Morris: oboist and composer. Disponible online en: http://www.alyssamorrismusic.com/ [Fecha de consulta: 21.01.2023]

Creamer, Caryn, 2011. A Comissioned Work for Oboe and Percussion. Tesi doctoral: Arizona State University. Disponible online en: https://www.proquest.com/openview/e03a0f3f2eee062d1bfd731f6de6fa0f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750 [Fecha de consulta: 29.04.2023]

Selkirk Amy M., 2019. The Influences of Stylistic and Programmatic Elements in Selected Works by Alyssa Morris. Tesi doctoral: Florida State University Libraries. Disponible en: https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:709824/datastream/PDF/view [Fecha de consulta: 23.04.2023]

Taylor Hartman. Disponible online en: https://taylorhartman.com/ [Fecha de consulta: 12.01.2023].

ALEJANDRA GUILLÉN ORTÍZ
Finaliza sus estudios de Grado Medio en el 2013 con el profesor Javier Guna y los de Grado Superior en 2023 en el Conservatorio Superior de Música de Valencia Joaquín Rodrigo con Vicent Llimerá. Actualmente cursa sus estudios de Máster de Interpretación e Investigación Musical en ESMAR con Daniel Fuster y forma parte de dos orquestas jóvenes de Valencia (OFUV y FSMCV), compaginándolo con la docencia y la colaboración en el área de comunicación de la Federación Nacional de Estudiantes de Música.

LEITZINGER®
SEIT 1989



High quality handcrafted bassoons

Leitzinger Bassoons
Grüntalstraße 1
63768 Hösbach
Germany

info@leitzinger.de
+49 (0) 6021 540 384

www.leitzinger.de



Tus instrumentos se merecen el mejor seguro

CONSÍGUELO
DESDE 45,84 €

CLAVE DE SOL
ROTEGE TU INSTRUMENTO

merca seguros.com

PRESUPUESTO ONLINE

www.mercaseguros.com

Precios desde 45,84€.	Cobertura nacional, europea o mundial.	Indemnizaciones sin aplicación de franquicias.
Único producto del mercado con coberturas a valor pactado, usted fija el valor del instrumento.	Incluye los complementos de tus instrumentos: boquillas, fundas, etc.	

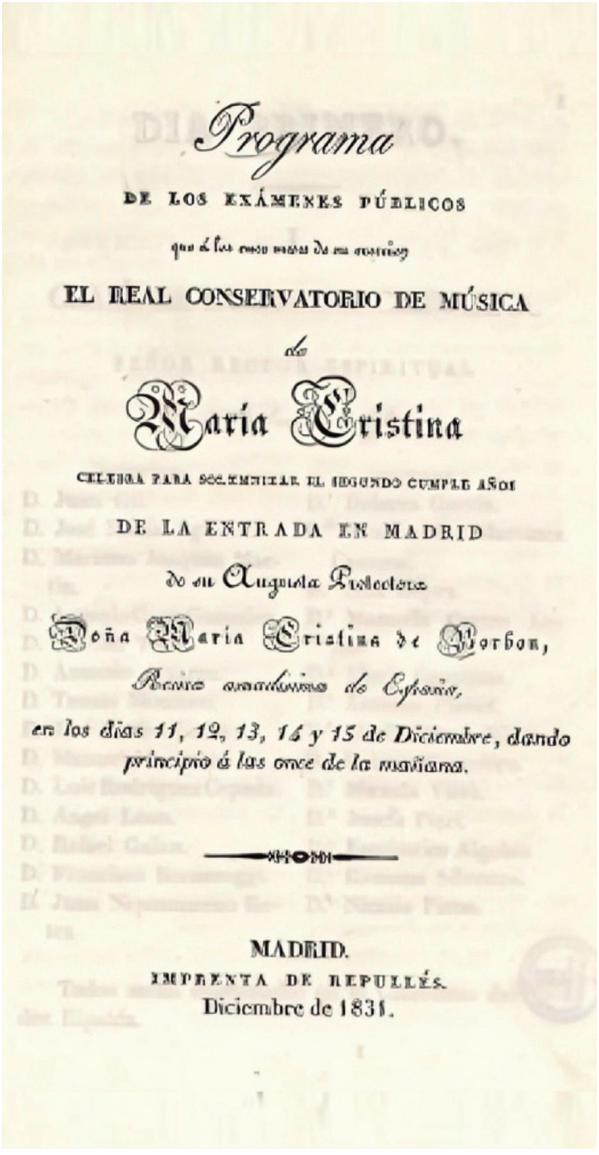
Seguro limitado al periodo indicado, en las situaciones de riesgo o dentro de los límites territoriales especificados, sujeto a las exclusiones, bases de indemnización y condiciones.



Programas de estudio del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1930 a 1978. Especialidad de fagot (I)

José Luis Mateo Álvarez, fagotista

Tras revisar exhaustivamente todos los documentos relacionados con los programas de estudio existente en el Archivo del RCSMM, si bien nos consta que los programas comenzaron en 1830, el primer documento que encontramos es del año 1871. Así nos lo hace saber en el capítulo VII, artículo 1°, del reglamento publicado en La Gaceta de Madrid el 9-01-1831: «Cada uno de los maestros presentará a la aprobación del Director el Método o tratado que piense seguir en la enseñanza de su clase». D. Manuel Silvestre, que fue el primer profesor de fagot, debió de presentar su propuesta de métodos incluyendo los ejercicios de aulas que se componían para la práctica de la lectura a primera vista y los ejercicios que se utilizaba en exámenes, tal y como podemos observar en el programa de los exámenes públicos.



Programa

DE LOS EXÁMENES PÚBLICOS

que á los ocho años de su creacion

EL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA

de

María Cristina

CELEBRA PARA SOLEMNIZAR EL SEGUNDO CUMPLE AÑOS

DE LA ENTRADA EN MADRID

de su Augusta Protectora

Doña María Cristina de Borbon,

Reina gobernadora de España,

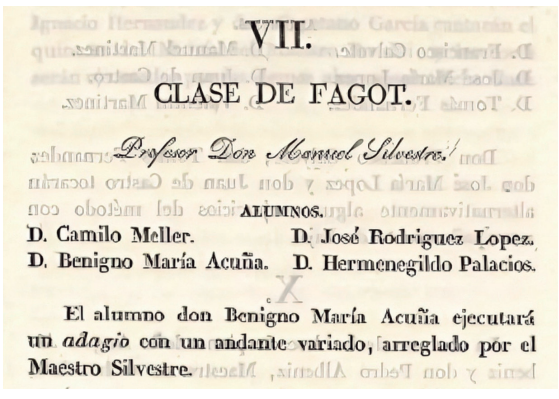
en los dias 11, 12, 13, 14 y 15 de Diciembre, dando principio á las once de la mañana.

MADRID.

IMPRENTA DE REPULLÉS.

Diciembre de 1831.

Programa de exámenes públicos. 1831. Archivo del RCSMM



VII.

CLASE DE FAGOT.

Profesor Don Manuel Silvestre.

ALUMNOS.

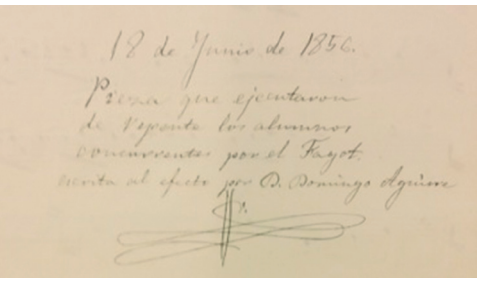
D. Camilo Meller. D. José Rodriguez Lopez.

D. Benigno María Acuña. D. Hermenegildo Palacios.

El alumno don Benigno María Acuña ejecutará un *adagio* con un andante variado, arreglado por el Maestro Silvestre.

Programa de exámenes públicos. 1831. Clase de fagot. Archivo del RCSMM

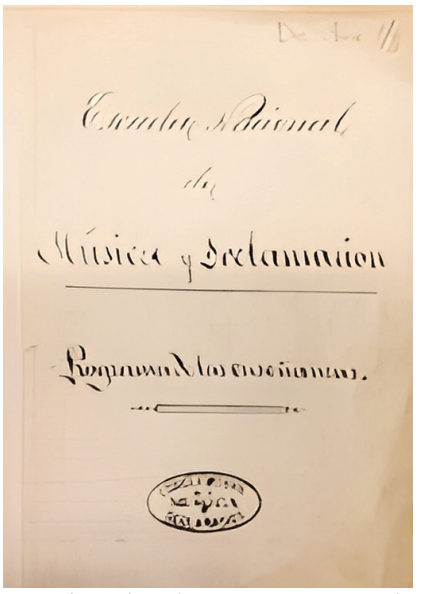
La partitura del *Adagio* con el *Andante Variado*, arreglado por el Maestro Silvestre al que hace referencia la imagen superior, no ha sido localizada, si bien en la página 2 de *El Correo*, Periódico Literario y Mercantil del 16 de diciembre de 1831, sí se hace eco de la existencia de este arreglo. El primer manuscrito de ejercicios de aula del que tenemos copia data de 1856, y se trata de una pieza para ejecutar de repente compuesta por D. Domingo Aguirre, quien fue alumno de D. Manuel Silvestre en el año 1832.



Portada del manuscrito. Archivo del RCSMM

1 Programa oficial de la enseñanza de fagot. Año 1871

En el año 1871, siendo el profesor de fagot D. Camilo Mellier, se publican los programas de las enseñanzas que se imparten en la Escuela Nacional de Música y Declamación.



Portada de los programas de enseñanzas. Archivo del RCSMM

Referidos al fagot, el documento comienza explicando el contenido: «Programa de las enseñanzas de fagot, con las materias y estudios que corresponden cada año de los seis de que consta».

Primer año
- Posición y primeras escalas tenidas del *Método* de Ozi.
- Terceras, cuartas y primeras lecciones a dúo.

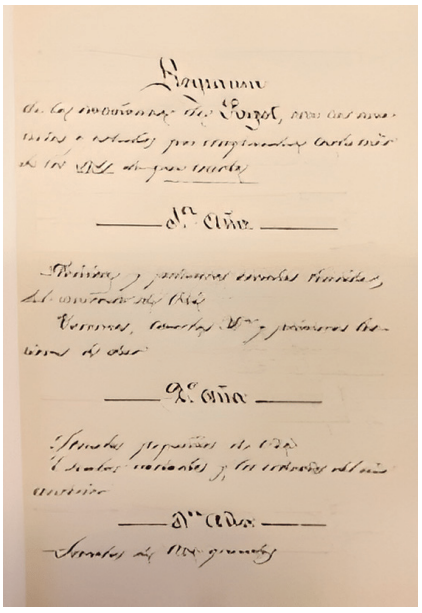
Segundo año
- *Sonatas pequeñas* de Ozi.
- Escalas variadas y los estudios del año anterior.

Tercer año
- *Sonatas grandes* de Ozi.
- *Caprichos* del mismo *Método*.

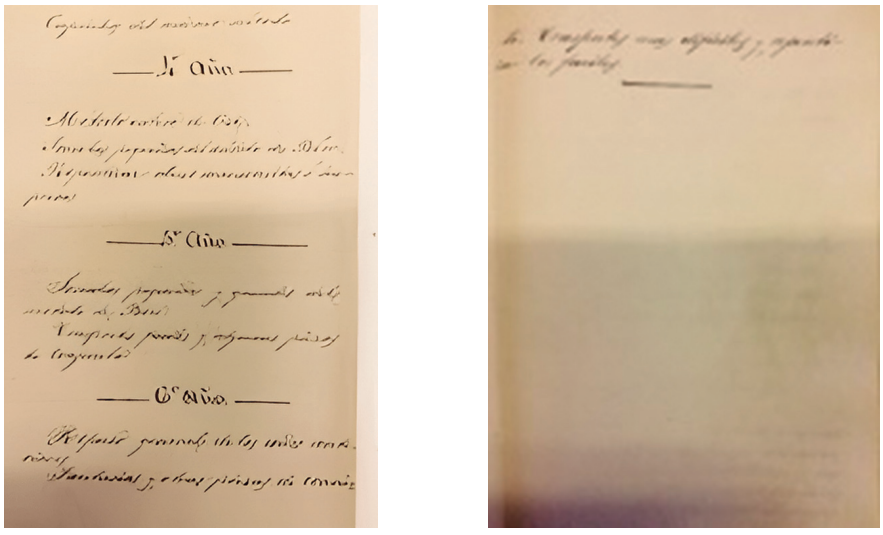
Cuarto año
- *Método* entero de Ozi.
- *Sonatas pequeñas* del *Método* de Berr.
- Repentizar obras manuscritas e impresas.

Quinto año
- *Sonatas pequeñas y grandes* del *Método* de Berr.
- Transportes fáciles y algunas piezas de conjunto.

Sexto año
- Repaso general de los años anteriores
- *Fantasías* y otras piezas de concierto
- Transportes más difíciles y repentizar los fáciles.



Contenido del programa de fagot. Año 1871. Archivo del RCSMM



Contenido del programa de fagot. Año 1871. Archivo del RCSMM

2 Programa oficial de la enseñanza de fagot. Año 1891
En 1891, siendo profesor de la clase de fagot D. Manuel Rodríguez Minaya, se imprime el programa oficial en la imprenta de D. José M. Ducazcal, sita en la plaza de Isabel II nº 6, de Madrid

Primer año
- Emisión del sonido
- Escalas tenidas
- Intervalos
- Veinticinco primeras lecciones de Ozi

Segundo año
- Escalas variadas del mismo autor
- Escalas corridas, lenta y moderadamente, bajo el sistema de Almenräder
- *Pequeñas sonatas* de Ozi

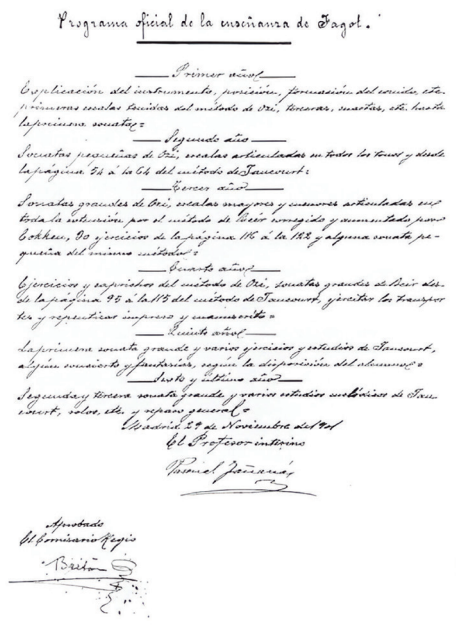
Tercer año
- Estudio del trino y diversas notas de adorno en el Método de Bordogni
- *Sonatas grandes* de Ozi.

Cuarto año
- *Método* de Berr.
- Transportes diversos de Ozi
- Repentizar música impresa y manuscrita
- Asistir a la clase de conjunto.

Quinto año
- *Sonatas grandes* de Fancoult.
- Estudios del mismo y de Bordogni
- Repentizar música difícil

Sexto año
- *Método* de Almenräder
- Ejercicios de Orselli y Gatti
- *Conciertos y Fantasías*

3 Programa oficial de la enseñanza de fagot. Año 1901



Programa oficial de la enseñanza de Fagot.

Primer año

Explicación del instrumento, posición, formación del sonido, etc. Primeras escalas técnicas del método de Ozi, terceras, cuartas, etc. hasta la séptima sonata.

Segundo año

Sonatas pequeñas de Ozi, escalas articuladas en todos los tonos y desde la página 54 á la 64 del método de Jancourt.

Tercer año

Sonatas grandes de Ozi, escalas mayores y menores articuladas en toda la extensión por el método de Ozi corregido y aumentado por Corbeau, 30 y ejercicios de la página 116 á la 122 y alguna sonata pequeña del mismo método.

Cuarto año

Ejercicios y caprichos del método de Ozi, sonatas grandes de Ozi desde la página 95 á la 115 del método de Jancourt, y recitar la transporte y repentizar impreso y manuscrito.

Quinto año

La séptima sonata grande y varios ejercicios y estudios de Jancourt, algún conocimiento de armonía, según la disposición del alumno.

Sexto y último año

Segunda y tercera sonata grande y varios estudios melódicos de Jancourt, Soler, etc. y repaso general.

Madrid 29 de Noviembre de 1901

El Profesor interino

Aprobado

El Seminario Regio

Brito

Programa de la enseñanza de fagot. Expediente de D. Pascual Fañanas. Archivo del RCSMM

4 Programa oficial de la enseñanza de fagot. Año 1927

Siendo el profesor de la clase de fagot D. Antonio Romo y Madrid, se establece en 1927 el programa de la enseñanza oficial de fagot que a continuación se detalla:

Primer año

- *Método* de A. Romero: Teoría de las piezas, llaves y agujeros de que consta el fagot, modo de tocar el instrumento, posición del cuerpo, colocación de los dedos con el destino y modo de funciones de cada uno, de la embocadura y modo de colocar la caña en la boca y en el tudel, más observaciones generales sobre el modo de estudiar, etc.
- Método de J. Weissenborn, 25 ejercicios, páginas 1 a 48 (de los pequeños ejercicios escritos para dos fagotes se estudiará únicamente la primera parte).
- Del mismo autor (Op.8) primer cuaderno. Estudio desde la página 1 a la 12 de los ejercicios sobre picado, ligado, fuerte, piano, crescendo, diminuendo, etc.
- Aprender a confeccionar caña.

Segundo año

- J. Weissenborn (Op.8) primer cuaderno. Estudio desde las páginas 12 a la 35.
- Método de Ozi. 30 pequeños ejercicios (páginas 122 a 127) (estúdiense a un aire lento y suprímanse los trinos que contienen algunos de los ejercicios).
- *A. Romo. Estudios complementarios. Preparación al transporte. 20 ejercicios de pequeñas dimensiones y fáciles, escritos en clave de do en 1ª, 2ª, 3ª y fa en 3ª línea, para que el alumno practique los sonidos no conocidos en el solfeo por diferencia de extensión entre la voz humana y el instrumento.*
- Continuación del aprendizaje de la confección de la caña. Explicación de los síntomas observados respecto a la calidad de ésta y su arreglo.
- Aprobar el primer curso de Armonía.

Tercer año

- *Estudios complementarios.* Notas tenidas en diversos matices. Estudios metronómicos a las dos velocidades indicadas para este curso, del ejercicio de escalas diatónicas de todos los tonos mayores y menores, más el ejercicio cromático.
- Estudio de los ejemplos teóricos que tratan de las notas de adorno.
- Método de E. Bourdeau, páginas 101 a 104.
- *Método* de J. Weissenborn, ejercicio 26, páginas 56 a 59, y los siete ejercicios del primer cuaderno (Op.8) que sirven para practicar los trinos y notas de adorno.
- Del mismo autor, 50 Estudios. Cuaderno 2 (op.8).
- Estudios complementarios. 20 ejercicios fáciles en diversas claves.
- Repentizar música fácil manuscrita e impresa.
- Perfeccionamiento de la confección de la caña y de su arreglo.
- Aprobar el segundo curso de Armonía.

Cuarto año

- Estudios complementarios. Las mismas escalas del curso anterior, aumentando las dos velocidades metronómicas.
- 20 ejercicios sobre el trino y notas de adorno.
- *Ozi. 42 Caprichos* (suprimiendo alguno).

- Método de Bourdeau. 30 Estudios en todas las tonalidades mayores y menores, página 78 a 99 y los ejercicios de trinos (páginas 100 a 103).
- Neukirchener. 8 Estudios (con acompañamiento de piano).
- Repentizar música manuscrita e impresa, alternando con transportes.
- Asistencia a clase de conjunto
- Aprobar el tercer curso de armonía

Quinto año

- Escalas del curso anterior aumentando las velocidades metronómicas.
- Perfeccionar los 20 ejercicios sobre el trino y notas de adorno.
- *Milde. 25 Estudios (Op.24).*
- Método de J. Satzenhofer. 24 ejercicios (páginas 60 a 86).
- *Lectura de improvisación, alternando con transportes.*
- C. Weller. Estudios de Orquesta. Colección de pasajes para el fagot extraídos de sinfonías, óperas y otras obras clásicas y modernas. Estudio de los pasajes y solos que indique el profesor.
- Algún solo concierto
- Estudios del origen y modificaciones del instrumento.
- Aprobar el cuarto curso de armonía

Sexto año

- Estudios complementarios. Las mismas escalas del curso anterior, alternando con otras de diferentes ritmos y valores (velocidades a voluntad).
- Tres ejercicios sobre acordes perfectos, 7ª dominante y disminuida.
- Ejercicios en compases poco usados.
- L. Milde. 50 Conciertos Estudios (Op.26).
- Lectura de improvisación y transporte
- O. Weller. Ampliación de conocimiento de los solos y pasajes más importantes para el fagot, así como los coleccionados por Albert y Bohm, sobre las obras de Wagner y Strauss.
- Solos y conciertos a elección del profesor.
- Continuación del estudio del origen y modificaciones del instrumento.
- Se recomienda, como perfeccionamiento de todo lo practicado, estudiar el Método de Flament.

5 Programa oficial de la enseñanza de fagot. Fin de grado. Año 1968

El 21 de junio de 1968 se publica la Orden por la que se aprueba el reglamento de exámenes y los programas de Fin de Grado o asignaturas de los Conservatorios de Música oficiales (B.O.E. del Ministerio de 29-VII-1968).

Refiriéndonos a la especialidad de fagot, desde el año 1958, el profesor de la asignatura en el RCSMM era D. Francisco Vialcanet Cerverón y se aprueban los programas de Fin de Grado en los siguientes términos:

Curso III

- Los ejercicios de mecanismo y técnica que determine el tribunal, de los programados por el conservatorio examinador.
- Doce Estudios seleccionados por el conservatorio examinador entre números 16 al 50 de Fagottstudien (Op.8, vol.II), de Weissenborn. 16 al 50 de Esercizi variati de Ozi. 1 al 34 del volumen I de Fagottstudien de Kopprasch. Cuaderno segundo de Oubradous.
- Dos obras: una, elegida entre las siguientes y otra semejante de autor español: Solo I (Op.23), de Jancourt; Elégie et Consolation (núm. 2, Op. 32), de Guide; Solos I, II o III, de Bourdeau; Mélodie, de Stekel; Rondoleto, de Bitsch; Adagio, de Corelli-Setaccioli; Chant Corse, de Tomasi; Menuet, de Beethoven-Oubradous; Solo (núm. 3, Op.34), de Schmidt.

Curso VI

■ Los ejercicios de mecanismo y técnica que determine el tribunal, de los programados por el conservatorio examinador.
■ Diez Estudios seleccionados por el conservatorio examinador entre números 16 al 30 de Grande Méthode, de Bourdeau; 26 al 50 del volumen II de Konzert-Studien (Op.26) de Milde; 1 al 22 de 22 Grandi Esercizi, de Gatti.
■ Dos obras: una, elegida entre las siguientes y otra semejante de autor español nacido en los siglos XIX o XX: Adagio et Saltarelle, de P.Vidal; Fagottino, de Duclos; Prelude et Scherzo, de Jeanigan; Solo de Concert (Op.35), de G. Pierné; Dans la montagne, de Bachelet; Scherzetto, de Gagnebin; Piece de Concours, de Busser.
■ Un concierto (con orquesta) de un autor nacido antes del siglo XIX.

Curso VIII

■ Seis Estudios seleccionados por el Conservatorio examinador entre números 1 al 20 de Vingt Etudes, de Bistch; 1 al 15 de Etudes Journaliers (Op.64), de Bozza; 1 al 10 de Studi Melodice, de Orefici.
■ Dos obras: una, elegida entre las siguientes y otra semejante, no programada por el conservatorio examinador en cursos anteriores, de un autor español nacido en los siglos XIX o XX: Andante y Rondó húngaro, de Weber; Sarabande et Cortège, de Dutilleux; Portuguesa, de Busser; Lied et Rondo, de Maixandeau; Danse Guerriere, de Tomasi; Burlesque y Fantasie, de Bozza; Trois nocturnes, (el III), de Duclos.
■ Una sonata, una suite o unas variaciones (todo ello con o sin acompañamiento).
■ Un concierto (con Orquesta) de un autor nacido en los siglos XIX o XX.

6 Programa oficial de la enseñanza de fagot. 1° de octubre de 1978

Disposiciones generales.

1. Este programa oficial anula los existentes y, por ello, es obligatorio para todos los alumnos, libres y oficiales, de plan antiguo o moderno.

2. Al comienzo de cada curso, durante el mes de octubre, se publicará en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid una lista de las obras que serán de obligatoria presentación a examen para todos los alumnos, libres y oficiales, de plan antiguo y plan moderno.

3. Las obras obligadas podrán ser elegidas entre las programadas en el curso, o bien otras de características similares.

4. Las obras que se hayan anunciado como obligadas en años anteriores para cada curso, podrán ser incluidas en las listas presentadas por los alumnos para el mismo curso que fueron anunciadas, aunque no figuren en el presente programa.

5. Con independencia de lo que se exige para el examen de cada curso, el tribunal tendrá la facultad de, si lo estima conveniente, hacer interpretar cualquiera de las obras o Estudios que figuren en las listas presentadas por el alumno.

6. En las obras divididas en tiempos quedará a discreción del tribunal la audición total o parcial de las mismas.

CURSO PRIMERO

TÉCNICA
Método para fagot A. Romero

■ Teoría de las piezas, llaves y agujeros que consta el fagot. Colocación de la boquilla en los labios. Emisión del sonido. Posición del instrumento y explicación del cometido de cada dedo sobre los orificios y llaves.
■ Escalas hasta cuatro alteraciones, sin llegar a los sonidos límite.

ESTILO E INTERPRETACIÓN
Método completo para fagot Weissenborn
- 25 ejercicios (páginas 1 a 48).

Primer cuaderno, Op.8 Weissenborn
- Ejercicios sobre el picado, ligado, portamento (páginas 1 a 12).

Una obra entre las tres siguientes:
- *Chanson D'Antan* Desportes
- *Vieille chanson a Boire* Gossens
- *Rondel* Houdy

EXAMEN
- Una de las escalas programadas que en el momento del examen determinará el tribunal.
- Dos ejercicios a sorteo entre una lista de 10, entre los 25 ejercicios (páginas 1 a 48).
- Un ejercicio a sorteo entre una lista de 10, entre las páginas 1 a 12 (primer cuaderno Op.8).
- Una obra obligada que podrá ser señalada para este curso o cualquier obra de nivel y características similares.

CURSO SEGUNDO

TÉCNICA
Método completo para fagot Bourdeau
- Escalas en todos los tonos mayores y menores
- Velocidades negra=108-116

Primer cuaderno para fagot Oubradous

ESTILO E INTERPRETACIÓN
Primer cuaderno, Op.8 para fagot Weissenborn
- Páginas 12 a 35.
- Conocimiento y práctica de trinos y notas de adorno.

Una obra entre las siguientes:
- *Fantasio* Bariller
- *Virelai* (fagot y piano) Dubois
- *Melodíe* Stekel
- *Tocatina* Gabaye

EXAMEN
- Los ejercicios de embocadura y mecanismo que en el momento del examen determine el tribunal.
- Un ejercicio a sorteo entre una lista de 12, entre los que componen el primer cuaderno de Oubradous.
- Dos ejercicios a sorteo entre una lista de 10, entre las páginas 12 a 35 (primer cuaderno, Op.8) de Weissenborn.
- Una obra obligada que podrá ser de las señaladas para este curso o cualquier obra de nivel y características similares.

CURSO TERCERO

TÉCNICA
Método completo para fagot Bourdeau
- Las mismas escalas del curso anterior
- Velocidades negra=126-138

Segundo cuaderno para fagot Oubradous

ESTILO E INTERPRETACIÓN

Segundo cuaderno, Op.8 para fagot	Weissenborn
30 Exercici variati para fagot	Ozi
42 Caprichos para fagot	Ozi

Obras:

■ *Improvisation*	Galloismontbrun
■ *Danse bouffonne*	Lantier
■ *Serenade*	Reutter
■ *Fantasie*	Tamba

EXAMEN

- Los ejercicios de mecanismo que en el momento del examen determine el tribunal.
- Uno de los ejercicios a sorteo entre una lista de 15, que presentará el alumno de los del segundo cuaderno, Op. 8 de Weissenborn.
- Cuatro ejercicios a sorteo entre una lista que presentará el alumno de los 20 Exercici variati de Ozi.
- Dos ejercicios a sorteo de una lista de 20, que presentará el alumno entre los 42 Caprichos para fagot de Ozi.
- Una obra obligada que podrá ser de las señaladas para este curso o cualquier obra de nivel y características similares.

CURSO CUARTO

TÉCNICA

Método completo para fagot Bourdeau

- Las escalas mayores y menores
- Velocidades negra=152-168
- Las escalas en terceras mayores y menores.

ESTILO E INTERPRETACIÓN

Gran Método para fagot	Bourdeau
30 Estudios	Bourdeau
Seis Estudios para fagot	Jacobi
Studi Melodici para fagot	Orefici

Obras:

■ *Sonata e-moll*	Teleman G. Ph.
■ *Burlesque*	Bozza
■ *Petite suite*	Revel
■ *Marcha feriale*	Mortari
■ *Theme et variations*	Thiriet

EXAMEN

- Los ejercicios de mecanismo que en el momento del examen determine el tribunal.
- Uno de los ejercicios a sorteo entre una lista de 10, presentada por el alumno entre los 30 Estudios de Bourdeau.
- Un estudio a sorteo de los 6 Estudios de Jacobi.
- Un estudio a sorteo de una lista de 10 presentada por el alumno entre los Studi Melodici de Orefici.
- Una obra obligada que podrá ser de las señaladas para este curso o cualquier obra de nivel y características similares.

CURSO QUINTO

TÉCNICA

Estudios de bravura para fagot	Orefici
25 Escalas-Estudios para fagot	Milde

ESTILO E INTERPRETACIÓN

25 Konzert-Studien (vol. 1º para fagot)	Milde
Sólo de obras sinfónicas y dramáticas	Dhérin

Obras:

■ *Rapsodia para fagot solo*	Osborne
■ *Sonata fagot y chelo*	Mozart
■ *Sonatina*	Di. Domenico
■ *Bassonerie*	Bernier
■ *Divertimento*	Hessenberg

EXAMEN

- Los ejercicios de mecanismo que en el momento del examen determine el tribunal.
- Un ejercicio a sorteo entre una lista de 10, que presentará el alumno entre los 25 Konzert-Studien (vol. 1º para fagot) de Milde.
- Tres solos de obras sinfónicas y dramáticas a elección del alumno, de los cuadernos que componen la obra de Dhérin.
- Una obra obligada que podrá ser de las señaladas para este curso o cualquier obra de nivel y características similares.

CURSO SEXTO

TÉCNICA

22 Grandes ejercicios para fagot	Gatti
24 Études para fagot	Satzenhofer

ESTILO E INTERPRETACIÓN

25 Konzert-Studien (vol. II)	Milde

Obras:

■ *Concierto K.V.191*	Mozart
■ *Concierto Op. 75*	Weber K.
■ *Fagotino-Serenade*	Duclos
■ *Serenade et Cortège*	Dutilleaux
■ *Concierto*	Pauer J.

EXAMEN

- Un ejercicio a sorteo entre una lista de 8 que presentará el alumno, entre los 22 Grandes ejercicios para fagot de Gatti.
- Un ejercicio a sorteo entre una lista de 5, que presentará el alumno de los 24 Études para fagot de Satzenhofer.
- Un Konzert- Studien, de Milde, que en el momento del examen determinará el tribunal.
- Una obra obligada entre una lista de tres que presentará el alumno de las cinco incluidas en este curso o de nivel y características similares.

CURSO SÉPTIMO

TÉCNICA

15 Estudios para fagot	Bozza

ESTILO E INTERPRETACIÓN

Gran Método para fagot	Flament

Obras:

■ *Solo de concierto para fagot*	Yuste
■ *Concertino para fagot y Orquesta*	Bitsch
■ *Dos conciertos de la obra de*	Vivaldi
■ *Preludio y danza*	Mazellier
■ *Portuguesa, Op.106*	Busser. H

EXAMEN

- Un estudio a elección del tribunal entre una lista de siete que presentará el alumno entre los quince programados para este curso, en el apartado de técnica.
- Un estudio a sorteo entre una lista de cinco, que presentará el alumno entre los que componen el Método de Flament.
- Una obra obligada que podrá ser de las reseñadas para este curso o cualquier obra de nivel y características similares.

CURSO OCTAVO

TÉCNICA

20 Estudios para fagot	Bistch

ESTILO E INTERPRETACIÓN

Obras:

■ *Concierto para fagot y Orquesta*	Tomasi. H
■ *Concierto en si b mayor*	Bach. J. Ch.
■ *Concertino, Op. 49*	Bozza
■ *Cuatro conciertos* (de los 38 que componen la obra de Vivaldi)	
■ *Suite Concertino in fa. Op. 16*	Wolf Ferri
■ *Concertino, Op. 80*	Busser H.

EXAMEN

- Un estudio a elección del tribunal entre una lista de cinco que presentará el alumno entre los programados para este curso.
- Una obra a sorteo entre una lista de siete que presentará el alumno, de las programadas para este curso o cualquier obra de nivel y características similares.

Bibliografía

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

MARCO, T. (1989). *Historia de la música española, 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Música.

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN. Curso 1830-1978. Actas de exámenes y premios. (1830.1978). Madrid.

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

JOSÉ LUIS MATEO ÁLVAREZ

Formación académica

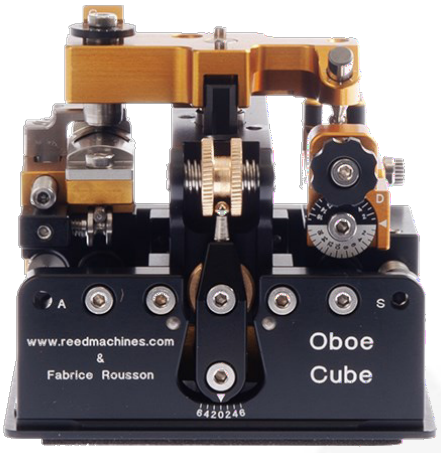
Título de Profesor Superior de fagot por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
Título de Internationalen Sommerakademie Mozarteum de Salzburg.
Título de Curso de formación continua por la ESMUC.
Título de Post-Grado por la ESMUC.
Título de Máster en Interpretación Musical por la Universidad Alfonso X el Sabio.
Título de Doctor por la Universidad Alfonso X el Sabio.

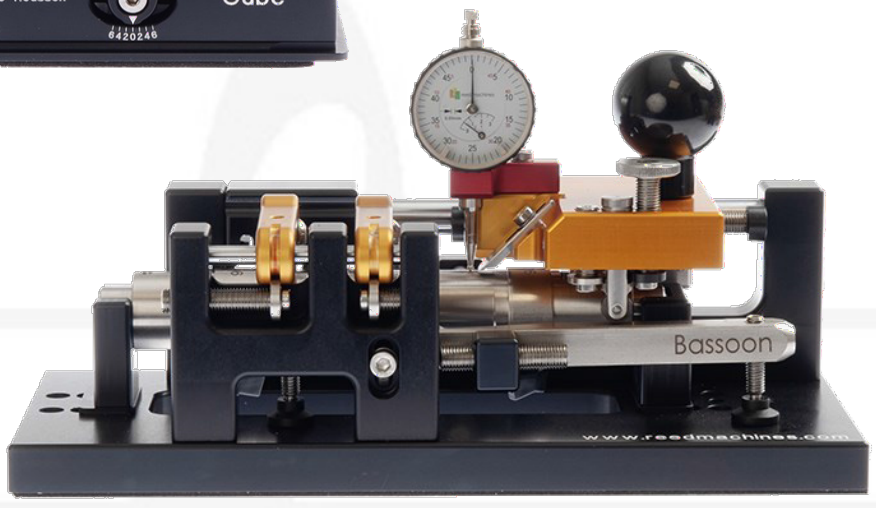
Actividad profesional

Profesor de fagot del Conservatorio Profesional de Música "Teresa Berganza" de Madrid.
Fagot solista de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (1992-2018).
Catedrático del Centro Superior de Música FORUM MUSIKAE de Madrid.

Your tools to make perfect reeds

Innovative, small, stable, accurate, reproducible,
versatile and excellent customer service









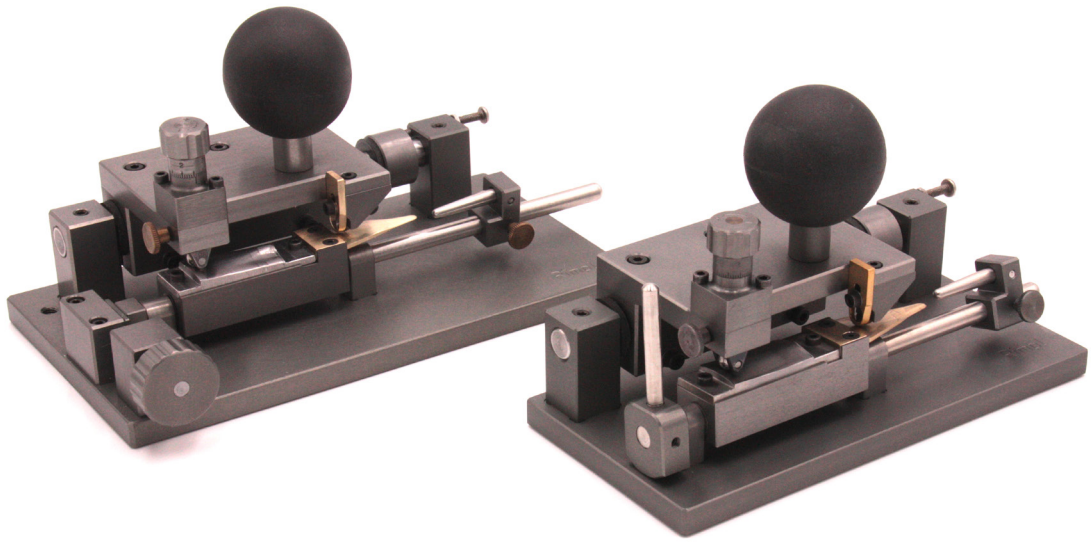




reed machines
original Dutch design and precision

www.reedmachines.com



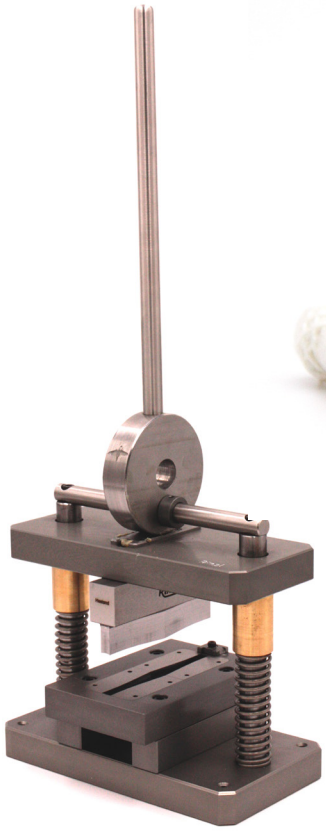


Rimpl

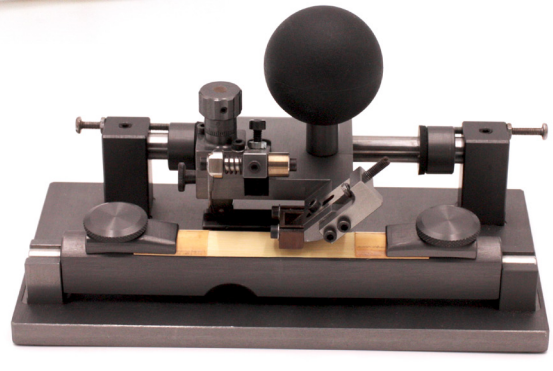
RIMPL UG (haftungsbeschränkt) / Veldershof 6 / D-91207 Lauf / +49 9123 962071 / fagottholz@web.de /
www.fagottholz.de / www.rimpl-shop.de

Hölzer / Rohre / Anspitzhobel und Fassonschneider / Innen- und Außenhobel / Messuhr / Radiuslehren / Rohrbauzubehör für Fagott und Oboe

Tip profiling, Gouging and Profiling machine for Bassoon and Oboe / Bassooncanes / Bassoonreeds / Dial Indicator / Shaper / electrical gouging machine









La historia de Honduras Oboe Project Education, Inc. H.O.P.E.

Eurídice Álvarez Izcoa, oboísta

I. Introducción

En el año 2021, uno de mis mayores sueños se hizo realidad: iniciar una fundación sin fines de lucro para apoyar a los jóvenes oboístas hondureños en su búsqueda de convertirse en músicos profesionales. Esto se hizo en colaboración con profesores, estudiantes de oboe y amigos de negocios. Honduras es uno de los países más pobres del hemisferio occidental, donde un alto porcentaje de la población recibe poca o ninguna educación. *Honduras Oboe Project Education* (HOPE) tiene la misión de ayudar a estos jóvenes estudiantes a avanzar en sus carreras brindándoles herramientas para luchar contra la adversidad mientras cursan estudios musicales en Honduras.

Desde 1982 hasta la fecha, en Honduras se han formado alrededor de veinte oboístas en un periodo de cuatro generaciones. Estos han seguido con la carrera de oboe en Honduras y/o en el extranjero. Ya sea continuando estudios postgrado, trabajando y tocando en algún ensamble o, simplemente, enseñando el instrumento. La familia del oboe en Honduras es pequeña pero con talento inmensurable dentro y fuera del país.

Como oboísta hondureña y ahora como profesora de oboe en la Universidad de Baylor, tuve raras oportunidades de éxito al superar lo que ahora considero probabilidades casi imposibles. Como joven estudiante de oboe en Honduras, mi instrumento asignado se rompía constantemente o necesitaba reparación. No tenía los materiales adecuados para hacer cañas, así que improvisé con herramientas similares pero de baja calidad y económicas que pude encontrar. También carecí de la guía constante de un maestro durante la mayor parte de mi tiempo en la escuela de música. Pero aun así me pude graduar de la Escuela de Música Victoriano López en el año 1993, y obtuve una beca completa para estudiar ejecución del oboe en Estados Unidos.

Cuando llegué a Estados Unidos a estudiar, siempre trataba de ayudar a los oboístas de Honduras enviando materiales, música o herramientas. También iba seguido a dar clases magistrales de instrumento y de construcción y reparación de cañas, especialmente en mi ciudad San Pedro Sula. Con el paso del tiempo la cátedra de oboe se mantuvo en la capital y así también en San Pedro Sula. Pero durante la pandemia en el año 2020, la cátedra de oboe se vio sumamente afectada. Solo había un alumno en mi ciudad y con un profesor que enseñaba virtualmente desde otro país. A los profesores de la capital se les dificultaba viajar y enseñar en San Pedro Sula.

Fue en una tarde del año 2020 cuando me reuní con dos oboístas hondureños también egresados de la Escuela de Música Victoriano López, para discutir cómo ayudar y salvar el oboe en Honduras. Entonces decidimos hacer una escuela de oboe como una organización sin fin de lucro. Nuestra visión era que los estudiantes de esta escuela no pasaran por las mismas adversidades que nosotros pasamos cuando éramos estudiantes en nuestro país. Después de realizar todo el proceso y documentación correspondientes, la organización sin fin de lucro *Honduras Oboe Project Education, Inc.*, fue establecida en Estados Unidos. Hoy la escuela de oboe tiene su sede en la Universidad Cristiana Evangélica Nuevo Milenio (UCENM) localizada en San

Pedro Sula. HOPE y UCENM están asociadas por medio de un convenio.

Cabe también resaltar que, durante el proceso de la fundación, obtuvimos consejos y guía por parte de la Dra. Frances Colón, fundadora de otra organización sin fines de lucro llamada Oboe Mobile localizada en Puerto Rico.

Acerca de nuestro programa de estudio
El programa formativo de HOPE es de tres a cinco años solamente. HOPE entrega al estudiante un diplomado de estudios musicales con certificación de UCENM. Contamos con Francisco Rodríguez, profesor de oboe en Honduras, quien es el director artístico de la fundación y quien ha sido una persona clave en el desarrollo musical de nuestros estudiantes.

Al comienzo de cada año, en la última semana de enero, invitamos a los estudiantes a través de las redes sociales, correos electrónicos y otros canales a ser parte de HOPE. Una vez hecha la invitación, los estudiantes deben tomar y aprobar una prueba de aptitud musical. Después de que el estudiante pasa la prueba de aptitud, es aceptado para participar en un seminario de cinco días para entonces examinar más a fondo su talento y aptitudes musicales. También entregamos al estudiante un cuestionario en el cual le pedimos información general.

La prueba de aptitud consta de cinco secciones: ritmo, reconocimiento de tonos altos y bajos, reconocimiento de acordes, imitación de melodías cortas y canto de una canción. La prueba de aptitud es desarrollada por todos los miembros de la junta directiva de HOPE. Para que el estudiante apruebe este examen, el postulante debe obtener una calificación mínima de ochenta por ciento o más.

Durante el seminario, el director de la escuela de música evalúa más a fondo el talento y la aptitud musical del alumno. El director da más pruebas de canto, teoría, ritmo o habilidades auditivas para así también medir las cualidades físicas del alumno al tocar el oboe. Al final del seminario, el director realiza otra prueba general sobre cada una de las habilidades musicales enumeradas anteriormente. Si el estudiante obtiene más del ochenta por ciento de la calificación total, el estudiante es admitido a HOPE con una beca completa.

HOPE se inició con tres estudiantes en el 2022, al año siguiente, en el 2023, la coordinación agregó cuatro estudiantes, y en este año 2024, dos estudiantes más. Actualmente contamos con ocho estudiantes. Cada uno tiene su propio oboe y cuentan con herramientas individuales y material para hacer cañas.

El apoyo a HOPE y la comunidad
Una parte importante de la formación y desarrollo de HOPE han sido los patrocinadores y donantes. Obtuvimos muchas donaciones de carrizo de bambú, herramientas para hacer cañas, una gubiadora, atriles, varios oboes y un corno inglés. Nuestros donantes han sido profesores jubilados de oboe, profesores de universidades en los Estados Unidos y personas allegadas a los miembros de nuestro comité. Así también, HOPE ha ganado dos subsidios por medio de la Escuela Colburn y uno de nuestros asociados. Con estos subsidios pudimos adquirir un teclado y cubrir otros costos de la fundación. A lo largo de estos años esta ayuda ha sido fundamental para que HOPE haya podido continuar con sus funciones. Así mismo, este año hicimos una campaña del "Martes para Dar" por medio de la cual recaudamos fondos adicionales para adquirir dos teclados más para nuestros estudiantes. Otra ayuda importante recibida en este 2024 y por medio de una donación significativa ha venido del estudio de oboe de mi alma mater, la Universidad del Sur de Mississippi.

HOPE también se ha enfocado en ayudar a la comunidad de oboístas de Honduras. Se ha implementado anualmente el "Día del Oboe", algo que nunca antes se había hecho en el país. El "Día del Oboe" es un evento para disfrutar y aprender del oboe con oboístas, estudiantes y destacados maestros, en el cual se promueven actividades fundamentales en la carrera de un

oboísta. A través de clases maestras, enseñanza de la fabricación de cañas, conciertos de música de cámara y mucho más, los participantes experimentan y aprenden cómo llegar a ser oboístas exitosos.

El 6 de agosto de 2022 fue realizado en San Pedro Sula, Honduras, el primer Día del Oboe. Dirigido a estudiantes, profesionales y profesores de oboe de todo el país, el evento incluyó clases magistrales de oboe, de cañas y ensayos con entrenamiento de música de cámara. También se realizó una rifa de dos kits completos con herramientas para hacer cañas donados por Danilos Pura Piel, uno de nuestros patrocinadores. El Día del Oboe culminó con dos recitales: uno de música de cámara y otro de clausura. En el recital de música de cámara los alumnos y profesores participaron ejecutando dúos, tríos y cuartetos para oboe y corno inglés. En el recital de clausura, los artistas invitados hondureños tocaron un recital para oboe y piano.

Nuestro segundo Día del Oboe fue el 12 de agosto de 2023. Para esta ocasión invitamos al maestro José Ángel Abrego, profesor emérito de la Universidad de Costa Rica. (Foto de José Ángel Abrego) Este evento siguió el mismo formato del desarrollado en el año 2022. No obstante, la organización incluyó un ensamble de oboes y cornos ingleses en el recital de clausura. Tocamos música folclórica de Honduras arreglada por el oboísta y director Leonel López. Fue la primera vez que se tenía un ensamble de oboes en el país.

También contamos con arreglos de música de cámara hechos por el compositor hondureño Marlon Herrera.

En los dos eventos contamos con aproximadamente 20 oboístas de todo Honduras. Este año haremos nuestro tercer Día del Oboe con el artista invitado Pedro Díaz, solista de corno inglés de la Orquesta de la Opera Metropolitana de New York. Sinceramente estamos muy agradecidos y emocionados de poder ayudar a la comunidad con estas actividades.



Participantes del Dia del Oboe 2023



Clase de cañas durante el Día del Oboe 2023



El profesor Abrego tocando oboe d'amore en el recital de Gala del Día del Oboe 2023



Ensamble de oboes y cornos ingleses durante Día del Oboe 2023

HOPE también imparte conciertos didácticos a colegios e instituciones educativas en San Pedro Sula, así también recitales para fechas especiales. Nuestros estudiantes tocan un recital cada año al finalizar su curso lectivo. Esta actividad estimula en gran manera a nuestros estudiantes a seguir avanzando y estudiando arduamente.

Actualmente, la fundación cuenta con un comité de cuatro oboístas y tres colaboradores, todos hondureños y algunos residentes en Estados Unidos.

Agradecimiento
Agradecemos a AFOES por el espacio otorgado en su revista y por su interés en conocer la historia que impulsa nuestra misión. Si alguno de los lectores desea apoyarnos con esta extraordinaria organización sin fines de lucro puede referirse a nuestro enlace donde puede donar y ser parte de esta misión. Aunque hemos recibido donaciones y ayuda financiera, siempre existen necesidades para que la organización continúe con su misión. En nuestro sitio web se pueden ver actualizaciones y noticias de los avances que estamos logrando.

Creemos que un programa como el que estamos desarrollando representará uno de los más importantes centros de formación artística para la sociedad hondureña y específicamente en el área de ejecución del oboe. Todos aquellos que con dedicación y orgullo pertenecemos a HOPE seguimos adelante apoyando el talento de los jóvenes de Honduras.

Sitio web
https://hondurasoboeproject.org

Citas y referencias bibliográficas
Honduras Oboe Project Education se traduce a Proyecto de Educación del Oboe en Honduras.

Vídeo en línea
HOPE. (noviembre 15, 2022). *Primer Día de Oboe - Honduras Oboe Project Education, Inc.* https://www.youtube.com/watch?v=WO37O7zcriw

EURÍDICE ÁLVAREZ IZCOA
Profesora de oboe en la Universidad de Baylor. Sus estudios de oboe comenzaron en su natal Honduras y continuaron en la Universidad del Sur de Mississippi (BM), la Universidad de Baylor (MM) y la Escuela de Música Eastman (DMA). La Dra. Álvarez se ha consolidado como profesora, músico de orquesta, músico de cámara y solista de oboe, tanto a nivel nacional como internacional. Ella es cofundadora de HOPE (Honduras Oboe Project Education) y es una artista de Marigaux.

OBOE LAB

Reparación, venta y alquiler de oboe, oboe d'amore y corno inglés

Paula Zavadivker
info@oboelab.com
+33 7 50 87 33 41

199 rue du Faubourg St. Antoine
75011 — París, Francia



AUDICIONES DE ORQUESTA: Reflexiones y buenas prácticas

Pedro Pérez Conejero, fagotista



Foto de Andrey Konstantinov en Unsplash

Introducción

Este artículo propone ir más allá del habitual carácter competitivo y comercial de la literatura en torno a las audiciones de orquesta, cómo prepararlas, métodos milagro, *coaching*, gurúes… Y tratar de analizarlas como lo que son, procesos selectivos de personal artístico.

Lo haremos desde una óptica orientada a las organizaciones convocantes: las orquestas. ¿Para qué? Sencillamente, para compartir herramientas y buenas prácticas que fomenten el debate, la reflexión y la puesta en práctica de procesos selectivos eficientes a la hora de identificar a las personas más capaces y, además, valorar y empoderar su trabajo, esfuerzo e interés por trabajar en estas organizaciones culturales.

Para ello contaremos con la ayuda de Lola, nuestra aspirante, ejemplo de *target* habitual en audiciones y que nos recordará en todo momento la importancia de mantener un punto de vista empático y humano durante estos procesos.

EL SUEÑO

Lola tiene 22 años y estudia su último curso de violín en el Conservatorio Superior, donde fue aceptada por uno de los mejores profesores del país. Antes de finalizar el curso descubrirá que será necesario obtener un máster en alguna escuela de prestigio para mejorar su competitividad, hacer contactos…Todo para lograr su sueño, formar parte de alguna de las mejores orquestas sinfónicas del mundo.

Si bien es cierto que las audiciones de orquesta son procesos selectivos, sería positivo antes de comenzar puntualizar algunas de sus particularidades.

Cuando hablamos de profesiones artísticas descubrimos un sector de profesionales mayoritariamente vocacional y formados desde edad temprana, alrededor de los 8 años en el caso de la música. Es decir, las motivaciones y el tiempo dedicado a la profesión no son equiparables a otro tipo de sectores o profesiones.

Este sería el punto de partida sobre el que idear o diseñar nuestro proceso selectivo, comprendiendo y cuidando ciertas partes de las audiciones a las que los músicos pueden ser más sensibles. Por ejemplo, en países como Alemania, las orquestas suelen invitar a fases avanzadas de la audición a músicos que ya trabajan en otras orquestas como deferencia y reconocimiento a su experiencia.

LA REALIDAD

A punto de terminar su máster de interpretación en Europa, Lola se siente en forma y respaldada para afrontar su primera audición tras una preparación específica de repertorio orquestal que ha durado meses. Pero, ¿qué posibilidades tiene Lola de cumplir su sueño?

Existen tantas variables que resulta complejo arrojar cifras al respecto[1]. Sin embargo, podemos radiografiar un sector cultural que, a nivel nacional, está formado por unos 695.300 trabajadores de media anual según datos de 2022[2] y al que las 26 orquestas profesionales de carácter público que operan en él contribuyen con unos 1.850 puestos de trabajo de naturaleza artística, que supondrían un 0,27% del total del sector.



Ampliando la mirada a la totalidad mercado laboral, con algo más de 21 millones[3] de personas ocupadas en España, el porcentaje se reduce a menos del 0,01% del total de población activa, es decir menos de 1 de cada 10.000 trabajadores en España es profesor de orquesta.

Las probabilidades siguen bajando debido a la baja rotación de este tipo de trabajos, generalmente de carácter indefinido. Lo que en la práctica se traduce en una periodicidad muy baja en la publicación de nuevas vacantes.

A este respecto y desde el punto de vista de la oferta laboral en España, el 50% de las orquestas sinfónicas españolas se crearon durante las décadas de los 80 y 90, lo que puede provocar en el futuro próximo picos de oferta relacionados con vacantes asociadas a jubilaciones.

EL PROCESO

Durante su preparación y chequeando un portal de empleo para músicos, Lola encuentra la oferta de empleo que siempre había soñado. La orquesta de su ciudad natal publica un puesto para violín primero tutti. Se decide a leer la convocatoria y ver la manera en la que la orquesta va a examinar sus capacidades como intérprete. Pero, ¿a qué se va a enfrentar Lola exactamente? ¿En qué consiste una audición de orquesta?

De forma general podríamos describir las audiciones de orquesta como procesos selectivos que constan de tres partes: una preselección, una prueba instrumental y una última parte que llamaremos periodo de prueba.

¿Qué no son las audiciones de orquesta? No son procesos justos ni objetivos, pues ¿podríamos evaluar objetivamente el trabajo de un escritor o ser justos a la hora de elegir al próximo protagonista de una película de Almodóvar?

PRESELECCIÓN

Para las orquestas, esta fase consiste en el diseño, preparación y publicación de una oferta de empleo para la que posteriormente recibirán inscripciones, datos y documentación requerida de los interesados, generalmente a través de un gestor de convocatorias propio o de terceros[4], desde el que gestionarán todo el proceso, materiales, comunicaciones o avisos a los candidatos.

---

[1]Según datos de 2012 los aspirantes tardan una media de 7 años en conseguir una plaza o dejar de intentarlo. Fundación BBVA. V Jornadas AEOS-Fundación BBVA*: Luis Perandones Lozano* https://youtu.be/9rlCOjmBYXw?si=2z1xV-yba5_tWAWy

[2]Ministerio de Cultura y Deporte (2023). *Anuario de estadísticas culturales.* Secretaría General Técnica, subdirección general de atención al ciudadano, documentación y publicaciones. https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:6b664e57-39bf-4cd6-84c4-b6e44865114b/anuario-de-estadisticas-culturales-2023.pdf

[3]Instituto Nacional de Estadística (2023). Encuesta de población activa (EPA). https://www.ine.es/dyngs/Prensa/EPA4T23.htm -:~:text=Más información&text=El número de ocupados disminuyó en 19.000 personas en el,del -0,09%25.&text=Por sexo, el empleo disminuyó,y aumentó en 45.200 mujeres.

Es interesante comentar la depreciación de la experiencia profesional en los últimos años. En España no se han registrado audiciones de orquesta en las que se requiera ningún tipo de experiencia profesional previa o haber sido parte de conjuntos sinfónicos de determinadas características, por lo que podríamos decir que la experiencia profesional no es factor determinante en los procesos de preselección del sector orquestal español, al contrario que en la mayoría de procesos selectivos de otros sectores profesionales.

Buenas prácticas

■ **Planificación estratégica:** la publicación de unas bases bien definidas será la responsable en gran medida del éxito de una convocatoria.

Publicar las fechas de la prueba instrumental con antelación garantizará mejores tasas de asistencia, la elección de idioma o idiomas de la publicación mejorará el poder de convocatoria al *pool* de candidatos que se haya convenido (nacional, internacional…).

Por ejemplo, si no se va a poder, o no se pretende ofrecer el mismo tiempo de audición a cada candidato, es necesario especificar en las bases que el tribunal se reserva el derecho de decidir el fin de la interpretación.

Si las altas tasas de ausencias respecto a las inscripciones registradas ocasionaran grandes problemas logísticos, además de la confirmación previa que ya utilizan muchas orquestas, puede valorarse la opción de depósitos reintegrables o incluso tasas de inscripción como sucede de forma habitual en procesos de oposición nacionales y algunas orquestas estadounidenses. Evitar solapar fechas de celebración de audiciones con otras orquestas también puede ser clave para evitar dichas ausencias.

Por tanto, es observable que una adecuada planificación estratégica por parte de las orquestas evitará problemas complejos y mejorará tanto el proceso selectivo como la imagen de la propia organización.

■ **Preselección audiovisual:** algunas orquestas españolas ya han implementado la preselección por vídeo. El candidato/a envía de forma previa a la prueba instrumental una grabación del repertorio seleccionado por la orquesta, normalmente grabado de forma ininterrumpida y sin editar, para que el tribunal de la audición seleccione a los candidatos que finalmente serán invitados a la prueba instrumental.

A pesar de que no todo el mundo se siente cómodo grabando, lo cierto es que la masificación en las audiciones de orquesta sumada a la falta de recursos e instalaciones por parte de las organizaciones para dotar a los participantes de condiciones óptimas para el desarrollo del proceso selectivo hacen que esta medida sea idónea a la hora de garantizar un desarrollo controlado de la prueba instrumental. Si bien es cierto que este sistema debería garantizar el anonimato de los candidatos, es decir, una vez se ha comprobado la legitimidad del vídeo el tribunal únicamente debería tener acceso al audio, evitando así sesgos o favoritismos.

■ **Uso eficiente del tiempo:** de forma previa a la prueba instrumental y una vez conocemos el número de aspirantes inscritos, desarrollar un plan horario para las intervenciones puede resultar de gran ayuda para orquesta y aspirantes. La división en franjas horarias por aspirante y su comunicación puede reducir la duración del proceso selectivo de manera considerable (beneficioso para el jurado y sus capacidades evaluadoras) y permitir un uso de los recursos e instalaciones de la orquesta más eficiente.

PRUEBA INSTRUMENTAL

La prueba instrumental es el alfa y omega de toda audición de orquesta; es aquí donde el aspirante ha de mostrar todas sus habilidades en una prueba que puede durar escasos minutos o prolongarse varios días.

La prueba instrumental consiste generalmente en la interpretación de un repertorio instrumental y orquestal definido por la organización, que puede incluir acompañamiento de piano, ante un tribunal que será el que evalúe y proponga a los candidatos aptos.

[4]Cabe destacar a este respecto el portal Muv.ac y su fundador, el español Luis Perandones.

Esta prueba suele dividirse en varias fases que sirven de criba y entre las que se reparte el repertorio solicitado en la convocatoria.

La primera de estas fases suele ser tras una pantalla o cortina para salvaguardar el anonimato de los candidatos. Las siguientes rondas, normalmente una o dos más, serán ya frente al tribunal que podrá solicitar además y siempre que aparezca en la convocatoria, lecturas a primera vista, tocar en grupos de cámara o incluso ensayos de orquesta como parte de la prueba, aunque no suele ser habitual en España.

Este sistema es heredero de los experimentos que la orquesta Boston Symphony comenzó a plantear allá por 1952 con el objetivo de evitar el sesgo de género, y que la mayoría de orquestas españolas adoptaría a partir de los años 80 y 90.

Buenas prácticas

- Anonimato: el anonimato se ha demostrado históricamente como una herramienta útil para evitar sesgos (conscientes e inconscientes). Es importante remarcar que los experimentos de Boston Symphony fueron solo el primer paso, porque descubrieron que el sesgo continuaba al escuchar los tacones de las aspirantes, por lo que continuaron experimentando con vías que garantizasen el anonimato, gracias a ello se registró un aumento en el número de mujeres en orquestas profesionales de Estados Unidos.

- Diseño de sistemas de evaluación: los sistemas de evaluación ayudan a entender los resultados obtenidos de cualquier proceso. Definir criterios comunes a todo el tribunal que en este caso podrían ser del tipo ritmo, afinación… pueden servir para facilitar un criterio inicial y común de mínimos sobre los que evaluar. Por ejemplo, la Chicago Symphony emplea este tipo de evaluación individual en la que los miembros del tribunal rellenan plantillas de evaluación con puntuaciones numéricas de forma individual y no consensuada, plantillas que luego un mediador recogerá, calculará e informará de quiénes son los candidatos con mayor puntuación.

- Logística interpretativa: facilitar condiciones adecuadas para la interpretación es tarea de la orquesta. Para ello, ofrecer espacios y tiempos de calentamiento adecuados, con privacidad, buena acústica y con antelación suficiente a la prueba son indispensables para poder conocer el verdadero potencial de cada candidato. En el caso de piezas con acompañamiento de piano, consistirá en conocer la afinación del mismo y aportar pianistas cualificados.

PERIODO DE PRUEBA

El periodo de prueba se convierte, desde el punto de vista de los procesos selectivos, en la clave para que tanto orquesta como aspirante puedan conocer y evaluar, en la práctica, su relación laboral.

Los periodos de prueba suelen estar reflejados en los respectivos convenios colectivos En su defecto, según la legislación española vigente, su duración no podrá exceder los seis meses para contratos indefinidos[5].

En España, podemos afirmar de forma general que el porcentaje de periodos de prueba superados es abrumadoramente superior respecto al caso contrario. Las tendencias están cambiando y empiezan a otorgarse periodos de prueba a varios candidatos para, tras estos, determinar el aspirante que finalmente ocupará el puesto de trabajo.

Buenas prácticas

- Carácter evaluador: poner en práctica el carácter evaluador de los periodos de prueba es altamente necesario para conseguir encontrar a las personas más adecuadas para los puestos de trabajo que se ofertan. Especialmente, cuando el nivel artístico general es muy alto y las diferencias entre aspirantes cada vez son menores.

- *Feedback*: establecer un sistema de *feedback* tras la prueba instrumental y durante el periodo de prueba es un ejercicio de transparencia, compromiso y respeto por el trabajo de todas las personas que se presentan a una audición de orquesta, además de ofrecer una mejora en la imagen de la organización de cara a los participantes.

- Composición de tribunales: es recomendable que los tribunales estén formados por una representación amplia

[5]Ley 9/2017, de 8 de noviembre, de Contratos del Sector Público, por la que se transponen al ordenamiento jurídico español las Directivas del Parlamento Europeo y del Consejo 2014/23/UE y 2014/24/UE, de 26 de febrero de 2014. https://www.boe.es/eli/es/l/2017/11/08/9/con

de la orquesta, especialmente por miembros de la sección a la que pertenece el puesto de trabajo ofertado, y que sus votos tengan una representación paritaria o con la que todos los miembros se sientan involucrados en el proceso.

■ Modelos de audición: encontrar un único modelo de audición de orquesta es tarea imposible, por lo que cada orquesta y cada organización cultural deberá idear, diseñar e implementar el suyo propio. Para ello, es importante redactar de forma consensuada un documento de consulta, como ya hiciera en 1984 la International Conference of Symphony and Opera Musicians[6], que podría resultar de gran utilidad a la hora de definir modelos propios de audiciones de orquesta y favorecer el comienzo de una mejora significativa en estos procesos de selección para las orquestas españolas.

Conclusiones



No sabemos si finalmente Lola consiguió el trabajo de sus sueños, si llegó a la final de la prueba instrumental o si está siendo evaluada durante su periodo de prueba. Lo que sí sabemos es que podemos explorar y trabajar por audiciones de orquesta más eficientes que ayuden a las orquestas a dar con la persona adecuada.

Las audiciones de orquesta han de tener el propósito de identificar a aquellas personas mejor capacitadas para realizar el trabajo, no el de elegir un ganador/a, aceptando y asumiendo la subjetividad y los sesgos conscientes e inconscientes (cognitivos). Habrán de ser tenidos en cuenta a la hora de diseñar procesos selectivos realizados por y para personas en base a criterios no siempre objetivos.

Estas reflexiones y buenas prácticas puestas en común pretenden incentivar el debate y la exploración sobre modelos actuales de audiciones de orquesta en el ámbito nacional e inspirar y enriquecer el trabajo de las orquestas españolas, así como el de todas aquellas personas para las que tocar en una orquesta sigue siendo el trabajo de sus sueños.

PEDRO PÉREZ CONEJERO
Fagotista en Orquesta y Coro Radio Televisión Española y consultor especializado en el sector orquestal y de las artes escénicas, para los que trabaja e investiga de forma independiente.
Máster en Gestión Cultural por la Universidad Carlos III y miembro de Global Leaders Program, es fundador de Música Anpil, organización sin ánimo de lucro dedicada a la enseñanza musical en Haití.

[6]International Conference of Symphony and Opera Musicians (1984). Code of Ethical Audition Practices. https://icsom.org/history/docs/Audition_Code_of_Ethics.pdf

OBOES Y FAGOTES ARTESANALES

YAMAHA
Make Waves

LA ARTESANÍA ES UNA OBRA MAESTRA INSPIRADA EN LOS MÚSICOS



MÁS INFORMACIÓN:

OBOE

FAGOT



EL "FAGOTIÑO": Una revalorización de los fagotes más pequeños

Ruven Jiménez Urbano, fagotista

Introducción

Aunque pueda resultar sorprendente, me alegra observar el considerable esfuerzo y dedicación que se ha invertido en los últimos años para destacar el valor del fagotino. Sí, ha leído usted bien. Aunque este instrumento sea conocido por diversos nombres como fagottino, tenor bassoon, tenoroon, quart-bassoon, quint-bassoon o mini-bassoon, nos referimos al mismo instrumento: un fagot transpositor de dimensiones más reducidas que el estándar. Y no, no creo que suela ser bien recibido por parte de los fagotistas. Recuerdo que hasta hace no tanto tiempo era inusual que un compositor empleara el fagotino en alguna obra. Hablo con conocimiento de causa, ya que hace unos años compuse un cuarteto, *QUATUOR À DEUX PARTIES* (Niño Ruven, 2015), y posteriormente un septeto, *RUSTIQUES* (Niño Ruven, 2016). Siempre he sido un enamorado del fagotino. En ambas obras, quise incluir a toda la familia del fagot, lo que abarcaba tanto al contrafagot como al fagotino. Estas piezas han sido interpretadas en varias ocasiones y siempre he observado una leve sonrisa en los rostros de los demás fagotistas. A mí siempre me ha parecido un instrumento muy particular, con una sonoridad muy especial cercana a la arábiga que pueda tener el corno inglés. Aunque mi intención inicial era simplemente integrarlo en mis composiciones, llegó un momento en el que decidí experimentar con él hasta el punto de proponer un nuevo paradigma que mostrara todo su potencial y singularidad.

Una historia olvidada

A raíz de indagar en este tipo de instrumentos pequeños y, sobre todo, a través de diferentes profesionales especializados en fagotes históricos como Marta Calvo o Josep Borràs, tuve la oportunidad de descubrir el proyecto *Fagottini and Tenoroons: Small forgotten giants*, liderado por la Swiss National Science Foundation (SNF), y establecer contacto con una de las integrantes de este grupo de investigación, la Dra. Áurea Domínguez. Antes de abordar algunas cuestiones que pudimos compartir, es importante destacar que vamos a hablar del fagotino como un instrumento perteneciente al complejo del fagot y no al del bajón.

Muchas personas tienden a considerar al bajón como el precursor del fagot. Y es que, a lo largo de estas últimas décadas, se ha hecho bastante hincapié en separar los caminos entrelazados que han tenido ambos instrumentos. Se suele situar el surgimiento del bajón en torno al s. XVI, mientras que no es hasta mediados del XVII cuando se encuentran las primeras evidencias de un fagot tal y como lo entendemos en la actualidad. Aunque la diferencia pueda ser bastante sutil y haya habido una gran influencia mutua, no debemos olvidar que el bajón viene de la mano de una tradición de consorts, donde es fundamental contar con instrumentos similares y de muy variados tamaños para utilizarlos en conjunto. Por otro lado, el fagot nace fuera de esta concepción y cada vez está más desconectado de la música religiosa. Es importante señalar que ambos instrumentos

han coexistido hasta mediados del siglo pasado en países como España, donde la pervivencia del bajón es notablemente más extensa que en otros lugares (Kenyon de Pascual, 1984). Pero entonces, ¿cuándo comenzaron a desarrollarse este tipo de instrumentos más pequeños?

James Kopp dedica el último capítulo de su monografía *The Bassoon* (2012) para hablar sobre este tipo de fagotes de tamaño reducido. Obviando las descripciones de los primeros bajoncillos, las primeras referencias se encuentran en un instrumento construido en París –por un constructor llamado Le Breton–, catalogado como «counter-tenor basson» en el año 1692 (Waterhouse 1993, citado en Kopp, 2012). En la actualidad, sobreviven algunos fagotinos pertenecientes a la época barroca construidos por Denner (proveniente de Núremberg), Grenser (Dresde) o Scherer (Butzbach). La mayoría de estos primeros instrumentos tienen al menos tres llaves y son instrumentos transpositores en Do, a una octava de distancia. A lo largo de los años, se consolidaron otros tamaños afinados en Sol, en Fa y, excepcionalmente, en Mi bemol. Los términos *fagottino* y *tenoroon* englobaron el conjunto de todos estos instrumentos, si bien el *fagottino* hizo referencia específicamente al primero, una octava más aguda –últimamente también conocido como *altoon (alto bassoon)–, y tenoroon* al resto. Del Clasicismo y el Romanticismo también se conservan instrumentos como los de Rottenburgh (Bruselas), Schlegel (Basilea), Tölcke (Brunswick), Jacoby (Auch), Blockley (Londres), Saxton (Nottingham), Tuerlinckx (Malinas), Tauber (Viena), Bühner & Keller (Estrasburgo), Adler (París), Proff (Tours), Milhouse (Londres), Leiberz (Coblenza) o de Rosa (Nápoles). Como podemos observar, no fue algo puramente anecdótico, ya que se estuvieron desarrollando en al menos siete países distintos (Austria, Suiza, Alemania, Bélgica, Reino Unido, Italia y Francia). Actualmente, los instrumentos que han sobrevivido se encuentran en colecciones privadas o en museos como el Metropolitano de Arte en Nueva York, el Museo Horniman en Londres, el Museo de Instrumentos Musicales de la Universidad de Leipzig, la Philharmonie de Paris o el Palacio Real de Madrid (Agrell et al., s.f.).

Como mencionaba anteriormente, el proyecto en el que la Dra. Domínguez ha estado involucrada ha sido de vital importancia para catalogar todos estos instrumentos históricos que han sobrevivido. De los veinte instrumentos que se habían identificado al inicio del proyecto, terminaron descubriendo cerca de un centenar más, lo cual es bastante inusual. Y estos son solo aquellos que han logrado sobrevivir hasta nuestros días. Conscientes de que hubo bastante representación, surge la pregunta: ¿cuál fue realmente el motivo detrás de la fabricación de estos instrumentos más pequeños?

Kopp narra que diferentes fagotistas reconocidos como Georg Gotthelf o Carl Bärmann pudieron comenzar a aprender desde muy temprana edad gracias al fagotino. Incluso figuras como Carl Almenräder defendieron su uso hasta que las manos fueran lo suficientemente grandes (Almenräder, 1843, citado en Kopp, 2012). Naturalmente, muchos instrumentos podrían haber sido utilizados para este propósito, pero el meticuloso acabado y el uso de materiales costosos –como madera de boj, ébano o incluso marfil para las llaves– nos lleva a pensar que un número significativo de estos encargos provendrían de personas influyentes o solistas, ya sea como un instrumento complementario, una declaración de estatus social o, simplemente, un capricho.

Uno de los principales problemas radica en la escasez prácticamente absoluta de partituras que especifiquen el uso de un fagotino, lo cual no resulta del todo inusual dado que en el s. XVIII muchos instrumentos no se llegaban a especificar. Se cree que, inicialmente, el fagotino no tendría una función determinada más allá de reforzar o sustituir voces e instrumentos, como la viola o el corno inglés. Fue introducido en bandas militares, música de cámara y algunas arias con el objetivo de obtener un color especial. Asimismo, es bastante contundente la hipótesis de que no se especificara qué tipo de fagot debía usarse para interpretar una pieza determinada. Son numerosas las obras en las que el ámbito melódico no desciende más allá de la tesitura que un fagotino puede alcanzar y en las que hay pasajes agudos que difícilmente podría ejecutar un fagot de aquella época. Esto lleva a replantear si obras como la sonata K. 292 de Mozart, las de Dürnitz o el trío concertante WoO 37 de Beethoven fueron escritas para un fagot o un fagotino.

A partir del siglo XIX, el fagotino empezó a asumir un papel como solista. Hay registros que indican que un fagotista llamado Čžeyka interpretó sus propias variaciones con un fagotino en el Burgtheater (el teatro imperial de la corte) de Viena el 21 de marzo de 1815, Reickmans y Espaignet en Burdeos a partir de 1833 y Jancourt en París durante los años 1839 y 1840 (Kopp, 2012). Sin embargo, a partir de mediados del siglo XIX se hundió en una etapa de decadencia y cae completamente en el olvido en el XX, hasta que se reinventó como una herramienta docente a finales del mismo. Según Domínguez, este declive podría deberse a una época más conservadora, donde el fagotino, al igual que muchas otras cosas, quedó excluido por no ajustarse al canon establecido por la música clásica.

No fue hasta 1989 cuando Guntram Wolf, de Kronach, creó el primer fagotino con una digitación moderna (sistema Heckel). Desde esa reintroducción, ha sido utilizado casi exclusivamente como un instrumento destinado para la enseñanza de los niños, permitiéndoles comenzar su aprendizaje desde edades tempranas. Es así como, en la actualidad, el valor y la historia de estos instrumentos ha quedado relegada al olvido.

El "fagotiño" y sus peculiaridades

Durante varias décadas, hemos estado inmersos en épocas de continuo cambio; una dinámica que, en mi opinión, la música clásica aún no ha logrado asimilar por completo. A menudo, al observar las cosas con cierta distancia, nos vemos impulsados a plantear nuevas hipótesis. Durante los años en los que me dediqué a presentar el fagot flamenco (2017-2019), no dejaba de reflexionar sobre cómo podía otorgar una identidad más distintiva al fagotino y hacer que se alineara mejor con mi estética musical. Como mencioné al principio de este artículo, mi interés inicial en este instrumento surgió por su sonido, que guardaba una notable afinidad con el estilo árabe. Estaba decidido a continuar explorando y fue entonces cuando recordé una de las técnicas que había empleado en una de mis composiciones del año 2014, *ADAGIO ET BURLESQUE* (Niño Ruven, 2014). Este trío comienza con un solo de fagot –escrito con un lenguaje bastante cercano al flamenco–, donde se indica quitar la campana (preferiblemente una campana larga) para lograr un sonido más abierto. En mis investigaciones posteriores sobre la construcción sonora del fagot flamenco, catalogué esta técnica como fagot nasal, ya que se realiza un símil con la emisión nasal que hacen algunos cantaores flamencos. Sin embargo, el proceso de quitar y poner la campana no resultaba cómodo. Decidí experimentar con este recurso en el fagotino y, para mi sorpresa, descubrí un sonido que potenciaba la razón por la cual este instrumento me había cautivado inicialmente. Al adoptar esta apariencia, similar al bajón o al llamado *fagonello*, me inspiré en instrumentos tradicionales de este género. Al concentrarme en esta área específica, examiné diversos aerófonos de Armenia, como la *zurna* o el *pku*. Inspirándome en las sensaciones que me trasmitían, realicé otros cambios para conseguir una mayor inestabilidad y conseguir aún más heterogeneidad entre las notas. Experimenté con la longitud de la campana, empleando diferentes diseños e impresión en 3D, así como con la eliminación de algunas llaves. Estos cambios sentaron las bases para la posterior y definitiva construcción del fagot flamenco; propuesta que presenté el 1 de junio de 2024 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Así pues, lo que verdaderamente haría especial al "fagotiño" serían todas las técnicas que conforman el fagot flamenco. Esta serie de características, detalladas en la obra *EL TOQUE DEL FAGOT FLAMENCO*, se dividen en seis grandes grupos: articulación, inflexión, enmascaramiento, marcaje, inestabilidad y constricción (Niño Ruven, 2024). Sin embargo, además de esto, deseaba que se diferenciara significativamente tanto por su sonido como por sus técnicas. Es aquí donde entra en juego otro instrumento clave de la tradición Armenia: el *duduk*. Durante los meses de la pandemia, aprendí a tocar este instrumento y utilicé uno de sus recursos ancestrales. Implementé un vibrato muy característico de Medio Oriente realizado con el movimiento de los labios, conocido como *smorzato*. Este vibrato no solo se utiliza en notas prolongadas, sino también para resaltar determinadas notas, especialmente cuando estas están ornamentadas.

Dado que tanto en su aspecto como en su sonido era notablemente diferente tanto

al fagotino histórico como al construido posteriormente por Guntram Wolf, decidí llamarlo "fagotiño", ya que la Ñ evoca la palabra niño de mi nombre artístico. Siguiendo el mismo proceso que con el fagot flamenco, me propuse componer una obra que abarcara cada una de estas técnicas distintivas. El "fagotiño" se presentó junto a esta obra, *ENCUENTRO* (Niño Ruven, 2022), el 19 de agosto de 2022 durante un espectáculo que ofrecí en la víspera de la 50ª edición del festival "Vendimia Flamenca" de Doña Mencía (Córdoba). Posteriormente, esta propuesta también se presentó en el VI Congreso de AFOES, en Barcelona, el 3 de septiembre de 2022. *ENCUENTRO* comienza con un *taqsim*, una forma libre que muestra el virtuosismo de un instrumento a través de uno o varios modos melódicos árabes (*maqams*), y concluye con una seguiriya, uno de los estilos más antiguos en el mundo del flamenco. Por tanto, es una obra que busca ampliar las sonoridades árabes que coexisten en el flamenco.

Conclusión

Gracias a este tipo de obras, se podrá consolidar una nueva identidad que consolida este nuevo paradigma. Desde el inicio, la idea fue que tanto el fagot como el fagotino tuvieran su propio micromundo y que ambos se complementaran mutuamente. Se ha explorado la integración de géneros como el flamenco, la música andalusí o la sefardí en un mismo discurso. Incluso se ha experimentado con sonidos más jazzísticos, similares a los que producen instrumentos como el saxofón. En definitiva, toda una gama de posibilidades que contribuirá a poner en valor estos fagotes más pequeños y dotarlos de un espacio específico donde no sean menospreciados ni comparados constantemente con sus contrapartes de mayor tamaño.

Bibliografía

Agrell, D.; Domínguez, A.; Drescher, T.; Graziadio, G.; Matthews, Z. y Viola, L. (s.f.). *Out of the bass register / Fagottini and tenoroons - small, forgotten giants*. https://www.historical-bassoon.ch/.

Agrell, D. y Domínguez, A. (2019). Fagottini and tenoroons: small, forgotten giants. *The Double Reed, 42*(2), 57-68.

Kenyon de Pascual, B. (1984). A Brief Survey of the Late Spanish Bajón. *Galpin Society Journal, 37*, 72-79

Kopp, J. (2012). *The Bassoon*. Yale University Press.

Niño Ruven. (2014). *ADAGIO ET BURLESQUE* [música impresa]. Lulu Press.

Niño Ruven. (2024). *EL TOQUE DEL FAGOT FLAMENCO* [música impresa]. Lulu Press.

Niño Ruven. (2022). *ENCUENTRO* [música impresa]. Lulu Press.

Niño Ruven. (2015). *QUATUOR À DEUX PARTIES* [música impresa]. Lulu Press.

Niño Ruven. (2016). *RUSTIQUES* [música impresa]. TrevCo Music Publishing.

Waterhouse, W. (1993). *The New Langwill Index: A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*. Tony Bingham.

RUVEN JIMÉNEZ URBANO

Conocido por su seudónimo, Niño Ruven (Doña Mencía, 1997) es considerado uno de los intérpretes más transgresores del panorama internacional. Fagotista, compositor e investigador, es reconocido por haber introducido el fagot en el arte jondo, destacando por ser el primer instrumentista de doble lengüeta en actuar como solista en la llamada Catedral del Cante, dentro del Festival Internacional del Cante de las Minas, uno de los espacios más emblemáticos del mundo del flamenco. Actualmente, se encuentra realizando sus estudios de doctorado en la Universidad de Córdoba.

I Semana Virtual de AFOES

PRIMAVERA DE 2025

AFOES, la organización de fagotistas y oboístas de España, organiza por primera vez un evento online en el que tendrán la posibilidad de participar todos sus miembros, ya sea como espectadores o como artistas o ponentes: la **I Semana Virtual de AFOES**.

Las actividades consistirán en:

- Ponencias
- Masterclass
- Mesas redondas y debates
- Recitales
- Taller de cañas
- Presentación de productos

Al igual que en nuestros congresos, podrán presentar su proyecto de actividad tanto los socios de AFOES como artistas patrocinados por las marcas que colaboran con la asociación.

La **Semana Virtual de AFOES** tiene como objetivo ofrecer a la comunidad de la asociación un nuevo servicio de interés en el que se pueda compartir información y experiencias a la vez que se estrechan lazos entre las personas vinculadas al oboe y al fagot.

La primera edición tendrá lugar en la primavera de 2025, en fechas por determinar.

La participación en la **Semana Virtual** es gratuita y está abierta a todos los socios de AFOES. El acceso en directo a los eventos y a sus grabaciones queda reservado a los socios en activo durante un año.

MÁS INFORMACIÓN PRÓXIMAMENTE

INFORMACIÓN CUOTA 2024

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

SOCIO PROFESIONAL, SOCIO ESTUDIANTE, SOCIO JUBILADO Y SOCIO DESEMPLEADO:
Las cuotas para 2024 se mantendrán en 40€ para socios profesionales y 20€ para socios estudiantes, jubilados y desempleados. Las cuotas de los socios estudiantes y desempleados serán revisadas anualmente pasando a ser socios profesionales desde los 24 años de edad o situación de empleo, salvo que se justifique la situación de desempleado o la continuación de su etapa estudiantil.

REENGANCHES: La cuota por reenganche de un socio (que no ha pagado la cuota del año anterior) tendrá un incremento de 20€.

SOCIO LA CAÑA: Para formar parte de este colectivo se deberá indicar en el formulario de domiciliación o bien a través de un pago por Paypal anual indicando la modalidad de socio para tal efecto. La aportación mínima será de 75 €. Se ofrecerá el merecido reconocimiento publicando el detalle de asociados en la revista anual, salvo petición expresa de lo contrario.

DOMICILIACIÓN: Esta modalidad de pago intenta incentivar el espíritu de asociados, desvinculando la aportación anual de la asistencia o no a los congresos o concursos. Actualmente contamos con más de 600 domiciliaciones entre socios estudiantes y profesionales. Domicilia tu cuota en http://afoes.es/hazte-socio/forma-de-pago/

PAGO POR PAYPAL: El pago anual de la cuota también puede realizarse mediante Paypal. Esta forma de pago tendrá un incremento de 5€ por gastos de gestión.

Tienes toda la información en nuestra web: www.afoes.es

info@afoes.es


maestría & excelencia
XL | XM | LXV
Howarth of London
HOWARTH
LONDON
howarthlondon.com
oboe@howarthlondon.com

afoes Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

www.afoes.es

ANUNCIANTES DE LA REVISTA AFOES 2024

BERND MOOSMANN ■ BERTHELOT ■
BUCHER-STRESSFREE REEDMAKING ■ BUFFET ■
DANZI REEDS ■ F. LORÉE - DE GOURDON ■ FOSSATI ■
GEBR. MÖNNIG GMBH ■ HOWARTH OF LONDON ■
J. PÜCHNER SPEZIAL-HOLZBLASINSTRUMENTEBAU GMBH ■
LEITZINGER ■ MARIGAUX ■ MERCASEGUROS ■ OBOELAB ■
REED MACHINES ■ RIGOUTAT ■ RIMPL FAGOTTHLOZ ■
VALERO REEDS ■ YAMAHA ■

Si estáis interesados en publicitar vuestra empresa en nuestra revista o en patrocinar nuestros eventos podéis contactar con nosotros a través de:

If you are interested in advertising your business in our magazine or in sponsoring our events, please contact us at:

info@afoes.es

