afoes

Asociación de Fagotistas
y Oboístas de España
www.afoes.es • info@afoes.es
Nº 10 • 2021



- 10º aniversario AFOES
- Entrevista a Xaro Martínez
- Cómo mejorar la práctica oboística a través de un proceso creativo multidisciplinario Cèlia Tort Pujol
- Estudio de las causas y efectos de la interpretación del fagot a medio/largo plazo a nivel músculo-esquelético en el intérprete Chorche Manso Tomey
- Domènec Segú: un referente de la interpretación del oboe en la Barcelona del siglo XX. Apuntes biográficos Edmon Elgström Misol
- En busca de un buen sonido Germán Martínez López
- La música de Vicente Martín y Soler a través de los ojos de Georg Druschetzky. Recuperación de repertorio clásico para el oboe Gonzalo Devesa Valera
- Entrevista a Alejandro Rausell
- AFOES JOVEN: Claudia Alonso - Raúl y Nofre Ruiz
- Entrevista a María Bernal
- La caña de fagot. La importancia de los pequeños detalles José Javier Romero del Río
- *Piri*, para oboe solo. Una aproximación a las influencias orientales Irene Rodríguez García
- Biografía de D. Antonio Romo y Madrid, profesor del RCSMM en los años 1921 y 1954 José Luis Mateo Álvarez
- El papel del oboe en la *Sinfonía Heroica* de Ludwig van Beethoven Nekane Domínguez Portillo
- El fagot y el oboe en la literatura Tomás Ruti Parra
- El oboe y las vanguardias. Un acercamiento a través de *Alef* (1965) de Niccolò Castiglioni Nieves Escobar Baena
- Blog AFOES sobre repertorio español para oboe y fagot David Villa Escribano


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

Edita
Asociación de Fagotistas y Oboístas de España
Dirección
María Fernández
Equipo de redacción
María Fernández, 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
Sarah Roper
Junta directiva
Presidenta: Sarah Roper
Vicepresidenta: Lucía I. Pérez
Secretaria: María Fernández
Tesorero: René Rodríguez
Vocales: Manuel Angulo, Higinio Arrué, Juan Ramón Fuentes, José Javier Guna y Juan Mari Ruiz

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

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.

ANCE FEROLETO
www.anceferoleto.it





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

SUMARIO

Carta de la Presidenta 6

10° aniversario AFOES 8

Editorial AFOES 24

Reunión con asociaciones de doble caña españolas 25

Entrevista a Xaro Martínez 27

Cómo mejorar la práctica oboística a través de un proceso creativo multidisciplinario Cèlia Tort Pujol 31

Estudio de las causas y efectos de la interpretación del fagot a medio/largo plazo a nivel músculo-esquelético en el intérprete Chorche Manso Tomey 37

Domènec Segú: un referente de la interpretación del oboe en la Barcelona del siglo XX. Apuntes biográficos Edmon Elgström Misol 45

En busca de un buen sonido Germán Martínez López 51

La música de Vicente Martín y Soler a través de los ojos de Georg Druschetzky. Recuperación de repertorio clásico para el oboe Gonzalo Devesa Valera 59

Entrevista a Alejandro Rausell 65

AFOES JOVEN Claudia Alonso - Raúl y Nofre Ruiz 67

Entrevista a María Bernal 71

I Concurso de composición AFOES 74

La caña de fagot. La importancia de los pequeños detalles José Javier Romero del Río 77

***Piri*, para oboe solo. Una aproximación a las influencias orientales** Irene Rodríguez García 83

Biografía de D. Antonio Romo y Madrid, profesor del RCSMM en los años 1921 y 1954 José Luis Mateo Álvarez 89

El papel del oboe en la *Sinfonía Heroica* de Ludwig van Beethoven Nekane Domínguez Portillo 93

Convenios AFOES 98

El fagot y el oboe en la literatura Tomás Ruti Parra 99

El oboe y las vanguardias. Un acercamiento a través de *Alef* (1965) de Niccolò Castiglioni Nieves Escobar Baena 105

Nuevo foro AFOES 111

Blog AFOES sobre repertorio español para oboe y fagot David Villa Escribano 113

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.

Si un socio desea recibir la revista de AFOES únicamente en formato digital puede solicitarlo en la página web de la asociación, o enviando un correo electrónico a la dirección secretario@afoes.es



CARTA DE LA PRESIDENTA

Sarah Roper
Presidenta AFOES

Queridas socias, queridos socios,

Bienvenidos a la 10ª edición de la revista de AFOES. Una edición especial donde vais a encontrar nuestro homenaje a los fundadores y socios de AFOES, publicando fotos y datos de los diez primeros años de nuestra asociación.

Como la mayoría de los socios sabéis, desde mi carta publicada en la 9ª edición de la revista, ha habido varios cambios en las actividades programadas de AFOES durante la segunda parte de 2020. A pesar de la pandemia y del aplazamiento del 6º Congreso de AFOES (Barcelona), el equipo de AFOES pudo publicar una serie de vídeos "Avance AFOES Barcelona" y celebrar la primera asamblea general virtual de la asociación. Asimismo, en 2020 se realizó el I Concurso de Composición para fagot y piano y se ha empezado a elaborar la nueva editorial de AFOES. Las primeras obras editadas se conformarán con las tres composiciones ganadoras de dicho concurso, junto con otras seis obras seleccionadas por el tribunal del total de las presentadas. Todas estas composiciones estarán a disposición de todos los socios a través de la zona restringida en la web.

Es una gran satisfacción comprobar que la familia de AFOES está creciendo, tanto en número de socios como en sus inquietudes y ganas de colaborar (algunos socios ya están ayudando a la junta con las redes sociales y el nuevo blog). En esta revista vais a poder disfrutar de artículos entre los que se incluyen nuestros socios más jóvenes (AFOESjoven). Os tengo que confesar que cada año el equipo de la revista se enfrenta con mayores dificultades para realizar la selección de artículos debido al creciente número de propuestas. Es por ello que me gustaría recalcar que cualquiera que tenga interés en proponer la publicación de un artículo, eche una ojeada a las nuevas normas publicadas en la web de AFOES.

Dentro del contenido de la revista, me gustaría destacar las entrevistas realizadas a los tres fagotistas españoles que han sido premiados en el concurso de la International Double Reed Society (IDRS): Young Artist Competition 2017 y 2019, así como los artículos cortos sobre los varios recursos que está ofreciendo AFOES: El nuevo blog "Repertorio español para fagot y oboe", el foro virtual, los

diversos convenios o la primera reunión con otras asociaciones de doble caña de España.

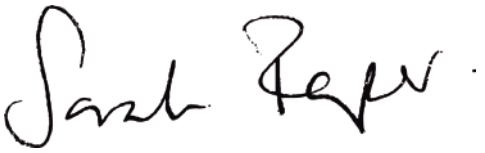
No olvidéis que nuestra asociación está presente en las redes sociales y plataformas digitales. Os invito a visitar el canal de YouTube de AFOES donde vais a encontrar muchos vídeos, entre ellos las entrevistas con los ganadores de los concursos de AFOES, quienes serán protagonistas del video que nuestra asociación presentará durante el "2nd Virtual Symposium de IDRS" que se celebrará en julio de este año.

Os adelanto que mi tiempo como Presidenta de AFOES está llegando a su fin, por lo que en 2022 se celebrarán elecciones para la nueva junta de AFOES. Por ello, durante la asamblea general de este año se hablará de cómo vamos a organizar dichas elecciones. Como siempre, pediros que si cualquiera de vosotros tiene alguna sugerencia, no dude en ponerse en contacto con nosotros escribiéndonos a info@afoes.es.

Una vez más, me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a los anunciantes y patrocinadores de nuestra revista y las diversas actividades organizadas, a los miembros de la Junta y especialmente a todos los socios de AFOES, sin los cuales esta asociación carecería de significado. Asimismo, agradecer a los autores y colaboradores que han hecho posible la realización de la 10ª edición de nuestra revista por compartir sus conocimientos, experiencias e ideas con todos nosotros de manera desinteresada.

Esperando y deseando poder veros este año en algún sitio, fuera o dentro de los eventos de AFOES, tanto en el IV Concurso Nacional para fagot como en el Curso de Oboe con Olivier Stankiewicz que se celebrarán en Málaga.

Un saludo afectuoso a todos,



Agradecimiento a los socios La Caña 2021:
Edmon Elgström Misol, José Antonio Masmano Villar, Salvador Mir García, Joaquín Osca Pons y Emili Pascual Carbonell.



10º aniversario

2011 - 2021





afoes

10º ANIVERSARIO

10º ANIVERSARIO DE

afoes

La Asociación de Fagotistas y Oboístas de España nace con la vocación de ser una institución que sirva de nexo para fagotistas y oboístas de España. Pretende aunar a profesionales y estudiantes de los instrumentos de lengüeta doble y, así mismo, a entidades y público aficionado en general.

2011

2. Abril: Primer encuentro de fagotistas y oboístas, Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada. Se eligió la junta fundadora y se firmaron las actas para culminar con el primer encuentro de la ya establecida AFOES.

18. Junio: Concierto - presentación inaugural de AFOES en el Museo Casa de los Tiros de Granada.

5. Julio: Confirmación oficial de la constitución de AFOES con el número de registro de asociaciones Nº 598607.

2012

I Congreso Málaga,
René Martín, anfitrión.

1ª Edición de la **Revista AFOES.**

2013

II Congreso Madrid,
Manuel Angulo, anfitrión.

2014

III Congreso Zaragoza,
Francisco Gil, anfitrión.

AFOES es miembro **asociado de IDRS.**

2015

I Concurso Nacional AFOES (Oboe), Buñol,
CIM La Armónica (Litros), anfitrión.

AFOES firma el contrato como anfitriones para **IDRS 2018 Granada** durante el congreso IDRS 2015 Tokio.

2016

IV Congreso Murcia,
Pedro Juliá, anfitrión.

2017

II Concurso Nacional AFOES (Fagot), Bilbao,
la asociación de doble caña de Euskadi (EKBE), anfitrión.

2018

IDRS 2018 Granada, *hosted by AFOES*
(Congreso de la *International Double Reed Society*, organizado por AFOES) donde se obtuvo el **Récord Guinness** a la mayor concentración de ensemble de viento-madera (500 oboes y fagotes).

2019

III Concurso Nacional AFOES (Oboe), Llíria,
Vicent Gómez, anfitrión.
Curso de Fagot, Rie Koyama.

2020

I Concurso Nacional de Composición AFOES (obra para fagot y piano).
Avance AFOES Barcelona.

2021

Se presenta el blog de AFOES: **Repertorio español para fagot y oboe.**
Nace la **Editorial AFOES.**
IV Concurso Nacional AFOES (Fagot), Málaga,
Conservatorio Profesional de Música "Gonzalo Martín Tenllado" de Málaga, anfitrión. **10ª Edición de la Revista AFOES.**
Curso de Oboe, Olivier Stankiewicz.

afoes

10º ANIVERSARIO 2011



2 de abril: Primer encuentro de fagotistas y oboístas, Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada. Se eligió la junta fundadora y se firmaron las actas para culminar con el primer encuentro de la ya establecida AFOES.



PROGRAMA

J. B. Lully (1632-1687)
Marcha para la ceremonia de bienvenida a los Turcos. De la suite "El Burgues Gentilhombre"

H.Purcell (1659-1695)
Suite de la opera "The fairy Quenn" (1692)

Prelude
Hornpipe
Overture
Air
Prelude
Entry Dance
Hornpipe
Dance for the fairies
Chaconne

Miguel López (1669-1723)
Instrumentación de Xavier Astor
Lleno II (1719)

G. F. Haendel (1685-1759)
Música para los reales fuegos artificiales HWV351

Obertura: Allegro
Bourrée
La Paz: Largo alla siciliana
El Júbilo: Allegro
Minueto I/II







18 de junio: Concierto - presentación inaugural de AFOES en el Museo Casa de los Tiros de Granada

10º ANIVERSARIO 2012
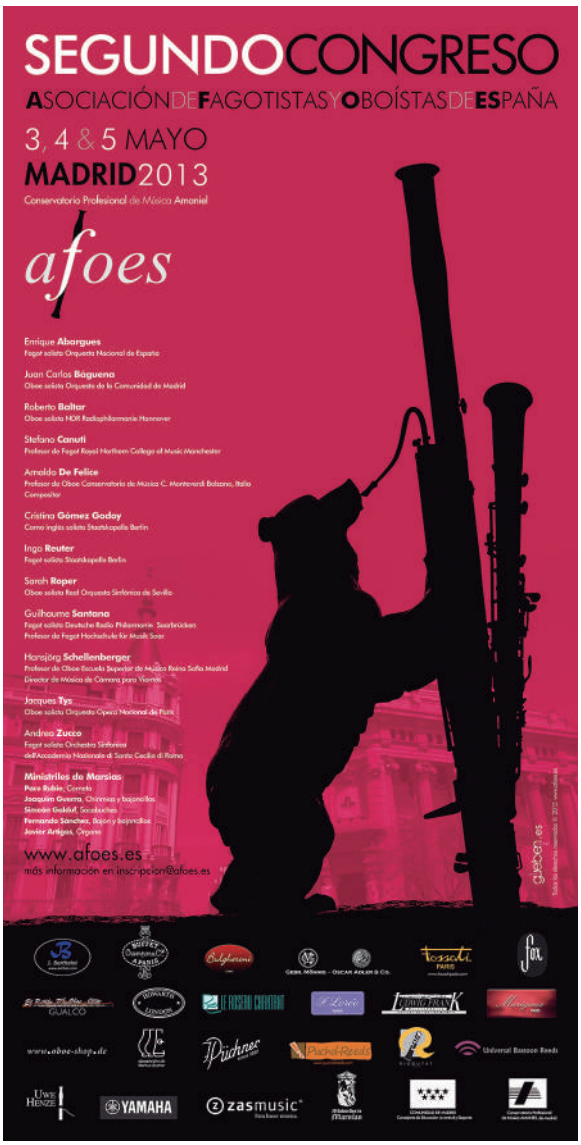








10º ANIVERSARIO 2013









10º ANIVERSARIO 2014









10º ANIVERSARIO 2015











I Concurso Nacional AFOES de Oboe en Buñol, 2015
Luís Auñón Pérez (1er Premio), Antonio J. Juárez Gutiérrez (2º premio), Luisa Marcilla Sánchez (3er premio)



AFOES firma el contrato como anfitriona para IDRS 2018 en Granada durante el congreso IDRS 2015 Tokio



10º ANIVERSARIO 2016









10º ANIVERSARIO 2017





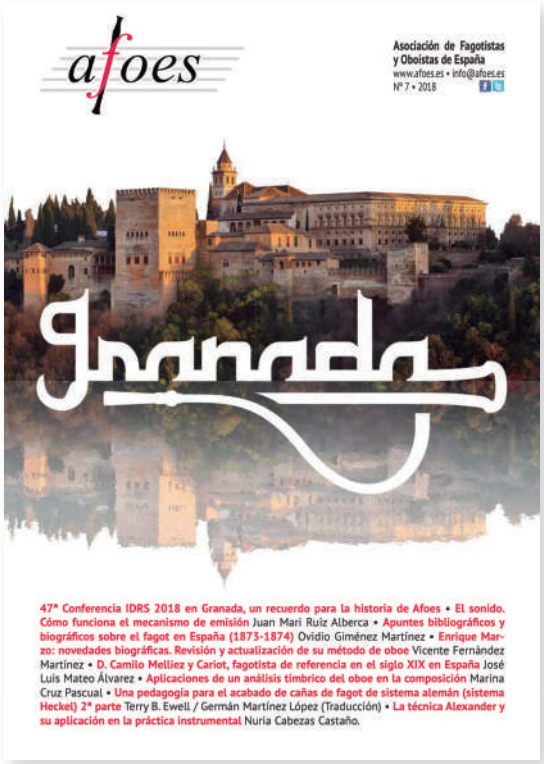






II Concurso Nacional AFOES de Fagot en Bilbao, 2017
Jesús Viedma Molina (1er premio), Álvaro Pestaña Díaz (2º premio), María Bernal Sandoval (3er premio)

10º ANIVERSARIO 2018







IDRS 2018 Granada, hosted by AFOES *(Congreso de la International Double Reed Society, organizado por AFOES), donde se obtuvo el Récord Guinness a la mayor concentración de ensemble de viento-madera (500 oboes y fagotes)*











La OCG, la junta de AFOES y el presidente de IDRS.

10º ANIVERSARIO 2019





















III Concurso Nacional AFOES de Oboe en Llíria, 2019
Javier Ayala Romero (1er premio), Manuel Costa Mares (2º premio) y Santiago Moya Garzón (3er premio)

10º ANIVERSARIO 2020

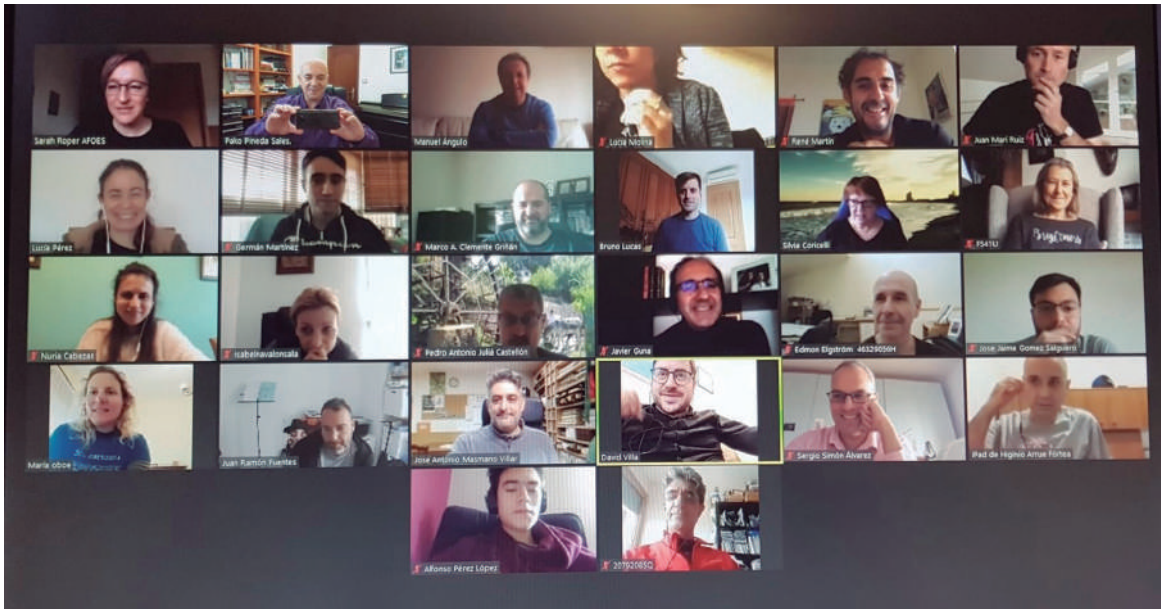








I Concurso de Composición AFOES, 2020
Juan Antonio Méndez Varas (1er premio), Álvaro Cámara López (2º premio), María del Pilar Miralles Castillo (3er premio)



Asamblea general 2020 realizada por la plataforma ZOOM.



Entrevista con el ganador del I Concurso de Composición.

10º ANIVERSARIO 2021







Reunión con las asociaciones españolas de doble caña.



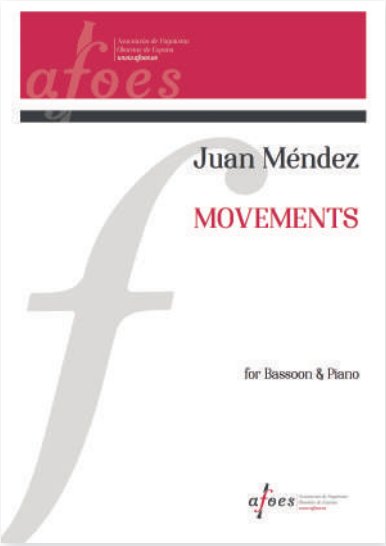


Editorial AFOES

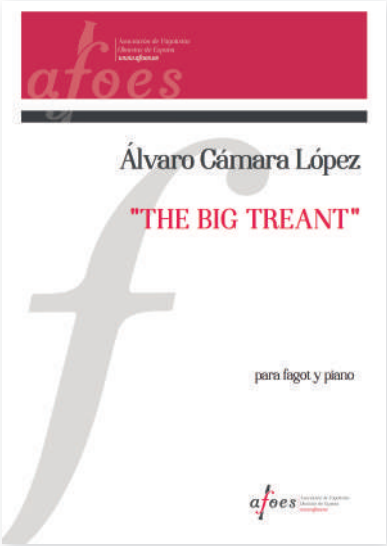
Nuestra asociación cumple en 2020 con el ambicioso proyecto de crear su propia Editorial AFOES. Surge con el afán de editar las obras ganadoras y escogidas de los concursos de composición organizados por AFOES, de editar encargos de obras y arreglos para AFOES, y con el propósito firme de distribuirlas gratuitamente entre los socios de AFOES.

Así, AFOES publicará en su página web en la "zona restringida para socios" todas las obras que publique, con la intención de que puedan ser descargadas gratuitamente por los miembros de la asociación mientras estén en activo.

Las obras publicadas cuentan con su ISMN y depósito legal, además de un número de referencia donde se pueden catalogar de forma sencilla. Todas las obras tienen un formato común de portada y contraportada con la intención de tener nuestro propio distintivo en las obras que se editen. Gracias a todos los que lo habéis hecho posible.







Reunión con las asociaciones españolas de doble caña

El pasado 7 de febrero del presente año se celebró una reunión organizada por AFOES a través de ZOOM con las diferentes asociaciones de doble lengüeta que existen en España. Estas son: **Asociación de Doble Caña de Sevilla, ADCS**, https://oboeyfagotsevilla.blogspot.com, cuyos representantes fueron Sarah Bishop, Alejandro Álvarez y Miguel Ángel Medina, **Asociación de Fagotes e Óboes de Galicia, AFOGAL**, http://afogal.org, representada por Benxamin Otero, Patricia Castro, Xosé Fernández y la **Asociación de Doble Caña de Euskadi, EKBE**, https://oboefagoteuskadi.wordpress.com con Jon Berruezo, Aintzane Barona y Aitor Gullón como miembros de la misma. Tanto de ADCS como de EKBE podéis consultar en revistas anteriores los reportajes que se publicaron sobre ellas y que podéis encontrar en formato digital en nuestra web. El objetivo principal fue el acercamiento a estas asociaciones. Hubo una ronda de presentaciones en las que explicaron su formación, su gestión y qué actividades llevan a cabo con sus socios. Al igual que AFOES, la pandemia les ha impedido realizar actividades presenciales durante todo el año anterior y lo que llevamos de este. Para nosotros, como asociación nacional, es importante la relación con los miembros de las mismas, por lo tanto también queríamos conocer qué propuestas de colaboración podían tener con nosotros.

AFOES les da las gracias por su apoyo y espera seguir manteniendo esta colaboración tan importante para todos los socios de doble caña.

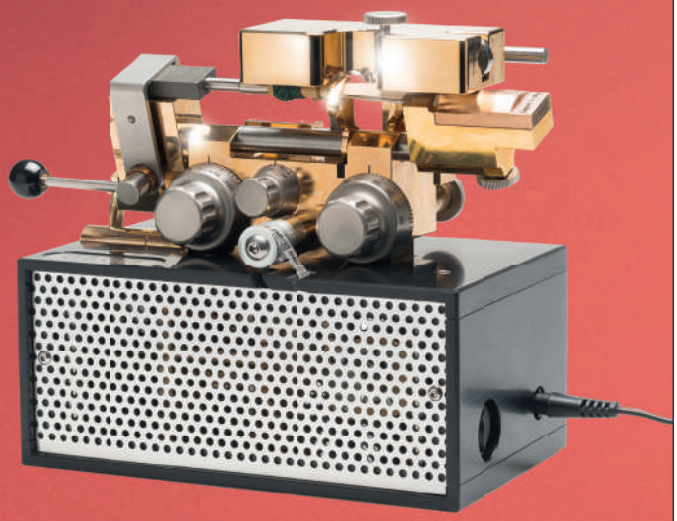
Cañas – ¡sin agobios!

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

ANNIVERSAIRE • ANNIVERSARY

140 ANS YEARS

F. Lorée PARIS

BETTER TOGETHER SINCE 1881

Better together since 1881



F.LORÉE - DE GOURDON
48, rue de Rome - 75008 Paris
Tél. : +33 (0)1 44 70 79 55
www.loree-paris.com

MADE IN FRANCE



Entrevista a Xaro Martínez, fagotista

Revisando los concursos que años anteriores ha realizado IDRS nos hemos encontrado a tres fagotistas que han obtenido un premio en los "IDRS Young Competition". Queremos conocer un poco mejor a la ganadora del primer premio de la edición de 2017, Xaro Martínez, así que la mejor forma de hacerlo es mediante una entrevista.

Cuéntanos un poco quién eres, de dónde eres, qué te llevó a elegir el fagot y tus estudios en España, una presentación para conocerte.
Soy Xaro Martínez, tengo 25 años y soy de Valencia. Mi carrera musical comenzó cuando apenas tenía 2 años en la "Societat Musical L'Artística Manisense" de Manises, un pueblo cerca de Valencia. La verdad es que la historia de cómo llegué a decidirme por el fagot es un poco graciosa. Realmente yo soñaba con tocar el arpa o el oboe. Pero para mi desgracia, no había arpa en esos momentos en la escuela y ese año hubo mucha gente que quería tocar el oboe como yo, así que el día que fuimos a ver y escuchar cada instrumento para elegir, recuerdo que oí el solo de fagot de "La Consagración de la Primavera", y con seis añitos pensé "¡anda, si suena como mi mamá!". Por aquel entonces, mi madre fumaba mucho y tenía la voz tirando a ronca, y como el fagot no es un instrumento que tenga mucha demanda en los niños normalmente, no tuve problemas en obtenerlo. Así que, gracias a mi madre, y al pedazo de profesor que tuve en las Enseñanzas Elementales, Alejandro Sanchis, que con sus clases hacía que tuviera ganas de estudiar cada semana, hoy en día sigo con el fagot.

En cuanto a mis estudios en España, después de estudiar el Grado Medio en el "Conservatori Professional de Música de València" con Joaquín Sancho y Antonio Ruano, de los cuales aprendí muchísimo y a quien hoy en día sigo admirando como cuando empecé con 12 años, me fui a Madrid a hacer el Grado Superior. Entré en la "Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid", donde estudié con Klaus Thunemann y Paco Alonso, dos nombres que seguramente la mayoría de fagotistas hemos oído alguna vez; no hace falta comentar la suerte que tuve de tener esta grandísima oportunidad. Y como la escuela en aquel entonces no te daba un título oficial, me apunté también al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde tuve como profesor a Paco Mas. Era un poco jaleo, ya que si tener un profesor es duro, imagínate tener tres a la vez. Duré solamente dos años con ese ritmo y en mi tercer año de Superior hice un traslado de matrícula a la "Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim", en Alemania, con el profesor Ole Kristian Dahl, con quien además de acabar mi carrera estoy haciendo un Máster en la actualidad. La verdad es que no me puedo quejar en cuanto al nivel del profesorado que he tenido en mi vida.

¿Qué te motivó a participar en el concurso y viajar hasta Appleton?
Pues fue precisamente mi actual profesor, Ole Kristian Dahl, el cual nos anima constantemente a toda la clase a mantenernos activos musicalmente, enviándonos todas las ofertas de trabajo y los concursos que van saliendo. En

el caso de IDRS, al ver el tipo de concurso que era y el renombre que tiene yo ni me lo pensé, ya que pensaba que no tenía el nivel suficiente como para optar a ello y que no merecía la pena "perder el tiempo" en el concurso, ya que ese año yo acababa el Grado Superior y tenía el recital de fin de carrera, hacer una grabación, los exámenes teóricos... Fue entonces cuando mi profesor me dio la idea de utilizar las grabaciones del concurso como parte del examen. Al fin y al cabo, la grabación la tenía que hacer igualmente, así que la hice sin ninguna esperanza en el concurso. La sorpresa me la llevé cuando vi que uno de los 3 nombres elegidos para ir a Estados Unidos era el mío. Recuerdo que por una parte estaba muy contenta y emocionada por el logro que ya había sido el pasar esa criba tan grande, pero a la vez aterrada por el viaje que me esperaba a la otra parte del charco. Obviamente, si había llegado hasta ahí con lo difícil que debió ser, no podía negarme a realizar una experiencia como esta, así que sin pensármelo dos veces, me puse a estudiar como una loca y saqué los billetes hacia Appleton.

¿Cómo preparaste el concurso?
Pues la verdad es que mejor de lo que había previsto. Como he dicho antes, ese mismo año era mi último año de Grado Superior y, aparte de la grabación, tenía que preparar cuatro obras más para el recital final. Y como pasa siempre, todo ocurrió en la misma semana, así que fueron unos meses duros de estudio intensivo. Pero afortunadamente soy una persona que cuanto menos tiempo libre para estudiar tiene, mejor se concentra en esos ratos de estudio. Hay una frase que me gusta mucho, y creo que es una de las claves de un buen estudio: "Lo que importa no es la cantidad, sino la calidad". También es verdad que cuando pensamos en la preparación de un concurso, lo primero que pensamos al ver el repertorio es en todos los pasajes difíciles que vayan a haber, de la presión que supone tocar delante de un jurado que está juzgando cada nota que vayas a tocar, de si los otros lo harán mejor o peor que tú... pero yo creo que, antes de nada, debemos aprender a organizar nuestra mente de cara al concurso en sí. Organizar tus horas de estudio, los diferentes tipos de cañas que necesitas para cada pieza, las horas de desconexión que también son importantes, etc., son cosas que parecen obvias y sencillas de pensar y planear, pero en el fondo si no eres estricto contigo mismo es muy fácil "salirse del plan". Y esto es algo que me ayudó mucho a sobrellevar y a conseguir superar todo lo que tenía esa semana. No me considero una persona metódica, y también creo que las sensaciones que tenemos con el instrumento cada día varían y son diferentes al día anterior, pero en situaciones de estrés como es el tener que prepararte un concurso, tener la mente "ordenada" te ayuda a estudiar con propiedad y conseguir así una buena interpretación.

¿Podrías contarnos un poco cómo se desarrolló la final? ¿Qué tocasteis?
Yo la final la pasé con muchos nervios. Al fin y al cabo, éramos tres finalistas nada más y ahí es cuando comienzas a ver el primer premio más cerca que nunca. Tuvimos que tocar el concierto en do menor de Vivaldi, una sonata de William Davis, la pieza "Drei Etüde" de José Siqueira y el concierto de Rossini. La pieza a la que más miedo le tenía era la sonata de Davis, ya que teníamos que tocar cuartos de tono y yo soy pésima en ese tipo de música. Luego resultó ser una de las piezas que más le gustó al jurado. Recuerdo el último ensayo que tuvimos con el pianista el día de antes. A mí personalmente no me gusta escuchar a los otros concursantes, ya que empiezo a compararme y en mi mente siempre salgo perdiendo, pero desgraciadamente tuve que oírlos porque el ensayo era demasiado rápido y no había tiempo de entrar y salir de la sala. Obviamente, cuando oí a Alejandro y a Alexander me desmoroné un poco, ya que son unos fagotistas espectaculares. La verdad es que no recuerdo muy bien los momentos previos a tocar, ya que estaba atacada y sólo pensaba en acabar ya y disfrutar de lo que quedaba de semana de conferencias y conciertos. Lo que sí que recuerdo es el momento del veredicto. Recuerdo que cuando comenzaron a nombrar el tercer y segundo puesto, y mi nombre no salía, pensé que igual habrían dejado desierto el primer puesto. Pero bueno, al final me nombraron y fue la mejor sorpresa que me pude llevar ese día. Acto seguido, me fui a la sala que nos habían facilitado para calentar antes de salir a tocar,

y mientras lloraba de la emoción llamé a mi profesor, a mi madre y a mi novio, los tres pilares que más me ayudaron en ese momento y a los que siempre estaré agradecida. Ese mismo día, después de calmarme y poder comer algo un poco más relajada, tuve que hacer un último ensayo con el pianista, ya que, aparte de la final, el ganador debía hacer un concierto al día siguiente, así que tuve que tocar el concierto de Rossini entero, esta vez ya disfrutando y sin ninguna "presión".

¿Te ha ayudado en tu carrera como fagotista el haber ganado el Young Artist Competition for Bassoon 2017?

Obviamente, ganar cualquier concurso sube la autoestima de cualquiera, y también ayuda en parte a sentirte realizado después de todo el trabajo que conlleva el preparar un concurso. Pero lo que más me ayudó a mejorar como fagotista fue la idea que me venía a cada momento (y me sigue viniendo hoy en día) de hacer las cosas como tú quieres hacerlas. Realmente no me importaba ganar el concurso o no, sino llegar al escenario y tocar como yo sabía tocar. Que si luego no merecía ganar, al menos haber demostrado lo que sé hacer con el fagot y haber dado el 100% de la mejor manera posible. Una de las partes más difíciles de la música es la subjetividad que tiene. Igual yo no fui la que mejor tocó, pero quizás sí la que más gustó al jurado. Y aunque todos sabemos lo bien que sienta alcanzar la meta deseada, y encima siendo una meta como es el primer premio en un concurso de tanto renombre entre la doble lengüeta, yo me quedaría con todo el trabajo y el esfuerzo que tuve que hacer para ganarlo. Así que, dejando las obviedades de lo que supone tener en el currículo el haber ganado un concurso como este, si miro hacia atrás y comparo el antes y el después, diría que lo que más me ha aportado este concurso a mi carrera musical ha sido el ayudar a desarrollarme como fagotista hasta puntos en los que un mes antes no habría sido capaz ni de imaginar.

¿Has participado en otros concursos?

Sí, he participado en algunos concursos durante mi carrera musical. Mi primer concurso fue en 2008 en la sociedad musical donde comencé, "L'Artística Manisense", y se llamaba "Beca al mérito Ernesto Chenoll". Se dividía en diferentes modalidades, dependiendo del curso de Grado Profesional que estuviéramos haciendo. La verdad es que tuve mucha suerte porque todos los concursantes éramos miembros de la sociedad, y allí somos como una pequeña familia donde todos acabamos siendo amigos. Por ese motivo, no hubo competitividad alguna, y si la hubo fue sana y en caso de no ganar, siempre ibas a alegrarte porque lo había ganado tu amigo. Lo bueno que tuvo tener la oportunidad de hacer un concurso con mis amigos fue el quitarme un poco el miedo a hacer cualquier concurso, el pensar que todos los concursantes están en la misma situación y que, al fin y al cabo, ganes o no, después vas a poder celebrar el esfuerzo que cada uno ha hecho para prepararse.

Este concurso lo volví a realizar al año siguiente en 2009, ganando el primer premio ambos años. La verdad es que este buen ambiente a la hora de hacer un concurso me vino muy bien para animarme a seguir haciendo más. Luego en 2011 me presenté al "Concurs Internacional de Llíria". Este concurso fue bastante importante para mí, porque en la final tuve que competir contra dos flautistas. Como ya he dicho antes, no me gusta mucho oír a los otros concursantes, pero esta vez sí que los oí detrás de la puerta. Y ya te puedes imaginar el nerviosismo que me entró. Dos flautistas tocando más notas de las que yo podía llegar a tocar y encima de una manera súper virtuosa. Por eso me sorprendí tanto cuando obtuve el primer premio. Fue totalmente inesperado. Después de este concurso he realizado algún concurso de cámara con un dúo que formé con un clarinetista que estudiaba conmigo en el Conservatorio Profesional de música de Valencia. Esta vez conseguimos el 2º premio. Después de este concurso en un pueblo de Valencia llamado L'Alcora, no volví a presentarme a ningún concurso más hasta el de IDRS, ya que al año siguiente comencé a estudiar en la Escuela Reina Sofía y tuve que ponerme las pilas estudiando fagot para estar al nivel de pertenecer a una escuela como esa. Aún así, no descarto seguir haciendo más concursos porque nunca es tarde y no tienes nada que perder presentándote a ellos.

¿Qué estás haciendo ahora y cómo ves tu futuro como fagotista?
Pues ahora mismo vivo en Barcelona. Esta pandemia me pilló en medio de un contrato en la Ópera de Finlandia, pero como todo se paró, volví a España a esperar que todo esto pasara. La verdad es que, si nos ponemos a ver la parte positiva del confinamiento del año pasado, tuve mucho tiempo para estudiar y mejorar ciertos aspectos técnicos que normalmente nunca se tiene tiempo para centrarse en ellos. Y bueno, después de estar tres meses colaborando en la Orquesta de la Comunidad de Madrid, desde enero resido en Barcelona. Hoy en día tengo la suerte de estar colaborando bastante en la Orquestra Simfònica del Vallès y, aparte, desde hace unas semanas soy profesora de fagot en un pueblo cerca de Barcelona llamado Santa Perpètua de Mogoda. Nunca había tenido la oportunidad de dar clases y he de decir que ver cómo tus conocimientos musicales ayudan a aquellos que comienzan su travesía con el fagot y que estás aportando tu granito de arena en su formación como fagotistas es una experiencia excepcional que todo el mundo debería probar al menos una vez en su vida. En fin, supongo que, como todos los músicos *freelance* de hoy en día, simplemente estoy deseando que todo esto pase para continuar haciendo audiciones y seguir haciendo lo que más nos gusta, disfrutar con la música y hacer disfrutar a aquellos que nos escuchan.

En cuanto a mi futuro como fagotista, son tiempos difíciles para decir qué va a pasar con nuestras vidas hoy en día, pero de momento continuaré estudiando y perfeccionándome, tocando por España y siendo profesora. Además, a partir de noviembre de este año, y si todo va mejorando poco a poco, me trasladaré a Finlandia para colaborar durante media temporada en la Ópera de Finlandia, orquesta a la que tengo especial cariño tanto por la maravillosa sección de fagotistas que hay como por los muchos amigos que guardo de mis años en los que viví allí.

¿Animarías a los estudiantes indecisos a que participen en concursos?
Definitivamente animaría 100% a todos aquellos estudiantes que tengan esas dudas y miedos a la hora de presentarse a un concurso. Es verdad que estamos hablando de una situación en la que se trabaja bajo mucha presión no solo a la hora de actuar frente a un jurado que estará observando con cautela y midiendo cada nota que se dé, sino también por el nivel de perfección que se debe llegar a conseguir para ganar (que es la finalidad por la que te sueles presentar normalmente a un concurso). Pero sinceramente, y como ya he dicho antes, lo importante no es ser mejor que nadie, sino ser el mejor para ti, sentirte satisfecho con el trabajo que has hecho, llegar a tocar como tú sabes. Pienso que un concurso es la mejor prueba con uno mismo. Es una oportunidad para descubrir qué eres capaz de llegar a tocar, cómo puedes sacarle mejor partido a ciertas obras o a ciertos aspectos técnicos, y además, qué nivel de exigencia puedes llegar a ponerte a la hora de estudiar y de actuar con esa presión de estar siendo juzgado durante tu actuación. El pensamiento más importante que una persona debe tener en la cabeza en el momento de comenzar a preparase un concurso en mi opinión no es "tengo que ganar, tengo que ser el mejor", sino "tengo que demostrar lo que soy capaz de hacer. Si no gano, al menos tengo que quedarme contento con lo que he hecho". Además, no tienes nada que perder, sino todo lo contrario. El no ya lo tienes. En el peor de los casos siempre ganarás horas de estudio y trabajo, una técnica mejorada al máximo y una experiencia que te ayudará a encontrar el modo de estudio que se adapte mejor a ti, para que así, en un futuro, tengas unas bases estabilizadas y puedas alcanzar cualquier meta que te propongas.

Desde AFOES queremos dar la enhorabuena a Xaro por su premio y reconocer el mérito de ganar un concurso tan importante como este. Le deseamos de corazón muchos éxitos profesionales con el fagot.



Cómo mejorar la práctica oboística a través de un proceso creativo multidisciplinario

Cèlia Tort Pujol, oboísta

CÓMO Y POR QUÉ INTEGRAR EL OBOE EN NUEVOS CONTEXTOS DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Las personas van entrando en la sala. Parece que ha venido mucha gente. Desvío la mirada hacia la derecha y veo el oboe: expectante, permanece inmóvil. Percibo su presencia, no estoy sola en el escenario.

El presente artículo recoge algunas reflexiones vinculadas a la realización del trabajo final del máster que desarrollé a lo largo de dos años (2018-2020) en el Conservatorio de Ámsterdam. La investigación se inició con la exploración y relectura de la obra de la artista alemana de origen judío Charlotte Salomon, y culminó con la creación de una *performance* donde se reconsideraba el rol del oboe a través de una aproximación multidisciplinar al instrumento. En la citada *performance*, que tiene por título *Teleater* [1] , el oboe establece un diálogo con los elementos musicales, textuales, audiovisuales y escenográficos de la pieza, así como con la intérprete misma y la audiencia.

La creación de este nuevo contexto para el oboe requería profundizar en un marco conceptual; así pues, la investigación se centró en el análisis de la obra *Life? or Theatre?*, y de su autora, Charlotte Salomon. Ella creó una nueva dimensión existencial de su propia biografía gracias a darle una forma artística. Su historia deviene ficción en el momento en el que Salomon decide convertir los acontecimientos de su vida en un drama pictórico y musical. Este proceso de utilizar la propia experiencia vital como sujeto de la creación artística es lo que me inspiró para convertirse en el hilo conductor de la creación artística multidisciplinar del trabajo final de máster. Pero ¿cómo se relaciona esto con el oboe?

Este instrumento ha ocupado una parte importante de los últimos años de mi trayectoria musical. Por lo tanto, desarrollar una narración creativa sin el uso del oboe no tenía sentido. *Teleater* relata tres historias de personas mayores que padecen distintas demencias y cada una de estas personas está obsesionada con un objeto concreto: un libro, un cuchillo y un reloj. A través de estos tres elementos, los y las protagonistas expresan inquietudes y vivencias acerca del deseo, de la identidad y del tiempo. La música es la encargada de establecer el diálogo entre los tres objetos, los relatos y los conceptos que se derivan de ellos, acompañando el público hasta la imaginación de la *performer*, lugar donde se encuentran estas historias. La música es la voz que narra, relaciona, sugiere… y si esta voz musical era la mía, el oboe tenía que formar parte de ella, acompañada también por el piano, una composición electrónica, el canto de la voz humana y la

[1] *Teleater se estrenó el 11 de marzo de 2020 en el Conservatorium van Amsterdam. Posteriormente, el 13 de agosto de 2020 se representó en el Joods Cultureel Kwartier de la ciudad mencionada, y el 8 de octubre de 2020 en el festival ExploreZ, organizado por la compañía ZID Theater, también en Ámsterdam.*



Teleater

palabra. De esta forma, se pudo ver y escuchar el oboe en un ámbito menos frecuente en la práctica musical del instrumento, como es el de la creación e interpretación multidisciplinar contemporánea. Y se mostraba la capacidad y la versatilidad que el oboe tiene como medio de creación artística, expresión musical y comunicación con el público.

Debido a la especialización de los estudios musicales, y también académicos, se desatienden frecuentemente los múltiples contextos donde la música tiene lugar y se descuidan las conexiones que se pueden establecer entre los distintos lenguajes artísticos. En virtud de la tecnificación y el perfeccionamiento, elementos vertebradores de las instituciones educativas musicales, se piensa el instrumento como el fin musical mismo y se destinan la mayor parte de las horas lectivas y de estudio a consolidar la relación del o de la intérprete con éste, pero se olvida que, como la misma palabra indica, el instrumento es una herramienta, un artefacto que utilizamos para obtener un resultado concreto. Pero si el instrumento no es el objetivo final, ¿cuál es el fin por el cual trabajamos tan intensamente con el oboe? Como cualquier otro instrumento, es el medio a través del cual encontramos la expresión artística y, con ella, la comunicación. Conocer el código del lenguaje es esencial, pero éste carece de sentido si no se pone al servicio de la comunicación, si no se piensa en la relación que el estudio del oboe establece con la realidad y si no nos interrogamos sobre el rol que ejercemos en este proceso.

Entender cómo el oboe refleja la propia voz en un sentido literal y a la vez figurado es también entender la práctica instrumental. Ello supone otra reflexión relevante: el reconocimiento de una voz propia a través del oboe implica una interrogación constante, una interpelación que permite adquirir nuevas formas de aprendizaje. Utilizar un instrumento musical en un proceso creativo no supone eliminar las rutinas de estudio, pero sí tener más espacio para encontrar nuevos ejercicios que sintonicen con dicho proceso, lo que contribuye a mejorar aspectos de la idiosincrasia, en este caso, del oboe, de la

música y del ámbito artístico en general. La preparación técnica tendría que ir en consonancia con una voluntad indagadora del motivo artístico por el cual se está trabajando de una determinada manera. Cuando una persona se hace preguntas se generan nuevos pensamientos, nuevas imágenes, nuevas oportunidades. Y es en un contexto de creación donde este proceso crece exponencialmente y se ponen de relieve las múltiples conexiones existentes entre distintos elementos del lenguaje artístico. Un procedimiento de este tipo requiere, en determinados



Concerto for body parts. Performance realizada en octubre de 2019 en el Conservatorium van Amsterdam; dirigida por el bailarín y coreógrafo Samir Calixto.

momentos, de una cierta distancia con tu propio instrumento. Es un alejamiento necesario, ya que deviene un medio para encontrar nuevas y diferentes utilidades para el oboe, entender mejor el motivo por el cual se toca aquel instrumento y dar más sentido al estudio.

Interrogarse a uno mismo es, también, interrogar la práctica instrumental.

Por las razones que se acaban de exponer, juntamente con mi familiarización con distintas disciplinas artísticas, la formación en proyectos multidisciplinarios y de creación de *performances* pretendía, una vez más, encontrar un nuevo escenario para el oboe. La posibilidad de definir y construir el contexto abre un abanico de posibilidades interpretativas que te interpelan directamente: qué vas a tocar, cómo lo vas a tocar (de pie, sentado o sentada, dando la espalda al público, encima de una silla…), qué luz tendrás cuando lo toques (esto implica el uso o no de partituras y, en



Free voices. Performance realizada en septiembre de 2018 en el Meervaart Theater de Ámsterdam; dirigida por el actor y codirector artístico del ZID Theater, Sebo Bakker.

consecuencia, de preparar el repertorio de memoria), dónde se situará el público (decisión que afectará la proyección del sonido, las dinámicas musicales…). Todas estas preguntas remiten directamente a la técnica del instrumento y, por lo tanto, a su práctica.

Redefinir el espacio interpretativo es, también, redefinir la práctica instrumental.
En los párrafos siguientes hablo de *Teleater* para señalar como la oboísta (yo misma) se nutre de la utilización de su instrumento en un proceso creativo que incluye distintas disciplinas artísticas, teniendo en cuenta que es ella quien compone la música, diseña las luces, escribe la dramaturgia, toca, canta, habla… La versatilidad calidoscópica obtenida del cambio constante de rol es, sin duda alguna, uno de los aspectos más importantes a destacar de esta experiencia artística. Ello repercute, directa y positivamente, en el uso que se hace del oboe y en la comprensión de la práctica instrumental.

1. Concebir el instrumento como un elemento más de la escena donde se desarrolla la *performance*.
Con la iluminación y el sonido producido por otros instrumentos o fuentes sonoras, la apariencia física del oboe se convierte en algo más que en una herramienta para producir sonido; se transforma en un objeto teatral, un personaje, un símbolo, una puerta de entrada a la imaginación del público. Antes de escuchar el oboe, éste ya está presente en medio del escenario; esto genera tensión, belleza, expectación. Sin apenas producir sonido alguno, el oboe ya está hablando por sí mismo. Y cuando, finalmente, la intérprete lo coge y empieza a soplarlo, la conexión con ésta es mucho más fuerte, ya que ha habido un tiempo de recepción del instrumento como un agente activo de la *performance*.

2. Trabajar el balance de sonido entre las distintas fuentes sonoras de la *performance*.
En *Teleater* compuse una grabación electrónica que sonaba al inicio de la obra y al final juntamente con el oboe. Esto determinó, en gran medida, cómo trabajar la armonía y las dinámicas de la composición. Además, y debido al solapamiento buscado del instrumento con la grabación electrónica, tenía que ser muy precisa para que el sonido resultante de dicha confluencia sonora fuera el que se esperaba. Por este motivo, la práctica instrumental del oboe incluyó la reproducción de la grabación para encontrar una sincronización óptima. Esto conllevó el trabajo dinámico (a veces, el oboe tenía que sonar más forte que la grabación y a veces más piano), rítmico (por ejemplo, en un momento determinado se producía un canon entre el instrumento acústico y la parte electrónica) y tímbrico (había imitación y oposición del color sonoro que ambas fuentes emitían). Estos elementos musicales también estaban condicionados por el espacio de trabajo y, por lo tanto, cuando se empezó a practicar la *performance* en el escenario pertinente todo el trabajo musical mencionado tuvo que adaptarse al nuevo espacio. La presencia o ausencia de

luz, la acústica, mi disposición en el escenario… condicionaban tanto la práctica oboística como la elección de la caña.

3. Utilizar otros instrumentos de viento madera.
Para la composición de la grabación electrónica, aprendí a tocar la flauta travesera y el clarinete en si bemol. Poder comparar las similitudes y diferencias de varios instrumentos de la misma familia ayuda a mejorar la comprensión técnica de tu propio instrumento: la forma y posición de la embocadura, la presión que el aire necesita para que salga una nota concreta, la digitación, el mecanismo, el funcionamiento de la caña doble en relación con la caña simple, en el caso del clarinete…Este es un aprendizaje que es posible gracias a introducir el oboe en un contexto de creación multidisciplinaria. Cualquier proceso, en dicho contexto, es un desafío para la práctica instrumental y las habilidades ya adquiridas que permite al oboísta mejorar técnicamente, abrir los límites de la práctica instrumental, potenciar la versatilidad y, finalmente, conocer mejor su voluntad artística.

4. Incorporar la composición musical como herramienta de la práctica instrumental.
A lo largo de la creación del material sonoro de *Teleater* transité por distintas fases características del acto compositivo como son la escucha, la elección y la disposición de sus parámetros musicales, tales como el sonido, la estructura, la armonía o la melodía. Vivir este proceso de forma paralela a la práctica instrumental ha servido para comprobar que un trabajo creativo dota de sentido el estudio técnico del oboe (y con esto no se quiere afirmar que la propia práctica instrumental no pueda ser, por si misma, creativa). Experimentar en primera persona los mecanismos compositivos de una pieza y ver cómo se relacionan con el proceso creativo en general, permite al oboísta comprender mejor los aspectos compositivos presentes en el repertorio de su instrumento y en la música en general. Al fin y al cabo, las obras musicales son ejemplos de variados procesos particulares de creación.

5. Conseguir que el error no sea el eje vertebrador de la práctica musical.
Trabajando con las grabaciones de la flauta travesera y el clarinete, me di cuenta de que, a menudo, prefería las partes en las cuales la emisión no era limpia, la afinación no era precisa o el tempo no era estable. Estos momentos, que en una práctica convencional hubieran sido rechazados, tenían sentido en la narración musical de la pieza que estaba creando. El tratamiento del error como elemento compositivo válido y, aún más, rico y embellecedor del discurso relativiza las equivocaciones surgidas durante la práctica instrumental. Esto no significa que ésta sea menos precisa o más descuidada, pero contribuye a situar el error dentro el contexto determinado del estudio.

Todos los ejemplos mencionados en el presente artículo reivindican la reflexión creativa como herramienta del aprendizaje musical. Analizar el curso habitual de las cosas genera nuevas ideas que antes no se habían planteado y que permiten ir más a fondo en la práctica instrumental del oboísta, quien debe buscar un equilibrio entre la repetición racionalizada, el descubrimiento espontáneo y la escucha intuitiva. La música permite encontrar este balance, pero el intérprete debe estar atento a saber percibir y estimular esta coyuntura. Y no se puede olvidar que el oboe también puede ser un recurso para crear, para inducir a la curiosidad, para dar la oportunidad a la audiencia de vivir una experiencia estética. En síntesis, la práctica llevada a cabo con *Teleater* me ha permitido ver nuevas dimensiones de la creación artística, conectar diferentes disciplinas y observar cómo la variedad puede transformarse en algo poderoso y artísticamente interesante. Mi experiencia me dice que hay una conexión objetiva entre los lenguajes artísticos, pero también un vínculo subjetivo que se establece a partir de la experiencia visual, artística y cultural de cada

[2] *The artistic process is one of moral evaluation of human experience, by means of a technique which renders possible an evaluation more precise than any other.*

persona. «El proceso artístico influye en el análisis de la experiencia humana a través de una técnica que hace posible una evaluación más precisa que cualquier otra» [2] . (Yvor Winters citado en Gil de Biedma, 2012: 114).

Finalmente, en este artículo espero poder haber puesto de relieve cómo la incorporación del oboe en un proceso creativo multidisciplinar ayuda al oboísta a mejorar en el ámbito técnico y de estudio individual, pero también a desarrollar su voluntad artística y a profundizar en aquello que quiere hacer y expresar con su instrumento. Para reconocer esto segundo, es muy importante explorar e identificar aquello que es importante para uno mismo y una misma. Y esto no solo se encuentra en la práctica instrumental, sino que también está en la propia existencia, en los quehaceres cotidianos. En definitiva, se tiene que velar por no desconectar la música de la vida; más bien, incorporarla a la realidad para que ayude a soportar, comprender y vivir la existencia humana.

CÈLIA TORT PUJOL

Cèlia Tort Pujol (Vic, Barcelona, 1995) reside en Ámsterdam desde agosto de 2018, donde se graduó *cum laude* de los estudios del máster de interpretación clásica y contemporánea del oboe. Centra su actividad profesional en la creación de contextos multidisciplinares donde vincular el oboe con el teatro, la danza y las artes visuales. Colabora con orquestas de la Península Ibérica y los Países Bajos y contribuye a difundir el repertorio para el oboe estrenando música escrita en nuestros días.





Estudio de las causas y efectos de la interpretación del fagot a medio/largo plazo en el sistema musculoesquelético del intérprete

Chorche Manso Tomey, fagotista

INTRODUCCIÓN

Las lesiones en los músicos son un problema habitual en todos los sectores, pero dentro de este amplio grupo, los fagotistas muestran una tasa de incidencia mayor que otros instrumentistas. Por ese motivo, a comienzos del presente año realicé un cuestionario anónimo cuyo objetivo fue recolectar datos acerca de varios aspectos que pueden ir ligados a la aparición de posibles patologías y lesiones entre los fagotistas, como pueden ser hábitos a la hora de tocar, diferentes tipos de complementos utilizados, distribución de la carga de trabajo y descanso o conocimientos relacionados con la educación postural, así como conocer la incidencia de diferentes patologías y lesiones entre los encuestados.

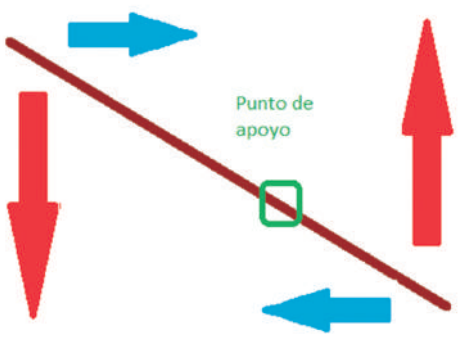
Durante el artículo, se hablará habitualmente del término PRMDs (Performance Related Musculoeskeletal Diseases), es decir, lesiones/afecciones/patologías a nivel musculoesquelético producidas por la actividad interpretativa para referirse a distintos tipos de patologías que se nombrarán a lo largo del artículo.

El cuestionario tuvo una muestra total de 68 participantes (con un 50% de participación de hombres y mujeres respectivamente), a los cuales agradezco desde aquí su colaboración activa que ha permitido que el cuestionario logre tener una muestra tan considerable.

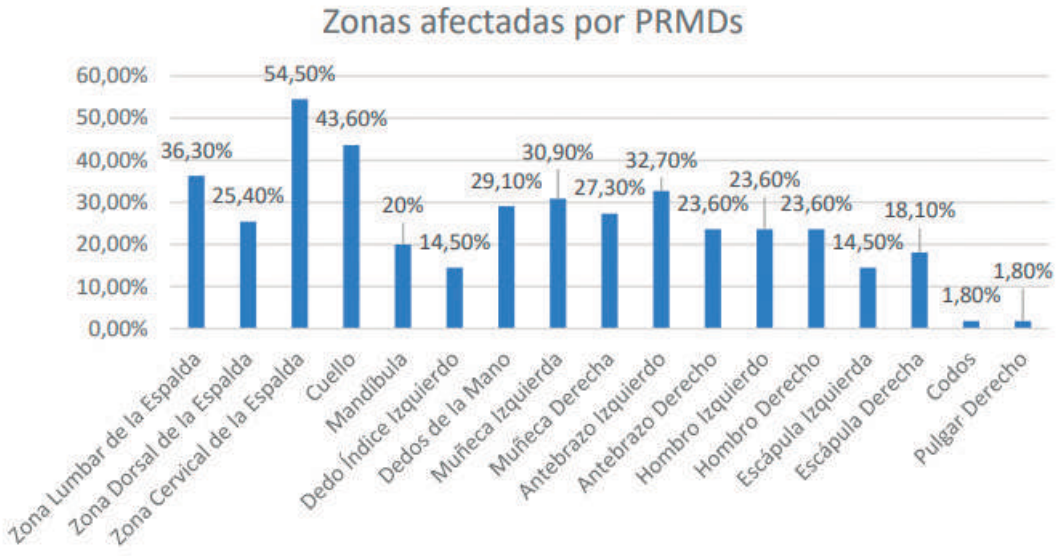
CAUSAS: MORFOLOGÍA DEL FAGOT

Encontramos diferentes causas en el origen de las patologías y lesiones musculoesqueléticas. Una de las más relevantes es la propia morfología del fagot, el cual cuenta con ciertas características que dificultan su interpretación de una forma saludable a largo plazo tales como el considerable peso que este tiene (entre 3 y 4 kilos), la postura asimétrica que supone en el intérprete o la posición oblicua del instrumento.

Independientemente de la complexión del intérprete, la postura en el tren superior (pecho, espalda, hombros, brazos y cuello) al tocar el fagot va a ser asimétrica, a lo que hay que sumar la posición oblicua del instrumento, la cual implica la adición del efecto palanca al propio peso del instrumento (1). Estos efectos suelen verse reflejados por tanto en el brazo izquierdo, en el cual encontramos una incidencia de síntomas y patologías del 32,7%, mientras que en el brazo derecho es del 23,6%.



Las zonas más vulnerables y con mayor incidencia de sintomatología y patologías son la zona cervical de la espalda (54,5%), el cuello (43,6%) y la zona lumbar de la espalda (36,4%), seguidos por el brazo izquierdo (32,7%), la muñeca izquierda (30,9%), los dedos (29,1%) y la muñeca derecha (27,3%) entre los participantes con incidencia de PRMDs (2).



Cabe destacar que el 76,5% de los participantes padecen o han padecido en alguna ocasión alguna clase de PRMDs. Asimismo, el 83,7% afirma que dichas patologías han interferido de forma negativa directamente con su actividad musical habitual.

COMPLEMENTOS EN EL FAGOT

Existen diversos tipos de complementos en el fagot que buscan hacer más sencillo o más cómodo el tocar, permitiendo que se produzca una tensión corporal menor. Al haber muchos y variados, el utilizar o no algunos de estos complementos depende completamente de factores fisionómicos y personales.

En una pregunta de respuesta múltiple, el 66,2% de los participantes en el cuestionario respondió que los complementos les favorecen absolutamente a la hora de tocar. Por otro lado, un 32,3% opinó que hace falta un mayor desarrollo en estos accesorios para fagot y que algunos no están lo suficientemente optimizados. Por último, un 41,2% afirmó no estar muy informado con respecto a este tema y querría probar más clases de complementos.

Algunos de los complementos más habituales son el apoyamanos para la mano derecha, el apoyamanos para la mano izquierda, el balance y el arnés.

Emplear un apoyamanos en la mano derecha puede favorecer la técnica y reducir la tensión y posibles lesiones en la muñeca derecha y los dedos de la mano. El tipo de apoyamanos depende en gran medida del tamaño de la mano de la persona, del gusto personal y del hábito adquirido, aunque, como norma general, es importante que el apoyamanos se adapte a la mano y no al revés. Aunque no es lo más común, lo ideal sería utilizar un apoyamanos personalizado, diseñado para la mano del intérprete que lo va a emplear.

En el cuestionario, un 8,8% de los participantes no utiliza ningún tipo de apoyamanos (de ellos, solo dos son estudiantes de grado profesional sobre un total de seis personas que forman el

porcentaje), mientras que un 45,6% emplea el que venía con su correspondiente instrumento. Solo un 4,4% emplean un apoyamanos personalizado. En cuanto a gustos, los apoyamanos pequeños son preferidos por un 32,4% y los grandes por un 19,1%.

El apoyamanos izquierdo busca realizar la misma función que el de la mano derecha, en este caso adaptando el tubo del instrumento al tamaño de la mano, aunque solamente por adición. Es poco común que la mano izquierda se adapte a la perfección al tubo, sin embargo, una mínima facilidad adaptativa repercute muy positivamente en la comodidad y prevención de lesiones en el antebrazo y muñeca izquierdos, así como en los dedos de la mano (3).

Apenas el 5,9% de los participantes usan este tipo de apoyamanos, mientras que un 19,1% indicaron que no lo utilizan porque los dedos no llegarían correctamente a los agujeros.



El balance es un complemento de los arneses que sirve para centralizar el punto de gravedad del fagot y repartir mejor su peso, reduciendo en gran medida el efecto palanca contra el que lucha el brazo izquierdo.

El 50% de los participantes respondieron que sí utilizan balance. Por el contrario, un 47% no lo utilizan. Y un 3% no lo utilizan porque tocan sentados y utilizan sistemas de sujeción distintos al arnés.

Existen distintos y variados tipos de arneses, así como otros métodos de sujeción. El arnés más completo es el arnés de cuerpo, cuya función es repartir el peso del instrumento entre ambos hombros y la espalda. Funciona especialmente bien para tocar tanto de pie como sentado. Sin embargo, para tocar sentado también encontramos la cinta, que aprovecha la silla como punto de apoyo sobre el que descargar el peso del instrumento.
El sistema de sujeción más popular ha sido el arnés de cuerpo (4), con un 67,6% de usuarios, seguido por la cinta para tocar sentado con un 33,8% y otras clases de arneses, como el arnés de hombros (13,2%), el arnés de cuello (10,3%) y el arnés de bandolera (5,9%).



RUTINA, DESCANSO Y CONTROL DE LA POSTURA
Algunos aspectos como tener una buena rutina de estudio y descanso y un correcto autocontrol de la postura han demostrado ser factores de notable eficacia a la hora de minimizar los efectos de las PRMDs a medio y largo plazo.

Elementos como una rutina de estudio adecuada son, cuanto menos, difíciles de valorar de una manera objetiva, puesto que dependen en gran medida de aspectos muy personales del intérprete. Sin embargo, hay un elemento común que siempre es recurrente cuidar en todo tipo de sesión de estudio, y ese es el descanso.

Toda carga de estudio debe venir acompañada por un tiempo de descanso. La equivalencia entre estas cargas puede variar en gran medida en función de distintos factores personales. Es común la aparición de patologías en momentos de estrés y presión, en los cuales es habitual la tendencia a querer sacar más horas de estudio descuidando el descanso.

Un descanso inteligente no siempre se refiere a dormir 8 horas diarias. Realizar una o varias pausas en la misma sesión de estudio puede ser muy beneficioso tanto física como psicológicamente.

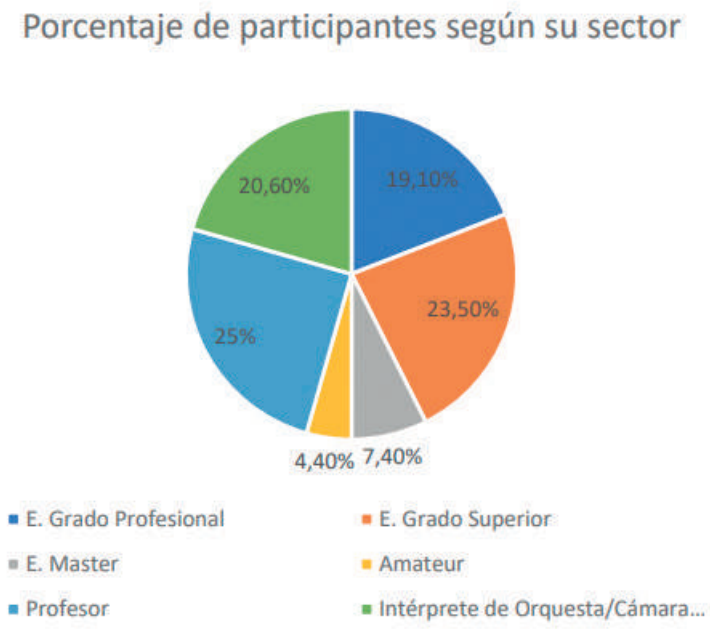
Si bien es cierto que la cantidad de estudio representa un destacado factor en relación con el rendimiento musical, la calidad de la práctica supone un ingrediente que no podemos olvidar […] Cuando las horas de estudio, de ensayos o las actuaciones se agolpan sin dar tregua, realizar una pausa restauradora contribuye a despejar la mente y descansar el cuerpo. (García. R, 2016: 31-39)

Además, la educación postural con métodos como la Técnica Alexander, es un elemento que facilita por un lado la corrección y mejora personal de la postura, y por el otro desarrolla también el sentido cinestésico, es decir, la capacidad de tomar conciencia de uno mismo y de este modo ser capaz de detectar los obstáculos que se interponen en el proceso de mejora o corrección de un aspecto concreto (de hábito, físico, lesión, etc.).

El 45,6% de los participantes no han estudiado ningún tipo de educación postural, y apenas un 23,5% afirman haber estudiado algún tipo de educación postural y son capaces de aplicarlo en su día a día.

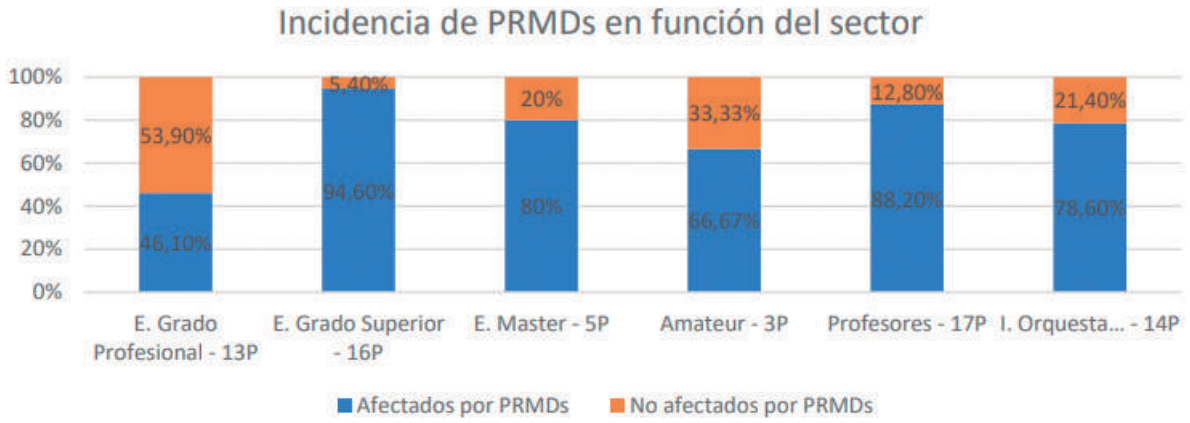
TIEMPO DE ESTUDIO Y AÑOS TOCANDO EL FAGOT

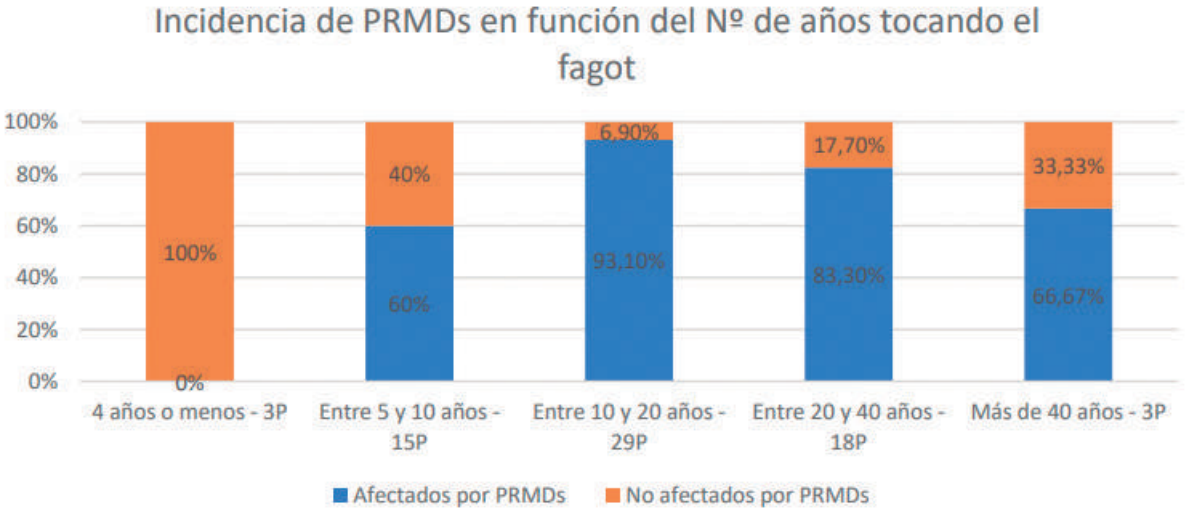
El cuestionario fue respondido de manera bastante equitativa por distintos tipos de fagotistas de diferentes sectores académicos y laborales, desde alumnos del Grado Profesional, Superior y máster hasta amateurs y profesionales (5).

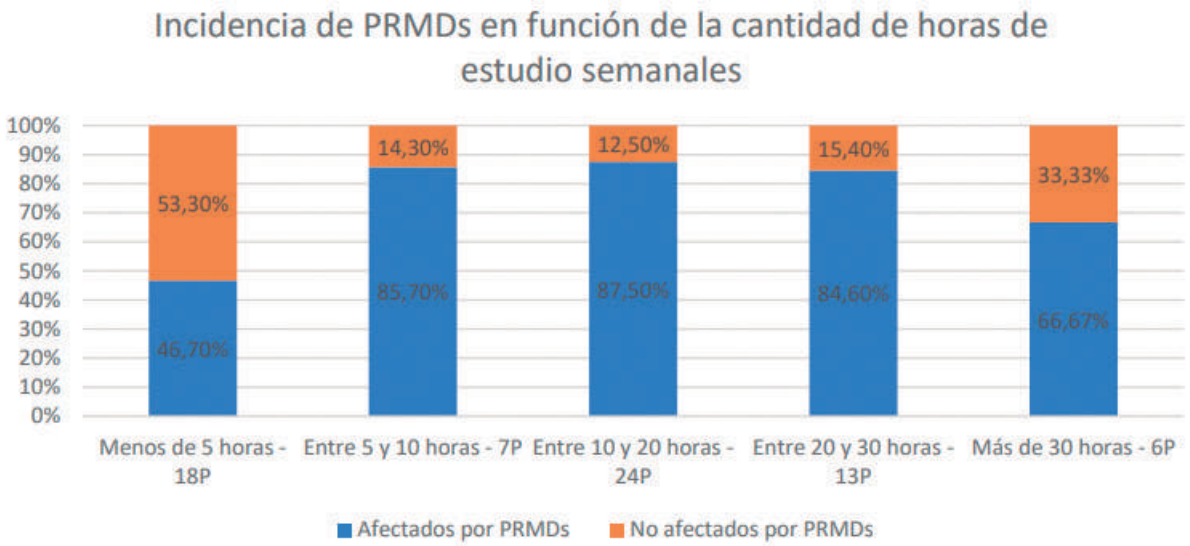


A este respecto, se puede observar como la incidencia de fagotistas afectados por PRMDs aumenta considerablemente en proporción al tiempo de estudio semanal y años tocando el fagot.
Sin embargo, el grupo más susceptible a padecer PRMDs son los instrumentistas que llevan entre diez y veinte años tocando, y más concretamente los estudiantes de Grado Superior. Esto se debe

en gran medida por la fase de aprendizaje en la que se encuentran (6, 7 y 8).







El paso del Grado Profesional al Grado Superior conlleva generalmente un drástico cambio en el hábito de ensayo en todos los niveles del alumno (incluyendo las horas de estudio semanales), así como muchos otros cambios y adaptaciones a nivel técnico e interpretativo. Asimismo, la asignatura de Educación Postural y/o Técnica Alexander generalmente se comienza a estudiar en los centros educativos superiores, siendo esta una herramienta a la que los estudiantes aún no están acostumbrados.

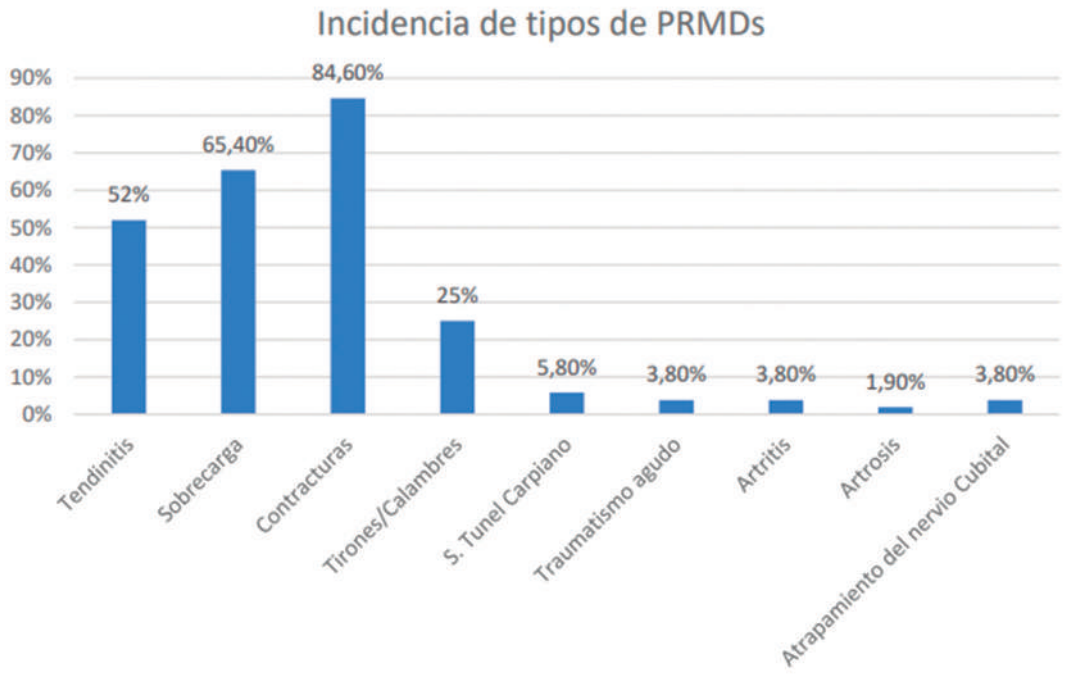
No obstante, los datos de los sectores profesionales no difieren en una gran medida de los datos obtenidos por los estudiantes de Grado Superior en adelante, por lo que, pese a la importancia del factor de la experiencia, dicho factor apenas reduce la incidencia en un 20% de los casos.
Cabe destacar que la muestra de algunos sectores la conforman pocos individuos, por lo que la validez de algunos datos es relativa. El dato x-P indica el número de personas que forman parte del porcentaje de cada estadística.

En todo caso, la alta incidencia de PRMDs de los sectores profesionales y de estudiantes de cursos avanzados no puede sino evidenciar la presencia de un problema del que rara vez se habla y sobre el que aun más rara vez se trabaja en el ámbito del fagot, así como también indica que las medidas de prevención que se toman no siempre son suficientemente eficaces.

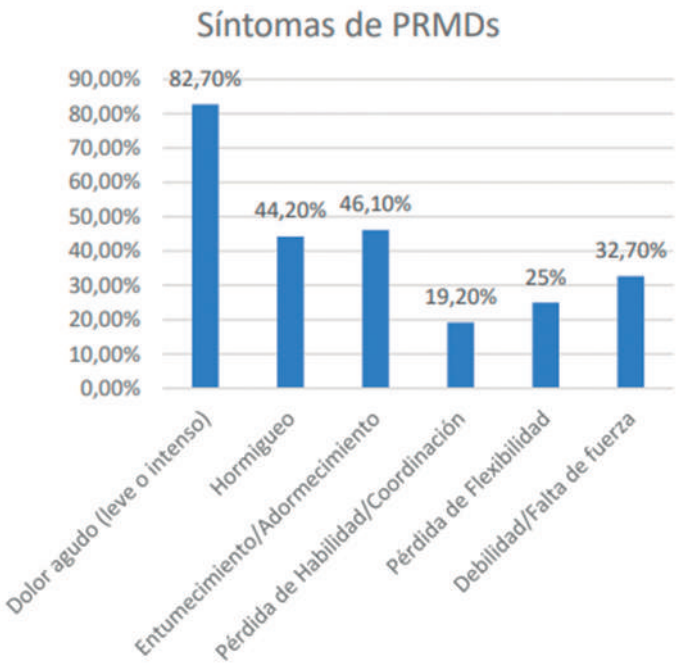
EFECTOS: LAS PRMDs Y SUS SÍNTOMAS

En el cuestionario se realizaron algunas cuestiones de respuesta múltiple en relación con las posibles PRMDs y síntomas que puedan padecer o haber padecido los encuestados.

Como hemos nombrado anteriormente, un 76,5% indicaron padecer o haber padecido alguno de éstos. Las PRMDs indicadas en este cuestionario fueron algunas de carácter muy genérico, que iban desde una gravedad leve a importante. Hay diversos tipos de PRMDs, y en el caso particular de cada persona hay casos concretos, por lo que algunas de éstas con carácter más específico y/o de muy marcada gravedad fueron omitidas en el cuestionario (9).



Por otro lado, encontramos la sintomatología. Cabe destacar que los síntomas apuntados en el cuestionario no están relacionados en su totalidad con las PRMDs de la anterior cuestión, sino también con un marco de afecciones más amplio. Los síntomas son los que nos indican de forma explícita que en nuestro cuerpo hay alguna clase de problema (10).



Es importante diferenciarlos de las zonas afectadas y de las PRMDs, puesto que estos indicativos no siempre van a mostrarse en el lugar afectado. En el caso del dolor agudo, por ejemplo, encontramos que el foco se puede encontrar localizado en un punto concreto o en un área de amplitud variable.
El 39,7% de los encuestados indicaron que sus molestias estaban claramente localizadas, mientras que otro 24,1% ha presentado molestias en amplias áreas afectadas sin un foco claro o que abarcan varios grupos musculares. Por último, otro 36,2% ha tenido molestias localizadas y otras en zonas amplias, lo que quiere decir que la localización de las molestias depende tanto de la zona que sea afectada, como de la patología que está padeciendo.

CONCLUSIONES

Los datos recogidos muestran una incidencia de PRMDs en los fagotistas de las más altas entre los instrumentistas en general, registradas en cifras que no pueden ser ignoradas. Es evidente la presencia mayoritaria de este problema en todos los sectores de estudios avanzados y profesionales, e indica también hasta qué punto son efectivas las medidas de prevención y mejoras para nuestra comodidad tanto a nivel físico como de complementos de los cuales disponemos actualmente.
A nivel educativo, la educación postural es importante que se comience a transmitir en los estudios de Grado Profesional, para que los estudiantes puedan afrontar los cambios que supone el salto al mundo profesional (tanto académico como laboral) con una postura y costumbres saludables que les permitan reducir el riesgo de padecer PRMDs. De este modo, buscando reducir la incidencia en el sector más sensible, también se puede prevenir a largo plazo el riesgo en los sectores profesionales consiguientes.

Sin embargo, si todo dependiese del factor personal, sería relativamente sencillo reducir la incidencia de PRMDs, pero existen más factores a tener en cuenta.

El fagot es un instrumento complejo en muchos aspectos, y el ergonómico no es menos. En este respecto, son escasas las investigaciones realizadas para estudiar la salud corporal en los fagotistas concretamente. El reducido grupo de instrumentistas que lo tocan y el hecho de que sea un instrumento ocasionalmente tenido poco en cuenta son algunos de los factores que influyen en esta falta de investigación, que a la vista de los resultados es completamente necesaria, de modo que cualquier persona debería poder ser capaz de disfrutar haciendo música con el fagot si así lo desea sin dolores, molestias o impedimentos.

Lo podemos observar comparando los resultados con otras encuestas y cuestionarios similares, en los cuales, la incidencia de PRMDs en fagotistas fue similar o incluso mayor que en este cuestionario:

-86%=166 IBQ International Bassoonist Questionaire, Brusky, P. (2009)
-82%=79 Fishbein, M., Middlestadt, S. E., Ottati, V., Straus, S., & Ellis, A. (1988)
-80%=75 Thrasher, M., & Chesky, K. S. (2001)

BIBLIOGRAFÍA

Brusky, P. (2009). High prevalence of performance-related musculoskeletal disorders in bassoon players. *Medical Problems of Performing Artists*, 24(2), 81-87.

Fishbein, M.; Middlestadt, S. E.; Ottati, V.; Straus, S., & Ellis, A. (1988). Medical problems among ICSOM musicians: overview of a national survey. *Medical problems of performing artists, 3(1)*, 1-8.

Garcia, N. A. (2011). *The Ergonomics of Playing Bassoon: A Natural and Stress Free Approach to Playing the Instrument* (Doctoral dissertation), University of Cincinnati.

García, R. (2016). *Técnica Alexander para músicos: La" zona de confort": salud y equilibrio en la música.* Ma Non Troppo.

Thrasher, M. & Chesky, K. S. (2001). Prevalence of medical problems among double reed performers. *Medical Problems of Performing Artists, 16(4)*, 157-161.

CHORCHE MANSO TOMEY

Natural de Zaragoza, realiza el grado profesional de fagot en el Conservatorio Profesional de la misma ciudad y posteriormente comienza sus estudios superiores de música en el CSMA con los profesores Carlos Tarancón e Higinio Arrué. Ha tocado en distintas orquestas de estudiantes, como la Orquesta Clásica Universitaria de Zaragoza, la Joven Orquesta de Bandas Sonoras o la Orquesta de la UCAM de Murcia.



Domènec Segú: un referente de la interpretación del oboe en la Barcelona del siglo XX. Apuntes biográficos

Edmon Elgström Misol, oboísta



Era mi intención, al escribir este artículo para nuestra revista, abrir un espacio en la misma dedicado a recordar a oboístas y a fagotistas de nuestra historia reciente que, habiendo tenido en su momento una gran importancia como intérpretes y/o como docentes, con su trabajo y su ejemplo contribuyeron a mejorar y a elevar la calidad técnica y musical de las nuevas generaciones de instrumentistas de nuestro país. Este es el caso de Domènec Segú (1911-1996), uno de los oboístas más relevantes del panorama musical español del siglo XX, un referente de la interpretación del oboe en la Barcelona del período comprendido entre los años 1930 y 1980 (1). Así pues, y debido a que en el presente año se conmemora el vigésimo quinto aniversario de su fallecimiento, hemos creído oportuno escribir un artículo en su memoria, como resultado de una investigación previa, repasando los aspectos más importantes de su biografía que, sin duda, son merecedores de ser conocidos por las actuales generaciones de oboístas.

PRIMEROS ESTUDIOS, INICIOS PROFESIONALES Y EXPERIENCIAS EN EL EXTRANJERO

Domènec Segú Marcè nació el 4 de agosto de 1911 en Barcelona. Realizó sus estudios musicales en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, donde tuvo como profesor de oboe a Cassià Carles (1883-1945), finalizando los estudios del instrumento con la calificación de "Sobresaliente" en el mes de junio de 1932. A partir de entonces empezó a tocar en diferentes agrupaciones instrumentales de la ciudad, entre las que destacan la Orquesta Pau Casals y, especialmente, la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo, de la que formó parte desde el mismo año 1932. En 1935 ganó el premio María Barrientos, en su modalidad de instrumentos de viento, para poder realizar estudios en el extranjero, lo que le permitió viajar a París con la finalidad de ampliar sus estudios de oboe durante el curso 1935-1936 con Louis Bleuzet (1871-1941), profesor del Conservatorio de París y oboe solista de la Ópera de París, al que Segú consideraba como su auténtico maestro (2).

De vuelta a Barcelona lo encontramos formando parte como oboe solista de la Orquesta de Radio Barcelona y reincorporado a su puesto en la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo, que continuó su actividad artística durante toda la contienda -aunque con cierta discontinuidad-, pese a que en 1936 el Gran Teatro del Liceo fue expropiado, nacionalizado y convertido en el Teatro Nacional de Cataluña.

En 1939, acabada la Guerra Civil, el Gran Teatro del Liceo es devuelto a sus propietarios y la orquesta recupera su actividad habitual. En uno de los títulos interpretados en el año 1940, *Tristan e Isolda de Richard Wagner*, el director de orquesta alemán Hugo Balzer (1894-1985), después de escuchar a Segú interpretar el famoso solo para corno inglés del Preludio del tercer acto de dicha ópera, le propone incorporarse a la Orquesta Sinfónica de Düsseldorf, de la que él era director titular. El joven Segú acepta la oferta y, a pesar de la situación política del momento, se marcha a Alemania integrándose en la entonces denominada Das Symphonie-Orchester der Stadt Düsseldorf, actualmente Düsseldorf Symphoniker, ocupando el puesto de tercer oboe-corno inglés bajo la batuta de Hugo Balzer, época en la que también aprovechará para ampliar estudios en la misma ciudad de Düsseldorf.

En el año 1942, y con el billete de retorno a Düsseldorf pagado, viaja a Barcelona para casarse el día 28 de abril con su prometida Olga Monmany Sardà, hija de Jacinto Monmany Volós, oboísta y saxofonista que formaba parte de la Banda Municipal de Barcelona. Aunque en principio la intención de la pareja era la de establecerse inmediatamente en Alemania después de contraer matrimonio y, de este modo, poder continuar con su trabajo en la Orquesta de Düsseldorf, la preocupante situación política que se vivía en Europa hizo que el matrimonio permaneciera en Barcelona a la espera del momento adecuado para viajar a Alemania, que nunca llegó. Mientras tanto, Segú se reincorpora a su actividad profesional en la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo -que mantendrá hasta finales de la década de los 50- y, en el mes de octubre de 1942, empezó a colaborar con la Banda Municipal de Barcelona, ocupando interinamente la plaza de corno inglés.
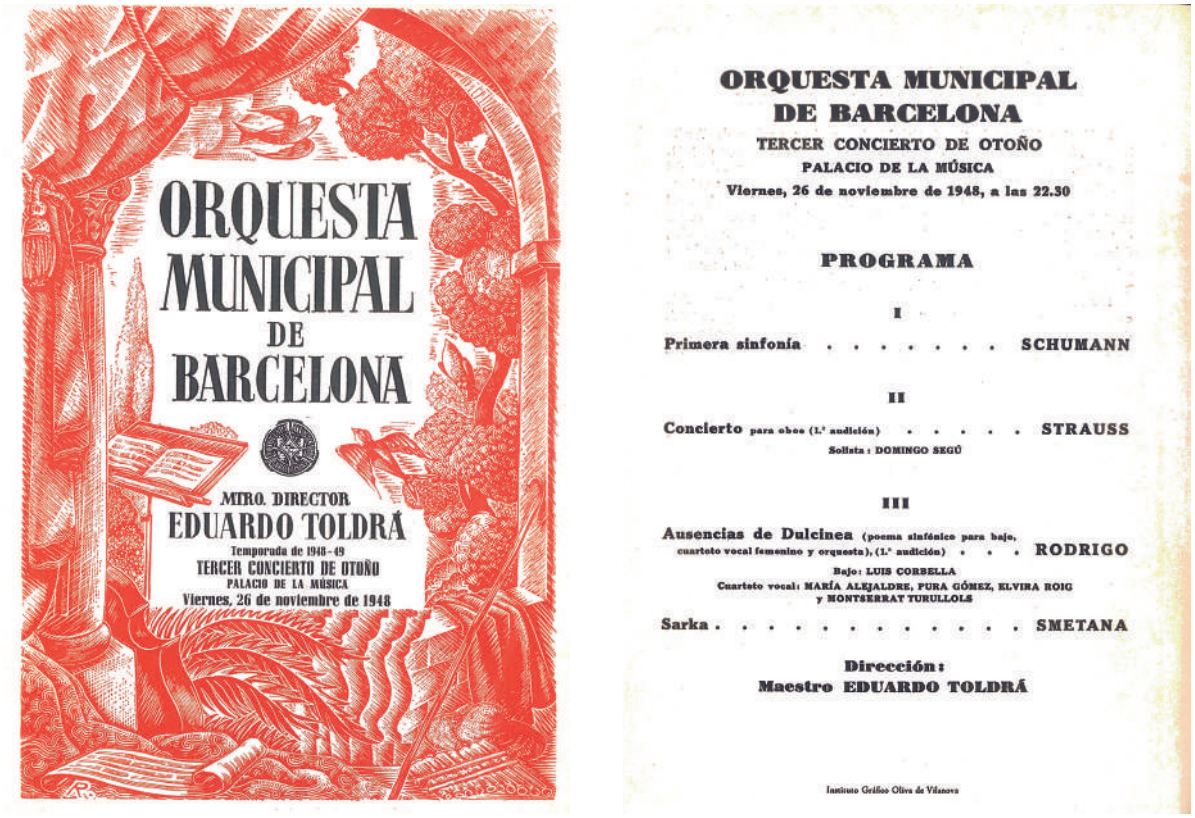
A partir de este momento su trayectoria profesional se estabilizará y estará centrada en torno a dos grandes facetas que simultaneará hasta su jubilación: por un lado, la de intérprete, básicamente en la Orquesta Municipal de Barcelona (desde 1967 Orquesta Ciudad de Barcelona) y, por otro, la tarea docente, principalmente llevada a cabo en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona y también en el Conservatorio Superior de Música del Liceo. Así pues, seguidamente dedicaremos dos apartados para comentar detalladamente cada una de estas facetas.

LA ETAPA EN LA ORQUESTA MUNICIPAL DE BARCELONA (1943-1981)

En 1943 el Ayuntamiento de Barcelona decide crear la Orquesta Municipal de Barcelona, que estará dirigida por Eduard Toldrà. No obstante, se tratará de un proceso un tanto peculiar puesto que, aunque se convocan oposiciones para cubrir la totalidad de las plazas de instrumentos de cuerda necesarias para formar el conjunto, en el caso de las de viento y dado que, por el momento, se ha disuelto la Banda Municipal de Barcelona, se convocan unas plazas restringidas para los profesores de ésta, mientras que el resto se convocarán en turno libre. Por lo que respecta a las plazas de oboe, una vez realizadas las pruebas restringidas, Cassià Carles y Jacinto Monmany, profesores de la Banda Municipal de Barcelona, son designados a ocupar, respectivamente, las plazas de primero y segundo oboe. En lo que al turno libre se refiere, se convoca únicamente la plaza de tercer oboe-corno inglés mediante concurso oposición celebrado el 2 de diciembre de 1943 a la que se presentan cinco aspirantes, siendo la plaza ganada por Segú. Así pues, el 18 de diciembre de 1943 ya toma posesión del cargo como funcionario del Ayuntamiento de Barcelona y el día 20 del mismo se inician los ensayos de la nueva Orquesta Municipal de Barcelona, que hizo su concierto de presentación en el Palau de la Música Catalana el 31 de marzo de 1944. En dicha orquesta, en el año 1946, pasó oficialmente a desempeñar la plaza de oboe solista, que había quedado vacante tras la defunción de Cassià Carles en 1945.

Debido a la gran formación técnica que presentaba Segú, sumada a su calidad musical como intérprete, el maestro Toldrà lo requirió en repetidas ocasiones para interpretar obras como

concertista al frente de dicha orquesta. Fueron, en total, siete obras diferentes las que interpretó, entre las que destaca la primera audición en España del *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor Op. 144 de Richard Strauss* (1948). Así mismo, y también al frente de la Orquesta Municipal de Barcelona, estrenó el *Concierto para oboe y orquesta de Joan Manén* (1946). También interpretó el *Concierto para oboe y orquesta de cuerdas y continuo en sol menor de G.F. Händel* (1944), el doble *Concierto para violín y oboe BWV 1060 de J.S. Bach* (1950), el *Concierto para oboe y orquesta de cuerdas de Domenico Cimarosa* (1952), el *Concierto para oboe y orquesta de Joan Altisent* (1957), partitura que está dedicada a Segú y que él mismo había estrenado en 1953, y el *Concierto para oboe y orquesta KV 314 de W.A. Mozart* (1958).



Programa de mano de la primera audición en España del Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor Op. 144 de Richard Strauss, a cargo de Domènec Segú y la Orquesta Municipal de Barcelona (1948).

Con la muerte en febrero de 1962 de Ricard Lamote de Grignon, subdirector de la Orquesta Municipal de Barcelona y unos meses después también del director titular Eduard Toldrà, la agrupación entra en un periodo de transición en que el concertino, Rafael Ferrer, tiene que hacerse cargo de la dirección de la orquesta. Esta etapa finaliza en el año 1967 con una nueva época que trajo una serie de cambios: se convocaron nuevas plazas de profesores, se nombró a Antoni Ros-Marbà como nuevo director titular y la orquesta pasó a denominarse Orquesta Ciudad de Barcelona. Estos cambios no afectaron a Segú, que continuó como oboe solista hasta su jubilación en 1981.

LABOR DOCENTE EN LOS CONSERVATORIOS DE BARCELONA (1945-1981)

En lo que a su labor docente se refiere, fue profesor de oboe del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona (nueva denominación de la antigua Escuela Municipal de Música de Barcelona), sucediendo a su profesor Cassià Carles, desde 1945 hasta su jubilación en 1981(3). Del mismo modo, e igualmente sucediendo a su profesor, lo fue en el Conservatorio Superior de

Música del Liceo de Barcelona, desde 1945 hasta 1979 (4). En ambos centros impartió docencia durante más de treinta años formando a varias generaciones de oboístas que han formado parte del panorama musical catalán. Entre sus alumnos podemos citar a Pere Iglesias, oboe y corno inglés de la Banda Municipal de Barcelona y de la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo, a Joan Lluís Moraleda y Robert Julià, oboístas de la Orquesta Ciudad de Barcelona (actualmente denominada Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña), y a Montserrat López y Jordi León, oboístas de la Banda Municipal de Barcelona. Finalmente, entre sus alumnos dedicados preferentemente al ámbito docente se encuentran Joan Barcons y Josep Julià (este último actualmente en activo) como profesores de oboe en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona (actualmente Conservatorio Municipal de Música de Barcelona). Quien suscribe este artículo inició sus estudios de oboe con el maestro Segú en dicho centro, coincidiendo con sus cuatro últimos años de vida profesional.

OTRAS FACETAS DE LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA

Además de las principales actividades profesionales desarrolladas y hasta aquí descritas, es importante señalar que Segú llevó a cabo una actividad artística muy intensa, participando en grabaciones discográficas, colaborando en diversas formaciones orquestales y grupos de cámara y tocando como solista en numerosas ocasiones, actuaciones de las que tenemos constancia por las críticas, siempre muy favorables, y noticias aparecidas en la prensa de la época. Para hacernos una idea de la intensa actividad artística que desarrollaba, cabe destacar que el *Concierto para oboe y orquesta de Joan Altisent* lo interpretó como solista en catorce ocasiones, junto a diferentes orquestas y en diversas ciudades de la geografía española (Barcelona, Palma de Mallorca, Valladolid, Zaragoza, Valencia, …).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Finalmente, y a modo de resumen, los elementos más destacados de la aportación de Segú al panorama oboístico de su época se concretan en una extraordinaria musicalidad, un "sonido francés" de gran calidad y un dominio de los recursos técnicos y expresivos del instrumento que, sin duda, significaron una importante evolución en el panorama catalán de nuestro instrumento. Estas fueron las principales aportaciones que Segú pudo transmitir a sus alumnos, quienes recuerdan de forma especial su autoridad en el difícil arte de la elaboración y puesta a punto de las cañas del oboe.

Domènec Segú se jubiló de todas sus actividades en 1981, a los 70 años, viviendo en su histórico domicilio de la calle del Duque de la Victoria, 11-13 (actualmente "carrer del Duc") a pocos pasos de la Catedral de Barcelona. Murió el 15 de noviembre de 1996, a los 85 años.

AGRADECIMIENTOS

A Esther Vilar Torrens, bibliotecaria del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, a Olga Segú Monmany, hija de Domènec Segú, y a los oboístas Jordi León Royo y Berta Gasull Altisent por la información y la documentación aportada y por el acompañamiento realizado a lo largo de este proceso de investigación y recuperación de una parte de la memoria histórica del oboe en la ciudad de Barcelona.

NOTAS

1. Durante la época de la dictadura, 1939-1975, en documentos oficiales, programas de concierto y noticias y críticas aparecidas en la prensa, Domènec Segú aparece como Domingo Segú. Es decir, su nombre traducido al castellano.
2. El premio María Barrientos fue creado por la famosa cantante que le otorga su nombre, que en su día fue alumna de la Escuela Municipal de Música de Barcelona, para ofrecer al alumnado del centro con talento la posibilidad de poder ampliar estudios en el extranjero. Esta beca se instituyó

en el año 1922 y era de carácter bianual.
3. En 1945 se encargó a Segú sustituir a su profesor, por baja de enfermedad desde el 14 de marzo hasta la finalización del curso. En octubre de 1945 se le nombró profesor auxiliar de oboe, interinamente, mientras no se celebrase y resolviese la convocatoria del concurso-oposición libre para cubrir la vacante de profesor de oboe del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, producida por el fallecimiento del profesor Cassià Carles. En 1946 se llevó a cabo el citado concurso que ganó Segú, constando como fecha de antigüedad en el cargo de profesor de oboe de dicho centro la del 27 de marzo de 1946.
4. Es nombrado profesor de oboe interino, por enfermedad del profesor Cassià Carles, el 12 de julio de 1945. Una vez fallecido Cassià Carles, a partir del 24 de octubre de 1945 ya figura Segú como profesor titular y continuará hasta el año 1979.

RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS Y DOCUMENTALES

Albet, M. (1992). Segú i Marcé, Domènec. *En Gran Enciclopèdia Catalana*. (2ª ed., 21, pp.17). Edicions 62.
Alier Aixalà, R. y Mata, F.X. (1991). *El Gran Teatro del Liceo. (Historia artística).* Edicions Francesc X. Mata.
Almacellas, J.M. (2003). Segú i Marcè, Domènec. En X. Aviñoa (Ed.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear* (1ª ed., X, pp.194-195). Edicions 62.
Almacellas Díez, J.M. (2005). El procés de creació de l'Orquestra Municipal de Barcelona. *Revista Catalana de Musicologia*, III, 93-112.
Almacellas Díez, J.M. (2006). *Del carrer a la sala de concerts. La Banda Municipal de Barcelona (1886-1944).* Ajuntament de Barcelona.
Aviñoa, X. (1986). *Cent anys de Conservatori*. Ajuntament de Barcelona.
Ayuntamiento de Barcelona (1945). *Escalafón del personal del Ayuntamiento de Barcelona en 31 de diciembre de 1944*. Ayuntamiento de Barcelona.
Ayuntamiento de Barcelona (1945). *Gaceta Municipal de Barcelona*. 42. Ayuntamiento de Barcelona.
Ayuntamiento de Barcelona (1949). *Escalafón del personal del Ayuntamiento de Barcelona en 31 de diciembre de 1948*. Ayuntamiento de Barcelona.
Ayuntamiento de Barcelona. (s.f.). *Orquesta Municipal de Barcelona. Conciertos de Abono 1944-1946.*
Ayuntamiento de Barcelona. (s.f.). *Orquesta Municipal de Barcelona. Conciertos de Abono 1947-1948.*
Ayuntamiento de Barcelona. (s.f.). *Orquesta Municipal de Barcelona. Conciertos de Abono 1949-1950.*
Ayuntamiento de Barcelona. (s.f.). *Orquesta Municipal de Barcelona. Conciertos de Abono 1951-1952.*
Ayuntamiento de Barcelona. (s.f.). *Orquesta Municipal de Barcelona. Conciertos de Abono 1957-1958.*
Capdevila Font, M. (1998). *Tretze anys de Joventuts Musicals de Barcelona (1963-1976).* Boileau.
León, J. (1997). Domènec Segú. El record d'un oboista de casa nostra. *Revista Musical Catalana*, 149, 13.
Pla Arxé. R. (Coord.) (1999). *Liceu un espai per a l'art.* Lunwerg Editores.
Serrat Martín. M. (2018). *Orígen del Conservatori Liceu (1837-1967).* Ediciones Universidad de Salamanca.
Zamacois, J. (1963). *De la Escuela Municipal de Música del año 1886 al Conservatorio Superior Municipal de Música del 1963.* Ayuntamiento de Barcelona.

EDMON ELGSTRÖM MISOL

Titulado Superior de Música en la especialidad de Oboe por el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona y Doctor en Didáctica de la Música por la Universidad de Barcelona. Es profesor en la Facultad de Educación de la Universidad de Barcelona, donde investiga sobre la influencia de la postura y la respiración en la ejecución de los instrumentos de viento madera y sobre la recuperación de la memoria histórica del oboe y su repertorio en la ciudad de Barcelona.

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



En busca de un buen sonido

Germán Martínez López, fagotista

I. INTRODUCCIÓN

El sonido de los instrumentos de viento es producido por la columna vibrante de aire que se encuentra en su interior, no por el instrumento en sí. Así pues, el cuerpo del fagot funciona como estructura para modificar la longitud de esta columna de aire, pero también como resonador, por lo que la calidad del sonido depende de la forma del tubo y del material del que está hecho. Además de esto, nuestro cuerpo también forma parte del circuito y es, por tanto, parte del instrumento, una caja de resonancia. Dentro del cuerpo del músico podemos diferenciar, además, la cavidad oral, los huesos y las cavidades del cráneo. La composición de cada uno de estos elementos, así como su forma y estado, influyen en la calidad del sonido resultante.

II. LA CAVIDAD ORAL

Al modificar la forma de nuestra cavidad oral podemos cambiar el espectro armónico del sonido resultante. Esto es fácilmente comprobable si pronunciamos las vocales: A, E, I, O, U. Cada una de ellas requiere una posición de lengua y forma de labios diferente. Algunas vocales favorecen las frecuencias agudas y otras favorecen las frecuencias graves. Identificar la personalidad particular de cada nota en el fagot nos ayudará a encontrar la vocal idónea para cada una de ellas. Según Walker (2017, p.143-146):

> -la vocal «HO» es la más adecuada para el registro grave (octava grave del instrumento),
> -la vocal «HA» es la más adecuada para el registro medio (segunda octava aproximadamente),
> -la vocal «HÉ» francesa (de été) es la más adecuada para el registro tenor y sobreagudo, aunque también se puede emplear la vocal «HI».

No obstante, esto son indicaciones generales y existen muchas vocales intermedias. En una escala cromática ascendente, HO se transforma progresivamente en HA, y esta a su vez en HÉ o HI. Según Ewell (2009, p.157), cada nota requiere una posición particular de lengua y garganta para obtener la mejor resonancia, afinación y timbre. Stephen Maxym solía decir que para construir el sonido era necesario encontrar la posición de resonancia de cada nota en el instrumento (Mangrum, 1990, p.7). Para una nota cualquiera, la posición de resonancia hace referencia al punto de equilibrio entre soporte de aire, embocadura y cavidad oral que más favorece a dicha nota. Cuando se encuentra dicho equilibrio, dentro de nuestro sonido aparece aquello a lo que Frank Morelli llama «sonido de resonancia», tal y como dijo en la masterclass que impartió en la IDRS 2018, en Granada, donde fui alumno activo. Esto será descrito en el apartado VII.

Por otra parte, tanto Núñez (2011) como Mangrum (p.13) coinciden en la importancia de mantener cierta separación de mandíbulas, la resultante de meter el dedo meñique entre los dientes. Esta caja de resonancia debería mantenerse más o menos constante independientemente del registro.

No se debe confundir la separación de mandíbulas con el espacio interno de la boca, puesto que este segundo depende de la posición de la lengua. En una serie de vídeos de resonancias magnéticas a músicos de viento tocando (Spahn, C.; Richter, B.; Pöppe, J. y Echternach, M., 2013) se observa que, en instrumentos como la trompa y la trompeta, dicho espacio es ancho para las notas graves y se hace más y más estrecho a medida que se asciende en la serie armónica. Sin embargo, ocurre justo lo contrario en los instrumentos de viento madera, cada uno de los cuales posee ciertas particularidades. Según Ewell (p.147), respecto de la cavidad oral en la práctica del fagot, al tocar el registro grave, la posición de la lengua es más alta y el espacio de la garganta mayor; y en el registro agudo, la posición de la lengua es más baja, pero el espacio de la garganta es menor. En otras palabras, en el registro grave la parte trasera de la lengua está en una posición baja y la parte delantera está cerca del paladar, mientras que en el registro agudo la lengua se retira hacia atrás, subiendo en la parte posterior y dejando más espacio en la cavidad oral. Esto confirma el consejo que Rie Koyama nos dio en la masterclass organizada por AFOES, en Zaragoza, en septiembre de 2019: al subir al registro agudo, debíamos imaginar que había un huevo caliente dentro de nuestra boca.

Al respecto de la expresión «abrir la garganta», Walker (p.148) recalca la importancia de mantener la laringe en una posición baja y sostiene que, a medida que se asciende de registro, esto ayuda en la transición hacia la resonancia de cabeza. Existen muchas formas de supervisar esto último, como observar la posición de la nuez en un espejo.

III. RESONANCIA DE CABEZA

Una vez producido el sonido, son los huesos (principalmente los del cráneo) los que entran en juego. La frase «subir el sonido a la cabeza», asociada al canto, es también aplicable a la práctica de un instrumento de viento. En función del registro, serán unas zonas u otras del cráneo las que amplifiquen el sonido. De nuevo, Walker (p.143) arroja luz al respecto (Fig. 1):

-El registro grave resuena en el maxilar superior, paladar, hueso nasal y cuencas de los ojos. Además, contribuyen el cuello y la parte superior de la espalda.
-El registro medio resuena en la frente (principalmente en las notas más graves de este registro) y en la parte superior de la cabeza. Contribuyen el cuello y la mitad superior de la espalda.
-El registro agudo resuena en la parte superior, tejidos y cavidades internas del cráneo (como las cavidades nasales y sinusales). Contribuyen el cuello y la espalda, esta vez hasta su parte inferior.

Para poder afinar bien, también es necesario usar la resonancia de la cabeza. Al ascender de registro, llega un momento en el que la afinación y el sonido no se consiguen de forma exitosa solo a base de soplar más rápido, sino que es necesario un cambio de vocal y de resonancia.

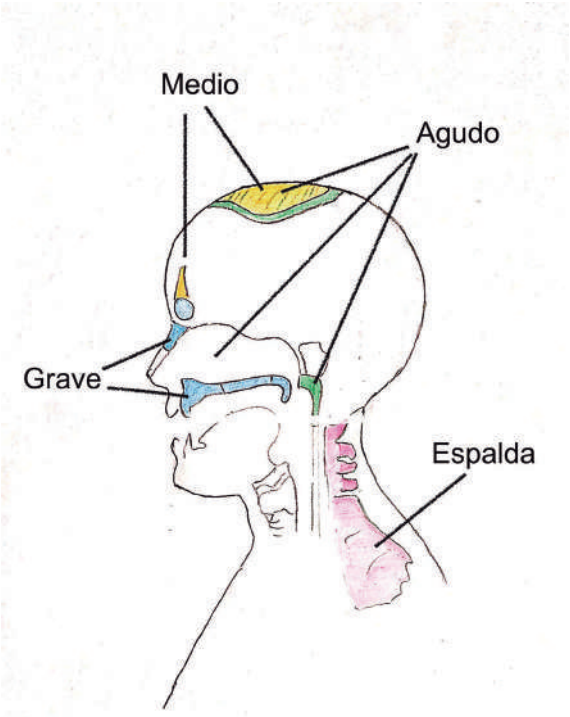


Figura 1: Resonadores que contribuyen al timbre del fagot.

IV. TENSIÓN O RELAJACIÓN CORPORAL

Para que el cuerpo pueda vibrar es necesario que esté relajado, y esto incluye hombros, cuello, frente, ojos, orejas, brazos, manos, etc. No es solo una cuestión psicológica o de concentración, sino más bien física, ya que cuanto más tensa está la musculatura más cuesta hacer vibrar a los huesos. Una buena sesión de estiramientos y/o respiración puede ser muy beneficiosa en general, pero sobre todo si se realiza antes de una sesión de práctica con nuestro instrumento.

Es importante tener una buena propiocepción corporal y vigilar de forma periódica si estamos creando tensión o desequilibrio en alguna parte de nuestro cuerpo. De forma instintiva, cuando soplamos más fuerte o más rápido tensamos el cuerpo y cuando soplamos más suavemente o más despacio lo relajamos. Tenemos que tratar de independizar una cosa de la otra.

El resto de elementos también contribuye a la tensión/relajación. Por ejemplo: una adecuada vocal y apertura de mandíbulas nos permitirá producir, afinar y amplificar una nota concreta sin tener que hacer apenas esfuerzo.

V. LA CAÑA

Para que la caña sostenga su afinación y no se colapse es necesario que se utilice un material consistente. Dicha consistencia suele estar relacionada con una densidad alta o muy alta, o también con una dureza alta. Solo de esta forma podremos tocar relajados, sin tener que luchar por la afinación. Si tocamos con cañas fabricadas con un material débil, lo más probable es que acabemos apretando con los labios o tensando y cerrando la garganta. Lo mismo es aplicable a una caña demasiado ancha, larga y/o excesivamente gruesa. Un exceso de densidad o dureza también puede provocar tensión en la garganta. En líneas generales, si el primer registro del fagot está afinado (ver apartado VI), los armónicos resultantes también lo van a estar. Sin embargo, si dicho registro está ligeramente bajo, los armónicos van a estar aún más bajos, ya que estos son múltiplos de la frecuencia del primer registro. Por ejemplo: si el Re central está 5 cents por debajo de lo que debería, la desviación del Re del registro tenor va a ser de 10 cents a la baja (Eubanks, 2017, p.7).

VI. LOS REGISTROS DEL FAGOT Y EL FALSETE

A nivel acústico, los sonidos del fagot se obtienen a partir de un registro básico llamado 1er registro o 1er modo, que comprende desde el Si b grave hasta el Fa central, ambos inclusive (Kopp, 2006, p.61). Todos los sonidos producidos por encima de este Fa son armónicos del primer registro (Fig.2), es decir, se obtienen a partir de un cambio de modo en la columna de aire. Pongamos por ejemplo la nota Sol del primer registro (Sol grave): si aumentamos la velocidad del aire y creamos una pequeña fuga (el medio agujero), el sonido resultante es el Sol de la siguiente octava.

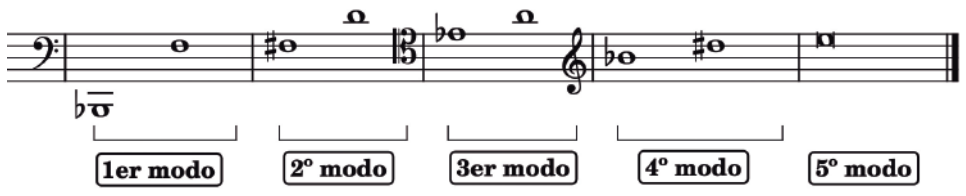


Figura 2: Modos de la columna de aire en el fagot para las digitaciones básicas. Las notas de los modos 2, 3, 4 y 5 son armónicos de notas del 1er modo.

Cuanto más agudo es el registro más cerrada está la caña, por lo que la cantidad de aire utilizada es cada vez más pequeña, como si soplásemos a través de un palito de chupachup. Los armónicos no se amplifican solo a base de soplar más rápido sino usando, además, la resonancia adecuada (ver apartados II y III). Quantz (1753, p.123) compara la forma de producir las notas más agudas de la flauta con la forma de producir el falsete en la voz humana, utilizado para cantar notas más agudas de lo normal.

Cuanto más agudo es el registro, más debemos cuidar la articulación. Si es excesivamente dura, la descompresión de aire puede ocasionar que la caña se colapse y no vibre. Por ello, una articulación adecuada para el registro agudo y sobreagudo sería aquella que usaríamos para pronunciar la R en la palabra «tararearía». Pensad en la forma de producir un armónico en el violín: en el momento en el que se aplica más fuerza de la cuenta, el armónico no sale o se pierde.

VII. ¿CÓMO SUENA LA RESONANCIA?

El término «resonancia» no hace referencia a algo abstracto, sino que es un fenómeno físico que objetivamente ocurre o no y que, por tanto, también es posible oír. Imaginad que pudieseis aislar el sonido más grave de vuestro espectro armónico al hablar, cantar o tocar. Seguramente escucharíais algo parecido a una onda sinusoidal, es decir, un sonido armónico puro, como el que producen los diapasones. Hay varias formas fáciles de intentar oírlo, como bostezar con la boca cerrada o hablar, cantar o tocar con tapones en los oídos.

Una vez hayáis identificado el sonido, escuchad atentamente a las personas de vuestro entorno cuando hablan, y también a otros músicos de viento tocando a solo. ¿Sois capaces de identificar este sonido dentro de su timbre?

Cuanto más grande sea nuestra resonancia, más lleno será nuestro timbre (Walker, p.143) y mejor será su calidad en la distancia. Según Morris (2005, p.15), los armónicos graves viajan más lejos, mientras que los agudos se van perdiendo. Esto quiere decir que, con una resonancia lo suficientemente grande, no hay que preocuparse por las vibraciones extra que oímos desde la posición del instrumentista; al viajar en la distancia, esas vibraciones se atenúan y el armónico grave gana presencia.

VIII. EJERCICIOS

1. Amplificar la propia resonancia. PRIMERA FASE: Cantad un sonido grave con la boca cerrada y la vocal HO, amplificándolo todo lo posible y sin forzar, relajando la espalda, hombros, cuello, orejas, frente, ojos, brazos y dedos. A continuación, realizad un salto de octava, cambiad a la vocal HA y amplificad el sonido. Después, realizad otro salto de octava y amplificad el sonido, esta vez usando falsete y la vocal HÉ o HI. Por último, alternad estos sonidos. ¿Qué zonas de vuestro cuerpo vibran según la nota? SEGUNDA FASE: repetid este mismo ejercicio con el fagot, intentando copiar las anteriores sensaciones con las notas Sol grave, Sol central y Sol sobreagudo (o cualquier otra nota en tres octavas distintas). ¿Qué zonas de vuestro cuerpo vibran según la nota?

2. Ejercicio de vocales y registros (Fig.3): Introducid un dedo meñique entre los dientes. Esa es la separación que tendréis que mantener constante durante todo el ejercicio. Tocad un Fa grave usando HO, con la lengua cerca del paladar. Cambiad a Fa central con HA y retirad la lengua un poco hacia atrás. A continuación, cambiad a Fa agudo con HÉ y retiradla todavía más hacia atrás (podéis echar la barbilla hacia atrás y hacia abajo para ayudaros). Descended progresivamente hasta Fa central e id transformando HÉ en HA. Seguid descendiendo hasta Fa grave y transformando HA en HO. Repetid el patrón con diferentes escalas. Podéis utilizar un espejo para aseguraros de que la separación de mandíbulas es estable.
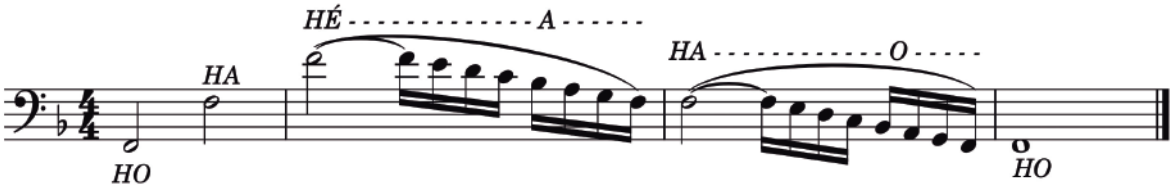


Figura 3: Ejercicio de vocales y registros. Patrón a repetir con cualquier tonalidad.

3. Practicar o ensayar con un tapón en un oído. De esta forma podemos supervisar la presencia o ausencia de resonancia en nuestro sonido, y también podemos oír si la caña vibra más o menos dentro de nosotros. Es como tener un metrónomo o un afinador, pero en lo relativo a la resonancia. Los cambios de vocales se perciben muy claramente.

4. Escribir vocales en la partitura. Esto puede ser útil de manera generalizada, pero especialmente en lecciones o piezas de música con intervalos amplios, como el Estudio Avanzado n. 4 de Weissenborn (Fig.4). Aunque se cambie de vocal, se debe procurar mantener la separación de mandíbulas anteriormente mencionada.
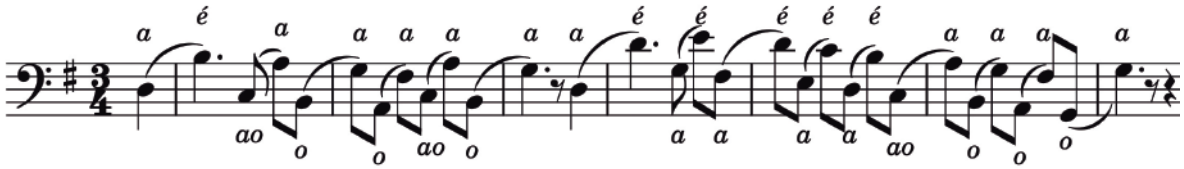


Figura 4: Inicio del Estudio Avanzado n.4 de Weissenborn vocalizado.

IX. CONCLUSIÓN

En resumen, cada nota en el instrumento requiere una combinación diferente de elementos para obtener un resultado óptimo. Lejos de tener que aplicar los aspectos tratados de forma dogmática o literal, lo ideal es experimentar con el aire, la lengua, las vocales, la embocadura, la relajación corporal, etc. Y memorizar, a base de práctica, la sensación física con la que se consigue la mejor calidad de sonido para cada una de las notas de la escala cromática.

REFERENCIAS

Eubanks, M. (2017). *Quick Guide to Bassoon Reed Tuning*. EEUU, Oregon: Arundo Research Company.

Ewell, T. (2009). Survey of Cinefluorographic and Videofluorographic Research on Double Reed Performers. *En T. Ewell (Ed.), Celebrating Double Reeds*. A Festschrift for William Waterhouse and Philip Bate. International Double Reed Society.

Kopp, J.J. (2006). The Not-Quite-Harmonic Overblowing of the Bassoon. *The Double Reed. Vol. 29 (2)*, pp. 61-75.

Mangrum, M. (1990). *A method for playing the bassoon based on the teachings of Stephen Maxym (Tesis doctoral)*. The Julliard School, USA.

Morris, M.B. (2005). *The Teaching Methods of Lewis Hugh Cooper* (Tesis doctoral). Florida State University School of Music, Florida, EEUU.
https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu:180480/datastream/PDF/view

Núñez, G. (2011). *The Embouchure*. [Vídeo]. Playwithapro.
https://www.playwithapro.com/video/artist/gustavo-nunez

Quantz, J.J. (1753). De la embocadura. En A. Sebastián Alegre (Ed.), *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera (3ª Ed., pp. 116-127)*. España, Madrid: Dairea Ediciones.

Spahn, C.; Richter, B.; Pöppe, J. y Echternach, M. (2013). *Das Blasinstrumentenspiel: Physiologische Vorgänge und Einblicke ins Körperinnere. Physiological Insights for Players of Wind Instruments [DVD].* Alemania, Esslingen: Helbling Verlag GmbH.
Walker, K. (2017). Spirited Wind Playing. The Performance Dimension. EEUU, Indiana: Indiana University Press.

GERMÁN MARTÍNEZ LÓPEZ

Natural de Almoradí (Alicante), finaliza sus estudios superiores de fagot en el Conservatorio Superior de Navarra. Actualmente es docente en secundaria y desarrolla su actividad musical en la Orquesta Sinfónica de Torrevieja y la Banda Sinfónica Unión Musical de Almoradí. Ha colaborado con el Dr. Terry B. Ewell en la traducción al español del proyecto Bassoon Digital Professor y forma parte del equipo de gestión del Blog de Repertorio Español para Oboe y Fagot de AFOES.

Oboes y fagotes Puchner

Disfruta de su expresión, resonancia y riqueza en colores



J. Püchner since 1897

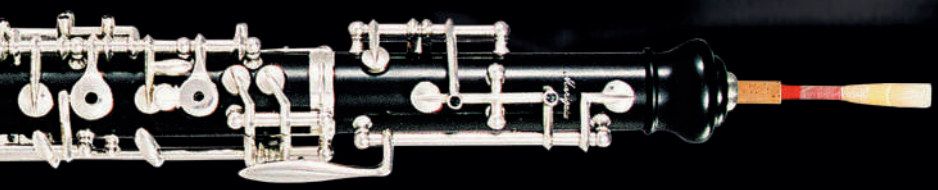
J. Püchner Spezial-
Holzblasinstrumentebau GmbH
Beethovenstraße 18
64569 Nauheim
Teléfono + 49 6152 67 25
Fax + 49 6152 6 28 08
puchner@puchner.com
www.puchner.com
facebook.com/puchner

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



La música de Vicente Martín y Soler a través de los ojos de Georg Druschetzky. Recuperación de repertorio clásico para el oboe

Gonzalo Devesa Valera, oboísta

El objetivo de este artículo es dar a conocer repertorio que ha sido rescatado del Clasicismo musical para nuestro instrumento, el oboe. Concretamente, se trata de la adaptación camerística que realizó el compositor y oboísta bohemio George Druschetzky (1745-1819) sobre *Una cosa rara,* una de las óperas más afamadas de su momento en la Europa del siglo XVIII y que era obra del español Vicente Martín y Soler (1754-1806). En cualquier caso, lo que se presenta es la original adaptación para oboe y cuerdas, donde el oboe está tratado como instrumento solista, asumiendo dentro del grupo la parte protagonista.

Esta ópera fue compuesta en italiano en Viena, siendo el libretista Lorenzo Da Ponte (1749-1838). Data de 1786, por lo que se enmarca dentro del Clasicismo musical maduro.
El hecho de que la música de uno de los compositores españoles más aplaudidos por el público de los teatros europeos del siglo XVIII como es Vicente Martín y Soler no sea tan conocida en la actualidad como lo fue en su día es la razón por la que se ha llevado a cabo esta investigación, así se recupera parte de su legado y con ello, el patrimonio histórico-artístico-cultural inmaterial que nos ofrece la música.

En este sentido, la adaptación de Druschetzky nos ofrece, en comparación a la ópera, la oportunidad de difundir las melodías más afamadas de Soler de forma rápida y sencilla, ya que solamente son necesarios cuatro intérpretes, pues el montaje de una ópera conlleva un complejo entramado escénico y, por ende, una gran inversión económica.

LA ADAPTACIÓN CAMERÍSTICA DE DRUSCHETZKY

El material de su manuscrito se presenta incompleto: la música de los números de la *particella* del oboe no coincide con la que poseen las cuerdas, estando incluso, en ocasiones, escrita en tonalidades distintas y con una extensión de compases diferente (de ahí la necesidad de la reconstrucción que abordaremos más adelante). Esto nos indica que posiblemente se trate de un tipo de encargo realizado por parte de algún noble o miembro de los principales grupos sociales de aquella época, para el cual el compositor arreglista, Druschetzky, no dispuso del tiempo necesario para hacer frente al encargo con la calidad que requería. Por ello, lo más probable es que aceptase el mismo por una cuestión de índole económica, ya que en aquel periodo de la historia, los músicos aún dependían del sustento salarial por parte de la iglesia o miembros adinerados de la aristocracia.

No existía ninguna edición impresa de esta adaptación hasta ahora, como la que ofrecemos a partir de la editorial Dos Acordes (2020), que recogiese el material musical de las partes instrumentales de las que se compone este manuscrito.[1] Sin embargo, sí que encontramos diversas adaptaciones de la ópera para otro tipo de agrupaciones ya editadas. Las más conocidas en este término son las de Artaria, para cuarteto cuerdas, y la

[1] Devesa, Gonzalo. *Vicente Martín y Soler. Una cosa rara, ossia belleza ed onestà* (Reconstrucción). Pontevedra: Dos Acordes, 2020.

de Wendt, para octeto de vientos. Del mismo modo, tampoco existían ni ediciones ni registros sonoros para este tipo de adaptación (oboe y trío de cuerdas) como la aportada a través del sello discográfico ARIA classics (2020),[2] a la cual se puede tener acceso mediante plataformas como Spotify, Amazon Music o YouTube.[3] Por lo tanto, era un material desconocido y no referenciado hasta el momento.



Ilustración 1. Portada y contraportada del registro sonoro.

El hecho de que encontremos varias adaptaciones de esta ópera nos indica el tremendo éxito que tuvo *Una casa rara* en su día. Es más, un dato curioso al respecto es que el propio Mozart empleó un extracto de la música de Martín y Soler en su ópera *Don Giovanni*. Tal y como indica Alier (1991) «la pieza en cuestión es una transcripción del fragmento "*O quanto sì un bel giubilo*" del *finale* del primer acto».[4]

Por esto, al no estar fechado el manuscrito de Druschetzky, pensamos que su adaptación tuvo que ser realizada en los últimos decenios del XVIII. ¿Por qué? por una razón fundamental que tiene que ver con el gran índice de popularidad que el compositor español adquirió en la capital austriaca. Es más, Vicente Martín y Soler, tal y como afirma Fuchs (2010) «como compositor de ópera *buffa alcanzó su punto álgido durante los tres años en los que vivió en Viena, entre 1785 y 1788*». Pues, por el contrario, a partir de 1800, cuando vivía en San Petersburgo ya no era tan conocido. De hecho, su principal fuente de ingresos a partir de esta fecha provenía principalmente de las clases particulares que impartía. Por esta razón, suponemos que la adaptación tuvo que ser producto de finales del XVIII, cuando aún su música estaba muy de moda.

CONTEXTUALIZACIÓN DE *UNA COSA RARA* EN TORNO A LAS ADAPTACIONES

La primera representación de *Una cosa rara* tuvo lugar en el Burgtheater de Viena el día 17 de noviembre de 1786 y cosechó un éxito arrollador que sobrepasó todos los límites locales, perdurando su fama durante mucho tiempo.

> En Viena fue un éxito fulminante, hasta el punto de despertar una moda de vestir «a la española» y una pequeña industria de estampas, abanicos y cadenas de bolsillo que prefiguraba el *merchandising* a la Walt Disney del siglo XX. Al triunfo vienés siguió una

2 Devesa, Gonzalo. *Una cosa rara. Vicente Martín y Soler.* ARIA classics, 2020. CD-ROM.
3 https://www.youtube.com/watch?v=ilpPOuljx5c https://www.youtube.com/watch?v=lWeZd4fLUCE
4 Roger, Alier. "*Una cosa rara*, de Vicent Martin i Soler", CD-ROM, *Le Concert des Nations*. Astrée Auvidis, (1991), p. 40.
5 Leonardo Waisman, "*L'Arbore di Diana*. Martín y Soler visto por Wendt", CD-ROM. Harmoniemusik. Els Sonadors, (2008), p. 8.

> deslumbrante fama europea, atestiguada por cientos de producciones por doquier y una inundación de arreglos.[5]

En este sentido, las adaptaciones camerísticas en aquella época eran una necesidad fundamental si se quería popularizar de forma generalizada la ópera, pues los teatros disponían de un aforo limitado. Otto Biba afirma que «en el siglo XVIII tardío, la ópera representada en el teatro podía lograr éxito, pero no popularidad». A esta afirmación Biba agrega un dato más: «en la década de 1780 el Teatro de Ópera de la Corte Imperial en Viena, el Burgtheater, llegaba a aproximadamente 1000 a 1350 personas. Pero en esa época, Viena tenía por lo menos 265.000 habitantes».[6]

Esta es la razón por la que se hacían adaptaciones camerísticas, ya que estas permitían que la música llegase a más personas. Además, en aquella época la música de cámara estaba destinada para el uso y disfrute de los aficionados en ambientes íntimos, familiares o en veladas festivas organizadas por la aristocracia. Es más, «la interpretación de cuartetos en el siglo XVIII era una actividad tan social como jugar a las cartas en el siglo XX».[7]

En definitiva, el índice de popularidad no se podía medir únicamente por el número de representaciones en un coliseo, sino por la cantidad de adaptaciones camerísticas que se realizaban. Algunos estudios estiman la existencia de más de 80 adaptaciones, aunque de la gran mayoría solo se conocen en la actualidad un pequeño puñado, entre las que destacan las mentadas de Artaria y Wendt, a pesar de que disponemos de datos publicitarios por parte de archivos históricos de periódicos de la época. De ahí la importancia de recuperar este patrimonio.

Como sabemos, el estreno de *Una cosa rara* se produjo el 17 de noviembre de 1786. Y para hacernos una idea de la celeridad con la que los arreglistas realizaban estos trabajos de adaptación, recogemos a continuación unas referencias en la prensa aportadas por Otto Biba:

> Ya en el Wiener Zeitung del 29 de noviembre, Wenzel Sukowaty ofrecía por suscripción un extracto manuscrito de la ópera, que estaría disponible el día 28 de diciembre de 1786. El 13 de enero de 1787, algo más tarde que la reducción completa para piano de Sukowaty, Laurenz Lausch ofrecía la obertura y diecinueve números sueltos de la ópera para voz y piano […]. Johann Treg se concentró en los arreglos para conjunto de cámara […].[8]

Por esto, Otto Biba afirma que había una seria competencia en cuanto a quién podía trabajar más rápido. Pero dejemos que nos lo cuente el propio Biba: «Los arreglos de ópera para conjuntos de cámara más difundidos, y por consiguiente más importantes, eran aquellos para cuartetos de cuerda o tríos de cuerdas y flauta». Como vemos no menciona al oboe, pero con este trabajo hemos aportado otra adaptación para trío de cuerdas, solo que en este caso, en lugar de la flauta está el oboe.

ARGUMENTO DE LA ÓPERA

Esta ópera es la más conocida de Vicente Martín y Soler y de su libretista. De hecho, la información referente al contexto concreto de esta ópera la hemos extraído directamente de las memorias de Lorenzo Da Ponte.

> Son varios los compositores que recurrieron a mí para sus libretos. Pero no había en Viena sino dos que mereciesen mi estima. Martini, el compositor entonces favorito de José y

---

6 Biba, O.: «La *ópera buffa* en Viena más allá de los teatros de ópera, con énfasis especial en los tres *drammi giocosi* compuestos por Martín y Soler para Viena». En: *ACTAS DEL CONGRESOINTERNACIONAL: Los siete mundos de Vicente Martín y Soler.* Valencia, 14-18 de noviembre de 2006. Institut Valencià de la Música, Generalitat Valenciana (edición: 2010), p. 239

7 J. Peter Burkholder et al., *Historia de la música occidental* (Madrid: Alianza, 2008), p. 578.

8 Biba, O.: «La *ópera buffa* en Viena más allá de los teatros de ópera, con énfasis especial en los tres *drammi giocosi* compuestos por Martín y Soler para Viena». En: *ACTAS DEL CONGRESOINTERNACIONAL: Los siete mundos de Vicente Martín y Soler.* Valencia, 14-18 de noviembre de 2006. Institut Valencià de la Música, Generalitat Valenciana (edición: 2010), p. 239.

> Mozart, […]. Conque me puse a pensar serenamente en los dramas que debía hacer para mis dos queridos amigos Mozart y Martini. […]. Martini […] muy liberalmente, por la estimación que por Mozart sentía, accedió a que me retrasase escribiendo para él, hasta que hubiese terminado *Fígaro*.[9]

Y así fue, recién terminado el Fígaro de Mozart (*Las bodas de Fígaro*), Da Ponte fue a darle las letras para su música a Martini (que era, como él lo llamaba). El libretista italiano fue exigente con Martín y Soler: «Fui a ver a Martini y le hice prometer que nadie en el mundo sabría que tenía que escribir un drama para él». Esta promesa fue debido a que a Lorenzo Da Ponte se le ocurrió la idea de hacer una *chanza* a sus detractores, a quienes tenía ganas de castigar por las injustas críticas que había recibo por otras óperas.

En este contexto, el libretista italiano nos describe entre líneas algunas pinceladas de la personalidad de Vicente Martín y Soler. Hombre de buen carácter, flexible y con un alto grado de resiliencia, dotado de gran sentido del humor capaz de simular situaciones teatrales cómicas. Para seguir la broma de Lorenzo Da Ponte, amante de la tradición teatral de su país:

> El buen español me secundó excelentemente y, para abordar mejor la cosa, fingió estar encolerizado con mi retraso y dio a entender a todos, que un poeta al que le había hecho otra ópera en Venecia, le había mandado ya un drama al que estaba poniendo música. Entre tanto, por agradar tanto a él como a la embajadora de España, su protectora, pensé en escoger un tema español, lo cual agradó sumamente a Martini y al emperador mismo, a quien confié mi secreto que aprobó sumamente.[10]

Más adelante, en sus memorias, Da Ponte señaló que para escribir el libreto destinado a Martín y Soler se basó en una comedia de Calderón de la Barca: *La luna de la Sierra*. Este dato es erróneo, ya que realmente se trata de una obra de Don Luís Vélez de Guevara. En sus memorias, Da Ponte nos explica el argumento del drama y por qué bautizó a la ópera con el título de *Una cosa rara*:

> El infante de España se enamora de una bellísima serrana. Ella, enamorada de un serrano y de carácter virtuosísimo, se resiste a todos los asaltos del príncipe, antes y después de las bodas. Titulé, pues, la ópera *Una cosa rara, o sea belleza y honestidad*.[11]

RECUPERACIÓN DE LA ADAPTACIÓN

El manuscrito de la adaptación estaba olvidado en la Biblioteca Nacional de Hungría (*Országos Széchényi Könyvtár*). Supimos de su paradero gracias a la indicaciones de nuestro director de tesis el Dr. Vicente Llimerà Dús, quien nos puso en contacto con la directora de la colección musical de la biblioteca, la Sra. Boglárka Illyés. Como dijimos, su material estaba incompleto y deteriorado. Además, presentaba grandes problemas de cohesión musical entre las diferentes *particellas* de oboe y cuerdas. Estas inconexiones, entre las diferentes partes instrumentales, no permitían el desarrollo de un discurso musical consonante, imposibilitando por ende la interpretación óptima de este arreglo en su día. Por ello, con el fin de recuperarlo y poder llevar a cabo su interpretación, se realizó un trabajo de reestructuración sobre el material musical. Todo esto fue posible gracias al trabajo que recoge nuestra Tesis Doctoral: *La música de Vicente Martín y Soler a través de los ojos de Georg Druschetzky*, en la cual se estudiaron de forma paralela dos de las copias manuscritas que existen de la partitura general de la ópera: una que nos cedió la Biblioteca Municipal Histórica de Madrid y otra, disponible de acceso libre en la red a través de la plataforma IMSLP, de origen napolitano.

Para llevar a cabo este estudio del que hablamos, las estrategias y acciones que se emplearon para conseguir los objetivos de nuestro cometido de recuperación giraron, principalmente, en torno a un tipo de metodología analítico-comparativa entre las copias manuscritas de la ópera de

---

9 *Memorias de Lorenzo da Ponte*. (Madrid: Siruela, 2006) [Traducción de Esther Benítez], p. 103-104.
10 Ibíd., p. 117.
11 Ibíd.

Madrid y de Nápoles, en contraste con el manuscrito de la adaptación de Druschetzky.

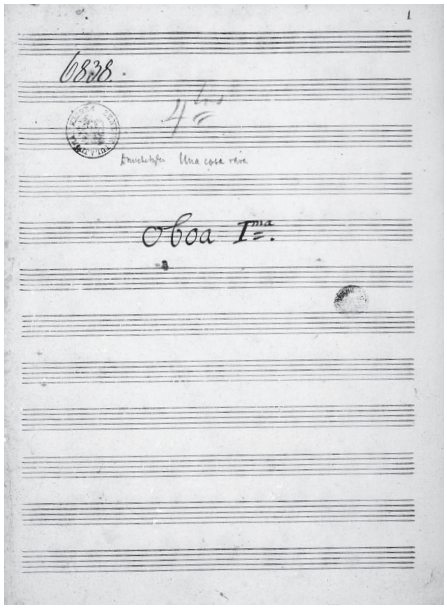
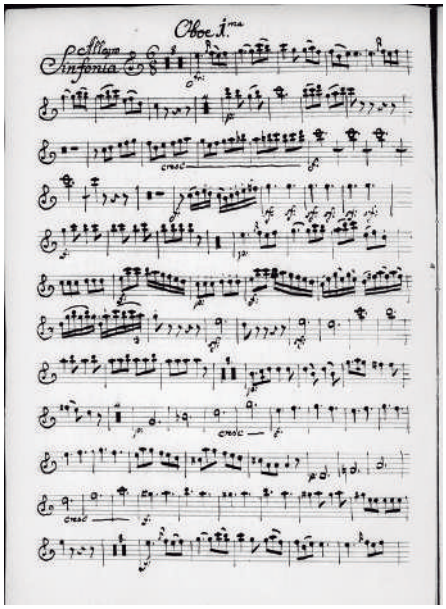


Ilustración 2. Particella del oboe. Adaptación.



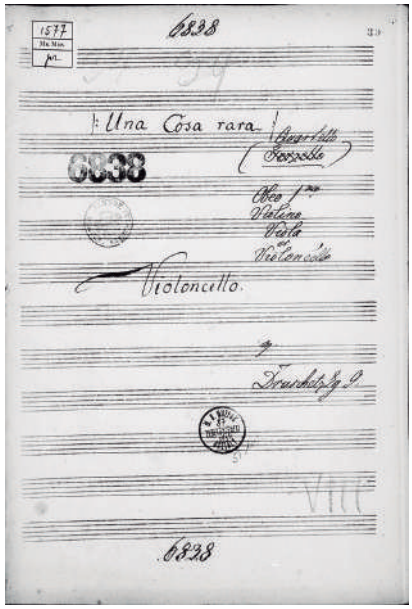


Ilustración 3. Particella del violonchelo. Formación camerística y firma de Druschetzky.

En este marco de análisis comparado que estamos explicando se utilizó, principalmente, la copia manuscrita de Madrid, por ser la de procedencia española y por ser la que tuvimos la oportunidad de cotejar de forma física en la Biblioteca Municipal Histórica de dicha ciudad. No obstante, debido al deterioro parcial del material musical de dicho manuscrito, siempre que fue necesario utilizamos para realizar el análisis comparado la copia manuscrita de Nápoles.



medinareeds

MEDINA REEDS

UN UNIVERSO PARA OBOÍSTAS Y FAGOTISTAS

Encuentra todo lo que necesitas en
www.medinareeds.es

Ponemos a tu disposición cañas, palas, herramientas, accesorios, máquinas,... Productos tanto para tu oboe como para tu fagot.

¡Ahora, incluso el instrumento!
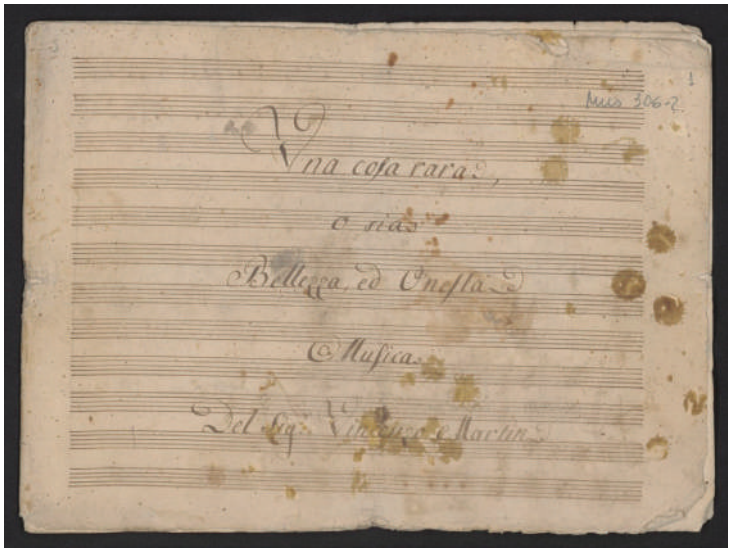


Ilustración 4. Partitura general (Madrid, 1789).

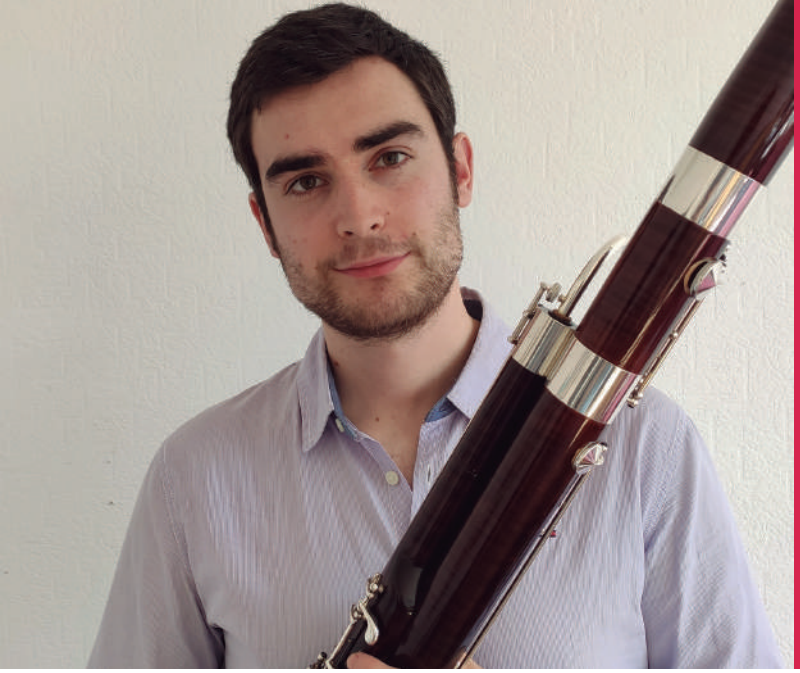
PERSPECTIVA MUSICAL

En esta obra se aprecia ese cambio de pensamiento de la época dieciochesca influenciado por el movimiento de la Ilustración, en cuanto a que la música debía ser natural y nada artificiosa, compleja o recargada. Todo lo contrario, tenía que ser muy melodiosa y universal, capaz de agradar al oyente con tan solo un golpe de oído. De ahí que la música que aquí se presenta resulte muy redonda y sencilla, con la melodía como elemento estructural de la composición.

El libreto de *Una cosa rara* aborda la temática pastoral. Sin embargo, estaba dirigida a nobles y a los próceres sociales ya que la ópera, en aquel periodo de la historia, cumplía una función social muy importante. Era un evento que solía ser frecuentado aunque al público no le gustase la música, pues era una forma de estar informado de los «cotilleos» y de codearse con la alta sociedad.

GONZALO DEVESA VALERA

Doctor por la Universidad Politécnica de Valencia. Es profesor de oboe del Real Conservatorio Superior de Música de Granada. Ha sido Oboe solista de la Orquesta Sinfónica de El Cairo (Egipto) y de la Shen Yun Symphony de Nueva York. Ha colaborado con la Orquesta Nacional de Palestina, Filarmónica de Málaga, ADDA Sinfónica, The World Orchesta y Joven Orquesta Nacional de Holanda. Asimismo, ha sido invitado por los Festivales Internacionales de Jordania, Líbano, Armenia y Sudáfrica.



Entrevista a Alejandro Rausell, fagotista

Siguiendo con las entrevistas a jóvenes fagotistas que han conseguido llegar a la final de diversos concursos, toca el turno de Alejandro Rausell, ganador del tercer premio del "IDRS Young Competition" de 2017.

CUÉNTANOS UN POCO QUIÉN ERES, DE DÓNDE ERES, QUÉ TE LLEVÓ A ELEGIR EL FAGOT Y TUS ESTUDIOS EN ESPAÑA, UNA PRESENTACIÓN PARA CONOCERTE.

Mi nombre es Alejandro Rausell y soy un fagotista riojano. Toco este instrumento desde los 8 años y lo llevo escuchando desde que todavía era más pequeño, ya que mi padre, José Manuel Rausell, es fagotista. El hecho de tener a un padre fagotista hizo que siempre tuviese la música muy cerca y en especial el fagot, y esto por supuesto ayudó a que fuese por este camino y que me iniciara en la música. Con mi padre, estudié en Logroño tanto el grado elemental como el medio en el Conservatorio Profesional de Música "Eliseo Pinedo". Posteriormente vine a Alemania a seguir con mis estudios superiores.

¿QUÉ TE MOTIVÓ A PARTICIPAR EN EL CONCURSO Y VIAJAR HASTA APPLETON?

Respecto al concurso, un compañero que estudiaba conmigo me comentó que ese año iba a tener lugar en USA un concurso de la IDRS (International Double Reed Society) para jóvenes fagotistas. Grabé los vídeos con las obras que exigían y conseguí que me seleccionaran. La verdad es que esto me ilusionó mucho, ya que era el primer concurso internacional que hacía y la primera vez que cruzaba el charco y viajaba a Estados Unidos. Todo esto fue una experiencia increíble. Además, el concurso se desarrollaba dentro del Congreso de la IDRS y tuve la ocasión de conocer a mucha gente nueva de muchos países diferentes con los que todavía tengo contacto.

¿CÓMO PREPARASTE EL CONCURSO?

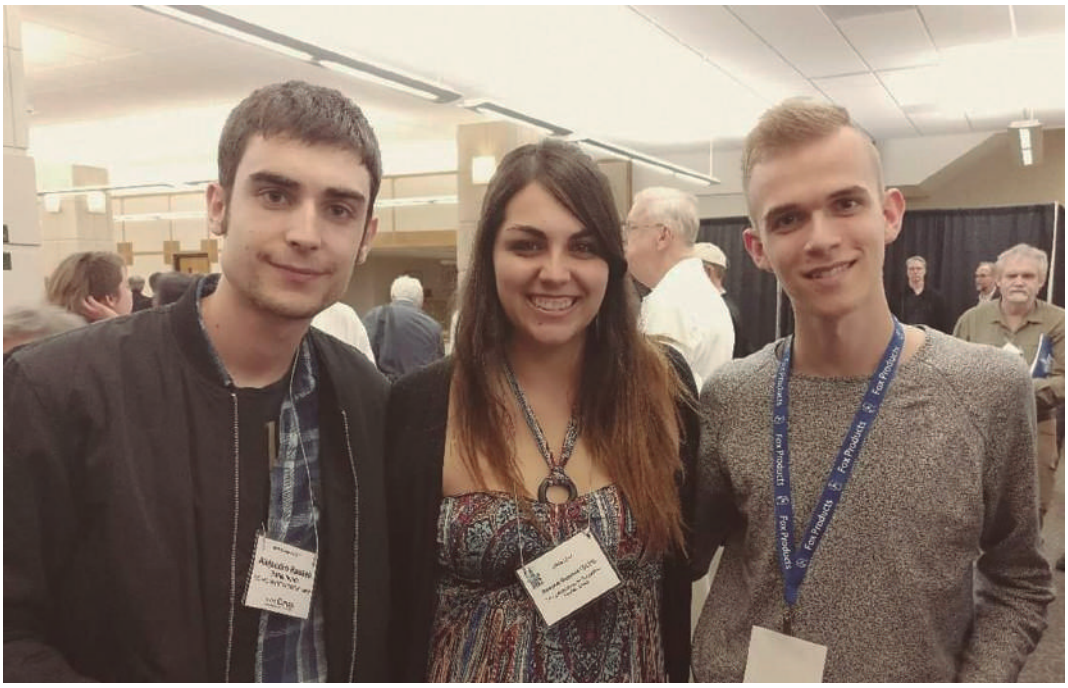
En 2017 tenía la suerte de poder contar ya con la ayuda del que todavía es mi profesor, Gustavo Núñez. Me ayudó mucho a trabajar cada una de las obras. Además, no conocía algunas de las obras que tuvimos que tocar, así que por ese lado también fue muy interesante conocer nuevas obras y extender así un poco más el repertorio.

¿PODRÍAS CONTARNOS UN POCO CÓMO SE DESARROLLÓ LA FINAL? ¿QUÉ TOCASTEIS?

Tras las preselecciones que se hicieron por vídeo de todos los participantes, llegamos a Appleton 3 fagotistas: Rosario, una fagotista también española que ganó el 1er premio, Alexander, un fagotista danés y yo, que gané el 3º. Si no recuerdo mal, tuvimos que tocar el Concierto de Rossini entero más algunos movimientos sueltos del resto del repertorio obligatorio: un concierto de Vivaldi, en mi caso el de sol menor RV 495, la Sonata de William Davis y Three Etudes de José Siqueira. Fue justo antes de entrar a tocar cuando nos informaron de cuáles eran los movimientos que teníamos que tocar.

¿TE HA AYUDADO EN TU CARRERA COMO FAGOTISTA EL HABER GANADO EL TERCER PREMIO EN EL YOUNG ARTIST COMPETITION FOR BASSOON 2017?
Por supuesto. Quizá no directamente, pero sí de forma indirecta en el sentido de que al final siempre el hecho de ganar un concurso o lo que sea y que se te reconozca ese esfuerzo a muchas horas de estudio es gratificante y siempre va a ser un factor que motiva mucho y te ayuda en la carrera y para seguir teniendo objetivos y proyectos nuevos.

¿HAS PARTICIPADO EN OTROS CONCURSOS?
Hace un tiempo participé en The Muri Competition en Suiza, en el Instrumentalwettbewerb Markneukirchen en Alemania, y en el I Gustavo Núñez Competition en Uruguay, donde obtuve el 1er premio.



¿QUÉ ESTÁS HACIENDO AHORA Y CÓMO VES TU FUTURO COMO FAGOTISTA?
Hace un par de meses finalicé el superior de música en la Robert Schumann Hochschule en Düsseldorf, Alemania, con el fagotista Gustavo Núñez y de momento voy a empezar un máster de orquesta en el Orchesterzentrum de Dortmund, en el cual seguiré estudiando fagot con Gustavo. Mi idea actualmente es hacer audiciones para academias de orquesta aquí en Alemania y ganar así más experiencia como músico de orquesta. En un futuro, esperemos cercano, la idea es conseguir una plaza en una buena orquesta profesional. Pero, de todas formas, no cierro la puerta a otras opciones, siempre que estén dentro de la música.

¿ANIMARÍAS A LOS ESTUDIANTES INDECISOS A QUE PARTICIPEN EN CONCURSOS?
Por supuesto. En todos los concursos suelen exigir una gran cantidad de obras de bastante nivel, por lo que la preparación pre-concurso siempre será un ejercicio muy bueno. Por otro lado, una vez allí en el concurso, el hecho de practicar esa gestión del estrés al tener en mente tantas obras y tener que tocar quizá en tantas rondas siempre va a ser beneficioso.
Además, siempre es muy enriquecedora la gente con la que se coincide, en un ambiente de competitividad sana, de aprendizaje y disfrute.

Muchas gracias, Alejandro, por dejarnos conocerte mejor. Desde AFOES te deseamos un futuro lleno de éxitos y de música.



LAS ORQUESTAS JÓVENES: UN CAMINO NECESARIO

Claudia Alonso Ribera

Es un placer poder escribir y compartir experiencias en esta revista. Gracias por brindarme esta oportunidad.

Me llamo Claudia Alonso Ribera y soy oboísta desde hace nueve años. Aunque empecé mis estudios oficiales un poco tarde, siempre supe que el oboe era, es y será mi instrumento.
Me gustaría poder compartir mi experiencia en banda y orquesta, que, aunque sea modesta, me ha aportado infinidad de conocimientos.

Actualmente soy músico de la banda de mi pueblo, la Societat Musical Banyeres de Mariola (Alicante), y de la Orquesta de Jóvenes de la Provincia de Alicante (OJPA). Además, he colaborado con la Orquesta de Cuerda de mi sociedad y con la Orquesta Sinfónica Alcoyana (Alcoi).

Entrar a formar parte de mi banda me abrió la mente e hizo que me gustara mucho más la música, pero el día que di mi primer concierto en una orquesta me cambió la vida y me di cuenta de que ésta era una de mis pasiones.

Recuerdo con mucho cariño que en ese primer concierto interpretamos el "Intermezzo Sinfónico" de Cavalleria Rusticana, de Pietro Mascagni, que cuenta con un solo de oboe magnífico. Desde ese momento, pasó a ser una de mis obras favoritas.

Hará cosa de año y medio decidí aventurarme a hacer las pruebas para entrar en la OJPA y me seleccionaron para el papel de oboe y corno inglés. Este paso decisivo me brindó la oportunidad de ampliar mi horizonte musical fuera del Conservatorio, donde los instrumentistas de viento apenas podemos interpretar repertorio de orquesta.

Tocar en conjunto (y no solo me refiero a la asignatura de Música de Cámara), exige unas aptitudes que no se aprenden en las clases individuales. Por ello, la oportunidad de formar parte de una orquesta joven es única y muy necesaria para poder desarrollar con éxito una carrera posterior ya que ofrece un valioso y variado aprendizaje en múltiples aspectos.

Ser miembro de una orquesta joven empieza con la superación de un reto individual: para acceder se sigue el habitual proceso de selección que, básicamente, consiste en interpretar un fragmento de una obra de libre elección delante del tribunal. Esto te prepara para futuras pruebas, independientemente de la presión y el nivel de exigencia. Una vez dentro, conoces el funcionamiento de la agrupación, el trabajo y función del director, los asistentes, ...

Adquieres disciplina: interiorizas el llegar media hora antes al ensayo para prepararte y calentar para que cuando llegue el director estemos todos en el sitio afinados y a punto para empezar; descubres cuál es tu papel dentro de la orquesta y, en concreto, qué rol has de asumir en cada obra que se trabaja.

Aprendes a tener los oídos abiertos para buscar constantemente la afinación con respecto a tu cuerda y a los demás instrumentos; a no tener la vista centrada solo en la partitura,

sino que pueda existir una comunicación instrumentista-director cuando ejecutas un solo, como si fuera música de cámara, ya que muchos de estos pasajes son casi camerísticos, … En algunas ocasiones, se actúa acompañando a un solista y entonces se aprende a escuchar, a seguirlo y acompañarlo: él es quien decide el tempo, carácter, etc., de la interpretación. Pero además, aunque seas instrumentista de viento, puedes aprender acerca de la técnica de otros instrumentos, como dónde y cómo atacar con el arco un determinado pasaje de los violines para obtener el carácter que se desea expresar.

Al cabo de un tiempo, conoces mucho repertorio nuevo, muchas veces básico en la carrera de cualquier músico de orquesta. Y por supuesto, te acostumbras a subir a un escenario, a enfrentarte al público y a recibir sus ovaciones.

Aparte de toda esta formación musical, también hay una gran parte de aprendizaje extra musical en la que cabe destacar la autodisciplina y el esfuerzo personal. Formar parte de una orquesta joven supone un sacrificio para ti y, en muchas ocasiones, también para tu familia, que es la que te acompaña a los ensayos y a cada concierto que haces. Pero al final, cada vez que subes a un escenario y escuchas a la gente aplaudir y les ves sonreír, ves que todo el sacrificio ha valido la pena.

Faltaría añadir que en una orquesta joven, además, tienes la oportunidad de conocer a infinidad de personas con quienes compartes gustos e inquietudes y se crean verdaderas amistades. Cierto es que dentro de tu cuerda te encontrarás con gente más o menos de tu edad o de tu mismo o similar curso del Conservatorio: además de poder recibir consejos de los compañeros, se crean, en ocasiones, una especie de «rivalidades sanas» de las que nacen unas ganas constantes de aprender y mejorar cada día, no para ser mejor que el resto, sino para llegar a ser tan buena como ellos.

Animo a todos los oboístas y fagotistas que lean este artículo y a que, si tienen la oportunidad y les apetece, se animen sin miedo a realizar las pruebas para entrar en alguna orquesta joven. Seguro que la experiencia les enriquecerá tanto musical como personalmente y crearán unas amistades y un recuerdo para toda la vida.



CÓMO CONVIVEN DOS HERMANOS DE DOBLE CAÑA

Raúl y Nofre Ruiz

1 de enero de 2021: decidimos empezar el año con una buena paella, ya que por la pandemia y con los datos que había, ni salimos de viaje como de costumbre ni pudimos juntarnos con la familia o amigos. Solo los cuatro. Durante el año anterior descubrimos AFOES, varios profesores del conservatorio, el profesor de música del instituto, … Allí, en la terraza del restaurante, con un frío que pelaba por miedo a comer en un sitio cerrado y solos, nuestros padres decidieron que era un buen momento para inscribirnos y aquí estamos comenzando una nueva etapa, ambos ya en profesional, 1º de oboe y 4º de fagot. Nos apuntaron a Música, así en general, y como quien no quiere la cosa y sin darnos cuenta nos vimos embaucados por ella. Ahora, a causa de la situación, son muchos los momentos que se extrañan y que hacen recordar las primeras veces: el primer ensayo con la banda juvenil o la sinfónica y la emoción de escucharte entre el resto de instrumentos, los primeros pasacalles y procesiones en los que no sabías llevar el compás y sientes cómo se eriza el vello de la piel cuando la banda en su conjunto toca "fortissimo", las audiciones y los nervios antes de salir a tocar, los conciertos con tanto esfuerzo preparados, tocar con los músicos en los pasillos antes de empezar, el primer traje, la primera pajarita… Luego llega el momento de elegir el conservatorio y es un sin vivir. Se va decidiendo en el último año de elemental y por fin, con un millón de dudas y cientos de consultas a profesores, profesionales, padres, familia y amigos, se decide por aquel que se cree es el "mejor" conservatorio y profesor, después de superar las pruebas de acceso, ¡claro!, con toda la dedicación, ensayos, estudio y esfuerzo que ello supone. Hay momentos que superan cualquier sacrificio: ese solo que sale bien y que te tiene el corazón en un puño, con los nervios a flor de piel en un concierto, en un certamen que se gana, la primera orquesta, la primera vez en el Palau de la Música, celebraciones en nuestra casa, nuestro pueblo, con los nuestros, como el primer Santa Cecilia, cuando la banda sinfónica viene a recogerte a tu casa, y por fin, entras en la banda, te llaman por tu nombre, tus compañeros tocan esa canción que es parte tuya, y el presidente junto a la alcaldesa te pone la insignia de tu banda, de tu casa… Todo ello hace superar momentos menos fáciles, que todos sabemos. Fagot y oboe son considerados el dúo de instrumentos de viento madera dentro la orquesta, pero, ¿y en la misma casa? ¡Qué decir de la convivencia en casa! Tener que compartir la misma navaja para hacer cañas o las horas de ensayo que suelen ser una pelea porque ambos queremos tocar a la misma hora. ¡Y lo que supone cada uno en una punta de la casa con su instrumento, una locura! Tocar de forma conjunta y acorde resulta imposible. Pero llegó la pandemia que nos tuvo más de 90 días sin salir y gracias a la vida intensa que tenemos como músicos casi podemos decir que nos faltaban horas: la música, la gimnasia, las clases online, los ensayos… De repente (sí, algo tenemos que agradecerle a este virus), sin discutir: ¡que tú no me enseñas!, ¡qué tu instrumento no es el mío!… Apenas sin darnos cuenta, llegó el Resistiré, Paquito el Chocolatero, el Himno de la Alegría y todo desde el balcón, en compañía de nuestros vecinos, que día a día han salido a aplaudir con nosotros a las veinte horas durante meses y sufren las interminables horas de ensayo. Muy emocionante y emotivo. El mundo de la música, en general, hace que se sacrifiquen muchas cosas: tener que comer toda la familia muy deprisa tras regresar del instituto, o de trayecto en el coche, cuando no se aprovecha para hacer la siesta por el cansancio entre exámenes del instituto o del conservatorio, las carreras sofocantes para llegar a los respectivos conservatorios, a treinta kilómetros el uno del otro, el rompecabezas para cuadrar horarios año tras año

entre ambos, no poder salir con tus amigos para intercambiarlas con horas de estudio en casa o en el conservatorio u organizar las horas para hacer todos los deberes posibles, preparar exámenes o tener más tiempo de ensayo y compaginar el conservatorio con el instituto, algo que parece mucho más fácil de lo que en realidad es. Cuando no tienes un examen en un sitio lo tienes en el otro. Las asignaturas convalidadas ayudan porque es tiempo que ganas, pero sin un gran esfuerzo y organización no es posible conseguirlo… Depende de ti. Por fin, hemos disfrutado por primera vez de nuestro primer concierto juntos y aprendemos a grabarnos y escucharnos para mejorar. Toda una recompensa para nuestros padres.
A día de hoy, buscamos obras que tocar juntos.

Raúl y Nofre Ruiz Iruela, fagotista y oboísta. Quart de Poblet, 1 de abril de 2021.





Entrevista a María Bernal, fagotista

Para terminar con las entrevistas a jóvenes fagotistas premiados en concursos internacionales, contamos con las palabras de María Bernal Sandoval, ganadora del tercer premio en el Young Artist Competition for Bassoon celebrado en Tampa (Florida) durante la Conferencia de IDRS de 2019.

CUÉNTANOS UN POCO QUIÉN ERES, DE DÓNDE ERES, QUÉ TE LLEVÓ A ELEGIR EL FAGOT Y TUS ESTUDIOS EN ESPAÑA, UNA PRESENTACIÓN PARA CONOCERTE.

Mi nombre es María Bernal Sandoval, tengo 21 años y vengo de Jaén. Mi padre es clarinetista y desde siempre he tenido la música presente en casa. Él quiso enseñarme con seis años pero para entonces no me llegaban bien los dedos al clarinete y me compró un requinto. Recuerdo la sensación de que no me resultaba agradable por su timbre y por lo agudo que es, por lo que continuamos con la búsqueda. Me gustaban tantos instrumentos que recuerdo plantearme la posibilidad de compaginar varios a la vez, pero cuando llegó el momento elegí el fagot, sin ser este uno de mis favoritos. A día de hoy creo que no podría expresarme de mejor manera con otro instrumento y considero que posee una belleza y carácter muy especial. Hice los diez años de grado elemental y grado medio con mi profesor Juan Ramón Fuentes Ferrer, al que le agradezco toda la paciencia y cariño que pone cuando enseña a sus alumnos porque nos enseña desde el principio a tener las herramientas necesarias para saber expresar nuestros sentimientos. Creo que hablo en nombre de muchos, pero desde aquí, darte las gracias por hacernos entender la música de esta manera porque así es como nos enamoramos de la profesión y como hacemos que el público se enamore de lo que hacemos.

¿QUÉ TE MOTIVÓ A PARTICIPAR EN EL CONCURSO Y VIAJAR HASTA TAMPA?

El principal motivo por el que quise presentarme a este concurso ese año fue el tener la oportunidad de viajar hasta allí, cosa que anteriormente no había hecho. Como solemos decir, esa podría ser mi primera vez cruzando el charco. Obviando todo el aprendizaje e ilusión que implican tener la oportunidad de conocer un continente y una cultura tan diferente a la mía, siempre tuve curiosidad por conocer de cerca la música clásica en Estados Unidos. Descubrí nuevas casas de instrumentos, cañas, artistas, repertorio, etc. De todas maneras, independientemente del destino, creo que cuando eres finalista de un concurso internacional ya has ganado la oportunidad de conocer mundo. Es una experiencia para toda la vida.

¿CÓMO PREPARASTE EL CONCURSO?

En enero de 2019 me llegó la información del concurso a través de la IDRS. El plazo de inscripción se acababa el quince de marzo, así que durante estos meses me dediqué única y exclusivamente a las obras del concurso, ya que todo el repertorio era nuevo para mí. Procuré prepararlo lo mejor que pude para hacerlo lo más rápido posible, ya que tenía mucho que tocar y solo un día para poder

grabarlo con el pianista. Las obras que tenía que grabar eran las mismas que tendría que tocar en caso de que pasara a la final presencial en Tampa. El tres de mayo me llegó ese correo, que independientemente de lo que pase más adelante, te hace sentirte feliz y recompensada por todo el trabajo ya hecho, que no era poco. Fue entonces cuando caí en la cuenta de que me quedaban dos meses y medio más tocando el mismo repertorio, aunque luego la ilusión lo compensaba todo. Por sacrificado que sea, ese es el momento de trabajar como nunca para poder tener luego la tranquilidad de saber que el jurado escuchará tu mejor versión. Porque después de muchísimo trabajo no hay mejor sensación que encontrar la versión interpretativa más personal de cada obra y poder estar lo más tranquila y convencida posible con lo que vas a hacer en el escenario.

¿PODRÍAS CONTARNOS UN POCO CÓMO SE DESARROLLÓ LA FINAL? ¿QUÉ TOCASTEIS?

La final se celebró el dieciséis de julio de 2019. Los días previos pudimos conocer la universidad de Tampa, visitar la exposición del congreso en el conservatorio, ensayar con la pianista y también conocer y compartir tiempo con mis compañeros. Ellos fueron Enrico Bassi y Nicola Contini, dos fantásticos chicos y músicos italianos, a los que mando un beso enorme desde aquí. Nos apoyamos mucho entre nosotros y fue un placer conocerles y compartir esa experiencia con ellos. El programa fue la Sonatina en do menor para fagot y bajo continuo TWV 41: c2 de "Neuen Sonatinen", el tercer movimiento de la Sonata para fagot y piano de Nancy Galbraith y la Fantasía para fagot solo op. 86 de Malcolm Arnold. Se interpretaron en ese orden y el orden de los participantes se decidió a sorteo.

¿TE HA AYUDADO EN TU CARRERA COMO FAGOTISTA EL HABER GANADO EL TERCER PREMIO EN EL YOUNG ARTIST COMPETITION FOR BASSOON 2019?

Está claro que este concurso tiene un renombre ya que es de los pocos que es exclusivamente para fagot e internacional hasta 21 años, pero todo ha seguido igual desde entonces. Además, para mí los concursos son importantes, entre otras cosas, por la preparación que conlleva, ese trabajo intensivo que te hace sacar lo mejor de ti. Pero la realidad es que hay que relativizar lo que pasa en ellos. Muchas veces se puede dar el caso de que llega el momento de la verdad y no estás cómoda con la caña, tienes malestar o como solemos decir, simplemente tienes un mal día. Y también hay que ser conscientes de esto, ya que no se acaba el mundo si pasa. Aun habiendo tenido un buen día, eso fue lo que aprendí en la final. Fui más consciente que nunca de lo fugaz que es el momento para el que te estás preparando con tanta ilusión durante meses, así que qué menos que salir a disfrutar de lo que hacemos antes que a competir; así es mucho más llevadero emocionalmente tanto el proceso de estudio como la interpretación y da lugar a un mayor disfrute de lo que hacemos. Puedo confirmar que desde entonces controlo muchísimo mejor los nervios a la hora de salir al escenario.

¿HAS PARTICIPADO EN OTROS CONCURSOS?

Este ha sido el último concurso en el que he participado, ya que después rápidamente vino el coronavirus antes de tener la oportunidad de poder presentarme a otro, pero lo cierto es que llevo desde el principio haciendo concursos. Sobre todo cuando empecé el grado profesional fue cuando empecé a hacer concursos. Para entonces, había varios concursos anuales en la provincia y en el conservatorio, en los cuales muchos de ellos íbamos todos con todos. Es decir, todas las especialidades tenían su lugar en esos concursos y tenían que convivir y competir en las mismas condiciones. El último que hice de estas características fue el Concurso Intercentros Melómano en 2016, en el que llegué a la fase nacional representando a Andalucía. Fue en septiembre del siguiente año cuando obtuve el tercer premio en el I Concurso Nacional de fagot de AFOES, que fue el primer concurso en el que he participado únicamente para fagotistas. La verdad es que tengo ganas de volver a presentarme a otro concurso para seguir conociendo fagotistas de todo el mundo y seguir creciendo y aprendiendo de estas experiencias.

¿QUÉ ESTÁS HACIENDO AHORA Y CÓMO VES TU FUTURO COMO FAGOTISTA?

Ahora mismo estoy acabando mi último año de grado superior en la Escuela Superior de Música Reina Sofía en Madrid. En cuanto a mi futuro, estoy deseando poder volver a viajar como lo hacíamos antes. Conocer profesores, hacer muchas pruebas de academias orquestales y, cómo no, empezar a hacer pruebas de plaza en orquestas profesionales. Estoy ansiosa por empezar a trabajar. No tengo preferencia en ser fagot primero en un principio, pero sé que al final es lo que me gustaría llegar a hacer. Quiero dedicar mi vida a hacer música dentro de la orquesta, me encanta formar parte de este colectivo sinfónico y es cuando más disfruto de lo que hago.

¿ANIMARÍAS A LOS ESTUDIANTES INDECISOS A QUE PARTICIPEN EN CONCURSOS?

¡Por supuesto que sí! La única manera de empezar a combatir la indecisión y las inseguridades en el escenario es subiéndose a este el mayor número de veces posibles. Es la única manera para ir cogiendo tablas y hacer que el escenario sea un espacio tan cómodo como lo es nuestra cabina de estudio.



Muchas gracias por tu tiempo.

Muchísimas gracias de corazón a toda la familia de AFOES por contar conmigo y por hacer esta labor tan bonita y necesaria por los fagotistas y oboístas de este país. Gracias.

Las gracias te las damos nosotros desde el equipo de redacción de la revista AFOES por dedicarnos tu tiempo y contarnos tus experiencias. Enhorabuena por tus premios y te deseamos un gran futuro musical.

afoes

I CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICIÓN AFOES 2020



Obra obligada
IV Concurso Nacional de Fagot
AFOES 2021

AFOES organizó en enero de 2020 su I Concurso de composición para fagot con el afán de promover la composición de compositores españoles para nuestros instrumentos. Además de contribuir a la creación de obras para oboe y fagot, fomentamos la creación de obras españolas y obtenemos con la obra ganadora del mismo, la obra obligada para fagot y piano del IV Concurso nacional AFOES para fagot 2021.

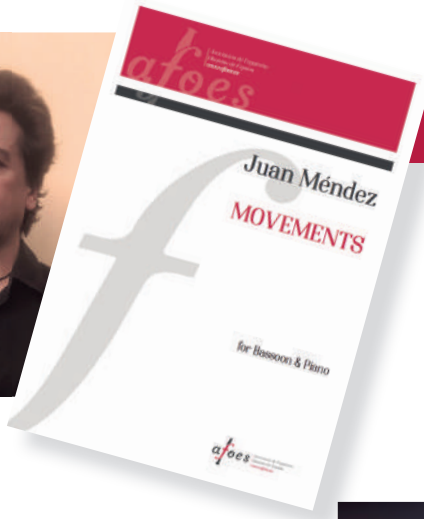
A este concurso se presentaron treinta y ocho compositores, sumando un total de cuarenta obras, ya que dos de ellos presentaron dos obras distintas. Nuestro agradecimiento a todos ellos por hacer historia y dejar su huella en nuestra asociación. El jurado estuvo compuesto por:

- Lucía Molina Pardo (catedrática de fagot del Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada).
- David Tomàs Realp (catedrático de fagot en la "Hochschüle für Musik" en Karlsruhe, Alemania, y profesor de fagot en "Musikene" de San Sebastián).
- Adolfo García Baraza (profesor de piano y pianista acompañante en el Conservatorio Profesional "J. Melcior Gomis" de Ontinyent).

El jurado tuvo muy complicado el trabajo de calificar las obras no solamente por la cantidad, sino por la calidad de las mismas. Desde aquí queremos hacer público nuestro agradecimiento por su labor, entrega y profesionalidad en dicha colaboración con nuestra asociación.

Las obras ganadoras fueron:





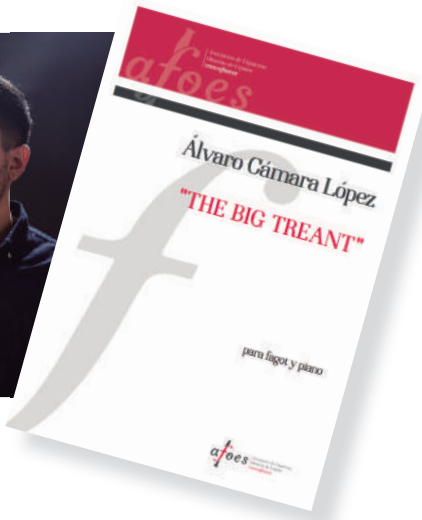
1er PREMIO

"Movements for bassoon and piano"
del compositor Juan Méndez.

2º PREMIO

"The big Treant"
del compositor
Álvaro Cámara López.









3er PREMIO

"Abstracciones II"
de la compositora
Mª del Pilar Miralles Castillo.

Además de estas tres obras, el jurado escogió aquellas que consideraba con calidad suficiente para ser editadas. Tanto las obras ganadoras como seis de las obras escogidas han sido editadas y distribuidas por nuestra recién creada Editorial AFOES y puestas a disposición de todos los miembros de la asociación en nuestra página web en la "zona restringida para socios" para ser descargada gratuitamente.

El estreno de la obra ganadora se llevará a cabo en la semifinal del IV Concurso Nacional AFOES para fagot en la ciudad de Málaga y será interpretada por los nueve semifinalistas que superen la primera ronda.



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.



La caña de fagot. La importancia de los pequeños detalles

José Javier Romero del Río, fagotista

Dos cañas con la forma idéntica, con el mismo material, raspada de igual manera y método de construcción similar, son totalmente diferentes. Es algo que complica el proceso de montaje de una caña, ya que realizando el mismo procedimiento, obtenemos resultados diferentes. Todo fagotista podría decir cuál de las dos es mejor y cuál es peor. El problema llega a la hora de identificar qué hace que ambas cañas sean diferentes.

Antes de hablar de las cualidades del material y cómo podemos realizar el test de cada una de estas cualidades, vamos a proceder a la explicación de la planta que se utiliza para la elaboración de las cañas. Esta es la denominada arundo donax, o comúnmente llamada caña de río. Está formada por tallos verticales que pueden llegar a los seis o siete metros. Los tallos se caracterizan por estar huecos en su interior y segmentados mediante nudos, que se distribuyen a lo largo de la caña en porciones de veinte o treinta centímetros. Estos nudos son bastante densos en cuanto a fibra por lo que, gracias a ellos, la planta adquiere una estabilidad.

A partir del segundo año, aparecerán nuevas ramas de estos nudos. En la parte inferior de la planta encontramos el rizoma, un tallo subterráneo encargado de mantener la reserva de alimentos para la planta. De este rizoma nacen nuevos tallos y raíces.

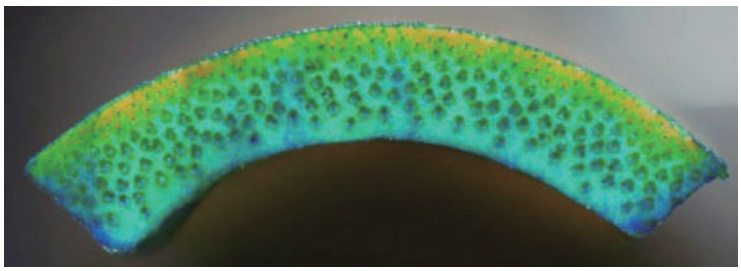
La parte que utilizamos para la elaboración de nuestras cañas de fagot es el tallo. Siendo más específicos, utilizamos la parte que va desde un nudo a otro. Para ello, se necesita un grosor del tubo de entre 23 y 25 milímetros y dicho grosor es alcanzado en torno a los dos años de vida. En cuanto a esta parte de la planta, podemos observar que está compuesto por tres círculos concéntricos. El más alejado de los tres es la llamada corteza, caracterizada por una mayor dureza y una composición de células epidérmicas. La segunda es la zona central, donde aparece una banda de fibras que no es otra cosa que células lignificadas y por último, el tercer anillo es el córtex interior, que se caracteriza por ser una corteza interna gruesa.

A la hora de construir la pala se quita parte de la corteza, dejando ver la capa media con la banda de fibra. Algo que hace especial a esta segunda capa es su flexibilidad. Esta fibra no es otra cosa que los canales por los que se alimenta la planta. Conforme aumenta la edad de la misma, estos canales se van haciendo más leñosos y pasan a formar parte de la corteza para mantener la estructura del tallo.

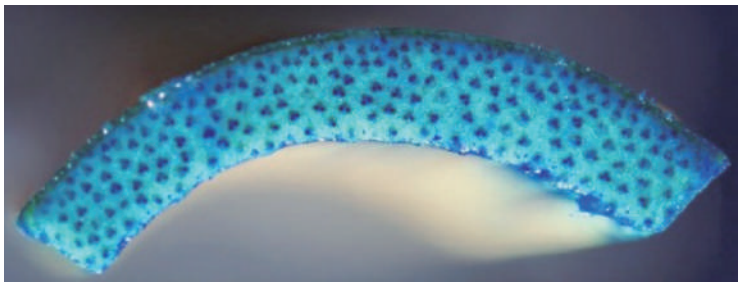
La banda de fibras es la parte más importante para la construcción de la caña. En esta banda podemos encontrar la parte de fibra y esta, a su vez, está rodeada de xilemas y floemas que son los encargados del transporte de líquidos por la planta. Esto constituye un tejido esponjoso que

rodea a la fibra y que realiza la función de la absorción del agua cuando mojamos la caña antes de comenzar a tocar. Sabiendo esto, podemos determinar que la cantidad de agua que absorbe la planta, los nutrientes y el lugar donde crece determinará la calidad de la madera y, en especial, de la fibra. A mayor humedad aparecerá más cantidad de tejido esponjoso, por lo que la fibra será de menor grosor.

Ya que es muy complejo controlar la calidad de la fibra y no podemos examinar cómo se distribuye en la caña, podemos hacer una preselección del material que obtenemos. Algo muy importante en la caña es la distribución homogénea de dicha fibra. En este caso es muy importante que guarden la misma distancia y que se distribuyan de manera uniforme. Por consiguiente, entendemos como un material con baja calidad aquel que no tiene distribuida las fibras de forma equitativa a lo largo de la pala. A continuación, se puede observar en las imágenes la diferencia entre materiales.



En esta imagen vemos un gran número de fibras que, además, se encuentran distribuidas de una forma bastante uniforme.



En cambio, en esta otra imagen podemos observar cómo aparece un número menor de fibra y se encuentra distribuida de manera menos uniforme, dejando algunas zonas con huecos.

Al observar la primera pala en las imágenes anteriores podemos decir que tiene mayor cantidad de fibra, es decir, que está compuesta por un material más denso que la segunda. Pero, ¿qué es la densidad?

Al igual que cualquier material, podemos hablar de diferentes cualidades que se encuentran en las cañas y que afecta a la vibración. Encontramos la dureza, la flexibilidad, la densidad, la elasticidad y la rigidez. Podemos añadir una cualidad más, que es la comúnmente denominada por los físicos como frecuencia de resonancia y que no es más que una vibración determinada por los parámetros físicos del material. Todo material tiende a vibrar buscando su frecuencia de resonancia. Estas cualidades las entendemos de forma separada, aunque se ha demostrado que la mayoría de ellas interactúan entre sí. Por ejemplo, a mayor densidad, mayor sería la dureza.

DUREZA

Podemos definirla de una forma simple como la resistencia de un material a ser rayado. Aplicándolo a las cañas de fagot, Carl Almenräder determinó una prueba que todo el mundo puede realizar a las palas para determinar de una forma rápida su dureza. La prueba consiste en pasar la uña con un recorrido semicircular y en dirección perpendicular a la fibra de la pala en seco con una presión normal. Si aparece alguna marca podremos decir que el material es más blando que otro en el que no aparezca marca. Es importante tener en cuenta que cuanto más nos acerquemos a la corteza de la caña, más dura será.





DENSIDAD

Decimos que la densidad de un material es la masa por unidad de volumen. Existen dos formas de calcular la densidad. La primera sería colocar las palas en un recipiente con agua. Dependiendo de la densidad, las palas pueden flotar o hundirse un poco, por lo que aquellas palas que se hundan serán las de mayor densidad, mientras que por el contrario, las palas que queden en la superficie serán las de menor densidad. Ya que este método es un poco arcaico, el profesor Jean-Marie Heinrich, junto a la fábrica Georg Rieger, han desarrollado un instrumento de medición de la densidad de las palas que se basa en un picnómetro (instrumento de medición de la densidad mediante gravimetría) y una escala-peso de precisión. El proceso para calcularlo consiste en realizar la medición en seco y posteriormente con la pala introducida en el agua. Mediante una fórmula, obtenemos la densidad de dicha pala.

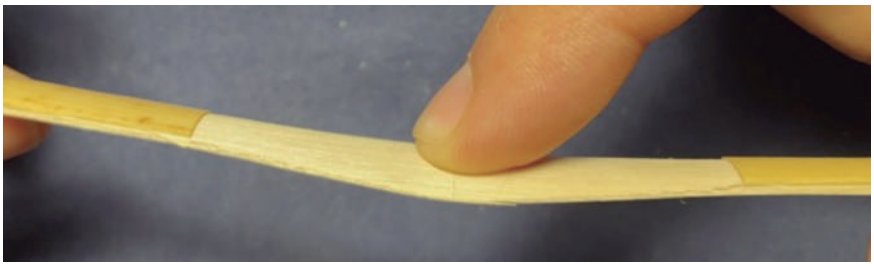
Existe una gran relación entre dureza y densidad además de una cierta confusión. En 1842 se publicó el tratado de Almenräder sobre la construcción de cañas que fue publicado tanto en alemán como en francés. Por el origen de Carl, podemos intuir que el texto original estaba escrito en alemán. Aparece una diferencia notoria entre ambos textos, ya que mientras en el texto alemán se hace referencia a la dureza, en el texto en francés se utiliza la densidad para hablar del mismo concepto.

CUALIDADES RESTANTES

No tiene sentido hablar por separado de estas cualidades del material, ya que están estrechamente relacionadas entre sí. Flexibilidad se define como la capacidad de un material para doblarse sin llegar a romperse. De manera antónima, la rigidez no será otra cosa que la oposición a doblarse que presenta un material dentro de las tensiones del límite elástico, con lo que se dificulta el regreso a su forma original. También encontramos la elasticidad, que quedaría definida como la capacidad de un material a expandirse bajo una fuerza y que, de forma general, incluye la vuelta a su posición original al retirarse la fuerza. Por yuxtaposición, resistente sería aquel material que dificulta la recuperación de la forma original.

Para comprobar la rigidez y la flexibilidad, podemos agarrar por los dos extremos de la pala y realizar una leve fuerza hacia abajo en el centro de la pala. Con ello estaremos comprobando la

rigidez o flexibilidad que presenta la pala.



También podemos realizar una torsión de la pala unos cuarenta y cinco grados, agarrando los dos extremos. Es importante observar tanto la torsión como la vuelta a la posición original. Una pala en la que sea más difícil realizar la torsión será una pala más rígida y con mayor resistencia que una pala que nos facilite la torsión.

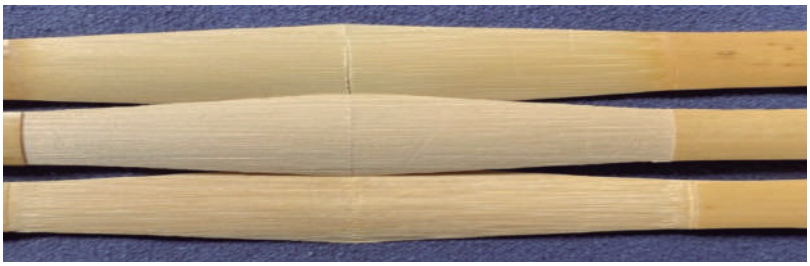


FRECUENCIA DE RESONANCIA

Hemos explicado previamente qué es la frecuencia de resonancia, por lo que se procede a la exposición de dos métodos que se pueden realizar para identificarla sin la necesitad de ninguna herramienta. El primer método es dejar caer la pala sobre una superficie dura y atender al sonido que emite. Cuanto mayor sea la frecuencia resultante, más deseable será el material. El segundo método se basa en el mismo principio y no sería otro que golpear con la uña la pala. Este último método también puede aplicarse a la caña una vez ya montada.

EL COLOR DE LA PALA

En el proceso de secado la planta disminuye la cantidad de clorofila, que es la que aporta el color verde, y aumenta la xantofila, que aporta el tono amarillento. Por tanto, podemos decir que a una pala de color verdoso aún le falta tiempo de secado, mientras que una pala color amarillento está en su mejor forma. Las palas con colores más marrones, blanquecinos o grises nos indican que se ha pasado el punto del secado. El control del color nos sirve para identificar de una forma superficial la calidad de los procedimientos de corte y secado que se le ha aplicado al tubo hasta su transformación en la pala.



LA RESISTENCIA AL PROCESO DE GUBIA

El fragmento de tubo, según el material, proporciona una mayor o menor resistencia al proceso de gubia. Almenräder señala en su tratado, al que hemos hecho alusión previamente, que la pala idónea debe ofrecer una cierta resistencia al paso de la cuchilla.

Además, podemos observar las virutas de madera resultante en el proceso de gubia que, en este caso, deberá ser un tirabuzón homogéneo para cerciorarnos de la calidad del material.

CONCLUSIÓN

A pesar de todas las variantes que podemos encontrar dentro de un material natural en el que es complicado controlar cada proceso de crecimiento y secado del tubo o la pala, conociendo todo lo que influye en este proceso y aquellos factores que pueden modificar la calidad del material, podemos realizar algunos test para garantizar que el material que nos llega es lo que mejor se adapta a nuestras necesidades. Una vez conocemos las cualidades y qué tipo de material es el que estamos utilizando, podemos adaptar nuestra forma de trabajo para obtener los mejores resultados. Además, si conocemos el material podemos cambiar la forma de trabajar y sacarle un mayor partido a todo tipo de palas, mejorando nuestro porcentaje de calidad en el resultado.

BIBLIOGRAFÍA

Almenräder, C. (1841), *Die Kunst des Fagottblasens*, Schott Music.
Costantini, M. *Metodo per la costruzione dell'ancia per fagotto*.
Heinrich, J.M. (1991), *Recherches sur les proprietés densitométriques du materiau Canne de Provence,* Alfa Lyon Musique.
Intravia, L. (1978). The Effects of Hardness and Stiffness of Bassoon Cane upon Performance of the Reed. *Journal of the International Double Reed Society* 6, p. 30-46.
Joppig, G. (1984), *Oboe & Fagott*, Schott Music.
Kopp, J. (2003). Physical Forces at Work in the Bassoon Reed, *The Double Reed 26/2*, p.77-78.
Lacy, E. (2001). Testing the Density or Specific Gravity of Bassoon Cane. *The Double Reed 24/4*, p. 45.
Poe, J. (2003). Cane Hardness and Flexibility: Related Measurements Leading to Better Bassoon Reeds. *The Double Reed 26/2*, p. 60-64.
(2002). Interview with Daniele Glotin. *The Double Reed 25/1*, 106.

WEBS

http://feriacienciasuami.com/semana/documentos/fibrasvegetales.pdf
https://forum.mikroscopia.com/topic/15931-roseau-anche-histologie/
https://www.georgrieger.com/en/density-determination-instrument
dichtebestimmungsgeraetheinrich-fuer-rohrholz.html
https://koppreeds.com/virtues.html
https://dle.rae.es/

JOSÉ JAVIER ROMERO DEL RÍO

Nacido en Málaga, actualmente realiza sus estudios de máster con el maestro Sergio Azzolini en la ciudad de Basilea (Suiza). Su pasión por los pequeños detalles, su constancia y el trabajo durante años en las cañas del fagot, lo llevan a ser seleccionado como el primer español representante de la prestigiosa firma Georg Rieger. Ha sido miembro de la Joven Orquesta Nacional de España, además de realizar giras por toda Europa y Asia.

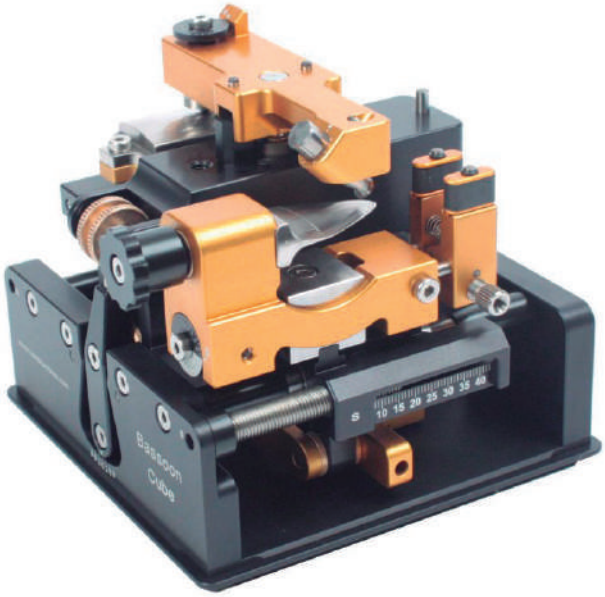
reed machines













for making inspiring music

we bring you worlds best reed machines

www.reedmachines.com



Piri, para oboe solo. Una aproximación a las influencias orientales

Irene Rodríguez García, oboísta

> *«Un día me gustaría dejarlo todo y regresar a mi Corea, sentarme en la orilla, muy tranquilamente, y simplemente pescar y escuchar la música en mi mente, sin escribirla, encontrándome en el vasto silencio. Y también allí querría ser enterrado, en la calidez de mi tierra natal»*[1].

El compositor Isang Yun (1917-1995) manifestaba estas palabras una vez asentado en Berlín, tras su secuestro en 1967 por la KCIA, servicio surcoreano de Inteligencia Nacional, y su encarcelación durante dos largos años en su país natal, Corea del Sur. Toda su música posterior a 1969 refleja su experiencia en la cárcel y la interrelación de culturas, fruto de sus vivencias en Europa y de sus raíces nativas previas al exilio.

Piri, para oboe solo (1971) es una de las obras estrechamente relacionadas con la nueva etapa musical del compositor, convirtiéndose en una de las más conocidas del repertorio para oboe del siglo XX. En ella, Yun fusiona la antigüedad con la actualidad, entablando un diálogo musical inspirado en el *piri* (Fig.1) –un instrumento coreano de lengüeta doble– pero en la voz del oboe, su equivalente moderno europeo. Esta miscelánea adecuadamente estructurada da lugar a una obra con altas exigencias tanto técnicas como interpretativas: *Piri* no se podría entender sin un previo acercamiento a la cultura coreana y, al mismo tiempo, sin conocer las técnicas extendidas que se desarrollaron con el oboe moderno en Europa. En este artículo me centraré en la corriente estética de las influencias asiáticas, posiblemente más atractivas y llamativas para los músicos de Occidente no tan familiarizados con estas manifestaciones artístico-musicales.

Isang Yun tuvo la oportunidad de adquirir y nutrirse de las tradiciones coreanas desde temprana edad, formándose en la filosofía asiática y asistiendo a actividades culturales de su ciudad natal, Tongyeong. Como compositor plasmó y representó los sonidos de su niñez en su música. Por ese motivo, el *Tao*, los géneros instrumentales coreanos y los rituales religiosos están muy presentes en *Piri*.



Figura 1. Tipos de piri

El TAO

Una de las influencias esenciales en la técnica compositiva de Isang Yun es el taoísmo y la teoría del yin y del yang, donde el equilibrio de fuerzas justifica la armonía como fin supremo.

Analíticamente, en *Piri* encontramos dos técnicas principales: el dodecafonismo y la técnica del *Hauptton*. Esta última, concebida y perfeccionada por el propio Yun, tiene sus raíces en la música coreana donde destacan dos elementos básicos: el tono central y el *sigimsae*, que representa el elemento decorativo del primero (Fig.2). El tono no depende de una jerarquía armónica para tener una u otra función, sino que tiene una entidad propia. Históricamente, el timbre se ha considerado como el parámetro más importante de la música coreana, razón por la cual no se ha desarrollado una polifonía como entendemos en Occidente. Por lo tanto, mientras que en la música occidental existen tres pilares fundamentales como son la melodía, el ritmo y la armonía, en Corea esta última se cambia por el *sigimsae*.

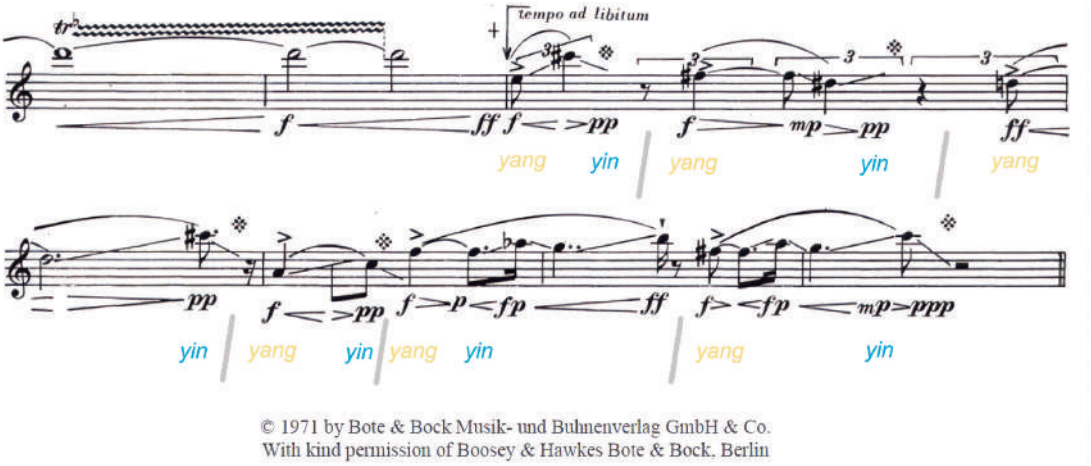


© 1971 by Bote & Bock Musik- und Buhnenverlag GmbH & Co.
With kind permission of Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

Figura 2. Tono principal y sigimsae al inicio de Piri

Sintetizando al máximo la filosofía taoísta destacamos el siguiente principio: el todo dentro de la parte y la parte dentro del todo.

Por un lado, la célula más pequeña de *Piri* conforma el todo dentro de la parte: el tono principal aislado tiene entidad propia en cuanto a que su sonido nace, se desarrolla animado por los elementos distintivos del *sigimsae* y muere o se transforma en otra cosa distinta. El tono principal simboliza el yin y los sonidos que lo adornan y lo rodean el yang. Por otro, los vínculos sonoros cambiantes que se neutralizan entre sí representan la parte dentro del todo. A mayor escala se producen equilibrios del yin y yang entre los diferentes tonos, entendiendo el yin como todo aquello que es lento, *piano* y *legato* y el yang como lo rápido, *forte* y *staccato*. *Piri* está llena de polarizaciones del yin y yang: tono principal/*sigimsae*, lento/rápido, *piano*/*forte* y *legato*/*stacatto* (Fig.3).



© 1971 by Bote & Bock Musik- und Buhnenverlag GmbH & Co.
With kind permission of Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

Figura 3. Polarización forte/piano en tempo ad libitum

A lo largo de la obra se mantiene una continuidad incesante del sonido, producto del *Hauptton*, lo que desvela otra característica de la corriente estética oriental: la relevancia de la unificación de la música de principio a fin.

EL SANJO

Gran parte de la estructura de *Piri* se basa en la forma de uno de los géneros instrumentales más populares en Corea, el *Sanjo*. El término *sanjo* significa literalmente "melodías dispersas". A la hora de su interpretación, un instrumento solista es acompañado por el *changgo*, un tambor tradicional coreano que establece un patrón rítmico que va incrementando conforme avanzan las secciones. Este patrón, denominado *changdan*, es una combinación de sonidos largos *(chang)* y cortos *(dan)*. El número total de movimientos suele ser de tres a siete, dependiendo de la región y escuela, pero por lo general todas ellas comparten tres: *jinyangjo*, *jungmori* y *jajinmori*. *Jinyangjo* es el primero de los movimientos y el que se inicia con el patrón rítmico más lento; *jungmori* tiene un *tempo* más dinámico, parecido a un *moderato*; mientras que *jajinmori* presenta una sección final con el *tempo* más rápido equivalente a un *presto*. A veces entre la segunda y la tercera sección se incorpora otro movimiento de *tempo* intermedio denominado *jungjungmori*.

Una estructura similar sucede en los tres primeros movimientos de *Piri*. El *tempo* se incrementa del primero al tercero y así lo expresa Isang Yun con indicaciones metronómicas. El cuarto movimiento es el único que expresa una indicación agógica: *Langsam, misterioso*. De esta forma, la influencia del *Sanjo* deja de actuar en el último movimiento para tomar un carácter cadencial y espiritual. En ningún momento de la obra se indica el compás, pero generalmente se respeta una regularidad métrica de 4/4 hasta el final del tercer movimiento.

Hoy en día, gracias a la evolución del *Sanjo* que ha pasado de la tradición oral a la notación escrita es posible establecer una relación de indicaciones metronómicas entre el género coreano y *Piri* (Tabla 1).

Piri			*Sanjo*		
Negra ca. 60	Compás 4/4	I movimiento	*Jinyangjo*	Compás 18/8 muy lento	Negra con puntillo = 35-30
Negra ca. 66		II movimiento	*Jungmori*	Compás 12/4	Negra = 65-75
Negra ca. 78		III movimiento Primera sección	*Jungjungmori*	Compás 12/8	Negra con puntillo = 65-75
Negra ca. 100	*Tempo ad libitum*	III movimiento Segunda sección	*Jajinmori*	Compás 12/8 rápido	Negra con puntillo = 90-120

Tabla 1. Relación de indicaciones metronómicas de Piri y Sanjo

Comparando las subdivisiones de corchea entre movimientos obtenemos que el primero es ligeramente más rápido que el *jinyangjo*, pero su estatismo genera un efecto de lentitud mayor al *tempo* indicado. En el segundo movimiento coincide el *tempo* de negra a 66 con la aproximación del *jungmori*. La primera sección del tercero se aproxima bastante al *jungjungmori*, debido a que el dinamismo del material que se presenta en la primera sección hace que parezca mucho más ligero de lo que apunta su indicación metronómica. Por último, la segunda sección es la más rápida y, del mismo modo que el *jajinmori*, alcanza una pulsación igual a 100. El frenesí que se genera al

final de una interpretación del *Sanjo* (producto de la aceleración de *tempo*) se asimila a la tercera y última sección de este movimiento en *Piri*, donde Isang Yun marca *tempo ad libitum*.

Además, el *Sanjo* se caracteriza por otros elementos específicos como el uso del *sigimsae*. Cada instrumento coreano está diseñado para aportar un tipo de *sigimsae* característico en función de sus cualidades. En el caso del *piri* la embocadura juega un factor importante al realizar este tipo de ornamentación. En *Piri* se aplica un *sigimsae* moderno y extrapolado a las técnicas contemporáneas del oboe, que comparte a su vez ciertos rasgos de la técnica del *piri* coreano como veremos a continuación.

El *nongeum* es un *sigimsae* muy representativo ya que es el principal elemento distintivo de la producción del sonido en la música tradicional coreana. Literalmente significa "nota temblorosa" y equivale al vibrato en Occidente. Puede tener dos funciones: aliviar la tensión mientras se sostiene la nota o activar la misma para una expresión más emotiva. Existen distintos tipos según la oscilación que se aplique: muy pronunciada, más suave o una mezcla entre ambas. Isang Yun no especifica nada por escrito sobre el vibrato en *Piri*, de forma que la apreciación del mismo y la decisión de cómo y cuándo aplicarlo recaen en el propio oboísta.

El *kkeongneuneum* es otro *sigimsae* tradicional usado en todo tipo de géneros musicales. Está estrechamente ligado a lo que en la música occidental conocemos como apoyatura. En *Piri* encontramos un total de cuatro.

El *chuseong* es un tipo de *sigimsae* que consiste en variar la altura de una nota de manera ascendente a través de la embocadura y la columna de aire sin cambiar la digitación. Frecuentemente se usa para ascender hasta una segunda mayor sobre la nota base y gracias a la versatilidad del *piri* este recurso se puede realizar prácticamente con todas las notas.

El *toeseong* es el opuesto del *chuseong* (Fig.4), en este caso la nota desciende de tono sin ayuda de las digitaciones. El uso en *Piri* de los cuartos de tono ascendentes (𝄐) y descendentes (𝄑) nos recuerda en gran medida a estos dos tipos de *sigimsae,* incluso en su notación.
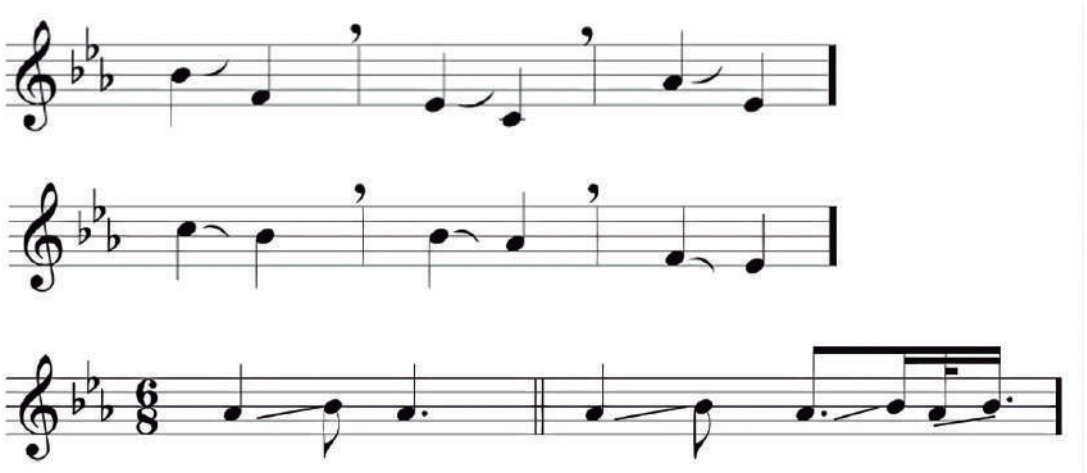


Figura 4. (De arriba abajo) Chuseong, toeseong y yoseong

El *yoseong* es similar al *chuseong* aunque el primero varía la altura de la nota ampliamente dirigiéndose hacia otra en particular. Según el número de repeticiones se denomina *yoseong* simple *(hotyoseong)* o doble *(gyeopyoseong)* (Fig.4). Este recurso se asemeja a los característicos *glissandi* que aparecen en *Piri*, de forma aislada y agrupada.

LOS RITUALES CHAMÁNICOS

Isang Yun refleja en *Piri*, de un modo más conceptual, una de las costumbres artísticas más antiguas de la música tradicional coreana: el chamanismo. Su inspiración está estrechamente ligada a los recuerdos de su infancia de los rituales chamánicos de Tongyeong.

El chamanismo fue la primera religión mágica establecida en Corea, antes incluso que el taoísmo. Esta práctica popular se centra en la creencia en los seres sobrenaturales y en la experiencia espiritual del chamán, que suele ser siempre una mujer. Ésta es la que preside el ritual, denominado *kut*, cantando y bailando con un acompañamiento musical. La música representa una parte fundamental en el ritual pues ayuda a la chamana a entrar en situación de trance y provocar en los clientes y en el público diferentes estados anímicos. La chamana reza invocando a los muertos a través de la canción y el baile y constantemente interactúa con sus acompañantes instrumentales. En ocasiones hace pausas en las que los músicos improvisan a través de los modelos rítmicos y melodías de canciones populares.



Figura 5. Danza de una chamana, por Shin Yun-bok

Los instrumentos de percusión y de viento son los más utilizados en el *kut*. Un ejemplo lo podemos observar en *Danza de una chamana* (Fig.5) que muestra a dos músicos, uno tocando el *piri* y otro el *changgo*. En la actualidad, la instrumentación puede variar, pero lo cierto es que el *piri* es siempre un elemento central. En estos rituales el *piri* es el instrumento melódico considerado como el más cercano a la voz humana ya que, al igual que ésta, es capaz de realizar fluctuaciones repentinas en dinámicas, rápidos y amplios saltos melódicos, suaves *portamenti* ascendentes y descendentes y matices de tono sutiles y hábiles. La mezcla de recursos hace aumentar la emoción y añade brillo a la interpretación.

Dado que el *piri* puede imitar tan de cerca la voz humana, se considera como el instrumento al que los espíritus responden mejor. Con esto en mente, Isang Yun, en *Piri,* contempla su encarcelamiento en Corea para representar los gritos de las almas humanas. Este aspecto de la música como algo espiritual se explora a través del oboe moderno: el instrumento solista llega a transformarse en el llanto del prisionero.

Podemos concluir por tanto que el propio título con el que Isang Yun designa su obra, *Piri, para oboe solo*, crea una unión extra-musical entre la influencia asiática y la occidental. En ella no solo se evoca un tipo de instrumento tradicional coreano, sino que simboliza también una manifestación social, espiritual y artística con el oboe como protagonista. *Piri* aúna un nuevo carácter y una nueva dimensión capaz de transcender los momentos más importantes de la vida del compositor.

REFERENCIAS

Clark, Y.S. (2018). The legacy and influences of Isang Yun's musical aesthetics (Tesis doctoral), University of Maryland. DRUM. https://doi.org/10.13016/M27W6786F

Hauser, L. (2009). A performer's analysis of Isang Yun's Monolog for Bassoon with and emphasis on the role of traditional Korean influences (Tesis doctoral), Faculty of the Louisiana State University.

LSU Digital Commons. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/3011/

Howard, K. (1997). Different spheres: perceptions of traditional music and western music in Korea. The World of Music, 39 (2), 61-67. https://www.jstor.org/stable/41699147

Howard, K. (2017). Sacred and Profane: Music in Korean Shaman Rituals. En K. Ralls-Macleod y G. Harvey (Eds.), Indigenous Religious Musics (56-83). Routledge.

Killick, A. (1992). Musical composition in twentieth-century Korea. Korean Studies, 16, 43-60. https://www.jstor.org/stable/23720021

Koudela, P. y Yoo, J. (2016). Music and musicians in Kut, the korean shamanic ritual. Revista de etnografie şi folclor, 1, 87-106. https://www.researchgate.net/publication/308032866

Kim, H. (2009). Music of Sanjo. En Y. Lee (Ed.), Korean Musicology Series 3 (13-44). The National Center for Korean Traditional Performings Arts.

Lee, B. (2009). Social History of Sanjo. En Y. Lee (Ed.), Korean Musicology Series 3 (3-12). The National Center for Korean Traditional Performings Arts.

Lee, J.S. (2011). The Interaction of Korean and Western Practices in Isang Yun's Piri for oboe solo and Other Works (Tesis doctoral), The City University if New York. ProQuest UMI Dissertation Publishing.

Lee, Y. (2007). Religious Music: Shamanism. En Y. Lee (Ed.), Korean Musicology Series 1 (158-169). The National Center for Korean Traditional Performings Arts.

Lee, Y.J. (2016). East and West: Exploring the sound world of Isang Yun through an analysis of Piri for solo oboe (Tesis doctoral), Indiana University. IUScholarWorks. http://hdl.handle.net/2022/20806

Oesch, H. (2007). Musica nello spirito del Tao. Riflessioni su Loyang (1962). En H. Heister y W. Sparrer (Eds.), Isang Yun. Musica nello spirito del Tao (21-38). Ricordi.

Park, C. (2018). Piri. En H. Kim (Ed.), Traditional Korean Instruments: A Practical Guide for Composers (212-234). The National Gugak Center.

Sparrer, W. (2020). Isang Yun. Leben und Werk im Bild. Wolke Verlag.

Willoughby, H.A. (2009). Sanjo Aesthetics. En Y. Lee (Ed.), Korean Musicology Series 3 (103-114). The National Center for Korean Traditional Performings Arts.

Yi, H. (2017). National cultural memory in late-twentieth-century East Asian composition: Isang Yun, Hosokawa Toshio and Zhu Jian'er. The World of Music, 6 (1), 73-101. https://www.jstor.org/stable/44841971

Yun, I. (1973/1998). Piri für Oboe Solo. Bote & Bock.

문화재청 (s.f.). 국보 제135호. 신윤복 필 풍속도 화첩.

http://www.heritage.go.kr/heri/cul/culSelectDetail.do?s_kdcd=&s_&ccbaCpno=1111101350000&region=&searchCondition=&searchCondition2=&ccbaCndt=&stCcbaAsno=&endCcbaAsno=&stCcbaAsdt=&endCcbaAsdt=&ccbaPcd1=&ccbaLcto=&ccbaGcode=&ccbaBcode=&ccbaMcode=&culPageNo=1&returnUrl=&pageNo=1_1_1_1

IRENE RODRÍGUEZ GARCÍA

Natural de Granada, terminó sus estudios de Grado Superior en Oboe en el Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de su ciudad. Ha sido academista en la Orquesta Ciudad de Granada, BBC Scottish Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra y Royal Scotland's National Orchestra. Es integrante del Quinteto Glauka, con el que ha obtenido diversos premios en concursos nacionales.



Biografía de D. Antonio Romo y Madrid, profesor del RCSMM en los años 1921 y 1954

José Luis Mateo Álvarez, fagotista

D. Antonio Romo y Madrid nació en Madrid el 15 de julio de 1884. En 1901, con 17 años de edad, ingresó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid para cursar los estudios de música en la especialidad de fagot en la clase de D. Pascual Fañanas y Trol.

VIDA PERSONAL

A la edad de 16 años ya había cursado dos años de solfeo y consiguió terminar los seis cursos de fagot en cuatro años, obteniendo las más altas calificaciones y el Primer Premio, lo que le abriría las puertas al mundo laboral.

EXPEDIENTE DEL CONSERVATORIO

CURSO ACADÉMICO	ASIGNATURA	CALIFICACIÓN
1900-1901	Solfeo 3°	Notable
1901-1902	Fagot 1°	Sobresaliente
	Fagot 2°	Notable
1903-1904	Fagot 3°	Sobresaliente
	Fagot 4°	Sobresaliente
	Armonía 1°	Sobresaliente
1904-1905	Fagot 5°	Sobresaliente
1905-1906	Fagot 6°	Sobresaliente 1er Premio
1912-1913	Armonía 2°	Sobresaliente
1925-1926	Armonía 3°	Aprobado
	Armonía 4°	Sobresaliente

De D. Antonio Romo sabemos que en 1926 estaba casado y tenía su residencia en la calle Altamirano nº 19 de Madrid. Vivió en plena madurez los años de la guerra civil española. El día del alzamiento se encontraba en Navalperal de Pinares y por orden de las milicias republicanas fue evacuado y devuelto a Madrid. Entre el 1 de julio de 1937 y el 28 de febrero de 1939 se le retiró el derecho de percibir sus haberes, a razón de un tercio de su sueldo de 7.000 pesetas anuales. Posteriormente, tras el interrogatorio al que se le sometió el 26 de abril de 1939, el Sr. Subsecretario del Ministerio de Educación Nacional tuvo a bien reconocer a D. Antonio Romo Madrid el derecho a percibir sus haberes devengados y no cobrados durante la época en que fue considerado como perteneciente al bando republicano.

El 26 de abril de 1939, D. Antonio Romo remitió un escrito al Sr. Ministro de Educación Nacional solicitando su reingreso por el que sabemos su nuevo domicilio en Madrid:

> *Antonio Romo Madrid con domicilio en Madrid, Glorieta de Ruiz Jiménez nº 1, principal centro derecha, perteneciente al cuerpo de catedráticos, con destino en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid, a V.E. tiene el honor de exponer:*
>
> *Que en virtud de lo dispuesto en el decreto de 21 de enero de 1939, acompaña a la presente declaración jurada a que el mismo se contrae, suplicando a su respetable autoridad se digne concederle su reingreso en la función que venía desempeñando el 18 de julio de 1936 en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de esta capital.*
> *Dios guarde a V.E. muchos años.*
> *Madrid, 26 de abril de 1939, año de la victoria*
> *Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional*

VIDA LABORAL

En 1906, a punto de cumplir 22 años de edad, D. Antonio Romo termina la carrera de fagot con las máximas calificaciones. Apenas 28 meses antes, el 7 de febrero de 1904, la Orquesta Sinfónica de Madrid había dado su primer concierto contando entre sus miembros de plantilla con D. Francisco Quintana, D. Leandro Gallestegui y D. Pascual Fañanas, todos ellos fagotistas del entorno de D. Antonio, ya que Quintana fue compañero suyo de clase de fagot en 1905 y 1906, y Fañanas había sido su profesor. En sus primeros años, la Orquesta Sinfónica de Madrid puso en práctica de manera sistemática la posibilidad de ofrecer plaza en su plantilla a todos aquellos alumnos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid que terminaran la carrera con Premio Extraordinario y así se aseguraban tener a los mejores músicos. Este fue el caso de D. Antonio Romo, al que en 1906 le ofrecieron la plaza de fagot con obligación de tocar el contrafagot, instrumento que por su alto coste compró la Sociedad quedando en propiedad de la misma, aunque años más tarde sería el propio Sr. Romo el que le compraría el contrafagot a la Orquesta.

D. Antonio Romo compaginaba la actividad profesional en la Orquesta Sinfónica de Madrid con su condición de militar como fagot de la banda del Real Cuerpo de Alabarderos, situación que conocemos por una solicitud presentada el 10 de julio de 1926:

> *Instancia para ser admitido en la oposición*
> *Excmo. Sr. Director General de Bellas Artes*
> *Antonio Romo Madrid, natural de Madrid, mayor de edad, casado, domiciliado en esta Corte, calle de Altamirano nº 19, primer fagot de la Orquesta Sinfónica de Madrid, de la Orquesta del Teatro Real y de la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos y profesor interino de fagot del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, a V.E. respetuosamente expone:*
> *Que encontrándose dentro de las condiciones exigidas en la convocatoria de 18 de mayo*

último, publicada en La Gaceta de Madrid del día 25 de mismo mes, para proveer mediante oposición la vacante de profesor numerario de fagot del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid a V.E.
Suplica:
Le sea admitida esta instancia con los documentos que a la misma acompaña y ser incluido entre los aspirantes a la mencionada oposición.
Gracia que espera merecer de V.E. cuya vida guarde Dios muchos años.
Madrid 10 de julio de 1926
Documentos que se acompañan a la presente instancia:
- *Partida de Nacimiento.*
- *Certificado del Registro Central de Penados y Rebeldes.*
- *Relación de méritos y servicios del Ejército.*
- *Hoja de hechos en el Ejército.*

Madrid 10 de julio de 1926
Antonio Romo Madrid

Desde el 14 de mayo de 1926 hasta su jubilación el 15 de julio de 1954, también compatibilizaría su actividad artística con la docente, al ser nombrado profesor interino y posteriormente, el 6 de abril de 1927, profesor numerario del Real Conservatorio Superior de Música y Declamación. Del proceso de oposiciones se dio cumplida cuenta en La Gaceta de Madrid (nº 302, p. 593, de 29 de octubre de 1926), donde se nombra el tribunal que ha de juzgar las oposiciones de profesor de fagot que estaba compuesto por:

Presidente, D. Conrado del Campo y Zabaleta.
Vocales: D. Francisco González, D. Miguel Yuste Moreno, D. Luis Torregrosa García y D. Tomás García López.
Suplentes: D. Enrique Fernández Arbós, D. Bartolomé Pérez Casas, D. Valeriano Bustos Martínez y D. Bernardo García Maseda.
En La Gaceta de Madrid (nº 320, p. 936, de 16 de noviembre de 1926) aparece la admisión de D. Antonio Romo como «único aspirante para la provisión de la plaza de profesor numerario fagot, vacante en el Real Conservatorio de Música y Declamación de esta Corte, anunciada en La Gaceta de Madrid del 25 de mayo último».
En La Gaceta de Madrid (nº 81, p. 1654, de 22 de marzo de1927) aparece asimismo la propuesta de nombrar a D. Antonio Romo Madrid profesor de fagot con un sueldo de 4.000 pesetas.
De su simultánea actividad como profesor y como fagot solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid da razón un legajo de documentos encontrados en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, de los cuales presentamos un extracto de su contenido por ser en sí mismos una exposición detallada de su vida laboral.

VIDA LABORAL EN EL RCSMM

■ 13-X-1921. Es nombrado profesor sustituto de fagot del RCSMM. Toma posesión del cargo el mismo día 13 de octubre de 1921 y es cesado el 13 de mayo de 1926.
■ 14-V-1926. Es nombrado profesor interino de fagot del RCSMM. Toma posesión del cargo el día 14 de mayo de 1926 y es cesado el 5 de abril de 1927, con un sueldo de 2666,66 ptas.
■ 5-III-1927. Es nombrado profesor numerario de fagot del RCSMM. Toma posesión del cargo el día 6 de abril de 1927 y es cesado el 14 de agosto de 1929, con un sueldo de 4.000 ptas.
■ 10-IX-1929. Es nombrado profesor numerario de fagot del RCSMM. Toma posesión del cargo el día 15 de agosto de 1929 y es cesado el 23 de julio de 1931, con un sueldo de 5.000 ptas.
■ 19-VIII-1931. Es nombrado profesor numerario de fagot del RCSMM. Toma posesión del cargo el día 24 de julio de 1931 y es cesado el 17 de octubre de 1933, con un sueldo de 6.000 ptas.
■ 7-XI-1933. Es nombrado profesor numerario de fagot del RCSMM. Toma posesión del cargo el

día 18 de octubre de 1933 y es cesado el 4 de noviembre de 1937, con un sueldo de 7.000 ptas.
■ 10-X-1939. Es nombrado profesor numerario de fagot del RCSMM. Toma posesión del cargo el día 5 de noviembre de 1939 y es cesado el 31 de diciembre de 1939, con un sueldo de 8.000 ptas.
■ 30-XII-1939. Es nombrado profesor numerario de fagot del RCSMM. Toma posesión del cargo el día 1 de enero de 1940 y es cesado el 9 de enero de 1940, con un sueldo de 9.600 ptas.
■ 9-II-1940. Es nombrado profesor numerario de fagot del RCSMM. Toma posesión del cargo el día 4 de enero de 1940 y es cesado el 1 de octubre de 1941, con un sueldo de 10.600 ptas.
■ 3-X-1941. Es nombrado profesor numerario de fagot del RCSMM. Toma posesión del cargo el día 2 de octubre de 1941 y es cesado el 31 de diciembre de 1942, con un sueldo de 12.000 ptas.

BIBLIOGRAFÍA

Ballesteros, M. (2010). *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
García, E. (2003). *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid, tomo primero 1856-1909*. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.
----------. (2004). *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid, tomo segundo 1913-1955*. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.
----------. (2005). *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid, tomo tercero 1956-2006*. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.

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

Gómez, C.; Turina, J. (1994). *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid: Alianza Editorial.

González, F. (1991). *Teatro Real: Historia viva 1878-1901*. Madrid: Mundimúsica.

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

Ramón y Cajal, S. (1941). *Reglas y consejos sobre investigación científica*. Madrid: Espasa Calpe.

Real Conservatorio de Música y Declamación. Cursos 1901-1955. Enseñanza oficial. *Actas de exámenes y premios. (1901).* Madrid. Libros nº 304-404.

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

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

D. JOSÉ LUIS MATEO ÁLVAREZ

Autor del artículo D. Antonio Romo y Madrid, es profesor de fagot del Real Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1926-1954).

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 contínua 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).



El papel del oboe en la Sinfonía Heroica de Ludwig van Beethoven

Nekane Domínguez Portillo, oboísta

EL MUNDO DESENCANTADO

La marchita elección divina saborea los últimos grises de una vida urbana. El incendio del *tekné* devora a Prometeo; los llamados a ser sólo encuentran su destino en los anhelos de un contexto distintivamente presente. La música puede ser un sólido consuelo para Aión como remedio a la enfermedad de un Kronos que marca los hábitos de un individuo homogeneizado cuyo reino de fines ha venido a su fin. La perennidad de la música será nuestro refugio ante el constante abatimiento de los héroes que vienen a nacer en nuestro mundo posmoderno.

El carácter volátil del espectáculo está generando cansancio, los estímulos se devoran y se imponen unos a otros y el arte se ha convertido en un objeto de consumo masivo. Esta situación, en la que la *Merda d'artista* (Piero Manzoni, 1961) puede ser todo un reclamo, es el nacimiento de lo terrible, pero no desde la belleza como profetizara Rainer M. Rilke[1], sino desde la tragedia.

En el mundo posmoderno no se diferencian los iguales, los procesos antropofágicos se han encargado de distribuir la apatricidad entre nuestros semejantes. La comunidad viene a su fin con la globalización, pero podemos plantearnos como individuos una nueva jerarquización de la apariencia, el tener y el ser, que son consecuencia de la evolución de las hegemonías: «*Todo lo que era absoluto se ha tornado histórico*»[2].

Las ideas de Albert Camus en su *Mito de Sísifo* (1942), nos invitan a reflexionar sobre estos procesos y a revalorar las pautas de lo cotidiano ayudándonos a salir de un espectáculo en el que la elección es un asunto sin responsabilidades. El absurdo que impregna el texto muestra la solidez del sistema planteado, vertebrado por la liquidez de sus miembros; la libertad fue superada por el autor cuando decidió amar a su madre[3]. No obstante, que los dioses se tengan que elegir[4] no significa que las elecciones encuentren su última causa de justificación en sí mismas, sino más bien en un sentido kantiano: «*Obra sólo según aquella máxima por la cual al mismo tiempo puedas querer que se convierta en ley universal*»[5].

La emancipación descansa así en un profundo *age quod agis*, como seña de esa identidad que se conoce a sí mismo[6]. Esta voluntad es el ejercicio de ser, aunque quitar la ilusión sea dar al traste con el drama[7]. Debajo de las máscaras supuran los artificios, el absurdo de lo postizo nos invita a adoptar posiciones creativas. El arte es la oportunidad para generar la igualdad de la diferencia, la alteridad es la constatación para el individuo de lo que es y no es entre sus semejantes.

La imposibilidad hoy para adoptar distancias críticas parte del sufrimiento de la apariencia, el individuo no es capaz de ser ante su constante negación. Por ello, es necesario reivindicar el papel del arte como agente autónomo, en tanto que todavía este nos demuestra que es posible elegir, que nos es posible volver a ser nuestros propios legisladores. La obra de arte es el homenaje a todos esos héroes que nos

llaman al sufrimiento, a la lucha entre lo que el mundo es y lo que queremos que sea[8]. Ahora sí: la belleza no es sino el nacimiento de lo terrible.

LA ALQUIMIA DEL RECURSO SONORO

La fragilidad y firmeza de cada línea sonora magnetiza el discurso del héroe. Acaso podemos estar más solos y sentirnos parte del mundo a la luz del ocaso que nos propone la música. Nuestro instrumento, el oboe, soporta la bella carga del paisaje de la emancipación. En las siguientes líneas no trataremos de hacer un discurso acerca de las posibilidades reales del instrumento, sino un tratamiento metafórico entre lo que el mundo es y lo que podemos hacer que sea.

El lenguaje musical supone un encuentro entre orillas en los que varan unos mundos con otros; las posibilidades de elección son infinitas. Ante este espectáculo, el individuo es invitado a elegir; no hay muros que le obstaculicen la vista. Este puede quitarse la máscara de la apariencia para descubrir la terrible belleza de un paisaje que nos enseña cómo somos; lo verdaderamente terrible es descubrirnos en nuestra pobreza.

Ludwig van Beethoven trabajó toda una vida por superar la carencia que le impedía el encuentro con su humanidad: la sordera. Sabemos que Beethoven leyó a Plutarco[9] y que se interesó por las historias trágicas de los héroes que sabían cómo utilizar su pobreza. Por ello, queremos destacar dos momentos musicales de su obra: los cantos del oboe en los movimientos segundo y cuarto de su *Sinfonía Heroica* (1804).

Antes de recorrer la música descrita, debemos atender a la particular elección hecha por Beethoven del oboe como narrador musical en sus composiciones más significativas. Son muchos los solos para oboe que podemos encontrar en su obra; por ejemplo, la excepcional música incidental compuesta por Beethoven para ilustrar *Egmont*[10], célebre obra teatral de Johann Wolfgang von Goethe que versa sobre el héroe nacional flamenco homónimo (*Über Egmont. Trauerspiel*, 1787) al que su lucha le costará la vida. Tampoco podemos olvidar su *Concierto para oboe*, hoy lamentablemente perdido[11], escrito en Bonn alrededor de 1792 y que agradó a Joseph Haydn como maestro de su talentoso y ya entonces inquebrantable pupilo.

El papel narrativo del oboe es significativo cuando hablamos del contenido conceptual; pareciera que Beethoven, consciente de las particularidades del instrumento, se apoderara de su timbre para que el discurso nunca se perdiera. Como un aedo, el oboe posee un lugar privilegiado en el discurso orquestal; este sonido no encuentra la derrota en los otros, tampoco impone su victoria, sino que actúa como engranaje de la razón de ser de las familias instrumentales de la orquesta. Sabemos que no destaca por sus registros extremos ni por su facilidad para ejecutar laberintos melódicos, pero su especial timbre hace de él un orador respetable y responsable en la medida en la que es capaz de mantener la voz ante sus compañeros.

La que será su tercera sinfonía arranca con fe; una conquista golpe a golpe que trata de ascender hacia el crepúsculo. La culminación de este proceso no supone la derrota del héroe, sino la aceptación de sus condiciones de existencia. En este punto, Beethoven escribe su *marcia* matando heroicamente: «*Piensa: el Héroe se mantiene; su mismo ocaso solo le fue pretexto para ser: su último nacimiento*»[12].

Nos situamos en el compás 8 del segundo movimiento, el oboe se erige portavoz del canto fúnebre y su discurso se encuentra firmado en tinta; el ritmo y las notas ya las sabemos. La muerte es el tema principal de este movimiento, pero ¿qué trascendencia tiene morir en este contexto?

La penitencia de las cuerdas presagia el lamento del oboe. Este arranca decidido y secundado por un ruido sepulcral. Beethoven decide sacrificar al héroe y celebrar su memoria mediante un himno. La importancia del oboe reside en estar siempre presente, su voz no se ve ahogada por el esfuerzo de otros, sino que su delicadeza y profundidad hacen descansar todos los delirios; su timbre le confiere un lugar privilegiado en la experiencia del mundo.

La capacidad comunicativa de un compositor es consecuencia de una resolución de medios en los que la metáfora es esencial para entender todo el paisaje sonoro; la experiencia del mundo se encuentra marcada por el uso de conceptos. No se trata de que la línea melódica esté dirigida por un determinado concepto asociado a ella –como que un modo menor implique necesariamente estados de melancolía o tristeza–, sino lo que esta puede abarcar en una dimensión holística.

El oboe es el que hace inteligible esa dimensión; actúa como una metáfora que, más allá de la línea melódica que deba ejecutar, crea un mundo en el que se permite profundizar en el contenido; no sólo aprende, sino que también se enseña. Así, lo que es ignorado porque la técnica de escritura lo encripta puede ser aprehendido desde la experiencia total del sonido.

Cuando Beethoven escribe estos pasajes, se encuentra en un momento *épico* para su vida, él ha aceptado su sordera y está dispuesto a sobreponerse a ella: «*Es el arte, y solo él, el que me ha salvado […]*»[13]. En estos compases se recuerda al héroe que supera las ataduras de lo marchito y se erige como la materialización metafórica de lo inmarcesible. El recuerdo es todo aquello inmaterial que somos capaces de materializar mediante el lenguaje, funcionando así como una historia de los descubrimientos que realizan los individuos a través de su capacidad creativa.

El oboe materializa el discurso y el legado metafórico del autor. Las implicaciones sonoras van más allá del reconocimiento de unas alturas rítmicas; Beethoven puede crear un mundo en el que la muerte es superada por el recuerdo. El camino del héroe se ve recompensado por un nuevo nacimiento: «*Cuando les llega el final marcado por el destino, no yacen sin gloria en el olvido, sino que florecen por siempre en el recuerdo, celebrados con himnos*»[14].

Por su parte, el papel del oboe que queremos destacar en el cuarto movimiento se encuentra destinado a dos momentos: los solos que comienzan en los compases 75 y 348. Aquí Beethoven nos recuerda el camino acontecido desde el sufrimiento hasta la apoteosis. El recuerdo es la gloria de los héroes, la muerte absorbida por la victoria[15].

El oboe es una representación de la voluntad que quiere perdurar. Por eso, en el primer momento, trata de ascender con el conjunto de la orquesta; el héroe ha sometido su destino y el oboe no se deja fatigar por los excesos de la orquesta. La música celebra la alegría del encuentro con la muerte, ya que gracias a esta podemos materializar la inmortalidad.

El músico recupera en este fragmento la experiencia total del espectáculo sonoro. El oboe canta esta victoria demostrando mediante su capacidad agógica las dimensiones del discurso. La velada transcurre como si la guerra fuera una danza en la que el oboe da equilibrio, descara y desmenuza los anhelos de sus combatientes. El oboe es el puente que nos permite experimentar una cosa en términos de otra[16].

En el segundo momento, la desaceleración del motivo musical provoca una solidificación que refuerza el mensaje mediante el recuerdo. La línea melódica final del oboe encarna la dignidad del esfuerzo del individuo por civilizar su derredor. Este esfuerzo emerge de la esperanza por superar siempre el absurdo, la lucha por atrapar a Kairós. El oboe proyecta la gracia del peso del mundo con la delicadeza de aquellos que luchan por ser hombres de carne y hueso.

La esperanza de ser conmueve al individuo mediante la figura del recuerdo. El uso de un lenguaje no verbal nos obliga a poner algo de

nosotros en aquello que estamos tratando de conocer. Este obrar es la elección en la que nos contemplamos junto con los demás, ya que sólo en estos es donde se encuentra la emancipación y seguridad de nuestras diferencia, la necesidad de escuchar y ser escuchado.

EL OBOE ENCANTADO

La obra de arte es una confesión perpetua del autor. Beethoven ha vencido a la muerte, su deseo por vivir está plasmado en la inmortalidad del discurso sonoro cuya fragilidad corporal puede verse superada en el encuentro con otros a través del ejercicio artístico. Las posibilidades creadoras permiten la elección en un mundo condenado a la materialidad de sus procesos.

La belleza que implica el descubrirnos como descubridores tiene un impacto terrible, pues nos informa de que existe algo sobre lo que poder estar seguros: la muerte como pago por la existencia. El arte nos permite, en cambio, superar esa naturaleza y nacer en el recuerdo. Por ello, cuando reproducimos discursos con nuestros instrumentos, no solo estamos aprendiendo, sino que nos estamos enseñando incluso lo que ignoramos.

El oboe se hace así portavoz de todo un engranaje cultural que incorpora la fuerza del mundo; su canto no es hacia sirenas, sino que mira hacia nuestra propia existencia. Este himno representa la gloria de haber aceptado la muerte como pretexto para volver a nacer; la posibilidad de elección en una circunstancia que nos persigue acechando nuestra mayor debilidad: marcharse con un «*acre sabor a nada en la garganta*»[17].

La emancipación sobre nuestra naturaleza es la mayor piedad que el oboe y la música pueden hacer por nosotros. En palabras de Unamuno: «*La mayor caridad que puedes rendir a tu prójimo no es aplacarle deseos ni remediarle necesidades, sino encenderle aquéllos y crearle éstas*»[18].

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTÍN, San. *Ciudad de Dios*. Madrid: Tecnos, 2016.
DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 2016.
GONZÁLEZ, Ángel. *Lecciones de cosas y otros poemas*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1997.
JENOFONTE. *Recuerdos de Sócrates*. Madrid: Gredos, 1993.
KANT, Inmanuel. *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*. Madrid: Alianza, 2002.
LAKOFF & JOHNSON, George & Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2017.
MASSIN, Jean & Brigitte. *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Turner, 2011.
RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, 2016.
RILKE, Rainer Maria. *Las Elegías de Duino*. Madrid: Nueva época, 1946.
ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio de la locura*. Madrid: Alianza, 2018.
SOLOMON, Maynard. *Beethoven*. Buenos aires: Javier Vergara, 1983.
UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Akal, 1983.
UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza, 2015.
WEBER, Max. *Gesammelte politische Schriften*. Tubinga: Mohr, 1968.

NOTAS

[1]Rainer Maria Rilke, *Las Elegías de Duino*, Madrid, Nueva época, 1946, p. 163.

[2]Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pretextos, 2016, p. 75.

[3]Tras la publicación de *El existencialismo es un humanismo* (1946), Jean-Paul Sartre tuvo que hacer frente a las críticas por su posición existencialista al promover la libertad ilimitada y la justificación individual irresponsable. Autores como Albert Camus reprocharon sus tesis.

[4]Max Weber, *Gesammelte politische Schriften*, *Tubinga, Mohr,* 1968, p. 145.

[5]Inmanuel Kant, *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, Madrid, Alianza, 2002, p. 421.

[6]Jacques Rancière, *El maestro ignorante*, Barcelona, Laertes, 2016, p. 32.

[7]Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, Madrid, Alianza, 2018, p. 79.

[8]Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Akal, 1983.

[9]Beethoven tuvo contacto en Viena con el poeta Heinrich J. Collin, escritor de la obra *Coroliano* basada en la historia de Marcio Cayo Coriolano, tragedia de un general romano. Esta historia se encuentra recogida en *Vidas paralelas* de Plutarco, el cual se halló entre los efectos personales del músico (Solomon, 1983).

[10]Nº 3. *Zwischenakt* III y Nº 7. *Clärchens Tod bezeichnend*.

[11]A excepción de un boceto para el segundo movimiento – contiene la línea melódica principal, con algunos detalles de acompañamiento– y una hoja pautada con los íncipits de cada uno de los tres movimientos previstos: Allegro moderato, Largo y Rondo/Allegretto; apenas 23 compases: la escritura está en tinta marrón y la letra es del compositor y popular editor austríaco Anton Diabelli (1781-1858).

[12]Rainer Maria Rilke, *Las Elegías…*, p. 97.

[13]Jean & Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven*, Madrid, Turner, 2011, p. 132.

[14]Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, Madrid, Gredos, 1993, II 1, 21-24.

[15]San Agustín, *Ciudad de Dios*, Madrid, Tecnos, 2016, p. 364.

[16]George Lakoff & Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 41.

[17]Ángel González, *Lecciones de cosas y otros poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, p. 115.

[18]Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Alianza, p. 345.

NEKANE DOMÍNGUEZ PORTILLO

Nekane Domínguez Portillo (Leganés, 1995). Graduada en Derecho por la UNED y titulada superior de Música en la especialidad de Oboe en el Centro Superior Katarina Gurska. Actualmente realiza un programa de Doctorado en Filosofía por la Universidad de Salamanca, tras haber obtenido el título de Máster Universitario en Estudios Avanzados de Filosofía. Sus estudios se centran en Ludwig van Beethoven como representación del hombre de carne y hueso, siendo su referente y maestro el oboísta Ramón Puchades.

Convenios AFOES

AFOES ha actualizado y renovado convenios de participación entre nuestra asociación y distintos sectores relacionados con nuestros instrumentos:

1. CONVENIOS CON ORQUESTAS.
En junio 2021 AFOES firmó un convenio con la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (ROSS) con la intención de promocionar a los jóvenes intérpretes de oboe y fagot, donde los ganadores de los concursos AFOES interpretarán un concierto como solista en la programación de sus temporadas 2021/22 y 2023/24.

Animamos a nuestros compañeros de orquestas profesionales a ampliar las orquestas con las que AFOES puede dar salida a los ganadores AFOES, al igual que hizo la Orquesta Ciudad de Granada (OCG) al programar un concierto como solista con el ganador del I Concurso AFOES 2015.

2. CONVENIOS CON LUTHIERS.
AFOES mantiene el convenio con el mecánico de instrumentos Sergio Jerez, donde la reparación del instrumento de un miembro de AFOES tiene un mínimo de un 5% de descuento. Animamos a aquellos mecánicos que se quieran sumar a esta iniciativa.

3. CONVENIOS CON ORGANIZACIONES DE CURSOS Y CLASES MAGISTRALES.
AFOES mantiene convenios con organizadores de cursos y clases magistrales, donde la matrícula de un miembro de nuestra asociación se beneficiará del 10% descuento en el importe.

Podéis encontrar más información en nuestra página web: http://afoes.es/convenios-afoes/



El fagot y el oboe en la literatura

Tomás Ruti Parra, fagotista

LA ILUSTRACIÓN EN MÚSICA

Patético el oboe, la flauta suave
penetrante el clarín, el fagot grave
y animosa la trompeta se combinan
clarinetes marciales
añaden los modernos y abominan
el uso de timbales….

Con estos contundentes adjetivos describe Tomás de Iriarte en su extenso poema La Música la voz de nuestros instrumentos. Iriarte, arquetipo del ilustrado dieciochesco, elegante, culto, cosmopolita y buen conversador, escribió un buen número de obras literarias y musicales, entre ellas alguna sinfonía hoy perdida en cuyo estreno bien pudo él mismo colaborar, como intérprete de violín y viola que era.

Las maravillas de aquel arte canto
que con variada expresión, grata al oído
mide y combina el tiempo y el sonido.

Tal es el ideal de orden y claridad propio de la estética musical de la segunda mitad del XVIII en que transcurrió su corta vida (1750-91). Décadas en las que, imperando en Europa, llegan a coexistir Mozart, Beethoven y Haydn, a quien dedica Iriarte sus famosos versos laudatorios:

Sólo a tu númen, Haydn prodigioso
las Musas concedieron esta gracia
de ser tan nuevo siempre y tan copioso….

** Sugerencia de audición: Sinfonía Concertante para violín, violonchelo, oboe y fagot de Haydn: https://youtu.be/-GZI-bftm1c*

D. MANUEL DE FALLA Y EL INGENIOSO HIDALGO

Dos siglos antes, en 1547, nace Miguel de Cervantes, quien en sus obras cita, sobre todo, instrumentos de cuerda punteada, especialmente los más populares:

El que más conviene es el instrumento de la guitarra, por ser el más mañero y el menos costoso de los instrumentos…
** El celoso extremeño, de sus Novelas Ejemplares.*

No obstante, en su obra cumbre y concretamente en el episodio de *El retablo de Maese Pedro*, cita el autor algún instrumento de nuestra familia de la doble caña, en particular un antepasado: la chirimía.

En dicho pasaje de *El Quijote*, se enoja el Caballero de la Triste Figura con el pobre Trujamán, joven recitador de romances, porque en la descripción que el muchacho hace de la huida de la sin par Melisendra y su esposo D. Gaiferos de la ciudad de Sansueña (Zaragoza) donde era ella presa, afirma que, para tocar alarma, comienzan a sonar todas las campanas de las torres de las mezquitas.

Eso no, que es un gran disparate. Porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías.

Sería momento para escuchar el comienzo de la composición de Manuel de Falla inspirada en este momento de la magna obra cervantina. La pieza comienza con un aire popular que, en larga y repetitiva frase encomendada a los dos oboes alternadamente y con la ayuda de la caja, a modo de atabal, recrea fielmente el ambiente rural del patio de la venta manchega donde se desarrolla el cuadro. Lo mismo consigue más adelante D. Manuel con la sencilla y rítmica melodía que dedica al fagot.
** Sugerencia de audición: El retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla: https://youtu.be/EG45D4bRCIs*

LA FORJA DE UN REBELDE

Para la literatura, al igual que para el cine o la pintura, el oboe está asociado a la idea de belleza, dulzura y calidez. Así, quien lo toca no puede ser de otra manera.
Arturo Barea, en la primera parte de su trilogía La forja de un rebelde, habla así de sus profesores en la Escuela Pía de San Fernando, del madrileño barrio de Lavapiés, hacia los primeros años del siglo XX:

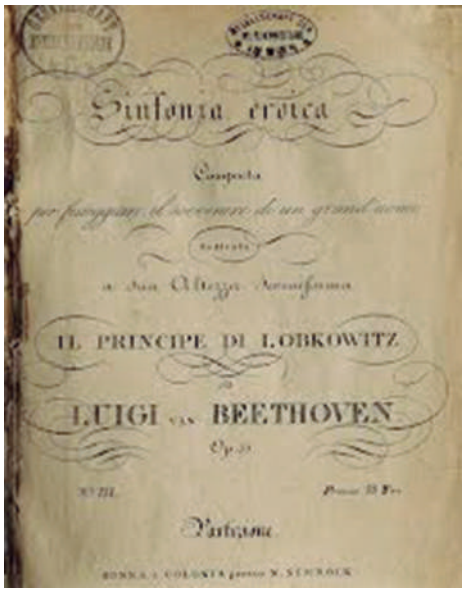
> *Cada cura tiene un cuarto con una ventana, dividido en un despacho y una alcoba y amueblado a su gusto. Los hay muy religiosos como el padre Vesga, que duerme en una tarima de madera con un banco chiquitito de almohada y se pone un traje de saco y un cilicio para dormir. Los hay presumidos como el padre Fidel, que tiene muebles de caoba y un reloj grande de péndulo con esfera luminosa. El padre Joaquín tiene el despacho casi desnudo de cosas; no tiene más que la mesa, los libros en una estantería de pino y un atril para el papel de música, porque le gusta tocar el oboe. Tiene abierta la ventana de día y de noche y ha acostumbrado a los pájaros a que entren y salgan. Les da de comer en el cuarto y a veces le ensucian los papeles de la mesa hasta cuando está escribiendo. Pero no se enfada nunca. Cuando se pone a tocar el oboe vienen los pájaros y las palomas y se ponen en el marco de la ventana a escuchar [...] Los chicos le queremos mucho porque es muy bueno y además en el recreo juega siempre con nosotros en lugar de pasearse con los otros curas o rezar en el breviario. Se quita la sotana, se queda en mangas de camisa y se pone a jugar a la pelota o a tirar de la cuerda. Entre todos los chicos de la clase no podemos muchas veces arrastrarlo a él solo.*



Además de esta preciosa descripción del cura oboísta – ¿cómo no recordar ahora al Jesuita Gabriel en La Misión y la genial música de Ennio Morricone?–, la obra de Barea es rica en retratos musicales, como el del ambiente en el Café Español junto al Teatro Real de Madrid hacia 1908, una noche en la que los dos músicos ciegos del local, Modesto y Ramiro, piano y violín, a punto de atacar el prólogo de Pagliacci, se ven sorprendidos por la llegada del mismísimo Titta Ruffo, La voz del león,

quien, despojado de su corbata, canta para los allí presentes Io sono il prologo tras haberlo hecho en el coliseo madrileño.
** Sugerencia de audición: El oboe de Gabriel: https://youtu.be/tYaqHcp6RAw*
** Sugerencia de audición: Titta Ruffo, Io sono il prologo: https://youtu.be/P0GMVWAMnPU*

ALEJO CARPENTIER Y LA SINFONÍA HEROICA



Entre los escritores hispanoamericanos, el cubano nacido en Suiza Alejo Carpentier (1904-1980), une a su portentoso dominio del lenguaje y técnica narrativa unos conocimientos musicales realmente extraordinarios. En su Concierto Barroco, maravillosa fantasía musical novelada con mezcla imposible de tiempo y espacio, hace coincidir en la Venecia de Antonio Vivaldi y en pleno carnaval, nada menos que a Haendel y Scarlatti quienes, tras un abundante trasiego de vinos, se acercan al vecino Ospedale della Pietá en plena noche, con la lógica sorpresa y alborozo de la monja tornera, y organizan un espectacular concierto con el "sajón de cara roja" al órgano, el "riente napolitano" al clave y él mismo con su violín frente a las setenta jovencísimas huérfanas allí alojadas –sin duda virtuosas de sus respectivos instrumentos, a la vista de la dificultad de los concerti para ellas escritos– .
** Sugerencia de audición: Handel vs. Scarlatti (escena del film "God Rot Tunbridge Wells!): https://youtu.be/VJYLVn9V4jo*

La acción de su breve novela El acoso (1956) transcurre durante los 46 minutos que dura la ejecución de la Sinfonía Heroica de Beethoven en un teatro de La Habana donde se ha refugiado un joven que ha pasado del combate político a la acción terrorista y, mediante la tortura, a la traición. Sus antiguos camaradas, convertidos ahora en sus perseguidores, lo aguardan en las filas de atrás. Cuando está a punto de comenzar la obra y el público se apresura hacia sus localidades, nos describe de esta manera:

> *Alzando el vocerío de los últimos diálogos, todos se apresuraban, ahora, en volver a la sala cuyas luces se iban apagando desde arriba. Los músicos entraban en la escena, levantando sus instrumentos dejados en las sillas; iban a sus altos sitiales los trombones, erguían los fagotes en el centro de las afinaciones dominadas por un trino agudo; los oboes, probando sus lengüetas con mohines golosos, demoraban en pastoriles calderones. Se cerraban las puertas, menos la que quedaría entornada hasta el primer gesto del director, para que los morosos pudieran entrar de puntilla.*

** Sugerencia de audición: Marcha fúnebre de la 3ª Sinfonía de Beethoven, Leonard Bernstein y Orquesta Filarmónica de Viena: https://youtu.be/qstkQTQnEMc*

EMILIANO RODRÍGUEZ ÁNGEL, EL FAGOT Y LOS ENTIERROS

El periodista y escritor toledano Emiliano Rodríguez Ángel (1883-1928), amigo de Pérez Galdós y Ramón Gómez de la Serna, escribió durante su corta vida un buen número de novelas, biografías –Mozart, Beethoven y Rossini entre otras– y artículos periodísticos en los principales diarios y revistas del Madrid de las primeras décadas del siglo XX. En uno publicado en Nuevo Mundo en 1923 y dentro de una serie llamada Oyendo a la orquesta, retrata al fagot con estas palabras muy relacionadas con el antiguo cometido "funerario" de nuestro instrumento:



Sea o no cierto, según afirman las enciclopedias, que el fagot fue inventado por un canónigo allá en el siglo XVI, no puede negarse que algo, y aún más que algo, le quedó de eclesiástico a este instrumento. Durante la primera mitad de la centuria pasada todas las "Ilustraciones" reprodujeron cuadros nacionales y extranjeros en los que aparecía un buen señor tocando el fagot en su casa, cerca de una sobrinilla con cara de susto o una procesión rural con el enlevitado y enchisterado del fagot junto al monaguillo que levantaba hacia las nubes las volutas del incienso. [...] Al fagot se le ha llamado el violoncello de los instrumentos de viento. Su sesudez es mayor, con todo, que su melancolía. El violoncello puede ser el hombre maduro, bajo cuya barba venerable tiemblan los labios yertos por las desilusiones; el fagot suscita la idea del viejecito con la nariz roja y los ojos nada más que húmedos. [...] Sus notas agudas suenan a suspiros de asmático, de indulgente cabeza de familia. ¡Pobre! ¡Cómo se le rasga el pecho en las marchas fúnebres! El fagot es especialista en estas marchas lacrimosas, detrás de un Nazareno o una gloria local [...] Los chicos de las aldeas y aún de las viejas capitales de provincia se ríen mucho con el fagot, y es el que más les despierta la curiosidad. Si faltase el fagot en las procesiones o los entierros campesinos de nota, el mismo muerto o la imagen se pasearían menos a gusto de ellos y del público. Unas campanas tañendo a lo lejos y un fagot gimiendo aquí cerca, llegan a constituir la Celebridad [...] ¡Fagot, fagot! ¡Salve! ¡Eres, sin disputa, la inmortalidad!

** Sugerencia: Música de Capilla Cristo de la Vera Cruz de Sergio Asiaín: https://youtu.be/cWJgnl6_e8s*

FAUNA CARPETOVETÓNICA, D. CAMILO Y EL FAGOT

Con el estrambótico título de Fauna Carpetovetónica recopiló nuestro Premio Nobel, con su desenfadado estilo literario, los avatares de toda una panoplia de personajes hispánicos muy del gusto de un Berlanga o un Zuloaga, por hablar de otras artes no menos importantes. Tontos, posesos, arbitristas, toreros, mangantes, criminales y verdugos en un batiburrillo descarnado. No podía faltar algún músico: "D. Deogracias Caimán de Ayala y Velasco, fagotista virtuoso", "D. Belisario Manzaneque, profesor de solfeo" o "Antoñejo Parrondo Carrasquilla, alias Beethoven":

Deogracias era, según podía comprender el más próximo a tonto, un hombre de buena casa venido a menos o llegado al puro asco por el inesperado camino del fagot. Hay a quien le viene la ruina por sus malos pasos o por tener un padre calavera, o por nacer con cara de primo: pero Deogracias Caimán de Ayala era una víctima de su arte y, como él decía levantando mucho la ceja del ojo huero, un incomprendido de la anquilosada sociedad. Cuando le echaron del colegio de Tuy no fue, como a Tomasito García por abrir en canal a un gato para ocultar en su tripa diez duros en perras gordas, hurtadas del cajón del portero, ni como a Donato Carreño por descubrirse que se escapaba de noche a cierta venta vecina al cementerio, donde un ventero consentido le denunció, bien que advirtiendo que no era por enamorar a la mujer, como él se creía, sino por beberse el vino, que eso no hay honor que aguante. Deogracias era incapaz, en aquella época indecisa de granitos de pus en la barba de las tres cosas antedichas; o sea, de beberse el vino, de decirle palabras bonitas a la mujer del prójimo y de ocultar diez duros de perras en la tripa de nadie. Fue por el fagot o, mejor dicho, por documentarse avariciosamente y arrancar las hojas de una hermosa enciclopedia

del colegio, donde venía la palabra fagot con tiernos detalles de la más selecta erudición sobre el instrumento más grave de la familia de oboe. […]

Nuestro protagonista encuentra la muerte, poco gloriosa por no decir grotesca, arrollado por un camión de pescado cuando volvía de una romería a casa con el fagot a cuestas. Cuando le llevaron a casa de Maruxa la Rómula, su compañera, a quien él...

[…] tenía bien explicado lo difícil que era el fagot por las exigencias de la digitación, que se hace posible solo con mucho esfuerzo en los trinos, imponiéndola bien en que nada en el mundo permite como este instrumento doblar en la octava inferior un pasaje a sólo ejecutado, por ejemplo, con un violín.
La pobre Maruxa, cuando trajeron hasta su puerta a Deogracias hecho casi una oblea, tuvo un síncope de los gordos….
Le dio Maruxa a Deogracias Caimán de Ayala piadosa sepultura, con retratito de esmalte y cruz floreada de latón, y regaló pocos días después al Ayuntamiento el fagot del artista, con la idea de que en su día se pudiera hacer un museo, y que el nombre de Deogracias Caimán de Ayala figurara con letras de oro en el mármol lo más de Carrara posible que se encontrara en el país.

** Sugerencia: Martín Codax Ai ondas que eu vin veer: https://youtu.be/gWOjOEpanGg*

JORGE LLOPIS Y LA CODORNIZ

Entre los mejores humoristas del pasado siglo, aquellos que en la mítica revista La Codorniz –La revista más audaz para el lector más inteligente– eludían la censura a base de ingenio y humor fino semana tras semana, estaba Jorge Llopis, actor, dramaturgo, poeta jocosísimo y un sinfín de cosas más.
Escribió Llopis unos sonetos plagados de humor, ripios y conocimientos musicales poco comunes dedicados a los instrumentos de la orquesta. Estos poemas vieron la luz en las páginas de La Codorniz, decana de la prensa humorística, como rezaba su cabecera, en la época en que el magnífico escritor donostiarra Álvaro de la Iglesia era su director.
Para mi desgracia, no he podido hasta la fecha localizar los dedicados al oboe y fagot, pero como ejemplo valga el comienzo del dedicado al violín:

Tiene color de vaso de buen vino / se tañe restregando un palitroque / lleno de greñas largas, cuyo frote / produce por fricción el son divino / pero a veces lo coge un mangurrino / y, rasca que te rasca, el alcornoque / deja a Juan Sebastián que es el disloque / y a Mendelssohn hecho un sietemesino /…



Al estilo de Tomás de Iriarte, con quien comenzábamos esta recopilación, escribió el poeta alicantino una serie de fábulas recopiladas en su obra Las mil peores poesías de la lengua castellana, algunas de asunto musical como esta de El ornitorrinco y el micrófono, parodia sin duda de El burro flautista:

El astuto ornitorrinco / mezcla de pato y conejo / al micrófono perplejo / se le acercó / dando un brinco / y dio un grito con ahínco / ¡Por Palas! que tan bien canto / que incluso puedo hacer "galas" / ¿Tendré por casualidad la garganta de la Callas? / No creas que eres tenor / porque

sonó este canuto / no eres tú quien canta, ¡bruto! / sino el amplificador / Que la voz precisa ciencia / y devoción y ejercicio / y años de mucha paciencia / y método y sacrificio.../ y esos muchachos flacuchos / que dicen que cantan ¡locos! / ni tienen voz ni son duchos / pues artistas hay muy pocos / y micrófonos hay muchos.

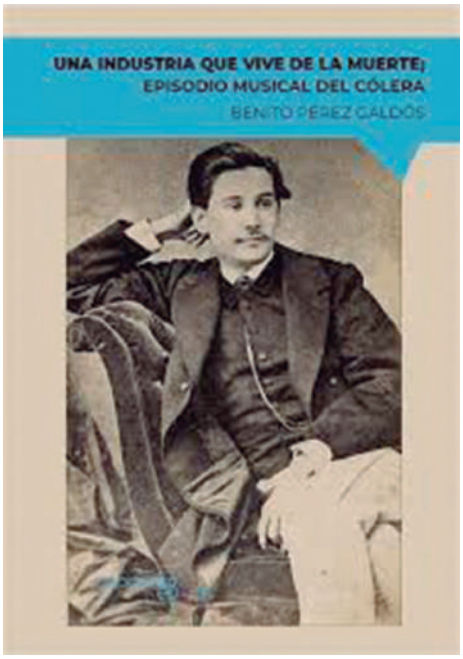
BENITO PÉREZ GALDÓS, CRÍTICO MUSICAL

El creador de los Episodios Nacionales y de novelas como Fortunata y Jacinta, Doña Perfecta o Misericordia, entre otras muchas, tuvo desde su infancia en Las Palmas de Gran Canaria vocación y formación en nuestro arte, lo que unido a su innato ingenio literario le permitió ser crítico musical en el diario La Nación de Madrid, a donde sus padres le enviaron en 1862 para estudiar Derecho. En este periódico y a principios de diciembre de 1865, supongo que en varias entregas por lo extenso, escribe el artículo titulado Una industria que vive de la muerte; episodio musical del cólera, en el que podemos leer lo siguiente en referencia al arte de la música:

Ella es como Dios: está en todas partes. Así como Dios no está sólo en los altares, ella no está solamente en las cuerdas del arpa y en los agujeros de la flauta. Siempre se la encuentra hablando por lo bajo, murmurando penas o alegrías, ya escondida bajo las hojas, ya correteando entre las aguas, ora acurrucada entre las sábanas de un lecho, ora rasgando las rígidas hebras de un pedazo de seda.

Ciertas perspectivas sublimes de la naturaleza elevan el alma hacia Dios, y ciertos rumores elevan la imaginación hacia la música. El alma vuela a la contemplación del Creador y la imaginación penetra en el foco de la armonía. El lenguaje misterioso que el ruido habla a la imaginación concluye por trastornar a la loca de la casa, que no tarda en desarrollar lo rudimentario y dar amplia y determinada forma al sonido incompleto, nota perdida de la gran sinfonía del espacio.

Al que me explique las reglas de contrapunto, que rigen en esta clase de música, le contaré una curiosa historia que comienza con unos acordes de esta naturaleza; acordes lúgubres y horrorosos, de tan sombrío tinte y efecto tan espeluznante, que infundiría espanto al pecho del más animoso. Las salmodias que acompañan las exequias y entierros no tienen tan fúnebre colorido, y si en un certamen de entonaciones sepulcrales presentáramos esta música pavorosa que durante cierta noche de consternación aterró a cuantos la escucharon, de seguro perderíais vosotros en la contienda, señores sochantres, por más que inflarais vuestros amoratados carrillos, soplando la pita de vuestro grasiento fagot, por más que aullarais un dies irae con esas gargantas encallecidas en la modulación de las estrofas de la muerte.



Muy agradecido por vuestra atención.

TOMÁS RUTI PARRA

Ha sido fagotista de la Orquesta de Euskadi en Donostia-San Sebastián y profesor en el Conservatorio Municipal de Música de Irún.



El oboe y las vanguardias. Un acercamiento a través de *Alef* (1965) de Niccolò Castiglioni

Nieves Escobar Baena, oboísta

INTRODUCCIÓN

El presente artículo aborda el estudio de *Alef*, una obra para oboe solo de Niccolò Castiglioni compuesta en 1965 que tiene como dedicatario al virtuoso oboísta suizo Heinz Holliger. A raíz de la elección de esta pieza para mi recital de fin de estudios pude constatar que, pese a su escaso reconocimiento, goza de gran relevancia en la literatura del instrumento dentro del panorama musical vanguardista del tardío siglo XX.

En este artículo se pretende realizar un primer acercamiento al compositor y al dedicatario y, seguidamente, desarrollar un estudio analítico que evidencie los aspectos evolutivos e involutivos de dicha pieza en relación con su contexto histórico-estilístico, indagar sobre la posible influencia de la dedicatoria en el proceso compositivo tanto de manera explícita como implícita y evaluar la repercusión ejercida en la literatura del instrumento.

NICCOLÒ CASTIGLIONI (1932-1996)

Niccolò Castiglioni nació en Milán y ha sido uno de los grandes compositores del siglo XX, el más joven de la generación en la que se incluyen Boulez, Ligeti, Berio y Nono (Castiglioni et al., 2009). Estudió piano y composición en el Conservatorio de Milán y en el Mozarteum de Salzburgo y en 1956 comenzó a asistir a los famosos cursos de verano de Darmstadt, centrados en las nuevas tendencias (Alberti, 2019).

Durante su etapa de estudiante estuvo influenciado por el Neoclasicismo de Stravinsky. Posteriormente, siguió el camino del expresionismo, tomando influencias del serialismo de Schönberg y, sobre todo, de la atonalidad libre de la *Klangfarbenmelodie* («melodía de timbres») típica de Webern (Geraci, 2001). Muchas de sus obras están dedicadas a este último, a quien consideraba creador de una concepción musical totalmente novedosa por dotar a su música de un lirismo del que carecían las obras de sus contemporáneos (Castiglioni et al., 2009). Su amistad con Berio le hizo acercarse a las vanguardias. Sin embargo, la música electrónica no fue de interés para Castiglioni por su naturaleza mecánica e inexpresiva, causa que también le llevó a evitar la inclusión de ruidos en sus obras posteriores (Geraci, 2001).

El estilo compositivo de Castiglioni atravesó tres fases: una primera, en la que buscaba claridad y se oponía al exceso de complejidad y racionalismo; la segunda, caracterizada por la expresividad y la poética musical, y la tercera, en la que dio paso a la simplicidad y jovialidad. El hecho de no contar con un círculo de intérpretes que llevara a concierto sus composiciones le hizo sufrir incomprensión y aislamiento artístico en sus últimos años (Castiglioni et al., 2009).

Su obra *Alef* forma parte de las obras compuestas en la década de los sesenta como respuesta al desarrollo de las técnicas extendidas en los instrumentos de viento madera. La labor de Heinz

Holliger a tal fin fue inconmensurable y esta pieza está dedicada precisamente a él.

HEINZ HOLLIGER (1939-)

Por su concepción como instrumento de la tradición musical conservadora, el oboe no tuvo un papel decisivo en las vanguardias hasta que ciertos intérpretes comenzaron a introducirse en el terreno. La figura clave fue Heinz Holliger, probablemente el oboísta europeo de mayor relevancia del siglo XX, tanto por la recuperación y grabación de obras del pasado, como por su consagración a la interpretación y composición de música contemporánea. Es el dedicatario de numerosas piezas de compositores como Castiglioni, Messiaen, Stockhausen, Carter, Penderecki, Denisov, Jolivet, Lutoslawski, Yun o Berio, quien le dedicó su famosa *Sequenza* VII y lo elogió por sus habilidades técnicas, expresivas e intelectuales (Burgess y Haynes, 2004).

Pese a que no ha sido posible encontrar evidencias de que Castiglioni y Holliger se conocieran personalmente, es presumible que lo hicieran a través de conocidos mutuos como Luciano Berio o Luigi Nono, o que coincidieran en alguna ocasión en Darmstadt, donde Holliger estrenó algunas de sus propias composiciones. Son numerosas las entrevistas en las que Holliger menciona la dedicatoria de Castiglioni y, además, introduce la interpretación de esta pieza en su disco *The Spectacular Heinz Holliger* (Holliger, 1970).

***ALEF* (1965)**

Alef es una obra para oboe solo con ideas muy rítmicas y concebidas serialmente que se divide en seis fragmentos, entre los que Castiglioni crea vínculos temáticos que contribuyen a la cohesión de la pieza. El serialismo de Castiglioni no es estricto, pues está al servicio del resultado sonoro, lo que es visible en la introducción de partes tonales en un contexto atonal. En *Alef*, estas vienen usadas por sonoridad y no por significado armónico. Así mismo, su procedimiento dodecafónico goza de gran libertad, pues a menudo deja incompletas las series, rompe ejes de simetría o interrumpe inversiones y retrogradaciones de series. Todo ello deja entrever la tendencia italiana a privilegiar la expresión a la perfección técnica y formal, rasgo estilístico que debe ser apreciado y atendido a la hora de afrontar la interpretación de esta pieza. A todo ello hace referencia Renzo Cresti (1991) cuando elogia a Castiglioni por su musicalidad, capaz de conjugar de manera fluida expresión y técnica en su agilidad fraseológica.

En la obra también está presente la aleatoriedad, movimiento que introduce el azar en el proceso compositivo y en la que el intérprete goza de libertad dentro de unos límites determinados por el compositor. Castiglioni deja en manos del intérprete la elección del orden de los seis fragmentos según su criterio musical de evolución temporal. Sin embargo, es una aleatoriedad limitada, pues el mismo autor plantea seis posibilidades de ordenación en las que permanecen inalterables el primer y el último fragmento. La aleatoriedad también se manifiesta en esta pieza en la duración, mediante huecos en blanco o fragmentos del pentagrama vacíos.

El primer fragmento (1) se puede dividir en cuatro frases que acaban con la nota do sostenido grave como respuesta. El incremento de una semicorchea más en este do sostenido tras cada frase, acompañado de un compás de silencio antes de la siguiente, provoca un aumento continuo de la tensión. Los compases están separados por una línea divisoria mínima y constan de tres corcheas cada uno, por lo que la sensación general es ternaria. En este fragmento prevalece el juego rítmico con grupos irregulares, contratiempos y síncopas, mientras que melódicamente destacan los grandes saltos interválicos. No obstante, sería interesante interpretarlo de manera controlada y moderada por su carácter introductorio.

El segundo fragmento (2) se divide en cuatro secciones, no está delimitado en compases y los silencios dramáticos entre las distintas intervenciones aparecen como huecos en blanco. Cada sección se caracteriza por la presencia de una primera parte en piano y *legato* y una segunda en forte y *staccato*. Son excepciones la primera sección, ternaria porque introduce una parte en piano y *staccato*

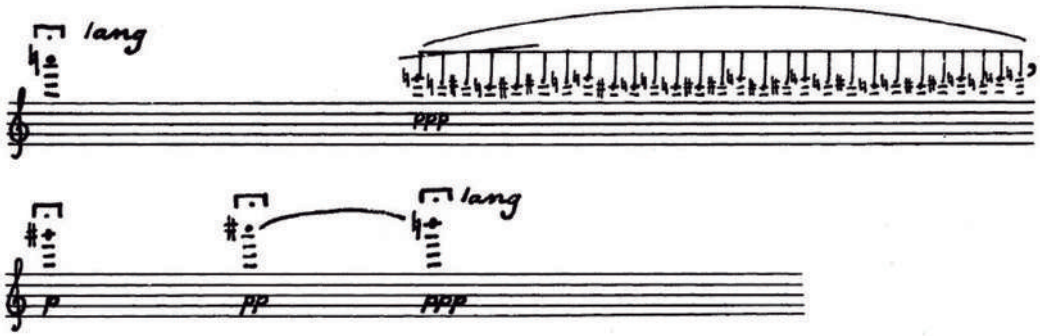
al principio, y la última, pues concluye con una disminución rítmica y dinámica. Castiglioni hace uso de una nota armónica para oscurecer la última nota y poder disminuir su volumen al máximo. Este fragmento requiere el uso del doble *staccato* y una gran flexibilidad para los grandes saltos interválicos, pues prácticamente todo el fragmento se mueve por el registro agudo y sobreagudo del oboe. Para potenciar los contrastes plasmados por Castiglioni es necesario exagerar en términos de dinámica y articulación.



Ejemplo musical 1. Parte del segundo fragmento en staccato. © Ars-Viva-Verlag, Mainz. With kind permission by Schott Music, Mainz
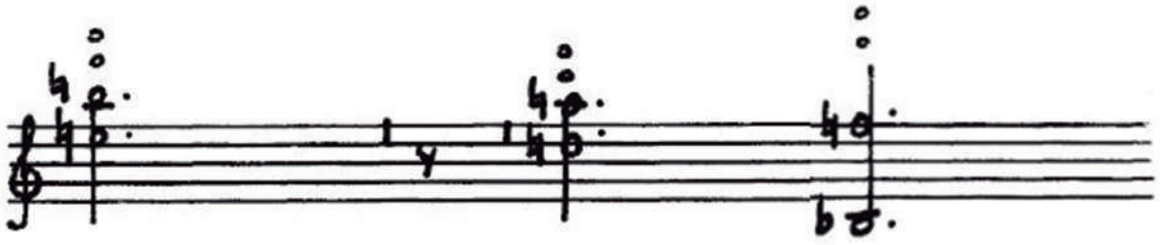
El tercer fragmento (3) establece un vínculo temático y estructural con el primer fragmento, pues también se divide en cuatro frases que finalizan con una nota como respuesta, en este caso re sostenido. La diferencia principal es que la cuarta frase se alarga para realizar una disminución rítmica y dinámica semejante a la del segundo fragmento. Se intensifica el juego rítmico, con un mayor número de grupos irregulares, síncopas, contratiempos y mordentes. Melódicamente vuelve a introducir saltos interválicos amplios y le otorga importancia al color mediante el uso de notas armónicas y *bisbigliando*. La formación de las series dodecafónicas también se realiza en relación con las del primer fragmento. Al finalizar, se inserta la sección b del quinto fragmento. Este tercer fragmento requiere una interpretación más intensa que el primero, acorde con la creciente complejidad rítmica y el uso de un registro más agudo.

El cuarto fragmento (4) posee una gran heterogeneidad, con cuatro secciones en las que se producen contrastes en cuanto a carácter, tempo, dinámica y densidad rítmica. La aleatoriedad vuelve a estar presente no solo en términos de duración, sino también de dinámica y tempo. En el trascurso del fragmento se insertan las secciones a y c del quinto fragmento. Castiglioni introduce numerosas técnicas extendidas como *bisbigliando*, armónicos, armónicos dobles, dobles trinos y *frullato*. Además, amplía el registro sobreagudo del oboe hasta un si natural, el clímax de la obra, al que se llega tras un aumento continuo de la tensión mediante ritmos sincopados, contratiempos, grupos irregulares, mordentes, cromatismos y giros melódicos recurrentes que otorgan al fragmento un carácter nervioso. Lo paradójico del clímax es que en este si sobreagudo introduce la dinámica *ppp*, lo que complica aún más su ejecución y su construcción fraseológica.



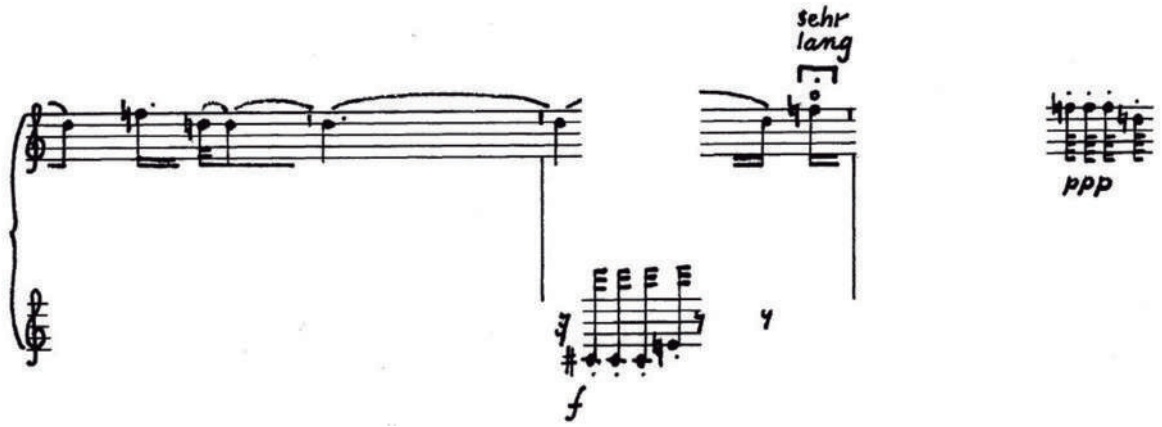
Ejemplo musical 2. Llegada al clímax de la obra. © Ars-Viva-Verlag, Mainz. With kind permission by Schott Music, Mainz

El quinto fragmento (5) se divide en tres secciones constituidas por secuencias de armónicos dobles separados por silencios, ambos de diferentes duraciones. Con la barra divisoria mínima crea compases que no siguen ningún patrón en cuanto a duración, evitando cualquier ápice de previsibilidad. La sección b establece una simetría en la duración de los compases con la sección a, aunque con diferentes sonidos. La sección c, en cambio, es mucho más corta. En todos los casos se trata de armónicos dobles de quintas justas, excepto en el último de la sección b, en el que realiza uno de doceava a partir del si bemol grave. Estas secciones se van insertando en distintos fragmentos, actuando como transiciones entre ellos o entre secciones de los mismos. Además, dependiendo del orden escogido, este fragmento puede volver a repetirse de forma íntegra o parcial. Para realizar estos armónicos dobles es preciso experimentar con las digitaciones de las notas situadas un semitono inferior respecto a las fundamentales, así como con la presión de la embocadura y del aire. Únicamente en el caso de la doceava se realiza sobre la digitación real del si bemol grave, por lo que el oboísta debe intentar alcanzar la mayor similitud posible con las demás en cuanto a color y dinámica.



Ejemplo musical 3. Armónicos dobles con diferencias en color y modo de ejecución. © Ars-Viva-Verlag, Mainz. With kind permission by Schott Music, Mainz

El sexto fragmento (6) es el último independientemente del orden escogido. Su carácter relajado contrasta con el resto de la pieza y en él Castiglioni introduce dos voces distintas a través de cambios súbitos de dinámica, articulación y registro, que vienen escritas en sistemas a modo de puzle. Los compases son ternarios, están separados por barras divisorias mínimas y, aunque los ritmos siguen siendo sincopados, no producen el mismo resultado enérgico que en los fragmentos anteriores. La pieza finaliza con una nota armónica larga cuya duración no es exacta y cuatro semifusas cortas en *pianissimo* a modo de respuesta, que recuerdan al final del primer fragmento pese a tener un carácter completamente distinto. Este fragmento precisa una gran distensión por parte del intérprete para alejarlo en carácter de todo lo precedente.



Ejemplo musical 4. Final de la obra. © Ars-Viva-Verlag, Mainz. With kind permission by Schott Music, Mainz

CONCLUSIONES

Tras realizar el análisis de esta pieza y contemplarla a través de los ojos de la interpretación oboística, se puede concluir que su dedicatoria es puramente de reconocimiento a Heinz Holliger por su labor de valorización de la música contemporánea, de expansión del instrumento en este terreno y de su virtuosismo como instrumentista. Determinados aspectos dejan entrever que el oboísta no participó de forma activa en el proceso compositivo ni aportó consideraciones *a posteriori*. Esto es visible, por ejemplo, en algunos elementos que no son del todo idiomáticos para el instrumento, como la introducción de sobreagudas y saltos interválicos muy amplios en dinámica *pianissimo* o el uso del si bemol grave en la serie de armónicos, pues requiere una ejecución distinta y rompe inevitablemente la homogeneidad del fragmento. En cambio, Holliger sí colaboró en el proceso compositivo de otras obras dedicadas a su persona. Este es el caso de la *Sequenza* VII de Berio de 1969, para la que experimentó con distintas posibilidades y proporcionó digitaciones que fueron incluidas en la partitura, tanto para los multifónicos como para los cambios de timbres y sonoridades de las notas (Burgess y Haynes, 2004, p. 279).

En el caso de *Alef* de Castiglioni, esta no viene provista de instrucciones, por lo que la experimentación recae en manos de cada intérprete. Aunque aun así la interpretación se pueda acercar bastante a lo que Castiglioni pretendía, hay algunos elementos que, como se ha mencionado anteriormente, no son factibles en el instrumento. Esta obra se convierte, no obstante, en uno de los pilares de la música contemporánea para oboe por sus innovaciones. La fecha de la composición de esta obra ha sido objeto de polémica, pues en algunas fuentes aparecía el año 1967 (como en *The Oboe* de Haynes y Burgess y en la grabación de Omar Zoboli) y en otras el año 1965 (como en la partitura editada por Schott o en las grabaciones de Heinz Holliger y Thomas Indermühle). Aunque parezca un dato irrelevante, supone un gran cambio, pues sitúa esta composición en una fecha anterior al tratado de Bartolozzi sobre técnicas extendidas, *New Sounds for Woodwind* (1967), y a la obra *Siebengesang* (1967) de



info@valeroreeds.com
+34 629 840 511

Encuéntranos en nuestras redes

Descarga nuestra APP en Google Play

Holliger, considerada durante mucho tiempo la primera en utilizar recursos multifónicos. De esta manera, *Alef* se convertiría en la primera por los multifónicos de armónicos dobles del quinto fragmento.

Junto a estos multifónicos, otros rasgos evolutivos son, sin duda, la incorporación de la aleatoriedad, el uso de registros y dinámicas extremas, de intervalos muy amplios y de técnicas extendidas como el *frullato* o el *bisbigliando*. Por otro lado, la involución es visible en la gran influencia del expresionismo de Webern y en el uso de técnicas menos innovadoras como las notas armónicas, que ya estaban presentes en el método de Georges Gillet de 1909, o fragmentos en los que se presentan dos líneas con efectos de eco, fácilmente reconocibles en las *Six Metamorphoses after Ovid* (1951) de Benjamin Britten. Pese a su relevancia, *Alef* es escasamente conocida y rara vez se lleva a concierto, ya sea por la dificultad de su interpretación o por no satisfacer las expectativas estéticas de un público que aún se muestra reacio a las nuevas –y ya no tan nuevas– músicas del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alberti, A. (2019). Castiglioni, Niccolò. En Istituto dell'Enciclopedia italiana (ed.), *Dizionario Biografico degli Italiani*. http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-castiglioni_(Dizionario-Biografico)

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

Castiglioni, N. (1995). *Alef*. Schott.

Castiglioni, N.; Pestalozza, L. y Causton, R. (2009). Niccolò Castiglioni in Interview, 1995 by Luigi Pestalozza. *Tempo*, 63(248), 12-20.

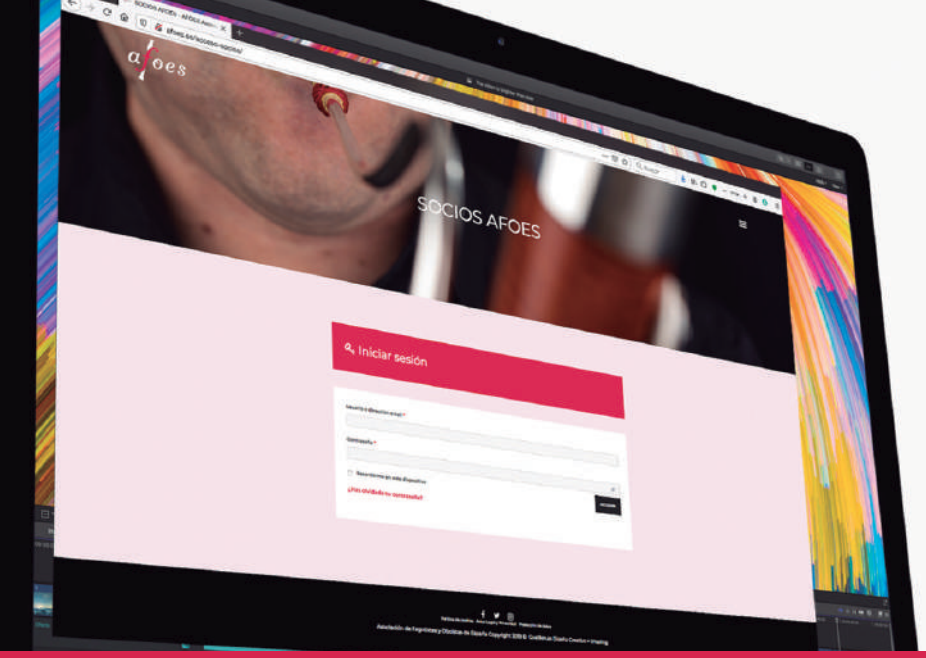
Cresti, R. (1991). *Linguaggio musicale di Niccolò Castiglioni*. Guido Miano.

Geraci, A. (2001). Castiglioni, Niccolò. *Grove Music Online*. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05132

Holliger, H. (1970). *The Spectacular Heinz Holliger* [CD]. Philips.

NIEVES ESCOBAR BAENA

Natural de Torrox (Málaga). Comenzó sus estudios de oboe de la mano de David Laguna y los finalizó en 2020 en el Conservatorio Superior de Música de Málaga con René Martín y Antonio Juárez. En 2018 estudió en el Conservatorio de Verona con Alessandro Baccini y se introdujo en el oboe barroco con Paolo Grazzi. Actualmente realiza el Máster de Investigación Musical en la Universidad Internacional de Valencia.



NUEVO FORO AFOES

AFOES ofrece a sus socios un espacio donde compartir conocimientos, experiencias, información y sugerencias: el foro de su página web.
Acceder a él es muy fácil. Solo tienes que ir a la zona reservada a los socios en www.afoes.es e introducir tu nombre de usuario y contraseña.

El foro está dividido en varias secciones, cada una de ellas dedicada a un tema:

- **FORO AFOES**
  Un lugar donde compartir información y opiniones sobre cualquier cuestión general relacionada con nuestros instrumentos.

- **CONCIERTOS Y RECITALES NO ORGANIZADOS POR AFOES**
  Dedicada a la difusión de actuaciones que consideréis de interés para todos.

- **CURSOS Y MASTERCLASS NO ORGANIZADOS POR AFOES**
  Donde se puede dar publicidad a este tipo de actividades para que llegue a los miembros de la asociación.

- **INSTRUMENTOS Y ACCESORIOS**
  El mejor lugar para intercambiar información sobre herramientas, máquinas e instrumentos.

- **OFERTAS DE EMPLEO**
  Para compartir anuncios sobre plazas y vacantes en orquestas, bandas y centros de enseñanza.

- **PEDAGOGÍA**
  Una mesa de debate sobre temas relacionados con la enseñanza del oboe y del fagot y de la música en general.

- **RASTRILLO**
  Destinada a la compraventa de material de segunda mano.

Para que este foro sea un verdadero lugar de encuentro de oboístas y fagotistas necesita de la colaboración de todos. ¡Anímate a participar!

zasmusic

En zasmusic ofrecemos hasta 190 marcas en nuestra tienda online.
Trabajando para el oboe y el fagot desde 1999.



ARMSTRONG
AW
WERTH

Oboes & English Horn

Distribuido por Zasmusic



arunval
canes & reeds

Distribuido por Zasmusic

www.zasmusic.com



Blog AFOES sobre el repertorio español para oboe y fagot

David Villa Escribano, oboísta

Equipo del blog: Javier Guna (coordinador del blog), Manuel Angulo, Germán Martínez y David Villa.

Nota de la Presidenta: Desde la junta de AFOES, quiero dar la gracias al equipo del blog por su esfuerzo y trabajo en este iniciativa. Nos parece un proyecto muy interesante y un tesoro para todos los que están involucrados en interpretar y promocionar las obras españolas para nuestros instrumentos.

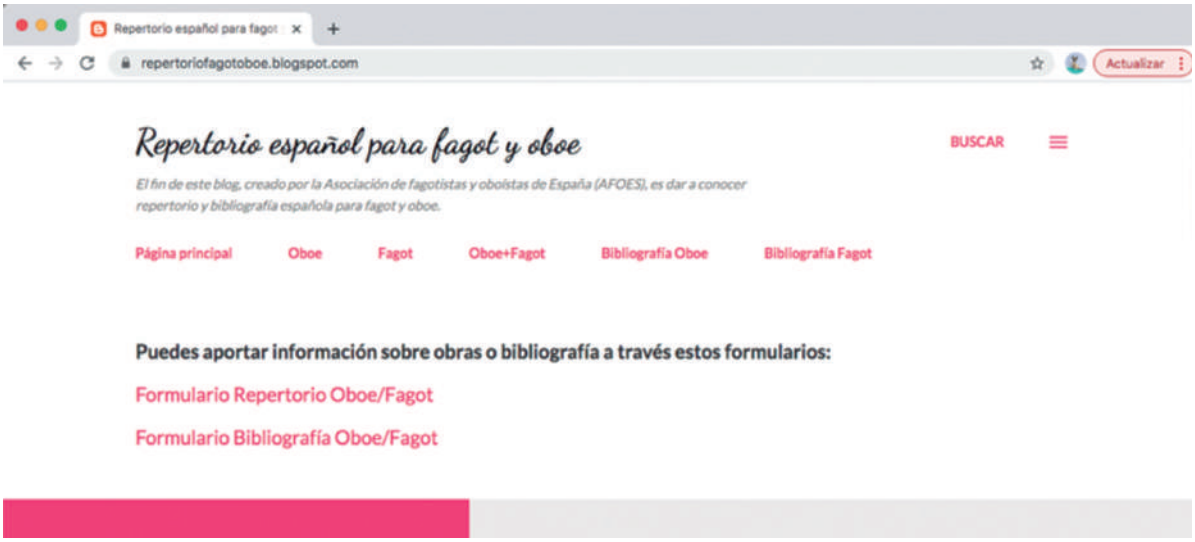
El pasado mes de enero se hizo público uno de los proyectos más ilusionantes de AFOES: el blog *Repertorio español para fagot y oboe*. Es de acceso público y se llega a él mediante el enlace https://repertoriofagotoboe.blogspot.com/

Este blog pretende ser una herramienta de consulta en la que encontrar tanto un nutrido catálogo de obras para nuestros instrumentos así como una sección de recursos bibliográficos, con un amplio abanico de publicaciones en torno al fagot y al oboe.

No solo hemos querido que sea pública la opción de consulta sino, sobre todo, que cualquier persona interesada tenga la posibilidad de participar en él añadiendo nuevo contenido, corrigiendo posibles errores o realizando puntualizaciones. También completando posibles campos vacíos que puedan quedar en cada una de las obras que ya están en el blog. Este es un blog participativo.

En este artículo os mostraremos cómo utilizarlo y cómo podéis colaborar para que sea un catálogo lo más completo posible y con la más amplia información.

Cuando entramos en el blog nos aparecen dos enlaces de acceso a los formularios para introducir nuevos contenidos en nuestra página. ¿A dónde nos dirigen?



Nos llevan a una relación de preguntas, 16 en el caso de las obras musicales y 7 en caso de los recursos bibliográficos. Algunas de las preguntas pueden resultar complejas, pero cuanta más información se aporte de cada obra, más completo estará el blog y más fácil será resolver las dudas de quien posteriormente busque esa pieza.

Una vez se complete el formulario, el equipo de trabajo que está a cargo de este proyecto trasladará la información al blog (este paso puede llevar un tiempo, dependiendo de la cantidad de nuevas piezas que estén pendientes de ser incorporadas). Será entonces cuando todos los datos que hemos recibido se hagan públicos en una nueva entrada del blog.

¿Cómo se puede encontrar información en el blog? Hay dos formas de hacerlo: mediante el buscador o navegando por las pestañas.



Si se quiere buscar información acerca de una obra concreta se pueden introducir en el buscador algunos datos significativos de la misma, como el autor o el título.

La otra forma de buscar es navegando por las pestañas que encontramos en la parte superior de la página. No son muchas: OBOE, FAGOT, FAGOT+OBOE, Bibliografía OBOE y Bibliografía FAGOT.

En la pestaña OBOE, por ejemplo, encontraremos todas las piezas que disponemos en las que interviene este instrumento ordenadas por número de instrumentistas (desde OBOE solo hasta OBOE + Ensemble) y, en cada apartado, por orden alfabético del apellido del autor. Lo mismo sucede en el repertorio para FAGOT.

Hemos creado una pestaña especial para todos aquellos ensembles en los que encontramos ambos instrumentos tocando juntos. En este caso se podrá encontrar la información en la pestaña OBOE+FAGOT. Hallaremos en este apartado, por ejemplo, todo el repertorio para quinteto de viento.

En cuanto demos con la pieza que buscamos, simplemente con hacer click sobre el título de la misma resaltado en color fucsia, accederemos a la información de la que disponemos. Es decir, a

la respuesta a las 16 preguntas que hacemos en el formulario.

El apartado de BIBLIOGRAFÍA funciona de la misma manera: podemos usar el mismo buscador o bien navegar dentro de la pestaña hasta dar con lo que buscamos. Hemos dividido el contenido según el tipo de documento. Podremos encontrar clasificados los recursos en LIBROS, ARTÍCULOS, TESIS, o MÉTODOS Y ESTUDIOS.



Desde **AFOES** esperamos que sea una herramienta muy útil para todos y, sobre todo, insistimos en que necesitamos vuestra colaboración para que sea un blog muy completo. Os animamos a todos a introducir, revisar o corregir toda la información de que dispongais.

DAVID VILLA ESCRIBANO
Es oboísta de la Orquesta Sinfónica de Galicia y del quinteto de vientos Zoar. Estudió con Ferràn Torrents en Manresa, con Juan Manuel G. Lumbreras en Musikene y con Dominik Wollenweber en la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin. Ha colaborado con orquestas como la Royal Concertgebouw de Amsterdam, la Orquesta de Cadaqués o la Orquesta Simón Bolívar de Venezuela.

4 CONCURSO NACIONAL AFOES 2021

del 22 al 25 julio

Málaga



afoes
Asociación de Fagotistas Oboistas de España
www.afoes.es

BERND MOOSMANN
DANZI REEDS SINCE 1996
GEBRÜDER MÖNNIG est. 1879
Irene Ortiz
J.Berthelot www.anches.com
J.Püchner seit 1897
merca seguros.com
reed machines
RITMOS Y MINUCIAS
VALERO REEDS OBOE REEDS, CANES & ACCESSORIES
zasmusic Para hacer música.
Junta de Andalucía
Conservatorio Profesional de Música Gonzalo Martín Tenllado
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y DEPORTE
ROSS Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Marc Soustrot Director Titular y Artístico
aie ARTISTAS INTÉRPRETES O EJECUTANTES

afoes

Asociación de Fagotistas
Oboístas de España



Conservatorio Superior
de Música de
MÁLAGA

Del 11 al 13
Septiembre
2021

CLASES MAGISTRALES DE OBOE
organizado por AFOES

OLIVIER STANKIEWICZ
Oboe

Junta de Andalucía
Consejería de Educación y Deporte

Más información:
www.afoes.es

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
DE MÁLAGA

INFORMACIÓN CUOTA 2021

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

SOCIO PROFESIONAL, SOCIO ESTUDIANTE, SOCIO JUBILADO Y SOCIO DESEMPLEADO:
Las cuotas para 2021 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 o actualizar 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: De este modo y a propuesta de la asamblea nos empeñamos en seguir incentivando la domiciliación de la cuota anual favoreciendo así el espíritu de asociados, e intentando desvincular la aportación anual de la asistencia o no a los congresos y concursos. Actualmente contamos con más de 450 domiciliaciones entre socios estudiantes y profesionales. Domicilia tu cuota en www.afoes.es

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

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

info@afoes.es



BUFFET
CRAMPON
PARIS

Légende





#WeAreBuffet

buffetcrampon.com

afoes Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

www.afoes.es

ANUNCIANTES DE LA REVISTA AFOES 2021

ANCE FEROLETO ■ BERND MOOSMANN ■ BERTHELOT ■ BUCHER- STRESSFREE REEDMAKING ■ BUFFET CRAMPON ■ DANZI REEDS ■ F. LORÉE-DE GOURDON ■ GEBR. MÖNNIG GMBH ■ HOWARTH OF LONDON ■ J. PÜCHNER SPEZIAL-HOLZBLASINSTRUMENTEBAU GMBH ■ MARIGAUX ■ MEDINA REEDS ■ MEDIR S.L. ■ MERCASEGUROS ■ REED MACHINES ■ VALERO REEDS ■ ZASMUSIC ■

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

